

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**2000 YILI SONRASI AVRUPA’DA ÖDÜLLENDİRİLEN
TÜRK FİMLERİNDEKİ İÇSELLEŞTİRİLMİŞ ŞARKİYATÇILIK**

Hazırlayan
Gökhan KAYA

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Emrah Suat ONAT

İZMİR / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**2000 Yılı Sonrası Avrupa’da Ödüllendirilen Türk Filmlerindeki İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Gökhan KAYA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Gökhan Kaya'nın **"2000 Yılı Sonrası Avrupa'da Ödüllendirilen Türk Filmlerindeki İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık"** konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Şarkiyatçılık, Edward Said ona ideolojik bir anlam katana kadar çoğunlukla Batı dünyası tarafından Doğu üzerine yapılan art niyetsiz inceleme ve araştırma bütünüdür. Yüzlerce yılı kapsayan bu çalışmalarda Şark, egzotikliği, büyüleyiciliği ve sıradışılığı ile ön plana çıkmıştır. 1978 yılına gelindiğinde ise Said, Doğu üzerine harcanan bu mesaiyi yeniden gözden geçirir ve Şarkiyatçılar tarafından Doğu’ya atfedilen tüm özelliklerin aslında Doğu’nun fethini mübah kılmak amacı ile yaratıldığı düşüncesini öne sürer. Ona göre Şarkiyatçılık, sömürgeciliğin keşif koludur. Yüzyılların geçtiği zaman diliminde toplumsal, iktisadi ve siyasi kuramlarla ilişkilerini geliştirmiş ve en başından itibaren Doğu’yu ciddi ekonomik yatırımların yapılabileceği kurmaca bir diyara dönüştürmüştür. Geline nokta sistemli olarak yürütülen “Doğu’nun Doğululaştırılabilmesi” uygulaması için artık bir Batılıya dahi ihtiyaç yoktur. Bilinçli ya da bilinçsizce olsa da Şarkiyatçılığı içselleştiren kimi Doğulu aydınlar, içinde bulunduğu halka yönelttiği bu yöntem ile oluşturulan fikrîsel hazineye katkıda bulunur.

Etkinliğini bugün de sürdürmeye devam eden Şarkiyatçılık gerek doğrudan gerek içselleştirilmiş haliyle genel kültüre nüfuz eden enstrümanlarını kullanarak, kendisine pek çok temsil alanı yaratmıştır. Bahsi geçen alanların en başında ise sinema gibi sanatsal disiplinler gelir. Halihazırda kolonyalist bir düşüncenin aygıtı olarak sinema, kurmaca Doğu düşüncesinin öğretilebilirliğine önemli katkılarda bulunmuş ve Doğu’yu, Batı seyircisinin ayağına getirme görevi edinmiştir. Fethedilen sömürge topraklarının “sadece 35mm uzakta” olduğunu ima eden ideolojik bir söylemi başarıyla taşıyan filmler, Batılı seyircide önemli bir karşılık bulmuştur. Ortaya çıkan ilgi, daha sonra galeriler, müzeler ya da film festivalleri gibi Batılı sanat otoriteleri tarafından adeta bir beklenti haline dönüştürülerek eserlerini kendilerine gönderen Doğulu sanatçıları “ayıklamak” üzere bir kıstas haline getirilmiştir. Şarkiyatçılığı içselleştirmek konusunda herhangi bir beis görmeyen ya da bunu farkında olmadan gerçekleştiren sayısız Doğulu aydını ise bu beklentilere boyun eğerek eserlerini Şarkiyatçı motiflerle işlemeye çalışmıştır. Yazar, bu çalışma ile Edward Said izleğinde bir Şarkiyatçılık okumasından yararlanarak 2000 yılı sonrası Avrupa’daki majör film festivallerinde ödüllendirilen Türk filmlerini incelemiştir.

ABSTRACT

Orientalism refers to the body of non-malevolent studies and researches mostly done by the Western world on the East until Edward Said gives it an ideological meaning. In hundreds of years of work, the Orient has come to the fore with its exoticism, fascination, and extraordinary character. When it comes to 1978, Said revisits these works on East and puts forward the idea that all the features attributed to the East by Orientalists were created for the legitimate conquest of the East. According to him, Orientalism is the exploration method of colonialism. In the centuries, it developed its relations with social, economic, and political theories and turned the East into a fictional land where serious money-making investments can make from the very beginning. There is no longer a need for a Westerner for the practice of "Orientalizing the East" systematically carried out at the current point. Some Eastern intellectuals who internalize Orientalism, whether consciously or unconsciously, contribute to the intellectual treasure created by this method directed to the people they live with the same root.

Continuing its effectiveness today, Orientalism has created much representation by using its instruments that penetrate the general culture, both directly and internally. Artistic disciplines suchlike as cinema are at the top of the mentioned fields. As a device of colonialist thought, cinema has made considerable contributions to the teaching of fictional Eastern introspection and has taken the task of bringing the East to the feet of the west audience. Successfully carrying an ideological discourse that implies that the conquered colonial lands were "only 35mm away" the films attracted considerable attention among Western audiences. The emerging interest and relevance were turned into an expectation and "qualifying criteria" by Western art authorities such as galleries, museums, or film festivals for the Eastern artists who sent their works to them. Numerous Eastern intellectuals who did not see any trouble in internalizing Orientalism or who did this without realizing it obeyed these expectations and tried to work with Orientalist motifs. With this study, the author used an Orientalism reading under Edward Said to examine the Turkish films that were awarded in major film festivals in Europe after 2000.

ÖNSÖZ

Nüfuz ettiği alanların genişliği ve genişletilebilirliği nedeniyle Şarkiyatçılığın kronolojik sınırlarını çizmek oldukça zordur. Bu muğlaklıkta binlerce yılı kapsama olasılığının kuvvetine rağmen Şarkiyatçılığın 1970’lerin sonlarına kadar akademik camiada hatırı sayılır bir tartışma başlatmadığını belirtmek gerekir. Şarkiyatçılık ancak Edward Said’in çığır açan düşüngüsel çözümlemesi ile sosyal bilimler dünyasının gündemine oturmuş ve kısa sürede diğer bilim insanlarının da dikkatini çeken bir başlık haline gelmiştir. Yarattığı yeni perspektif ile Said, bir taraftan büyük bir saygınlık kazanırken diğer taraftan ise “Doğu’yu eleştirilemez kıldığı” gerekçesiyle “entelektüel bir terörist” (Warraq, 2003, s. 288) yaftalamasına mazhar olacak derecede suçlanmıştır. Bugüne kadar uzanan süreçte giderek şiddetini arttıran kutuplaşmalar bir yana, Said’in sadece bu denli büyük bir tartışma yaratabilmesi dahi kuramının ciddiye alınması için yeterlidir. Bu görüş aynı zamanda, Said’in işaret ettiği yeni pencereden sinemaya bakabilmek olanağı da tanımaktadır. Bununla birlikte kuramının, kendisinin bahsetmediği sinema gibi bir alanda uygulanabilirliğini deneyerek, oluşturulan fikrîsel hazineye bir nebze de olsa katkıda bulunabilme ihtimali ayrıca mutluluk vericidir.

Kendisini akademik, metinsel ve tefekküre dayalı bir bilinçten; iktisadi, idari ve hatta askeri bir bilince dönüştürdüğü (Said, 2016, s. 223) süreç boyunca Doğu devriyeliğine talip olan Şarkiyatçı disiplin, pek çok ideolojik düşüncenin kesişim kümesine dahildir. Bu durum Şarkiyatçılık üzerine çalışan araştırmacıların yol boyunca “söylemsel bir baştan çıkarıcılık” tehlikesi ile birlikte adımladığı anlamına gelir. Çalışma boyunca her ne kadar bu hülyanın peşine düşmemiş olduğuna inanılsa da Şarkiyatçılık düşüncesi -yapısı gereği- konuyu mercek altına yatan araştırmacının konumunu, akademik manipölasyon iştahıyla saf tutmaya dünden hazır okuyucular için adeta bir koz haline getirir. Bu hususta ne mutlu ki, akademik kurumların çatısı altında müracaat edilebilen bilimsel araştırma teknikleri; -fikirler ile okuyucu arasına uzunca bir mesafe koymasına karşılık- önerilen bağlamların, bu manipölasyonlardan sıyrılarak doğrudan okura ulaşmasına neden olur. Böylece Türk coğrafyasının aydınını anlamaya ya da hepsinden önce bu coğrafyanın sözcülüğünü talep edenlerin gerçek aydınlar olup

olmadığını anlamaya yönelik sorulan sorular, cevaplarını daha doğru noktalarda arayacaktır.

İçinde bulunulan zaman diliminde Şarkiyatçılık mesleğine olumsuz eleştiriler, kimi uluslardaki aşırı milliyetçi ya da köktendinci denilebilecek kimselerin tekelindeymiş gibi gözükmetedir¹. Çoğunlukla yanlış anlaşılmış bir “Şarkiyatçılık” okumasının neden olduğu bu görüntüye ilişkin bir şeyler söylemek gerekirse söz konusu kimselere, Edward Said’in Doğu ile Batı arasında bir kıyaslama yapmadığını daha doğrusu taraftarlık ya da aleyhtarlık yapmadığını hatırlatmak gerekir. Okuyucuya sorduğu soru, Doğu ile Batı denilen ayırdın hangi düzlemde ve hangi arka plan verileriyle oluştuğudur. Daha kaba ifadesiyle Said, insanlığın Doğu ve Batı gibi iki temel kutba indirgenmesiyle oluşturulan o “ara boşluğun” ham maddesinin peşindedir. Macerası boyunca ise okuyucularına sadece bu soruların değil Şarkiyatçılık eleştirisinin belli bir zümreye ait olup olmadığı sorusunun da yanıtını verir.

“Anavatanını seven insan, narin bir çaylaktır henüz; her toprağı kendi yurdu gibi gören insansa çoktan güçlenmiş demektir; ama kusursuz insan, tüm dünyayı yabancı bir diyar gibi görendir.” (Hugh, 1961, s. 101)

Said’in savı ve Hugh’nun önerisini de dikkate alarak değinmek gerekir ki, Şarkiyatçılık üzerine çalışmanın endişe verici özelliklerinden bir başkası da dilsel konumdur. Tıpkı araştırmacının düşünsel ve fiziksel konumunun önem teşkil ettiği gibi dilsel konum da söylemin iskeletini oluşturur. Bu bağlamda okuyucu için, çalışma boyunca etimolojik anlamda pek çok tercih ile başa çıkmaya çalışıldığını belirtmek sağlıklı olacaktır. Örnek vermek gerekirse, henüz en başında karşılaşılan “Şark” mı yoksa “Doğu” mu?” ya da “Şarkiyatçılık mı yoksa Oryantalizm mi kullanmalı?” gibi basit gözüken ikilemler, Şarkiyatçı disiplin için görüldüğünden daha karmaşık yapılar arz etmektedir. Bu gibi ifadeler arasındaki tercihlere, metnin biçimsel ağırlığını arttırmamaya gayret ederek ve gündelik dilin ritmini göz önünde bulundurarak ve elbette bilimsellikten uzaklaşmamak şiarı ile yaklaşıldığını şimdiden belirtmek gerekir.

¹ (bkz Navaro, 2013, s. 345)

Bu çalışma yazarın anneannesi Arife Karaçimen’e ithaf edilmiştir.



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ŞARKİYATÇI SÖYLEM VE ETKİNLİK ALANI

1.1. Şarkiyatçılık	5
1.2. Yardımcı Yöntem ve Kavramlar	9
1.3. Mısır Modeli Üzerinden Şarkiyatçı Söylem Örneği	11
1.4. Şarkiyatçı Söylemde Din Etkisi: d'Herbelot ve Dante	16
1.5. Kalem ve Kılıç Ordusu ile Şark'ın Fethi: Napolyon.....	26
1.6. Şarkiyatçılığın Düşünce ve Eylem Alanı: Şark'a Verilen İtibarı Geri Almak.....	30
1.7. Şarkiyatçı Hareket: Lawrence ve Hurgronje.....	35

2. BÖLÜM

İÇSELLEŞTİRİLMİŞ ŞARKİYATÇILIK VE SANATTAKİ ETKİNLİK ALANI

2.1. İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık.....	43
2.2. Şarkiyatçılığın Vasıtası Sinema	47
2.3. Altın Pranga: Sömürge Filmlerinin Sergilenmesi	49
2.4. Şarkiyatçı Emellere Sanatsal İvme: Sinema ve Citroën Misyonu	50
2.5. Resim Sanatı Örneğinde Şarkiyatçı Söylemin Sanatsal Yansıması.....	52
2.6. Bay Hamdy ile İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık	58
2.7. Doğulu Bir Sanatçı Olarak Batı’da Ses Getirmek	64

3. BÖLÜM

2000 YILI SONRASI AVRUPA’DA ÖDÜLLENDİRİLEN TÜRK FİLMLERİNDEKİ İÇSELLEŞTİRİLMİŞ ŞARKİYATÇILIK

3.1. Filmlerin Tespiti ve İnceleme Ölçeği.....	68
3.1.1. Venedik Uluslararası Film Festivali	69
3.1.2. Cannes Film Festivali	71
3.1.3. Berlin Uluslararası Film Festivali.....	73
3.1.4. Festivallerde Görünürlük, Keşif Süreci ve Beklentiler.....	76
3.1.5. Yurt Dışı Satış Denemeleri ve Ortak Yapımlar	78
3.1.6. Türk Filmlerinin Uluslararası Arenada Karşılması	81
3.1.7. Dış Pazarda Festivallerin Önemi	88
3.1.8. Göçmen Yönetmenler	90

3.2. Kurulan Bağlamda Filmlerin Analizi.....	92
3.2.1. Duvara Karşı	92
3.2.2. Kış Uykusu	101
3.2.3. Bal.....	113

SONUÇ.....	120
-------------------	------------

KAYNAKÇA	124
-----------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- Edward Said, İsrail sınırına taş fırlatıyor.....	1
Şekil 2- Bartolomeo di Fruosino, <i>Inferno</i> , 1430-35.....	23
Şekil 3- Pieter Bruegel, <i>The Census at Bethlehem</i> , 1566.....	53
Şekil 4- Charles-André van Loo, <i>Sultane</i> , 1755.....	56
Şekil 5- Antoine-Jean Gros, <i>Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa</i> , 1799.....	57
Şekil 6- Osman Hamdi Bey, <i>Yaradılış</i> , 1901.	59
Şekil 7- Osman Hamdi Bey, <i>Okuyan Genç Emir</i> , 1905.....	62
Şekil 8- Osman Hamdi'nin oğlu Edhem, Sébah & Joaillier.....	62
Şekil 9- Shirin Neshat, <i>Grace Under Duty</i> , 1994.....	66
Şekil 10- Türk Müziği dinletisi sahnesinden bir kare.....	70
Şekil 11- Sibel'in ailesinin yanındaki oldukça gergin görüntüsüne ilişkin bir kare.....	73
Şekil 12- Sibel'in annesi ile yalnız kaldığı sahneden bir kare.....	74
Şekil 13- <i>Kış Uykusu</i> filminden bir genel plan.....	80
Şekil 14- <i>Croisière noire</i> 'da çekilmiş bir fotoğraf.....	80
Şekil 15- <i>Kış Uykusu</i> filminin at yakalama sahnesinden bir kare.....	81
Şekil 16- Citroën'in "Golden Scarab" lakabını verdiği otomobilin Sahra'yı geçişi esnasında çekilen bir fotoğraf.....	81
Şekil 17- <i>Kış Uykusu</i> filminin intro sonrası açılış planı.....	82
Şekil 18- Citroën'in Doğu seyahatlerinden bir fotoğraf.....	82
Şekil 19- <i>Kış Uykusu</i> filminde yakalanan atın yakın planı.....	87
Şekil 20- Aydın karakterinin öldürdüğü tavşanın yakın planı.....	87

Şekil 21- Yusuf'un annesinin ayak bileklerine dikkat kesildiği andan bir kare.....	93
Şekil 22- Yusuf'un öznel açısından annesinin ayak bilekleri.....	94
Şekil 23- <i>Bal</i> filmindeki Kurban Bayramı kutlamalarından bir kare.....	95



GİRİŞ

Columbia Üniversitesinde görev yapmış olan Filistin asıllı akademisyen Prof. Dr. Edward Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* isimli eseri ile Şarkiyatçılık denilen kavramı yeniden ele alarak sosyal bilimler alanında büyük bir sansasyon yaratmıştır. Çalışmasında İçselleştirilmiş Şarkiyatçılığa ayrı bir başlık açmasa da bu tavra değinmeyi ihmal etmemiş ve Doğu halklarının Şarkiyatçılığı kendisine yönelttiği durumlara da yer vermiştir. Örnek vermek gerekirse eserinin henüz giriş bölümünde kendi halkı adına düzmece bir Amerikan yurtseverliğini olumlayan Arap uyruklu akademisyen için “*traison des clares*”² tabirini kullanmıştır (Said, 2016, s. xi). Bu Said'in, halk aydınlarına atfettiği büyük görevin İçselleştirilmiş Şarkiyatçılıktan sakınmak olduğunu işaret eder. Said için Şarkiyatçılığın panzehiri ancak hümanizm olabilir (s. xii).



Şekil 1- Edward Said, İsrail sınırına taş fırlatıyor (Kim, 2000).

² “Aydın İhaneti”

Etkinlik alanı ve uygulamalarıyla Şarkiyatçılık, kabaca Doğu'nun kendi kaderini tayin etme hakkını elinden alarak, kastedilen geniş ölçekli bölgeyi adeta bir sömürü sahasına dönüştürmeye aracılık eder. Bu dönüşüm uzun vadede, akademisyen ya da yazar gibi Batılı aydınlardan, komutanlara kadar varan algı yönetiminin aşama aşama devreye sokulması ile gerçekleşir (s. 12, 45). Bu noktada Batı, Doğu'yu bir fetih alanı haline getirirken aydınların "suç ortaklığı" mutabakatında hareket eder (s. iv). Bugün ise söz konusu ikiliğin veya Şarkiyatçı düşüncenin varlığını sürdürmesi için çift kutuplu bir çatışmaya gerek olmadığı, İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık tanımından hareketle anlaşılabilir. Doğulunun bir Batılıya ihtiyaç duymaksızın kendi kendini "Doğululaştırarak" kültürel, siyasi veya coğrafi bir emperyalizmi aynı anda ithal ve ihraç etmesi durumu, İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık olarak okunmaktadır. Bu hususta Jean Baudrillard'ın terminolojisine başvurulursa, içselleştirilmiş bir Şarkiyatçılığın esiri olan Doğu aydını için, "aydın simülakrı" veya "Doğu aydını simülakrı" demek de doğru olacaktır. Ortada Batılılığın tüm semptomlarını göstermesine karşılık bir Batılının olmayışı -aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçeklik (Baudrillard, 2017, s. 15)- tıpkı bu çalışmada ele alınacağı gibi kavramsal bir anlam karmaşasına zemin oluşturan "aydın" karakterinin sadece etnik konumunu değil "aydınlık" sıfatını da tartışmaya açacaktır.

Kurulan bağlamda her ne kadar buna elverişli gözükse de Şarkiyatçı düşüncenin, Avrupa'ya veya Amerika'ya mahsus hayalci bir Doğu düşüncesi olarak anlaşılmaması gerekir. Şarkiyatçılık maddi/finansal/parasal yatırımların desteğinde üretilmiş köklü kuram ve etkinliklerin tamamıdır. Bu bağlamda Şarkiyatçılık, kurumlar ya da kültür tarafından üretilen, salt siyasal bir çalışma sahası veya başlığı anlamına gelmez. Sadece Şark hakkında yapılan çalışmalar yığını/bütünü de olmadığı gibi Avrupa ya da Avrupalı tarafından, Doğu dünyasını baskı altında tutmak için bir araç veya sinsice kurulmuş Batı tipi emperyalist bir tuzak olarak da algılanamaz (Said, 2016, s. 16-22). Bunların karşısında:

"Daha çok, jeopolitik bilincin araştırma metinlerine, estetik, iktisat, sosyoloji, tarih filoloji metinlerine dağılımıdır; yalnızca temel, coğrafi bir ayrımın ("dünya eşit olmayan iki yarımdan, Şark ile Garp'tan oluşur" diyen ayrımın) değil, araştırmaya dayalı buluş, filolojik yeniden yapılandırma, araçlarla Şarkiyatçılık tarafından yaratılıp

kalıcı kılınan bir “çıkar” öbeğinin de işlenip inceltilmesidir; düpedüz farklı (ya da alternatif, yeni) bir dünyaya yönelik, belirli bir anlama, kimi durumda denetleme, değiştirme, hatta şekillendirme istencinin ya da niyetinin dile getirilişi olmaktan öte, bu istencin, niyetin ta kendisidir...” (Said, 2016, s. 22)

Şarkiyatçılığı var eden/üreten mekanizma, iktidarın kendisidir. Bu kavram siyasal, düşünsel, kültürel ve son olarak ahlaki iktidar olarak dört ana başlık altında ele alınmıştır. Şarkiyatçı düşüncenin kabaca siyasal iktidar ile doğrudan bir ilişki içerisinde olmadığı fakat diğer iktidar türleri ile gelgitli bir alışverişi olduğu belirtilir. *Siyasal iktidar*, kolonyal veya ilhanlık bir kuruluşun; *düşünsel iktidar* filoloji, anatomi gibi veya çağdaş yönetim bilimlerinden biri gibi hakim bir bilim dalının; kültürel iktidar genel beğeni ve değer yargılarının/kıstaslarının; *ahlaki iktidar* ise “biz” ve “onlar” temelinde, neyi kimin yaptığı ve yapamadığı düşüncesi ile ilintilidir (s. 22).

1. BÖLÜM
ŞARKİYATÇI SÖYLEM VE ETKİNLİK ALANLARI

1. BÖLÜM

ŞARKİYATÇI SÖYLEM VE ETKİNLİK ALANI

1.1. Şarkiyatçılık

Şarkiyatçılık düşüncesinin, çağdaş veya yakın tarihle ilişkisini hala sürdürdüğünü ifade eden Edward Said, Şark -Doğu- terimini de; tıpkı Garp -Batı- gibi ontolojik bir istikrarsızlık ölçeğinde tanımlar. Burada baz, yazara göre “Doğulu olmayanın” veya “Batılı olmayanın” tespitidir. Söz konusu düşünce, kurmaca bir çabanın yanı sıra “öteki” kavramının keşfiyle yaratılmıştır (Said, 2016, s. ii).

Yazar tarafından, güç figürlerine “entelektüel uşaklık” yapmakla yaftalanan aydın kesimin “öteki” horgörüsü ve bu tavrın fiziksel şiddet ile kurduğu suç ortaklığı, tarihi adeta yazılıp silinebilen bir karatahtaya çevirmiştir (s. iii). Şarkiyatçı düşünce ise bu eylemin Doğu’yu fethedilebilir ve sömürülebilir bir coğrafya olarak ele alınması görevini üstlenir. Said’e göre tarih, belli çıkarlar doğrultusunda bozulabilen, yeniden yazılabilen veya üretilebilen bir şeydir. “Şark” da tam anlamıyla böyle üretilmiştir (s. iv). İtiraz edilen nokta ise mevzu bahis güç figürlerinin, aydınların ya da bilim insanlarının, başka halkların kendi kaderini tayin etme hakkı üzerine inşa ettiği söz sahipliği durumudur. Batı’nın optimum olarak ve sanki bütün bir insanlık bu konu üzerinde mutabakata varmışçasına pazarladığı demokrasi, insan hakları, modernlik ya da aydınlanma gibi kavramları tıpkı Doğulu toplumlarda olduğu söylenen hak ihlalleri kadar tartışmalıdır (s. iv).

Said bu noktada okuyucuya, alışlageldik yargılardan kurtulmuş, tarihsel ve rasyonel olarak ele alınan “hümanizm” düşüncesini işaret eder. Ona göre hak ihlallerinin ve insanlık dışı tüm uygulamaların karşısında ancak hümanist düşünce durabilir. Bu düşüncenin dayanağı ise farklı eleştirilerin, farklı toplumların ve zamanların biraradalığıdır. Öne sürülen fikir, toplumsal bir yalıtımın söz konusu olmadığı ve birbirlerinden ayrılmış gibi gözükse de tüm bölgelerin birbirleri ile bağlantılı olduğunun altını çizerek. Bu noktada ise “İslam ile Batı” gibi iki kutuplu redüksiyonların giderek artan şöhretinden endişe eder (s. vii). Her biri ötekiden farklı olan bireyleri Doğu, İslam, Batı ya da Amerika gibi yüzeysel ve indirgemeci etiketlerle düzmece kolektifler altında

istiflemek yerine; seküler, akılcı ve maddi bir uygulamanın devreye sokulması gerekmektedir. Karşıtlarının aksine eleştirel düşünce iktidar aygıtları tarafından zapturapt altına alınamaz. Böylece birey biçimsel ve içeriksel sıklık çekincesinin önüne geçmiş olur. Yazar, önerme olarak okuyucuya sunduğu hümanist düşüncenin, hiçbir özgün yanı bulunmayan fikirlere ve tescilli otoriteye karşılık, bireyin hareketliliği ve sübjektif hisleri üzerine temellendiğini ifade eder (s. xii).

Napolyon ile başladığı ileri sürülen Doğu çalışmaları ve Kuzey Afrika'nın ele geçirilmesi ile vuku bulan mücadele, kolonyalizme karşı ulusçu düşüncenin yükselişine neden olarak “öteki” kavramını da kabaca bir bölüğüye maruz bırakmıştır. Sözü edilen mücadele yirminci yüzyıl boyunca Irak, Suriye, Filistin ve Afganistan gibi petrol potansiyeli barındıran ülkelere yapılan dış müdahalelerin sonucunda; iç savaş, darbe, isyan veya kısa süreli liberal bağımsızlık gibi toplumsal reflekslerden güç almıştır (s. vii).

Meydana gelen bu olayları kendi kurduğu perspektiften çözümlemeye gayret eden Said, *Şarkiyatçılık* başlıklı metninde Orta Doğu “uzmanı” olarak belli bir ücret karşılığında televizyona çıkartılan Arap bir akademisyene dikkat çeker. Amerika Birleşik Devletleri 46. Başkan Yardımcısı Dick Cheney, Irak'a yapılması gereken askeri müdahale hakkında konuşurken Saddam Hüseyin'in Amerikan ordusu tarafından titizlikle derdest edilebileceği fikrine methiyeler düzerek sözü geçen bu akademisyene atıfta bulunur. Kendi halkına duyduğu nefret ile şöhret kazanmış bu “aydın” Said için ihanet “suçu” işlemiştir. Ona göre bu tavır hümanist düşüncenin yozlaşp, azgın milliyetçiliğe ve düzmece bir yurtseverliğe dönüşmesinin belirtisidir. Halkların kendi kaderini tayin etmesi gerekliliğini vurgulayan yazar, rasyonel düşünceye dayalı etik ilkelerin yerini, Amerika ya da Batı'yı müstesna gören, bağlamsal önemi göz ardı eden ve öteki kültürlere alaycı bir küçümseme ile yaklaşan fikirlerin aldığından hayıflanır. Bu fikirler İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık düşüncesinin de iskeletini oluşturur (s. xi).

Arap ve Müslüman ülkelerinin bugün bağınazlığın ve dogmanın bayrağını sallamasına ilişkin Edward Said, Roula Khalaf'ın 4 Eylül 2002 tarihinde *Financial Times*'ta yayınlanan makalesine atıfta bulunarak; bu coğrafyadaki insanların Amerikan karşıtlığı hakkında dahi kalburüstü bir fikre sahip olmadıklarını hatta bu kişilerin

Amerika'nın neye benzediğine dair bile bir fikirlerinin olmadığına altını çizer ve bu doğrultuda ortaya belirsizlik içeren bir tanımlama atar. Bu belirsizliğin ise sadece öfke ve çaresizlik dolu “beddualar” üretmesine zemin hazırladığını belirtir. Neden olarak övgü dolu sözler ile bahsettiği İslami “ictihad” geleneğinin yok oluşunu, bunun da adeta bir domino etkisi yaratarak rasyonel ve eleştirel düşüncenin ya da çağdaş yaşamın sorunlarına karşı üretilmesi gereken çözümsel heveslerin oluşumuna engel olduğunu öne sürer (s. xi).

Said, *Şarkiyatçılık* isimli eserinin giriş bölümünde 1975-76 yıllarında Beyrut'ta bulunan ve o dönemde gerçekleşen Lübnan İç Savaşı'na tanıklık eden gazeteci Thierry Desjardins'in, daha sonra yayınlacağı *Le Martyre du Liban* isimli metnini odak noktasına alır. Desjardins'in artık harabe olmuş kent için yakınarak, “burası bir zamanlar Chateaubriand ile Nerval'in Şark'ına ... aitmiş gibi görünürdü” demesini yüksek perdeden eleştirir. Sözü geçen gazetecinin Beyrut'un yok oluşu ile kurmuş olduğu ilişki yazar tarafından Şarkiyatçılık düşüncesini milletler özelinde ayırır. Şark, Avrupa özelinde kurmaca bir form olarak tanımlanır. Şark bir üründür ve Avrupalılar tarafından üretilmiştir. Burada Avrupa, yazarın daha önce söylediklerinin aksine coğrafi olarak da Avrupa'yı işaret etmektedir. Amerikalılar için Şarkiyatçılık, Uzak Doğu ile yani temelde Çin ve Japonya'yı kapsayan geniş bölgede karşılığını bulur. Şarkiyatçı düşüncenin Avrupa ile kurduğu ilişki Amerika'ya kıyasla daha köklü ve özeldir (s. 11). Yazar bu noktada Şark'ın Avrupa için sadece bir komşu değil, karşıt imge, kimlik ve deneyim olarak da Avrupa'nın tanımlamasında temel özne görevi taşıdığını şu sözlerle anlatır:

“Amerikalılardan farklı olarak Fransızlarla İngilizlerin -onlarınki kadar güçlü olmasa da, Almanların, Rusların, İspanyolların, Portekizlilerin, İtalyanların, İsviçrelilerin- benim Şarkiyatçılık diyeceğim köklü bir gelenekleri, Şark'ın Avrupa-Batı deneyimindeki özel yerine dayanan bir Şark'la uzlaşma biçimleri vardır. Şark, Avrupa'nın sadece komşusu değildir; Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekanı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biridir.”
(Said, 2016, s. 11)

Bu ifadelerle Said, Şark'ı Avrupa'nın dünyevi bir bütünleyicisi ve kültürel tamamlayıcısı olarak temsil ettiğini ileri sürer (s. 12).

Tarih ve kültür açısından bakılacak olursa Şarkiyatçı düşüncenin menşei İkinci Dünya Savaşı'na kadar niceliksel ve niteliksel bakımdan Fransa ve İngiltere'ye aittir. Bu zamana kadar Avrupa'da Doğu'ya ilişkin düşünceler ya da çalışmalar üreten İngilizler ile Fransızlar, 1940'lı yılların sonuna doğru Şark'ın egemenliğini Amerika'ya karşı kaybetmiştir. Bu kayıp Şarkiyatçı denilebilecek yüklü metinlerin Avrupa'ya oranla Amerika'da sayıca fazlalaşması durumunun doğurduğu bir zorunluluğa dayanır. Yine de İngiltere ve Fransa'nın Şark üzerindeki etkinliği Avrupa çatısı altında güncelliğini korumaktadır (s. 14).

Şarkiyatçılık Batılının Doğulu üzerindeki konum üstünlüğüne temellenir. Doğu'nun "Şarklı kılınmaya" boyun eğmesi, Şarkiyatçı düşüncenin amaçlarından birisidir. Nitekim Said, tarihsel süreçte de bu fikrin karşılığını bulmasına ilişkin, Rönesans'ın sonlarından bugüne kadar uzanan süreçte yani Avrupa hükümlanlığına denk gelen geniş zaman zarfında, Şark'ın ya da Şarklının, gün geçtikçe kendisini teslim ettiği sömürü düzenine karşı hiçbir direniş göstermediğini ifade eder. Bu savı Gustave Flaubert'in, Mısırlı bir fahişe üzerinden "Şark kadını" modelini nasıl yarattığı ile açıklar. Fransız romancı Flaubert'in Maxime du Camp ile birlikte yaklaşık 2 yıl sürecek Yakın Doğu macerası sırasında kaleme aldığı *Doğu Seyahati* isimli eser, yazarın İtalya, Yunanistan, Mısır, Lübnan, Rodos ve Anadolu yolculuklarını daha sonra ise İzmir ve Çanakkale Boğazı üzerinden İstanbul'a varışını konu edinir (Battal, 2013, s. 2). Flaubert'in 1849 ve 1851 yılları arasında yapmış olduğu bu yolculuğu okuyucuya aktaran satırlarda Edward Said ise özellikle Flaubert'in "Mısırlı fahişe" ile karşılaştığı kısımların altını çizer:

"Sözgeleşi, Flaubert'in Mısırlı kibar fahişeyle karşılaşmasının, etki alanı geniş bir Şark kadını modeli yaratmış olduğunu kabullenmek pek güç; bu kadın hiç kendinden söz etmemiş, duygularının, kişiliğinin ya da tarihinin temsilciliğini üstlenmemişti. Onun adına konuşan, onu temsil eden Flaubert'di." (Said, 2016, s. 16)

Flaubert'in seyahatnamesinde "Kuchuk Hanem" ismiyle okuyucuya tanıttığı ve kendisini etnikleştiren bir üslupla betimlediği sahne, indirgemeci bir "Doğu tipi kadın modeli" ortaya koyarak Şarkiyatçı bir bakış açısı yaratmıştır. Batılı ile Doğulu arasında cinsiyet temelinde gelişen güç odaklı ilişki Şark'a dair söylemi yineler (s. 16).

Profesör Said, Şarkiyatçılık tarihi ile alakalı halihazırda fikir verebilecek çalışmaları işaret ederek savını ansiklopedik bir üsluptan uzak tutmaya çalışsa da belli tarihsel kırılma noktalarının üzerinde durmayı ihmal etmez. 1770-1800 tarihleri ile 1770 öncesi Şarkiyatçı temsilin birbirlerinden farklı olduğunu ileri sürer. Ona göre Napolyon'un Mısır'a girişi, Batı'nın o zamana kadar karşılaşmadığı cinsten bir bilimsel Doğu bilgisini açığa çıkartmıştır. Bu tarihi etkinlik ile düşüncenin Şark'ta daha güçlü bir yetkeyle var olduğunu belirtir. Nitekim Said, daha önceden sözünü ettiği "İşte Şark'ın tabiatı budur ve ona, buna göre muamele etmemiz gerekir" şeklindeki söylemlerin bu yetke ile birlikte ortaya çıktığını belirtmiştir (s. 25, 30, 33, iii).

1.2. Yardımcı Yöntem ve Kavramlar

Said, Avrupa'daki kültürel yaşıntıyı anlayabilmek ve Şarkiyatçılığa tarih boyunca sağlanan süreklilik ve dayanıklılığın menşeyini keşfetmek için Antonio Gramsci'nin "hegemonya" kavramına hayati bir önem atfeder. Gramsci, hegemonyayı sivil toplum ve siyasal toplum ayırıcı ile açıklar: Sivil toplum görece rıza temelli bir ilişki denilebilecek, sendikalarda, ailelerde veya okullardaki gibi gönüllülük esasına dayanan ilişkilerle kurulurken; siyasal toplum bunun aksi olarak, idaredeki görevi doğrudan egemenlik olan devlet organlarıyla yani ordu, polis ya da merkezi bürokrasi ile kurulur. Gramsci'ye göre "kültür" kavramının çalıştığı alan siyasal değil sivil toplumdur. Bu doğrultuda, fikirlerin, kurumların ya da diğer insanların tesiri egemenlik vasıtasıyla değil, ancak gönüllülük ya da rıza denilen esas ile açığa çıkabilir. Buna bağlı olarak nasıl totaliter rejimlerde belirli düşünceler diğer düşüncelerden daha etkiliyse, belirli kültürel biçimler de diğerlerine göre daha kuvvetlidir. İşte bu kültürel öncülük şekli Gramsci tarafından hegemonya olarak adlandırılır (Said, 2016, s. 16, 17). Bu güç savaşında Gramsci hegemonya için, egemen sınıf olarak proletarya diktatorasını yani hakim kesimin öteki/karşıt gruplar üzerinde uyguladığı kaçınılmaz zorlamayı oldukça kritik bulur (Gramsci & Moget, 1986, s. 73). "Rıza" ve "zorlama" kavramları arasında kurduğu suç ortaklığına ilişkin Robert Warburton Cox, hegemonyayı yastık benzetmesi ile açıklar. Darbeyi absorbe eden hegemonya, er ya da geç sözde saldırganı yatıştıracaktır (Cox, 1983, s. 173).

Said kuramını inşa ederken başka yardımcı yöntemlerden de güç almıştır. Hegemonya kavramının haricinde Şarkiyatçılığın neredeyse kusursuz denilebilecek kadar sistemli ve disiplinel işleyişini çözümlemek için Michel Foucault'nun “söylem” kavramını kullanır. Şarkiyatçılık kavramını okuyucusu için anlamlandırmaya çalışırken Foucault'nun *L'Archéologie du savoir*³ ile *Surveiller et punir*⁴ başlıklı metinlerine müracaat eder. Bu yöntemden hareketle Said, Şarkiyatçılığın bir “söylem” olarak ele alınması gerektiğini belirtir. Ona göre söylem olarak ele alınmayan Şarkiyatçılık, Avrupa kültürünün, Aydınlanma Çağı sonrasında Şark'ı her anlamda üretebilmesine neden olan disiplinli sistematikğin çalışma prensibini kavramayı zorlaştırır. Bu sistematik Şark'ın ideolojik, imgesel, bilimsel, sosyolojik, siyasal ve askeri olarak şekillendirilmesini içerir (s. 13). Foucault'nun bilgi iktidar bağıntısı da Said için oldukça önemlidir. “Şarklıyı yaratıp” başka bir anlamda ise onu tamamen yok eden bu bağıntı, yazar için sadece akademik değil aynı zamanda da düşünsel bir sorundur. Yazar, Şarkiyatçılığın doğuşunu, büyüüşünü ve gelişmesini bu bağıntıdan hareketle betimlemiştir (s. 36).

Doğu üzerine çalışmalar yürüten herkes, kendisine bir kıstas belirler. Bu kıstas araştırmacının dayanacağı eski bir Şark bilgisi üzerine temellenir. Ayrıca bu alanda yapılan her çalışma, kendisini Doğu ile doğrudan bağlantılı kılar. Üretilen bilgi kendisini başka çalışmalarla, kurumlarla ve izleyicilerle ilişkilendirir. Böylece ortaya konulan ilişki ağı, Şark'ın zamandaki ve kurumlardaki varlığıyla bütüne “yetke” verir. Şarkiyatçılık çözümlemesinde metodolojik olarak önem arz eden kavramlardan bir diğeri ise yetkedir. Yetke, iki temel yöntembilimsel gereç ile açıklanabilir. Bunlardan ilki “stratejik konumlandırma” olarak bahsi geçen ve bir metnin anlatıcısının hangi noktada durduğunu -yani fiziki konumunu- üzerinde çalıştığı Doğu materyali yönünden betimlemek anlamına gelir. Stratejik konum veya doğrudan konum, Şark hakkında yazmanın ön koşuludur. Doğu karşısında kendisini bir noktaya konumlamayan kişi, Şark'ı temsil etme ya da onun adına konuşabilme yetilerinden yoksunlaşır. Önerilen ikinci yöntem ise stratejik biçimlendirmedir. Bu yöntem çeşit, tür ya da tip olarak bütünsel bir uyumluluk veya benzerlik taşıyan metinlerin, bir süre sonra kendi aralarında yoğunlaşarak kültürel bir

³ Bilginin Arkeolojisi

⁴ Hapishanenin Doğuşu

gönderim gücü kazanması hadisesi ile söz konusu metinler arasındaki ilişki çözümlemelerini kapsar. Yetke kavramına ilişkin, Said'in özellikle vurgulanması gerektiğini düşündüğü fikir, Şarkiyatçı metinlerin altyazılarında saklananların değil, doğrudan yüzeyinde betimlediği “şey” karşısındaki dışsallığının çözülmesidir. Çünkü Said, dışsallığı Şarkiyatçılığın ön koşulu olarak görür. Sanatçı veya araştırmacı, ne olursa olsun, Şarkiyatçının Şark'ı betimleyişi, ele alışı, temsil edişi veya konuşturması etkinliği temelde, “Doğu gizemini Batı'ya/Batılı için anlaşılır kılmasıdır”. Şark, materyallerinden biri olması dışında Şarkiyatçıyı ilgilendiren bir şey değildir. Yazdığı yazılıyor veya söyleniyor olması sebebiyle o artık Şark'ın dışındadır ya da dışsallaşmıştır (s. 29, 30).

1.3. Mısır Modeli Üzerinden Şarkiyatçı Söylem Örneği

Şarkiyatçı yaklaşımı, İngiliz hükümleraltığı altındaki Mısır üzerinden okunmasının nedeni Şarkiyatçıların Mısır'ı daha sonra sömürgeleştirecekleri milletler için pilot üssü olarak kullanacak olmasıdır. Nitekim Mısır'da geliştirilen Şark modeli, daha sonra tüm Şark'ın ve Şarklıların aynı olduğı düşüncesine dalalet eden fikirler üretecektir. Mısır, İngiltere'nin sömürgesi olmadan evvel “Şark geriliğinin” en çok hissedildiğı alandır. Bu durumu lehine çevirmeye çalışan İngiliz Şarkiyatçıları, “Batı'nın gücü ve bilgisi” ile Mısır'ı içine düştüğü bataklıktan çıkartacaktır. Bu tasarı sadece zihinsel değil hatta çoğunlukla fiziksel bir tasarıdır. Örnek verilecek olursa İngiltere'nin, Doğı'ya atadığı sömürge yöneticilerini ellili yaşlarına basar basmaz emekliye ayırması, Doğulunun zihninde “sağlıklı, zinde ve bozulmamış” Avrupalı görüntüsü yaratmak içindir (Said, 2016, s. 45, 50). Ayrıca Şarkiyatçı etkinliklerin Mısır üzerinden örneklenişi, çalışmanın üçüncü bölümünde yer alan film incelemeleri için okuyucuya referans modeller de oluşturacaktır.

1910 yılının 13 Haziran'ında Arthur James Balfour'un İngiltere Avam Kamarası'nda başlattığı Mısır'a dair taktiksel yaklaşımlar ve sorunların çözümü temalı tartışması, Batılının/Avrupalının Doğı algısı üzerine nitelikli veriler ortaya koyar. Balfour yıllar sonra Şarkiyatçı çalışmalara materyal olacağı konuşmasında parlamenterlere seslenirken, en az kendisi kadar önemli bir başka aktör olan ve Mısır'ın

sömürgeleştirilmesi hususundaki yadsınamaz katkılarından ötürü halisane methiyeler düzdüğü Cromer Lordu Evelyn Baring'den bahseder. Kendisine, daha sonra Mısır'daki “başarılı” etkinliği ve görevlerinden ötürü 50.000 sterlinlik bir emeklilik ikramiyesi verilmesi tasarısını da “Mısır'ı Cromer var etti” diyerek destekleyen Arthur James Balfour'dur. Balfour konuşmasının başında, küçümseyici üslubuna gelen itirazlara yönelik açıklamalarda bulunurken, Mısır'ın ve aslında tüm Şark coğrafyasındaki milletlerin köklü tarihine atıfta bulunur. Doğu ülkelerinin halkları gibi büyük ırkların karşısında titizlikle ve görev bilinci ile çalıştığını dinleyicilere hatırlatır. İngiltere olarak henüz tarihi bir bilince dahi ulaşamadıkları zamanlarda Mısır uygarlığının altın çağını çoktan yaşayıp bitirmiş olduğu gerçeğinin altını çizerek, bu büyük milletin en iyi şekilde İngilizler tarafından temsil edilebileceğini ileri sürer. Yönetimlerini kendi tasarrufları altına almaları fikrini, “fakat daha önce egemenliği altına girdikleri tüm yönetimlerden daha iyi yönetilecekler” savı ile olumlar. Yönetim işlerinde Mısır'ın göstereceği teslimiyetçiliğin hem Mısır hem de Batı için yararlı olduğunu ifade eder (Great Britain, 1910) (akt. Said, 2016, s. 42, 43).

Lord Cromer'in iki ciltten oluşan ve 1908 yılının Mart ayında yayınladığı *Modern Mısır* isimli eseri 1876-1892 yılları arasında görev yaptığı Mısır'daki etkinlik ve deneyimlerini konu edinir. Cromer bu süre zarfında İngiliz egemenliği altındaki Mısır'ın tepkimelerini kaleme alır (Owen, 2004, s. 353). Eserinin dördüncü bölümüne Lady Duff Gordon'un “Bu ülke silinip, yazılabilen⁵ bir parşömen gibidir. *İncil*'in Herodot'un üzerine, *Kuran*'ın ise *İncil*'in üzerine yazılmasına benzer.” epigrafı ile başlayarak, bir Hristiyan ve Müslüman'ın yaşam tarzı karşılaştırmasını yapar. Bu karşılaştırma Hristiyanların güzel sanatlara oldukça önem verdiği fakat Müslümanların ikonoklastik olduğu, eğer yaşayan herhangi bir canlıyı boya ya da heykelle tasvir etmeye kalkarlarsa doğrudan mahkum edilecekleri gibi tabirler içerir. Karşılaştırmasını müzik veya temizlik anlayışı gibi alanlarda da üstünlük/aşağılık kıstasında genişleten Cromer, bu konudaki düşüncelerini destekleyebilecek nitelikte ifadeleriyle Sir Alfred Lyall'ın Doğu

⁵ Orijinal metinde, “palimpsest” kavramı kullanılmıştır. Palimpsest tıpkı bir yazı tahtası gibi anlaşılabilir. Kabaca halihazırda yazılı olan parşömenin silinip tekrar yazılabilir hale getirilmesine denir. Fakat burada kastedilen, Gore Vidal'ın sözünü ettiği arkeolojik yaşam katmanlarıdır (Vidal, 1995, s. 6).

tecrübesine yer verir. Lyall’a göre Şarklı zihniyet doğruluktan⁶ nefret eder, onların doğruluktan sapması için hakiki bir caydırıcılığa dahi lüzum yoktur. Lyall, bu hususta Hindistan’daki İngilizleri ikaz ederek temkinli olmalarını salık verir (Baring, 1916, s. 146).

