

Hollywood Sinemasında Türkiye'ye Yönelik Oryantalist Bakışın Sosyolojik Analizi*

A Sociological Evaluation The Orientalist Portrayal of Turkey in Hollywood Films

Sümeyle SÖYLEMEZ

sum.soylemez@gmail.com

ORCID Numarası|ORCID Numbers: 0000-0002-7106-6635

Gökhan GÖKTÜRK

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, gokhan.gokturk@dpu.edu.tr

ORCID Numarası|ORCID Numbers: 0000-0003-2375-6823

Öz

Oryantalizm, Batı toplumlarının düşünce sistemini meydana getiren bir tür ötekileştirme biçimidir. Doğunun az gelişmişliğine vurgu yapar. Sistematik bir düşünce üretmekle birlikte kurumsallaşmış yapılara da sahiptir. Batının kendi varlığını inşa etmek için, Batı dışı toplumları tanımladığı din, dil ve etnik temelli ötekileştirici bir söylem kullanılır. Yedinci sanat dalı olarak kabul edilen sinema, bu söylemin kullanıldığı araçlardan biridir. Sinema, insanların dünyaya bakışını şekillendirmekte, izleyicilerin algılarını değiştirmekte ve düşünce mekanizmalarını etkilemektedir. Bu yönüyle Doğu toplumlarına karşı oryantalistin kullandığı biz ve öteki algısını oluşturmada oldukça etkili bir sanat olarak kullanılmaktadır. Özellikle Hollywood sineması, oryantalist temsillerin aktarımında önemli rol oynamaktadır.

Bu çalışma, Hollywood sinemasının Türkiye ve Türklere yönelik ortaya koyduğu oryantalist bakış açısını inceleyerek, sosyoloji literatürüne katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmada, Gece Yarısı Ekspresi, Arabistanlı Lawrence, Dehşete Yolculuk, Takip-2 ve Hapishane Ateşi filmleri ele alınmıştır. Filmlerde sunulan oryantalist ideolojiler ortaya konulmaya çalışılmış ve Hollywood sinemasında hayali bir Doğu imgesi üzerinden sunulan Türkiye algısı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hollywood Sineması, Oryantalizm, İdeoloji, Kurgu, İmge

Abstract

Orientalism is a kind of alienation forms that the Western Society's system of thought. It emphasizes the underdevelopment of Eastern. It also has an institutionalized structure with a systematic thought. To build the West's own existence, it has an ethical-based, othering discourse that defines religion, language, and ethnicity as outlying societies. The cinema, accepted as the seventh art, is one of the tools by which this discourse is used. Cinema shapes people's view of the world, changing the perceptions of viewers and influencing their thinking mechanisms. It is also used as an effective art to create the perception of us and other that orientalism uses against Eastern societies. Especially Hollywood cinema plays an important role in the transfer of orientalist representations.

This study aims to contribute to the sociology literature by examining the orientalist perspective of Turkey and Turks in Hollywood films taken in Turkey. In this context, the Taken-2 Istanbul, Midnight Express, Arabian Lawrence, Prison Heat and Passport to Terror that shot the films of Hollywood cinema, were discussed in study. Orientalist ideologies presented in the films have been tried to be put forward and the perception of Turkey presented through an imaginary image of the East in Hollywood cinema has been examined.

Keywords: Hollywood Cinema, Orientalism, Ideology, Fiction, Image

Giriş

Sinema, günümüzde hem göze/görmeye hem kulağa/işitsel olana hitap eden, içinde hareket, ışık, renk, müzik gibi algılara/duyulara yönelik enstrümanları barındıran kurgusal bir sanat dalıdır. Bu açıdan sinema diğer sanat dallarından farklı olarak görsel olanı ve işitsel olanı aynı anda kurgusal bir anlatımla vermektedir. Sinemanın kendisine has bu özelliği büyük etki yaratmış ve kitleleri peşinden sürüklemiştir. Bu etkileşim tek taraflı değildir. Sinema toplumdaki etkilediği gibi toplum da sinemadan etkilenmektedir. Bir sinema karakterinin ekrana yansıttığı imajın geniş kitleler tarafından beğenilmesi ve moda haline dönüşmesi tüketim kültürünü belirleyebilmektedir. Bunun yanı sıra makro düzlemde - ideolojik sinemada- devletlerin kendisini meşrulaştırma, haklılaştırma amacı gütmeleri sıklıkla gözlemlenmektedir.

Sinema, Batı'da ortaya çıkmış ve dünyanın geneline yayılmıştır. Ancak özellikle Amerikan sineması - Hollywood- markalaşarak dünya sinemasını yönlendiren bir güce kavuşmuştur. Bu bağlamda

* Bu çalışma, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Göktürk'ün danışmanlığında Sümeyle Söylemez'in hazırladığı ve aynı isimli yüksek lisans tezinin gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş halidir.

Hollywood uluslararası alanda birçok ülkeye ve topluma sanatsal bir aktarımın yanında kendi ideolojisini, siyasetini ve kültürünü aktarmada da aracı olarak rol oynamaktadır. Özellikle Batı-dışı toplumların ele alındığı filmlerde Hollywood sinemasının oryantalist temalı yaklaşımları dikkat çekicidir. Bu filmlerdeki temel tema, Doğu'nun ötekileştirildiği, Müslümanların çoğunlukla terörist, işkenceci, sorgulamayan, acımasız gibi sıfatlar üzerinden yansıtıldığı ön kabullerinden hareket etmektedir. Hollywood sineması bu ötekileştirme tutumunu Doğu toplumu olarak kabul ettikleri Türkler üzerinde de sergilemiş ve çoğu filmde Batının tahayyül ettiği oryantalist anlayışı işlemiştir. Türkiye'yi ele alan oryantalist yaklaşımlı filmlerde Türkler, akıl ve mantıktan uzak, şehvet ve rüşvet düşkünü, kaba, irrasyonel bireyler olarak gösterilmiştir. Özellikle Osmanlı'daki gibi fes giyiminin devam ettiği, kadınların ikinci plana itildiği, 18. yüzyıldan kalma bir toplum olarak ele alınmıştır. Batı, rasyonel ve gelişmiş iken Doğu, irrasyonel ve geriliğin simgesi haline dönüştürülmüştür.

Ele alınan bu çalışmada Türk/Türkiye'yi konu edinen 2012 yapımı *Taken II* (Takip 2 İstanbul), 1978 yapımı *Midnight Express* (Gece Yarısı Ekspresi), 1962 yapımı *Lawrence of Arabian* (Arabistanlı Lawrence), 1993 yapımı *Prison Heat* (Hapishane Ateşi) ve 1989 yapımı *Passport to Terror* (Dehşete Yolculuk) filmleri incelenerek Hollywood sinemasında Türklere karşı oluşturulan oryantalist tutum ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda ele alınan çalışmada öncelikle sinema bu gerçekliği üretirken hangi enstrümanlara baş vurduğu bakılacaktır. Daha sonra oryantalist tarihsel ve epistemolojik yapısı göz önünde bulundurularak inceleme konusu olan Hollywood filmlerinde yer alan Türk/Türkiye imgeleri üzerinde yapılan oryantalist söylem ve pratikler ele alınacak, bu söylem ve pratiklerin neler olduğu, filmlerde nasıl işlendiği, hangi imge ve imajların kullanıldığı belirlenerek filmlerin sosyolojik analizi yapılmaya çalışılacaktır.

Gerçekliğin Yeniden İnşasında Sinema

Emile Reynaud'ın, 1889 yılında cam levhalar üzerine yaptığı çizimleri renklendirerek, bunları bir bobinin üzerinde çevirmenin yolunu bulması, canlandırmanın ilk örneğini ortaya koymuş ve hareketli görseller dönemi başlamıştır.¹ Edward Mybridge ve Etienne-Jules Marey gibi bilimcilerin harekete yönelik fotoğraf çalışmaları ise sinemanın gelişimine öncülük etmiştir.² Edison'un, Kinetograph kamerasının 1892 Ekim versiyonu formatı ise temelde bugün hala sinemada kullanılmaktadır. Kinetoscope tanıtıldıktan sonra, sinemaya gerçek kimliğini veren Fransız Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin 1895'te ortaya koyduğu ve sinematograf olarak adlandırılan ilk projektör kamera ile halka açık bir izleti gerçekleşmiş, böylelikle kitlesel gösterim keşfedilmiş olmuştur.³ Méliés, Lumière kardeşlerin kamerasını satın alamaması nedeniyle kendi yaptığı kamerası ile 5 Nisan 1896 tarihinde Robert-Houdin tiyatrosunda ilk filmlerini göstermeye başlamıştır. Edison'un West Orange'daki "Black Maria" yapımevi ve başkalarının yapımevleri her ne kadar Méliés'in yapımeviden önce kurulmuş olsa da, Méliés halka göstermek amacıyla yapılan filmlerin çekimi için ilk ticari yapımevini inşa etmiştir.⁴ Bu gelişmeler ışığında sinema ele alındığında varlığını, yeni fizyolojik gözlemlere ve teknik ilerlemelere imkan sağlayan optik bilimlerde meydana gelen gelişmelere borçludur. Bu teknik alt yapı gelişimi diğerlarıyla izleyici ilişkiselliği içinde, kitlelere hem kendilerine ayrıca vakit hem de refah sağlamak gibi bir etkiye sahiptir.⁵ Bu anlamda sinema modern manzaranın, metropolün kuruluşuna paralel olarak doğmuş ve modern hayatın hayal dünyası olarak bu manzaraya derinden demir atmıştır.⁶ Ortaya çıktığı ilk andan itibaren, kitleleri diğer sanat dallarına göre çok daha hızlı bir şekilde etki altına almayı başarabilen, sinemanın teknik/anlatım dilinin, toplumsal yapının o günkü ihtiyaçlarla örtüşmesi etkili olmuştur. Örneğin; sinemanın doğuşundaki sessiz dönem ABD'nin göç dalgasının yoğun olduğu yıllara tekabül eder. Bu göçler on dokuzuncu yüzyılda Avrupa ile sınırlı olmayıp dünyanın pek çok yerini kapsamaktaydı. Bu anlamda sessiz sinema, ABD halkı için İngilizce kadar ve hatta ondan daha fazla tarihsel koşullarda ortak bir dil anlamı taşımaktadır.⁷ Sinemanın kendine has bu özelliği bireyler üzerinde, özellikle de orta sınıflar üzerinde büyük etki yaratmış ve kitleleri kendi peşinden sürüklemiştir. Ancak kitleleri burada edilgen olarak kabul etmek doğru değildir. Birleşik Devletler bir anlamda milleti