Cromer’in eserinde, Şarkiyatçılık çalışmalarına araç olabilecek kimi ikilikler oldukça yalın ifadelerle okuyucuya aktarılmıştır. Kendisi, Avrupalının vakıaları çözümlemede her zaman kesin ifadelerle başvurduğunu, mantık eğitimi almasa dahi doğuştan mantıkçı olduğunu, bu hengamede kuşkuyu da asla elden bırakmadığını belirtip, çalışkanlığı ıskalamayan ve ön yargılara varmasına mani olan bilimselliğine de değindikten sonra, zekasının adeta bir saat gibi işlediğini ileri sürer (s. 146, 147).

Elbette buna karşılık Cromer, Doğulunun yürürken dahi yolun ortasından mı yoksa kaldırımdan mı yürümesi gerektiği konusunda karar veremeyip takla atmaya varacak kafa karışıklıkları yaşadığını; ahmaklıkları, tembellikleri ve simetri duygusundan yoksunluklarıyla Avrupalı asaletinin karşısında durduğunu aktarır. Geçmişteki Arapların, görece yüksek derecede diyalektik bilimi ile uğraşmasına karşılık bugünkü torunlarının bunu devam ettirmekte tek başlarına yetersiz olduğunu ve düşünme yetisi bakımından korkunç derecede zayıf olduklarını belirtir. Lord Cromer’e göre sıradan bir Mısırlıdan herhangi bir olgunun ne anlama geldiği sorulursa, ömür tüketen bir uzunlukta ve karmakarışık bir cevap verecektir. Açıklamasını bitirdiğinde ise yarım düzine çelişki ile sizi baş başa bırakacaktır (s. 152).

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Şarkiyatçı bakış, Batılının çıkar odaklı örüntüsüne göre şekil değiştirebilen bir yapıdadır. Potansiyel sömürü sahası üzerine yapılan çalışmaların başında, o saha hakkında -yani Şark hakkında- bilgi toplamak gelir. Değinildiği üzere bilgi, o halkı egemenliği altına almanın ön koşuludur.

⁶ Cromer, Lyall’ın Şarklı zihniyetin doğruluktan nefret ettiğini ifade ederken, “untruthfulness” kavramını kullanır. Bu kavram ile Fransız Şarkiyatçı Ernest Renan’ın 1863 yılında yayınlanan *La Vie de Jésus* isimli kitabına atıfta bulunur. Kavram ile kastedilen kabaca şudur: “Bizim için inanç, çoğunlukla inananın kendisine karşı samimiyetidir. Ancak bu duygu, eleştirel ruhun inceliklerine henüz alışmamış olan Doğu halkları için anlamsızdır. İyi niyetlilik ve sahtekarlık dağarcığımızda iki uzlaşmaz terim olarak karşımıza çıkar. Doğu’da bu terimlerden birine büyük bir sapma vardır. Maddi hakikat Doğu’da beş para etmez bir şeydir.” (Renan, 1863)

Burada en açık tabiri ile iki farklı kutup söz konusudur: Batılılar ve Doğulular. Batılılar halihazırda egemendir. Doğululara da başkalarının egemen olması gerekmektedir. Bahsedilen egemenlik ile kastedilen çoğunlukla, Doğuluların Batı tasarrufu altına girmesi yani varlıklarının, kişiliklerinin, özgürlüklerinin fiziksel olarak kontrol altına alınmasıdır. Topraklarının ve hatta içişlerinin Batılılar tarafından denetlenmesidir. Bu etkinlik ile hedef aldıkları halkları sınıflandırırken bağımlı ırklar⁷ veya Şarklılar gibi indirgeyen üsluplar kullanmışlardır. Ehlileştirilenler bağımlı ırklardır. Bu düşünce Doğu'ya hükümrancılık edenlerin bireysel art niyetlerinin değil, o çağın yadsımadığı genel bir öğretinin ürünüdür (Said, 2016, s. 46). Bununla birlikte Mısır'ın Şarkiyatçı bir kuşatmaya nasıl teslim olduğu sorusuna gereken yanıtı, Şarkiyatçılığın Foucault'nun bilgi-iktidar ilişkisi ve Gramsci'nin hegemonya kavramı ile dirsek temasındaki ilişkisi verecektir.

Lord Cromer için, Mısır'da yirmi beş yıl boyunca idaresini elinde tuttuğu bağımlı ırkların özgürlüğünü derdest edebilmenin en önemli yolu, onları özgür hissettirmektir. Yolu, sınırlarını bilmek ve daha fazla zorlamamaktan geçen bu sömürgeci düşüncenin mümkünlüğü mevzu bahis halk hakkında olabildiğince bilgi edinmektir. Çünkü bilgi güçtür ve bilgi arttıkça güç de artacaktır. Sömürücü güç, esnetilebilir ve sağduyulu bir disiplinin ifadesidir. Hoşgörüsüzlük bu süreçte Şarklıyı uyandırmaktan ya da kışkırtmaktan başka bir şeye yaramayacaktır. Ancak nadiren başvurulması halinde bir işe yarayan imparatorluk kudreti ise bağımlı ırka hükmetme tüyolarının başında gelir. Özellikle aşırı mantıklı ve bilimsel ölçütleri tamamıyla kabul ettirmeye çalışmamak bu konuda hayati önem taşır. Cromer kendi tabiriyle bir “Orta Afrika yabanının” bile bu şekilde evcilleştirilebileceğini söyler (Baring, 1908, s. 14).

“Balfour ve Cromer de teamüle uyup çeşitli terimler kullandılar. Şarklı mantıksızdır, ahlaksızdır (günahkardır), çocuksudur. “farklı”dır; buna karşılık Avrupalı akli başında, erdemli, olgun, “normal”dir. Ama ilişkiyi daha canlı kılmanın yolu, her yerde, Şarklının farklı, ancak eni konu düzenli, kendine ait bir dünyada -kendi ulusal, kültürel, bilgisel sınırları, içtutarlılık ilkeleri olan bir dünyada- yaşadığını

⁷ Lord Cromer, 1908 yılında Roma İmparatorluğu ile aynı kaderi paylaşmamak için İngiltere'nin neler yapması gerektiğini anlattığı makalesinde emperyalizmin uygulanacağı halklar için bağımlı ırklar -subject races- tanımını kullanır (Baring, 1908, s. 3, 53).

vurgulamaktı. Bununla birlikte Şarklının dünyasına anlaşılabilirliğini ve kimliğini veren, Şarklının bu yoldaki çabasının semeresi değil, Batı'nın Şark'ın kimliğini saptamakta kullandığı bütün bir karmaşık bilgisel tarifler dizisiydi. Böylelikle, kültürel ilişkinin yukarıda açıkladığım iki temel özelliği bir araya gelir. Şark bilgisi güçten kaynaklandığı için, bir bakıma Şark'ı, Şarklıyı, Şarklının dünyasını yaratır. Cromer ile Balfour'un dilinde Şarklı, (mahkemelerdeki gibi) yargılanan, (ders kitaplarındaki gibi) incelenip tasvir edilen, (okullarda ya da cezaevlerindeki gibi) gözetim altında tutulan, (hayvanbilim kılavuzlarındaki gibi) resmedilen bir şey olarak betimlenir. Bu durumların her birinde dikkat çekici olan, Şarklının egemen çerçevelerde kapsanması, bu çerçevelerce temsil edilmesidir.” (Said, 2016, s. 50)

Şarkiyatçılık düşüncesine zemin oluşturmuş gibi gözükse de bu tarihi aktörlerden yüz yıllar önce dahi -gerek ticaretle gerek savaşlarla kurulan ilişkiler doğrultusunda- dünya Doğu-Batı şeklinde pek çok anlamda bölgelere ayrılmıştı. Güç unsuru üzerine temellenen bu kutuplaşmaya neden olan pek çok farklı faktör sayılabilir. Fakat on sekizinci yüzyılın ortalarından bu yana Doğu-Batı ilişkisinde esas alınan iki temel unsur daha vardır. Bunlardan ilki, Batı'da hem sömürü ilişkisi ile elde edilen bilginin hem de bu yabancı özne ile yapılan Doğu-Batı mukayesesi ile elde edilen bilimsel ya da tarihsel bilginin, Şark'a ilişkin giderek hacim kazanan düzenli kümeler oluşturmaya başlamasıdır. Ayrıca şairler, edebiyatçılar ya da ozanlar gibi kurnacı yaratıcılık esaslı uğraşlarla meşgul olanlar da bu kümelere büyük yazın bütünlüleriyle katkıda bulunmuşlardır. Bir diğer önemli öge ise bu terazide Batı'nın, Doğu'dan daha ağır basan yani güçlü konumda olduğu gerçeğidir. Edward Said, bu durumu örtük bir güçlü-zayıf ilişkisi olarak yorumlamıştır. Sözü edilen örtüklük için Balfour'un, Mısır'ın İngilizlerden daha köklü bir tarihe sahip olduğunu söyleyerek Şark'ın büyüklüğünü kurnazca tanınması gibi örnekler verilebilir. Kullanılan alıntıda Said'in açıkladığını söylediği iki temel özellik budur (s. 49).

Verilen örnekten hareketle Şarkiyatçı çalışmaların, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl tarihleri arasında Şark'ın gerçek ve düşsel anlamıyla kapsam alanı küçüldüğünden daha önce hiç olmadığı kadar fazlaca nicelik kazandığı söylenebilir. Geçen zaman içerisinde Şarkiyatçılık, Şark üzerine çalışmak yerine emperyalist hevesleri imleyen bir konuma gelerek evrimini/başkalaşımını tamamlamıştır. Batılı tarafından Şark'ın

varlığının yok edilemeyeceği fakat kökten dönüştürülebileceği anlaşılmış ve bu doğrultuda yeni araçlar geliştirilmiştir. Avrupa için artık yüzyıllar boyunca formüle edilen metinsel tanımlamalardan, siyasi havanda dövülmüş yeni bir Şarkiyatçı modele geçme zamanı gelmiştir. Ortaya çıkan yeni koşullar Balfour'un ya da Lord Cromer'in de tarih sahnesinde rol almasını zorunlu kılmış ve ele alındığı gibi sömürgeci uygulamalara sebebiyet vermiştir (s. 106, 107).

1.4. Şarkiyatçı Söylemde Din Etkisi: d'Herbelot ve Dante

Din, Şarkiyatçı söylem için her zaman en önemli elementlerden birisidir. Şarklının dini ise Batılı için her zaman korkutucu olmuştur. Orta Çağ'ın başında karşılaştıkları bu yeni yaşam tarzına yönelik Avrupalı, tüm unsurlarıyla ve tüm gücü ile öfkeli bir savunma mekanizması oluşturmuştur (Said, 2016, s. 68).

Böylece İslam, hem Doğu-Batı karşılaştırmasının yeni üslubunu/dilini belirlemiş hem de Hristiyanlığın kötü ve düzmece bir uzantısı olarak Şarkiyatçıların nihai uğraşısı haline gelmiştir. “Uzantı” olması bu noktada, onu tümüyle bir yabancı sıfatından kurtaracak ve korkutucu olsa da tanışılmaya değer bir konuma taşıyacaktır. Batılının kendisinden olmasa da aşına olduğu tanışlarına beslediği alaycılık ve küçümseme ile alışılmadık olana karşı duyduğu hoşlanma durumu burada iç içe geçmiştir. Dolayısıyla Batılının İslam'a ilişkin -ve artık tümünden Şark'ı da temsil ettiğinden ötürü Doğu'ya ilişkin- düşünceleri büyümlü bir ürpertiden ibarettir (s. 68).

Elbette bu süreçte İslam Peygamberi Hz. Muhammed doğrudan “hasım” konumunda, tüm taşlamaların ana öznesidir. Hayatını kaybetmesinin ardından İran, Suriye, Mısır, Türkiye ya da Kuzey Afrika'nın Müslüman ordularının eline geçmesi, askeri, kültürel ve dinsel anlamda İslam'a sıra dışı bir güç kazandırmıştır. Bu serüveni Edward Said şöyle anlatmaktadır (s. 69):

“...sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda İspanya, Sicilya ve Fransa'nın bazı bölgeleri fethedildi. On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllara gelindiğinde İslam egemenliği doğuda Hindistan'a Endonezya'ya Çin'e kadar uzanmıştı. Avrupa, bu eşi benzeri görülmedik saldırı karşısında, dehşetten saygıyla karışık korkudan başka bir tepki de gösteremiyordu.” (Said, 2016, s. 69)

İslami “fütihat” ve “cihad” anlayışı, bu inancı temel korku ilkelerinden biri haline getiren öğelerin başında gelir fakat özünde İslam’ı, nefret edilen barbar sürüsünün temsili haline getiren faktörlerden belki de en önemlisi Avrupa’nın yanı başında konumlanmış Osmanlı İmparatorluğu’dur. “Muhammetçi Türkler”, on yedinci yüzyılın sonlarına kadar Batı üzerindeki korkutuculuğunu yitirmeyecektir. Bahsi edilen dönemde Londra’da sahnelenen oyunlar, Osmanlı İmparatorluğu’nun ürkütücülüğü konusunda fikir vermektedir. Bu oyunlardan kimilerine *The Crescent and The Rose: Islam and England during the Renaissance*⁸ başlıklı metninde yer veren Samuel Claggett Chew konu üzerine, “...az çok düşünebilen herkesin Osmanlı’nın Avrupa’ya nasıl tecavüz ettiğini iyi bilir.” ifadelerine başvurur. O oyunlardan bazıları şunlardır (s. 69):

“Timur’un Osmanlı İmparatorluğunu Fetret Devrine sokacak fetihleri ve Yıldırım Bayezid’i aşağılayışı⁹, Osmanlı’nın Arnavutluk topraklarında mevcudiyet kurmak istemesine karşılık İsmail Bey¹⁰’in kahramanca direnişi, İstanbul’un düşüşü ve Fatih Sultan Mehmet’in zalimce zulmü, Balkanlar ve Tuna bölgesinde Türklerin dönüşümlü olarak ilerleyen saldırganca gel-gitleri, Yunan ve Ege adalarının istila edilmesi, Suriye ve Mısır’ın düşüşü, Rodos’un ve daha sonra Kıbrıs’ın kaybedilmesi, Budapeşte ve diğer Macar şehirlerinin düşüşü, Lepanto¹¹ zaferi, Berberi kıyısındaki korsan faaliyetlerinin artması, Türklerin ve Perslerin birbirine düşmesi, İngiltere’nin Bâb-ı Âli ile diplomatik ve ticari ilişkiler kurması...” (Chew, 1937, s. 103)

Avrupalı için hiç hesapta yokken ortaya çıkan bu yeni “tehdit” ile başa çıkmak konusunda türlü yöntemler denendi. Bunlardan bir tanesi ise, Hristiyan dünyanın 4 büyük alimi olan John of Segovia, Nicholas of Cusa, Jean Germain ve Aeneas Silvius’un¹² girişimleriyle bütün Müslümanların din değiştirmesini amaçlayan görüşmeler başlatıldı. 1450-1460 tarihleri arasında yapılan görüşmeler John’a göre, savaşmaktan daha karlı bir

⁸ *Hilal ve Gül: Rönesans sırasında İslam ve İngiltere*

⁹ Hükümdar Timur’un Osmanlı padişahını kafese koyup, yanında gezdirerek küçümsemesi (Köprülü, 1937, s. 591, 603) kastediliyor.

¹⁰ Batılı kaynaklarda “Skandarbeg”in asıl adı Gergi Kastrioti’dur. Kardeşleri ile beraber Osmanlı Devleti tarafından rehin alınır. “İç oğlanı” olarak yetiştirilir. Sultan’ın güvenini kazanıp 1431 yılında Sipahi olarak askere alınır ve gösterdiği başarılarından dolayı Osmanlı İmparatorluğu’nda yüksek mevkilere atanır. Sancak beyi olan İskender, Osmanlı-Macar savaşında emrine verilen askerlerle Osmanlı Devleti’ne ihanet ederek Kruja kalesini fetheder ve orada kendi beyliğini kurar. Kruja’nın fethine kadar 24 yıl hükümlanlık sürer (İnalçık, 2000, s. 561-563).

¹¹ İnebahtı Deniz Muharebesi.

¹² Papa II. Pius

seçenekti. Bu 4 alimin aralarında bir fikir birliği olmamasına karşılık, hepsi Müslümanlığın, ihanet edilmiş bir Hristiyanlıktan ibaret olduğu konusunda hemfikir idi (Southern, 1962, s. 91, 92, 108, 9) (akt. Said, 2016, s. 71).

Hristiyanlar için Hz. İsa ne ise, Müslümanlar için ise Hz. Muhammed'in o olduğunu varsayan Batılılar büyük bir yanlışlığı yaşadılar. İslam'ın da tıpkı Hristiyanlık gibi bir din olduğunu kabul etmeyen Avrupalı, bu öğretiyi için pejoratif bir anlam taşıyan "Muhammetçilik" tanımını kullanmaya başladı ve aniden Hz. Muhammed "sahtekar/yalancı peygamber" olarak imlendi. Norman Daniel'a göre Avrupalının İslam'a karşılık gösterdiği reaksiyon, İslami öğretinin onu ikna etmesinden korktuğuna işaret etti. Yüzeysel okumalar yerine, detaycılığı talep eden bir tavrın ortada olmaması bununla ilişkilendirilebilirdi. Böylece Batı, uzunca bir süre Müslümanların kutsal kitabını ve onların dine yaklaşım biçimlerini anlamamak hususunda gayret gösterdi. Hristiyanlığın ucuz bir kopyası olduğunu düşündükleri ve yaşam tarzları için ciddi bir tehdit olduğunu düşündükleri bu inanç ile -İslam'dan söz ediliyor- ancak böyle baş edilebilirdi (Daniel, 1960, s. 33) (akt. Said, 2016, s. 70).

"Orta çağda Hz. Muhammet'e öyle nitelikler yakıştırıldı ki, ortaya on ikinci yüzyılda Avrupa'da gerçekten görülen, kendilerine iman edilmesini isteyerek yandaşlar toplayan o 'Özgür Ruh' peygamberlerine denk düşen bir kişilik çıktı. Ayrıca gene benzer biçimde, sahte vahiylerin yayıcısı diye görülmesinden ötürü, şehvet ve sefahat düşkünlüğünün, oğlancılığın, tüm bir kalleslik çeşitlemeleri öbeğinin timsali haline geldi..." (Said, 2016, s. 72)

Daha önceden de belirtildiği gibi Batı'nın, İslam ile kurduğu bu büyülü fakat korku dolu ilişkisi, Şarkiyatçıların o zamana kadar edindiği Doğu bilgisini revize etmesi anlamına geliyordu. Böylece *Kuran-ı Kerim*'in yeniden İngilizceye çevrilmesi fikri gündeme geldi. 1647 yılında André du Ryer'nin *L'Alcoran de Mahomet (Muhammed'in Kuran'ı)* başlığıyla Fransızca tercümesini yaptığı *Kuran-ı Kerim*'i iki yıl sonra Alexander Ross, İngilizceye çevirdi. Giriş sayfasında ise, "Fransızcadan Arapçaya çevrilmiş olan Muhammed'in *Kuran*'ı, İskenderiye'nin Fransa kralı ve Malezair lordu Sir Ryer tarafından tercüme edildi (Ryer, 1649, s. 1)." notuna yer verdi. Çeviriyi "Türklerin batıl inançlarına bakmak arzusu amacıyla (s. 1)" kaleme aldığını belirterek, ilk bölümünde

“Türklerin peygamberi olan ve *Kuran*’ı yazan Muhammed’in hayatına da yer verildiğini (s. 1)” ifade etti.

Kuran-ı Kerim’in Arapçadan doğrudan İngilizceye çevrilmesi ise, 1734 yılında gerçekleşmiştir. George Sale tarafından üstlenilen yeni tercüme, Sale’ın ilıştirdiğı önsöz oldukça ses getirmiştir. Richard Alfred Davenport, Sale’ın bu çeviri ile Voltarie’in yüksek beğenisini kazandığını söyler. Söz konusu çeviriyi Lord Carteret’e ithaf eden Sale, eserinin giriş bölümünde ona bir not ilıstirerek bu çeviriyi yaptığı için özürlerini sunar. Muhammed’in kurduğı İslam dininin ve yazdığı bu kitabın tercümesinde rol sahibi olduğı için utanç duyduğunu fakat düşmanı tanımak için onun hakkında bilgi sahibi olmak gerekliliğinden bahseder (Sale, 1734, s. Giriş).

Avrupalının İslam’a bakış açısını ifade edebilmek adına başvuru bu metinler elbette daha fazla örneklendirilebilir. Fakat özellikle, George Sale’ın *Kuran-ı Kerim* çevirisi, Simon Ockley’nin *History of the Saracens (Sarazenerin Tarihi)* ve Barthélemy d’Herbelot’nun *Bibliothèque Orientale (Şark Kütüphanesi)* isimli çalışması İslam’a karşı geliştirilen yeni bakışın yayılması ve kuramsal anlamda ilgisiz olan okuyucuya tanıtılması açısından editörlerce hayati önem taşıyan metinler olarak tanıtılmıştır (Holt, 1977, s. xvi). Bu bağlamda Doğu’ya hiç gitmemiş olmasına karşılık kaleme aldığı (Kennedy, 1987, s. 69) ve ilk İslam ansiklopedisi olarak kabul edilen d’Herbelot’nun çalışmasına göz atmak, Şarkiyatçılık düşüncesini daha iyi kavramaya yardımcı olacaktır.

D’Herbelot’nun eseri *Bibliothèque Orientale*, Batı için on dokuzuncu yüzyıla kadar başucu kitabı niteliğı taşımıştır. *Binbir Gece Masalları*’nın çevirmeni Fransız Şarkiyatçı Antoine Galland, öncül eserler ile karşılaştırıldığında sözü geçen yapıtın, Avrupalı için pek çok gizi açığa çıkarttığından söz eder (Galland, 1777, s. Giriş) (akt. Said, 2006, s.73). Çalışmasında titiz bir işçilik ile Doğu’nun tarihini, inanç sistemini, sanatını ve bilimini istiflemiştir. Şark bilgisinin yüzeysel olduğuna ilişkin kanıları değiştirmiş ve Avrupalı okur için çalışma sahası yaratmıştır. Müslümanların hakimiyet gösterdiği tüm toprakları başından sonuna ele alan eser, Galland’ın daha sonra methiyeler düzerek dikkat çekeceğı gibi, tarihi Adem’den itibaren değil Adem öncesi Süleymanlar¹³

¹³ (Bkz: “temps où nous sommes...”)

döneminden başlatır. Eserinin devamında tarihi okumalarını “kutsal” ve “kafir” tarih adı altında iki ana başlık altında toplar. Kutsal tarih Yahudi ve Hristiyan, kafir tarih ise Müslümanların tarihini inceler. *Bibliothèque Orientale*, harf sırası ile yaptığı tanımlamalarla sözlük niteliği de taşımaktadır (Said, 2016, s. 74).

Şark’a ilişkin bilginin istiflenmesi ve alfabetik sıraya sokulması, Şark’ın “ehlileştirilmesi” ile alakalıdır. Batılı için Şark özelinde İslam inancı ve Hz. Muhammed, bu tür eserlerle kesinleştirme ve aynı zamanda itibarsızlaştırma politikasına maruz bırakılır. Şarkiyatçının gayesi, halihazırda katılmış bilgiyi yıkmak ve yerine yenisini koymak değil, edinilmiş bilgiyi açık hale getirmektir. Daha açık ya da anlaşılabilir bir Şark yaratmak onun temel amaçlarından bir tanesidir. Bu amaç doğrultusunda ideolojik çığırkanlık yapmak fikrinden kendini alıkoyamayan Şarkiyatçı d’Herbelot, eserinin giriş bölümünde “sahtekarlık ve sapıklıkla itham ettiği” Hz. Muhammed’in hayatına yer verir. Batılı okuruna Hz. Muhammed’i tanıtırken kendisinin ve diğer Şarkiyatçıların ona reva gördüğü (hakaret içeren ve küçümseyen) üslup şöyledir (s. 75):

“Bizim Muhammetçilik olarak tanımladığımız fakat kendisinin din olduğunu zannettiği o sapkın öğretinin kurucusu olan meşhur sahtekar Muhammed. İslam maddesine bakınız. Tefsirciler¹⁴ ve Muhammetçilik cemaatinin ustaları bu sahte peygamber için, Ariusçuların¹⁵, Paulos destekçilerinin ve diğer sapıkların Hz. İsa’ya layık olan tüm övgüleri kullanıyorlar.” (d’Herbelot, 1777, s. 598)

Akademik metotlara başvurulmuş olsa dahi Şarkiyatçılar tarafından planlı olarak gerçekleştirilen bu tür saldırıların, bilimsellikten uzak ve elbette ideolojik olması sebebi ile güvenilirliği yoktur. Avrupalı kullandığı yöntemlerle Şark’ı kendi coğrafyasının sınırları dışında kaldığı için cezalandırdığını düşünür. Şarkiyatçı, Şark’ı düzeltir ve kendisine borçlu olduğunu hissettirmeye kadar varacak bir yıpratma politikasını özümser. Bu noktada doğrudan müdahale ettiği kültür mekanizması, yabancının kültürünü ancak üzerinde hak sahibi olmak kaydıyla içine alır. Uyguladığı zorbalık, kültürü alımlayanın

¹⁴ Burada “Les Interpretes de l’Alcoran” ifadesini kullanıyor.

¹⁵ Hristiyanlıktaki yaygın inanışın aksine, Hz. İsa ya mutlak bir tanrısallıktan ziyade elçilik kimliği atfeden görüşün temsilcileri.

çıkartına göre şekillenmesine neden olur. Kùltür olduğu gibi değil, olması beklediği gibi kabul edilir (Said, 2016, s. 76).

Kurulan bağlamda d’Herbelot’nun savuşturulmuş dahi olsa müracaat ettiği yargılar, toy okur için ikna edebilme potansiyeli taşıdığından bu metni önemli ve tehlikeli kılar. şarkiyatçılık fikrini idrak etmek için incelenmesi gereken metinlerden bir diğeri ise Dante¹⁶’nin *İlahi Komedya*’sıdır. Edward Said’in “şematikleştirme” adını verdiği bu süreç, şarkiyatçı çalışmaların kronolojik olarak bugüne kadar geldiği zaman diliminde birbirleri ile sıkıca eklemlendiği gör÷lebilir (s. 77).

Hayatının neredeyse 20 yılını sürgünde geçiren ve hakkında defalarca ölüm kararı yayınlanmış, İtalyan şiirinin ve hatta İtalyan dilinin kurucusu sayılan Dante, kaleme aldığı meşhur eseri *İlahi Komedya* ile, şarkiyatçı çalışmaların alanına da girmektedir. 1147 yılında babası Alighiero di Bellincione’nin büyük dedesi Cacciaguida, Haçlı seferlerine katılmış ve bu çarpışmada ölmüştür. Seferlere katılımından ötür÷ kendisine soyluluk şanı layık gör÷lmüştür. Dante’nin soy adı Alighieri buradan gelmektedir (Teksoy, 2013, s. 9).

1307 ve 1321 tarihleri arasında kaleme alınan *İlahi Komedya*, Dante’nin “ahiret” ya da “öteki dünya”ya yaptığı hayali seyahati konu edinir. İnsan aklını simgeleyen Vergilius’un rehberliğinde Dante önce cehennemi ardından arafı en son ise cenneti ziyaret eder. Arafta rehberlik görevini Beatrice’e devreden Vergilius ortadan kaybolur. Artık Dante’ye Tanrı katına çıkana kadar Beatrice eşlik edecektir. Beatrice, Dante’nin gön÷l ilişkisi yaşadığı pek çok kadından -Dante için- en özel olanıdır. Ömr÷ boyunca büyük bir tutkuyla bağlandığı Beatrice, Dante’nin düşünce dünyası üzerinde büyük bir etki bırakacaktır. Beatrice, 1288 yılında Simone de’Bardi ile evlenir. Evliliğinin üzerinden 2 sene geçmesinin ardından ise 8 Haziran 1290 yılında hayatını kaybeder. Beatrice’in ölümüyle Dante, uzun bir bunalım dönemine girer. Yeni şiir anlayışıyla kaleme aldığı ve ilk eseri olan *La Vita Nuova*’da Beatrice’i melekler düzeyine çıkarır.

¹⁶ Bilinen tam adı Dante Alighieri. Asıl adı Durante. Ahirete yapılan yolculuğu konu edinen *İlahi Komedya* isimli eseri Dante’nin en meşhur çalışmasıdır.

Ona “kimsenin kimse için söylememiş olduğu şeyler söyleyeceği” sözünü verir. Nitekim bu sözünü *İlahi Komedya*’da tutacaktır (s. 14, 17).

Dante *İlahi Komedya*’da Dünya’yı Kuzey Yarım Küre ve Güney Yarım Küre olarak ikiye ayırır. Kuzey yarım kürenin ortasında Kudüs vardır. Baş şeytan Lucifer gökten düşerken burada bir çukur açmıştır. O çukur Dante’nin cehenneminin giriş kapısıdır. Kudüs, Hz. İsa’nın yaşamını geçirdiği “kutsal topraklar” olarak anıldığından ayrıca önem arz etmektedir. Cehennemin girişinde iyilik veya kötülük yapmadan hayatını sonlandıran insanların ruhları bulunur. Bu bölümden sonra Dante’yi cehennemin ilk bölümü olan Limbus karşılar. Limbus’taki günahkarlar, Hristiyanlık dininden evvel aslında dürüst bir yaşam sürmüş olanlardan oluşur. Burada çoğunlukla, vaftiz olamadan hayatını kaybeden insanların ruhu vardır. İkinci bölüm şehvet düşkünleri, üçüncü bölüm açgözlü oburlar, dördüncü bölüm ise cimriler ve israfçılar için ayrılmıştır. Beşinci bölümde hiddetliler/kızgınlar cezalandırılır. Beşinci bölüm ile altıncı bölüm arasında Dite kenti bulunur. Dite kentinde ebediyen ateşte yanacak olanlar bulunur. Bundan sonrası ağır suçlular içindir. Altıncı bölümde sapkınlara, yedinci bölümde; katiller, intiharcılar, Tanrı’ya küfredenler vardır. Sekizinci bölümde; kadınları pazarlayanlar, rüşvet yiyenler, sahtekarlar, hırsızlar, riyakarlar, bölücü olanlar, simyacılar ve kalpazanlar işkence görür. Son olarak dokuzuncu bölümde ise, kendilerine iyilik yapanlara ihanet edenler bulunur. Bu kimseler akrabalarına, vatanlarına ve misafirlerine ihanet suçu işlemiştir. Dante ve Vergilius’un cehennem serüveninin çıkışında ise cehennemin en alt katında yarı beline kadar buzlara gömülü haliyle kötülüklerin simgesi olan Lucifer gözükür (Şekil 2). *İlahi Komedya*’da cehennemin dibinin buzlarla kaplı olmasına karşılık cennet, alevler içerisinde (s. 18, 28).



Şekil 2- Bartolomeo di Fruosino, *Inferno*, 1430-35 (Aguado, 2007).

Dante, *İlahi Komedya* ile “dünyevi gerçekçiliğin gerçekçi resmi ile evrensel, ebedi Hristiyan değerleri dizgesini (Said, 2016, s. 77)” kusursuz bir biçimde birleştirmiştir. Şarkiyatçılık nezdinde Dante’yi “başarılı” kılan özelliklerden birisi de budur.

İlahi Komedya’nın mercek altına yatırılmasının en önemli sebeplerinden birisi, Dante’nin başvurduğu -ve daha önceden de sözü edilen- şematikleştirme işlemidir. Dante, kurguladığı cehenneminin sekizinci bölümüne Hz. Muhammed’i yerleştirir. Cezaların ve dolayısıyla günahların da giderek ciddileştiği bölümlerin en sonundan bir öncesine gelene kadar yazar; sapıklar, katiller, hırsızlar ve kafirler gibi türlü suçluların arasından geçer. Dante’nin Hz. Muhammed hakkında vardığı yargı, tüm bu suçlardan daha ağır bir suç işlediğidir. Yirmi sekizinci kantoda ortaya çıkan Hz. Muhammed, buzlar içine gömülü halde bekleyen şeytanın, kalesini çevreleyen hendeklerinin kurulu olduğu bölümdedir. Dante bu bölüme rezillik ve ayrılık tohumu atanlar anlamına gelen “di scandalo e di scisma” adını verir. Edward Said’in aktardığına göre ve Dante’nin deyişiyle bu bölümde Hz. Muhammed’e aşağılık bir ceza yöntemi de uygulanır (s. 78):

“Dante’nin deyişiyle tahtaları ayrılan bir fıçı gibi, çenesinden makatına ikiye yarılrı sonsuza değin. Bu noktada Dante’nin dizeleri, bu kadar kanlı canlı bir cezanın getirdiği öte dünya bilgisi ayrıntılarının hiçbirinden mahrum etmez okuru: Hz. Muhammet’in bağırsakları ile dışkıyı pervasız bir özenle betimlenir. Hz. Muhammet Dante’ye günahkarlar kuyruğunda önü sıra giden, görevli zebaninin ikiye böldüğü Hz. Ali’yi de göstererek anlatır cezasını...” (Said, 2016, s. 78)

Said’in sözünü ettiği kısım:¹⁷

“22. Dibi delik, tahtası eksik hiçbir fıçı, benim gördüğüm, tepesinden turnağına bağı deşik biri gibi parçalanmış olamazdı.

25. Bacakları arasından sarkıyordu bağırsakları; iç organları ortadaydı, yenilenlerden bok yapan murdar keseyle birlikte.

28. Onu görmek için olanca dikkatimi verince, bana baktı, göğsünü açtı elleriyle, “Bak nasıl paralıyorum kendimi” dedi.

¹⁷ Mevzu bahis konu, toplumun büyük bir çoğunluğunun benimsediği değerleri yıpratılabileceğinden ötürü; okuyucuya “paraphrase” yöntemi kullanılmadan sunulmuştur. Böylece okuyucunun sözü geçen yazarları aktaranlar olmadan doğrudan yorumlaması ve potansiyel provokatif saldırıların engellenmesi amaçlanır.

31. Bak Muhammed de nasıl sakat edildi! Önümde ağlayarak giden de Ali, Çenesinden tepesine yüzü kesili.” (Alighieri, 2017, s. 272)

Yazarın İslam inancı ile alakalı yaptığı atıflar bundan ibaret değildir. Cehennem'in ilk katına İbn-i Sina, İbn-i Rüşd ve Selahaddin Eyyubi'yi yerleştirmiştir. Bu İslam alimleri ile birlikte aynı bölümde Hektor, Aeneas, Sokrates, Platon ve Aristoteles de bulunur. Ona göre bu isimler erdemli inançsızlardır. Doğulu alimler sadece Müslüman olmaları suçu ile cehennemde bulunurlar. Dante, onlara hayranlığını ancak bu şekilde dile getirebilmiştir. Dante'nin hocasının çevirilerinden ötürü İbn-i Rüşd'den etkilenişi de kimi kuramcılar tarafından ifade edilir (Said, 2016, s. 78).

İbn-i Sina, İbn-i Rüşd, Eyyubi ve Hz. Muhammed'in aynı konunun özneliğini paylaşması, Said tarafından Şarkiyatçı yüzeyselleştirmenin bir tasavvuru olarak yorumlanır. Şark üzerine yapılan çalışmanın kapsamı veya yöntemi ne olursa olsun, deneye dayalı veya nesnel bilgilerin bir önemi olmadığı vurgulanır. “İşlevleri ve çıktıkları sahnede canlandırdıkları örüntüler dışında hiçbir şey göz önüne almaksızın sabitlenir, mumyalanır, kutulara konur ve hapsedilirler.” (s. 79)

İlahi Komedya'nın tercümanı Rekin Teksoy eserinin önsözünde aktardıklarına göre; *İlahi Komedya'nın* -ya da Dante'nin bir başka eserinin-, Osmanlı İmparatorluğu'nun Londra sefiri Musurus Paşa tarafından çevrilmeye kalkışıldığında Yıldız Sarayı'ndan kendisine bir yazı gönderildiğini iletilir. Sultan Abdülhamit'in sansürüne takılan tercüme ile ilgili çekingenlik şu sözlerle ifade edilmiştir:

“İtalyan şairlerinden meşhur Dante'nin eserlerinin tabına katiyen ruhsat verilmemesi tebliğ edilmiş olduğu halde, bu eserin tashih edildikten sonra tabına ruhsat verilmek üzere olduğu zât-ı şahanece haber alınmıştır. Tashih edilmek suretiyle de olsa bu şairin eserlerine müsaade edilmesi irade-i seniye iktizasındandır.” (Banoğlu, 1960, s. 27) (akt. Teksoy, 2017 s. 26)

Teksoy önsözünün son kısmını Dante'nin doğrudan ya da dolaylı olarak etkilediği kimi sanatçılara ayırır. Bunlardan bazıları Sandro Botticelli, Michelangelo ve Salvador Dali gibi ressamalar iken, Robert Schumann, Franz Liszt gibi meşhur Batılı bestecileri de kapsar. Dante'nin şiiri T. S. Eliot gibi yazarları da etkisi altına almıştır (Teksoy, 2013, s. 26).

1.5. Kalem ve Kılıç Ordusu ile Şark'ın Fethi: Napolyon

Şarkiyatçılık, Doğu için tasarlanan yöntemli yaklaşımın ürettiği bir bakış açısidir. Şark'ı sınıflandırır ve bir keşif alanı haline getirir. Sistemli ve uygulamalı olarak Doğu'yu laboratuvarlaştırır (Said, 2016, s. 84). Fakat bu laboratuvarın bilimsellikten çok deneyselliğe hizmet eden esrarlı bir heyecanla oluşturulduğunu göz önünde tutmak gerekir. Üretilen giz, Şark'ı top ve tüfekten önce kalemlerle işgal edip fetih sürecini kolaylaştıracaktır. Nitekim Mısır'a hakim olma düşleriyle çocukluğundan beri terleyen Napolyon Bonapart da bu nedenlerden ötürü Şarkiyatçılığa başvurmuştur.

Bahsi geçen dönemde İslam inancının elde ettiği kültürel, siyasi ve askeri başarıları, onu Avrupa karşısında gerçek bir tahrik unsuruna dönüştürmüştü. Şarkiyatçı kimi metinlerde¹⁸ de karşılaşıldığı üzere, İslam coğrafyasının özellikle Hristiyanlığın kutsal topraklarını da içine alışı Batılıyı, güncelliğini bugün bile koruyacak bir kısırtıcılığın esiri haline getirecekti (s. 84).

Napolyon'u hayallerini gerçekleştirme ihtimalinin yanında Doğu seferleri için ikna eden güç unsurlarından birisi ise, Campo Formio Antlaşması ile zirveye ulaşan askeri başarısıydı. Bu şanı sürdürebilmek için Doğu, Napolyon'un en makul hedeflerinin başında geliyordu. Bunun yanında olası bir Doğu seferi İngiliz hakimiyetini¹⁹ de yaralayabilme şansı doğuruyordu. Mısır'ı yıllar sonra yeniden fethedebilme ihtimali karşısında Büyük İskender'liğe öykünen Napolyon, kendisine oldukça güveniyordu. Bu güven ona, deneye dayalı stratejik öngörülerden değil; Şarkiyatçı çalışmaların sadece metin düzleminde oluşturulmuş deneyimlerinden geliyordu. Bu durum Şarkiyatçılık disiplinini ister istemez ya da dolaylı olarak işlevsel sömürge araçlarından biri haline getirdi (s. 89, 90).

Fetih öncesi belge hazırlığında Napolyon'un bizzat kurduğu Mısır Enstitüsü tüm alanlarda çalışmalarını sürdürüyordu. Fakat kendisinin serüvenine eşlik edecek temel metin, 1787 yılında yayınlanan *Voyage en Syrie et en Égypte*²⁰ dir. Eserin yazarı Comte

¹⁸ *Decline and Fall of Roman Empire*, Edward Gibbon. 1776-1789.

¹⁹ Yeni bir İslami sömürge edinmek kastediliyor.

²⁰ *Suriye ve Mısır'a Seyahat*

de Volney, Doğu'da olası bir Fransız hakimiyeti için üç temel engel olduğunu ve dolayısıyla Fransa'nın üç savaşa girmesi gerektiğini söyler. Notlarında bu üç savaş için ilkinin İngilizlerle, diğerinin Osmanlı İmparatorluğu ile ve en önemlisi -aynı zamanda da en zor olacak olanı- ise Müslümanlarla yapılacak savaşlardır diye belirtir (s. 90, 91).

Akabinde yaşanan gelişmelere bakıldığında Napolyon'un Volney'nin tespitlerini neredeyse tamamen ciddiye aldığını söylenebilir. Kendisinin 2 Temmuz 1798 yılında İskenderiye halkına yaptığı konuşması ise bu savı kanıtlar niteliktedir. Napolyon'un Mısır halkına seslenirken kuracağı “nous sommes les vrais musulman” yani “biz gerçek Müslümanlarız” cümlesi, Volney'nin bahsettiği en dışlı engeli tespit edip onunla savaşmak yerine yanına çekerek daha karlı bir galibiyeti hedeflediğinin göstergesidir. Volney'nin izleğinde uygulamaya koyduğu yöntem onu Şark'ın tuzaklarından koruyup kendine tabi kılmasına olanak tanıyacaktı. Öne sürdüğü alim ordusu ona bu süreçte yoldaşlık edecek ve Şark'ın zaaflarına saldıracaktır. Sözü edilen süreçte Napolyon'un tüm konuşmaları Kuran Arapçasına çevrildi. Napolyon'un İslam öğretilerine ve özellikle Hz. Muhammed'e duyduğu kurmaca hayranlığın altı sürekli çizildi (s. 91, 92).

Müslümanlar karşısında kendisini içselleştirmeye gayret eden Napolyon, gücünün zayıflayacağını hissettiği her an İslam'a müracaat etti. Yerel din adamlarına *Kuran*'ı Fransız ordusu lehinde tefsir ettirmeye çalıştı. Bu amaca gayret gösteren 60 imam, Napolyon'un huzurunda ağırlanıp “Grande Armée²¹” nişanı ile ödüllendirildi. Üretilen illüzyon sonuçlarını vermeye başladığında Kahire halkı artık Fransız ordusunu işgalcilikten güven veren bir pozisyona terfi ettirdi. Napolyon daha sonra vekili Kléber'e Mısır'ın her zaman Şarkiyatçılar ile saflarına dahil edebildikleri Müslüman liderler aracılığı ile yönetilmesi emrini verdi. Yerine tercih edilecek tüm stratejilerin ise kendilerine pahalıya patlayacağına kanı getirdi (s. 92).

Kısaca değinilirse Napolyon'un Mısır seferinin sadece sanatsal ya da metinsel yapıtlar üretmediğini de eklemek gerekir. Ferdinand de Lesseps'in, dönemin kilometre taşı sayılan Süveyş Kanalı projesi, Şark'ın coğrafi konumunu simgesel anlamda yok

²¹ Büyük Ordu anlamına gelen “Grande Armée” ile Napolyon'un ordusu kastedilir.

edecekti. Bu kanal, Doğu'nun -artık daha ulaşılabilir olmasına sebep olarak- “münzevi mahremiyetini” ve “sergit egzotikliğini” yok etmişti. Bu noktada Edward Said'in altını çizdiği gibi, Lesseps'den sonra kimse Şark'tan başka bir dünyaya aitmiş gibi bahsedemeyecekti (s. 98, 102).

“Artık yalnız “bizim” dünyamız vardı, bir araya gelip kenetlenmiş “tek” bir dünya vardı; zira Süveyş Kanalı, hala bu iki dünyanın birbirinden farklı olduğuna inanan son darkafalıları da hezimete uğratmıştı. Bundan böyle “Şarklı” kavramı yönetime, icraya özgü, nüfusbilimsel, iktisadi, sosyolojik etmenlere tabi bir kavram olacaktır. Balfour gibi emperyalistlere ya da J. A. Hobson gibi emperyalizm karşıtlarına göre, Afrikalı gibi Şarklı da sadece bir coğrafi bölgenin sakini değil, bağımlı bir ırkın üyesidir. De Lesseps, Şark'ı Batı'ya (neredeyse fiilen) sürükleyip sonuçta İslam tehdidini ortadan kaldırmakla Şark'ın coğrafi kimliğini yok etti.” (Said, 2016, s. 102)

Projeyi adım adım gerçekleştirebilmek için büyük yatırımlar devreye sokuldu. Fransız akademisi 1862'de Kanal temalı bir şiir yarışması dahi açmıştı. Bu hem kanal fikrini ahlaki, siyasi ve ekonomik açıdan olumlayabilmek için, hem de kanalın inşasında gerekli olacak insan gücünü düzmece bir şovenizm yaratarak sağlayabilmek adına etkili olmuştu. Yarışmayı kazanan Vicomte Henri de Bornier, şiirinde Fransız işçilerine seslenerek, onlara atalarından yadigar kalan kahramanlığı tekrar sırtlandıklarını, bu süreçte kararlı olmaları gerektiklerini ve bu işi sadece yüce Fransız halkı için değil her şeye rağmen tüm evreninin hayrına yaptıklarını hatırlatmıştı. Burada her şeye rağmen ile kastedilenler Bornier için “kalles Çinliler” ve “yarı çıplak Hintliler”di. Elbette “İsa'nın henüz tanınmadığı toplumlar” ve “esir toplumlar” da Batılılar hariç kimseyi es geçmeyen bu bonkör ırkçılıktan nasibini alacaktı (Chateaubriand F., 1826) (akt. Said, 2016, s. 100).