¹ Andrew 2018, 23.

² Bordeni Duijesens vd. 2013, 14.

³ Curley 2010, 69-70.

⁴ Malthete-Méliés 1968, 7-8.

⁵ Borden, Duijsens vd. 2013,14.

⁶ Baker 2010, 235.

⁷ Balazs 2019, 16-17.

kurmanın önemli araçlarından birisi olarak sinemayı kurumsallaştırmıştır. Bu kurumsallaşma içinde sinema yapımcıları kadar sinema seyredenler de kolektif biçimde sinemayı şekillendirmişlerdir.⁸ Sinemanın kitleler üzerinde etkili olmasındaki en önemli etkenlerden biri de sinemanın kurguya/montaja dayalı bir teknik üzerine kurulu olmasıdır. Montaj, hareket-ımgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları biçimde düzenlenmesi, kompozisyonudur. Zamanın hareketle ilişkili olarak kavranabilmesinin pek çok yolu olmuştur. Bu da birbirinden farklı montaj yaklaşımlarını beraberinde getirmiştir.⁹ Sinemada olayların hangi koşullarda geliştiğini izleyiciye açıklayan pek çok karakter vardır. O yüzden sinemada açıklamak gerekmez sadece izleyicinin duygularını etkilemek gerekir. Bunu gerçekleştirmek ise öznenin mantığı yerine duyguları, hayali, hafızayı göstermeyi mümkün kılacak öznel mantığı harekete geçirecek bir montaj ilkesi geliştirmekle mümkün hale gelir.¹⁰

Başlangıçta sabit bir kamera aracılığıyla belgesel film biçiminde gerçekliği aktarma aracı olan ekran, teknik gelişmelerin sağladığı imkanlarla gerçekliğin yeniden üretildiği bir araç haline dönüşmüştür. Bazin'e göre gerçekçilik dünyanın somut bir şekilde ifade edilmesi, sahte gerçeklik ise sadece göz aldanmasıdır. Bu anlamda fotoğraf ve sinema gerçekçilik düşüncesini sağlayan icatlar olarak kaşımıza çıkmaktadır.¹¹ Buradaki temel tartışma hareketin kaydı ve gerçekliğin inşası arasındaki ilişkiselliğin nasıl oluşturulduğudur. Kaydın bir çerçeve/ekran içerisinde sunulması zorunluluğu görselin bütüncül olandan parçalar içermesini zorunlu kılar. Gerçekliğe en yakın nötr aktarımın dahi bir çerçeveye sahip olması zorunluluğu nedeniyle gösterge çekenin gözünün sunduğu imkanlar açısından ancak görülebilir. Kamera sinemanın mihenk taşıdır. Kameranın hareketli ımgeleri kayıt etme özelliği ona mekânı ve zamanı yeniden üretme imkânı verir. Diğer yönüyle de bu gücüne karşın kamera edilgendir ve yönetmenin/görüntü yönetmeninin müdahalelerine bağımlıdır. Yönetmen bu anlamda bir yazar gibi bir öykü ya da kendi kurduğu öyküyü anlatır.¹² Dolayısıyla hareketin kaydı ve bunun nasıl olacağı birden çok dinamiğe bağlıdır. Hareket ve hareketin kaydı fotoğrafın icadından çok önce eski Yunanda Zenon paradoksundan bu tarafa tartışılan üzerine düşünülen bir konudur. Zenon'un hareketin imkansızlığını ortaya koymak için savunduğu Achille vd. paradokslarından,¹³ Bergson'un sinematografıyı ele aldığı çalışmalarında hareket, farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır. 1907 tarihi gibi sinemanın erken bir döneminde ele aldığı "Yaratıcı Evrim" çalışmasında Bergson, sinematografik başlığını kullanarak hareketin, Zenon'un dediği gibi hareketin bir imkansızlık hali olmadığını aksine bir oluş/süreç hali üzerine olduğunu ön plana çıkartır. Ancak sinematografik, harekete yüklediği olumlu anlamın aksine onun için, hareketsiz bir anın eseri olan enstantane fotoğrafın bir şerit üzerinde hareket kazandığı anlayışından ibarettir. Bergson, sinematografiğe durağanlaşmış bir düşünce kalıbı gibi, onların peşi sıra bir makine aracılığıyla hareket kazandırıldığı bir yanılısama olarak yaklaşır.¹⁴ Deleuze, Bergson'un sinematografinin hareketsiz kesitler, soyut zaman formülü ile açıklanmasını eleştirir ve bu haliyle sinemanın sahte bir hareketin tipik örneği sonucuna götüreceğini belirtir. Deleuze, sinemada yanılısamanın, imge koşullarının dışında kalan bir seyirciye görüldüğü anda düzeltileceğini belirterek, fenomenolijinin doğal algılanım ve sinematografik algılanım arasında fark olduğu yaklaşımını olumlandırır. Böylelikle sinemanın izleyene sadece hareket eklenen bir imge değil hareket ile iç içe giydirilmiş bir imge verdiğini belirtir.¹⁵ Sadece anların art arda sıralanmasının yol açtığı hareketin serüveni değil, aynı zamanda bu hareketlerin ımgeler ile bütünleşmesi, sinemanın duyguları/algıları yönlendiren bütünselliğinin önemli bir parçasını oluşturur. Bu bütünsellik sinemada kadraj adı verilen, imgenin içinde mevcut bulunan herşeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları kapsayan görece kapalı bir sistemin belirlenmesini sağlayan unsur üzerinden yürütülür.¹⁶ Ancak kadraj, dış dünyadaki gerçek görüntünün sınırlanması anlamına gelip sinematik göz ile insan gözü arasındaki mesafeyi de oluşturur. Görüş alanımız sınırlıdır. Gözümüzü belirli bir noktaya diktiğimizde başın ve gözlerin hareketli yapısından ötürü bu sınırlılığı kesintili/kopuk bir süreç olarak algılamayız. Oysa sinemada özellikle sabit bir kamera ile yapılan çekimde görüntülenen alana dair sınırlar hissedilir. Ancak bu bir hata değil tam

⁸ Balazs 2019, 17.

⁹ Deleuze 2014, 48.

¹⁰ Bureau 2009, 12.

¹¹ Bazin 2011, 17-18.

¹² Güloğlu 2020, 212.

¹³ Copleston 1990, 64.

¹⁴ Bergson 1947, 391-401.

¹⁵ Deleuze 2014, 12-13.

¹⁶ Deleuze 2014, 25.

aksine sinemaya sanat özelliğini kazandıran da bir sınırlılıktır.¹⁷ Kadrajın bütün bu noksanlıkları kurgu/montaj ile sanata dönüşür. Kurgu filme özgü uzam ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak dolayısıyla filme belirli bir anlatım kazandırarak filme akıcılık vermeyi mümkün kılar. Gerçek yaşamda hiçbir zaman bir araya gelmesi imkansız uzam ve zamanı sinematografik açıdan yaratabilir. Örneğin bireyin hem şimdiki yaşı hem çocukluğunu art arda sunma imkanına sahiptir.¹⁸ Bu anlamda kurgu filmsel gerçeğin temel yaratıcı gücüdür ve doğa ona yalnızca hammaddeyi verir. Hammaddenin etkili bir metod ile işlenmesi ise yönetmenin kurgu yardımıyla seyircilerini duygu ve düşünce yönünden harekete geçirebilmesini sağlayan en önemli enstrümandır.¹⁹ Kurgunun son hali ister istemez, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, film düzenini yapanın toplumsal görüşleriyle belirlenir.²⁰ Gerek kadraj/çerçeve gerekse kurgu/montaj yönetmene istediğini alıp öne çıkarma istediğini dışarıda bırakma özgürlüğü verir. Olayları bir araya getiren, filmin ortaya çıkmasında son noktayı koyan, kurgu olayıdır.²¹ Sinema kurgu/montaj ile yeniden üretim gerçekleştirme imkânına sahiptir. Bu şekilde alışık olduğumuz imge algılanımlarından bizi uzaklaştırır ve onları yeni bir bağlam içerisinde, yeni bir edimsellikte ve hatta farklı edimselliklerde yani virtüelliğinde görme şansı verir.²² Kameranın bir araç olması, bir imgeyi yeni bir imgeye dönüştürenin elinde bulundurduğu niyetine bağlıdır. Lacan'ın da belirttiği gibi imleyen kendi yolunda giderken öznelerin gideceği patikayı da belirler.²³ Kitlelerin algıları/beğenileri üzerinden ticari bir faaliyet ile kâr amacı güden sinema salt ekonomik sermaye hedefi taşımaz. Aynı zamanda kültürel bir sermaye oluşturup bunun yeniden üretimi üzerine pazar hacmini genişletmek amacı da taşır. Hollywood sineması ise ticari bir sinema temelinde bunun en iyi sunumuna sahiptir. Hollywood sinemasında olup bitenlerin çoğu gerçekten ideolojik olarak değerlendirilebilir ancak Hollywood'dan çıkan tüm ürünleri özü itibarıyla ideolojik olarak değerlendirmek yanlıgısına düşmemek gerekir.²⁴ Burada amaç Türkiye üzerine yapılan filmlerdeki zihinsel algılara yerleşen oryantalist kodları anlama ve ortaya koyma çabasıdır.

Oryantalizme Doğu'dan Bakmak

Batı, modernizm serüveninde karşılaştığı problemleri aşma, kendini tanımlama çabası içerisinde daima Batı-dışı toplumların da neliği üzerine odaklanmıştır. Bu çaba, Doğuyu bilimsel keşifler yoluyla, sosyolojik tasvirlerle, psikolojik analizlerle ve coğrafi konumuyla incelemeye dayanır. Bir anlamda kendi gelişim süreçlerini ötekinin üzerinden anlamlandırma çabasıdır. Batının bu tutumu oryantalist kavramını ortaya çıkarmıştır. Oryantalizm kavramını ortaya koyan Said'in de belirttiği bu hat üzerinden oryantalist, Doğu bilim insanları için olumsuz referanslara sahiptir. Oryantalizmde Doğu-Batı şeklinde yapılan ayırım yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Bu ayırmadaki gerekçe hiçbir zaman Doğu ve Batıyı tüm gerçekliği ile karşılaştırmalı olarak incelemek olmamıştır. Batı, kendi gözüyle Doğuyu tasvir ederek anlatmıştır. Aslında oryantalist Avrupa'nın Doğu hakkındaki uydurması değildir. Batının bilinçle yaptığı ve yüzyıllardır hatırı sayılır şekilde nesilleri etkilediği ve büyük yatırımların yapıldığı bir teoridir.²⁵ Bu anlayışın oluşmasında ön yargılardan/reflekslerden ziyade kavramın Batı'da ele alınış biçimi etkilidir. Batı modernleşmesinin açmazlarına çözüm üretmek isteyen Batılı düşünürlerin Avrupa mucizesini yaratma çabaları bu sürekliliğin bir ifadesidir.

Kelime anlamı "Doğu Bilimi" anlamına gelen oryantalist kavramı Latince "Oriens", Batı dillerinde ise "Orient" (güneşin doğuşu) teriminden türemiştir. Oryantalizm hem Uzakdoğuyu hem Yakındoğuyu içine alan ve bu bölgelerde yaşayan insanların dinlerinin, dillerinin, kültürlerinin ve tarihlerinin Batının gözüyle incelendiği bir alandır.²⁶ 19. yüzyılda bir bilim dalı olarak gelişmeye başlayan oryantalist günümüzde pek çok farklı anlamlar yüklenmektedir. Bunun nedeni ise oryantalist tarihsel serüveni içerisinde farklı anlamlar kazanması, oryantalist karşı farklı tutum ve davranışlar sergilenmesidir. Bu farklılıkları "olumlu" ve "olumsuz" olmak üzere iki temel kategoride ele almak mümkündür. Birinci kategoride, oryantalist akademik bir merak duygusuyla oluşturulduğunu savunan ve oryantalist

¹⁷ Arnheim 2002, 21.

¹⁸ Özön 2008, 158-163.

¹⁹ Pudovkin 1966, 19-205.

²⁰ Eisenstein 1985, 16.

²¹ Küçükdoğan 2014, 158.

²² Acar 2019, 362.

²³ McGowan ve Kunkle 2014, 13.

²⁴ Kellner ve Ryan 2010, 18.

²⁵ Said 1991, 16-21.

²⁶ Uluç ve Soydan 2007, 37.

olumlu bir anlam atfedenlerin tanımları bulunmaktadır. Bu yaklaşımı savunan düşünürler oryantalizmin iki farklı kültür dünyası arasında oynadığı olumlu rolden bahsetmeyi ve yabancı kültürlerin tanınması konusunda yapılan çalışmaları ortaya çıkarmayı tercih ederler. Bu görüşe sahip oryantalistler, bilgiyi objektif bilim öncülüğünde ürettiklerini savunurlar. Fakat şu var ki oryantalistler, bu bilgiyi üretme sürecinde, Batının sömürgecilik faaliyetlerinde bulunduğu gerçeğini değerlendirmeye almamaktadırlar. Bu düşünürlerin yaptıkları tanımlar da bu tutumları destekler niteliktedir.²⁷

Oryantalizme “olumsuz” anlam atfeden ikinci kategoride düşünürler, oryantalizmi toplumlar ve kültürler arası ilişkilerde ona yüklenen anlam ve nitelikler açısından ele almışlardır. Oryantalizme negatif anlamlar yükleyen düşünürlerden bir kısmı oryantalizmi, İslam dünyasını Hristiyanlaştırmak isteyen misyonerlik çalışmalarıyla ilişkilendirmektedirler. Alana dair önermelerden birincisi; statik tarih, İslamlaştırılmış toplumların yapısı ve Batılı Hristiyan kültürün dinamik evrimsel özelliği arasında çelişen bir karşıtlık kurmaktır. Bu karşıtlığın en önemli özelliği Hristiyanlığın türdeş, aynı tarzda ilerici ve dinamik, Müslümanlığın ise Arap yarımadasında statik olduğu fikridir. Bu da İslamın gerilemesine ve ardından durağanlaşmasına neden olmuştur. İkinci önerme; Doğu toplumlarında özel mülkiyetin olmayışını, genel bir köleliğin varlığını ve despotik bir yönetimin bulunmasını içerir. Bu üç özelliğini kendinde barındıran Doğu toplumlarında kitleler bir yöneticinin iradesine köle gibi bağılıdır. Tüm toplumsal kurumlar despota aittir ve bu nedenle toplumsal kurumlar “yönetici kurumlar”dır. Toplumsal gücün tümü yöneticiye ait olduğundan, Doğu toplumu özerk örgütlere ve kurumlara sahip değildir. Bu önermeye göre, Doğu toplumunun içinde bulunduğu ekonomik ve toplumsal şartlar tamamıyla güvenilmezdir. Son önerme ise Müslüman psikolojisi ile ilgilidir. İslamın psikolojik etkisi boyun eğme tutumunu, kaderciliğin kabulünü beslemektedir. İslam, askerileştirilmiş şehirlerin bölünmüş güçlerini birleştiren bir bağıdır. Hristiyanlığın tersine, İslam adaletsiz yönetime karşı koyma hakkını hukuki açıdan yeterli bir şekilde geliştirememiştir.²⁸ Burada görüleceği üzere Batı modern bir hukuk sistemi ile rasyonel bir bürokratik sistem üretirken Doğu irrasyonel ve bireysel yönetim, İslam dışı bir sistem üretmektedir.

Oryantalizm, Batılı ile Doğuluyu bir ilişkiye sokarken bile batılının nispi üstünlüğünü her zaman ön planda tutmuştur.²⁹ Kendinde olan iyi şeylerin Doğuda olmadığını, kendinde olmayan kötü şeylerin tamamının Doğuda olduğunu savunmuştur. Batı bu fikrini Doğu’ nun her yeri için aynı görmüştür. Tunus ile İran, Cezayir ile Endonezya arasında bir fark yoktur. Batılı için Doğu mantıksızdır, konuşamaz, kendisini ifade edemez. Doğu düşüncelerini ortaya koyabilmek için bile Batılının düşüncelerine ihtiyaç duyar. Doğu kendisini yönetemez, kendisini temsil edecek şey Batı’nın varlığıdır.³⁰ Batı Doğu karşısındaki üstünlüğünü koruyabilmek için hemen hemen her fırsatı değerlendirmiş ve bunu yaparken Doğuyu ikinci planda tutmaktan geri kalmamıştır.