Tarihsel süreçteki bu ve diğer gelişmeler ile birlikte Şarkiyatçı düşüncenin sürekli olarak kendi kendisini geliştirdiğini ayrıca belirtmek gerekir. Modern Şarkiyatçılığın ortaya çıkışı ve Şarkiyatçı dil devrimi de sözü edilen yeni varyasyonların bir sonucudur. Özellikle on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren, karşılaştırmalı dilbilgisi ve filoloji alanında yapılan büyük keşifler İngiltere ve Fransa'yı Şarkiyatçı disiplinin egemenleri haline getirdi.

Şarkiyatçıların çoğu, çalışmalarına filoloji ile başlamıştı. Şarkiyatçılığın büyük hocalarını²² ve onların öğrencilerini ortaya çıkartacak filolojik devrim, dillerin Sami dilleri ve Hint-Avrupa dil ailelerine ait olduğu varsayımına bağlı mukayese üzerine temelleniyordu. Bu devrimde ise Şark'tan Londra'ya ve Paris'e getirilen el yazmalarının büyük payı vardı (s. 108).

“Şarkiyatçılık başından beri iki özelliğin aktarıcısı olmuştur: 1. Avrupa için Şark'ın taşıdığı dilsel öneme dayanan, yeni oluşturulmuş bir bilimsel özbilinç; 2. Şark'ın hep aynı kalan, değişmeyen, tek biçimli ve kökten yabancı, tuhaf bir nesne olduğu yolundaki düşünüşü hiç değiştirmeksizin konu malzemesini bölümlere, altbölümlere ayırma ve yeniden bölümleme eğilimi.” (Said, 2016, s. 108)

Kabaca değinilecek olursa; Şarkiyatçı söylem Hint-Avrupa dilleri ile Sami dilleri arasında ilişkiler ağı kurmuştu. Renan'ın öncülüğünde Şarkiyatçılar için; Hint-Avrupa dilleri normal, Sami dilleri ise yarı ucube ve egzantrik ya da en azından tuhaf sayılıyordu. Şark'ı içerdiğinden ötürü Samiler, Batılının gözünde; medeniyet/uygarlık bilmez, fikren yoksul, ticaret ve sanattan anlamaz yani “insan doğasının aşağı bir birleşimi” olarak kabul gördüler (s. 151). Renan, *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* başlıklı metninde ileri sürdüğü bu düşüncüyü ilk öne atan olmakla övünerek, Arap yaşamının nefret ve intikamdan başka hiçbir şey ifade etmediğini de dipnotlarına ekler (Renan, 1862, s. 4). Renan'a göre Sami ırkların basit gözükmesinin nedeni ise olgunluk yoksunu olmalarıdır. Hoş denilebilecek bir çocukluk dönemi ardından ancak vasat bir erkeklığe erişen kişiler benzetmesiyle Renan, Sami ırkların asla hakiki bir erişkinliğe varamayacaklarını ifade eder. Ona göre; resim için eskiz ne anlama geliyorsa, Avrupalı için de Sami ırklar odur (Renan, 1958, s. 156) (akt. Said, 2016, s. 160).

²² Silvestre de Sacy başta olmak üzere Franz Bopp ve Eugène Burnouf. Diğerlerinden farklı olarak Sacy, Modern Şarkiyatçılığı başlatan ve ardından gelen tüm Şarkiyatçıların hocası olarak anılır (Said, 2016, s. 93, 135).

1.6. Şarkiyatçılığın Düşünce ve Eylem Alanı: Şark'a Verilen İtibarı Geri Almak

Şarkiyatçı çalışmaların önemli bir kısmını seyahatnameler oluşturur. Tanımı gereği seyahatnameler, seyahat etmeyi gerektirir²³. Fakat daha önceden de sözü edildiği gibi, Doğu'nun vahşet içeren büyüleyiciliği Şarkiyatçıya, Doğu'ya seyahat etmeden de seyahatnameler yazdırmıştır²⁴. Demek oluyor ki Şark'ta bir Avrupalı olmak fikri -düşsel dahi olsa- herhangi bir yerde olmaktan daha özel bir konumdadır. Bu doğrultuda Şark'ta Avrupalı olmak fikrini ya da daha zahmetsiz ve az yorucu olan biçimiyle hayali/düzmece Şark seyahatleri ele alınırsa okuyucu, -Said'in deyimiyle- karşısında “çizgiselleştirilmiş birkaç niyet kategorisi” bulur. Sözü edilen kategoriler üç ana başlık altında toplanabilir. Şark'ta bir Avrupalı öncelikle Şark'ı deney alanına çeviren ve bilimsel gayelerine hizmet etmesi amacıyla malzeme toplamak için ikamet edebilir. İkinci olarak, birincisiyle aynı amaca hizmet etmeye çalışan fakat “bireysel bilincinin ayrıksılığını ve biçimini feda etme (Said, 2016, s. 169)” hususunda fedakarlıktan kaçınan yazılar kaleme almak için bulunabilir. Üçüncü olarak ise, hayali ya da hakiki seyahatinde kaçınılmaz olarak gördüğü ve tutkuyla bağlandığı tasarıyı gerçekleştirmek amacıyla Şark'ta mesken tutabilir. İlkine kıyasla ikinci ve üçüncü kategorilerde Şarkiyatçının tartışılmaz bir üslup özgürlüğü -oyun alanı- mevcuttur. Şark'a dair üretilen “safсата”, içinde Flaubert ya da Gérard de Nerval gibi Şarkiyatçıların bulunduğu bu üçüncü kümede üretilir (s. 169).

Bunun yanında Şarkiyatçı disiplin, çoğu zaman Doğu'yu insani bir boyutsuzluğa indirgeyip Batı ile arasına kontrol altına alınmış bir mesafe inşa etmekle sorumludur. Gizini yitirmemesi gereken imgesel Doğu tasvirleri, Şarkiyatçıyı alışılmışın dışında bir gerçeklik üretmek üzerine mesai harcamaya zorlar. Sefer notları ve Şark'tan Garp'a giden mektuplarda görülebileceği üzere, Şarkiyatçı; Doğu'yu okuyucusuna evcilleştirilmesi gereken -ya da en azından Batılının onu bu yabanilikle kabul etmesi gereken- bir

²³ Daha sonra sözü edilecek olan “*Dictionnaire des idées reçues*”de yazar, Şarkiyatçı için çok gezen birisi (un homme qui a beaucoup voyagé) tanımını kullanır (Flaubert, 2002, s. 70).

²⁴ Bkz: Antoine-Jean Gros. Fransız ressam. Doğu'ya hiç ayak basmadığı halde Napolyon'un Doğu seferleri başta olmak üzere pek çok sahneyi resmetti. Doğu tasvirlerinde kullanması üzerine stüdyosuna Doğu'dan malzemeler getirildi. Bu malzemeler ardıl ressamlar tarafından da kullanıldı. Daha sonra doğrudan gözlem için Doğu'ya giden ressamlar, bu malzemeleri orada bulamadıklarında “sahte fakat hakiki Şark'a” uyum sağlaması için gerçeküstü kurgulara başvurdular.

tuhafliklar diyari olarak sunar. Bu noktada Doğu-Batı arasındaki ayırıcı unsurları kurmaca bir olağanüstülük ile aktaran Şarkiyatçı söylemin düşünsel düzlemde yaratmaya gayret ettiği tahribata ilişkin bir örnek verilecek olursa, Gustave Flaubert'in "anılarına" başvurulabilir:

“Bir gün Muhammed Ali’nin soytarısı kalabalığı eğlendirmek adına, Kahire pazarından bir kadın aldı. Kadını bir dükkanın tezgahına oturttu. Dükkanın sahibi usul-usul tütününü içerken, tüm halkın huzurunda kadınla çiftleşti.

Yine diğer hikayede olduğu gibi insanları güldürmek isteyen bir genç adam, Kahire Şubra yolunun orta yerinde kendisini bir maymuna düzdürttü.

Ermiş birisi olduğu düşünülen biri -aslında bir aptal- yakın zaman içerisinde öldü. Tüm Müslüman kadınlar onu görmeye ve ona mastürbasyon yapmaya giderlerdi. Sonunda buna dayanamayıp bitkinlikten öldü. Sabahtan akşama kadar tükenmek bilmeyen bir boşalma halindeydi.” (Flaubert, 1980, s. 107)

Flaubert'den geriye kalan eserlerde ya da mektuplarda sıklıkla karşılaşılan hırsız tüccar, sopa yiyen köle veya kaba pezevenk gibi motifler, kendisinin tercih ettiği bakış açısı hakkında okuyucuya fikir vermektedir. Said'e göre buna benzer deneyimler, Şark'ı bir seyirlik haline getirmiştir. Avrupalı olup bitenler karşısında edilgenliği koruyan ve olaylara dahil olmaktan kaçınan bir tavır takınır (Said, 2016, s. 113).

Farklı türlerde kaleme alınmış olsalar da aynı söyleme hizmet etmesi sebebiyle bir arada değinilebilecek bir başka eser ise *Bouvard et Pécuche*²⁵sidir. Flaubert'in hayatını kaybetmesi nedeniyle eksik olarak yayınlanmıştır. Güldürü türünde ele alınan eser, Bouvar ve Pécuche isimli birbirine karşıt iki karakterin aynı anda bir kanepeye oturmasıyla başlayan ve aynılıklar silsilesi ile devam eden serüvenini konu edinir. Ana hikayeden ziyade Şarkiyatçılık nezdinde bu çalışmanın kesişim kümesine dahil olan kısım Bouvar ve Pécuche'nin oluşturduğu “mizahi” sözlüktür. Bu kısım romanın devamında ek bölüm olarak Flaubert tarafından yayınlanacağı düşünülmüştür. Anıtsal bir

²⁵ Türkçeye “Bilirbilmezler” olarak çevrilmiştir.

yapıt oluşturmak amacıyla gelişigüzel derlenen tanımlamalarda (Yücel, 2013, s. 11) üzerinde durulması gereken birkaç başlığın anlam karşılığı şöyledir:

“Harem Kadınları²⁶: Doğu’daki tüm kadınlar harem kadınıdır. (bkz: Bayadére)

Bayadére: Hayal gücü çizen bir kelime. Doğu’daki tüm kadınlar “bayadére”dir. (bkz: Harem Kadınları)

Gavur: Anlamı tam olarak bilinmeyen, argo laf. Fakat Doğu ile ilgili olduğu söylenir.

Utanma: Kadının en güzel süsü.

Fransız: Dünyanın en önde gelen insanları.

Oğlancılık: Bütün erkeklerin belli bir yaşa geldiğinde tutulduğu illet.

Boşanma: Napolyon boşanmamış olsaydı hala tahtındaydı.

İbranice: Anlaşılmayan her şey İbranice’dir.” (Flaubert, 2002, s. 69, 10, 41, 76, 38, 73, 25, 46)

Dictionnaire idées reçues isimli eser, Türkçeye Tahsin Yücel tarafından *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*, İngilizceye ise Jacques Barzun tarafından *The Dictionary of Accepted Ideas* olarak çevrilmiştir. Anlaşılabacağı üzere Flaubert’in başlık seçimindeki nüansı, eserin basmakalıp/kabul görmüş kimi fikirlere dayandığına işaret eder. Hicve yaslanan üslubu göz ardı edilmemek kaydıyla, okuyucuya Şarkiyatçılık düşüncesinin önemli arka plan verilerini sunar.

Şarkiyatçı perspektifte Doğu, Avrupa’da edinilemeyen cinsel deneyimler için bir fırsat yaratır. Ona göre sıra dışı bir deneyim, utanç veya suçluluk reflekslerine değinmeden ancak Şark’ta yaşanabilir. Burjuvalaşma süreci ile birlikte cinselliğin de giderek kurumsallaştığı on dokuzuncu yüzyıl Avrupa’sında, “Şark usulü aşk” yaşamının önünde başta ahlaki, iktisadi ve siyasal olmak üzere pek çok yükümlülük bulunur. Bütün bu koşullar altında cinsellik Batı için özgürlük ile birlikte anılan bir kavram olmaktan çok

²⁶ Flaubert, bu başlık için “odalisques” yani “odalık” sözcüğünü kullanmıştır. Odalık, Osmanlı İmparatorluğu’nda savaşta esir alınıp, padişaha sunulmak üzere haremde çalıştırılan yabancı uyruklu kadınlara verilen isimdir.

uzaktadır. Doğu, Şarkiyatçıların tepsisinde Batı'ya dizginlenemeyen bir şehvet imkanı sunmaktadır. Terbiye edilmemiş cinsel iklimiyle Şark, basmakalıp motifler ile yeniden üretilir. Haremler başta olmak üzere, peçeli dansözler, prensesler ya da cariyeler olası Şark tasvirinin zaruri ihtiyaçları haline gelir (Said, 2016, s. 202). Bu noktada Şarkiyatçı eserinde, koca bir kenti cadde ve sokaklarıyla hareme çevirmesi de tuhaf karşılanmaz. Halihazırda tüm Doğulu kadınlar, Şarkiyatçılar tarafından kontrol edilebilirliği bakımından bir makineye benzetilmiştir. Gustave Flaubert'in "Küçük Hanım" ile kurduğu ilişkide de görülebileceği üzere, Şarklı kadınların hiçbirisi erkekler arasında ayırım yapmadan cinselliğe güdülenir. İtaatkar olup talepkar olmamaya peşinen boyun eğdirilmişlerdir (s. 199). Flaubert'te de ve diğer pek çok Şarkiyatçı eserde de var olduğu üzere Şarkiyatçı gelenek, çoğunlukla tuhaf bir eril bakışa sahiptir. Eril anlayışı olumlar ve teşvik eder. Bu bağlamda ele alınırsa, modern dönemin diğer mesleklerinde de yoğunlukla karşılaşıldığı gibi Şarkiyatçılığın erkeklere özgü bir inceleme alanı olduğu söylenebilir. Özellikle seyahatnamelerde kadınlar, dişil bir hayal gücünden çıkmadığı aşikar olan "yaratıklardır". Beslediği cinsel arzular bakımından gösterdiği bonkörlük, düşünsel düzeyde tam aksi yöndedir (s. 220). Şarkiyatçı için hepsinden önemli olan Şark kadınının istekli olmasıdır. Fakat tüm bu yüzeysel tasavvurlara rağmen eserin işlevsel açıdan değerini yitirmediği söylenebilir. Üstünkörü bir okuma esnasında dahi göze çarpan mübalağaları ile bu metinler, ortaya kurmaca bir Şark tablosu koyması hususunda, en az bilimsel ya da akademik olanlar kadar etkililerdir. Birbirlerini tekrar etmekle mükellefmiş gibi gözüken Şarkiyatçı eserler yığını, bilinçli ya da bilinçsizce "oyunun kuralını" oluşturur. Bu kural Şark'a dair üretilen köklü bilginin ve bu bilgi iktidarının canlılığını korumak üzerinedir. Ortaya konulan en sakıncasız seyahatname dahi, Şark bilincini yoğunlaştırmaya katkıda bulunmuştur. Yazınsal sömürü sürecine hizmet etmek Doğu ile Batı arasındaki ayırdı her seferinde daha çok netleştirmek anlamına gelir (s. 204).

Belirtilmesi gerekir ki, Şarkiyatçılık ile meşgul olan Avrupalı, bu disiplini çoğu zaman Şark'ın kendilerine dayattığı şeylerle mücadele etmenin ya da hesaplaşmanın bir yolu olarak kullanmıştır. Şark'ın tarihsel süreçte -Batılı algıda dahi- edindiği itibarı, geri almanın bir yolu olarak görülen Şarkiyatçılık, adeta bir meslek haline gelerek, "aslını gösterme" görevi üstlenir. Said'e göre söyleme hakim olan ırkçılık ve bunun neden

olduğu nefret, ancak bu sav ile açıklanabilir. Şarkiyatçı bakış, Yahudilerin tanrısının aslında kim olduğunu tartışacak kadar ya da İslam peygamberlerinin insanlık tarihi boyunca karşılaşılan en büyük düşman olduğunu söylemeye varacak kadar ileri gitmiştir. İslam'ın bir inanç olmaktan çok siyasi bir sözleşme olduğunu, kesinlikle özdeksel bir niteliği -ruhsal- olmadığını ve bu yolla Arapların bir halk haline getirildiğini ileri sürülmüştür. Ürettiği tüm argümanları, Şark'ın veya İslam'ın Avrupa için gerçek bir tehdit olmadığını zira Avrupa'nın başarıları ile arasında kapatılması mümkün olmayan bir fark olduğunu söyleyebilmek adına kullanmıştır (s. 162).

Günün sonunda *Flaubert Mısır'da* isimli eserde okuyucunun karşısına çıktığı gibi Flaubert, annesinin “Şark hayallerindeki gibi mi?” sorusuna karşılık, hayallerimin de üzerinde cevabını vermiştir. Üstelik, kendi düşüncelerinin sınırlarını zorlayan ve ötesine erişen bir Şark deneyimi yaşadığını ve bu durumun muhteşemliği ile sanki eski ve unuttuğu düşleri ile buluştuğunu ifade eder (Flaubert, 1996, s. 75). Kendisi için oldukça heyecan verici olduğu anlaşılan Şark, böylece Flaubert tarafından yeniden canlandırılmış olur. Söz konusu onarma süreci Şarkiyatçılığı tutarlı bir konu kılan düşünsel iktisadın emareleri için bir örnektir. Sonuç olarak; kimi sanatçıların yapıtları ya da nesnel doğruluğu tartışılan bilimselliği ile Şarkiyatçı incelemeler, Şark sözcüğüne Batı'da ilginç ve kültürel bir tını kazandırır (Said, 2016, s. 197, 214).

Tüm bunlar dikkate alındığında Doğu'nun zorbalığı, ahlaksızlığı, ucuzluğu, basitliği ya da uçkur düşkünlüğü söz konusu olduğunda kolayca mutabakata varabildiği anlaşılan Avrupalı, “ileri kültür” temsili olarak bu acınası halklara sömürgecilik, ırkçılık veya etnosentrizmden başka bir olanak sunmadığı ortadadır (s. 216). Hayali ya da hakiki olarak Şark'a ayak basan Avrupalı için yaşadığı en gerçekçi duygunun öfke ile karışık bir pişmanlık olduğu söylenebilir. Ona göre müthiş ovaları ile Diodoros'u veya Herodotos'u etkileyebilen bu topraklar, nasıl olduysa “bu aptal ve yoz Müslüman” gürhuna kalmıştı (Chateaubriand F.-R. , 1812, s. 203). Böylece Fransa'nın sömürgeci tasarılarının çöküşü, François-René de Chateaubriand'ın Nil deltasına bakarken o “muhteşem ova”larda bulduğu tek değerli şeyin Fransız uygulamalarına ait kalıntılar olduğunu söyleyerek içerlenmesine neden olacaktı (Chateaubriand F.-R. , 2011, s. 467). Doğu üzerinde tasarlanan emperyalist etkinliklere doğrudan ya da dolaylı olarak katkıda bulunan

Avrupalı için Chateaubriand'ın içinde bulunduğu bu durum, “mutlu bir halkı yöneten özgür bir yönetimin artık olmadığını” ifade eden türden bir acıya karşılık geliyordu. Bu acı ülkesine geri dönmek üzere ayrılacağı Mısır’a veda ederken dalıp gittiği piramitlerin taşlarına adını kazıtmaya varacak kadar gülünç ve çaresizce görünür (Said, 2016, s. 186).

1.7. Şarkiyatçı Hareket: Lawrence ve Hurgronje

Temel meselenin Şark'ı, Batının denetimine tabi kılmak olduğunu ve bu amaç doğrultusunda Şarkiyatçı metinlerin, sömürgeci hevesleri gerçekleştirme sürecine hizmet ettiği savına pek çok kez değinildiğine göre; artık tasarının genel bir manzarası için Şarkiyatçının siyasetçi ile yaptığı suç ortaklığına somut örnekler verilebilir. Söz konusu ortaklık, Şarkiyatçıyı “Şark'ı anlamak” noktasından daha ileriye sevk eden bir hareketlilik isteğinin sonucu olarak kurulmuştur (Said, 2016, s. 250). Batı, askeri ve siyasi kurumları ile Doğu hükümlanlığı tasarısını, yıllarca derlediği Doğu bilgisine başvurarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Doğuluların potasında eriyen, Doğu dillerini bir Doğuludan bile daha iyi bilen, onlarla ibadet eden ve tüm bunların doğal bir sonucu olarak onları yöneten Batılı, bu tasarının baş aktörüdür. Bu sefer Şarkiyatçı, Şark'a dair araştırma odaklı bir çalışmanın yazarı değil, doğrudan Şark'ı oluşturan kişi sıfatıyla tanımlanmıştır. “Arabistanlı Lawrence” olarak bilinen Thomas Edward Lawrence bu hususta uygun bir örnektir (s. 250).

Şarkiyatçı kimi zaman Şarklı için dahi -kafasında soru işareti oluşturmasının yanında- meşhum kimselerdir. Lawrence da bunlardan birisidir. Şark'ı Şarklıdan daha iyi bilmek konusunda ifadeleri genişleteceği üzere Lawrence, eski semitik arkeoloji hakkında yüksek bilgi sahibidir. Çağdaş Türkçe ve Çağdaş Arapça gibi dilleri bilmesinin yanında İbranca ve Aramca gibi dillere de oldukça hakimdir. Ayrıca yetkin Homeros tercümesinden ötürü Yunan ve Roma konusunda da bilgi sahibi olduğu anlaşılan önemli bir filologdur. Genç yaşlarda pek çok ilmi ve arkeolojik seyahatler yapmıştır. İngiltere'nin köklü okullarında eğitim gören Lawrence, edindiği bunca Doğu bilgisini tabiri caizse “bir hayalin peşinde” kullanmıştır. Arapların Türklerden bağımsız olduğuna inanıp İngiliz istihbaratı ile savaşta iş birliği yapmak üzere birleşmiştir. Aynı zamanda görevli bir subay olan Lawrence'ın, Birinci Dünya Savaşı'nda Arabistan cephesinde

çarpmışan Osmanlı İmparatorluğu'na nizami düşmandan daha çok zarar verdiği bilinir. Medine'den kuzeye doğru giden trenlere saldırılar düzenleyip sivilleri katletmek, yağmalamalara neden olmak/izin vermek ve her türlü sabotaj faaliyetlerine girişmek kendisinin müracaat ettiği melanet hakkında önemli fikirler verir (Ortaylı, 2006, s. 160, 161).

“...eğer Şarkiyatçılık denen ortaklaşa akademik girişim belirli bir tutucu Şark tasavvuruna dayanan bir bürokratik kurum idiyse, böyle bir tasavvurun Şark'taki uşakları da T. E. Lawrence gibi imparatorluk ajanlarıydı.” (Said, 2016, s. 252)

Savaş süresince tuttuğu günlük ve notları daha sonra Paris'te derleyip *Bilgeliğin Yedi Direği* başlığı altında yayınlayan Lawrence, “Mekke'den Şam'a kadar özgürlükleri için savaşan Arapların bağımsızlık mücadelesi” olarak sunduğu eserinin giriş bölümünde açıkça şunu itiraf eder:

“Tüm insanların bir takım düşleri vardır; elbette ki bütün insanlar aynı şekilde düş göremezler. Geceleyin karanlıkta düş gören insanlar, sabahleyin gördükleri düşün işe yaramayacağına karar verirler: Oysa gündüz gözüyle düş görenler tehlikeli insanlardır; çünkü bu insanlar, düşlerini açık gözle gerçekleştirmeye çalışırlar. Benim yaptığım da bu işte. Yeni bir ulus yaratmayı, kaybettikleri güçlerini ve etkilerini, onararak kendilerine yeniden vermeyi, 20 milyon Sami ırkından insana, ulusal düşüncelerini ve amaçlarını gerçekleştirebilecekleri bir düş sarayının kurulmasını olanaklı kılacak temelleri atmayı amaçlamıştım.” (Lawrence, 1991, s. 4)

Metnin devamında Lawrence, Şarkiyatçılığın ona verdiği yetki ile kurduğu cümlelerin vahşetini giderek arttırarak, maddi emellerini de açığa çıkartır. Yüze yakın genç İngiliz askeri ile birlikte Cizre Nehri'nde savaşmaya gittiklerinde, askerlerin yüzlerinde “onlarla aynı kanı aynı cephede akıtan bir İngiliz -kendini kastediyor-” olduğu için coşku ve sevinç emareleri görür. Ölümünün en kötüsü olarak tabir ettiğine rağmen binlerce insanı ateşe atmakla övünüp, asıl amaçlarının savaşı kazanmak olmadığını belirtir. Lawrence ve genç İngiliz askerlerin asıl amacı -kendi ifadeleri ile-, Mezopotamya'nın pirincini, mısırını ve petrolünü ele geçirmektir. Gayelerini gerçekleştirebilmek adına baş düşman olarak imlediği Türkler ile girdiği savaşta 400 kayıp vermelerine karşılık büyük bir kıvanç duyduğunu çünkü kayıpların içerisinde hiç

İngiliz askeri olmadığını dile getirir. Bu bağımlı İmparatorluk bölgelerinin tamamının, tek bir İngiliz çocuğunun ölmesine bile değmeyeceğini ileri sürer (s. 5).

Eserini bütünlüklü olarak ele alınacak olursa Lawrence, bağımsızlığı için hayatını ortaya koyduğu Arap halkına dair detaylı “tespitlere” de yer ayırmıştır. Öncelikle Lawrence’a göre Araplar, düşünsel olarak itaat etmeye elverişli varlıklardır. Bu özellik onları doğal olarak hizmetçi ve köle olmaya müsait kılmıştır. Yine de onlar, kimi zenginlikler ve hazlar söz konusu olduğunda, dünyanın dört bir yanına (cennet hariç) yerleşebilecek kimselerdir. Elbette bu sırada karşılığın kuş avlayıp dilencilik yapan evsiz bir derviş çıkarsa, onun vahyi uğruna tüm zenginliklerinden vazgeçebilirler. Yani Araplar, ruhlarıyla bedenlerinin iyileşmez bir biçimde birbiri ile savaştığı; sakat, zayıf ve kör bir düşüncenin iflah olmaz çocuklarıdır. Karanlık ve tuhaf zihni yapıları ve ilkedden yoksun olmalarına karşılık, dinlerinin dünyanın en ateşli ve zengin dini olduğunu düşünürler. Su gibi değışkendirler ve her zaman su gibi üste çıkarlar. Bu özellikleriyle, yaşamın başından beri denizde olan canlıların kıyıya vurmasına benzerler. Lawrence o dalgayı alacak ve yok olmasına mani olup Şam’a kadar çarpacaktır. Bu dalganın şiddetiyle ortaya yeni ve daha güçlü dalgalar çıkacaktır (s. 33, 34). Kendisinin de bir parçası olduğu Şarkiyatçı geleneğin Arap halkına ilişkin farklı bir yaklaşım sergilediğini söyleyemez. Şarkiyatçı düşüncenin ürettiği “Arap”; siyasal, kurumsal ve kültürel anlamda, hiçlik ifadesinin bir gömlek üzerindedir. Lawrence’ın hakaretlerini bile aşan birçok benzetmesiyle Şarkiyatçılık, sayısal anlamda aile üretici bir varlık olmaktan öteye gidemediğini ve bu bağlamda Arabın ancak biyolojik bir varlık olarak ele alınması gerektiğini söylemiştir. Şarkiyatçılar Araplar için, Müslümanlığı ikiyüzlülüğüne kılıf olarak kullanan; manzaradan etkilenmeyen bir yerden bir yere gitme işini dahi eziyete çeviren, gideceği yere vardığında devesinin sırtından inip, kilime serilip tütün içmekten başka bir şeyden keyif alamayan; gırtlığına kadar bok çukuruna batmasına karşılık alını bir şekilde göğse eren; güdülerini olumlu arzular tarafından değil, hınç ya da kıskançlık taşıyan bir gazez tarafından yönlendirilen; uçarı ve çocukça bir tutumla kendilerini zeki gibi göstermeye çalışan fakat onu da başaramayan; olabildiğine tembel, vatan-millet duygusu yoksunu, ulus ve tarih bilinci olmayan; bağınaz olan ve yasa duygusundan nasibini almamış olan; utanç verici bir şekilde, eski zamanların deveye binen göçebesini

bugünün ise, elleri başında onursuz mağlubunu temsil eden; yüzeysel bir zekaya ve uyanıklığa sahip, iktidara ve başarıya kulluk edercesine tapan, hain tabiatlı, küstah, cahil ve açgözlü olan; disiplin ve kalıcı bir birlik kurma becerine sahip olmaktan çok uzak, asla örgütlenemeyen, uyum eksikliği olan ve ortaklaşa hareketlere yabancılaşmış; libidinal enerjisi aşırı tahrik nöbetlerine neden olduğu için krizler geçiren akıl almaz bir varlık olarak kendisini cinsel anlamda üretmekten başka bir etkinlikte bulunamayan kimselerdir²⁷.

Öyle görünmektedir ki Lawrence'ın sözünü ettiği dalga, Şarkiyatçılığı “yaban bir uzamdan sömürge uzamına” (Said, 2016, s. 223) dönüştüğünü işaret eden ifadelerden bir tanesidir. Arap halkı doğrudan hedef alınmış gibi gözükür. Fakat Avrupalı için -ya da Şarkiyatçı için demek daha doğru olabilir- Arap ile diğer uluslar arasında veya öteki Sami halklar arasında ciddi bir ayırt edici özellik yoktur. Bu durum tıpkı birbirlerini tanıyıp ayırt edebilen tüm zebraların dışarıdan bakınca insana ayırt edilemez gözükmesi gibidir. Şarklı, kendisini öteki Şarklılardan ayırt edebilir fakat bir Avrupalı için hepsi aynıdır düşüncesini Marcel Proust şöyle dile getirmiştir:

“Rumenler, Mısırlılar ve Türkler, Yahudiler'den nefret edebilir. Ama bir Fransız salonunda, bu uluslar arasındaki farklar pek belirgin değildir; çölin derinliklerinden çıkmışçasına, vücudu sırtlan gibi eğik, boynu yana yatık, harareti selamlar vererek salona giren bir Yahudi, doğru zevkini²⁸ mükemmelen doyurur.” (Proust, 2014, s. 211)

Sonuç olarak Proust'un tespiti okuyucuya, -Batı nezdinde- Doğulu halkların ancak Şarkiyatçının belirlediği coğrafi sınırlar dahilinde çeşitlenebileceğini gösterir. Hedef alınan kimseler Arap olmadan önce Şarklıdır. Hatta insan olmadan evvel Şarklı olduğu söylenebilir²⁹. Dünyanın yarısına “üşüşmüş veya kümelenmiş” bu halklar Şarkiyatçı gözlüğün ardından ancak zavallılık ya da barbarlık çatısı altında bir araya gelebilirmiş gibi gözükür. Edindikleri pejoratif karşılıklar nedeniyle bugün, “zenci

²⁷ (Said, 2016, s. 326, 248, 249, 261, 258, 264, 289, 299, 320, 323)

²⁸ Proust, burada “un gout pour l'orientalisme” tabirini kullanır.

²⁹ Said, Walter Scott'ın *Tilsim*'inden söz ederken bu cümleyi kurar: “...münferit Şarklı etrafımı kuşatan engelleri aşmakta ne denli başarı gösterirse göstereceğini, o önce bir Şarklıdır, ikinci olarak bir insandır ve son olarak da gene bir Şarklıdır (Said, 2016, s. 112).” Bu ifadeyi daha sonra içinde Karl Marx ve Alphonse de Lamartine'in de bulunduğu yazar grubundan bahsederken “Şarklı için insanlığın ikincil olduğu” fikrini yineler (Said, 2016, s. 243).

zihniyeti” ya da “zenci kişiliği” gibi başlıklar altında incelemelerin yapılması olanaklı değilken; Şarkiyatçılık mesleği, “Doğu zihniyeti” hakkında utanç duymadan ve tüm Şark’ı tek bir kitaba indirgeyerek yayınlar üretebilir. Entelijansiya ile kurduğu ortaklık Şark’ın kolonize edilmesine neden olacak Şark bilgisini, tüm dünyada neye benzediği ile ilgili “mutabakata varılmış bir Şark” yaratmaya gayret eder. Tüm bu çabanın altında yatan neden -yani korku- Batı uygarlığının yıkılmasından çok Doğu ve Batı arasındaki ayrımın yok olmasından kaynaklanır (Said, 2016, s. 275).

Şark uluslarına doğrudan siyasi müdahalede bulunmasıyla Avrupa’ya hizmet eden Hollandalı alim Snouck Hurgronje de tıpkı Lawrence gibi, Şarkiyatçı kader ortaklığında birleşir. Kendisinden kısaca bahsedilecek olursa, siyasi çıkarlara dayalı kimi emelleri sırtlanan Lawrence örneğinde olduğu gibi Hurgronje de Şark dilleri üzerinde ihtirastır. Arapça ve Farsça bilmesinin yanı sıra Endonezya’nın İslami ve yerel kültürüne de hakimdir. Daha sonra düzmece olduğu anlaşılan Müslümanlığı esnasında hacca dahi gitmiştir. Arapların arasına karışmış ve o dünyanın gereklerini kavramıştır. İslam dini üzerine makaleler yazmış, Endonezya üzerine çalışmıştır. Hurgronje, o dönemde ayaklanan Endonezyalıları bastırmaya gayret eden Hollandalı koloni makamlarına bir tavsiye verir. Ona göre, kabile reislerini ve onların savaşçıları öldürmek boşuna çaba sarf etmektir. Bu durumunun ayaklanmanın gidişatına doğrudan bir etkisi yoktur. İşe, din adamları ve dini liderleri öldürmekle başlanmalıdır. Eğer bunlar yok edilirse ayaklanma duracaktır. Kendilerine verilen tavsiyeleri dinleyen Hollandalılar artık bir önderleri olmayan Endonezyalı ayaklanmacıları bu yol ile bastırmışlardır (Ortaylı, 2006, s. 161, 162).

Gerek Lawrence ve Hurgronje gibi doğrudan kana bulanarak yapılan Şarkiyatçılıkta gerekse Dante ve Flaubert gibi bu sahneye vesile olan Şarkiyatçılıkta da niyet, Şarkiyatçının Şark’ı temsil biçiminden okunmalıdır. Bu noktada Said, okuyucuya önemli bir soru sorar:

“Gerçekten doğru bir temsil olabilir mi, yoksa her temsil, sırf temsil olmasından ötürü, temsil edenin öncelikle dilinde, ardından da kültüründe, kurumlarında, soluduğu siyasal havada mı yerleşiktir? Eğer (benim de inandığım gibi) ikinci seçenek doğruysa, temsilin “eo ipso” (kendi başına) gene bir temsil olan “hakikat”in yanında başka

pek çok şeyle de ima edildiği, iç içe geçtiği ve örüldüğü gerçeğini kabul etmeye hazır olmamız gerekir.” (Said, 2016, s. 285)

Bu düşünceler yanıtlanmaya çalışılırsa kaçınılmaz olarak varılacak nokta, tüm temsil biçimlerinin ortak bir çatı altında toplanmış olduğudur. Söz konusu birleştirici unsur, ortak bir kültürü, tarihi, geleneği içerdiğinden -doğal olarak da- ortak bir söyleme karşılık gelir. Bu da Şarkiyatçı temsilin yanlış dahi olsa belli bir amaca ve eğilime hizmet ettiğini gösterir (s. 285). Belirlediği amaç doğrultusunda öne sürdüğü kimi dogmalar bu eğilimin nasıl bir imgesel tahribata neden olabileceği hakkında araştırmacıya fikir verir. Bu dogmalardan ilki: olgunlaşmış, akılcı ve seçkin Batı ile; aşağılık, ham ya da sapkın Doğu'nun arasındaki kaçınılmaz dizgesel farklılıktır. İkinci dogma: çağdaş Şark'tan doğrudan çıkartılmış nesnel kanıtlar yerine, her zaman gelenekselleşmiş Batı anlayışına uygun düşecek şekilde metne dayalı ve şaibeli Şarkiyatçı soyutlamaların yeğlenmesidir. Üçüncü dogma: Şark'ın kendini tanımlama, betimleme ve hatta soyutlama konusunda bile kendisini ifade ya da temsil edebilmekten aciz olduğu düşüncesidir. Bununla bağlantılı olarak, Şark'a hiç ayak basmadan Şark'a dair genellemeci, indirgeyici ve sistematik Batı yaklaşımının nesnel veya bilimsel bir gerçeklik olarak okunmasıdır. Bir diğer dogma ise: Doğu'nun ürkütücü olduğunu (Mamma! Li Turchi!³⁰) ya da hiç olmazsa pasifleştirilmesi gereken ve metinsel anlamda yeniden inşa edilerek doğrudan doğruya işgal edilmesi gereken bir coğrafya olduğunu düşündürten dogmadır. Ciddi sonuçlar doğurmasına ve doğurması ihtimaline karşılık bu dogmalara ne Batı -doğal olarak- ne de Doğu aydınları -tuhaf bir şekilde- itiraz etmiştir (s. 314). Doğu aydınlarının sergilediği bu tavır daha sonra açılacak “İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık” başlığında tekrar ele alınacaktır.

Edward Said, “*Şarkiyatçılık*” isimli eserinde, üretilen tüm bu yanlış temsillere karşılık, mücadeleci bir tavır ile gerçek ya da hakiki Şark'ı ispatlamaya çalışan bir taraftarlığa soyunmaz. Kendisi daha çok Şark'ın, kültürel, dini ya da ırksal kimi özler ile açıklanan ve “öteki” kimseleri içeren bir coğrafyaya tekabül ettiği fikrini, “Şark”ın kurmaca olduğu savı ile tartışmaya açar. Öne sürdüğü sav, Şarkiyatçılığın emperyalizm ile yaptığı işbirliği ve ürettiği paradigmalardan Batı dünyasının çıkarına başarılı sonuçlar

³⁰ “Anne! Türkler geliyor!” anlamına gelen İtalyanca deyiş.

verdiği göz önüne alındığında, Şarkiyatçıların Doğu halkını, hükmetmeye müsait hale getirecek kolonyalist planlara hizmet ettiğini dile getirir. Doğu ve Batı gibi tabirlerin adeta gökten inmişçesine sabit bir gerçekliğe karşılık gelmediğini, sistematik bir biçimde kurulan bilgi-iktidar ilişkisiyle Batı tarafından üretildiğini belirtir (s. 345). Elbette bu denklem, Doğu hakkında sadece Doğuluların ya da siyahiler hakkında sadece siyahilerin yazabileceği anlamına gelen sığ bir düşünceye tekabül etmemelidir (s. 356). Konuya, Şarkiyatçıların tamamının kötü niyetli olmadığını bilerek ve Şarkiyatçılar loncasının da sömürü güçleri ile oluşturduğu suç ortaklığının özel bir anlama geldiği gerçeğini - hayattan kopuk bir alimmişçesine- ıskalamadan yaklaşmak en uygun tavır olacaktır (s. 356). Şarkiyatçılığın yaratabileceği kötücül tehlikenin farkında olup Şark uluslarını, halklarını ve inançlarını Batı'nın pençesinden kurtarmak amaçlanır (s. 347). Şarkiyatçılık, tarihi boyunca yarattığı onca yıkım ve döktüğü kana karşılık kimi özgürlükçü hareketlere vesile olup, madunların³¹ da seslerini çıkartabileceğini göstermiştir. Klasik Şarkiyatçı söyleme kabaca değinip, kimi sorulara yanıt aranan bu bölüm Edward Said'in önermesi ile kapatılacak olursa eserin 1995 baskısına yazmış olduğu önsöze müracaat edilebilir:

“Şarkiyatçılık'ı yazarken, Marx'ın kitabın başında alıntıladığım “Onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir” cümlesiyle ima ettiği öznel hakikatin bilincinde olduğumu inkar etmeyeceğim. Şöyle ki, eğer kendi fikrini söyleme fırsatından mahrum edildiğini hissediyorsan, bu fırsatı yakalamak için var gücünle uğraşacaksın.” (Said, 2016, s. 349)

³¹ “Alt, aşağı derece, emir itibarıyla aşağıda olan.” (Devellioğlu, 1962, s. 670) (ayrıca bkz: Antonio Gramsci, “subaltern”)

2. BÖLÜM

İÇSELLEŞTİRİLMİŞ ŞARKİYATÇILIK VE SANATTAKİ ETKİNLİK ALANI

2. BÖLÜM

İÇSELLEŞTİRİLMİŞ ŞARKİYATÇILIK VE SANATTAKİ ETKİNLİK ALANI

2.1. İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık

Edward Said, Şarkiyatçının Doğu yaklaşımındaki temel dogmaları sıralarken, Yakın Şark'a dair devlet eliyle ya da akademik olarak yapılan bu art niyet dolu araştırmalara Batı dünyasından hiçbir itiraz gelmemesini oldukça tuhaf bulur. Fakat ona asıl acı veren durum, söz konusu çalışmaların Doğu aydınlarının cephesinde de bir etki yaratmayışıdır (Said, 2016, s. 314). Ona göre Doğu'da görülen bu edilgen tavır akademik bir sorunu işaret eder. Said, Arap dünyası hakkındaki incelemelerde bile UCLA, Harvard ya da Oxford kadar nitelikli hiçbir Arap eğitim kurumu olmayışını hesaba katarak Doğu'nun eğitim sistemini -Arap eğitim sistemi öncülüğünde- eleştirir. İleri sürdüğü tüm sorunların ardından öngördüğü sonuç, Doğulu öğrencilerin ve hatta Doğulu hocaların da Amerikan Şarkiyatçılarına başvurup onların güdümüne gireceğidir. Sürecin sonucunda da bu kimseler, yerel -yani Doğulu- okura kendisinin Şarkiyatçı dogmalar adını verdiği "klişeleri" tekrar etmeye mahkum olacaklardır. Şarkiyatçı disiplin ile yoğurulacak Doğulu bünye, bir taraftan daha önce bahsedilen sistematik yinelemeyi sürdürürken öteki taraftan da aldığı Amerikan usulü eğitimi, "kendi halkı karşısında kendini üstün hissetmek üzere" kullanacaktır. Bundan böyle Doğu aydını, amirleri ile kurduğu zavallı ilişkide -yani Avrupalı ya da Amerikalı Şarkiyatçılarla kurduğu ilişkide- ancak "yerli bilgi kaynağı" sıfatı ile var olacaktır³² (s. 337).

"Kaldı ki, doktorasını yaptıktan sonra da orada kalacak kadar talihli olmasını sağlayan şey, Batı'da üstlendiği bu roldür. Bugün ABD üniversitelerinde, Şark dilleri bölümlerindeki temel dil eğitimi derslerinin büyük kısmı, "yerli bilgi kaynakları" tarafından verilmektedir; ayrıca, Şarklı olan daimi hocalar ile Şarklı olmayanların sayısal oranı çok ezici bir farkla ikinci gruptakilerin lehine olmasa da, sistemde (üniversitelerde, vakıflarda vb.) iktidar, neredeyse sadece Şarklı olmayanların elindedir." (Said, 2016, s. 338)

³² Edhem Eldem'in Collège de France'da "Türk ve Osmanlı Tarihi" Kürsüsüne seçilmesi bu bakış açısına göre güncel bir örnek teşkil edebilir. Collège de France'ın, Said'in "father of Orientalism (Said, 1979, s. 130)" olarak bahsettiği Silvestre de Sacy'nin profesörlük unvanını aldığı ve Şarkiyatçılığın kurucularından Ernest Renan'ın ders verdiği bir eğitim kurumu olduğu göz önüne alındığında, şeceresi Osmanlı Sarayına dayanan Eldem'in de Şarkiyatçı söylemin yerli bir uzantısı olarak algılanması olanaklıdır.

Said bu doğrultuda kaleme aldığı eseri ile, “aydınları Şarkiyatçılık gibi dizgelerin prangalarından kurtarıp özgürleştirmeyi” amaçladığını belirtir (s. 353).

Hilmi Yavuz, *Alafrangalılığın Tarihi: Geleneğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi* başlıklı metninde okuyucuya, Christian Delacampagne’in *Autrui* üzerine yazdığı felsefi denemede bahsettiği bir öyküyü aktarır³³. Yavuz’un, Delacampagne’den aktardığı hikaye, İspanyolların Amerika kıtasına ilk kez eriştiklerinde karşılaştıkları yerliler ile olan münasebetini konu edinir. Kızılderilileri gözlemleyen İspanyolların en çok üzerinde durduğu nokta, bu “tuhaf” halkın “bir ruhları olup olmadığı” ya da daha açık bir tabiri ile “insan olup olmadıkları”dır. İspanyollar bu soruya ilk aşamada olumsuz yanıtlar verirler. Yani yerliler insan değildir. Bir ruhlarının olması da imkansızdır. Fakat tuhaf olan ve Delacampagne’nin bu hikayeye dikkat çekmesine sebep olacak asıl husus, yerlilerin de İspanyollar hakkında fikirler edinmeye çalışmasıdır. Savaşta ölen İspanyolların cesedini suya atıp, batıp batmadığını gözlemleyerek ya da uzunca bir süre olduğu şekilde kalsa da cesedin çürüyüp çürümediğini seyrederek deneyler yapan yerliler, bu miğferli beyaz yabancıların “tanrı olup olmadıklarını” araştırırlar. Görünen o ki, bu ilişkide taraflar “öteki” için iki temel tavır takınmıştır. Bir halk, ötekini “insandan aşağı” görürken; bir diğeri ise onu “insandan yukarı” görmektedir. “Ötekinin” de kendisi gibi olma ihtimali akla gelen en son düşüncedir. Yabancı olan -ya da bizden olmayan- karşı özneyi öteki olarak işaretler. Hilmi Yavuz bu durumu Türkiye toplumunda kendisini “Batılılaşmış” ve “Avrupalılaşmış” olarak kabul eden bir kısmın, modernleşmeye direnen ve kendi geleneğini ön plana çıkartmaya gayret eden kısma karşılık ötekileştirmesi örneğine benzetir. Batılılaşmayan bu muhafazakar kesim geri kafalı yoz, ilkel ve pistir. Kısaca insandan daha aşağıdır. Ona göre Nişantaşı semtinde oturup kendisini Batılılaşmış sayan bir kesimin, Erzincan’dan göç edip Ümraniye’ye yerleşen “öteki” kesime bakışıyla; 1492 yılındaki İspanyolların Kızılderililere bakışı arasında bir fark yoktur (Yavuz, 2009, s. 168, 169, 170). Yavuz’un da dikkat çektiği üzere, Batılı olmadığı halde Batılı gibi davranan yani Şarkiyatçılık üreten bir kesim, pekala Doğu’da da mevcuttur. Aynı toplum içinde olsa da bir kesim, diğerini ötekileştirebilir. Ancak bu hususta dikkat çekilmesi

³³ Yanlış okumalara mahal verme ihtimaline karşılık burada Yavuz’un metnine sadece Delacampagne’in aktarıcısı olduğu için başvurulduğunu belirtmek gerekir. Bu durum, Yavuz’un eserinde varmaya çalıştığı noktanın olumlandığına yorulmamalıdır.

gereken -Yavuz'un sözünü etmediği- nokta, "Ümraniye'ye göçen" ötekinin bakışıdır. Bu kesimin, kendisini aşağılayan ve Batılı gibi davrandığı düşünen diğer kesme, tıpkı Delacampagne'in Kızılderilileri gibi tanrısallık atfedip atfetmediği muğlaktır. Fakat uçarı Avrupamerkezciliği ile bir kesmi Şarkiyatçılığın emirlerine boyun eğmedi için hakir gören başka bir kesim olduğu açıktır. Çoğunlukla "aydın" denilen kimselerin içinde bulunduğu bu yığının fikirsel/sanatsal ve muadil üretimi, "İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık" kulvarında ele alınır. Buna ilişkin Cemil Meriç, Türk entelijansiyası için şu benzetmede bulunur:

"Avrupalı... Hangi Avrupalı? Bütün dünya Avrupalı değil mi? Aydınlarımız, Batının her hastalığını ithale memur bir anonim şirket."
(Meriç, 2017, s. 169)

Hilmi Yavuz'un da yaptığı üzere yerli ve öteki başlığında, yerliliğin kime ait olduğunu veya kimin kendisine yerlilik, ötekine yabancılık atfettiği ile alakalı düşünceler tartışılacak olursa Yael Navaro'nun *Kültür Kehanetleri: Yerelliğin Toplumsal İnşası* isimli makalesine başvurulabilir. Navaro makalesini, bu çalışmada kurulmak istenen İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık çatısına destek olabilecek nitelikte bir hikaye ile başlatır. Hikaye, 1994 yılında Ayasofya Müzesi'ni ziyaret etmek üzere tesadüfen bir arada bulunan iki kadının konuşmaya başlamasını konu edinir. Hikaye için önem arz eden ve dikkat edilmesi gereken tarihi detay, Ayasofya'nın bir zamanlar Bizans kilisesi olmasına karşılık, İstanbul'un fethiyle camiye, daha sonra da müzeye dönüştürülmesidir. Dolayısıyla kaçınılmaz turistikliği ile Ayasofya, bir kesim için kimi dini reflekslere bir diğer kesim için ise tarihi reflekslere hitap eder. Hikayenin iki ana karakteri de bu farklı iki ilgiyi temsil edercesine tasarlanmıştır. Yazarın betimlemesine göre karakterlerden birisi çarşaf, diğeri ise vücut hatlarını belli edecek şekilde dar bir bluz, kısa bir ceket ve dizlerinin üzerindeki biten boyuyla kısa bir etek giymektedir.³⁴ Navaro, tüm bunların yanında bu kadına biraz da cehalet giydirmiş olacak ki kadın, çarşafı diğeri kadına

³⁴ Navaro'nun hikayenin ana karakterlerini resmederken çarşafı kadın konusunda gösterdiği biçimsel cimriliğe karşılık başı açık kadın hakkında etek boyuna kadar detaylandırmaya gerek duyan yaklaşımı, yazarın aldığı siyasi pozisyonun anlaşılması açısından es geçilmemiştir. Ayrıca bu detayların hikaye açısından da önem arz ettiğinin farkında olarak, söz konusu detayların çıkartılmasının önerilmediğini, yalnızca tüm bu dış görüntünün belli başlı jargonlara başvurmadan da betimlenebileceğini belirtmek gerekir.

dönerek halihazırda beklediği bu sıranın bilet kuyruğu olup olmadığını sorar. Çarşafli kadın hayretler içerisinde ve şaşkınlığını gizlemeyi başaramadan “Aa! Siz Türkçe biliyor musunuz? minvalinde bir soru ile yanıt verir. Bu sorudan biraz rahatsız olduğu anlaşılan kadın, çarşafli kadına Türk olduğu yanıtını verir. Bunun üzerine ise çarşafli kadın, “Hiç Türk’e benzemiyorsunuz, ben sizi yabancı sanmıştım.” diye ekler. Artık öfkeli olduğunu dışa vurmakta bir beis görmeyen “başı açık kadın”, “Öyle mi! Ben de sizi Arap sanmıştım” şeklinde bir karşılık verir. Çarşafli kadın bunun üzerine “Elhamdülillah, Türk’üz ve Müslümanız” der ve öteki kadından, “Biz de öyle!” cevabını alır. Navaro’nun bu hikayede dikkat çektiği nokta, iki kadının da yerliliği kendisine yakıştırırken yabancılığı karşısındakine atfedişidir. Yazar, her iki kadının da yaşam tarzını “Türkiyeli olmak” fikri üzerinden tartışırken, siyasi karşıtlıklarını kendi yerelliklerinin dışında tutması ile ilgilenir ve makalesini, “devlet tarafından dayatılmış Batılılaşma ve Laikleşme ile birlikte artık “yerelliğin” formüle edilen bir şey haline geldiğini” ileri sürerek sonuçlandırır (Navaro, 2013, s. 78).

Sözü geçen makalede Yael Navaro’nun bulgularına göre yerel, yerli ve yabancı gibi kavramları iç içe geçirip neredeyse anlamlarının yok olmasına neden olan fail, dayattığı düzmece Avrupalılık nedeniyle Cumhuriyet rejiminde aranabilir. Ona göre Türkiye’de yaşanan kimlik karmaşaları, devletin halka uyguladığı baskının dozuna göre şiddetini belirler (s. 82, 83). Fakat Türk aydınının Şarkiyatçı disiplin ile kurduğu tehlikeli ilişkinin kökleri tıpkı Şarkiyatçı söylemin kendisinde olduğu gibi fazlasıyla muğlaktır. Bu konuda, içerisinde “tepeden inme Batılılık” ya da “Kemalist Oryantalizm” gibi ifadeler geçen cümleler kurmadan evvel tarihsel bir analiz yapmak gerekir. Türkiye’de çağdaşlaşma serüveninin yüzyılları içinde barındıran gelişim süreci, Türk aydınının Şarkiyatçı düşüncüyü Cumhuriyet rejiminden çok daha önce içselleştirdiğini ortaya koymuştur. Yine de Navaro, makalesinde Raymond Williams’ın İngiltere için yaptığı analize öykünerek, “Türk toplumundaki kültür kavramının toplumsal tarihini” yazmak fikrinden bahseder. Eğer bu çalışmayı yapacak olsa, “...kamusal çatışmanın ön plana çıktığı tarihsel dönemlere” işaret edeceğini belirterek ifadelerini genişletir. Bu çatışmaların ön plana çıktığı tarihsel dönemlerin hangi zaman aralığına tekabül ettiği ile ilgili okuyucusuna yanıtlar veren yazar, bir toplumun zihinsel yapısının temeli olan

“kültür” gibi bir kavramı, sadece Cumhuriyet’in ilanından 2000’li yıllara kadar uzanan süreç içerisinde ele alacağını belirtmekte herhangi bir beis görmemektedir.

2.2. Şarkiyatçılığın Vasıtası Sinema

Şarkiyatçı etkinliklerin öncelikle Batılı için dünyanın karanlıkta kalan öteki yüzünü keşfetmek amacı ile kullanıldığı daha sonra ise bu keşif duygusunun yerini fetih duygusuna bıraktığı anlaşılmaktadır. “Doğu’nun fethi” fikri üzerine geliştirilen sömürgeci heveslerin tam randımanlı hale gelişiyle birlikte Batı, elindeki tüm araçları kullanarak Doğu’nun hem maddi hem de manevi açıdan istilasını gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Bu uğurda kullandığı araçlardan bir tanesi ise sinemadır. Yapmış olduğu çalışmada Özgür Adadağ, hem sömürülen yerlinin metropolü tanınmasına vasıta olarak onun “medenileşmesine” hizmet etmesi açısından hem de metropoldekilere “sömürü eğitimi” vermesi açısından sinemayı bu alanda önemli bir araç olarak görür (Adadağ, 2014, s. 10, 11).

Adadağ ifadelerine sömürgeciliğin 18. ve 19. yüzyıllarda yeni bir nitelik kazandığını ve sinemanın doğuşunun da bu döneme denk geldiğini belirterek devam eder. Auguste ve Louis Lumière tarafından çekilen *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*³⁵ isimli -ayrıca dünyanın ilk filmi olma özelliği taşıyan- film, 1895 yılında biletli ve halka açık olarak gösterilmiştir. Ticari kaygılar ile sayıları çoğaltılan bu gibi gösterimlerde temel gaye halkın ilgisini çekerek maddi gelir elde edebilmektir (s. 11, 12). Şarkiyatçılık mesleğinin gelinen zaman dilimine kadar geliştirdiği “egzotik ve gizemli Doğu” düşüncesi ise bu ilgiye cevap verme noktasında büyük rol oynamaktadır. Sinema, Batı uluslarının bu zamana kadar yazılmış Doğu tasvirlerinden ya da sınırlı sayıdaki Doğu fotoğraflarından tanıdığı sömürge topraklarını, hareketli olarak seyirciye aktarabilecek kalibrededir. Böylece sinemanın doğuşundan birkaç yıl dahi geçmeden Batılı seyirciye farklı kıtalardan görüntüler toplanmaya başlanır. Bu görüntüler çoğunlukla sömürge topraklarında kaydedilmiştir. Çekilen filmlerin, Batı dünyasının bakış açısına göre, Batı’nın beklentilerini ve Batı’nın görmek istediğini ona sunan filmler olduğunu ayrıca belirtmek gerekir (s. 12). Örneğin 1896 yılında çekilen, “Doğu’ya özgü” kıyafetleri ile

³⁵ *Trenin La Ciotat İstasyonuna Girişi*

evinin çatısında hızlıca ve aynı hareketi tekrar ederek yere yatıp kalkan bir kişiyi konu edinen *Prière du müezzin*³⁶ isimli film, bu filmlerden biridir (s. 12). Karakterin tuhaf gözüken hareketlerinin, daha doğrusu namaz kılınışını andıran fakat namaz kılmakla hiçbir alakası olmayan hareketlerinin izleyicinin zihninde oluşturduğu kurmaca Doğu dünyası düşüncesine katkıda bulunması bakımından *Prière du müezzin*, kendisini Şarkiyatçı söylemin taşıyıcısı haline getirmiştir. Bu bahiste örnekler çoğaltılacak olursa 1900 yılında çekilen, iki yarı baygın erkeğin yan yana uzanıp afyon kullandığı görülen *Fumerie d'opium*³⁷ isimli film ise, yarattığı “sömürgelere özgü gerçekliğe” yaslanarak “metropolden farklı” olanı vurgulamaya çalışır. Son olarak *Enfants annamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames*³⁸ isimli 1901 yapımlı film, diğer örnekleri ile kıyaslanırsa Şarkiyatçı söylemin en çıplak halde görülebildiği filmlerden bir tanesidir. Film, giyindikleri beyaz elbiseler ile kolonyalist gücü temsil eden iki Fransız kadınının, Vietnamlı çocukların ve gençlerin üzerine değeri çok düşük olan “sapèque”ler -yani bozuk paralar- saçmasını konu edinir. Saçılan paraları yakalamaya çalışan Vietnamlıların yarattığı kargaşanın görüntüsü, Doğu’nun içinde bulunduğu sefaleti, fakirliği ve muhtaçlığı gözler önüne sererek Avrupalının perdedeki beklentilerine uygun yanıtlar verir. Film aynı zamanda sömürgecinin gücünü, hayırseverliğini ve cömertliğini de göstererek onun sömürge topraklarındaki varlığını da meşrulaştırmaktadır (s. 12). Görülüyor ki 1895 yılında *Trenin Gara Girişi* filmi ile birlikte oturdukları yerden fırlayıp kaçacak kadar heyecan dolu bir deneyim yaşayan Avrupalı seyirci, çok geçmeden Fransız kadınlarının Vietnamlı çocukların üzerine bozuk para serpmesi gibi “daha ilgi çekici bulduğu” filmlere yönelmiştir.

Kurulan ilişkiler, başlangıcından itibaren sinemanın sömürgecilikten beslendiğini ve sömürgeciliği beslediğini göstermektedir (s. 12). Amerika Birleşik Devletleri ve İspanya arasında 1898 yılının başında çıkan Küba Adası gerginliğinde olduğu gibi sinema, sıklıkla sömürgeci politikaların aleti olmuştur. Tıpkı Vietnamlı çocuklar gibi Kübalılar da bu dönemde çekilen filmler aracılığı ile Şarkiyatçı ve sömürgeci söylemin kendilerine reva gördüğü geri kalmışlığı sırtlanarak, Amerikan

³⁶ *Müezzin Namazı*

³⁷ *Afyonhane*

³⁸ *Kadınlar Tapınağı Önünde Para Toplayan Vietnamlı Çocuklar*

askerinin adaya müdahalesini meşrulaştırma aracı olarak kullanılmışlardır. Adadağ'ın Emmanuel Vincenot'dan aktardığı bu tespit (s. 13, 14), sinema sanatının Şarkiyatçılık için yeni bir keşif kolu olduğu savını ispatlar niteliktedir.

Kolonyal politikalarla bağlantılı olarak sinema aracılığıyla milliyetçi duyguları ön plana çıkartmaya çalışan uluslar bunlarla sınırlı değildir. 20. yüzyılın başında Almanya'nın sömürgesi olan -bugünkü isimleriyle- Tanzanya, Namibya, Togo ve benzeri ülkelerde çekilen filmler -tıpkı diğer Batı devletlerinde olduğu gibi- Alman halkının beğenisine sunulmuştur. Bunun dışında sinemanın sömürgecilik ile kurduğu suç ortaklığının tarihinde, Britanya'nın Boer "vahşiliğini" gün yüzüne çıkartmak adına görevlendirdiği yüzlerce fotoğrafçıyı Güney Afrika'ya göndermesi (Bottomore, 2007, s. 1, 2) ya da Belçika'nın Belçika Kongosu ile alakalı çektiği görüntüleri "Kongo Sinema" isimli salonda elli bin kişiye göstermesi gibi pek çok örnek daha mevcuttur (akt. Adadağ, 2014, s. 15).

2.3. Altın Pranga: Sömürge Filmlerinin Sergilenmesi

Sömürgeciliğin Avrupa ulusları arasında güç odağına dayalı bir rekabet alanı haline gelişiyle birlikte sömürgelerin sergilenmesi düşüncesi, kolonyal politikaların ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu doğrultuda düzenlenen sergiler ile sömürgeci devletler, kendi halklarını sömürge konusunda eğitmek; sömürgeciliği yaygınlaştırmak veya sahip olduğu sömürgeler üzerinden evrensel bir itibar devşirmek gibi türlü amaçlarını gerçekleştirmeye çalışmıştır (Adadağ, 2014, s. 16).

İlki 1851'de düzenlenen *Londra Fuarı* da dahil olmak üzere organize edilen sergilerin tümünde sömürge topraklarından getirilen insanlar³⁹, hayvanlar ve değerli eşyalar Avrupa halkının beğenisine sunulur (s. 15). Halkın, "Doğu dekoruna" gösterdiği büyük ilginin fark edilmesinin hemen ardından, sömürge topraklarında çekilen görüntülerin de bu kartelaya eklenmesi için çeşitli girişimlerde bulunulur. Nihayet 1900 yılına gelindiğinde Paris'te düzenlenen *L'Exposition universelle*⁴⁰de bunun

³⁹ Bu fuarlarda Doğu'dan getirilen insanların sergilendiği kısımlara "Human Zoo" yani "İnsan Hayvanat Bahçesi" şeklinde tercüme edilebilecek isimler verilir (Samaan, 2012, s. 626).

⁴⁰ *Evrensel Sergi*

gerçekleştirilebilmesi vesilesiyle sinema sanatı, seyirciyi sömürülmüş topraklarda hayali bir gezintiye çıkartması “mucizesi” ile uluslararası çapta tanınırlık kazanır (s. 16).

Adadağ’ın Peter Bloom’dan aktardıklarına göre 1931 yılında düzenlenen *Paris Sömürge Sergisi* hem sinemanın sömürge sergilerinde kullanımı hem de sömürge sergileri tarihi açısından ayrıca önem arz etmektedir. 8 milyon kişinin katıldığı sergide, uzun metraj, belgesel, kurmaca belgesel ve kısa film den oluşan en az 300 filmlik bir seçki oluşturulmuştur (s. 17). Çağdaş film festivallerinin işleyişini andıran bu sergiler, Avrupa uluslarının sömürgeci politikalarına methiyeler düzen “ürünleri” ile “Doğu’yu Batı’nın ayağına getirme” görevi üstlenir.

2.4. Şarkiyatçı Emellere Sanatsal İvme: Sinema ve Citroën Misyonu

Sözü edilen yıllarda sinema, metropol ile sömürü toprakları arasındaki görsel bağı oluşturan en önemli araçlardan bir tanesidir. Daha önce fuarlar ve sergiler aracılığı ile sinemaya atfedilmeye başlanan bu önem sadece devlet yöneticilerinin değil özel şirketlerinin de dikkatini çekmiştir. Böylece başlangıcındaki faaliyetleri göz önüne alındığında sinema, milli bir bilinç oluşturmak (Adadağ, 2014, s. 18) ya da Şarkiyatçı enstrümanların sözcülüğünü üstlenmekten başka, “reklam” gibi pazarlama alanlarında da sömürgecinin başvurduğu ilk araçlardan bir tanesi olmuştur.

Citroën şirketinin kurucu lideri André Citroën, ürettiği araçların “her koşulda kullanılabileceğini” ispatlayabilmek adına önemli bir girişimde⁴¹ bulunarak, özel olarak üretilecek Citroën marka bir otomobil ile Fransa’dan Afrika’ya keşif yolculuğu düzenler (s. 18). Toplamda 20 gün sürmesi düşünülen bu yolculuğa, bilim adamları, teknikerler ve kameraları ile birlikte yönetmenler eşlik edecektir (s. 22). Napolyon’un Mısır seferine ayrıca bir “akademisyen ordusu” ile katılmasını andıran bu uygulama, Fransa’nın teknik ve sanayi alanındaki gelişmişliğini ispatlamak amacı ile düşünülmüştür.

17 Aralık 1922 tarihinde düzenlenen etkinlik, planlandığı üzere 20 gün sonra tamamlanır. Fransa’dan başlayan seyahatte, Mali ve Cezayir katedilmiş, Sahra çölü ilk

⁴¹ Adadağ’ın Bloom’dan aktardıklarına göre, Fransız otomotiv şirketleri tarafından daha önceden de buna benzer girişimlerde bulunulmuş fakat en etkilisi Citroën şirketininki olmuştur (Adadağ, 2014, s. 18).

kez bir otomobil ile geçilmiştir. Yolculuk esnasında çekilen görüntüler Fransız film şirketi Gaumont tarafından desteklenerek *La traversée du Sahara*⁴² ismi ile filmleştirilmiş ve 1923 yılında gösterime sunulmuştur (s. 19). Bu yolculuğun hemen ardından iki seyahat daha düzenlenmiştir. İkinci seyahat 28 Ekim 1924 tarihinde Afrika'nın boydan boya geçilmesi amacı ile Cezayir'den Madagaskar'a kadar olan güzergahta gerçekleştirilir. Seyahat boyunca çekilen tüm görüntüler kurgulanarak 1926 yılında *Croisière noire* yani *Kara Yolculuk* ismi ile filmleştirilir. Yolculuğa kara denmesinin sebebi Afrika kıtasındaki sömürülmüş yerel halkın ten rengini ifade ediyor oluşundan kaynaklanmaktadır. Filmin gösterimi, dönemin Fransa cumhurbaşkanı Gaston Doumergue'nin de katılımıyla ünlü opera binası Opéra Garnier'de gerçekleştirilir. Doumergue burada, bir sonraki keşif için güzergah önerilerinde de bulunur (s. 19, 20). Önerilerin de dikkate alınmasıyla birlikte, Akdeniz'den başlayıp Pasifik Okyanusu'na kadar sürecek son yolculukta tüm Asya kıtasını katetmeyi amaçlayan üçüncü sefer için 4 Nisan 1931 tarihinde yola çıkılır. Diğerlerine kıyasla en zorlu ve kapsamlı sefer budur. İki ayrı ekiple birlikte toplamda 10 ay süren yolculuğun sonunda, Beyrut, Himalayalar, Gobi Çölü, Çin topraklarına dahil olan Aksu, Pekin, -bugünkü isimleriyle- Vietnam, Kamboçya ve Laos Citroën'in paletli araçlarıyla geçilir. Adadağ'ın aktardığına göre bu seyahate gösterilen ilgi de diğerlerinden daha az olmamıştır. Yol boyunca André Sauvage'ın çektiği görüntüler tıpkı *Kara Yolculuk*'ta olduğu gibi 18 Mart 1934 tarihinde *Croisière jaune* yani *Sarı Yolculuk* ismi ile filmleştirilir⁴³ (s. 20).

İleri sürüldüğü gibi bu seyahatlere yalnızca bir otomobilin pazarlama alanındaki güç gösterisi olarak bakmak Adadağ'a göre bir hayli eksik bir değerlendirme olacaktır. Adadağ, yapılan seyahatler vasıtasıyla ulaşılmak istenen tüm hedeflerin, Fransa'nın sömürge politikaları ile birlikte ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre cumhurbaşkanının belirlediği güzergahlar, devletin vermiş olduğu destekler, seyahat esnasında bilim insanlarının sömürge toprakları ile alakalı -eğitim ya da sağlık vb. alanlarda- tuttuğu raporlar göz önüne alındığında, düzenlenen seyahatlerin Fransa'nın ulusal meselesi haline dönüştüğü gerçeği alenen ortaya çıkmaktadır. Seferlere katılanlara

⁴² *Sahra'yı Katetmek*

⁴³ Çekilen filmlerin isim tercihlerinde kullanılan kara ve sarı renkleri, Afrika ile Asya'da yaşayan halkların ten renklerini ifade eder.

madalya takdim edilmesi de bu savı ispatlar niteliktedir. Sömürge topraklarının uzak ve ulaşılmaz görüntüsünü yıkarak, metropol ile fiziki bir bağ kurulmasına yardımcı olan filmler, “en büyük Fransa” düşüncesinin bütünlüklü bir sunumunu gözler önüne sermektedir. Üstelik bunu zor kullanarak değil, “bilimsel, teknik ve sanatsal” bir yaklaşım ile yapmaktadır (s. 22, 21).

2.5. Resim Sanatı Örneğinde Şarkiyatçı Söylemin Sanatsal Yansıması

Şarkiyatçılığa yeni bir perspektiften bakarak alanında ciddi tartışmalar başlatan Said’in, eserinde Şarkiyatçı resimden söz etmemesi çoğu yazar tarafından ilginç bulunur. Fakat 1994 yılında New York’ta Vintage Books tarafından yayınlanan *Orientalism* isimli kitabının kapağında Jean-Léon Gérôme’un *Le Charmeur de serpent*⁴⁴ başlıklı tablosunun yer alışı Eldem’e göre Said’in kendi Şarkiyatçılığı ile resimdeki Şarkiyatçılık arasında bir bağlantı kurduğuna işarettir (Eldem, 2004, s. 39). Ayrıca eklemek gerekir ki bu tavır, Mary Roberts tarafından Said’in disipliner sadakatinin edebi çalışmalara karşı olduğuna yorulur (Roberts, 2007, s. 270).

Şarkiyatçılık yalnızca Batılı seçkinlerin Doğu toplumları üzerindeki sömürgeci faaliyetlerine zemin olan ideolojik bir araç olarak gözüküyor olsa da gündelik yaşıntının her alanına nüfuz etmiştir. Yarattığı sistemli düşüncenin sanat dünyasındaki yansımasında ise resim, öncelikli alanlarından bir tanesi olmuştur. Kitle manipülasyonu adına resim sanatı ile suç ortaklığı oluşturarak Şarkiyatçı söylemi görselleştiren sanatçılar bu vesileyle Doğu gizeminin ve egzotizminin taşıyıcıları haline gelmiştir. Söylemin görselleştirilerek yeniden üretilmesi aşamasında Şarkiyatçı ressamların, bu alanda daha önce dile getirilmiş klişeleri yinelediği söylenebilir. Bu doğrultuda resimlerin çoğunun teması, hayali/esrarlı ve vahşi Doğu düşüncesine yaslanarak cinselliğe düşkün kadınları, harem yaşıntısını, hamamları, infaz sahnelerini, soğan kubbeli sarayları ya da köle pazarlarını konu edinir. Şarkiyatçı söylem ile hemhal olmasından ötürü kendilerinden bekleneceği üzere bu resimler, Batılı sanatçının şahsi etik ve toplumsal anlayışına uygun olmak koşulu ile yargılayıcı ve “tepeden bakan” bir hava taşır (Germener, 2006, s. 301).

⁴⁴ *Yılan Terbiyecisi*

Yine de söz konusu yapıtların tümünün ideolojik bir çarpıtma taşımadığını belirtmek gerekir.

Germener'e göre Doğu'da yaşayan kimi Şarkiyatçı ressamalar, yaşadıkları coğrafyanın doğal güzelliklerini veya sanatsal eserlerini tanıtmak için de resimler yapmışlardır (s. 302). Batı'nın Doğu'ya olan ilgisinin kapsamını genişleten Emine Gürsoy Naskalı için ise “din”, önemli bir faktördür. Ona göre Hristiyanlık dinini kabul eden Batı ulusları, bu dinin doğduğu toprakları -yani Hz. İsa'nın doğduğu toprakları- doğal olarak merak etmişlerdir. Örneğin Hollandalı ressam Pieter Brueghel'in 1500'lü yıllarda yapmış olduğu resimler bu anlamda dikkat çekicidir. Sanatçı *The Census at Bethlehem*⁴⁵ isimli tablosunda Filistin topraklarında yer alan ve Hz. İsa'nın doğduğu kent olarak kabul edilen Beytüllahim'i tıpkı Hollanda'ya ait bir kentmiş gibi Avrupa mimarisine ait evler, donmuş su birikintileri ve kar yağışlı bir hava ile süsler (Şekil 3).



Şekil 3- Pieter Bruegel, *The Census at Bethlehem*, 1566 (British Library).

⁴⁵ *Beytüllahim'de Nüfus Sayımı*

Naskalı'ya göre Brueghel'in Filistin topraklarında yarattığı bu Hollanda manzarası, sanatçının Doğu hakkında elinde bir örnek olmayışından kaynaklı olarak kendisine en yakın olanı -yani kendi köyünü- tasvir ederek oluşturulmuştur. Bu yaklaşım sanatçının *Massacre of the Innocents* ve *The Miracle in the Snow* gibi eserlerinde de mevcuttur (Gürsoy Naskalı, 2013). Brueghel'in hiç Doğu'yu görmeden Doğu resimleri yapması Şarkiyatçılık mesleğinin çalışma yöntemlerinden bir tanesidir. “Koltuk oryantalistleri” denilen bu ressamlar çoğunlukla Doğu temalı gravürlere bakarak ya da seyahatnameleri okuyarak eserlerini gerçekleştirmeye çalışmışlardır (İnankur, 2013).

Pek çok kuramcının aksine sözü edilen egzotizmi Şarkiyatçılıktan ayıran görüşler de mevcuttur. Örneğin Zeynep İnankur, *Oryantalist Resim: Gerçek ile Hayal Arasında* başlıklı konferansında, Şarkiyatçı resim sanatını ele almadan evvel resimdeki egzotizm merakının kökenlerini inceler. Ona göre henüz Romalılar döneminde, Mısır ve İran kültürlerinin İtalya'ya girişi hadisesi, Batı dünyasının Doğu'ya karşı bir ilgi geliştirmesi bakımından önemli bir dönüm noktasıdır. Aradan geçen zaman diliminde halihazırda Haçlıların Yakın Doğu'yu Avrupa uluslarına tanıtışı ve -daha da önemlisi- İstanbul'un Türkler tarafından fethedilip İslamlaştırılması, bu iki kutbu birbirine daha da yakınlaştırmıştır (İnankur, 2013).

Fetih ile birlikte Avrupa'nın komşusu haline gelen Osmanlı Devleti'nin varlığı resim sanatında da gözle görülür şekilde belirginleşmiştir. Dönem içerisinde yapılan resimler incelendiğinde çoğunlukla *İncil* ve *Tevrat* temalı yapıtlarda, giyindikleri kaftanlar ve sarıklarıyla “Doğulu tipler”in yer aldığı görülmektedir. İnankur'un tespitlerine göre bu figürler, hem “dinsizleri ve tacirleri” temsil ederek kötülüğe atıf yapmasıyla hem de “olağanüstü zenginlikleri” (İnankur, 2013) çağrıştırmasıyla kendi içerisinde bir oksimoron barındırır.

Yarattığı bağlamla birlikte bahsedilen ilgiye katkıda bulunan Doğu figürleri, Avrupa'da bir Şark modası da başlatmıştır. Doğu tarzı giysi ve aksesuar kullanımıyla Venedik, bu modanın öncüsü kabul edilmektedir. Zaman içerisinde İtalyan ustalarının çalışmaları ortaya “basmakalıp bir oryantal tipi” çıkartmış ve bu tipin kısa süre içerisinde diğer Avrupa uluslarında da yansıması görülmüştür (İnankur, 2013).

Yazarın aktardığı üzere, Doğu'ya yönelik yaratılan sloganvari yaklaşım, 18. yüzyıla gelindiğinde ise yeni bir tandans kazanmıştır. Sözü edilen dönemde Süleyman Ağa veya Yirmisekiz Mehmet Çelebi gibi Osmanlı elçilerinin Paris'e gelişi bu konuda oldukça etkilidir. Sefaretnamelerden de anlaşılacağı üzere burada bulunan elçiler, Osmanlı devletine has kılıkları ile üzerlerine büyük bir ilgi toplamışlardır. Örneğin Çelebi'nin kaleme aldığı metinde Oldukça dikkat çeken durumlardan bir tanesi, heyetin Paris'te bulunduğu zaman dilimine Ramazan ayının denk gelmesi ile oluşur. Çelebi'nin anlattıklarına göre, Ramazan ayında bir Mareşal, Çelebi'ye devlet büyüklerinin selamını getirerek, “Fransız hanımları iftar vaktinde yemek yiyişinizi seyretmek istiyorlar. Bu dilek için çok rica edip yalvardılar. Eğer izin verirsiniz hepimiz çok seviniriz hem belki Kralımız da çok memnun olur” der. Bunun üzerine ne diyeceğini bilemeyen Çelebi, Mareşalin isteğine karşı “elimizden ne gelir, hoş geldiler sefa geldiler” minvalinde bir yanıt verir. Akşam olup iftar vaktine yarım saat kala Çelebi, gördüklerine inanamaz. Konağında değerli mücevherlerle süslenmiş iki yüze kadar Fransız kadını sandalyelerini dizmiş ve ardı ardına sıralanarak izlemeye hazır halde beklemektedirler. İftar vaktine doğru Çelebi'nin konağa gelmesinin haberini alan diğer kadınlar da gelmeye başlamış ve neredeyse iki binden fazla kadın bu etkinlik için toplanmıştır. Kendi tabiriyle “binlerce kadının azap verici bakışları arasında güç bela” yemek yediğini anlatan Çelebi, “muhterem misafirlerinin” iftardan sonra gece saat üçe kadar bir türlü gitmek bilmediğini anlatır. Daha sonra kadınların meğer Teravih namazını kılarken izlemek için beklediklerini anlayan heyet, yine ne yapacağını bilemeyip bu kalabalığın bakışları altında namaz kılmaya başlar (Çelebi, 1975, s. 54, 55).

“Yapacak başka işimiz ve çaremiz kalmadı, mecburen kalktık namaz kıldık. İzin istemekte daha sonraki gecelerde de devam ettiler. Hemen her gece gelip iftar yapışımızı, yemek yeyişimizi ve teravih namazını kılışımızı seyretmek için yalvarmaya başladılar. Biz de gece geç saatlere kadar oturup cemaatle ilahi okuyor, tespih çekiyor, sonra da kalkıp Fransız kadınlarının hayran hayran bakışları arasında teravih namazı kılıyorduk.” (Çelebi, 1975, s. 55)

Batı'ya yaptıkları seyahatler neticesinde önemli rol sahipliği üstlenen bu kimseler, Fransa'da Türk hayranlığı olarak bilinen “Turquerie” akımının yaygınlaşmasında önemli katkılarda bulunmuşlardır. Fransız saraylarında düzenlenen

maskeli baloları konu edinen dönem resimlerine bakıldığında bu ilginin kraliyet düzeyinde dahi karşılık bulduğu gözükmemektedir. Örnek vermek gerekirse Fransa kralı XV. Louis'nin metresi Madame de Pompadour, kendisini sultan pozu ile resmetmesi için ressam Charles-André van Loo'ya siparişler verir (İnankur, 2013). Sultanlığa öykünerek başka bir anlamda Fransa kralına padişahlık atfeden bu tablo oldukça önemlidir (Şekil 4). Bu gibi örnekler sadece resim alanında değil, tiyatro veya opera gibi alanlarda da genişletilebilmektedir.



Şekil 4- Charles-André van Loo, *Sultane*, 1755 (The State Hermitage Museum).

Vermiş olduğu konferansın devamında İnankur, 18. yüzyıla kadar geçen sürede Doğu resimlerinde görülen bu egzotik yaklaşımın yerini 19. yüzyılda Şarkiyatçılığın

aldığını ifade etmektedir. Yazar, içinde bulunulan yeni yüzyılda Doğu ile ilgili resimlerin niteliğinde de büyük ölçüde değişiklikler olduğunu tespit eder. Ona göre bu durumun başlıca nedenlerinden bir tanesi Napolyon'un Mısır seferidir. Bilindiği üzere Napolyon, bu seferde yanında götürdüğü “bilim ordusunun” içine ressamı da alır. Bonapart, döneminin ressamlarına başarılarını vurgulayarak kendisini yüceltecek ve askeri faaliyetlerini halka tanıttak pek çok sipariş vermiştir (İnankur, 2013).

Resim sanatına yüklediği propaganda vazifesi ile “siyasi havanda dövülmüş” dini bir söylemi içeren bu siparişlerinden bir tanesi olan *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*⁴⁶ isimli tablo, ele alınan konu bakımından dikkat edilmesi gereken bir çalışmadır. Antoine-Jean Gros imzalı bu yapıt, vebalı Fransız askerlerini ziyaret eden Napolyon'u merkezine alır (Şekil 5).



Şekil 5- Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1799 (Louvre Museum).

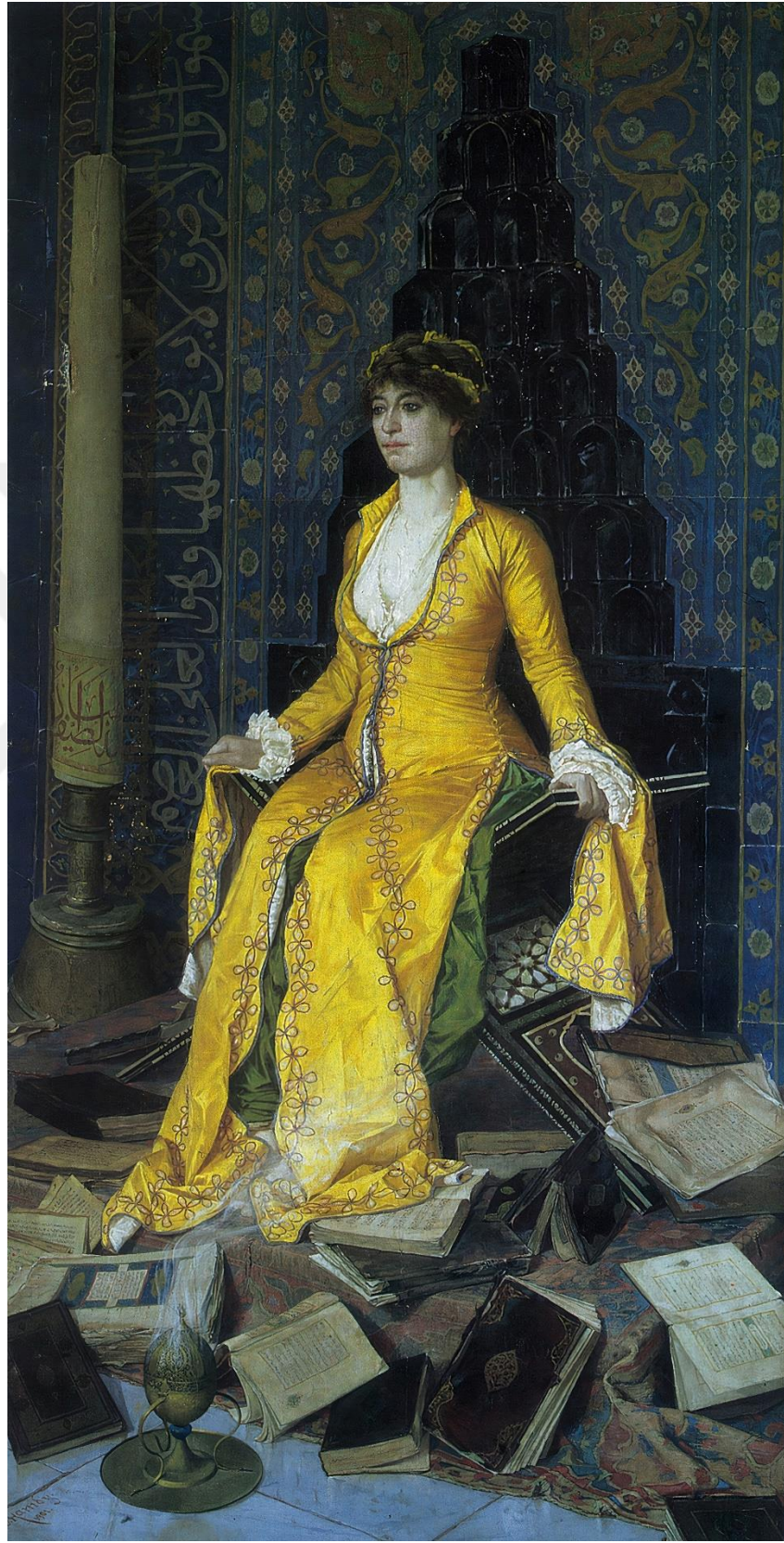
⁴⁶ “Bonapart Jaffa’da Vebalıları Ziyaret Ediyor”

Napolyon bu sahnede kendisini engellemeye çalışan doktora rağmen ağır hasta olduğu anlaşılan bir askere dokunarak, *Cüzzamlıyı İyileştiren İsa* sahnesi ile bir özdeşlik kurar (İnankur, 2013). Ayrıca tekrar eklemek gerekir ki, Paris Salonu'nda sergilendiğinde Napolyon'a karşı büyük bir ilgiyi de tetikleyen bu tablonun ressamı Antoine-Jean Gros'nın, daha önce hiç Doğu'da bulunmadığı bilinmektedir.

2.6. Bay Hamdy ile İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık

Doğulu bir sanatçı olarak Osman Hamdi Bey, eserleri ile Batı dünyasında bir yer edinmeye çalıştığı sırada (Eldem, 2016, s. 12), Şarkiyatçı algının kurbanı olmuş ve günün sonunda kendi kendisini “Doğululaştırın” bir söylemin taşıyıcısı haline getirmiştir. 1903 yılında Londra'da sergilenen -ayaklarının altına aldığı *Kuran-ı Kerim* ile rahle üzerine oturan bir kadını resmettiği- *Yaradılış* (Şekil 6) isimli tablosunun göğüslendiği maddi ve manevi risk dahi Avrupalı sanat eleştirmenleri tarafından anlaşılamamış, bunun yerine resmin biçimsel özellikleri ön plana çıkartılmıştır. Dönem içerisinde değerlendirildiğinde İslam -ve diğer Doğu dinlerine- hiçbir Şarkiyatçıdan aşağı kalmayacak şekilde pejoratif eleştirilerde bulunan bu tablonun, sadece “güçlü ışığı ve renkleri” üzerinde durulmuştur (s. 12). Sanatçının eserlerinden ziyade onun Doğulu kimliğinin ön plana çıkışı, örnekte görüldüğü gibi türlü yüzeysel okumalara neden olmuştur. Protest bir söylemi içermesi anlamında sanatçının portföyünde nadiren karşılaşılan bu gibi tabloların yerine, yüzeysel ve düzmece Doğu dekorları birlikteliğinden doğan öteki resimlerin çoğunlukta oluşu, Hamdi Bey'in de bu kaygıyı güttüğünü ve bu doğrultuda içselleştirilmiş bir Şarkiyatçılığın esiri haline geldiği kuşkusunu doğurmaktadır.

Hamdi Bey'in 1880 ve 1882 yılları arasındaki Pera sergilerinin dışında, yapıtlarının tümünü Avrupa'da -Paris, Berlin, Londra, Münih, Liverpool ve Chicago'da- sergilemeyi tercih etmesi de (s. 26, 28) bu hususta gözden kaçırılmamalıdır. Eldem'e göre bu tercih, Hamdi Bey'in neredeyse tamamı Batılı olan seyircisinin ondan ne beklediğini ve onlara ne vermesi gerektiğini iyi biliyor oluşundan ötürüdür. Burada kendisinin eserlerini yorumlayan Avrupalılar, sanatçının “Doğu” dünyasını tasavvur edişindeki ustalıktan dem vurarak, bunu ancak Doğulu olan birisinin yapabileceğini vurgularlar (s. 28).



Şekil 6- Osman Hamdi Bey, *Yaradılış*, 1901 (Eldem, 2010, s. 489).

Ayrıca Eldem'in 1868 yılında yayınlanan bir değerlendirmeden aktardıklarına göre, Paris'e gelen bir Doğulu olarak Osman Hamdi Bey'den beklenenler açıkça kaleme de dökülmüştür. "Eğer Şark'ı resmetmek istiyorsa hafızasının gerisinde kalmış vatanının hatıralarını arayıverirse iyi eserler ortaya çıkartacaktır." minvalinde kimi öneriler içeren bu değerlendirme yazısında Hamdi Bey'e ülkesini temsil ettiği hatırlatılarak düzmece bir cesaret pompalanmaya çalışılır (Eldem, 2016, s. 52). Bu çağrıya boyun eğerek üslubunu Şarkiyatçı bir düzlemde yeniden düzenleyen Hamdi Bey'in sanatsal çizgisi baştan sona gözden geçirildiğinde, elde ettiği yerellik kozunu kendisi için döneminin en büyük sergilerine giriş şansı tanıyan bir lütuf olarak görmüş olması olasıdır (s. 52).

Hitap ettiği takipçilerinin beklentilerine uygun olarak eserlerinde kullandığı mekanlar sıklıkla bağlamından kopartılmıştır. Örnek vermek gerekirse çoğu tablosunda mekan olarak kullandığı Bursa Yeşil Camii, tercih ettiği muğlak eksilteler ile birlikte kimi zaman bir *Kuran* okuluna⁴⁷ kimi zaman bir hareme⁴⁸ kimi zaman ise bir banyoya⁴⁹ dönüşmüştür. Bu tablolarla açıkça görülmektedir ki sanatçı, mekanın kutsallık işlevinden ziyade dekoratif özelliklerine eğilmeyi daha doğru bulmuştur. Gérôme gibi ressamların sıklıkla başvurduğu bu yöntem, Şarkiyatçı çalışma tarzı -modus operandi- olarak bilinmektedir (s. 28). Bununla birlikte olarak Osman Hamdi Bey'in, resimlerinde -nereye ait olduğu meçhul fakat Doğulu gözükmesi onun için yeterli olan- dekorlarını sıklıkla başka resimlerinde de kullandığını belirtmek gerekir. Resmin kendi özgünlüğü adına tehlikeli olabilecek bu durum, sadece dekorlarla da sınırlı değildir. Daha önceki resimlerinde kullandığı karakterleri ve hatta kompozisyonları dahi başka eserlerinde tekrar resmettiği bilinmektedir. Avrupa sanat camiası tarafından çoğunlukla gözden kaçan bu durum karşısında Eldem, Osman Hamdi'nin gerçekçi olmasa da ikna gücü yüksek ve bu konu hakkında fazla bilgi sahibi olmayan Batılıları kandırmaya yetecek sahneler oluşturabilme konusunda beceri sahibi olduğu yorumunu yapar. Bu eleştirisi ile yazar, Doğulu bir sanatçının her yaptığını kabul etmeye hazır Batılıları işaret etmektedir (s. 30).