Said³¹ bu bağlamda oryantalizm adlı eserinde Doğu-Batı ayrımını ele alırken Balfour ve Cromer’in fikirlerine oldukça fazla yer vermiştir. 1910 senesinin 13 Haziran günü Avam Kamarasında “Mısırdaki Çıkan Sorunlar” başlığı altında bir konferans veren Balfour, Doğu hakkında geniş bir içerik sunmuştur. Ona göre Batılı uluslar kendi kendini yönetebilme gücüne sahiptir fakat Doğulu toplumların geçmişine baktığımızda hiçbirinde kendi kendini yönetebilme konusunda bir ize rastlanmamıştır. İngiliz sömürüsü altında olmanın onlar için bir avantaj olduğunu savunmuştur. 1882-1907 yılları arasında Mısır’ın temsilciliğini yapan Cromer’in Doğu hakkındaki görüşleri ise Balfour’un fikirlerinden çok da farklı değildir. Cromer’e göre Doğulu ülkelerin kesintisiz olarak Batılı ülkelerin vesayeti altında tutulması gerekmektedir. Ona göre Doğulu ve Batılı arasındaki fark gayet açık ve nettir. Batılılar her zaman hükmedendir. Doğulular ise her zaman hüküm altında olmalıdır. Doğulu saftır, inisiyatiften yoksundur, entrikaya, yağcılığa çok meraklıdır ve hayvanlara karşı acımasızdırlar. Doğulular ne yolda yürümeyi becerirler ne de kaldırımda. Doğuluların yürüttüğü mantık laçkadır. Cümlelerinde sebep sonuç ilişkisi kuramayacak kadar mantıktan yoksundurlar. Sorgulamadan uzaktırlar. Doğulular her zaman Batılılardan zıt düşünürler ve hakaret ederler. Cromer, Doğu hakkındaki bu görüşlerini açıklarken Doğulu halkın bu fikirleri onaylayacağından da emindir. Çünkü karşısında sorgulamayan olduğu gibi

²⁷ Bulut 2004, 4-5.

²⁸ Turner 2002, 17-18.

²⁹ Said 1991, 23.

³⁰ Bulut 2004, 13.

³¹ Said 1991.

kabul eden bir toplum vardır.³² Batı daima hem teknolojik yönden hem de toplumsal gelişmişlik yönünden önde gitmektedir. Doğu bu nedenle Batıyı örnek almak zorundadır.

Batı, Doğuyu tasvir ederken cinsellik kavramını sıkça kullanmış ve Doğuyu dişi olarak tasvir etmiştir. Doğulu kadınlar zengin fakat çirkin erkeklerle birlikte sunulmuştur. Buradaki amaç eşitsizlik algısını oluşturmaktır. Çirkin, kaba, miskin, ahlaksız Doğulu erkeklerin haremalarında zorla alıkonulan kadınlar resmedilmiştir. Avrupa, Doğu hakkındaki barbarca fikirlerin üzerine Doğuyu değiştirebileceği, Doğuyu refaha kavuşturabileceği gücünü kendinde olduğunu savunmuştur. Böylece Batı sömürgeciliğin önünü açmış ve meşrulaştırmıştır.³³ Batı ve Doğu arasında yapılan bu ayrımlara on sekizinci yüzyıl Batı filozofları da katkı sağlamıştır. Doğuyu oryantalist bir yaklaşımla ele almışlar ve Batının kültürel, siyasal, ekonomik, toplumsal alanlarda üstün olduğunu belirtmişlerdir.

Oryantalist düşünürlerin yaklaşımlarının çoğunda ortaya çıkan sonuç şudur: Batılı Doğu'yu anlatırken kendini bulmuştur. Çünkü Doğu gerçekte olan Doğu değil, Batı'nın kendi zihninde ürettiği hayali Doğu'dur. Batılının Doğuluyu anlattığı eserlerde, Doğuluyu Batılıdan ayıran özellikleri kasıtlı olarak bir daha düzeltilmez hale dönüştürmüşler ve Doğuluyu ötekileştirmişlerdir. Batı kendini anlatırken Doğu'yu kullanır. Çünkü Doğu Batı'ya göre hem geri ve tutarsız hem de mantıksızdır. Doğu, Batı için bir şeydir ya da değildir. Batı, Doğu'da meydana gelen kültürel gelişmeleri ve politik olayları hiçbir zaman kendine bir alternatif olarak görmemiştir.³⁴ Doğu'yu kendine alternatif olarak görmeyen Batı Doğu'yu ötekileştirerek, Doğu'ya bilinçli ve zorunlu olarak olumsuz anlamlar yükleyip kendi üstünlüğünü sağlamaya çalışmıştır.

Sinemada Oryantalist Yansımalar

Sinema toplumsal analiz için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Sinema özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna tutarak toplumsal bilinçdışını ortaya çıkarmaktadır.³⁵ Sinemanın büyük kitleleri etkileyebilmesi ideolojik gücünün ne kadar kapsamlı olduğunu göstermektedir. Hakim ve üstün sınıflar sinemanın bu gücünü kendi fikir ve ideolojilerini toplumlara benimsetmek için kullanır. Sinemada oryantalist söylemlerin artış göstermesi liberalleşme akımının ortaya çıktığı 1950'li yıllardan sonra meydana gelmiştir. Bu dönemde sinema "meşrulaştırıcı ve örgütlü bir üretim aracı" olarak görülmeye başlanmıştır.³⁶

Sinema hem görseli hem de işitseli en iyi şekilde kullanan bir sanat dalıdır. Bu nedenle oryantalizmin en önemli söylem araçlarından biri olmasında etkin rol oynamaktadır. Böylece sinema oryantalist söylemlerin günümüze aktarılmasını kolaylaştırmakta ve bu söylemlerin geniş kitlelere yayılmasını sağlamaktadır. Oryantalist temsiller, filmlerde genelde yan karakterler ve kullanılan ana mekanlar çerçevesinde ortaya konulmuştur. Bu nedenle filmlerde oryantalist temsiller aranırken, filmdeki hikayenin ve karakterlerin düzenlenişi, mekanların kullanışı dikkatli bir şekilde incelenip kültürel olgular tespit edilmeye çalışılmalıdır. Genel olarak baktığımızda oryantalist filmlerde yan karakterler Doğuludur ve mekânsal olarak verilen mesaj Doğunun egzotikliğidir. Bu olguyu filmlerinde oldukça fazla kullanan ise Hollywood sineması olmuştur. Hollywood sinemasında oryantalist temsiller hemen hemen her filmde aynı mesajlar altında verilmiştir.³⁷

Oryantalist söylemler sinemasal imge, imaj ve simgeler yoluyla gerçekleşmektedir. Oryantalist söylemi oluşturan imgelerin "öteki" olarak algılanabilmesi için aynı siyah/beyaz, efendi/köle ayrımı gibi önce egemen söylemden yani öznenen ayırmak gerekmektedir. Bu sayede Doğulu/Batılı algısı oluşturulabilmektedir ve Doğu ile Batı arasında bir sınır çizilebilmektedir.³⁸ Sinema kullanmış olduğu imgelerle öteki algısını aşırı uçlarda kavramlar ve simgelerle vermektedir. Böylece seyircide öteki algısının oluşmasını kolaylaştırmakta ve geniş çaplı kitlelere oryantalist düşünceyi aktararak Doğu-Batı ayrımında yapılan ötekileştirmeyi benimsetmeyi kolayca başarabilmektedir.

Oryantalist resimler ve fotoğraflar hayali Doğu imgesi üzerinde şekillenmektedir. Sinema da aynı resim ve fotoğrafta olduğu gibi hayali Doğu algısı üzerinden kurgusunu yapmaktadır. Örneğin 1911-1962

³² Said 1991, 68-70.

³³ Bulut 2004, 13.

³⁴ Süphandağı 2004, 66-70.

³⁵ Diken ve Laustsen 2010, 28.

³⁶ Erdoğan ve Solmaz 2005, 34.

³⁷ Kirel 2010, 453.