⁴⁷ Osman Hamdi Bey, *Kuran Eğitimi*, 1890.

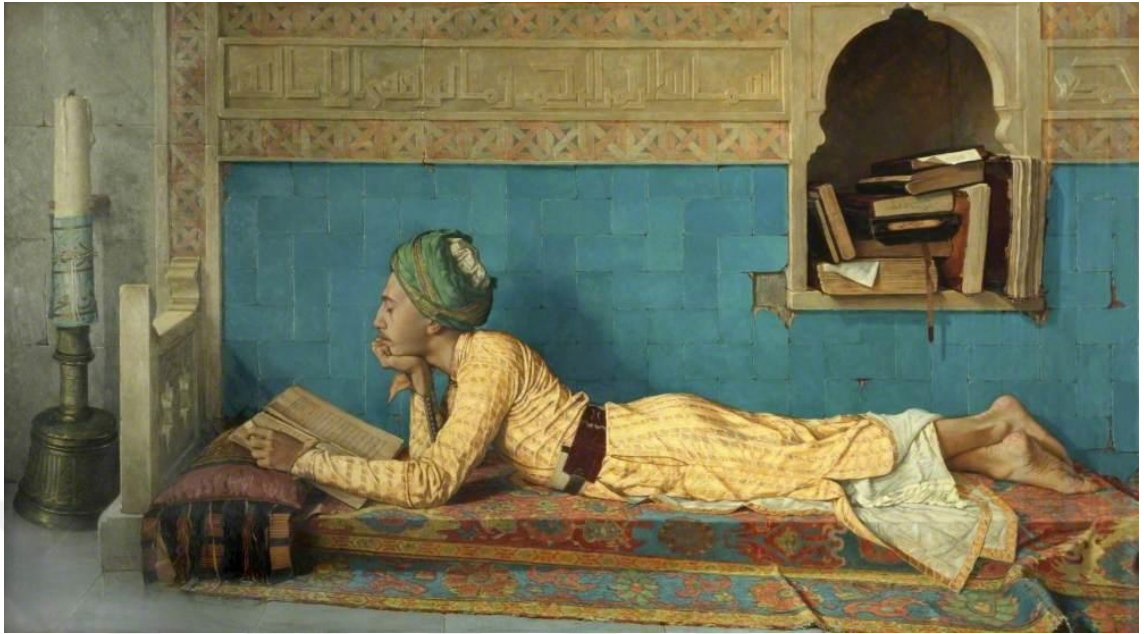
⁴⁸ Osman Hamdi Bey, *İki Müzisyen Kız*, 1881.

⁴⁹ Osman Hamdi Bey, *Saçlarını Taratan Kız*, 1881.

Eldem'in aktardığına göre kendisinin bir Şarkiyatçı olup olmadığı yönündeki tartışmaların bir kulvarında ise, tablolarının öteki Şarkiyatçıların eserlerinde olduğu gibi açıkça bir cinsellik veya erotizm içermeyişi bahis haline getirilmiştir. Kimi araştırmacılar bu sebeple Osman Hamdi Bey'in bir Şarkiyatçı olamayacağı savını ileri sürmüşlerdir. Eldem ise bu noktada, ressamın aynı zamanda bir bürokrat kimliğine sahip olmasından ötürü Batı dünyasının kendisine yönelik beklentilerini ancak “nesnelerin, kostümlerin ve mekanların dizilimlerini değiştirerek” ve “bunu fazla zorlamadan yapabilmenin bir yolunu aramak” suretiyle karşılamaya çalıştığını belirtir (s. 32). Nitekim Hamdi Bey'in eserlerinde bu beklentilerin çoğunlukla karşılandığı ortadadır. Özellikle resimlerinde kullanmayı tercih ettiği mekanların sıklıkla, örümcek ağı tutmuş duvarlar, eskimiş halılar, dökük ve çatlak sıvalarıyla köhne duvarlar ya da kırılmış çiniler ile dolu oluşu Eldem'e göre “öylece donup kalmış onarılamaz bir geçmiş üzerinde yarattığı hasarın hatırlatılmasına (s. 30)” hizmet etmesi açısından Şarkiyatçı bir düzlemde durmaktadır.

Sanatçının Şarkiyatçılık ekseninde göstermiş olduğu refleksler bunlarla da sınırlı değildir. 1905 yılında *Okuyan Genç Emir* (Şekil 7) ismini verdiği tablosunda Batılı bir mimar ve arkeolog olan oğlu Edhem'i model olarak kullanmıştır.

Gündelik yaşantısında Batılı tarzda takım elbise giyen ve hatta fesli poz vermekten bile sakınan oğlu (Şekil 8), Osman Hamdi Bey'in stüdyosunda Doğu kostümlerine bürünerek babasına modellik yapar (s. 34). Modelliğini yaptığı karakterin, oldukça rahatsız olduğu anlaşılan bir mermer zemine uzanıp tıpkı bir el magazini okuyormuşçasına *Kuran* okuyuşu ancak bilmeyeni ikna edecek kadar hakikat içerse de bu durum Osman Hamdi Bey için gerçek bir sorun değildir. Çünkü sanatçı, bu sergiyi yalnızca Avrupa'da sergilemek üzere hazırlamış ve halihazırda Avrupalının bilgi sahibi olmadığı bir ortamda Avrupalıların istediği türden bir kompozisyonu fazlasıyla yaratmıştır (Eldem, 2013).



Şekil 7- Osman Hamdi Bey, *Okuyan Genç Emir*, 1905 (Walker Art Gallery).



Şekil 8- Osman Hamdi'nin oğlu Edhem (*Okuyan Genç Emir* isimli tablonun modeli), Sébah & Joaillier Fotoğraf Stüdyosu, Yazarın Koleksiyonu (Eldem, 2010, s. 187).

Başına taktığı sarık ve bilmeyen birisi için kurgu olduğu anlaşılamayacak bir giysi ile mermer zemin üzerine serilmiş halıda karnının üzerine uzanarak *Kuran-ı Kerim* okuyormuş gibi poz veren Edhem (Eldem, 2016, s. 34), Batı seyircisinin tuvalde görmeyi arzu ettiği Şark sahnelerinin öznesi olmakta bir beis görmemiştir. Eldem'in 12 Mayıs 1906 tarihli *Royal Academy I, The Speaker* yayınından aktardığına göre bu tablo, Batı eleştirmenleri tarafından oldukça beğenilmiştir. Onlara göre Doğu'ya has bir görüntünün gerçekçi bir yansıması olarak kabul edilen bu tablo “tuvalin her noktası büyük dikkatle çalışılarak elbise, cilt ve iç mekân” uyumu ile gerçeğin şahane bir taklidini oluşturmuştur (s. 34).

“Sanatçının, Batılıların kendi yurttaşlarının bile giremediği bir sanat ortamına kabul edilmesine yarayan dört dörtlük bir reçete icat edebilme becerisi ve dehası övgüye değer. Bu resmin bir tür tepki, başkaldırı ya da yıkma girişimi olarak değil, salt bir satış stratejisi olarak görülmesi gerektiğini bir kez daha vurgulamalıyım, çünkü öyleydi. Elindeki kitap kutsal bile olsa, sanatçının kitap okuyan bir delikanlıyı betimleyerek iletebileceği bir mesaj yoktu; belli ki bu yapıt bütün çekiciliğini ve albenisini, uydurulmuş ve yeniden düzenlenmiş olsa bile, yansıttığı sakın ve ayrıntılı Oryantalizmine borçluydu.” (Eldem, 2016, s. 34)

Şarkiyatçılığa doğru eğrilecek kariyerinin çizgisinde Hamdi Bey'in yazarın sözünü ettiği “sanat ortamına” nasıl dahil olduğu konusu, sanatçının ruh halini anlayabilmek adına ayrıca önemlidir. Bu hususta 1860'lı yıllarda Paris'e gelen Hamdi Bey'in Paris Salonu'na ilk kez sanatçı olarak değil, model olarak girdiğinin altı özellikle çizmek gerekir. Ustası olan Gustave Boulanger'in kendisinden Batılı algıda Doğu tipine uyacak bir kılık ile modellik yapmasını istemesi, bütün vaktini Batılı yaşam tarzına uyum sağlamaya çalışarak geçiren Osman Hamdi için büyük bir ironi mahiyetindedir.

“Bir başka bakış açıysındansa genç adamın durumu, kadınların sanat müzelerine girebilmek için çıplak olmaları gerektiğini söyleyen Guerrilla Girls'ün tanımladığı durumdan farklı değildi. Modern, Batılılaşmış bir Osmanlı delikanlısı Doğu'ya özgü bir harmaniyeye bürünmüş, gururla başında taşıdığı sarığı ve elindeki kılıçla “gerçek” bir Türk'e dönüştürülmüştü. Büyük olasılıkla Osman Hamdi bu dönüşüme gönülden razı olmuş, hatta bu onun hoşuna bile gitmiş olabilirdi, ama ne olursa olsun bu, kimliğini ve esmer cildini kullanmak isteyen dönemin Oryantalist klişelerine ödün vermektir. Acaba ertesi yıl Paris Salonu'na bu sefer bir sanatçı olarak kabul edilmesinin nedeni

kısmen Boulanger'ye verdiği bu hizmet miydi?" (Eldem, 2016, s. 36, 38)

2.7. Doğulu Bir Sanatçı Olarak Batı'da Ses Getirmek

Ele alınan veriler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Doğu kimliğine sahip bir sanatçının, Batı sahnesinde yer edinmesi, Şarkiyatçı disiplinin emrettiği beklentilere boyun eğip eğmemesi ile doğrudan ilişkilidir. Tıpkı Osman Hamdi Bey örneğinde olduğu gibi, halihazırda oluşturulmuş kurmaca Doğu algısına hanel getirmeyen eserler ortaya koyan Doğulu bir sanatçı, Şarkiyatçı söylemin “yerliler tarafından ya da birinci elden” meşrulaştırılmasına hizmet ettiğinden ötürü yapıtlarının Batı'da takdir edilmesi sürecini kolaylaştırır. Takındığı tavır ile bilinçli ya da bilinçsiz şekilde kendi kendini “Doğululaştırır” sanatçı, -öncülleri gibi- İçselleştirilmiş Şarkiyatçılığın kurbanı haline gelir. Batı dünyasının göstermiş olduğu bu reflekse dair, doğrudan gözlem yapabilme fırsatı elde edebilmiş Zeynep Çelik'in de bu hususta tespitleri oldukça önemlidir.

Çelik, *Neo-Oryantalizm* başlıklı sunumunda, Şarkiyatçılığın faaliyetlerini hala sürdürdüğünü ifade ederek, bu alanda ortaya konulmuş fenomenlerin bugünün sanat alanında ne şekilde kendini gösterdiğini birkaç büyük Batı müzesine atıf yaparak açıklar. Bu doğrultuda Çelik'in referans noktası, Rasheed Araeen'in *Third Text* dergisinde yayınlanan *Our Bauhaus, Others' Mudhouse*⁵⁰ başlıklı makalesidir. Çelik'in ifadeleri doğrudan aktarılsa söz konusu makale kabaca, “hakim kültürün çağdaş sanatta “ötekini” nasıl yarattığını ve ötekinin bu konstrüksiyon ile nasıl oynadığını/ona nasıl tekrar biçim verdiğini” inceler (Çelik, 2013). Makale yazarı Araeen'e göre, Batılı olmayan sanatçıların bazı beklentilere cevap vermemesi halinde Batı'da ses sahibi olmaları mümkün değildir. Batı'da konumlanan sanat pazarlarının, Doğulu bir sanatçıda dikkat ettiği ilk özellik, sanatçının yerli bir kimliğe sahip olup olmamasıdır (Araeen, 1989, s. 3, 16) (akt. Çelik, 2013).

Çelik'in, Araeen'in savını kuvvetlendirmek adına verdiği ilk örnek, 2006 yılında MoMA'nın⁵¹, 17 Müslüman kökenli sanatçıyı davet ederek düzenlediği *Without*

⁵⁰ *Bizim Bauhaus'ımız Ötekilerin Mudhouse'ı* (Kerpiç ev)

⁵¹ “New York: Museum of Modern Art”

*Boundary: Seventeen Ways of Looking*⁵² isimli sergisidir (Çelik, 2013). “Geleneksel İslam Sanatları” gibi geniş kapsamlı bir başlık altında Doğu sanatını kaligrafi, minyatür, halı ve tekstil tasarımlarına indirgeyen serginin küratörleri, katılımcılara bu etkinlikte yer almaları için üç temel şart koşturmuştur. Bu şartlara göre sergilenmeye layık görülen eserlerde dikkat edilen özellikler; “eserdeki biçimsel tavır”, “eserin içerdiği kimlik sorunu” ve “eserin dini sorgulayıp sorgulamadığı” gibi eleyici kıstaslardan oluşur. Koşulan şartların hiçbir zaman Batılı bir sanatçının eserleri için söz konusu olmadığını da ayrıca belirtmek gerekir⁵³ (Çelik, 2013).

Günün sonunda MoMA’nın sanatçılar kendilerinden beklediği gibi eserlerinde kaçınılmaz olarak İslam dinini tanımlayan belli başlı stereotipler ortaya çıkartmıştır. Bunlar “başörtüsü, peçe, kutsal kitap ya da kadın vücudu” gibi uzun zaman önce Şarkiyatçı söylemin enstrümanı haline gelen basmakalıp figürlerden ibarettir. Bu söyleme hizmet etmeleri bakımından aynı kümede kesişiyor olsalar dahi katılımcı 17 sanatçı içerisinden ikisi özel olarak Çelik tarafından incelenir. Çelik’e göre bu iki katılımcı sanatçılardan biri olan İran kökenli Shirin Neshat, erken kariyerinde New York’ta ideolojik söylemler ve kimlik sorunlarıyla ilgilenmeyen soyut denilebilecek -ve alıcısı olmayan- çalışmaları ile meşgul olan bir sanatçıdır. Fakat 1990’lı yıllara gelindiğinde Çelik’in tabiri ile “akıllılık eden” Neshat, eserlerine İslami bir ivme kazandırarak “muazzam bir şöhrete” kavuşmuştur. Neshat ancak kendi vücudunu İslami kaligrafiyle kaplayıp fotoğraflayarak -yani fiziksel bir Doğululaştırmaya başvurarak- büyük sergilerde ses getirebilme fırsatı edinmiştir. Bu dönüm noktasından sonra sanatçı, kendisine simgesel bir “itibar” bahşeden Şarkiyatçı söyleme eserlerindeki şiddet dozunu arttırarak karşılık verir (Şekil 9). Başlangıçta kaligrafi ile kaplamakla yetindiği ellerine şimdi Kalaşnikof alıp poz vererek Batı beklentisi stereotipleri kendi sanat çizgisinde geliştirir (Çelik, 2013). Bu anlamda Shirin Neshat artık Araeen’in ileri sürdüğü savı güçlendiren bir örneğin öznesidir.

⁵² *Sınırlar Olmadan: 17 Bakış Açısı*

⁵³ Çelik, ifadelerini somutlaştırmak adına bu noktada 2006 Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülen Orhan Pamuk’un, Türkiye’nin bütün sorunları hakkında açıklama yapma zorunluluğuna dikkat çekerek, bu refleksin de sözünü ettiği beklentiler ile ilişkili olduğu yorumunu yapar (Çelik, 2013).



Şekil 9- Shirin Neshat, *Grace Under Duty*, 1994 (Christie's).

3. BÖLÜM
2000 YILI SONRASI AVRUPA’DA ÖDÜLLENDİRİLEN TÜRK
FİMLERİNDEKİ İÇSELLEŞTİRİLMİŞ ŞARKİYATÇILIK

3. BÖLÜM

2000 YILI SONRASI AVRUPA'DA ÖDÜLLENDİRİLEN TÜRK FİLMLERİNDEKİ İÇSELLEŞTİRİLMİŞ ŞARKİYATÇILIK

3.1. Filmlerin Tespiti ve İnceleme Ölçeği

Bu çalışma odak noktasına, Batı'da Türk sinemasını “temsil eden” ve 2000 yılı sonrası Avrupa'da majör film festivalleri olarak bilinen festivallerde büyük ödülü kazanmış Türk uyruklu yönetmenleri almaktadır. Bu festivaller ve ödüller, Cannes Film Festivali Altın Palmiye ödülü, Berlin Film Festivali Altın Ayı ödülü ve Venedik Film Festivali Altın Aslan ödülüdür (Bordwell & Thompson, 2011, s. 40). Gerekli veriler incelendiğinde 2000 yılı öncesi bu festivallerde söz konusu ödüllerden en az birisini kazanan 2 Türk filminin mevcut olduğu görülür. 1982 yılında düzenlenen Cannes Film Festivalinde Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönetmenliğini yaptığı *Yol* isimli film Cannes Film Festivalinden Altın Palmiye ödülünü, 1963 yılında ise yönetmenliğini Metin Erksan'ın yaptığı *Susuz Yaz* isimli film, Berlin Film Festivalinden Altın Ayı ödülünü kazanmıştır (Scognamillo, 2010, s. 165, 328).

2000 yılı sonrasında ise sözü edilen ödülleri karnesine geçiren 3 Türk filmi tespit edilmiştir. Tamamı Eurimages fonu ile desteklenmiş Avrupa ortak yapımları olan bu filmler kronolojik olarak: Fatih Akın'ın yönetmenliğini ve yazarlığını üstlendiği ve 2004 yılında gerçekleşen 54. Berlin Film Festivalinde Altın Ayı ödülünü kazanan *Duvara Karşı* isimli filmi; Semih Kaplanoğlu ve Orçun Köksal'ın yazarlığında, yine Kaplanoğlu'nun yönetmenliğinde 2010 yılında gerçekleştirilen ve 60. Berlin Film Festivalinde Altın Ayı ödülüne layık görülen *Bal* isimli filmi ve son olarak Nuri Bilge Ceylan'ın yazarlığını ve yönetmenliğini üstlenerek 2014 yılında beyaz perdeye aktardığı ve 64. Cannes Film Festivalinde dünyanın en prestijli sinema ödülü olarak kabul edilen Altın Palmiye ödülünü kazandığı *Kış Uykusu* isimli filmidir. 1982 yılında Yılmaz Güney'in sözü edilen başarısından 2004 yılına kadar geçen süreci ve Türk sinemasının niceliksel etkinliği karşılaştırılırsa, oldukça uzun soluklu bir zaman dilimi ele alınmış olur. Bu süre zarfında ve özellikle 2000 yılı sonrasında Türk filmlerinin geçirmiş olabileceği biçimsel dönüşümün, bahsi edilen majör festivallerde ödüllendirilmiş filmler

arasında biçimsel bir ortaklık yaratıp yaratmadığı sorusuna cevap aramak, araştırmanın temel ereklerinden birisidir. Yapılan incelemede, öncesinde kurulan bağlamlar ile birlikte Akın'ın, Kaplanoğlu'nun ve Ceylan'ın sinemasında Doğulu olarak sindirilmiş Avrupamerkezci bir söylem veya İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık olarak değerlendirilebilecek bir tavır olup olmadığı fikri mercek altına yatırılmıştır. Filmleri sözü edilen bağlamda ele almadan evvel, büyük festivallerin kuruluş öykülerine; bu festivallerin Avrupa fonları ile kurduğu ilişkilere; bir filmin Avrupa fonları ile üretilmesi esnasında karşılaşılabileceği unsurlara ve en önemlisi tüm bu süreçte Şarkiyatçı düşüncenin hangi noktada konumlandığına değinilecektir.

3.1.1. Venedik Uluslararası Film Festivali

Bugün dünyanın en eski film festivali olarak bilinen Venedik Film Festivali, ilk kez 1932 yılında Venedik Bienalinin bünyesinde gerçekleşmiştir (La Biennale di Venezia). Kurucusu, Rodos ve On İki Adalar'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndan İtalya'ya devredilmesine karar verilen Uşi Antlaşması delegelerinden Kont Giuseppe Volpi'dir (AJIL, 1913, s. 58). Amerika Birleşik Devletleri İstihbarat Topluluğu tarafından "John Pierpont Morgan, Bernard Baruch, John D. Rockefeller ve diğer bir düzine nüfuzlu isimden daha büyük bir güce sahip olan, vicdansız ve güvenilmez adam" olarak tanımlanan Kont Volpi (Posner, 2015, s. 120, 121) aynı zamanda Türkiye Merkez Bankasının kurulması önerisini veren isimdir (TCMB). Venedik Film Festivalinin kuruluşunda, Uluslararası Sinema Eğitimi Enstitüsü genel sekreteri Luciano De Feo ve heykeltıraş Antonio Maraini ile birlikte çalışmıştır (La Biennale di Venezia).

İlk sürümünde rekabetçi bir etkinlik olmasa da o gün için dünya sinemasının önemli klasiklerini sergileyen organizasyon, büyük bir ilgi toplamayı başarabilmiştir. Açılışını Rouben Mamoulian'ın *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*⁵⁴ filmi ile yapan festival, henüz resmi bir ödül olmadığı için seyirci seçimine başvurmuştur. Bu doğrultuda Venedik'te ödüllendirilen ilk "en iyi film" René Clair'ın, *A nous la liberté*⁵⁵ isimli eseri olmuştur (La Biennale di Venezia).

⁵⁴ *Dr. Jekyll ile Bay Hyde*

⁵⁵ *Bizim İçin Özgürlük*

Birinci festivaldeki ödül eksikliği ikinci festivalde tanıtılan “Mussolini Kupası” ile giderilmiş, en iyi erkek ve en iyi kadın oyuncular için ise –daha sonra ismi Volpi Kupası⁵⁶ olarak değiştirilecek olan- “Ulusal Faşist Eğlence Derneğinin Büyük Altın Madalyaları” adı altında ayrı iki ödül oluşturulmuştur (La Biennale di Venezia).

1956 yılına kadar yabancı ülkelerin kendi seçtiği filmler ile Venedik, sinema tarihinde iz bırakabilmiş kimi kuşaklara ev sahipliği yapmıştır. Örneğin 30’lu yıllarda ürettiği başyapıtlarıyla Fransız sineması, Venedik’te seyirci karşısına çıkarak tanınırlığını arttırmıştır. Fakat festivalin resmi tarihçesine göre 1937 ve 1942 yılları arasındaki dönemde ödüllendirilen İtalyan filmleri, usta isimlerin imzasını taşıyor olsalar bile propaganda filmleridir (La Biennale di Venezia).

İkinci Dünya Savaşı’nın henüz sonlanmadığı 1940 ve 1942 yılları arasında festival, toplamda üç kere düzenlenmiştir. Festivalin yayınladığı tarihçede düzenlenen festival sayısına dahil edilmediği söylenen bu sürümlere katılım; sadece üye ülkeler, nazist ya da faşist sempatzanlarla sınırlandırılmıştır. Festival 1942 yılından sonra ancak savaşın bitiminden bir yıl sonra gerçekleşebilecektir (La Biennale di Venezia).

Yıllar geçtikçe festival dünya çapındaki saygınlığını arttırmış ve sinema sanatına ciddi katkılarda bulunmuştur. Daha önce de söz edildiği üzere Japon sineması ya da Hint sineması gibi Doğu sinemalarını Avrupa’ya tanıtarak onlara pazar imkanı yaratmıştır. Avrupa sineması içerisinde de yeni isimleri dünyaya tanıttığını ayrıca eklemek gerekir. Özellikle 50’li ve 60’lı yıllarda ortaya çıkarttığı Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci ya da Pier Paolo Passolini gibi yetenekleri seyirci ile buluşturarak onlara görünürlük fırsatı yaratmıştır. Bu dönemde Carl Theodor Dreyer, Andrey Tarkovski, Ingmar Bergman ve Luis Buñuel gibi isimlerin de ödüllendirildiğini belirtmek, Venedik Film Festivalinin ne denli önemli bir zümreye zemin olabildiğini aktarabilmek adına elzemdir (La Biennale di Venezia).

1968 yılı olayları, tüzüğünün hala faşist rejim dönemine dayandığı Venedik Film Festivali için ciddi sorunlar yaratmış ve festival neredeyse işleyemez hale gelmiştir. 1968

⁵⁶ Volpi Kupası günümüzde de aynı adla verilmeye devam etmektedir.

yılından 1980’e kadar hiçbir film “Altın Aslan” ile ödüllendirilmemiş, verilen sembolik kariyer ödülleri haricinde 1969 ve 1979 yılları arasında festival adeta rekabetçi özelliğini yitirmiştir (La Biennale di Venezia).

Devam eden yıllarda Cannes ve Berlin ile birlikte majör film festivalleri grubunun bir üyesi olarak Venedik Film Festivali, sinemanın entelektüel ve endüstriyel yanına ciddi katkılarda bulunmuştur. Bugün de etkinliğini sürdüren Venedik Film Festivalinin hedefi, -festivalin kendi açıklamasına göre- sanat, endüstriyel ya da eğlence biçimiyle sinemanın uluslararası anlamda tanınırlığını arttırmak ve bu anlamda bir sinema bilinci yaratabilmektir (La Biennale di Venezia).

3.1.2. Cannes Film Festivali

Dünyanın ilk film festivali olma özelliği taşıyan Venedik Uluslararası Film Festivalinin 1938 yılındaki sürümünde Fransa’yı temsilen bulunan diplomat Philippe Erlanger ve René Jeanne, festivalde oy birliği ile favori olarak ön plana çıkan bir Amerikan filmi yerine Adolf Hitler ve Benito Mussolini’nin yarattığı rejim baskısı altında bir Nazi propagandası belgeselinin⁵⁷ ödüllendirilişine tanık olur. Festival tarafından verilen bu karar, katılımcılarda büyük bir öfke uyandırmış; Fransız, Amerikan ve İngiliz temsilcilerinin “festivale bir daha geri dönmek üzere” ayrılma kararı alması ile sonuçlanmıştır. Dönüş yolunda bir sonraki etkinliğe kadar “Mostra”nın yerini alabilecek bir festival düzenleme fikrini edinen Erlanger, bu düşüncesini dönemin Milli Eğitim ve Güzel Sanatlar Bakanı Jean Zay ve dönemin İçişleri Bakanı Albert Sarraut ile paylaşmıştır. Adeta bir devlet meselesi haline gelen “yeni festival” fikri, İtalya-Fransa ilişkilerini zedeleme endişeleri yaratsa da karşılığını bulmuş ve bir sonraki Venedik Film Festivali ile aynı güne denk gelecek şekilde yani 1 Eylül 1939 yılında perdelerini aralamak üzere çalışmalar başlatılmıştır (Festival de Cannes).

Mostra’ya rakip olabilmek için en az Mostra kadar şatafatlı/prestijli bir ortam yaratılması gerekliliğinin farkında olan organizasyon komitesi, festivalin “sinemanın

⁵⁷ Beklenenin aksine Leni Riefenstahl’ın *Olympia* isimli filmi ve Goffredo Alessandrini’nin *Luciano Serra, pilota*’sı “Mussolini Kupası” ile ödüllendirilmiştir (Festival de Cannes).

babası” olarak bilinen Louis Lumiere’in⁵⁸ fahri başkanlığında düzenlenmesini planlamıştır. Her ülkeden bir temsilci çağırılarak demokratik denilebilecek bir değerlendirme süreci yaratabilme şiarı ile film yapan “tüm ülkeler” festivale davet edilmiş fakat davetleri İtalya ve Almanya tarafından reddedilmiştir. Cannes Film Festivalinin yayınladığı resmi tarihçeye göre bu davete yalnızca 9 ülke icabet etmiştir. Yine de yaklaşık iki bin davetlisi ile gerçek bir festival havası yaratmayı başaran organizatörler, Metro Goldwyn Mayer’in (MGM) kiraladığı bir transatlantik yolcu gemisinin Cannes limanına demirlemesiyle Amerikalı Film yıldızlarına ev sahipliği yapma olanağı yakalamıştır (Festival de Cannes).

Tüm bunlara ve başka pek çok olumsuz gelişmeye rağmen bu noktaya kadar ulaşabilmeyi başaran organizasyon, festivalin başlayacağı gün olan 1 Eylül’de Almanya’nın Polonya’yı işgal etmesi üzerine 10 gün ertelenmiş; daha sonra 3 Eylül’de ilan edilen savaş ve akabinde yapılan seferberlik çağrısı ile tamamen iptal edilmiştir. Böylece “yeni festival” fikri henüz gerçekleşmeden 7 yıl kadar rafa kaldırılmıştır. Festival ancak İkinci Dünya Savaşı’nın sonlanmasından sonra yani 1946 yılında gerçekleşebilmiştir (Festival de Cannes).

Savaşın yarattığı yıkım ve tüm olumsuz koşullara rağmen, organizatörlerin 1946 yılındaki ikinci festival girişimi başarılı bir sonuç vermiştir. 1939 yılının prensiplerinden taviz vermeden 19 ülkenin katılımı ve Georges Huisman’ın jüri başkanlığında başlayan festival, ilk sürümü olmasına karşılık büyük bir yankı uyandırmıştır (Festival de Cannes).

Devam eden yıllarda yaşanan gelişmeler, Cannes Film Festivalini hem olumlu hem de olumsuz yönlerde etkilemiştir. Örneğin, soğuk savaş yıllarında gerçekleşmesi oldukça güç bir noktaya ulaşmasına rağmen festivalin yaptığı “filmlerin sinematografik kalitesine gösterilen ilgi, diplomatik düşüncelerden daha üstündür” açıklaması, içinde bulunulan politik atmosferde Cannes Film Festivalinin demokratikleşmesine önemli katkılarda bulunmuştur (Festival de Cannes).

⁵⁸ Ayrıca çalışmanın ikinci bölümünde yer alan Şarkiyatçı filmlerde imzası olduğunu tekrar hatırlatmak gerekir.

Festivalin yaşadığı dönüm noktaları bunlarla da sınırlı değildir. 1948 ve 1950 yılında oluşan kaynak yetersizliği sorununun ya da 1968 yılında meydana gelen olaylarda ciddi hasarlar almıştır. Bütün bunlara karşılık Cannes Film Festivali, henüz var olduğu andan itibaren, sinema tarihinin en büyük isimleri olarak anılan sanatçılarla yollarını kesiştirmeyi başarmış ve gelinen noktada “dünyanın en saygın film festivali” tanımına mazhar olabilmektedir (Festival de Cannes).

Festivalin şu anda görevde olan -ve 74’üncü sürümünü gerçekleştirmeye çalışan- direktörü Thierry Frémaux, kendisi ile yapılan mülakatta, festivalin kuruluş amaçlarına sadık kalmaya çalıştıklarını belirtmektedir. Ona göre Cannes Film Festivalinin misyonu, sinemanın dünya çapındaki profilini yükselterek, onun gelişimine katkıda bulunabilmektir (Festival de Cannes).

3.1.3. Berlin Uluslararası Film Festivali

Amerikan ordusunda film subayı olarak görev alan Oscar Martay’ın 1950 yılındaki girişimleri ile Berlin’de kurulan komitede, kısa bir zaman içerisinde Berlin Uluslararası Film Festivalinin kurulması kararı alınmıştır (Berlinale). O yıllarda henüz sonuçlanmayan soğuk savaşın yarattığı enkaza karşılık, hem müttefikler için bir propaganda aracı olabilmesi hem de ikiye bölünmüş şehrin Amerika Birleşik Devletleri kontrolündeki kısmına bir cazibe katabilmek amacıyla tasarlanan festival, “özgür dünyanın vitrini” sloganıyla yola çıkmıştır (Der Spiegel, 2020). Kurulan festivalin başkanlığına Alfred Bauer atanmış ve kendisi Kasım 1950 yılına gelindiğinde görevine başlamıştır (Berlinale). Festivalin kurucusu olan Bauer’in bugüne kadar kısmen saklı kalan hayat hikayesi 30 Ocak 2020 yılında *Die Zeit*’ın yayınladığı makale vasıtasıyla açığa çıkarak festivali töhmet altında bırakabilecek ciddi tartışmalar başlatmıştır.

Die Zeit yapmış olduğu çalışma ile Bauer’in, Adolf Hitler öncülüğündeki Nazi hükümeti ile ciddi yakınlıkları olduğunu tespit etmiştir *Die Zeit*’a göre Bauer, “Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı” Joseph Goebbels’in, Alman filmlerinin Nazi ideolojisine uygun olacak şekilde -yani Yahudi karşıtlığı ve ırkçılık içerecek şekilde- tasarlanmasını sağlamak amacı ile kurduğu Reichsfilmintendanz’da yüksek rütbeli görevler almıştır (Roxborough, 2020). Burada çekilecek olan propaganda filmlerinde

“zorla yabancı işçi çalıştırmak” gibi fiili suçlar işlediği de, *Die Zeit*’ın bahsedilen makalesi vasıtasıyla kamuoyu ile paylaşılmıştır (Nicodemus, 2020).

Ayrıca eklemek gerekir ki, Berlin Uluslararası Film Festivali müdürlerinden Mariette Rissenbeek, *Die Zeit*’ın makalesini oldukça çarpıcı bulduğunu açıklayarak bugüne dek festivalde sanatçılara takdim edilen Alfred Bauer ödülünü düşürdüğünü açıklamıştır (Roxborough, 2020).

Berlin Uluslararası Film Festivali Bauer direktörlüğünde ilk kez 6 Haziran 1951’de, Alfred Hitchcock’un yönettiği *Rebecca* isimli film ile açılışını gerçekleştirmiştir. Beş farklı türde ödüller verilen festivalde uzman seçici kurul tamamen Alman üyelerden oluşturulmuştur. Daha sonra FIAPF⁵⁹ tarafından Berlinale için seçici kurul oluşturmak yasaklanacak ve -bir süreliğine- filmleri ancak seyirciler değerlendirebilecektir. Uluslararası film festivallerinin düzenlenmesinden sorumlu olan FIAPF yaptırım gücünü kullanarak, ancak A tipi festivallerin (o zaman için sadece Venedik ve Cannes Film Festivalinin) bir seçici kurul oluşturabileceği kararını vermiştir (Berlinale).

Festival henüz ikinci yılında Orson Welles’in *Othello* isimli eserini “Alman karşıtı” olduğu gerekçesi ile programdan çıkartarak uzun süre boyunca tartışılacak bir skandala imza atmıştır. Welles’in *Othello* filminden bağımsız olarak, savaş sonrası Almanya’sı için yaptığı eleştiriler nedeniyle filmin festivalden men edilişi, Berlinale’nin resmi tarihçesinde de “ilk skandal” olarak yer alır. O yıl Berlinale izleyicisinin ilgisi, “Alman sinemasının geleceği için bir iyimserlik yaratma fırsatını kaçırmayan Billy Wilder”ın üzerindedir (Berlinale).

Festivalin önemli dönüm noktalarından bir tanesi de 1956 yılında gerçekleşmiştir. Bu yıl FIAPF tarafından hem uzun süredir kavuşmayı beklediği A statüsüne kavuşturulacak hem de Cannes Film Festivali karşısında “daha demokrat” bir görünüm elde etme fırsatı yakalayacaktır. Berlinale, yönetmen Alain Resnais’nin, Auschwitz toplama kampında Nazilerin işlediği suçları konu edinen ve bu sebeple Cannes

⁵⁹ Federation Internationale des Associations des Producteurs de Films

Film Festivalinde Fransa-Almanya ilişkilerini zedeleyeceğinden korkularak programdan çıkartılan *Nuit et Brouillard*⁶⁰ isimli filmini özel bir gösterim ile seyircisine sunmuştur (Berlinale).

Kendi resmi tarihçesinin deyimiyle Berlinale, skandallar açısından oldukça zengin bir tarihe sahiptir. 1970 yılına gelindiğinde yirmincisi düzenlenen Berlin Uluslararası Film Festivalinde Michael Verhoeven’in yönetmenliğini yaptığı “O.K.”, büyük tartışmalara neden olmuştur. Vietnamlı genç bir kadının Amerikalı askerler tarafından tecavüze uğrayıp öldürülmesini işleyen film, jüri tarafından “nötralize” edilerek etkisiz hale getirilmiştir. Festival yönetmeliğine göre böyle bir hakkı olmamasına rağmen festival jürisi, filmi tekrar seçim komitesine göndermiştir. Berlinale’nin resmi tarihçileri bu skandalı, “deneyimsizlik ve heyecan ile gözden kaçan bir detay” olarak yorumlamıştır. Gerginliğin giderek tırmandığı olaylarda, Berlinale’nin aşırı çekingen tavrı eleştirilmiş ve jürinin filmleri sansürlediği ya da festivale üst düzey siyasi müdahalelerin olduğu söylentileri yayılmaya başlamıştır. Yapılan protestolar sonucunda ise jüri istifa etmiş ve o yıl Berlinale ilk kez tamamlanamadan sonlanmıştır. Yaşanan olaylarda festival direktörü Alfred Bauer’in de istifasını açıkladığı fakat daha sonra görevinin başına geri döndüğü bilinmektedir (Berlinale).

Diğer festivallerin tarihçelerinde de rastlanan bu gibi skandalların dışında Berlinale’nin dünya sinemasının gelişimine büyük katkılarda bulunduğu da göz ardı edilmemelidir. Gerek Avrupa gerekse Avrupa dışındaki filmlerin ve diğer ulusların icra ettiği sinemanın görünürlüğünde doğrudan rol sahibi olmuştur. Açmış olduğu yeni pazarda sanatçılar, filmlerini uluslararası anlamda tanıtma, gösterme ve dağıtma imkanına sahip olmuştur. Örnek verilecek olursa Fransız Yeni Dalgası olarak bilinen sinema akımının yönetmenleri (Agnes Varda, Jean-Luc Godard Claude Chabrol ve Francois Truffaut), Berlinale sayesinde eserlerini düzenli olarak sergileyebilecekleri bir zemin yaratabilmiştir (Variety, 2012) (Berlinale).

Bugün festival tarafından Berlinale’nin profili, “kültürlerarası alışveriş ve toplumsal sorunların sinematik keşif sahası” olarak tanımlanmaktadır. Kendisini tüm

⁶⁰ Gece ve Sis

büyük festivallerin en politik olanı olarak tanımlayan festival, yeni vizyonların keşfi ve desteklenmesi şiarı ile çalışmalarını sürdürmektedir. Diğer şirketler ile birlikte Berlin ve dolayısıyla Almanya için önemli bir inovasyon ve ekonomik gelir kaynağıdır (Berlinale).

3.1.4. Festivallerde Görünürlük, Keşif Süreci ve Beklentiler

Yapılan araştırma doğrultusunda Avrupa'daki majör film festivallerinin evrensel etkinliği, dünya kültürünün gelişmesinde önemli katkılar sağladığı gibi kimi zamanlarda da insanlık dışı uygulamaları olumladığı ve hatta bu uygulamaların doğrudan bir parçası haline geldiği anlaşılmaktadır. Bu verilerin öne sunulma sebebi, hala devam etmekte olan bu festivallere pejoratif yaftalamalarda bulunmak değil, film festivallerinin de -pek çok kurumda olduğu gibi- döneminin siyasal ve toplumsal olaylarından etkilenebileceği gerçeğini göz ardı etmemek içindir. Sunulan örnekler vasıtasıyla film festivallerinin, Şarkiyatçı ideolojinin etkisi altına girme ihtimalinin de imkansız olmadığı açıklanmaya çalışılmaktadır.

Tıpkı MoMA'nın *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking* sergisinde belirlediği kriterler gibi; sinemada da film festivallerinin, yönetmenlerden ve hatta ulusların sinemasından belli beklentiler içinde olduğu bilinmektedir. Kimi ülkelerin ya da yönetmenlerin belirli film tarzlarıyla özdeşleştirildiği bu durumlarda, festivallerin “keşif” yaparak yönetmenin ya da mensup olduğu ulusun sineması, bir “biçim” şeklinde ön plana çıkartılmıştır. Film festivalleri ve filmlerin menşei ile kurduğu karmaşık ilişkilere eğilen Wong, ifadelerini daha da derinleştirerek sözü edilen özdeşleştirmenin başka bir anlamda kanonlaştırma (yani diğer seçkinler tarafından azizlik mertebesine yükseltilme) işlemi olduğunu da özellikle belirtir. Kurulan ortaklık, festivalin paradigması için faydalı olsa dahi ortaklığın öteki tarafında artık kanonlaşmış olan yönetmenin, festivalin beklentilerinden kaçmasını da oldukça zorlaştırır (Wong, 2011, s. 92).

Karşılıklı çıkar ilişkisi vasıtasıyla “keşfedilen” bir sinemaya örnek verilecek olursa, Japon sineması işaret edilebilir. 1951 yılında *Rashômon* isimli film, Venedik Film Festivali tarafından keşfedilmiş ve Japon sinemacılar 1950'ler ve 1960'ların başında Cannes Film Festivali ve Venedik Film Festivali tarafından davet edilmiştir. Böylece Akira Kurosawa ve Kenji Mizoguchi'nin Batı dünyasına tanıtılarak hem Japon

sinemasının Avrupa'daki "art-house" sinemalarda gösterilmesi hem de Batılı seyircinin "farklı ve egzotik bir dünyaya" götüren tarihi dramalara ulaşabilmesi "sağlanmıştır" (s. 92). Tıpkı *Rashômon* gibi Avrupa'nın beğenisine sunulan Japon filmlerinden *The Tale of Genji*⁶¹, *Gate of Hell*⁶² ve *The Crucified Lovers*⁶³'in da tüm Batı beklentilerine uyum sağladığı söylenebilir (s. 88).

Daha sonra, 1950'li yılların ortalarında Satyajit Ray'in filmleriyle Hint sineması, 60'larda Fransız Yeni Dalga Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması, Alman Yeni Sineması ve diğer Avrupa sinemaları da sırasıyla keşfedilmiştir. Ayrıca bu listedeki ulus sinemalarından bir başkası olan Çin sinemasının da kendi içerisindeki istikrarsızlığı ile bağlantılı olarak sürekli keşif ve yeniden keşif alanı haline geldiğini belirtmek gerekir (s. 92, 93).

Yapılan keşiflerin bütününe bakıldığında özellikle Batılı majör (dominant) film festivallerinin her zaman "baskıcı" rejimlerden gelen filmlerden büyüldüğü söylenebilir. Örneğin Zhang Yimou'nun ya da Chen Kaige'nin filmleri de dahil olmak üzere Batılı film festivallerine gelen Çin sinemasının erken dalgası sanat otoriteleri tarafından oldukça egzotik bulunmuştur. Wong, bu filmlerin harikulade filmler olduğu notunu düşse dahi kültürel değerler ve cinsiyet açısından Şarkiyatçılığın tonlarına tam anlamıyla uyum sağladığını ve bu bağlamda festivallerin beklentilerini mükemmel şekilde gerçekleştirdiğini önemle ifade eder (s. 88).

1980'li yıllara gelindiğinde Berlin Film Festivali, Venedik Film Festivali ve Cannes Film Festivali tarafından seçilen ve ödüllendirilen Beşinci Kuşak Çin Sineması filmlerinin pek çoğu Çin'de yasaklanmış veya tanınmamışken Avrupa'da tanınırlığını arttırmış ve Çin dışındaki art-house sinema pazarında dağıtım imkanı yaratabilmiştir. Bununla birlikte sözü edilen filmler, eşcinsellik temalarına vurgu yapmak gibi Çin kültürüne ve politikasına muhalefet ettikleri için seçildikleri sürece Şarkiyatçılık ürettikleri suçlamalarından da sıyrılamamıştır. Ancak Zhang Yimou örneğinde olduğu gibi -2008 Pekin Olimpiyatları'nın tasarımcılığını üstlenerek- kendi kültürü ile mesafeli

⁶¹ *Genji'nin Hikayesi*

⁶² *Cehennem Kapısı*

⁶³ *Lanetlenmiş Aşıklar*

ilişkinine son vermeyi tercih eden yönetmenler, ters orantılı olarak Avrupa'daki film festivalleri ile daha mesafeli ilişkiler kurmaya başlamıştır (s. 17).

Anlaşılan o dur ki, kimi Doğulu yönetmenlerin kendi ülkelerindeki sınırlı gösterim imkanlarına kanaat etmek yerine kanonlaşarak Avrupa'daki art-house pazarına girişi ve Avrupa sanat camiasının hem bu yönetmenler üzerinden Şarkiyatçı hazlarını doyuruşu hem de bu yönetmenlerin filmleri aracılığıyla kendi art-house pazarını genişleterek ciddi ekonomik getirilerden faydalanışı alışverişinde, Batı'nın Doğu'dan talep ettiği estetik beklentiler son derece belirleyicidir. Bu hususta çalışmasında Abbas Kiyarüstemi'nin Batı basınında Doğu'ya ve "sansür"e karşı hayranlık⁶⁴ uyandırmayı başardığını aktardıktan hemen sonra Wong, -Liu Jiayin örneğinde olduğu gibi- baskıcı bir rejimden gelen yönetmenlere ilk olarak "filmin herhangi bir müdahaleye uğrayıp uğramadığı" sorusunun sorulmasını ele alır. Ona göre Batılı seyircinin yönetmenin sinemasından ziyade üretim koşulları ile ilgilenildiğini açığa çıkartan bu sorunun altında ya Şarkiyatçı reflekslerin bir tezahürü ya da özgür dünya ve Doğu arasındaki gizli hiyerarşinin bir pratiği yatmaktadır (s. 121). Düşünülen ikinci ihtimalin de, Şarkiyatçılığın varlığını sürdürebilmesi için ihtiyaç duyduğu söylemlerden bir diğeri olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

3.1.5. Yurt Dışı Satış Denemeleri ve Ortak Yapımlar

Film festivalleri, ticari sinema salonlarına girme şansı elde edemeyen ve genel eğilimiyle ana akım olmayan filmlere ticari bir gösterim ve dağıtım olanağı yaratan organizasyonlardır. Belirtildiği üzere bugün dünya çapında binlerce film festivali olmasına rağmen bunlar arasından en dikkat çekenleri Cannes, Berlin ve Venedik film festivalleridir. Bu ve diğer Avrupa film festivallerine katılan sanatçılar, kendi ülkeleri haricinde varlık gösterme şansı elde ederek filmlerinin dağıtımını gerçekleştirir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 40, 41).

Festivaller sadece Bordwell ve Thompson tarafından değil pek çok kuramcı tarafından kategorize edilmiştir. Bu eğilimin başlıca nedeni dünya çapında festivallerin

⁶⁴ Yönetmenlerin yapım sürecinde karşılaştığı zor koşullar ile mücadelesi, Batı'da sempati yaratabilmektedir (Kırel, 2007, s. 408).

sayısının giderek artmasıdır. Mark Peranson yaşanan bu enflasyonu *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals* başlıklı yazısında -her büyük şehirde bir festival olması ve buradaki film seçkilerinin adeta bir menüye benzemesi dolayısıyla- Starbucks bayilerine gönderme yaparak açıklar. Peranson’a göre, festivalleri “business festival” ve “audience festival” olarak iki ana modele ayırmak gerekir (Peranson, 2008, s. 37, 38).

“İş festivalleri” olarak anılan film festivalleri, seyirci ya da bilet satışının öncelikli olmadığı, yüksek bütçeli, prömiyer odaklı, büyük kurumsal sponsorlukları olan, kendi pazarını oluşturabilen, geniş ekipli ve fonlarla olan işbirliği dolayısıyla üçüncü dünya yatırımları yapabilen; “izleyici festivalleri” olarak anılan film festivalleri ise işletme geliri öncelikli, düşük bütçeli, prömiyerler ile ilgilenmeyen, sınırlı sponsorluk imkanlarına sahip, pazarı olmayan, dar ekipli ve filmlere herhangi bir yatırım yapmayan festivallerdir. Peranson’a göre bir festivalin iş veya izleyici festivali olması, ekonomik güç unsurlarıyla kurduğu bağlantı veya onlara bakış açısı ile alakalıdır. Kendisinin izlenimleri dikkate alındığında, festivallerin yalnızca filmlerin rekabet ettiği sanatsal etkinlikler değil iktidar odaklı ekonomik mücadelelerin ve stratejilerin sahası olduğu da anlaşılmaktadır (s. 37, 51).

Burada her ne kadar sözü edilen festivaller, doğrudan ya da dolaylı olarak film yapımcılarına görünürlük olanağı sunsa da filmlerin üretimi esnasında ciddi maddi yatırımların gerekli olduğu unutulmamalıdır. Avrupa’daki film fonları, bu noktada film yapımcıların imdadına yetişebilecek ciddi alternatiflerden birisi gibi gözüксе de desteklediği sinemayı etkisi altına aldığı konusunda çeşitli endişeler yaratır. Öncelikli olarak Türk sineması özelinde ortak yapım imkanlarından bahsetmek, duyulan endişenin sebeplerini daha iyi anlamaya yardımcı olacaktır.

Belirtildiği üzere Türk sinemasının Avrupa’ya açılabilmesinin yollarından biri Batılı uluslar ile ortaklıklar kurmaktan geçmektedir. Bu nedenle özellikle 1972 ve 1984 yılları arasında bu düşüncenin ilkel bir girişimi olarak Hollywood şirketleri ile ucuz tür filmleri (janr) üretilmiştir (Zaim, 2008, s. 51). Kurulan bu ortaklıklara dair Kaya Özkaracalar’ın her iki tarafta da oluşan zıt kutuplu bakış açısını tespit ettiği makalesini

incelemek, Türk sinemasının ortak yapım deneyimlerinin başlangıç noktasını anlamak adına faydalı olacaktır.

Özkaracalar, Avrupa ile ortak yapım olarak gerçekleştirilen düşük bütçeli Türk janr sinemasını incelediği yazısında, Batılı dağıtımçıların Türkler ile ortaklaşa bir çalışma yapmaktan çekindiğini belirtir. Ona göre Türk-Avrupa ortak yapımlı filmleri pazarlayan Avrupalı dağıtımçıları, piyasa değerini düşürdüğü gerekçesi ile jenerikteki Türkçe isimleri ya tamamen çıkartmış ya da İngilizceleştirerek yayınlamıştır (Özkaracalar, 2001, s. 145). Örnek vermek gerekirse, oyuncu Cüneyt Arkın genellikle George Arkin ya da Steve Arkin; oyuncu Ayhan Işık ise çoğunlukla Ian Flynn ismi ile sunulmuştur (s. 143). Özkaracalar'ın tespitine göre bu dönemde yalnızca Atıf Yılmaz'ın adı "değiştirilmeden" kısaltılarak -yani "A. Yılmaz" olarak- jenerikte yerini almıştır (s. 142).

Yazara göre filmlerde Türk isimlerinin görünmesinden dahi bu kadar sakınan Avrupalıların yine de Türkler ile çalışmasının başlıca nedeni, çekilen Şarkiyatçı görüntülerden istifade sağlamalarıdır. Filmlerin çoğu, manzarası camilerle kaplı ve giriş düzeyi Şark ihtiyacını fazlasıyla giderebilecek seviyede stereotiplerle donatılan İstanbul'da çekilmiştir. Bununla birlikte Şarkiyatçı yaşam tarzının uzantıları olarak sürekli şekilde sunulan "göbek dansı, hamam" gibi motifler ilave edilerek "Doğu'nun akıllamaz bir cinsel dinamizm mekanı" olduğu fikri vurgulanmaya çalışılmıştır (s. 141, 142). Bütün bunlarla birlikte yapılan bu çıkar odaklı indirgemeci yaklaşıma karşılık, ironik bir durum da saptanmıştır. Avrupalılar, piyasa değerini düşürdüğü gerekçesi ile bu filmleri kimliksizleştirmeye çalışırken; Türkiye'deki iç pazarda bu filmler Avrupa ortak yapımı olduğu gerekçesi ile piyasa değerini arttırmaya çalışmıştır (s. 145).

Türk sinemasının ortak yapım deneyiminin ilk adımlarında gözlemlenebilecek bu sorunlu ilişki, karşılıklı çıkar alışverişine dayalı olması nedeniyle devamlılığını sürdürmüş ve farklı sorunlara kalıcı çözümler üretmek üzere geliştirilmiştir. Eurimages isimli sinema fonunun Türkiye'de gündeme gelişini sebepleri de bahsedilen bu sorunlara dayalıdır.

1990'lı yıllarda büyük bir pazar bunalımı ile karşı karşıya kalan Türk sinemasında film yapımı her zamankinden daha fazla riskli bir iş haline gelmiştir. Oluşan

yeni şartlarda tek başına bir yapımcının veya onun diğer kaynakları tarafından bir filmi finanse etmenin imkansız hale geldiği bu ortamda yeni çözüm arayışlarına girilmiştir. Bu soruna düşünülen bir çare olarak yürürlüğe sokulan dört yeni finansal kaynak bu vesileyle ortaya çıkmış ve böylece; TV kanalları, Kültür Bakanlığının ulusal desteği, ticari şirketlerle sponsorluk anlaşmaları ve Eurimages sinema fonu Türk sinemasının yeni mali aktörleri haline gelmiştir (Yılmazok, 2010, s. 88).

Hollywood'un Avrupa'daki pazar payının giderek artması endişesi ile Avrupa Konseyi tarafından 1988 yılında kurulan Eurimages, 1989 yılında faaliyetlerine başlamıştır. Eurimages, "ticari bir başarı kaygısı gütmekle beraber sinemanın bir sanat olduğunu ve buna uygun olarak davranmak gerektiği" şiarını edinerek "kökleri tek bir kültüre uzanan Avrupa toplumunun çoklu yönlerini yansıtan çalışmaları desteklemek" amacı ile hareket eder (s. 89).

Türkiye'nin Avrupa Konseyi üyeliğinin bir getirisi olarak faydalanabildiği yegane yurt dışı kaynak olan Eurimages, film yapımcılarına sunmuş olduğu bir dizi kriterin tatmin edici şekilde karşılanması şartıyla eserlerin gerçekleştirilmesinde aktif olarak rol almıştır. Fakat bunula birlikte Türk sinema geleneğinin ya da "ulusal sinemanın" üzerindeki etkisi de sorgulanmış ve bu bağlamda önemli tartışmalar başlatmıştır (s. 88).

3.1.6. Türk Filmlerinin Uluslararası Arenada Karşılanışı

Bahsedilen tartışmaları detaylandırmak adına Derviş Zaim'in, *Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alivyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul* isimli araştırmasına özellikle değinmek gerekir. Yazmış olduğu makale ile Zaim, Türk sinemacıların Avrupa'da nasıl algılandığını ve bu sanatçıların Avrupalı kurumlar ile olası çalışma ortamında ya da festivallerde hangi kabul şartları ile karşılaştığını tartışır. Sorularını doğrudan Batılı sanat otoriteleri ile yakın temaslarda bulunan yönetmenlere yönelten Zaim, -bu sanatçılardan birisi olarak- kendi deneyimlerine de yer verir. Kurmuş olduğu bağlam ile Avrupa sinema pazarında ve festivallerinde var olmaya çalışan Türk yönetmenler için önemli tespitlerde bulunur (Zaim, 2008, s. 48).

Zaim'e göre, Eurimages gibi Avrupa fonlarının, filmlerin üretimine büyük katkıda bulunduğu gözlemlenebilmekle birlikte bu gibi fonların Türk sinemasının söylemine ne denli tesir ettiğini de mercek altına almak gerekir. Filmlere yapılan yatırımlar, Avrupa'da Türk sinemasına olan ilgiyi arttırmış ve –eleştirel ve sanatsal boyutu nedeniyle- kendi ülkesinde dahi fonlanması zor olan projelerin gerçekleşmesinde büyük rol sahibi olmuştur. Yine de bunlarla birlikte verilen fonların “belli bir biçim ve içerik talep edip etmediği” sorusu sinema camiası tarafından gün geçtikçe daha da çok sorulmaktadır. Filmlerini uluslararası çapta dağıtmak isteyen Türk sinemacısı için sözü edilen festivallerde görünürlük kazanmanın elzem olması sebebiyle bu soru oldukça mühimdir (s. 48).

Bahsedilen sanat otoriteleri tarafından Türk sinemacısına koşulan kriterlerin başında “Batı'nın politik beklentilerine uygun” filmler yapmak gelir (s. 48, 49). Yazara göre, alınan maddi destek karşılığında sanatçıdan talep edilen davranış, onu içselleştirilmiş bir Şarkiyatçılığa zorlayabilmektedir. “Doğu'dan Batı'ya gelen” birisi olarak kendisinden beklenen otantiklik karşısında, sanatçının -kendi hayatı hakkında- hangi derecede dürüst bir temsil ortaya koyabileceği konusu büyük önem arz etmektedir (s. 49).

Yapılan araştırmada Avrupa fonları ile Avrupa festivalleri arasında dolaylı ilişkiler olduğu tespit edilmiştir. Derviş Zaim ile 13.02.2007 tarihinde yaptığı şahsi görüşmede, eğer söz konusu fonlar olmasaydı *Hoşçakal Yarın* isimli filmini gerçekleştiremeyeceğini söyleyen Reis Çelik, Eurimages gibi Avrupalı fonların desteğini alan filmlerin, festival sürecine olumlu etkide bulunduğunu ve festivallere katılım sürecini kolaylaştırdığını da dile getirmiştir (s. 54). Kendisinin ifadeleri dışında bu fonlar ile desteklenen kimi filmlerin, henüz çekilmeden bile doğrudan önemli festivallere katılım hakkı kazandığı da bilinmektedir (s. 55).

Çelik aynı tarihli görüşmesinde filmlerin yurtdışı satışına da değinmiş ve yurtdışında Türk filmlerine karşı bir ön yargı olduğunu ifade etmiştir. Ona göre, Avrupa tarafından şimdiye kadar satın alınan filmler incelenirse, Türkiye'deki siyasi sorunların Batı bakış açısına en uygun şekilde ele alındığı filmlerin tercih edildiği ortadadır.

Kendisinin *Mülteci* isimli projesinde olduğu gibi eğer bu bakış açısına uygun olmayan – örneğin Avrupa göçmen politikalarını eleştiren- bir film yapılacak olursa Avrupa tarafından reddedilecektir. Çelik’e göre Avrupa, desteklediği filmlerde kendi ideolojik perspektifinin yansıtılmasında ısrarcı davranmaktadır (s. 54).

Bahsedilen başlıklarla birlikte yönetmen Reis Çelik, filmlerini Avrupa’daki kanallara ulaştırmak isteyen Türk sinemacıların karşılaştığı küçük düşürücü bir tavırdan da söz eder. Ona göre Avrupa ön satışının kolaylaştırılabilmesi için filmin “daha proje aşamasında iken kendilerine getirilmesi” şartı koşulur. Eğer bu dikkate alınmaz ve film bittikten sonra satış için başvurulursa, çoğu Türk yapımcı “ancak ön satış esnasında kendilerine başvurulması halinde projenin satış şansının daha fazla olacağı” yanıtını alacaktır. Filmlerin içeriğine ve biçimine doğrudan müdahale etmek anlamına gelen bu tavır da tıpkı diğer bahsedilenler gibi Türk filmlerinin Batı’daki kurumlarca nasıl algılandığı ile alakalı fikir vermektedir (s. 54).

Pek çok kez filmleriyle Türk sinemasını yurt dışında temsil eden yönetmen Reha Erdem de, 90’lı ve 2000’li yıllarda Uzak Doğu’dan Batı’ya ithal edilen bir egzotizmin söz konusu olduğunu kabul eder. Zaim’in 22.10.2008 tarihli görüşmesinde Erdem, desteklenmeye hak kazanan Avrupa fonlarının da belli bir bedeli olduğunu, sağlanan maddi gelirin karşılığında birtakım tavizler vermek gerektiğini belirtir.

“Belli Avrupa fonlarının peşinde koşarsan filmlerin finans bulabilir. Buna kuşku yok. Ama bu koşmanın bir taviz tarafı vardır. Bence, istisnalar bir yana, başka türlü film yapamayanlar daha çok bu kulvarlara dalıyorlar. Bu tip fonların peşinden koşuyorlar. Nefesi olan nefesiyle gider, nefesi olmayan sağdan soldan rüzgar bekler. Festival ve fon trendleri var. Tehlikeli bu trendler bana kalırsa. Çünkü moda değişebilir.” (Zaim, 2008, s. 40)

Bugün Antalya Altın Portakal Film Festivali direktörü olarak görev yapan eski Eurimages temsilcisi Ahmet Boyacıoğlu da, verilmesi gereken tavizlere ilişkin filmlere yapılmak istenen müdahalelere değinir. Boyacıoğlu’nun aktardıklarına göre, senaryoları ile Avrupa fonlarından destek almaya çalışan senaristlere İtalya’da katıldıkları bir seminerde “senaryoyu değiştirelim; Kürtleri iyi, Türkleri kötü gösterecek öğeler ekleyelim. Ben bu filmi finanse ederim, konulu uzun metraj olarak çekeriz” teklifi

sunulmuştur (s. 40). Bununla birlikte Ali Özgentürk ve Handan İpekçi'nin deneyimleri de dikkate alınırsa sunulan bu teklifin, istisnai bir durumdan ziyade ideolojik bir beklentinin ürünü olduğu daha iyi anlaşılabilir. *Sahte Yüzler* isimli filminin ön çalışması sırasında bir Avrupalı tarafından Handan İpekçi'ye yöneltilen, “ilk filminizde Kürtleri iyi göstermişsiniz, şimdi neden katil olarak gösteriyorsunuz? (s. 43)” sorusu, bahsedilen ideolojik beklentinin yeri geldiğinde -hiçbir etik tartışmaya aldırmadan- sanatçının eserine doğrudan müdahale etme dürtüsü olarak kendini var edebildiğine işarettir. Masumane bir soru gibi gözükse de bu soruların büyük suçlamalara evrildiği örnekler de mevcuttur. Zaim'in Ertekin Akpınar'ın hazırladığı *10 Yönetmen ve Türk Sineması* isimli çalışmasından aktardıkları bu anlamda oldukça önemlidir. Akpınar, incelediği yönetmenlerden Ali Özgentürk'ün Venedik Film Festivalindeki deneyimlerine yer verir. *Bekçi* isimli filmiyle katıldığı basın toplantısında Fransız bir gazeteci Özgentürk'ü “bir Türk filmi çekmemekle” suçlar. İnsanların Türkiye'de işkence gördüğünü belirtip neden böyle denemeler yaptığını soran gazeteci, eğer Türkiye'den Venedik Film Festivaline gelinecekse festivale öyle –yani insanların Türkiye'de işkence gördüğü- öykülerle gelmek gerektiğini ifade eder (Akpınar, 2009, s. 162) (akt. Zaim, 2008, s. 44). Karşılaştığı tavır ile alakalı olarak Özgentürk şu yorumlarda bulunur:

“Türk sanatçısına nasıl bakıyorlar? Kürtler'le ilgili bir şey anlattığımda mı benim filmlerim seyredilecek? Bunları hissettim ben. Batılılar bunu bana hissettirdiler. Ödüller aldım... Ama Dostoyevski'nin filmini çekseydim üstelik iyi de çekmiş olsaydım yine ilgiyle karşılanabilir miydi bilmiyorum.” (Akpınar, 2009, s. 161) (akt. Zaim, 2008, s. 44)

Bu hususta Randall Halle'nin gözlemlerine de yer vermek gerekir. Yapmış olduğu çalışmasında Halle öne sürülen argümanları kuvvetlendirebilecek bir örnek verir. Ona göre, Avrupa ortak yapımı ile filmlerini gerçekleştiren Türk yönetmenler arasında Yeşim Ustaoglu'nun, filmlerinde, “1980'li yıllarda Kürt nüfusunun şiddetle bastırılması” ve “Osmanlı Rumlarının itlafi” temasını işlemesi sebebiyle diğer yönetmenlere kıyasla Eurimages fonundan en büyük maddi desteğini aldığını ve bununla birlikte diğer yönetmenlere nazaran Avrupa'daki film festivallerinde daha fazla gösterim şansına erişebildiğini ifade eder (Halle, 2010, s. 313).

Buna karşılık Zaim ile yapmış olduğu görüşmede yönetmen Yeşim Ustaoglu, filmlerdeki politik içeriğin filmlerin desteklenmesi konusunda kolaylaştırıcı unsur olduğu eleştirisini kabul etmez. Nuri Bilge Ceylan'ın politik tartışmaları merkezine almadığı söylenen *Uzak* ve *İklimler* isimli filmleri tıpkı Ustaoglu gibi bu görüşü destekleyen cenahın sıklıkla başvurduğu iki örnektir. Ustaoglu, bu filmlerin Avrupa tarafından desteklendiğini fakat merkezine politikayı almadığını iddia etmektedir (Zaim, 2008, s. 40). Bu noktada yönetmen Ceylan'ın Batı kanadında oluşan beklentilere başka türlü yanıtlar verebileceği ve bununla birlikte sözü edilen filmlerin -ya da doğrudan Ceylan'ın- ne kadar politik olup olmadığı meselesinin ayrı bir tartışma konusu olduğu unutulmamalıdır.

Zaim, Ceylan ile 15.02.2007 tarihinde yaptığı şahsi görüşmede “politik sinema örneği olarak nitelendirmediği” *Uzak* filminin, Cannes Film Festivali tarafından ödüllendirilmesi hususuna değinir. Ceylan bu konu hakkında Ustaoglu ile benzer görüşlere sahiptir. Ona göre, eğer bir film Batılı film festivallerinde ödüllendirildiyse egzotizm, folklor veya politika içerdiği için değil, iyi bir film olduğu için ödüllendirilmiştir. Ceylan için, belli bir sanatsallık taşımayan filmlerin Batı'da ilgi çekmesi mümkün değildir (s. 45).

Her ne kadar yönetmen Ceylan, ortaya konulan sanat eserinin, “sipariş unsurlar” sebebiyle değil, “iyi bir sanat eseri” olduğu için ödüllendirildiğini söylese de *İklimler* isimli filminin yapımı esnasında Cannes Film Festivalinin eserine doğrudan müdahale etmesinde bir beis görmemiştir. Hatta 22 Mayıs 2006⁶⁵ tarihinde çıkan *Le Monde* gazetesi yazarı Thomas Sotinel'in ifadelerine bakılırsa, yönetmen Ceylan'ın bu müdahaleyi bile-isteye gerçekleştiği dahi söylenilebilir. Sotinel, yönetmen Ceylan'ın filmini taşınabilir diske yükleyip Paris'e giderek ve adeta Cannes Film Festivali başkanı Thierry Frémaux'un olurlarını aldıktan sonra gerekli düzeltmeleri yapmak adına ülkesine döndüğünü yazmıştır (Sotinel, 2006). *İklimler* isimli filmin aynı sene gerçekleşen 59.

⁶⁵ Söz konusu yazıya, Aslı Daldal'ın “böyle bir haber okuduğunu (Zaim, 2008, s. 46)” söylemesi üzerine yapılan *Le Monde* arşiv araştırması ile ulaşılmıştır.

Cannes Film Festivali tarafından Fipresci Ödülü'ne layık görüldüğü bilinmektedir (nuribilgeceylan.com).

Yapımcı/dağıtımçı Fuat Erman'ın, festivallerin filmlere yaptığı bu müdahaleler hakkında Cannes Film Festivali gözlemleri de oldukça önemlidir. Cannes Film Festivali seçici kurul başkanı olarak görev yapmış Gilles Jacob'un *Le Monde*'deki yazısına atıf yapan Erman, müdahale sürecini şu şekilde aktarır:

“...filmler kaba montajları ile, yani film tam olarak bitmemiş olarak Cannes seçici jürisine yollanıyor ve jüri filmin son halinin nasıl olması gerektiğine karar veriyor. Yani filmi jürinin istediği gibi bitirmek zorundasınız. Örneğin ‘müziği şurada düşür’ ya da ‘kemanları az kullan’ gibi müdahalelerle film tamamlanıyor. Seçici kurul başkanı Gilles Jacob o yazıda aynen şöyle söylüyor: ‘Bir filme eğer biz fikir vermişsek ve bizim istediğimiz gibi tamamlanmışsa, bu filmi festivale seçmemek doğru olmaz!’ ...” (Zaim, 2008, s. 45)

Erman, filmlerin kurgusuna yapılan müdahalelerden rahatsız olduğunu belirterek, “resmen filmlerin içeriğine karışıldığını” ve aynı talebin Türkiye’de herhangi bir festivalden gelmesi düşünüldüğünde “kıyametin kopacağını” da ifadelerine eklemektedir (s. 45).

Serpil Kirel de İran sinemasının uluslararası alanda borçlu olduğu ayrıcalıklı ve prestijli konumunu (Kirel, 2007, s. 410) ve bu bağlamda elde ettiği uluslararası görünürlüğün sebeplerini araştırırken festivallerde yer alan filmler ile ilgili benzer sorular sormaktadır. Ona göre uluslararası zeminde temsil edilen İran sineması diğer Doğu uluslarının sinemalarıyla belli noktalarda kader ortaklığı içindedir. Kimi durumlarda İranlı film yapımcıları da uluslararası fonlardan destek alabilmek için “dışarıya cazip gelecek içeriden öykülere” başvurabilmekte ve bu durum sanatçıyı yaratıcılığından ödün vermeye mecbur bırakması sebebiyle çeşitli sorunlar yaratabilmektedir (Kirel, 2007, s. 378). Batı’nın desteğini ve takdirini talep ederek kendisine bu yolla var etmeye çalışan sanatçı, Kirel’e göre akıllara ister istemez Batı’nın Doğu’yu algılayış şekillerini ve – dolayısıyla- Şarkiyatçılık kavramını getirir (s. 397).

“...bir ülkenin sinema filmleri yoluyla uluslararası dolaşıma giren ulusal imajının varlığı da önemli bir noktayı oluşturmaktadır. Bu imajın

Batılı seyirciyi etkilediği varsayılırsa, yaratım sürecinde Batı'nın bu türden beklentilerinin etkisinin derecesi sorgulanmalıdır. Yani havada filmler yoluyla Doğulu, Batılı herkese 'bulaşan' bir 'oryantalizm' rüzgarı mı uçuşmaktadır?" (Kırel, 2007, s. 397)

Kırel, Said'in Şarkiyatçılık isimli eserinde Doğuluları konu alan Batı filmlerinden bahsettiği kısma kısaca değinerek, tartışmanın öteki tarafına -yani Doğuluları konu alan Doğulu filmlere- yönelir. Bu filmler de tıpkı diğerleri gibi Şarkiyatçı bakış sistematigine uygun ve Batılı seyirciler için üretildiğinden ötürü, Doğulu sanatçıda "kendi kendine oryantalizm" refleksinin gözlemlenebilmesine imkan tanır. Kırel, sanatçıları "kendi ülkesinde misafir (s. 402)" eden bu kavramı, Doğulu filmlerde Batılılar tarafından kabul gören yargıların, turistik ve geri dönüşümlü bir değer olabileceğinin farkına varıp bu amaç doğrultusunda kullanılması şeklinde tanımlar. Ayrıca yazar, oldukça önemli olan bir hususa yani sanatçının kendine yönelttiği Şarkiyatçılığın, bilinçsizce ve adeta "havadan bulaşmışçasına" sorgulanmadan yapılabileceği tehlikesinden de bahseder (s. 400). Aynı kaynakta yönetmen Mehrnaz Saeed-Vafa'nın görüşlerine yer verilerek bahsedilen ifadeler örneklenmiştir. Kırel'in aktardıklarına göre Saeed-Vafa, bu filmlerin Batılı seyirci için İran'ın çeşitli yerlerine "vizesiz bir ziyaret" anlamına geldiği ve yine onlar için İran ülkesi ve kültürü hakkında düşünsel bir harita oluşturmaya yardımcı olduğunu belirtir. Böylece sözü edilen filmler vasıtasıyla; Doğu üzerine önceden inşa edilen, gizemli-egzotik ve aynı zamanda terörizm ve yoksulluğu nedeniyle acılarla dolu görüntü doğrulanmış olur (Saeed-Vafa, 2002, s. 200, 201) (akt. Kırel, 2007, s. 400).

İran sineması örneğinde olduğu gibi, Doğu filmlerinin Batılı toplumlarda bu derecede büyük bir ilgi uyandırmasının altında, Şarkiyatçı dürtülerin -ya da Kırel'in deyimiyle sömürgeci fantezilerin- harekete geçirdiği "üstten bakış" alışkanlığı yatmaktadır. Doğu her zaman Doğu kalarak, Batı ile kurduğu hiyerarşik ilişkiye zarar vermemeli ve Doğu'nun alışlageldik görünümelerini yinelemelidir. Nitekim İran sineması da bu alışverişte üzerine düşeni yerine getirmiş ve Doğu'nun Doğu kaldığını ispatlamıştır. Şarkiyatçı stereotipler vasıtasıyla Doğu'nun alışlageldik görüntüsü korunmuştur. Yazar yapmış olduğu çalışmada bu durumu "bakışın sömürgeleştirilmesi" ifadesiyle ele alır (Kırel, 2007, s. 408). Ona göre araştırmacılar tarafından gözden kaçırılan ya da fazla

hesaba katılmayan, “Şarkiyatçı beklenti” veya “Şarkiyatçı sansür”ün varlığı kabul edilmelidir. Sinemacılar uluslararası alanda sempati toplayabilme, ilgi görebilme ya da Batı tarafından önemsenmek uğruna filmlerinden ödünler vererek, Avrupa fonları tarafından sağlanacak olan maddi desteği garanti altına alma gereksinimi duymaktadır (s. 409).

“Özellikle Doğu-Batı ekseninde düşünüldüğünde, sanatçılar beğenilmek ve uluslararası alanda kabul görmek adına zaman zaman ellerindeki konuları Batı için yeniden formüle etmeyi deneme yoluna gidebilmektedirler. Kısaca, üretilen örneklerle birlikte Batı’nın Doğu algısı bir değişken olarak burada sürece örtük ya da açık bir biçimde eklenmektedir. Çünkü en basit anlatımıyla Batı, Doğu’yu Doğu gibi görmek istemektedir. Bu anlamda filmler yoluyla bu türden beklentilerin karşılandığı da iddia edilebilir.” (Kirel, 2007, s. 412)

Kurulan bağlamda uluslararası alanda dolaşım sağlayan filmlerin Şarkiyatçı bakışı canlı tutmak gibi “görevleri” olduğu ortadadır. Doğu’nun Doğululaştırılması veya Doğu’nun Doğu kalması ile öteki konumu sağlamlaştırılmış, “Batılı olmayan –yani az gelişmiş, egzotik ve Hristiyan olmayan-” fantezisi röntgenci bir hazda vücut bulmuştur (s. 415).

3.1.7. Dış Pazarda Festivallerin Önemi

Büyük Batılı yatırımcıların desteğini alamayan Türk sinemacıların Avrupa ve Amerika’ya satış yapabilmesinin ön koşulu, majör film festivallerinin programlarına girebilmektir. Eğer bu programlara kabul edilebilir ve ilk etapta büyük medya grupları ve eleştirmenlerden olumlu not alabilirse filmin satışı da -bu durumla doğru orantılı olarak- olumlu şekilde etkilenecektir. Yönetmen Ceylan, ismi bilinmeyen herhangi bir Türk yönetmenin, rüşünü bu festivallerde ispat etmeden satış yapabilmesinin neredeyse olanaksız olduğunu ifade eder (Zaim, 2008, s. 41). Bugün geline nokta –istisnalar hariç olmak üzere- uluslararası festivallerin ana seçkilerinde yer alabilen çok fazla film yoktur. Kurulan bağlamda filmlerin ihracatını zorlaştıran bu başarısızlığın başka nedenleri de mevcuttur. Türk sinemasında uluslararası anlamda yıldız oyuncu ihtiyacının giderilememesi; her yıl düzenli olarak takip edilebilirlik yaratacak üretimin eksikliği; satış/dağıtım konusundaki geleneksel tecrübesizlik; momentum yaratma kapasitesinin

noksanlığı; dağıtım danışmanlarının güçsüzlüğü; pazarlamaya ayrılan bütçenin düşüklüğü, ülke tanıtımı ve imaj eksikliği ya da filmlerin ticari şanslarının zayıf oluşu bu nedenlerden sadece bazılarıdır (s. 42).

Bütün bunlar dikkate alındığında, Avrupa'daki büyük festivallerde ödüllendirilen filmlerin, “sadece iyi filmler olması nedeniyle ödüllendirildiği” argümanı oldukça zayıf kalmaktadır. Yüzeysel bir çözümleme yapmamak adına eski Eurimages temsilcisi Boyacıoğlu'na tekrar başvurulabilir. Kendisi, “artık Berlin’de programa girebilmek için filmin kalitesine değil, hangi ünlü oyuncuların oynadığına ve yapımcılarının ne kadar güçlü olduğuna bakılıyor” ifadelerinde bulunmuştur. Ona göre Cannes Film Festivalinde nasıl çoğunlukla Fransız yapımları gösteriliyorsa, Berlin’de de öyle yapılarak uluslararası bir festival aracılığıyla ulusal sinemanın reklamı yapılmaktadır (s. 43). Zaim de yapmış olduğu görüşmeler sonucunda, bir filmin sözü edilen festivallere girmesinin belirleyicileri olmasa da etkileyicileri olduğunu belirtmiş ve akabinde kabaca bir liste ortaya koymuştur. Ona göre projenin “hangi festivale ne zaman ve nasıl” seçileceğinin faktörleri şunlardır:

“Filmin üretildiği bağlamin uluslararası güç dengeleri içindeki yeri; filmin bu dengelerin neresinde ve nasıl durduğu; ticari potansiyeli; satıcının gücü; dağıtıcı şirketin gücü; yapımcının festival nezdinde etki kapasitesi; filmin estetik ve yapım değeri; yönetmenin geçmişteki festival, dağıtım, satış kariyeri; filmin festivalin prestijine katma değer yükleme kabiliyetinin varlığı; festivalle ilişkisi olan eleştirmenlerin yönetmenin kariyerine karşı tutumu; eleştirmenlerin filme karşı tavrı; filmin tanıtım ve pazarlama bütçesinin miktarı gibi faktörler festival seçim süreci üzerinde etkide bulunabilen faktörler arasındadır.”
(Zaim, 2008, s. 43)

Sıralanan faktörler dışında festivallerin kendi içerisinde de rekabet halinde oldukları unutulmamalıdır. Yönetmen Tevfik Başer, festivallerin pazardaki varlıklarını güçlendirebilmek adına “aileler” oluşturduğunu ve belli yönetmenleri bu ailelere katmak istediğini aktarmaktadır (s. 43).

3.1.8. Göçmen Yönetmenler

Çalışmanın kapsamını geliştirmek ve öne sunulan argümanları kuvvetlendirmek adına, Avrupa merkezli çalışan Türk yönetmenlere de ayrı bir parantez açmak gerekir. Batı'nın bakış açısına ne derece uygun filmler yaptıkları ya da Batı'nın bu anlamda geliştirdiği Şarkiyatçı tavrın farkında olup olmadıkları son derece önemlidir. Çalışmada özel olarak incelenecek olan *Duvara Karşı* isimli filmin uygulayıcı yapımcılığını yapan Ali Akdeniz'in, bu konu hakkındaki açıklamaları dikkat çekicidir. Kendisi Avrupa'daki Şarkiyatçı bakış açısının varlığını kabul etmekle birlikte, hem Doğu'dan Batı'ya hem de Batı'dan Doğu'ya giden filmlerde Şarkiyatçı unsurlar olduğunu dile getirir (Zaim, 2008, s. 44). Çelik de, Akdeniz'in ifadelerini daha açıklayıcı kılacak kimi örnekler ile öne sürülen fikri kuvvetlendirmiştir. Ona göre Batı merkezli çalışan Fatih Akın ve Ferzan Özpetek'in Avrupa fonlarından destek alışları ve festivallerden kabul edilme nedenleri de Şarkiyatçı beklentilere cevap vermiş olmalarıdır. Çelik'e göre Özpetek, Avrupa'da bir yer edinebilmesini Doğu erotizmi ve eşcinsellik kavramını Batı'nın gündemine taşıdığı *Hamam* filmine borçludur. Bir diğer filmi olan *Harem Suare*'yi ise, "Batı'nın beklentilerine ve gözlüğüne uygun şekilde üreterek" bulunduğu konumu pekiştirmiştir. Fatih Akın için de farklı bir durum söz konusu değildir: "Avrupa'daki Türk halkının arabesk, kapalı yapısını inceleyip yine aynı kapalı tencerelerin kapağını açarak Avrupa'da ilgi görmüştür." Çelik için, Avrupa'nın maddi kaynaklarını kullanarak Türkiye'nin hikayelerini aktaran bir sinemanın yolu bu şekilde keşfedilmiştir (s. 44).

Metin boyunca bahsedilen beklentilerin yerine getirilip getirilmeyeceği meselesi kimi durumlarda yönetmenlerin kariyerleri üzerinde belirleyici unsur haline gelmiştir. Örnek vermek gerekirse Başer, -kendisinin de içinde bulunduğu- Avrupa merkezli çalışan yönetmenlerin sürekli olarak "Türk göçmenlerin Batılı toplumla olan ilişkisine" eğilen filmler yapmaya zorlandığını dile getirir. Zaim ile yaptığı görüşmede Başer, bu tür talepler ve başka nedenler sebebiyle 1991 yılından itibaren film yapmayı bıraktığını ifade etmiştir (s. 45). Yönetmenin bu süreçte yaşadıkları oldukça çarpıcı olmakla birlikte, Türk sinemacıların belli beklentilere cevap vermemeleri halinde Avrupa'da nasıl ötekileştirilebileceği hakkında önemli bilgiler verir:

“İlk filmimden sonra yapmak istediklerimi yapmak için birkaç yıl uğraştım. Finans bulamadım. Bir gün bir TV redaktörü geldi, TV için beraber film yapalım dedi. Sahte Cennete Elveda adlı filmi yaptık. Film Berlin’de ana bölümde yarışma dışı gösterildi. Ancak bu filmi çekmeden önce Birisi Ölmeli adlı bir başka roman uyarlaması teklifi gelmişti. Roman o kadar kötü bir romandı ki! Romanda bir Türk mülteci genç bir Alman öğretmenle evleniyor ve evde terör estiriyor. Sonunda biri diğerini öldürüyor. Beni delirtti. Yapmadım. O sinirle oturdum, üçüncü filmim Elveda Yabancı’nın senaryosunu yazdım. Dört yıl sürdü. Zihnen çok yorucu oldu. Almanları eleştiren bir filmdi. Filmi yaptığım sıralarda Almanya’da mültecilerin evlerini yakma olayları yoktu. En fazla eleştiri buradan geldi. Halbuki sonradan bir sürü mülteci evi yakılacaktı. Bu film 91 yılında Cannes’de yarışma bölümüne alındı. Seçiciler Alman yönetmen Schlöndörf’ün filmini almadılar, Almanya adına benim filmimi aldılar. Filmin Cannes’deki basın gösterimi esnasında Alman kritikler salonda topluca oturup filmin başından sonuna kadar aleyhte olumsuz bir hava estirmeye çalıştılar. Her on dakikada bir gülerek, üstelik yanlış yerlerde gülerek, salonun içinde negatif bir atmosfer oluşturmaya çalıştılar. Diğer kritikler ise onlara reaksiyon göstererek salonun içinde filmi alkışlıyorlardı. Film o gün halka gösterildiğinde, gösterim sonrasında on dakika alkış aldı. Ama Alman basını filmi mahvetti. Belden aşağı eleştiriler yazdılar. Ondan sonra film dağıtılmasına rağmen başarısız oldu. Üçüncü filmden sonra öncekilerde yaptığım gibi Almanya’daki Türklerle ilgili film yapmayacağım diye yemin ettim. Ama Almanya’da film yapamadım. Finans bulamadım. Can Yücel’in bir hikayesinden senaryo adapte ettim. İki sene uğraştım, iki sene sonunda para bulamadıklarını söylediler. ‘Başka hikaye mi yok’, dedim. Onlara da para bulamadım. Can Yücel’in hikayesinden yaptığım adaptasyon projesi ile ilgili olarak FFA fonundan bana gelen yazıda şöyle deniliyordu: ‘Bu filmi Türkiye’de Türk parası ile yapmanız tavsiye olunur’. Bunun üzerine ben de bir mektup yazdım. Peter Lilienthal nasıl Alman parası ile Latin Amerika’da, İsrail’de filmler yapıyorsa; Herzog nasıl Avustralya’da Alman parasıyla belgesel çekiyorsa benim de bir Alman vatandaşı olarak Türkiye’de film yapmaya hakkım olduğunu bildiren bir mektuptu bu. Ayrımcılığın nerede başladığını, nerede bittiğini sordum. Yanıt gelmedi. Ondan sonra iş komediye dönüştü. Hamburg Film Bürosu Hamburg’daki film yapımcılarının ayakta kalması için kurulmuştu. Hamburg’daydım, Alman pasaportum vardı. Projelerim reddedilmeye başlayınca dört proje ile başvurdum. Hepsi reddedildi. Ben de film yapmaktan vazgeçtim. 91’den beri film yapmıyorum.” (Zaim, 2008, s. 46, 47)

Avrupa’ya göç eden Türk yönetmenlerden Erden Kıral da bu konu hakkında öne sürülen fikirleri yinelemiştir. Avrupa fonlarıyla filmler gerçekleştirmiş; Cannes, Berlin

ve Venedik Film Festivallerine katılmış olan Kırıl'a göre, sanatçıların sözü edilen festivallerde (filmin kalitesi de önemli olmakla birlikte) belli politik beklentiler ile karşılaşması olasıdır (s. 47).

3.2. Kurulan Bağlamda Filmlerin Analizi

3.2.1. Duvara Karşı

Yapım öncesi aşamada çeşitli şirketlerle kurulan ortaklıkların ilan edildiği kısım, çoğunlukla filmlerin başlamadan önceki giriş kısmıdır. Finansa dayalı bir ortaklık kurarak filmin gerçekleşmesinde büyük rol sahibi olan bu şirketler, kendi reklamlarını “intro” olarak bilinen kısa tanıtıcı videolar ile sıklıkla bu giriş kısmında yapmaktadırlar. Bu bağlamda eğer söz konusu kısım göz ardı edilmeden araştırma ölçeğine dahil edilirse *Duvara Karşı* isimli filmin, henüz ilk saniyesinde Şarkiyatçı söylemin enstrümanlarını kullanmaya başladığı gözlemlenebilir. Filmin ilk dakikası dahi tamamlanmadan “Wüste Filmproduktion⁶⁶” şirketinin “çöle kamerasını doğrultan adam” introsu ile tanıtılıyor oluşu, filmin gerçekleşmesi adına kurulan finansal ilişkilerin hangi ideolojik söylemi kapsadığı ile alakalı seyirciye önemli fikirler vermektedir. Wüste Filmproduktion'un gerçekleştirdiği ilk projenin *Afrika um die Ecke*⁶⁷ isimli bir Afrika belgeseli oluşu da bu hususta ayrıca dikkat çekicidir.

Yapımcıların, dağıtımçıların ve ortakların tanıtılıp, *Gegen Die Wand*⁶⁸ başlığının ekrana yansımından hemen sonra açılışını yapan filmin ilk sahnesi özellikle önemlidir. Bu sahnede seyirci -gerek resim gerekse edebiyat tarihindeki Şarkiyatçı sanatçıların tasvirlerini aratmayacak ölçüde çarpıcı- bir Şark sahnesi ile karşılaşır (Şekil 10). Doğu'ya mahsus desenleriyle kaldırırma serilen onlarca Türk halısı üzerinde, Klasik Türk Müziği icra eden İdil Üner ve orkestrası, oluşturulan kurmaca Doğu manzarasının merkezinde konumlandırılmıştır.

⁶⁶ “Çöl Film Yapım Şirketi”

⁶⁷ *Köşedeki Afrika*

⁶⁸ *Duvara Karşı*



Şekil 10- Türk Müziği dinletisi sahnesinden bir kare (Akın, 2004).

Süleymaniye Camii'ne doğru bakan bir Haliç kıyısında, “sancak saç, oyalı yazma” gibi sözleriyle Doğu stereotiplerinin vurgulandığı bir türkünün ilk yarısına yer veren bu sahne, egzotik Şark motifleri konusundaki tüm beklentilere cevap verebilecek kadar doyurucudur.

Film, İstanbul'da çekilen Türk müziği dinletisinin hemen ardından kadrajını Batı'ya -Almanya'ya- çevirerek seyirciyi az evvel sonlanan bir konser alanına götürür. Sahnede yer alan gitar amfileri ve bateriden anlaşılacağı üzere verilen konser, bu sefer geleneksel değil çağdaş enstrümanlar ile icra edilmiştir. Bu bağlamda yönetmenin Doğu gelenekselliği ve Batı çağdaşlığı arasında bir bağlantı kurduğunu düşünmek mümkündür. Filmin Birol Ünel'in canlandığı ana karakteri Cahit de ilk kez bu sahnede -konserin ardından yerlere atılmış bira şişelerini toplarken- görülür. Cahit'e bu sahnede Güven Kıraç'ın canlandığı Şeref karakteri eşlik etmektedir. Her hallerinden, konserdeki çöpleri toplamaktan memnun olmadığı anlaşılan bu karakterlerin ikisi de Türk -yani Doğu- kimliğine sahiptir. İkilinin çalıştığı sırada kendi aralarında muhabbet edip eğlenen Almanlar, ara sıra meraklı bakışlarını onlara çevirmektedirler. Cahit, işini bitirdikten sonra bir köşeye çekilip, topladığı artık biralardan bir tanesini içerken görülür.

Bahsedilen sahneden sonra Cahit ve Şeref bir barda oturmuş konuşmaktadır. Şeref kendisine bir içki isteyip istemediğini soran bar görevlisine kola içmek istediğini söyler. Cahit ise kendisine bir bira ısmarlar. Cahit'in bira istiyor oluşuna ironi ile karışık yargılayıcı bir tepki gösteren Şeref, Cahit'e oranla Türk kimliği daha baskın olarak hissettiren bir karakterdir. Gerek Türkçe konusundaki kabiliyeti gerekse kılık kıyafet tercihi ile bulunduğu ortamda “öteki” oluşu, film boyunca defalarca vurgulanacaktır. Bu sahnenin sonunda Cahit, yaşadığı bunalımı ilk kez “ben hayvan değilim” repliği ile birincil ağızdan meşrulaştırır. Seyircinin, kendisini bu zamana kadar sadece “üst kültürün artıklarını temizleyen bir alt kültür mensubu” olarak görmesi sebebiyle, karakterin yaşadığı bunalımın kimlik sorunundan kaynaklı olduğu düşünülebilir.

Filmde, Cahit'in bir bardan çıkıp diğerine gittiği sahneler silsilesinde, sürekli öfke nöbeti geçirmeye hazır gibi duran ruh halini açıklayan kimi ibarelere de yer verilmiştir. Arabasını caddelerdeki çöplere çarpıp, kapanmayan kapıyı tekmelemesi hemen ardından ise oturduğu bardaki yabancı kadınların ondan etkilenmesi, Şarkiyatçı söylemin “vahşi fakat çekici Doğulu” imajına doğrudan hizmet etmektedir. Yanına gelen yabancı kadını reddeden Cahit, çevresindeki diğer yabancılar tarafından da yadırganır. Kendisine “evsiz” anlamına karşılık gelen “Penner” hitabıyla seslenen bir Alman karakter, Cahit'e “bu kadar güzel bir kızı nasıl reddedersin?” minvalinde bir çıkış yapar. Cahit, buna karşılık kendisine hakaret eden karakteri darbederek, daha önce ibareleri sunulan “vandallığı”nı pekiştirir. Seyirci nezdinde kendisine sataşan karakteri cezalandırarak “adaleti sağlamış olsa da” Cahit, bar sahibi tarafından “evine dön” denerek bardan kovulur. Kovulduğu esnada bar sahibinin Cahit'e ismiyle seslenişi onu tanıdığına işaret etmesinden ötürü de bu sahne, “kimlik sorunu” başlığı altında değerlendirilebilir. “Evine dön, buradan defol” repliği üç kere tekrar edilerek özellikle vurgulanır. Az önce barda bulunan diğer Almanların karşısında vahşiliği ile hayranlık uyandıran bir seyirliğin başrolü olan Cahit, bunalımını görsel olarak tahkim eden bu sahne ile filmin tamamı için önemli bir dönüm noktası olacak sahneye hazırlanmaktadır. Yönetmenin yarattığı bu beklentiye uygun olarak Cahit, bardan ayrılır ve ağlayarak sürdüğü arabasını bir duvara doğru yönelterek intihar girişimde bulunur.