³⁸ Hall 1996, 216.

yılları arasında Amerika'dakiler haricinde Kuzey Afrika'da 210 tane film çekimi yapılmıştır. Bu filmlerin bir kısmında (The Garden of Allah, Arizona Çöllerinde, Yasmina, Le Desir vb.) harem konusu ele alınarak işlenmiştir. Padişahın çok eşli olması ve haremın işgal edilen topraklardaki halkın güzel kızlarının zorla alıkonulmasıyla doldurulması gibi algılar verilerek Doğu, Batının gözünde zorla alıkoyan, cinselliğe önem veren barbar bir toplum olarak kendi yerini bulmaktadır. Bu durum oryantalizmin hayali Doğulu imajının filmlerde de devam ettiğinin göstergesidir.³⁹ Oryantalist sinemada Doğu cahil, hiçbir işten anlamayan, gözetilmeye mahkum, medeniyetten uzak olarak gösterilirken; Batı gelişimini tamamlamış, rasyonel bir yapıya sahip, sorgulayan ve bilen bir toplum olarak yansıtılmaktadır. Filmlerde her zaman Doğu tehlikeli ve tekin olmayan bir yer olarak gösterilmektedir. Oradan kurtulmak isteyen ve kaçmak için çabalayan kişiler de "iyi karakter" olarak yansıtılmaktadır.⁴⁰ Son İmparator (1987), Çölde Çay (1990), Küçük Buda (1993) filmleri Bertolucci'nin oryantal üçlemesi olarak ifade edilmektedir. Örneğin; Son İmparator filminde 3 yaşındaki Puyi'nin Çin Hanedanlığı'nın varisi olarak ilan edilmesi anlatılmaktadır. Dış dünyaya uzak bir hayat süren Çin Hanedanı, Puyi'yi eğitmek için Batılı bir öğretmen getirir. Batılı öğretmen modern, dış dünyaya açık, özgüvenli bir kimliğe sahiptir. Çin Hanedanlığı ise geleneksel, yeniliğe kapalı bir kimlikle sunulmuştur. Bu durum filmde modern, eğitici Batılı imajının karşısına geleneksel, eğitilmeye ihtiyacı olan Doğulu imajının verildiğini göstermektedir.⁴¹ Doğunun egzotikliği, çölleri, uçan halıları, erkeklerin çirkin, kaba ve düşünce yoksunu olması gibi Doğu'yu temsil eden kavram ve tutumlar hemen hemen her oryantalist filmde yer almıştır. 11 Eylül saldırılarıyla birlikte ise Doğu temsiline terörizm de eklenerek tehlikeli coğrafya algısı da oluşturulmuştur.

Hollywood Sineması

Hollywood sineması, gerek film sektörü açısından gerekse film pazarı açısından dünya sinemasında söz sahibidir. 1910'larda birçok film şirketi Los Angeles'in batısında bulunan Hollywood banliyösü ve civarına yerleşerek oluşturdukları sistem sayesinde tüm dünyada adlarını duyurmaya başlamışlardır. Yapımcılığı fabrika benzeri stüdyolara yoğunlaştırarak ve yapımından dağıtımına, tanıtımına, gösterimine kadar birçok işi birleşerek yapmaları diğer ülkeleri rekabet edebilmeleri için bu stüdyo sistemini örnek almak durumunda bırakmıştır. 1925'lere gelindiğinde ise Hollywood dünya sinema pazarının çoğuna egemen olmaya başlamıştır. Bunun yanında Charlie Chaplin ve Mary Pickford gibi yıldızları da dünyanın en ünlü kültürel ikonları haline getirmiştir.⁴²

Hollywood'un sinema sektörü merkezi haline gelmesinde birçok faktör etkili olmuştur. Teknolojinin gelişmemiş olduğu 1910'lu yıllarda film çekimi için gerekli olan aydınlatma ve ışığın yetersiz olması sinema sektörünü bir arayışa itmiş ve Kaliforniya'nın iklimi ile bu soruna geçici de olsa bir çözüm bulunmuştur. Yine bu dönemde Kaliforniya'nın sahiller, ormanlar, dağlar, çölleri, nehirlerden oluşan coğrafik yapısı ve koşulları da sinema sektörü için bir set görevi görmüştür. 1920'lere gelindiğinde Hollywood'un görkemli imajının toplumsal etkisi büyük bir güce erişmiştir.⁴³ 1923-1929 yılları arasında ise sinemaya sesin de eklenmesiyle birlikte sesli sinema dönemi başlamıştır.⁴⁴

İkinci Dünya savaşından sonra Hollywood film endüstrisi büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Çünkü bu savaştan sonra insanların savaş sırasında biriktirdikleri paralarla banliyölerde evler satın almalarıyla Amerika'daki kentli toplumda kültürel ve demografik bir değişim yaşanmaya başlamıştır. Bu durum film izleyicisinin demografik yapısını da değiştirmiştir. Çünkü banliyöleşme film izleme maliyetini artırmış, kent merkezinde olan filmlere gitmek pahalılaştırılmıştır. Ancak 1960'larda çok arabalı sinema salonlarının inşasıyla birlikte sinemaya gitmenin odağı kalıcı olarak değişmiştir. 1970'lerde macera, gerilim, bilim kurgu gibi filmlerin gelişmiş görsellerle sahneye sunulması ve 1980'lerde video sisteminin gelişmesi büyük kitleleri sinemaya çekmeyi başarmıştır. Hollywood sineması 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde en güçlü endüstriler arasına girmeyi başarmıştır. Dünya çapında bütün sinemaları etkilemeyi başaran bir konuma yükselmiştir. Hollywood yeni ideolojileri yayma, kültürel anlam üretme

³⁹ Kömecoğlu 2011, 47.

⁴⁰ Kirel 2010, 474.

⁴¹ Yiğit 2008, 239-240.

⁴² Gomery 2003, 64.

⁴³ Gomery 2003, 67.

⁴⁴ Bozyer 2012, 59.

ve toplumun yapısını etkilemesinin yanında sanal dünya yoluyla çok uluslu şirketlerin en büyük endüstri kapılarından birisi haline gelmiştir.⁴⁵

1970'lara gelindiğinde Hollywood film enstitüsü dünyada yayılımını devam ettirirken 1970 sonrasında önemli yapısal değişikliklere uğramıştır. "Yeni Hollywood" olarak adlandırılan bu dönemde televizyon için yapılan filmlerde artış, uydu kanallarına dahası videoya geçiş, 1970-1980'li yıllarda film izleme alışkanlıklarında değişikliğe neden olmuştur. Bu değişimde yeni izleme kanallarının ve yeni iletişim teknolojilerinin ortaya çıkması etkin rol oynamıştır. Sinema endüstrisi ise bütün bu yenilikleri kullanarak televizyonla kurduğu ortaklıkları devam ettirmiş ve bir yandan da yeni bir gelişme olan videoyu kullanarak kendine farklı kazanç alanları oluşturmayı başarmıştır. Televizyonla kurulan ilişkide dönüm noktası ise Home Box Office'in 1972 yılında kablolu televizyondan film yayımını başlatmasıyla olmuştur. Böylece film seyircileri artık vizyondan çıkan filmleri evinde izleme imkanını bulmuştur. Videonun keşfi ve yaygınlaşmasıyla birlikte 1989'a gelindiğinde Amerika'da halkın üçte ikisi kayıt yapabilecek video cihazlarına sahip olacak konuma gelmiştir. Bu durum başlangıçta Hollywood'un gişe gelirlerini önemli ölçüde düşürdüğünden dolayı Hollywood'un tepkisine neden olsa da sonrasında filmlerin kopyalarının satışını yapmıştır. Ancak dış girişimciler önceden kaydı yapılmış filmlerin çok sayıda kopyasını alıp halka satması sonucunda her yerde video dükkanları açılmış ve halkın talebini ise Hollywood karşılamıştır. Bu sayede Hollywood firmaları vizyondan kalkan filmlerine yeni gelir kapısı bulmuştur.⁴⁶

Hollywood sineması ticari kaygılar üzerine kurulu bir sistemdir. Küresel medya endüstrisinde medya devlerinin sahip olduğu şirketler çapraz satış ve çapraz desteklemeye dayalı politika izlemektedirler. Bu sayede filmler ile ilgili yan ürünler piyasaya sürülerek tanıtımında medya devlerinin etkinlik gösterdiği her türlü olay kullanılmaktadır. Bu sayede medya devlerinin yapmış olduğu reklam kampanyalarıyla seyirciler filme önceden hazırlanmakta ve böylece Hollywood filmlerinin başarısız olma olasılığı ortadan kalkmaktadır.

Hollywood Sinemasında Oryantalizm ve Türk Algısı

Batı tarihinin inşasında Türkler önemli bir yere sahiptir. Batı tarihini ele alan çalışmalarda Türklere yer verilmesi neredeyse bir zorunluluktur. Haçlı seferlerinin önemli tarihsel figürü olmaktan, İstanbul'un fethine ve 18. yüzyılın Avrupa'sına kadar geçen süreçte siyasal tarihi yönlendirici bir aktör olarak Türkler, Batının kendisini inşa etmesinde belirleyici rollere sahiptir. Batıda gerek seyyahların hikayeleri ile başlayıp, gezi edebiyatı ile devam eden ve resim sanatından günümüzde sinemaya aktarılan bu dizgede Türkiye üzerine oluşturulmuş ciddi bir belgeye sahibiz. Bu süreçte Türklere yönelik ötekileştirme algısı da önceleri sadece mektuplar, denemeler, dergiler, kitaplar, gezi yazıları üzerinden yapılmaktaydı. Ancak teknolojik gelişmeler sonucunda sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte filmlerde de oluşturulmaya başlanmıştır.