Başarısız intihar girişimi sonrasında geçirdiği soruşturma, Cahit'i psikolojik destek almaya yükümlü hale getirir. Bu vesile ile tedavi görmek üzere bulunduğu kliniğin bekleme odasında Sibel Kekilli'nin canlandığı Sibel karakteri ile karşılaşır. Sibel, Cahit'in de tıpkı kendisi gibi Türk olduğunu, Alman Doktor Schiller'in Cahit'e seslenişinden anlar ve onunla tanışabilmek adına, Cahit'in seansı sonlanana kadar beklemeye başlar.

Doktorun odası, kitaplarla ve belgelerle doludur. Bu detaylarla birlikte “tedavi edicilik” sıfatı da göz önüne alındığında doktorun “bilge” bir temsili üstlendiği anlaşılabilir. Doktor, Cahit'e neden intihar ettiği ile alakalı sorular sorarak Cahit'in düşüncelerini öğrenmeye çalışır fakat çabalarına karşılık, Cahit aldırılmaz bir tutum takınmıştır. Bulunduğu klinikte bir sigara yakar ve dumanını doktora doğru üfler. Bunun üzerine doktor, Cahit'i burada sigara içmenin yasak olduğu konusunda uyarır. Aldırılmaz tavrını sürdürerek hiçbir şey söylemeden sigarasını içmeye devam eden Cahit'in “kural tanımazlığı” karşısında doktor, kozunu Cahit'in kimliğine atıf yapmaktan yana kullanır. Cahit'in soy isminin nereden geldiği ile alakalı sorular sormaya başlar. Böylece bilge bir temsilin karşısında “eğitilmezliğinin” altı çizilen Cahit'in kimliği, bir kez daha bahis haline getirilmiştir.

Doktor ile Cahit'in oldukça gergin gözüken konuşması, doktorun, -iyi niyetli gibi duruyor olsa da tıpkı onu evine dönmesi için bardan kovan karakterin- söylediği gibi “buradaki hayatını bitir ve başka bir yere git” önermesiyle sonuçlanır. Cahit klinikten ayrıldığı sırada halihazırda onu bekleyen Sibel koşarak Cahit'in yanına gelir ve ona Türk olup olmadığını sorar. Cahit, Türk olduğunu söylediğinde ise ona doğrudan evlilik teklifinde bulunur. Kendisiyle alay edildiğini düşünen Cahit, klinikten ayrılarak Sibel'in teklifini reddeder. Bu sahnenin sonunda Sibel, Cahit'in soy ismi olan “Tomruk”un fonetik olarak kendi ismine ne kadar yakışıp yakışmadığını prova eder. Böylece Cahit'in doktor ile girdiği diyalog da hesaba katılırsa karakterin kökeni neredeyse aynı sahne içerisinde ikinci kez vurgulanmış olur.

Cahit ve Sibel'in yolları, ikilinin tedavi gördüğü kampüste sıklıkla tekrar kesişir. Bu kesişme noktalarından bir tanesi ise kliniğin yemekhanesidir. Söz konusu sahnede

Sibel'in de tıpkı Cahit gibi intihar girişiminde bulunduğu babasının nasihatlerinden anlaşılmaktadır. Babasının dışında masada Sibel'in abisi ve annesi de vardır. Sibel, babasının “yaptığın rezalet, sen kim oluyorsun da yaşamını sonlandırıyorsun” düşüncesi üzerine temellenen kısa monoloğunu dinlerken, abisinin de yargılayıcı bakışlarından asla kurtulamaz. Sibel'in başka bir anlamda sorguya çekildiği bu sahnedeki “sindirilmiş, boynu bükük ve mahcup” görüntüsü, Türk tipi aile yapısını Batı seyircisine sunan yönetmenin bu konudaki girizgahı niteliğindedir (Şekil 11).



Şekil 11- Sibel'in ailesinin yanındaki oldukça gergin görüntüsüne ilişkin bir kare (Akın, 2004).

Yönetmen, aile üyeleri arasında kurguladığı sembolik hiyerarşiyi kadın karakterin üzerindeki ataerkil baskı vasıtasıyla aktarır. Sibel'in babası konuşurken, abisi de tıpkı Sibel gibi susup babasının sözlerinin sonlanmasını beklemektedir. Baba masadan kalktığı anda ise babalık rolünü abi karakteri üstlenerek bu “geleneği” sürdürür. Babasının dikte ile karışık olsa da yapıcı bir önermeyle sonlanan konuşmasının aksine abi karakteri, kardeşini öldürmekle tehdit etmeye varacak kadar öfke dolu bir çıkış yapar. Bu sırada intihar etmekten vazgeçirmeye çalıştıkları kızını, kendi oğlu bizzat ölümle tehdit ederken annenin suskun kalışı da oldukça önemli bir detaydır. Bu iki kadın karakter -yani Sibel ve annesi- ancak masadan tüm erkekler gittiği an suskunluklarını bozacaktır. Ayrıca bu

ayrılık ile beraber ısrarla altı çizilen söz konusu hiyerarşinin ortadan kalkışıyla Sibel, saçlarını açıp daha rahat olacak şekilde oturuşunu düzelterek “acınası” görüntüsüne de bir son verir. Doğulu bir kadını temsil eden Sibel’in sahnenin başındaki ve sonundaki görüntüsü karşılaştırılırsa ortaya çıkan söylemin Şarkiyatçı Doğu kadını betimlemelerinden farklı olmadığı anlaşılmaktadır (Şekil 12).



Şekil 12- Sibel’in annesi ile yalnız kaldığı sahneden bir kare (Akın, 2004).

Türk tipi aile modelinin bir parçası olarak seyirciye tanıtılan Sibel’in, her seferinde reddedilmesine rağmen Cahit’e evlilik teklif etmeye devam etmesi, ilk bakışta ailesi tarafından sırtına yüklenen “gelenekselliği devam ettirme” yükümlülüğüne yorulabilir. Söz konusu sahnenin de işaret ettiği gibi “aile kurmak” ya da “bir ailenin parçası olmak” o aileye mensup fertlerin hayatında ciddi bir belirleyicidir. Fakat her ne kadar “despot bir babanın” altında ezilen bireyselliği ile Şarkiyatçı söyleme hizmet etse dahi bu alanda hala kimi beklentilere cevap vermiş değildir. Şarkiyatçı düşüncenin gerçek bir taşıyıcısı haline ancak “cinselliğe düşkünlüğü” sebebi ile aile kurmak istediği anlaşıncaya gelecektir. Düzmece evlilik planının arkasında yatan neden Sibel’in anne ve babası ile ayrı evde yaşamak istemesidir ve bu koşullar ancak onun Türk birisi ile

evlenmesi ile gerçekleşebilir⁶⁹. Fakat Sibel Cahit'e açıkça bu evliliğin sahte olması gerektiğini çünkü birden fazla insanla ilişki yaşamak istediğini belirtir. Böylece Sibel temsil ettiği karakter ile Şarkiyatçı eserlerin yinelediği cinselliğe düşkün Doğu tipi kadın stereotipinin tüm gerekliliklerini yerine getirilmiş olur. Ayrıca bu “düşkünlüğünü”, abisinin kendisini bir erkekle el ele tutuştuğunu görünce burnunu kırması gibi bir anı ile açıklanmasıyla Sibel, Doğulu kimliğini de ailesi üzerinden bir travmaya dönüştürür. Sibel'in film boyunca bu travmatik kimlikten kurtulmaya çalıştığını görülür.

Buraya kadar kurulan bağlamda Said'in sözünü ettiği Şarkiyatçı Edward William Lane'in *Manners and Customs of the Modern Egyptians*⁷⁰ isimli eseri ile *Duvara Karşı* isimli film arasında pek çok ortak nokta bulunur. Hayatının 12 yılını Mısır'da geçiren bir İngiliz olarak, Mısır halkının inançlarını, örf, adet ve ahlak anlayışlarını kaleme aldığı eserinde Lane, (Durmuş & Sadgrove, 2003, s. 99, 100) Kahire mimarisi hakkında uzun betimlemelere başvurur (Said, 2016, s. 173). Ayrıca Said'e göre “dayanaksız bir genelleme” yapan yazar, betimlemelerinin yanında Mısırlıların tensel zevklere aşırı düşkün olduğu ile alakalı kimi iddialar da öne sürer (s. 173). Bu anlamda yönetmen Akın'ın, senaryo gidişatında henüz bir bağlantısı olmamasına karşılık belirli aralıklarla İstanbul genel planlarına kesme yapışı ve Türk kimliğine sahip karakterlerin yöneliminde cinsel düşkünlüğün belirleyici unsur oluşu, Lane gibi Şarkiyatçıların Doğu tasvirlerinde dikkat çektiği noktalar ile ciddi benzerlik göstermektedir. Eserinden anlaşılacağı üzere Doğu'da bulunduğu süre boyunca Müslüman bir Mısırlı gibi yaşamaya gayret eden Lane de (Durmuş & Sadgrove, 2003, s. 99, 100) tıpkı Cahit ve Sibel'in evlilik kurumu üzerine temellenen bunalımının içine düşmüştür. İndirgemeci yaklaşımına göre “evlenme çağı geldiğinde -eğer geçerli bir neden yoksa- evlilikten kaçınmak” Mısırlılar tarafından oldukça yakışıksız ve uygunsuz bulunur. Yerel bir arkadaşı Lane'e bu baskıdan kaçınabilmesi için en azından bir “mariage de convenance” yani anlaşmalı evlilik önerir. Anlaşmayı reddeden Lane, Said'e nazaran “bir Şarklı olmak yerine Şarkiyatçı olmayı” tercih etmiştir (Said, 2016, s. 174).

⁶⁹ Cahit'in buradaki “ben ‘Penner’im neden ben?” çıkışına Sibel, “Çünkü sen Türk’sün, ailem seni kabul eder.” şeklinde bir yanıt verir. Cahit için daha önce evsizliğe işaret eden bu sıfat, şimdi tam tersi olarak bir “evi” olduğuna işaret etmektedir. Böylece yönetmen tarafından “kimlik” kavramı “ev” ile eşleştirilir.

⁷⁰ *Modern Mısırlıların Gelenek ve Göreneklere Üzerine Açıklamalar*

Lane ve Akın arasındaki söylemsel bağlantı bunlarla da sınırlı değildir. Mısırlıların örf, adet ve geleneklerine değinmeyi unutmayan Lane gibi Akın da eserinde Türk gelenekleri ve ahlaki anlayışı için büyük bir bölüm ayırır. Bu bölümlerde nihayet Sibel'in evlilik teklifini kabul eden Cahit'in, Şeref'in "suç ortaklığında" Türk adetlerini sırasıyla gerçekleştirdiği görülür.

Çoğunlukla evlilik ritüelleri etrafında toplanan geleneklerden bir tanesi de aile ziyaretidir. Evlenmelerinin ardından altı ay geçen çift, aile ziyareti yapmak konusunda kendilerini yükümlü hisseder. Yapılan ziyaretin temel amacı bir nevi evlilikten bu yana geçen sürede ilişkinin gidişatı ile ilgili diğer aile üyelerini bilgilendirmektir. Akın'ın perspektifinde bu sahne, erkeklerin erkekler ile ve kadınların kadınlar ile ayrı odalarda oturup vakit geçireceği şekilde tasarlanmıştır. Kurgunun bütünü -daha önce olduğu gibi- ilk bakışta aile kurumu üzerine biçilen yüksek değeri vurgulamaya çalışıyormuş gibi dursa da, karakterlerin diyalogu bu tahmini çürütecek niteliktedir. Zira Akın'ın "Türk aile yapısı tanımı", neredeyse tüm Şarkiyatçıların ilgisini cezbeden "haremler" yaşantısı ile benzerlik gösterir. Söz konusu sahnede tümünün evli olduğu anlaşılan erkeklerin sohbetinden anlaşılacağı üzere "geneleve gitmek" rutin yaşantının bir parçası haline gelmiştir. Yine de bahsettikleri bu geneleve "yeni gelen İskandinav ve Afrikalı kadınlar" masada Cahit hariç topyekûn bir heyecan yaratır. Sibel'in abisinin de aralarında bulunduğu bu erkek grubunda Cahit'e de geneleve birlikte gidebilmek üzere teklifte bulunulur. Sunulan teklif üzerine Cahit'in "kendi karılarınızı neden sikmiyorsunuz?" şeklindeki çıkışı neredeyse darp edilmesine neden olacak kadar büyük bir tepki ile karşılaşılır. Arbedenin sonunda uyarı ile karışık tehdit edilen Cahit'e "sikmek kelimesini bir daha asla karılarımız için kullanma" talimatı verilir. Cahit'in çıkışına öfkelenen karakterlerin geliştirdiği bu tuhaf hassasiyet, dışarıdan bakıldığında kusursuz gözüken aile kurumunun aslında içi çürümüş bir yapıdan ibaret olduğu ve daha da önemlisi Doğu'ya mensup karakterlerin bu çelişkiyi kavrayabilecek zeka kıvraklığına dahi sahip olamayışına işaret etmesi nedeniyle Şark oksimoronlarının yinelendiğine delalet eder. Buraya kadar Sibel karakterine mahsus olan cinsel düşkünlük böylece Türk erkeklerini de içine alacak şekilde genişletilmiş olur.

Film boyunca normal bir seyre oturtulmaya çalışılan bu kurgusal ve tuhaf ahlaki anlayış kimi zaman karakterler için bir koz olarak da kullanılır. Örnek vermek gerekirse Sibel, birkaç gece önce birlikte olduğu yabancı bir adamın onu tekrar görmeye gelmesinden rahatsız olup “...sadece yatakta nasıl olduğunu bilmek istiyordum öğrendim. Şimdi yoluna git. Ben evli bir Türk kadınıyım yoksa kocam seni öldürür!” diyerek azarlar. Öylesine savrulmuş bir tehdit gibi gözükse de Sibel’in kocası Cahit, birkaç sahne sonra “gerçekten” bu karakteri öldürerek hapse girer. Aynı zamanda olayın gazetelere “kıskançlık cinayeti” başlığı ile yansısıyla Sibel de gerek ailesi gerekse yakın çevresi tarafından sembolik olarak öldürülmüş olur. Babasının Sibel’in çocukluk fotoğraflarını yakışı veya abisinin -muhtemelen- kendisini öldürmek için sokakta peşinden koşuşundan anlaşılacağı üzere, Sibel’in Almanya’daki yaşantısı son bulmuştur. Böylece Şeref’in önerisiyle Sibel, Türkiye’ye taşınır.

Sonuç olarak *Duvara Karşı* filmi, Doğu ve Batı arasında mekik dokuyan, karakterlerin gelişim çizgisini etnik kimliklerinden başlatan ve en önemlisi Şarkiyatçı motifleri içinde barındıran bir eserdir. Bütünlüklü olarak ele alınacak olursa filmde yer alan Doğulu baş karakterlerin tümü Batı’da yaşamaya çalışmış fakat bir şekilde bunu başaramamıştır. Cahit’in hapishaneden çıkıp Sibel’in peşinden Türkiye’ye gidişi, suçun Batı topraklarından defedildiğine işarettir. Kendisinin İstanbul’a ayak basar basmaz konuştuğu ilk Türk’ün de söylediği gibi “suçlular memleketlerine sürülmüştür”. Önermeye göre Türkiye, “suça bulaşan” atıkların buluşma noktasıdır. Nitekim bu düşünce Sibel’in İstanbul deneyimleri ile de pekiştirilmiştir. Gittiği bir barda herkesin içerisinde yere düşüp bayılmasına karşılık bar kapatılana kadar yerden kaldırılmayışı, barın kapatılacağı vakit geldiğinde ise baygın haldeyken tecavüze uğrayışı, o halde bardan çıkıp eve gittiği sırada ise birkaç erkek tarafından öldüresiye dövülüp bıçaklanması sunulan bu önermeyi kuvvetlendirmektedir. Yönetmen Akın, karakterlerin yolu İstanbul’a düşene kadar Batı’ya izbe, köhne ve tekinsiz bir görüntü yakıştırırken, Doğu’yu olabildiğince temiz, ferah ve ilgi çekici göstermiştir. Şarkiyatçı metinlerde sıklıkla rastlanan bu egzotiklik karakterleri Doğu’ya çağıran uhrevi bir davet gibidir. Fakat karakterlerin bu çağrıya kulak verışı ile yönetmen, asıl tekinsizliğin, cinayetlerin, tecavüzlerin, iktidar hırsının ve hırsızlığın merkezinin Doğu olduğunu vurgular. Şehri

betimlerken başvurduğu terminoloji, Şarkiyatçı Baron de Tott'un “ancak ilk göz atışta İstanbul'un uyandırdığı hayranlık, şehrin içine girince kısa zamanda kaybolmaktadır (de Tott, 2004, s. 11)” sözünü anımsatır.

3.2.2. Kış Uykusu

Finansmanının büyük bir kısmını Avrupa'daki film fonlarından ve ortaklıklarından sağlayan *Kış Uykusu*, neredeyse turizm sektörüne ait bir reklam filmi gibi açılır. Henüz ilk dakikalarında Kapadokya'nın peri bacalarını, meraklı turistlerini, kayaçların arasındaki yerleşim yerlerini, ya da iklimini inceleyişi ile yönetmen, bu bölgeyi tanıtmaya memur edilmiş gibidir. Filmin ilk diyalogu da bu amaca uygun olarak tasarlanmıştır. Melki mantarı ve yılkı atları hakkında verdiği bilgiler ile yönetmen Ceylan, Kapadokya'nın yöresel lezzetlerini ve canlı çeşitliliğini de seyircisine tanıtmayı ihmal etmez. Elbette Haluk Bilginer'in canlandığı Aydın karakterinin bu bölgede otel sahibi oluşu, seyirciye sunulan bu katalogvari bilgiyi daha kabul edilebilir kılar. Fakat filmin mekanının filme kattığı esrarlı, gizemli ve egzotik görüntüler dışında, öykü üzerindeki tesiri oldukça zayıftır. Zira filmin omurgasını ve söylemini oluşturan tartışma başlıklarının, aksiyonların ve akabinde gelişen diğer olayların mekan ile hiçbir bağlantısı yoktur. Eğer öyküden kopartılsa ya da başka bir mekan ile değiştirilse dahi filmin seyrini etkilemeyeceği göz önünde bulundurulursa, Kapadokya'nın *Kış Uykusu* filmine sadece görsel olarak katkıda bulunduğu söylenebilir. Bunun dışında Kapadokya'nın halihazırda gerçeküstü görüntüsü vasıtasıyla Türkiye'nin milyonlarca yabancı turisti ağırladığı bir bölge oluşu da hesaba katılırsa, şehrin “ilgi çekiciliğinin” yönetmen tarafından bir koz olarak kullanıldığı düşünülebilir. Bu ilgi çekiciliği bir koz haline getiren ise çoğunlukla Şarkiyatçı söylem birikimidir. Doğu'yu masallar diyarı haline getirip ona yüklediği egzotiklik ile gerçeklikten ayıran yönetmen, Şarkiyatçı birikimin kurgusuna katkıda bulunur.

Kapadokya tercihi ile “dekor Doğu” anlayışına uyum sağlayan filmin iç mekan tasarımlarının da bu amaca uygun olduğu gözükmemektedir. Aydın'ın çalışma masasının üzerine serilen onlarca kitap tıpkı Osman Hamdi Bey resimlerinde olduğu gibi Avrupalılaştırıcı unsur olarak kullanılmıştır. Kitaplar dışında iç mekanları “süsleyen” Çin

porcelainlerine, seramik vazolara ya da halılara da bu anlamda dikkat edilirse filmin sanat yönetmeninin film boyunca kapsamı genişletilmiş bir Şark köşesi oluşturmaya gayret ettiği ortadadır.

Aydın karakteri daha önceden de belirtildiği üzere Kapadokya’da Othello isimli otelin sahibidir. Hikayeye göre eski bir tiyatro oyuncusu olan Aydın’ın oteline verdiği bu isimle William Shakespeare’in 1604 yılında kaleme aldığı düşünülen (Nutku, 2016, s. 1) *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*⁷¹ başlıklı tragedyasına atıf yaptığı anlaşılmaktadır. Türkiye’de *Arabın İntikamı* adıyla sahnelendiği bilinen bu oyun, adeta Şarkiyatçı düşüncenin bir el kitabı gibidir. Baş kahraman Othello ve Othello’nun sancak çavuşu ya da Özdemir Nutku’nun tabiri ile “sinizmin şeytanı (s. 9)” olan oyun kişisi Iago’nun replikleri, bu düşüncenin oluşumunda büyük rol sahibidir. Bir insanın başına gelebilecek en büyük kötülüğün Türk olmak olduğu anlamına çıkan “Yalan söylüyorsam Türk olayım⁷²” ya da “bir barbara dönüşmek” anlamında kullanılan “Türklere mi dönüşüyoruz?⁷³” gibi kimi repliklerinden de anlaşılacağı üzere eser, içinde pek çok Şarkiyatçı söylemi barındırır. Kurduğu bağlam ile yönetmen Ceylan, sahip olduğu “yerli bilgi kaynağı” sıfatı ile bu esere atıf yaparak Şarkiyatçı hazineye katkıda bulunur. Ceylan’ın Shakespeare haricinde Voltaire gibi diğer önemli Şarkiyatçılardan da alıntılar yapması, -bu yazarları derinlikli olarak okuduğu varsayılırsa- bilinçli bir tercihin ürünü olarak anlaşılabilir.

Kış Uykusu, Doğu yaşantısına dair kısa bir tanıtım yaptıktan sonra filmin başlığı ekranda belirterek gerçek açılışını yapar. Seyirci bu sahnedeki sinematografik anlatı ile Kapadokya’nın insandan ve beşeri olandan arındırılmış görüntüsüne tanık olur. Fakat uçsuz bucaksız ve neredeyse el değmemiş gibi gözüken bu doğal manzaraya, gürültülü bir motor sesi muhalefeti söz konusudur. Zira yönetmen, Aydın ve şoförü Hidayet⁷⁴’in içinde bulunduğu arazi aracını, yakalanan bu görüntünün tam ortasından geçirmeyi tercih etmiştir. Sonuç olarak gelişmişlik ve gelişmemişlik ikiliği arasında ayakları yere sağlam

⁷¹ *Othello: Venedik Mağriplisi’nin Trajedisi*

⁷² “Nay, it is true, or else I am a Turk (William, 1885, s. 24)”

⁷³ “Are we turn'd Turks? (William, 1885, s. 33)”

⁷⁴ Ayberk Pekcan’ın canlandığı karakter.

basmayan bir ironinin malzemesi haline gelen bu sahne, Fransız sömürsü toprakları daha ulaşılabilir kılma şiarı ile Doğu’ya keşif seyahatleri düzenleyen Citroën’in Kara ve Sarı Yolculuğunu andırır (Şekil 13) (Şekil 14) (Şekil 15) (Şekil 16) (Şekil 17) (Şekil 18).



Şekil 13- *Kış Uykusu* filminden bir genel plan (Ceylan, 2014).



Şekil 14- *Croisière noire*’da çekilmiş bir fotoğraf (Citroën, 2019).

Marka değerini yükseltmeye yönelik bir reklam çalışması gibi gözükse de özünde Fransa’nın kolonyalist politikalarının taşıyıcılığına talip olan Citroën’in seyahatleri ile *Kış Uykusu* filmi arasında “tesadüfi” ortaklıklar bulunur. İki araç da bulunduğu konumda tek olmaları nedeniyle maddi bir gücü sembolize eder. Ellerinde böylesine bir güç bulunmayanlar yani “yerliler” bu güce hizmet etmekle yükümlüdür.

Citroën araçlarını kayıklara bağlayıp nehrin bir ucundan diğer ucuna taşıyan yerliler ile Aydın'ın arabasının camını tamir ettirmek adına çamur içindeki kilometrelerce yolu yürüyerek kateden imamın⁷⁵ arasında pek az fark bulunur.



Şekil 15- *Kış Uykusu* filminin at yakalama sahnesinden bir kare (Ceylan, 2014).



Şekil 16- Citroën'in "Golden Scarab" lakabını verdiği otomobilin Sahra'yı geçişi esnasında çekilen bir fotoğraf (Citroën, 2020).

Teokratik bir gücün uzantısı olmasına karşılık oturduğu ev için Aydın'a kira vermekle mükellef olan imamın, kirasını aksattığı için evine haciz gelmesi de söz konusu bölgede toprak sahipliğinin kime ait olduğunu tartışmaya açan bir ibaredir. Aydın'ın

⁷⁵ Serhat Mustafa Kılıç'ın canlandığı Hamdi isimli karakter.

Kapadokya'daki, Fransa'nın ise Afrika'daki bu gücü, günün sonunda birbirine eşdeğer bir öfke ile karşılaştacak ve ikisi de “yerliler” tarafından taşlanarak saldırıya uğrayacaktır. Bu bağlamda kentli Fransız halkının sömürge topraklarını Citroën vesilesiyle tanıyışı ile “eski kentli yeni yerli” Aydın'ın mal varlığının kaynağını keşfetmesi arasında dolaylı bağlantılar bulunur.



Şekil 17- *Kış Uykusu* filminin intro sonrası açılış planı (Ceylan, 2014).



Şekil 18- Citroën'in Doğu seyahatlerinden bir fotoğraf (Franconie, 2013).

Mal, mülk ve toprak sahipliği konusunda Aydın ve Aydın'dan daha yerli denilebilecek -şoför- Hidayet'in diyalogu da oldukça önemlidir. Aralarında geçen

konuşmadan anlaşılacağı üzere Aydın, bu bölgede pek çok evin sahibidir. Fakat sahip olduğu evlerdeki kiracılar gerekli ödemeyi Aydın’a yapmamaktadır. Kira bedelini tahsil edebilmek adına önce rica daha sonra ise tamamen yasal yolları takip ederek icra yoluna başvuran Aydın, Hidayet tarafından oldukça yumuşak tavırlı davrandığı için lisan-ı münasip şekilde uyarılır. Hidayet oldukça açık şekilde kendilerinden ötekileştirdiği yerli halk için “bunlar yasal yollardan anlamazlar” diyerek tehditi ve kaba kuvveti önerir. Bu tutumuyla Şarkiyatçı Alexander William Kinglake’in *Eothen* isimli eserinde olduğu gibi “Doğulularla anlaşmanın en iyi yolunun göz korkutmak olduğu inancını pekiştirerek” tercihini Şark’ı tanımak yerine yeni bir Şark yaratmaktan yana kullanır (Said, 2016, s. 205). Ayrıca Şarkiyatçı tarihçi Sir Hamilton Gibb’in Şarklı halklar incelemesinde “Şarklıdaki farklılık, temelde bağnaz olması değil, yasa duygusundan mahrum olmasıdır.” (s. 289) şeklindeki değerlendirmesi de yönetmen Ceylan’ın Doğu halkına bakış açısının bir başka ifadesi olabilir.

Bahsedilen diyalogun sonlanışı ile beraber Hidayet’in şiddet çağrısı ilahi şekilde karşılık bulur. Kısa zaman önce icra gönderdikleri bir evin kiracısının küçük oğlu, Aydın ve Hidayet’in içinde bulunduğu arabanın camına taş atıp kırarak ufak çaplı bir hengame yaratır. Çocuğu yakalayıp hırpaladıktan sonra ailesine teslim etmek için yola koyulan ikili, bu serüvenin sonunda “şiddete başvurma” önermesi ile ne denli büyük bir hata yaptıklarını anlayacaktır. Zira, icra işlemleri esnasında çocuğunun gözleri önünde dövülen İsmail’in, sağlıksız ruh hali ve intikam duygusu, Aydın ve Hidayet’in “gözünü korkutmaya” yetecek kadar tekinsizdir. Şarkiyatçı beklentilerin vazgeçilmezi olarak, başlangıcında seyirciye masallardan fırlamış kadar mistik bir izlenim veren Doğu, artık tehlikenin, “pisi-pisine ölmenin” ve ahlaksızlığın mekanıdır. Film boyunca bu düşünce kademeli olarak kuvvetlendirilecektir.

Aydın ve Hidayet’in, taşra imamının kardeşi İsmail⁷⁶ ile kavga ettiği sahneye kadar Şarkiyatçılık ile mesafeli şekilde dans eden yönetmen, bu sahneden sonra Doğulu olması dışında diğer Şarkiyatçılardan hiçbir farkı olmayacak şekilde düşünce üretimine koyulur. O zamana kadar bundan habersiz olan seyirci Aydın’ın otel işletmeciliği dışında

⁷⁶ Nejat İşler’in canlandığı karakter.

yerel bir gazetede köşe yazarlığı da yaptığını öğrenir. Demet Akbağ'ın canlandığı Necla karakterinin ifadelerine göre Aydın'ın yazı teması, çoğunlukla Doğu kasabalarındaki estetik yoksunluk, fakirlik, çarpıklık ve paspallıktır. Başlıkların sıralandığı noktada Necla, “bu kadar ilginç konuyu nereden buluyorsun” minvalinde bir soru sorarak, yazının kurgusal ve ilgi çekici -yani sıradan olmayan- bir boyutu olduğunu da vurgular. Aydın'ın yazdığı köşe yazılarına karşı her an bir tartışma başlatabilecek gibi duran havasıyla Necla, masa başında çekilen ahlaki nutkun tek dinleyicisidir. Aydın'ın öne sürdüğü, din adamlarının “pis, yamuk yumuk ve bakımsız oluşu” veya “halka örnek olabilecek kalibrede olmayışı” gibi düşüncelerden sonra Necla, Aydın'a sesini daha çok duyurabileceği bir gazetede yazması konusunda ona öneride bulunur. Aydın bu soruya, “...belki benim krallığım küçük ama, hiç değilse orada kral benim.” yanıtını verir. Bu yanıt Henryk Sienkiewicz'in *Quo Vadis*'indeki düşünce ile çarpıcı şekilde benzerlik gösterir.

“Biz şimdi bir masal, bir Doğu İmparatorluğu, rüyaların gerçeğe çevrildiği ve safa ile dolu bir ömür temin edecek güneşle, palmyelerle, şiirle dolu bir imparatorluk yaratmak istiyoruz. Böylece Roma'yı unutmak, içinde insanlar gibi değil tanrılar gibi yaşamak için de Yunanistan'la Asya ve Mısır arasında bir ülke arıyoruz... Hüküm sürmek, terennüm etmek, rüya görmek istiyoruz.” (Sienkiewicz, 1989, s. 236)

Sienkiewicz'in romanında Neron, yaratmak istediği Doğu imparatorluğu hayalinden bahsederken, Batı'da sıradan bir muamele görmekten hayıflanarak yaratacağı yeni imparatorlukta Batılı olması gereği ile tanrısallaşacağını altını çizer. Doğulunun kendine çevirdiği Şarkiyatçı düşünceye bir örnek olması bakımından Neron, *Kış Uykusu* filmindeki Aydın karakteri ile fikir ortaklığı çerçevesinde buluşur. Hatta Sienkiewicz'in aksine Aydın, düşlediği krallığı yaratmış gibidir. Yazılarının okunmadığını söyleyen kimselere karşı bu savın aksini ispatlayacak kendi kitlesini dahi oluşturmuştur. Aydın'a attığı mektupla ulaşip, projesi için finansal destek isteyen bir kızın, -çıkar odaklı olarak- otoriteriyen bir tutum takınması Aydın'ın kurmaca imparatorluğuna mensup yurttaşlarının da olduğuna işaretler. Aydın'ın gizli bir kibir ve böbürlenme ile okuduğu mektubun üslubu, Aydın'ın Doğu çözümlemesinin tıpkısıdır. Anlaşılan odur ki mektubu gönderen kızın “doğmuş olduğum bu talihsiz, çorak toprakların dertlerini sırtımda taşımaktan

utanmıyorum.” benzeri ifadeleri Aydın’ın yarattığı krallıkta otoriteriyen kişilik için hayatta kalmanın ön koşulunu arz eder. Oyunun kuralı gereği “vatandaşlık görevini” yerine getiren kız, Aydın’ın iltifatına layık olarak; “idealist, girişken, gözü pek, iyi niyetli, temiz ve akıllı” sıfatlarına sahip olur.

Arabanın kırılan camının bedelini Aydın’a vermek üzere, Aydın’ın bulunduğu otele gelen İmam Hamdi, halihazırda daha önceden altı çizilmiş derbeder görüntüyü bir kez daha pekiştirir. Bu sahnede kendilerini evden çıkartmaması için Aydın’a yalvaran Hamdi, “pasaklığıyla, pişkinliğiyle ve ne idüğü belirsizliği” ile Aydın’ın “Bozkırın Sesi” isimli gazetede yazdığı köşeye “konuk olmayı başarır”. Yazısının son paragrafı ise şöyle sonlanmaktadır:

“Yüzde doksan dokuzu Müslüman olan bir ülkenin halkı, iyi yetişmiş, oturmasını kalkmasını bilen, kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren bir imaja sahip din adamlarını hak etmiyor mu? Her hafta imamlarımızın petekten bal süzer gibi okudukları eserlerden bilgiler süzerek hazırlayacakları hutbe cemaat tarafından zevk ve beğeniyle dinlenecek onları da yükseltecektir. İslamiyet bir medeniyet, bir yüksek kültür dinidir.” (Ceylan, 2014)

Görülüyor ki, İmam Hamdi’nin oldukça karikatürize ve teatral denilebilecek karakteri, Şarkiyatçı indirgemeciliğin bir aleti haline getirilerek, neredeyse tüm ülkenin din adamlarını temsil edecek ölçüde genelleştirilmiştir. Kolaylıkla, karakter Aydın’ın temsil ettiği zümreye mal edilip işin içinden sıyrılmaya müsait şekilde tasarlanmış bu cümlelerin yazarı Nuri Bilge Ceylan, tüm çıplaklığı ile Şarkiyatçı beklentilere boyun eğmektedir. Aydın’ın “fazla sert olmamış değil mi? ...zaten sonunda İslamiyet yüksek kültür dini falan da diyoruz.” biçimindeki demeçleri ile, Türk aydınına riyakarlık ve korkaklık yakıştıran Ceylan, kendi kurguladığı tuzağa düşerek kendi tanımının öznesi haline gelmiştir. Yönetmen Ceylan’ın, önce filmin içindeki yazı için Aydın karakterini daha sonra ise Aydın’ın yazdığı yazı için kendisini linç edilmekten kurtarmaya çalışma çabasına bakılırsa bu tavrın, “biz gerçek Müslümanlarız” diyerek Mısır halkına seslenen Napolyon kurnazlığının sinemadaki gölgesi olduğu anlaşılacaktır. Said’in Şarkiyatçılık mesleğinin ustalarından olan William Lane için söyledikleri bu bağlamda Ceylan için de geçerlidir. Ona göre “Lane’in kimliğinin bir tarafı saf Müslüman denizinde kolayca

yüzerken suyun altında kalan kısmı, çevresindeki her şeyi yorumlamaya, edinmeye ve sahiplenmeye yönelik gizli Avrupalı gücünü korur.” (Said, 2016, s. 171)

Aydın’ın, ufak bir kasabanın ahlak anlayışından yola çıkarak ülkenin tümünü içine alacak okumalara soyunması, temelsiz bir özgüven ve gözlemcilik hevesinin göstergesidir. İmam Hamdi ile ahabpça sohbet etmesine karşılık, ayrılmalarının hemen ardından “meğer bu din adamlarında ne detaylar varmış” diyerek hayıflanışı, Şarklıların içindeki Şarkiyatçının, gizli bir yazıcı gibi var olabilmesi özelliği ile ilişkilendirilir (s. 171). Said, Lane’in de tıpkı Aydın gibi, yaşam tarzı ile Doğulu gibi gözükp, yazım dünyasında Doğulu olmaktan sakınan özelliğine dikkat çeker. Detaylıca incelediği eserinden bahsederken Lane için “Müslümanlık kalıbına, ancak onu ağırbaşlı, İngiliz usulü bir düzyazıda betimleyebilecek ölçüde girmesi ironik bir durumdur.” (s. 172) tespitini yapar. Bu tespit, Aydın’ın İngiliz usulü olmasa bile, olabildiğince İngiliz usulü yazılan yazısı için de geçerlidir. Aydın, içinde bulunmaktan pek de memnun olmadığı anlaşılan Müslüman halkın bir mensubu olarak, korkarak yazdığı ahlaki eleştirilerini ancak bir düzyazı ile betimleyebilir.

Başka bir özelliği ile *Kış Uykusu* filmi, Cromer’in *Modern Egypt* isimli eserindeki Şark ve Şark halkı hakkındaki düşüncelerinin görselleştirilmiş argümanı gibidir. Cromer, Şarklıların yolda nasıl yürüyeceklerini bilmemelerinden başlayıp, hayvanlara eziyet edişlerine kadar uzayan kimi açıklamalarda bulunur (s. 48). Önemsiz bir detay gibi gözükse de aynı başlıklara Aydın karakteri vasıtasıyla yönetmen Ceylan da değinmiştir. Aydın, yol dururken patikayı tercih eden Hamdi’yi uzun süren tuhaf bakışlarıyla yadırgarken, Cromer’in “karışık kafalarıyla, zeki Avrupalının hemen kavradığı şeyi, yollarla kaldırımların yürünsün diye yapıldığını anlayamazlar (akt. Said, 2016, s.48)” düşüncelerini aratmayan bir çözümlemeye başvurur. Başka bir örnek vermek gerekirse aynı paragrafta Cromer’in, Doğulular için “açıklaması bıktırıcı uzunlukta ve muğlaktır (akt. Said, 2016, s.48)” ifadeleri de işaret edilebilir. Yönetmen Ceylan, Şarklının bu özelliğini, Aydın’ın Hamdi için “lafın sonunu getiremiyor bir türlü, sinir ediyor beni” dediği sahne ile yinelemiştir.

Said'in aktardığı üzere Cromer'in Şark raporunda, Şarklının hayvanlara eziyet edişine de yer verilmiştir (s. 48). *Modern Egypt* ile söylem paralelliğinde buluşan yönetmen Ceylan, tıpkı Cromer gibi eserinde Şarklıların hayvanlara eziyet ettiği sahneler eklemeyi de ihmal etmemiştir (Şekil 19) (Şekil 20).



Şekil 19- *Kış Uykusu* filminde yakalanan atın yakın planı (Ceylan, 2014).

Oteldeki bir turistin “bu otelde at yok mu?” diye sorması üzerine Yılkı atı yakalatmaya karar veren Aydın, atın yakalanma sürecine bizzat tanık olur. Ceylan, bu sürece seyirciyi de tanık etmeyi seçerek, boynuna bağlanmış ip ile soluk soluğa yaşamaya çalışan bir atın görüntüsünü yakın ölçekli planla göstermeyi tercih eder.



Şekil 20- Aydın karakterinin öldürdüğü tavşanın yakın planı (Ceylan, 2014).

Aynı tavır filmin son çeyreğinde yer alan av sahnesinde de mevcuttur. Aydın'ın ava çıktığı sahnede vurduğu bir tavşan, karnındaki tüfek saçmaları ile nefes alıp vermeye çalışırken görülür. Yönetmen Ceylan'ın can çekişen hayvanları olabildiğince yakın planda çekme konusundaki iştahlı tavrı seyirci tarafından bu sahnede de bariz bir şekilde hissedilir.

Kış Uykusu filminin büyük bir bölümünü kaplayan çatışmalardan bir diğeri ise Aydın ve eşi Nihal⁷⁷ arasında vuku bulur. Filmin ilk çeyreğinden ortalarına kadar nadiren bir arada gözüken bu karakterlerin arasında geçmişe dayalı sorunlar olduğu açıkça ortadadır. Çiftin mesafeli ilişkisinin bağlayıcılığı yönetmen tarafından maddi unsurlara dayandırılmıştır. Fakat söz konusu ilişkide maddi gücü elinde tutan tek taraf Aydın'dır. Buna karşılık Nihal'in, "yaşantısına anlam katan tek amaç" olarak nitelediği bağış kampanyaları düzenlemesi Aydın ile arasında büyük bir sorun yaratır. Hatta filmin seyri boyunca aralarındaki en büyük sorunun bu olduğunu söylemek dahi yanlış olmayacaktır. "Senin sırtından geçiniyorum, senin paranı yiyorum ama özgürlüğüm ve hiç kimsenin işine yaramayan sadakatimle ödüyorum bunları" diyerek bir anlamda ilişkilerini kabaca resmeden Nihal, aynı zamanda Şark tipi kadın modelinin kusursuz bir aygıtı olduğunu da ifade etmiş olur. İkilinin arasındaki ilişki nereden bakılırsa Gustave Flaubert ve "Mısırlı kibar fahişe" arasındaki ilişkiyle benzerlik gösterir. Flaubert'in seyahatnamesine tekrar dönülecek olursa Said'in aktardıkları Aydın ve Nihal arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamaya yardımcı olacaktır.

"Flaubert yabancıydı, kadına göre varlıklıydı, erkekti; tüm bunlar Flaubert'in bedenlen Küçük Hanım'a sahip olmasını sağlamakla kalmayan, onun adına konuşmasını, onun niçin "tipik Şarklı" olduğunu okurlarına söylemesini de sağlayan tarihsel egemenlik olgularıydı. Flaubert'in Küçük Hanım karşısındaki güce dayalı konumunun münferit bir örnek olmadığını öne süreceğim. Bu örnek, Doğu ile Batı arasındaki göreceli güç kalıbını, bu kalıp tarafından olanaklı kılınan Şark'a ilişkin söylemi olduğu gibi dile getiriyor." (Said, 2016, s. 16)

Düzenlediği bağış kampanyalarında Aydın'ın gelirini kullansa da Aydın'ı kampanyaya dahil etmekten çekinen Nihal, kendince haklı sebepler sunmuş olsa dahi

⁷⁷ Melisa Sözen'in canlandırdığı karakter.

kendi kendisini temsil edebilme yetisi Aydın tarafından elinden alınır. Said'in Flaubert için söylediklerine benzer olarak buradaki gücün Aydın'ın varlığına ve erkekliğine dayandığını vurgulamak gerekir. Fakat Flaubert'in aksine Aydın'ın bedenlen Nihal ile birlikte olamaması, -belki Şark tipi kadın modeline de uymayacağından ötürü- çiftin arasında ciddi bir sorun yaratır. Nihal üzerinden işlenen “kendini maddiyat ile var eden kadın modeli” toplumsal olarak da karşılık bulur. Aydın'dan gizlice, Aydın'ın köy okulları için Nihal'e sağladığı bağış ücretini Hamdi ve İsmail'e hibe etmeye kalktığında, bu işten Aydın'ın haberi olup olmadığı sorgulanır. Aydın'ın kendi üzerinde kurduğu tahakkümün sağladığı deneyim ile paranın sorgusuz sualsiz ve bir minnet duygusu ile kabul edileceğini zanneden Nihal'in girişimi, günün sonunda kendisinin cezalandırılması ile sonuçlanır. Nihal'in getirdiği paraları kabul etmek yerine Nihal'in gözleri önünde ateşe atıp yakan İsmail, “potlaç” yasalarına uygun olarak simgesel bir üstünlük kazanır. Bir süre önce Aydın'ın açtığı tahliye davası sebebiyle icra memurları ve polisler tarafından oğlunun önünde dövülen İsmail, Nihal karşısında ağlarken oğlu ile göz göze gelir.

Günün sonunda belki Aydın ile aralarındaki maddiyat temelli sorunlara tepki olarak belki de kendi bireyliğini ilan etme çabası ile giriştiği bu gizli iş, İsmail'in ve doğal olarak taşranın lehine sonuçlanır. Sahnenin simgesel üstünlükle alakalı bir kaygı içerişi, Nihal'in ağladığı sahnenin bağlandığı diğer sahnedeki Levent⁷⁸ karakterinin kısa monoloğu ile de doğrulanır. Neredeyse ses kuşağında Nihal'in ağlaması dahi sonlanmamışken Levent'in “...dimdik durmak lazım. Biz dimdik duracağız, çünkü insana yakışan bu. Eğilmeyeceğiz! Bükülmeyeceğiz! Ağlamayacağız, zırlamayacağız. Bize yakışan bu değil mi Aydın Bey?” sorusu, Nihal'in “Şark kanunları” karşısında boyun eğdiğini ispatlamaktadır.

Sonuç olarak *Kış Uykusu* filmi, içerdiği Şarkiyatçılığı eleştiriyormuş gibi gözükmeye çalışsa da ödevcil bir Şarkiyatçılık yapmaktan ileriye gidemez. Bu sav yönetmen Ceylan'ın, eserlerini sadece Fransa'da görücüye çıkartmasından, yani “onu ancak Avrupalıların değerlendirebileceği” gibi bir söylemi içeriyor olmasından da

⁷⁸ Nadir Sarıbacak'ın canlandığı karakter.

anlaşılabilir. Tıpkı Edhem Eldem'in konuşmasında Osman Hamdi Bey'in Şarkiyatçı tavrına dikkat çekmek adına söylediği gibi "Avrupa'nın teşne ve bilgisiz olduğu bir ortamda Avrupalıların istediği türde bir kompozisyon ortaya koyan (Eldem, 2013)" Ceylan, içselleştirdiği Şarkiyatçılığın bir esiridir. Karakterlerin soluduğu Şarkiyatçı hava karakterlere mal edilse dahi, kurmaca Doğu düşüncesini yeniden üretip pekiştirdiği için Ceylan, bu mesleğin bir mensubu olmaktan sıyrılamamaktadır.

3.2.3. Bal

Gerek öyküsünün İslam dininin kıssaları⁷⁹ üzerine inşa edilmiş olmasıyla, gerekse bu dinin ibadet, ahlak ve yaşam tarzı anlayışını inceleyişi ile *Bal*'ın, Şarkiyatçılık mesleğinin çalışma alanına doğrudan girdiği söylenebilir. Yöntembilimsel bir hata yapmamak adına Şarkiyatçılık kıstasında incelenen bu filmin, "Şarklı olmak ya da Şarkiyatçı olmak" ikiliğinde tercihini hangisinden yana kullandığını anlayabilmek için, öncelikle yönetmenin bu başlıklardan yola çıkarak vardığı sonuçları doğru çözümlemek gerekir. Zira yönetmen Kaplanoğlu eseriyle, Avrupa'da ödüllendirilen diğer Türk filmlerinin yönetmenleri gibi ima edilen ya da örtük denilebilecek bir Şarkiyatçılıktan çok, Şarkiyatçılığın daha dolaysız, daha açık ve görece daha güdümlü denilebilecek bir uzantısı ile hemhal olduğu ortadadır. Yarattığı yarı gizemli, mistik ve kaçınılmaz olarak egzotik atmosfer kendisini Şarkiyatçılığın bir aygıtı olarak var etmesine neden olabilecek ölçüde kuvvetlidir. Yine de eserin, Şarkiyatçılığın fetih kolundan ziyade keşif koluna uygun önermelerle giydirilmiş olduğunu belirtmek gerekse de Kaplanoğlu'nun İslami tandansını filminde "Doğu'yu Doğululaştırmak" amacı ile kullandığını göz ardı etmemek doğru olacaktır. Bu yönleriyle yönetmenin peygamber isimlerine, ayetlere, hadislerle atıf yapıp bunlara klasik bir Şarkiyatçı gibi pejoratif anlamlar yüklemese dahi Şarkiyatçı motiflere başvurduğu gerçeğinin altını çizmek gerekir.

Filmin ilk çatışması Yusuf⁸⁰ adında küçük bir çocuğun okuma-yazma öğrenimi süreci üzerine kurulur. Babası Yakup⁸¹'un ve aynı zamanda filmin ilk repliği olan "oku"

⁷⁹ Filmde işlenen kıssa, İslam dininde olduğu gibi Yahudilik ve Hristiyanlık dinlerinde de mevcuttur. Fakat burada kullanılan tabir yönetmenin kıssaya İslami bir perspektiften yaklaşıyor olması ile ilgilidir.

⁸⁰ Bora Altaş'ın canlandığı karakter.

⁸¹ Erdal Beşikçioğlu'nun canlandığı karakter.

cümlesi ile Yusuf'un yaşayacağı bu zorlu sürecin teokratik bir alt metne sahip olduğu da anlaşılmaktadır. İslam inancına göre, Hz. Muhammed'in çekildiği Hira Mağarasında kendisine görünen Cebrail adlı vahiy meleğinin Hz. Muhammed'e "oku!" diyerek seslendiği bilinir. Hz. Muhammed bu çağrıya karşılık "ben okuma bilmem" yanıtını verir. Vahiy meleği ise Hz. Muhammed'e Alak suresinin ilk ayetini teslim ederek okuması konusunda ısrarcı olur. Böylece okuma yazma bilmeyen Hz. Muhammed, ilahi bir güç vasıtasıyla kendisine gönderilen emri okuyarak, İslam dininin ilk buyruğunu yerine getirmiş olur.

Halihazırda kullandıkları Yakup ve Yusuf isimleri ve üzerine oluşturulan bu alt metin ile birlikte karakterlerini doğrudan İslam peygamberleri ile özdeşleştirdiği anlaşılan Kaplanoğlu, göğüslendiği büyük toplumsal sorumluluğa rağmen Şarkiyatçı bir bakış açısına başvurmaktan sakınmaz. Zira yönetmen eserinde, peygamberler ile özdeşleştirdiği karakterlerine aynı zamanda kıskançlık, kurnazlık ve yalancılık da yakıştırmıştır. Bu karakterleri içine soktuğu durumlar ile "ahlak-dışılığa" zorlayan yönetmen, bunlarla da yetinmeyerek yarattığı evrende onlara gülünç ve tuhaf denilebilecek kimi roller biçmiştir. Bu bağlamda eserin söylemine ancak bir kılıf olabilen İslami maneviyatçılık özünde Şarkiyatçı bir pencereden geliştirilen İslam karşıtlığını saklamaktadır. Bu sava ilişkin en önemli kanıt, Yakup karakterinin sara hastası olarak tasarlanmış olmasıdır.

Sultanbeg Aliev'in aktardıklarına göre Şarkiyatçı Rus profesör A. E. Lıçko, ve diğer nam salmış Şarkiyatçılardan N. P. Ostroumov, F. Kudyeveskoy, G. S. Sablukov, M. B. Piotrovskiy ve Torçinov, kabaca Hz. Muhammed'e "sara ya da şakak epilepsisi" tanısı koyarak kendisinin "psikolojik rahatsızlık dolayısıyla yalancı peygamberliğe soyunduğu" anlamını çıkartacak ifadeler öne sürer. Bahsi geçen Rus yazarlara ve ardıllarına göre Hz. Muhammed, geçirdiği nöbetler dolayısıyla gaipten sesler duymuş ya da "bilinçaltına yerleşen bir fikir, vahiy olarak dışa vurmuştur" (Aliev, 2016, s. 191, 193). Kaplanoğlu'nun ise *Bal* isimli eserinde peygamber ismi verdiği ve repliklerini ayetlerle beslediği karakterine sara krizi geçirterek, Hz. Muhammed'in epilepsi hastası olduğunu iddia eden Rus Şarkiyatçıların savını yerel bir ağızdan ima ederek doğrular.

Yönetmenin bilinçli ya da bilinçsizce takındığı İslam karşıtı tavır Yusuf karakteri ile de ayrıca pekiştirilir. Başlangıçta üstlendiği sembolik ve temsili peygamberlik özellikleri çok geçmeden yerini düzenbazlığa bırakır. Okulda, okumaktan sorumlu olduğu bir metni daha önceden “ezberleyip” okuyormuş gibi yapan Yusuf, öğretmenini aldatmaya yönelik girişimlerde bulunur. İlk girişiminde başarısız olan Yusuf, sınıfın önünde utanıp küçük düşmesiyle kalsa da ikinci girişiminde öğretmenini aldatmayı başarır. Ödevlerin kontrol edileceği sırada eksik defterini arkadaşının defteriyle değiştirerek arkadaşının cezalandırılmasına neden olan Yusuf, bu hilekarlığı ile öğretmenin takdirini kazanır. Yusuf’un arkadaşına yaptığı bu safi kötülük, karakter ve yönetmen nezdinde rasyonalize edilmiştir. Film boyunca Yakup’un Yusuf için hazırladığı düşünülen maket gemiyi Yusuf’a değil de onun arkadaşına hediye edişi -ve bir şekilde Yusuf’un buna tanık oluşu- ile Yusuf, arkadaşına karşı gizli bir kıskançlık geliştirir. Onun defterini aniden önünden alıp öğretmenine göstermesiyle Yusuf, bir anlamda kendi “intikamını almış” olur.

Bal, yönetmen Kaplanoğlu’nun *Yusuf Üçlemesi* adını verdiği serinin son filmidir. Yusuf karakterinin gelişimi Yusuf’un büyüklüğünden küçüklüğüne doğru gidilerek incelenir. Hem takip ettiği ters kronoloji hem de rüyaları konu edinişi ile yönetmenin eserlerinde psikanalitik bir bakış açısı yakalamak mümkündür. Özellikle yönetmen Kaplanoğlu’nun *Bal* isimli filminde, bir koluyla -kabaca- insanın çocukluk dürtülerinin kaynağını ve buna bağlı olarak cinsel yönelimlerini inceleyen psikanaliz teorisinin, Doğu toplumlarının ahlaki anlayışını merceği altına yatırmakla mükellef gibi gözüken Şarkiyatçılık mesleği ile suç ortaklığı kurduğu gözükür.

Sigmund Freud’un ödip kompleksi adını verdiği ensest dürtülere yaslanarak, Freud’un terminolojisindeki anlamıyla bu “sapkınlığa” Şarkiyatçı bir ivme kazandıran film, “Doğu modeli aile” indirgemeciliğinin gerekliliklerini yerine getirmektedir. Bu bahse konu olan sahnede babanın Kafkas balı aramak için evden ayrılmasıyla film boyunca ilk kez yakınlaşan anne⁸² ve çocuğun arasında anıştırılmış bir cinsel ilişki kurulmuştur. Evde oluşan otorite boşluğuna dikkat çeken yönetmen, Yusuf’un “babalığa”

⁸² Tülin Özen’in canlandığı Zehra karakteri.

talip olduğu serüveni neredeyse Yusuf'un mimikleri üzerinden verecek kadar örtük bir anlatım ile aktarmayı tercih etmiştir. Filmin son çeyreğine yaklaşırken, annesinin kendisinden yumurta getirmesini istediğı Yusuf, yumurtaları alıp mutfağa girdiğinde (Şekil 21) arkası dönük olan annesinin ayak bileklerine dikkat kesilerek (Şekil 22), suratına adeta kendinden geçmişçesine donuk ve şaşkın bir bakış takınır. Annesi, bir süredir izlenildiğini fark ederek arkasını döner ve Yusuf'a gülümser. Yusuf'un yaklaşıp onun çalıştığı masaya oturduğunda anne, Yusuf'u başından öperek onunla ilk kez fiziksel bir temas kurmuş olur. Bu sahne ile aralarındaki ilişkinin sıradan bir anne çocuk ilişkisinden ziyade ödip kompleksinin görsel bir sunumuymuş gibi gözükmesine neden olan başka detayları da vardır. Yönetmen tüm bu süre boyunca annenin çıkartıp masaya koyduğu evlilik yüzüğüne ayrıca dikkat çekmiştir. Yusuf, sahnenin sonunda bu yüzüğü az sonra parmağına geçirecekmişçesine oynayarak, bu sahnenin başka bir anlamda babanın yerine geçme “ritüeli” olduğunu ispatlamış olur.



Şekil 21- Yusuf'un annesinin ayak bileklerine dikkat kesildiğı andan bir kare
(Kaplanoğlu, 2010).



Şekil 22- Yusuf'un öznel açısından annesinin ayak bilekleri (Kaplanoğlu, 2010).

Son olarak yönetmen Kaplanoğlu'nun çalışmada sözü edilen Batılı beklentilerin de farkında olduğunu belirtmek gerekir. 3 Kasım 2007 tarihinde yayınlanan bir röportajda kendisine yöneltilen “sizin filminizin bir proje olarak bir yapımcıya sunulması oldukça zor gibi gözüküyor...” ifadesine karşılık yönetmen Kaplanoğlu “oyuncular, mekan vesaire serbestlik tanıyorum, yapımcılara sunuş yaparken cazip gelecek şeyler değil bunlar. Onlar daha garantili, daha otantik, daha politize, folklorik, oryantalist şeyler arıyorlar. O şeye karşılık kendi duruşunuzu korumanız gerekiyor.” cevabını verir (Kaplanoğlu, 2007). Bunları düşünüyor olmasına karşılık çalışmada kurulan bağlamıyla birlikte *Bal* filminin otantik, folklorik (Şekil 23) ve en önemlisi Şarkiyatçılık içerdiğini söylemek mümkündür.

Bir anlamda yönetmenin “duruşunu koruyamadığı” itirafına da yorulabilecek bu sözleri, eğer Rasheed Araeen'in ifadelerine uyarlanırsa “Batı'da konumlanan film festivallerinin, Doğulu bir yönetmende dikkat ettiği ilk özellik, sanatçının yerli bir kimliğe sahip olup olmamasıdır” savını ortaya çıkartır. Fakat her ne kadar filminin bu kaygı ile tasarlandığı bariz bir şekilde ortada olsa dahi yönetmen Kaplanoğlu, *Bal*'da yer alan Doğu motiflerini hayatın gerçekleri olarak yorumlar.



Şekil 23- *Bal* filmindeki Kurban Bayramı kutlamalarından bir kare (Kaplanoğlu, 2010).

“Bunu bir kullanmak gibi düşünmüyorum. Yaşadığımız hayat içerisindeki realiteler bunlar. Dini dekoratif bir unsur gibi oryantalist bakışla kullanmak da doğru değil. Bizim filmlerimizde din, ölüm zamanında hatırlanır. Oysa hayatın her aşamasındadır. Hikayenin içerisinde yer yoksa zorlanarak sokulmaz elbette. Doğallığında ve varlığı içerisinde olması gerekir. Kendi hayatımda ne kadar varsa bu durum, o şekliyle filmin içine de yerleştirmeye çalıştım.” (Kaplanoğlu, 2010)

İfadelerinden anlaşılacağı üzere Kaplanoğlu, filmlerini hayatın gerçekleri ile orantılı olacak şekilde tasarlamaya gayret gösterir. Kendi gerçeklik anlayışında inorganik olana yer olmadığını söyleyen yönetmen, başka bir röportajında ise şu ifadeleri kullanmıştır.

“Yalnızca birkaç köyde hala bu geleneksel yaşamı sürdüren bir iki kişi kalmış. Gittikçe de azalıyorlar çünkü çok zor bir iş bu. Pek çoğu taşıyor. Bunlar tamamen yitip gitmeden önce bu yaşam biçimini bir kez daha filme almak, belgelemek istedim.” (Kaplanoğlu, 2010)

Anlaşılan o dur ki yönetmenin, “gerçeğin içinde yoksa zorla sokulmamalı, yaşadığımız hayatın içinde olan gerçeklikler bunlar” minvalindeki düşünceleri neredeyse ölü bir mesleği koca bir kentin geçim kaynağı gibi göstermek konusunda geçerli değildir. Hatta buna benzer bir bakış açısıyla yaklaşılsa Kaplanoğlu’nun ifadelerinin aksine,

gerçeği manipüle ettiği bile söylenebilir. “Kadınların başlarını örtme, örtülerini kullanma şekillerini bile biraz değiştirdim. Yerelliği o anlamda bir kavram olarak kullanmak istemedim.” demesine karşılık, nesnenin gerçekliğine karışan tavrıyla tam olarak yerelliği kavramlaştıran yönetmen, sunulan veriler dikkate alındığında Şarkiyatçı olmadığını söylese de bir Şarkiyatçı gibi davranır. Nitekim filmini izleyen Batılı eleştirmenlerin yorumları da bu iddiayı kuvvetlendirecek ölçüdedir. 24 Mart 2011 tarihinde Andy Webster, *The New York Times* gazetesinde *Bal* filmi için “Bir süre sonra bu nefis sahnelerle yakalanmış hayatın tehlikede olduğunu anlıyoruz. Köy evlerinin içleri zarif zıtlıklar taşıyan natürmort resimler gibi; tarlada çalışan kadınlar bir Millet tablosunu andırıyor.” (Webster, 2011) yorumunu yapar. *Focus Magazin* yazarı Sandra Zistl ise “Türk yönetmen Semih Kaplanoğlu *Bal* ile Berlin’de Altın Ayı kazandı. Bu filmle kendisinin manevi gerçekçilik tarzını daha güçlü bir şekilde ortaya koyan mistik, tropik bir Türkiye resmediyor.” (Zistl, 2010) değerlendirmesinde bulunur. Sonuç olarak yönetmen Kaplanoğlu filminde Şarkiyatçılığa karşı bir tavır takındığını söylese dahi filminde yarattığı Türkiye manzarası ile Türk halkının Doğu potasında eritilip, “mistik ulusun mensupları” haline getirilişi sürecine ister istemez katkıda bulunmuştur.

SONUÇ

Akademik masumiyetini Edward Said'in işaretiyle nihai olarak kaybeden Şarkiyatçılığın kronolojisi oldukça belirsizdir. Bunu tartışmak ya da tespit etmeye çalışmak, güneşin nereden doğup (orient) nereden battığına (oksident) kadar uzanan şümullü bir araştırmaya girişmek demektir. Buna karşılık tarihin satır aralarına kendisini gizlemeyi uzunca bir süre başarmış olan Şarkiyatçılığın, bugün bakıldığında (benefit of hindsight) hangi önemli yol ayrımlarında durakladığını görmek mümkündür. Örnek vermek gerekirse Napolyon Bonapart'ın Mısır seferi bunlardan birisidir. Kılıç ordusu ile beraberinde getirdiği kalem ordusu, Şarkiyatçı düşüncenin dönüşerek gelişmesine ve bugüne kadar uzanan Doğu Batı dengesinin net bir şekilde “tarihe karışmasına” sebep olmuştur. Şarkiyatçı sunumların altını çizdiği üzere artık Batı birincil, Doğu ise ikincil toplumdur. Doğu ancak Batı'ya sunacağı vahşi egzotizmi, masalsı yapısı ve harikaları ile ona reva görülen hareket alanında var olmak zorundadır. Yazılı olmayan yeni koşullara göre Doğu seçkinlerine düşen görev, Batı dünyasının oluşturduğu beklentinin ateşini harlı tutmaktır. Kendisini bu karşıtlıkta ikincil toplum mensubu olarak gören Doğu aydınları ise Şarkiyatçılığı içselleştirmek konusunda çoğunlukla hevesli davranmıştır.

Orientalism isimli metni ile Şarkiyatçılık başlığı altında yaratılan görüntüyü adeta enkaz ettiği belirtilen Said, yapılan araştırmaların “Doğu’yu aşağılayan” bir yanı olduğunu ve bu özelliği ile Şarkiyatçıların Doğu’ya “geri kalmışlık ya da geçmişte donup kalmışlık” atfettiğini ileri sürmüştür. Said, Şarkiyatçı ideolojinin oluşturduğu bilginin zihinlere “Doğu’ya bir dış müdahale olmadığı müddetçe Doğu’nun içinde bulunduğu fasit daireden asla kurtulamayacağı” düşüncesini yerleştirerek kendine özgü bir algı yarattığını (Eldem, 2013) ve bu algının da bilgi-iktidar düşüncesinden yola çıkarak Doğu’nun sömürgeleştirilmesini mübah hale getirdiğini iddia etmiştir.

Said'in ele aldığı bağlamıyla, önce Doğu’yu keşfeden daha sonra ise ürettiği bilgi sayesinde Doğu’yu fetheden Şarkiyatçı ideoloji, müstakbel topraklarını çekici kılmaya muhtaçtır. Kurgusal bir egzotizm ve mistisizme başvurmaya kaçınılmaz hale getiren bu muhtaciyet, Şarkiyatçıların Doğu üzerine tasarladığı hükümlerlik düşlerini gerçekleştirme emellerine yardımcı olmuştur. Doğu, içinde barındırdığı esrarlı, büyü, büyü, büyü,

gizemli fakat aynı zamanda da “vahşi” tabiatıyla artık bir kurgudan ibarettir. Geliştirdiği söylem sonucunda Şarkiyatçılığın, tehlikeli güzelliği ile teşhir edilen yaban hayvanlarına yaklaşımı ile Doğululara yaklaşımı arasında pek az fark bulunur. Şarkiyatçılık, Şarklıyı Garplıdan ayıran ve Garplıyı Şarklıya amir olarak atayan düşüncenin sistemleştirilmiş bir kılavuzudur. İçinde pek çok kültürü barındırmasına rağmen uzak, orta ve yakın Şark’ı tek bir çatı altında toplayıp ona reva gördüğü açıklanamaz akıl-dışılık, ilkelik, ahlaksızlık, kurnazlık, tembellik, uyuşukluk, yasa tanımazlık ya da vandallık ile şiddetli bir indirgemeciliğe müracaat etmeyi adet edinmiştir. Kılıç, fırça ya da kamera ise bu manipölasyon sürecinde Şarkiyatçı ideolojinin taşıyıcı aygıtları olmuştur.

Şarkiyatçıların Doğu coğrafyasında yapmış olduğu deneylerden bugünlere gelene kadar geçen sürede, “Şarklının Şarklılaştırılması” için bir Batılıya ihtiyaç olmadığı anlaşılmıştır. İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık başlığı altında incelenen duruma göre, Doğu uluslarının özellikle kendi içerisinde kendisini ötekileştiren suni bir Garp grubu yarattığı gözlemlenmektedir. Çoğunlukla sözü edilen ulusların “aydın” tabakasına mensup olduğu düşünülen bu kimselerin çalışmalarında, “Doğulu olmasına rağmen kendi toplumuna Şarkiyatçılık yöneltmeye” gayret eden bir tavır göze çarpmaktadır. Said’in ifadelerine göre bu kimseler, “yerli bilgi kaynakları” olarak Şarkiyatçı söylemi meşrulaştırmak amacı ile kullanılır (Said, 2016, s. 337, 338).

“Batı havanında dövülmüş” Doğu aydınının Şarkiyatçı ideolojinin taşıyıcı aygıtı olarak kullanılması konusunda Rasheed Araeen’in ifadelerine de ayrıca dikkat edilmesi gerekir. Özellikle Batı’da konumlanan sanat camiasında bir Doğulu olarak ses edinebilme olanağının, Batılı beklentilere boyun eğmekten geçtiğini (Araeen, 1989, s. 3, 16) (akt. Çelik, 2013) belirten Araeen’in tespitleri, Batı’da ödüllendirilen Türk filmlerini de içine alacak şekilde genişletilebilme olanağına sahiptir. Bu düşünceden -ve öncesinde Şarkiyatçılık araştırmaları ile kurulan bağlantıların izin verdiği ölçüde- yola çıkarak Doğu-Batı ortaklığı ile üretilmiş filmler, bu filmlerin davet edildiği majör film festivalleri, festivallerin ödül mekanizmaları ve Şarkiyatçılık ile ilişkisi araştırılmıştır.

Ulaşılan bilgilerin ışığında tekrar değinmek gerekir ki film festivalleri, büyük dağıtım ağlarının dışında kalan film yapımcıları için önemli alternatifler sunar. Filmlerin uluslararası görünürlüğünü arttırarak onlara pazar şansı tanır ve yurt dışı satış imkanları yaratır. Kendi iç dinamikleri ile kendi içinde dahi tanınırlık elde edemeyecek olan ulusların sinemalarını, dünya çapında ön plana çıkartıp markalaştırarak dünya sinema kültürünün gelişimine doğrudan katkıda bulunur. Bununla birlikte bağımsız sinemayı ya da sinemanın sanatsal yanını vurgulayan filmleri desteklemeyi amaçladıklarını öne süren majör festivallerin, belli şartlar altında sakıncalı ideolojilerin etkisi altına girerek amaçlarından uzaklaşabildiği de gözlemlenmiştir. Başvuruda bulunan sanat eserleri festivaller tarafından, hem Doğu-Batı ayrıklığını daha da genişletmek hem de sanatçılara dayatılan ideolojik beklentilerin giderilmesiyle, Batı’da yüzyıllardır varlığını sürdüren Şarkiyatçı hazların doyurulmasına araç edilmiştir. Bu husus dikkate alındığında, 2000 yılı sonrası Avrupa’da ödüllendirilen Türk filmlerinin İçselleştirilmiş Şarkiyatçılık bağlamında incelenmesi abes değildir. Filmlerini büyük festivallerde sergileyen yönetmenler de bahsedilen otoritelerin sağladığı görünürlüğün bedeli olarak Şarkiyatçı ve ideolojik beklentilerde bulunduklarını açıkça belirtmişlerdir. Üstelik öne sürülen veriler bu kurumların filmlerin yapımına doğrudan müdahale ettiğini ve kimi yönetmenlerin de bu müdahalenin yapılmasında herhangi bir beis görmediğini açığa çıkartmıştır.

Sonuç olarak, 2000 yılı itibariyle Batı’nın majör film festivalleri olarak bilinen etkinliklerinde ödüllendirilen Türk filmlerinin -içerdiği Şarkiyatçılık bağlamında- çözümlemesi yapılmış ve incelenen filmlerinin tamamında Şarkiyatçı söylemin, neredeyse tüm enstrümanları ile birlikte filmlerin bütününe yayıldığı gözlemlenmiştir. Farklı yollardan gidilse dahi bu filmlerin tümünde Şarkiyatçılık mesleğinin ürettiği, “Doğu’nun içine düştüğü kısır döngüden kurtulmasının olanaksız olduğu”, “dışarıdan büyüleyici gözükse de içinde vahşeti barındırdığı”, “zamanın donup kaldığı”, “gelişmenin imkansız olduğu” ve benzeri düşünceler yinelenmiştir. İcracı sanatçılar, ortaya koyduğu eserler ile Türkiye’nin içinden çıkılması zor ve karmaşık bir zihinsel çelişkiye ev sahipliği yaptığının altını çizip hiçbir önerme sunmayarak, Şarkiyatçı fikrinsel yığını yerel bir ağızdan meşrulaştırmıştır. Eserlerinde temsil edilen Doğu, “olması

gerektiği gibi” dekor işlevi görmektedir. Yönetmenlerin yazdığı reçeteye göre Türk toplumu, -Şarkiyatçıların tek bir çatı altında topladığı diğer Doğu toplumları gibi- sancısını çektiği fikri yoksulluğu kendi içerisinde giderebilecek kalibrede değildir.

Bütün bunlar dikkate alındığında araştırmanın ölçeğine dahil olan yönetmenler, kolaylıkla *trahison des clercs* başlığı altında toplanabilir. Fakat bu kolaycılığa düşmeden evvel yönetmenlerin kendi toplumları ile ilgili ileri sürdüğü tespitler için “gerçekten doğru bir temsil olabilir mi, yoksa her temsil, sırf temsil olmasından ötürü, temsil edenin öncelikle dilinde ardından da kültüründe, kurumlarında soluduğu siyasal havada mı yerleşiktir? (Said, 2016, s. 285)” sorusu sorulmalıdır. Nitekim ele alınan filmlerde Şarkiyatçı motifler olarak imlenen detayların gerçekten Şarkiyatçılık yapmak için mi yoksa belli bir gerçeği yansıttığı için mi tasarlandığı sorusu da aynı yanıtı sahip başka bir önemli sorudur.

Yanıt verilecek olursa: İncelenen eserler, çoğunlukla tartışmaya yer bırakmaksızın gerçeğin büküldüğü, değiştirildiği ve üretilmiş gerçeğin bir muadili olmayı talep eden yapılarıyla dikkat çekse de eser sahiplerine direkt olarak “kasıtlı Şarkiyatçı” damgası vurmak doğru değildir. Yine de ortaya konulan temsil, gerçeği ya da hakikati yansıtmasa da bunu ortaya konulmuş bağlam içerisinde -Said’in deyimiyle aynı oyun alanı içerisinde- Şarkiyatçı terminolojiyi kullanarak yaptığı için düzmece Doğu düşüncesine katkıda bulunur. Araştırmacının ortak bir tarih, gelenek ve söylem evreni içerisinde kendi alanını kurmaya çalıştığını değil kurulmuş olan alanın içerisinde bir yer edinmeye çalıştığını ıskalamamak gerekir. Aynı zamanda sanatçıların, “kendisine bir kimlik yaratmak yerine yaratılmış olan bir kimliği (Eldem, 2013)” sırtlanmış olabileceği anlamına da gelebilecek bu önermede, bilinçsizce yapılmış bir Şarkiyatçılığın da Şarkiyatçılık olduğunu unutmamak gerekir.

Kurulan bu perspektiften bakılırsa, eserlerinde Şarkiyatçı jargonu kullanıp bu bağlama dikiş izi belli olmayacak şekilde kendini eklemleyen yönetmen Nuri Bilge Ceylan’ın, Fatih Akın’ın ve Semih Kaplanoğlu’nun da Batı tahakkümüne teşne vazifesi nas Şarkiyatçıları olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Adadağ, Ö. (2014). Sömürgeleri Tanıyın, Tanıtın, Medenileştirin: Belgesel Filmlerde Sömürgecilik. *Sinecine*, 9-33.
- Aguado, E. D. (2007). *La Divina Comedia. El “Infierno” de Dante como fuente en la pintura del Renacimiento italiano*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- AJIL. (1913). Treaty of Peace Between Italy and Turkey. *The American Journal of International Law*, 1(7), 58-62.
- Akın, F. (Yöneten). (2004). *Duvara Karşı* [Sinema Filmi].
- Akpınar, E. (2009). *10 Yönetmen ve Türk Sineması: Tür - Anlayış - Farklılık*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Aliev, S. (2016). Rus Oryantalistlerin Vahiy ile İlgili Görüşleri. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 189-206.
- Alighieri, D. (2017). *İlahi Komedyâ: Cehennem*. (R. Teksoy, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Araeen, R. (1989). Our Bauhaus Others' Mudhouse. *Third Text*, 3-16.
- Banoğlu, N. A. (1960). *Basın Tarihimizin Kara ve Ak Günleri*. İstanbul: M. Sıralar Matbaası.
- Baring, E. (1908). *Political and Literary Essays: The Government of Subject Races*. London: The Macmillan Company.
- Baring, E. (1916). *Modern Egypt*. New York: The Macmillan Company.
- Battal, O. (2013). La Destination D'ephese de Flaubert Dans son Voyage en Orient. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1-8.
- Baudrillard, J. (2017). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Berlinale. (tarih yok). *1st Berlin International Film Festival June 6 - 17, 1951*. 02 13, 2021 tarihinde www.berlinale.de:

https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/1951/01_jahresblatt_1951/01_jahresblatt_1951.html adresinden alındı

Berlinale. (tarih yok). *20th Berlin International Film Festival June 26 - July 7, 1970*. 02 13, 2021 tarihinde www.berlinale.de:

https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/1970/01_jahresblatt_1970/01_jahresblatt_1970.html adresinden alındı

Berlinale. (tarih yok). *2nd Berlin International Film Festival June 12 - 25, 1952*. 02 13, 2021 tarihinde www.berlinale.de:

https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/1952/01_jahresblatt_1952/01_jahresblatt_1952.html adresinden alındı

Berlinale. (tarih yok). *6th Berlin International Film Festival June 22 - July 3, 1956*. 02 13, 2021 tarihinde www.berlinale.de:

https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/1956/01_jahresblatt_1956/01_jahresblatt_1956.html adresinden alındı

Berlinale. (tarih yok). *9th Berlin International Film Festival June 26 - July 7, 1959*. 13 02, 2021 tarihinde www.berlinale.de:

https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/1959/01_jahresblatt_1959/01_jahresblatt_1959.html adresinden alındı

Berlinale. (tarih yok). *The Berlinale: A Constantly Evolving Festival*. 02 13, 2021

tarihinde www.berlinale.de: <https://www.berlinale.de/en/festival/profile/festival-profile.html> adresinden alındı

Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Film Sanatı*. Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.

Bottomore, S. (2007). *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902* (Cilt 9). Utrecht: Universiteit Utrecht.

British Library. (tarih yok). *The Census at Bethlehem, 1566, by Pieter Bruegel the Elder. Discovering Literature: 20th century*. London, United Kingdom. Ağustos

25, 2020 tarihinde bl.uk: <https://www.bl.uk/collection-items/the-census-at-bethlehem> adresinden alındı

Ceylan, N. B. (Yöneten). (2014). *Kış Uykusu* [Sinema Filmi].

Chateaubriand, F. (1826). *Oeuvres complètes: Volume 2*. Paris: Pierre-François Ladvoat.

Chateaubriand, F.-R. (1812). *Travels in Greece, Palestine, Egypt, and Barbary During the Years 1806 and 1807*. (F. Shoberl, Çev.) London: Henry Colburn.

Chateaubriand, F.-R. (2011). *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. (A. Kline, Çev.) Manchester: Poetry In Translation.

Chew, S. C. (1937). *The Crescent and The Rose: Islam and England during the Renaissance*. New York: Oxford University Press.

Christie's. (tarih yok). Shirin Neshat (B. 1957), Grace Under Duty. *Post War and Contemporary Art Day Auction*. (D. Amin, Dü.) Londra, İngiltere. 12 20, 2020 tarihinde <https://www.christies.com/lot/lot-shirin-neshat-b-1957-grace-under-5335629/> adresinden alındı

Citroën. (2019, Mayıs 29). *100 Jahre Citroën: Alles begann am 4. Juni 1919*. Ağustos 25, 2020 tarihinde de-media.citroen.com: <https://de-media.citroen.com/de/100-jahre-citro%C3%ABn-alles-begann-am-4-juni-1919> adresinden alındı

Citroën. (2020, Ocak 31). *Retromobile 2020: Citroën to mark the 50th birthday of GS & Celebrate the first automobile crossing of the Sahara*. Ağustos 25, 2020 tarihinde citroen.co.uk: <https://www.citroen.co.uk/about-citroen/citroen-news/retromobile-2020-citroen-to-mark-the-50th-birthday-of-gs> adresinden alındı

Cox, R. W. (1983). Gramsci, Hegemony and International Relations: An Essay in Method. *Millenium: Journal of International Studies*, 12(2).

Çelebi, M. Y. (1975). *Paris Sefâretnâmesi*. İstanbul: Tercüman Yayınları.

- Çelik, Z. (2013, Nisan 27). Neo-Oryantalizm. *Oryantalizmin 1001 Yüzü*. İstanbul. Nisan 29, 2020 tarihinde <https://www.digitalssm.org/digital/collection/muzetarihi/id/1904/rec/1> adresinden alındı
- d'Herbelot, B. (1777). *Bibliothèque Orientale, Ou Dictionnaire Universel: Contenant Généralement Tout ce qui regarde la connoissance des Peuples de l'Orient*. Hague: aux depens de J. Neaulme & N. van Daalen, libraires.
- Daniel, N. (1960). *Islam and the West: The Making of an Image*. Edinburgh: The University Press.
- de Tott, B. (2004). *18. Yüzyılda Türkler: Türkler ve Tatarlara Dair Hatıralar*. Ankara: Elips Kitap.
- Der Spiegel. (2020, 02 11). *60 Years of Berlinale: A Film Festival of Propaganda, Stars and Scandal*. 02 13, 2021 tarihinde www.spiegel.de: <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/60-years-of-berlinale-a-film-festival-of-propaganda-stars-and-scandal-a-677227.html> adresinden alındı
- Devellioğlu, F. (1962). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. İstanbul: -.
- Durmuş, İ., & Sadgrove, P. (2003). *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Eldem, E. (2004). Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm. *Dipnot*, 39-67.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Eldem, E. (2013, Nisan 26-27). Osman Hamdi'nin İslam'a Oryantalist Bakışı. *Oryantalizmin 1001 Yüzü*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi. Nisan 25, 2020 tarihinde <https://www.digitalssm.org/digital/collection/muzetarihi/id/1902/rec/1> adresinden alındı
- Eldem, E. (2016). Doğulu Bir Oryantalist Nasıl Olunur? *Görünen Ötesinde Osman Hamdi Bey* (s. 10-57). İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.

- Festival de Cannes. (tarih yok). *The Festival in 2020, Interview with Thierry Frémaux*. 02 13, 2021 tarihinde www.festival-cannes.com: <https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-1> adresinden alındı
- Festival de Cannes. (tarih yok). *The History of the Festival*. 13 02, 2021 tarihinde www.festival-cannes.com: <https://www.festival-cannes.com/en/72-editions/history> adresinden alındı
- Flaubert, G. (1980). *The Letters of Gustave Flaubert: 1830-1857*. (F. Steegmüller, Dü.) London: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press.
- Flaubert, G. (1996). *Flaubert in Egypt*. London: Penguin Books.
- Flaubert, G. (2002). *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Éditions du Boucher.
- Franconie, M. (2013, 9-12). *La mission Courtot de Tunis au Tchad - 1925*. Ağustos 25, 2020 tarihinde Le Saharien: <http://www.lesaharien.com/quelques-articles-parus-dans-le-saharien/la-mission-courtot-tunis-tchad-1925/> adresinden alındı
- Galland, A. (1777). *Bibliothèque Orientale, Ou Dictionnaire Universel: Contenant Généralement Tout ce qui regarde la connoissance des Peuples de l'Orient*. Hague: aux depens de J. Neaulme & N. van Daalen, libraires.
- Germener, S. (2006). Oryantalizm ve Osmanlı Modernleşmesi. *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu* (s. 299-309). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Gramsci, A., & Moget, G. (1986). *Hapishane Defterleri*. İstanbul: Onur Yayınları.
- Great Britain. (1910). *Parliamentary Debates*. İngiltere.
- Gürsoy Naskalı, E. (2013, Nisan 26-27). Avrupa'da Oryantalizm Çalışmaları. *Oryantalizmin 1001 Yüzü*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi. Nisan 29, 2020 tarihinde <https://www.digitalssm.org/digital/collection/muzetarihi/id/1898/rec/1> adresinden alındı
- Halle, R. (2010). Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism. R. Galt, & K. Schoonover içinde, *Global Art*

Cinema: New Theories and Histories (s. 303-319). New York: Oxford University Press.

Holt, M. P. (1977). *The Cambridge History of Islam*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hugh, S. (1961). *The Didascalion: A Medieval Guide to the Arts*. New York, London: Columbia University Press.

İnalcık, H. (2000). *İskender Bey*. İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi.

İnankur, Z. (2013, Nisan 26-27). Oryantalist Resim: "Gerçek ve Hayal Arasında". *Oryantalizmin 1001 Yüzü*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi. Nisan 26, 2020 tarihinde <https://www.digitalssm.org/digital/collection/muzetarihi/id/1897/> adresinden alındı

Kaplanoğlu, S. (2007, Kasım 3). Semih Kaplanoğlu Röportajı. (E. Kaftan, Röportaj Yapan) 8 18, 2020 tarihinde <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-4150/> adresinden alındı

Kaplanoğlu, S. (2010, 9 6). Acı-tatlı Çocukluk Semih Kaplanoğlu'nun Altın Ayı Ödüllü Filmi "Bal". (T. Corceiro, Röportaj Yapan) 8 18, 2020 tarihinde <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=0&s=10#> adresinden alındı

Kaplanoğlu, S. (Yöneten). (2010). *Bal* [Sinema Filmi].

Kaplanoğlu, S. (2010, 10 4). Filmilerimde Manevi Alanlar Açıyorum. (A. Yaşa, Röportaj Yapan) 8 18, 2020 tarihinde <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=0&s=39#> adresinden alındı

Kennedy, J. G. (1987). *The Flower of Paradise: the institutionalized use of the drug qat in North Yemen*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.

Kim, S. (2000, Temmuz 19). Edward Said Accused of Stoning in South Lebanon. New York.

- Kırel, S. (2007). İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. E. Biryıldız, & Z. Çetin-Erus içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 355-417). İstanbul: Es Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1937). Notlar ve Vesikalar: Yıldırım Beyazıd'ın Esareti ve İntiharı Hakkında. *Belleten*, 1(2), 591-603.
- La Biennale di Venezia. (tarih yok). *Biennale Cinema 2021*. 02 13, 2021 tarihinde www.labiennale.org; <https://www.labiennale.org/en/cinema/2021> adresinden alındı
- La Biennale di Venezia. (tarih yok). *History of the Venice Film Festival*. 02 13, 2021 tarihinde www.labiennale.org; <https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival> adresinden alındı
- Lawrence, T. E. (1991). *Bilgelğin Yedi Direği: Bir Zaferin Öyküsü*. (Y. Kaplan, Çev.) İstanbul: Rey Yayıncılık.
- Louvre Museum. (tarih yok). Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa le 11 mars 1799. Paris, Fransa. Ağustos 25, 2020 tarihinde <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/bonaparte-visitant-les-pestiferes-de-jaffa-le-11-mars-1799> adresinden alındı
- Meriç, C. (2017). *Bu Ülke*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Navaro, Y. (2013). *"İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında", Kültür Kehanetleri: Yerelliğin Toplumsal İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nicodemus, K. (2020, 10 07). *Alfred Bauer: Penetrant und dreist*. 02 13, 2021 tarihinde www.zeit.de; <https://www.zeit.de/2020/42/alfred-bauer-berlinale-begruender-rechtsextremismus-studie> adresinden alındı
- nuribilgeceylan.com. (tarih yok). *İklimler / Climates: 59th Cannes Film Festival 2006*. 02 14, 2021 tarihinde nuribilgeceylan.com: <http://nuribilgeceylan.com/movies/iklimler/cannes.php?mid=3> adresinden alındı
- Nutku, Ö. (2016). *Othello Üzerine*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Ortaylı, İ. (2006). *Son İmparatorluk Osmanlı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Owen, R. (2004). *Lord Cromer: Victorian Imperialist, Edwardian Proconsul*. New York: Oxford University Press.
- Özkaracalar, K. (2001). Ortak Yapımların İç ve Yabancı Pazarlardaki Farklı Sunum Biçimleri. D. Derman içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (s. 141-147). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Peranson, M. (2008). First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. *Cineaste*, 37-51.
- Posner, G. (2015). *God's Banker: A History of Money and Power at the Vatican*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Proust, M. (2014). *Kayıp Zamanın İzinde: Guermantes Tarafı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Renan, E. (1862). *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*. Paris: Michel Lévy Frères.
- Renan, E. (1863). *La Vie de Jésus*. Paris: Michel Lévy frères.
- Renan, E. (1958). *Œuvres complètes d'Ernest Renan*. Paris: Calmann Levy.
- Roberts, M. (2007). Karşıtlıklar: Said, Sanat Tarihi ve 19. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı Kimliğini Yeniden Keşfetmek. *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu* (s. 269-285). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Roxborough, S. (2020, 09 30). *Berlin Film Festival Acknowledges Founder's Nazi Past*. [www.hollywoodreporter.com: https://www.hollywoodreporter.com/news/berlin-film-festival-acknowledges-founders-nazi-past](https://www.hollywoodreporter.com/news/berlin-film-festival-acknowledges-founders-nazi-past) adresinden alındı
- Ryer, A. (1649). *The Alcoran of Mahomet*. London: No Publisher.

- Saeed-Vafa, M. (2002). Location (Physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films. R. Tapper içinde, *The New Iranian Cinema-Politics: Repesantation and Identity* (s. 200-214). Londra: Tauris Publishers.
- Said, E. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Said, E. (2016). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sale, G. (1734). *The Koran*. London: Printed by C. Ackers for J. Wilcox.
- Samaan, A. E. (2012). *From a Race of Masters to a Master Race: 1948 To 1848*. Library Without Walls, LLC.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sienkiewicz, H. (1989). *Quo Vadis*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Sotinel, T. (2006, 05 22). *Dimanche 21 mai: venu de Turquie, l'un des futurs du cinéma*. 02 14, 2021 tarihinde [www.lemonde.fr: https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2006/05/22/21-mai-venu-de-turquie-l-un-des-futurs-du-cinema_774578_766360.html](https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2006/05/22/21-mai-venu-de-turquie-l-un-des-futurs-du-cinema_774578_766360.html) adresinden alındı
- Southern, R. W. (1962). *Western Views of Islam in the Middle Ages*. Cambridge: Harvard University Press.
- TCMB. (tarih yok). *Merkez Bankası Tarihçesi*. 02 18, 2021 tarihinde [www.tcmb.gov.tr: https://www.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/TR/TCMB+TR/Main+Menu/Banka+Hakkinda/Tarihce](https://www.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/TR/TCMB+TR/Main+Menu/Banka+Hakkinda/Tarihce) adresinden alındı
- Teksoy, R. (2013). *İlahi Komedya, Cehennem: Önsöz*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- The State Hermitage Museum. (tarih yok). *French Painting of the 15th-18th Centuries: Sultan's Wife Drinking Coffee*. St Petersburg, Rusya. Ağustos 25, 2020 tarihinde <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/38118> adresinden alındı

- Variety. (2012, 02 08). *Berlinale Beginnings*. 02 13, 2021 tarihinde www.variety.com:
<https://variety.com/2012/film/news/berlinale-beginnings-1118049905/>
 adresinden alındı
- Vidal, G. (1995). *Palimpsest: a memoir*. New York: Penguin Books.
- Walker Art Gallery. (tarih yok). A Young Emir Studying. Liverpool, İngiltere. 12 13,
 2020 tarihinde <https://artuk.org/discover/artworks/a-young-emir-studying-97846>
 adresinden alındı
- Warraq, I. (2003). Said ve Saidciler ya da Üçüncü Dünya Entelektüel Terörizmi.
Cogito, 288-332.
- Webster, A. (2011, 3 24). *Bir Oğulun Doğanın Rehberliğindeki Arayışı*. kaplanfilm:
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=0&s=4#> adresinden alındı
- William, S. (1885). *Othello*. Londra: Chalers Praetorius.
- Wong, C. H.-Y. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Yavuz, H. (2009). *Alafrangalığın Tarihi: Geleneğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi*.
 İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yılmazok, L. (2010). Turkish Films Co-Produced within Europe: The Story After
 Twenty Years' Experience in Eurimages. *sinecine*, 1(2), 87-108.
- Yücel, T. (2013). *ÖNSÖZ: "Bilirbilmezler" Üzerine Gözlemler*. İstanbul: Can
 Yayınları.
- Zaim, D. (2008). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk
 Sineması ve Uluslararası Kabul - 1. Bölüm. *Altyazı*(78), 48-55.
- Zaim, D. (2008). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk
 Sineması ve Uluslararası Kabul - 2. Bölüm. *Altyazı*(79), 40-47.
- Zistl, S. (2010, 07 09). *Bal - Honig*. kaplanfilm:
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=0&s=4#> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Gökhan Kaya

Yabancı Dili: İngilizce

Yüksek Lisans Eğitimi: 2017, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Anasanat Dalı

Lisans Eğitimi: 2013, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Anasanat Dalı

Lise Eğitimi: 2009, Ankara Gazi Çiftliği Lisesi