Hollywood sineması küresel boyutta tüm dünyayı etkilediği gibi diğer ülkelerin sinemasının da şekillenmesinde etkin rol oynamıştır. Bu nedenle Hollywood sinemasını sadece bir film sektörü olarak değerlendirmek yanlıştır. Hollywood'un, popüler kültürün oluşmasında ve büyük kitlelerin meydana gelmesinde önemi büyüktür. Ayrıca ulusal ve uluslararası boyutta ait olduğu ulusun temsilcilerini aktarmakta da büyük bir güce sahiptir.⁴⁷ Hollywood'un uluslararası etkisini göz önünde bulundurduğumuzda, oryantalist temalı filmlerde ötekinin inşası küresel boyutta bir algı ile karşı karşıya kalır. Dolayısıyla etki alanını sadece sinemanın kendi içerisinde değerlendirmemiz mümkün değildir. Bu sebeple Türkler üzerine yapılan oryantalist temalı filmler, uluslararası düzeyde Türkiye ile coğrafi anlamda bir sınırı, kültürel etki alanı olmayan milletler üzerinde dahi uluslararası anlamda Türk imajı etkisi oluşturmak gibi geniş bir etkiye sahiptir. Çünkü sinemanın kurgusal düzleminde gerçeklik ve kurgu birbirine girmiş şekilde işlev görmektedir.

Hollywood sineması oryantalist içerikli filmlerinde de ötekileştirmeyi yaparken kendini 'biz' olarak tanımlamış ve öteki üzerinden kendini inşa etmiştir. Bu bağlamda Türkleri de öteki olarak gören Hollywood sineması Türklere irrasyonel bir kimlik yükleyerek, dünya üzerinde geri kalmış, akıl ve bilimden yoksun, hukukun işlemediği, barbar, acımasız, durağan, yönetilmeye mahkum bir Türk toplumu

⁴⁵ Papatya ve Özdemir 2015, 2.

⁴⁶ Özen ve Çelenk 2006, 81-84.

⁴⁷ Bozyer 2012, 74.

algısı oluşturmaya çalışmıştır. Dracula filminde Osmanlı'nın barbar ve zalim bir devlet olarak gösterilmesi; Altın Yumruk İstanbul'da filminde kara çarşafly insanlarin çokça gösterilmesi; Lawrence of Arabia filminde Türklerin yalancı, zalim ve kirli insanlar olarak gösterilmiş olması bu duruma en iyi örnektir. Bu örneklerle üzerinden hareketle Türklerin içinde yaşanan çağdan çok çok öncesine ait ifadeler bugüne aitmişçesine ortaya konulmakta, zaman ve mekan bağlamında geri kalmışlık vurgusu ön plana çıkartılmaktadır. Hatta yamyamlık gibi Türk tarihinde olmayan imaj dahi sunulmaktadır. Dolayısıyla Batının modernleşmiş ve rasyonel gelişmişliği karşısında irrasyonel bir toplumsal model vurgusu yapılmaktadır.

Hollywood sinemasında hakim olan Türk/Türkiye imajının oluşmasının arka planında Emeviler'in Batıya doğru ilerlemesi, Haçlı Seferleri ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Viyana içlerine kadar girmesi gibi tarihi olaylar yer almaktadır. Bu olayların yanında Avrupa'da Osmanlıya yapılan seyahatlerde yazılan günceler, mektuplar, anılar, oryantalist ressamın tabloları da oryantalist filmlere kaynaklık etmiştir. Bu anlamda oryantalist içerikli filmlerin çoğu sanki oryantalist ressamın tablolarından çıkmış gibidir. Oryantalizmin mektuplardan güncelere, resimden sinemaya ortak bir dili kullandığı görülmektedir.

Hollywood sinemasındaki oryantalist filmlerde, Doğu ve Doğulu imajı genelde Araplar ve Arap coğrafyası üzerinden yapılmaktadır. Fakat genel bir Müslüman coğrafyası adı altında Türkleri de Arap kimliği içine koyarak iç içe geçmiş, ortak bir öteki inşası dili geliştirilmiştir.⁴⁸ Hollywood sinemasında kullanılan Arap/Arabistan coğrafyası üzerindeki temsiller Türk/Türkiye imajı içinde benzerlik göstermektedir. Hollywood Türk/Türkiye'yi kendi görmek istediği Doğu/Doğulu imajı içerisinde filmlerde işleyerek öteki algısını oluşturmak istemiştir. Bu imajlar tarihi eserler, kapalı çarşı, nargile içen insanlar, çarşafly kadınlar, dar sokaklar, kahveler, fes giyen erkekler, camiler, ezan sesleri gibi imgelerle birleştirilerek filmlerde yerini bulmuştur.⁴⁹ Kameramanlar önceki dönemlerdeki oryantalist Batılı ressamın ve fotoğrafçılarından farksız çekimler yapmışlardır. Bu kameramanların dikkatini egzotik görüntüler çekmiştir. İstanbul'a gelen kameramanların çektiği mekanlara baktığımızda Türk-Müslüman-Doğulu ayrımı yapmadan oluşturulan oryantalist temalar (göbek dansı, sulukule dansı, Galata Köprüsü, Harbiye Nezareti, Beyazıt Camii, Ayasofya, Boğaziçi, Rumeli Hisarı, Haliç, Mahmutpaşa, hamallar, ayakkabı boyacıları) görülmektedir⁵⁰ Bu durum Batının kolektif bilinçaltında yatan Türklere ait yüzyıllardır değişmeyen imgelerin devam ettiğini göstermektedir.

Hollywood'un Türkiye'yi Batının görmek istediği bir Doğu ülkesi gibi filmlerinde ele alması, bir gerçeklik değiştirmesidir. Türkiye bu yapımlarda hem tehlikeyi barındırır hem de egzotiktir. Türk/Türkiye'yi konu edinen oryantalist filmlerde tipler, mekânlar ve imgeler klişeleşmiştir. Batı, kendi coğrafyası adına rasyonelleşmiş, akılcılaştırmış, insanların daha huzurlu, güvenli yaşadığı bir coğrafyayı temsil ederken, Doğu ise tehlikelerle, gizemliliklerle ve kötülüklerle sunulurken tehlikenin içinde olduğu bir dünya tasarımına sahiptir.

Film İncelemeleri

Çalışmanın bu kısmında Geceyarısı Ekspresi, Takip İstanbul, Arabistanlı Lawrence, Hapishane Ateşi ve Dehşete Yolculuk filmleri ele alınacaktır. Bu filmler oryantalist temalı içerikleri barındırmaktadır. Özellikle Arabistanlı Lawrence bu alanda yapılmış kült filmlerden biridir. Batının kendini öteki üzerinden inşa sürecinde Osmanlı'nın ve Arap coğrafyasının öteki olan gelişmemiş, medeniyetten akıl ve bilimden uzak, halkın acımasız, vahşi, düşünmeyen, sorgulamayan Doğu/Doğulu imgesiyle yansıtıldığı örnek filmlerden birisidir. Yine Midnight Express filmi irrasyonel Türkiye imajının yoğun bir şekilde işlendiği örnek filmlerden birisini oluşturmaktadır. Bahsi geçen filmlerin künyesi ve konusu hakkında bilgi verilecek olup filmlerin olay örgüsüne kısaca değinilecektir. Daha sonra filmlerin teknik analizine geçilerek, filmlerde görülen oryantalist temalar Doğu-Batı ayrımı, zamansal ve mekânsal farklılıklar, kültürel imajlar çerçevesinde, ulusal semboller ve karakter tipolojileri dikkate alınarak incelenecektir.

⁴⁸ Künüçen ve Güngör 2008, 108.

⁴⁹ Çoban 2016, 22.

⁵⁰ Scognamillo 1996, 14.

Filmlerdeki Oryantalist Temaların Sosyolojik Analizi

Çalışmanın bu kısmında Geceyarısı Ekspresi, Takip İstanbul, Arabistanlı Lawrence, Hapishane Ateşi ve Dehşete Yolculuk filmlerinde geçen Türk/Türkiye'ye yönelik kullanılan oryantalist temalar sosyolojik açıdan incelenmiştir.

Mekan ve Zaman

Filmlerin anlatısı içerisinde Türkiye'nin zamansal ve mekansal anlamda temsilinde, Hollywood sinemasında kalıplaşmış ve klişeleşmiş klasik Doğu ülkesi imgeleri yer almaktadır. İlk olarak filmlerde tarihi ve egzotik şehir imajları veren mekanlar yer almaktadır. *Midnight Express* filminde Hayes'in İstanbul Havaalanından hapishaneye girene kadar olan kısımdaki mekan tasvirleri, kullanılan Türk insanı imajları, kadınların ve erkeklerin giyimleri, müzikler, kahvehaneler, sokakların dar ve düzensiz oluşu, pazar yerlerinin hijyenden uzak görüntüleri üzerine kurulu oryantalist mekanlar dikkat çekicidir. *Passport to Terror* filminin ilk başlama sahnesinde İstanbul ve ezan sesinin aynı anda verilmesi, İzmir'in gösterim sahnelerinde Ortadoğu'yu andıran ağaç türlerinin oluşu, insanların giyimi, kullanılan otelin egzotik görüntüsü yer almaktadır.

Taken II filmi de 2012 yılında gösterime girmesine rağmen *Midnight Express* filminde görülen İstanbul sahneleriyle birebir benzerlik göstermektedir. Filmin boğazın gösterimi ve ezan sesiyle başlaması, Türklerin kılık kıyafeti, kahvehanelerin biçimi, insanların duyarsızlığı gibi oryantalist özellikler *Midnight Express* filmindeki sahnelerin benzeridir. Bu filmlerde ne İzmir'in ne de İstanbul'un modern görünümünden izlere rastlanmamaktadır. *Midnight Express* filminde sahne olarak İstanbul'un eski ve dar sokaklarının olduğu mekanlar kullanılmıştır. *Taken II* filmi de yakın tarihli olmasına rağmen İstanbul'un modern yapılanmalarına yer vermemektedir. Film genel olarak, İstanbul'un çok eski semtlerinde ve dar sokaklarında çekilmiştir. *Arabistanlı Lawrence* ve *Prison Heat* filminde ise Türkiye'ye ait bir mekan yer almamaktadır. Arabistanlı Lawrence filminin bir bölümü Fas ve Ürdün'de bir bölümü ise ABD'nin California eyaletindeki büyük kumullarda çekilmiştir. *Prison Heat* filminde ise Yunanistan'dan görüntüler verilmekte ve Türkiye sınırından hemen sonra doğrudan Edirne Keşan Hapishanesi gösterilmektedir. Bir ülkeye dair en önemli görsel hafıza o ülkenin kentsel imgeleridir. Kentsel imgeler şehrin ve genel anlamda ülkelerin bütüncül kavranışında algısal alt yapılar oluşturur. Filmlerde seçilen mekânlar, tipolojiler, giyim kuşam biçimleri aynı zamanda o ülkeye dair toplumsal hafıza üretilmesi noktasında da önemlidir. Bahsi geçen filmlerdeki seçimler zaman ve mekânda realite ile uyumdan ziyade oryantalist sanatın görsel biçimlerinin üst üste giydirilmiş biçimde sunulmasını içermektedir.

Mekânsal temsil bağlamında dikkat çeken ikinci bir sahnede cami gösterimidir. *Prison Heat* ve *Arabistanlı Lawrence* filminde cami gösterimi yer almazken; *Midnight Express* ve *Taken II* filmlerinde sık sık camiye ve ezan sesine yer verilmektedir. *Midnight Express* ve *Taken II* filmlerinde sık sık camiye ve ezan sesine, *Midnight Express*, *Taken II* ve *Passport to Terror* filmlerinde ise İstanbul Boğazı ve yine camilere yer verilmektedir. *Midnight Express* filminde otelin karşısında ve hapishanenin hemen yanında cami yer alırken *Taken II* filminde otelin penceresinden bakıldığında cami görülür. *Prison Heat* ve *Passport to Terror* filminde de hapishanenin hemen yanında cami bulunmaktadır. Dikkat çeken bir durum ise dört filmde de herhangi bir kötü olay olacağı sırada veya hemen öncesinde ezan sesi duyulmaktadır ve bu ezan seslerinin hiçbiri Türk makamıyla okunmamaktadır. Örneğin *Midnight Express* filminde Hamdi karakteri kediye boğarak öldürür. Max karakterinin bu acı olayı görme sahnesi ezan sesiyle aynı karede gösterilir. *Taken II* filminde de teröristlerin saldırı anının yer aldığı sahnede arkadan ezan sesi verilmektedir. Sesin insan hafızası üzerindeki etkileri göz önünde bulundurulduğunda İslam toplumu için kutsal olan ezan imgesinin gerilimli bir görsel ile aynı anda sunulması günümüzdeki İslamofobi tartışmaları açısından önem arz etmektedir.

Mekansal tanıtım açısından üçüncü önemli bir husus ise kahvehanelerin ve hamamların gösterimidir. Filmlerde gösterilen kahvehane ve hamam sahneleri Türk kahvehane ve hamam kültüründen uzaktır. Bu mekanlarla Batının görmek istediği oryantalist bir imaj oluşturulmuştur. *Midnight Express* filminde kahvehaneler, masalarda sarmaş dolaş oturan takkeli erkeklerin ve kadınların olduğu, içkilerin ve nargilelerin içildiği, pislikten ve dumandan insanların zorlukla görüldüğü pavyonvari bir mekan olarak resmedilmiştir. Günümüzde kahvehaneler geçmişteki kullanım amacından uzak olsa da gösterildiği biçimden farklı bir tarihselliğe ve işleve sahiptir. Kanuni Sultan Süleyman zamanında temelleri atılmış

olan kahvehanelerin 2. Selim zamanına gelindiğinde sayıları sadece İstanbul'da 600'e ulaşmıştır. Hızla sayıları artan bu mekanlarda, tavla, dama ve satranç gibi oyunların oynanmasının yanı sıra buraları, kitap ve güzel yazıların okunduğu, şiir ve edebiyattan söz edildiği yerler haline gelmiştir. Özellikle yönetici sınıftan olan bürokratlar yani Kalemîyye bölümünden kişiler ve okur-yazar olanlar kahvehaneleri sıkça tercih etmişler ve buralarda önemli konularda toplantı yapabilmeye ve tartışma imkanları bulmuşlardır.⁵¹ Kahvehaneler bu bağlamda sosyolojik açıdan bakıldığında sosyal hayatı akışkan kılmış, birçok sosyal, kültürel, siyasal paylaşımların yaşandığı mekanlar olduğu görülmüştür. Ancak 4. Murat zamanında kahvehanelere gitmeye idama kadar varan yasaklamalar getirilmiş ve bu durum sonraki padişahlar tarafından da sürdürülmüş olsa da kahvehane kültürü günümüze kadar gelmiş bir kültürel miras olmuştur. Günümüz kahvehane kültürü formatı her ne kadar kitap okumalarının çok fazla yapılmadığı, boş vaktin değerlendirildiği, oyunların ve eğlencelerin yapıldığı mekanlar olsa da filmdeki gibi pavyonvari kültürünün yaşandığı dans eden ve erkeklerle sarmaş dolaş olan kadınların ve müziğin olduğu mekânlar değildir.

Oryantalizmin Doğu simgesi olan hamama da filmde yer verilmiştir. Hamam, Batının gözünde bakıldığında, Doğu toplumunda şehveti, cinselliği merkeze alan bir mekân olarak kabul edilmektedir. Filmde Mills'in eski eşini çete üyeleri karanlık ve kirli bir hamama saklamaya çalışmıştır. Prison Heat filminde de Midnight Express filminde de hamam cinselliği ve erotizmi çağrıştıran mekan olarak yansıtılmıştır. Filmde yıkananlar aynı alanda çıplak vaziyette sahnelenmekte ve erkek gardiyanlar istediği zaman bu mekana girebilmektedir. Türk toplumunda temizlenmenin bir mekânı olan hamam filmde kirli işlerin çevrildiği mekân ile anlam karşılığı yapılarak sunulmaktadır.

Mekânsal temsil bağlamında bir diğer husus ise sokakların ve Türk mimarisinin filmlerde gösterim şeklidir. *Midnight Express*, *Passport to Terror* ve *Taken II* filmlerinde binalar çok eski ve adeta Ortadoğu mimarisinden çıkmış gibidir. *Passport to Terror* filminde hapisane binasının dışı Mısır duvar süslemeleriyle birebir aynıdır. Yine *Passport to Terror* filmindeki ve *Midnight Express* filmindeki adliyenin mimari yapısı tıpkı Ortadoğu mimari özelliğindedir. *Taken II* filminde kullanılan mekanlarda da çok eski ve iç içe geçmiş binalardan oluşmaktadır. Midnight Express ve Taken II filmlerinde de dar sokaklara, seyyar satıcılara hamam ve camilere sıkça yer verilmiştir. Bu iki filmde de sokaklar oldukça pistir. *Midnight Express* ve *Passport to Terror* filmlerinde kullanılan adliye binası ve hapisane binasının iç mekanları da Türkiye'dekilerle hiçbir şekilde benzerlik göstermemektedir. Bunun nedeni bu sahnelerin Malta gibi ülkelerde çekilmiş olmasıdır.⁵² Hapishane konusu içeren *Midnight Express*, *Passport to Terror* ve *Prison Heat* filmlerinde hapishanenin hemen yanında cami ve sürekli duyulan ezan sesi yer almaktadır. Bu filmlerde mekan olarak kullanılan hapishaneler birbirine çok benzemektedir. Hapishanenin mimari yapısı, binanın aşırı eski oluşu, her koğuşun aynı alana açılıyor olması nedeniyle hapishane oldukça korkutucu ve ürkütücüdür.

Zamansal temsil bağlamında en çok göze çarpan film Taken II filmidir. Film 2012 yılında gösterime girmiş olmasına rağmen kullanılan mekanlar, araçlar, semboller adeta Türkiye'nin 80'li yıllarını andırmaktadır. Film 2012 yılında çekilmiş olmasına rağmen kullanılan polis arabaları 90'lı yılların arabası olan Murat 124'tür. Yine taksilerin modelleri de 1990-2000'li yılların başında kullanılan modellerdir. Taksi modeli olarak Mercedeslere Türkiye'de neredeyse hiç rastlanılmaz. Çünkü Türkiye de mercedes taksi az kullanılan bir markadır. Mercedes taksiler genelde Arabistan ülkelerinde kullanılan bir markadır ve Arabistan da mercedes taksilere sıkça rastlanır. Ancak Mills'in bindiği taksi mercedestir. Tıpkı Arabistan şehirlerinde geziyormuş havası vermektedir. Bu ayrıntıyı bile Hollywood, filmde kullanmayı ihmal etmemiştir.

Mills'in kaçma-kovalamaca sahnelerinin çekildiği sokaklardaki dükkanlar, satılan eşyalar adeta 1980'lerin manzarasıyla aynıdır. Kapalı Çarşıda sadece baharatların gösterilmesi, kahvehanelerde nargilelerin çokluğu, yollardan sıkça motosikletli kişilerin geçmesi Türkiye'yi tıpkı bir Ortadoğu ülkesi gibi yansıtmış, Türkiye'nin gelişime ayak uyduramadığı ve hep böyle kalacağı imajını vermiştir. Yine bu filmde zamansal bağlamda baktığımızda fes giyilmiyor olmasına rağmen giyenlere rastlanmaktadır. *Midnight Express*, *Passport to Terror* ve *Taken II* filminde çekim yapmak için özellikle eski yapıların olduğu semtlerin seçilmesi tehlikeli, tekin olmayan bir bölge imajı verilmesini böylece Batılı aktörün her türlü tehlikenin üstesinden gelecek bilgi-güç ve donanıma sahip olduğu imajını yaratmaktadır. Doğunun

⁵¹ Saraçgil 1999, 33.

⁵² Çoban 2016, 27.

ilkel ve iptidai şartlarına karşı Batının rasyonelliği öne çıkarılmakta, bu durum Batılı sosyal bilimcilerin de çizdiği Batı modernleşmesi/Doğu despotizimi fikri ile uyum göstermektedir.

Batı düşünce sistemi aydınlanma döneminden itibaren ilerlemeci bir tarihsel çizgi üzerine oturmaktadır. Dolayısıyla zaman denilen kavram Batının toplumsal bilimleri için evrimsel bir çizgide gelişme yönünde kendini göstermektedir. Weber'in deyişiyle rasyonel bir ifade çerçevesinde tüm toplumsal kurumlar üzerinde odaklıdır.⁵³ Bu bağlamda bütün örneklemelerde karşımıza çıkan sonuçlarda gözlemleyeceğimiz üzere Türkiye'deki zaman ve mekan, tarihin bir yerinde dondurulmuş, durağan ve statik bir imaj algısıyla kaldığı imajı verilmektedir. Böylece Aydınlanma felsefesinden buyana kurmuş olduğu evrimsel modernleşme çizgisine tam bir karşıtlık olarak sunulduğu görülmektedir.

Kullanılan Semboller

Ele alınan filmlerde Türkiye'ye özgü ulusal sembollere sıkça yer verilmektedir. Buradaki dikkat çeken unsur Türk/Türkiye algısını olumsuz imajlarla birlikte veren sembollerin kullanılmasıdır. İmajlardaki temel yönlendirmelerin Türk adaletinin yetersizliği, kanunsuzluğun hat safhada olduğu, ahlaki değerlerin yoksunluğu üzerine olduğu görülmektedir.

Arabistanlı Lawrence filminde en çok kullanılan sembol Türk bayrağı olmuştur. Tren vagonlarının hemen hemen hepsinde, uçaklarda, Türk karakollarında sık sık Türk bayrağına yer verilmiştir. Filmin iddiası içinde, Arapların bağımsızlığı karşısında Türk imgesi işgalci ve özgürlüğün önündeki engel olarak bayrak gibi sembolik değerle sık sık izleyicinin algısına işlenmiştir. *Midnight Express* filminde ise Türk bayrağı yanında Atatürk posteri de sıkça kullanılan sembol olmuştur. Devlet dairelerindeki vurgunun yanında tuvalet duvarlarında Atatürk resimli bayraklara, Fatih Sultan Mehmet'in resminin olduğu takvime yer verildiği görülmektedir. Atatürk'ün ve Fatih Sultan Mehmed'in resimlerinin olduğu bayrakların namüsaıt yerlerde kullanılması, Türklerin Milli kutsallarına değer vermiyormuş imajını oluşturmuştur.

Passport to Terror filminde de cezaevinin müdür odasında, adliye binasında bayrak ve Atatürk resmine yer verilmiştir. *Prison Heat* filminde müdür odasında, müdürün mahkumlardan birine tecavüz ederken aynı zamanda duvarda asılı Atatürk resmini ve Türk bayrağına yer verilmesi Türkiye'de tacizin, ahlaksızlığın bürokratik ortamlarda dahi olabileceği imajını vermektedir.⁵⁴ Sinemanın kurgusal mekanda vermek istediği mesaj bu sahnelerde ortaya çıkmaktadır. Tecavüz olayıyla Atatürk resminin aynı sahnede verilmesi, subliminal bir mesaj niteliği taşımaktadır. *Taken II* filminde göze çarpan bir sahnede sembol ise teröristlerin elinin üzerinde bulunan ay ve yıldız dövmesidir. Bu semboller ile Türklere yönelik olumsuz bir algının oluşturulma çabası söz konusudur.

Türk/Türkiye'ye yönelik olarak kullanılan ulusal sembollerin yanı sıra devlet imajını zedeleyen imgelere de Hollywood filmlerinde yer verilmektedir. *Arabistanlı Lawrence* filminde sık sık Türk adaletinin olmadığı ve Türklerin işkenceci olduğu vurgulanmıştır. Cenevre antlaşmasına göre Türklerin yaralı esirlere işkence yaparak öldürdüğü anlatılmaktadır. Filmde Lawrence, Türk askerleri tarafından yakalanır. Türk komutan onun teninden dolayı Arap olmadığını söyler ve Lawrence'nin vücuduna bakarak cinsel haz alır. Burada da Türklerin cinselliğe ne kadar çok düşkün olduğu, ahlakın olmadığı vurgusu yapılmaktadır. Lawrence'nin hiç suçu olmadığı halde Türk askerleri ona kırbaçla işkence yapar ve bir süre sonra baygın şekilde binanın dışına atarlar. Türklerin acımasız bir insan olarak anlatıldığı oryantalist filmlerin aksine, Mustafa Kemal'in Çanakkale savaşlarında hayatını kaybeden Anzak askerlerine yönelik olumlu tavır ve söylemleri ayrıca bir çok savaşta Türklerin esirlere yardımsever yaklaşımı tam tersi bir durumu gözler önüne sermektedir.⁵⁵

Midnight Express filminde adaletin ve hukukun olmadığına dair görsel imajların yanında aşağıdaki gibi söylemsel repliklere de sık sık yer verilmiştir. Aşağıdaki örnekte görüleceği üzere, Türkiye'de adaletin ve hukukun olmadığı, rasyonel bürokratik bir örgütlenmenin gerçekleşmediği imajını güçlendirici söylemlere dayanmaktadır.

Jimmy: "Burası Amerika değil, burası Türkiye. Eğer masumsan şanlısındır. Burada hiç kimse masun değil."

⁵³ Sunar 2012, 28-32.

⁵⁴ Çoban 2016, 29.

⁵⁵ Doğan 2004, 139.

Max: “Türkiye’de dürüst avukat yoktur. Hepsı kıvrıgandır. Dansöz gibi kıvrırlar. Mesleki bir gereklilik. Gece okullarında rüşvetle ilgili özel ders alıyorlar. Eğer dürüst olursan barodan atılırsın. Bunların lanet kanunları yanılır. Burada kanun yoktur. Buda ne şimdi? Türkler... Tanrım Türkiye’de herşey hep tersten yapıyor. Türkiye çılgınca bir yer.”

Bu söylemler Hegel’in Doğu tasvirinde adaletin ve hukukun olmadığı yer imgesini destekler niteliktedir.⁵⁶ Yine aynı filmde Billy’nin avukatı Necdet Yeşil’in hapisane görüşmesinde Hayes’e “*Sen merak etme, ben doğru mahkeme ve yargıcı ayarlayacağım*” demesi rüşvetin hukuktan üstün olduğu bir ülke imajını vermektedir.⁵⁷ *Prison Heat* filminde, 4 Amerikalı kadın hapse atılır. Fakat bu kadınların hapse giriş aşamasında ne savcı, ne hakim ne de yargılama süreci vardır. Sorgusuz sualsiz dördü birden hapse atılır. Üstelik Amerikan konsolosluğu ile irtibata geçmelerine dahi izin verilmez. Bu imaj Türkiye’de adaletin tamamen baştan savma olduğu algısı oluşturmaktadır.

İncelenen beş filmde de dikkat çeken ortak özellik güvenilir ülkelerin Batı ülkeleri olduğu söylemidir. Amerikan ideolojisi en güvenilir, yaşanabilir, özgürlüğün olduğu yer algısını oluşturmak için en güçlü ideolojik aygıt olan sinemayı araç olarak kullanmakta ve bu ideoloji ele alınan beş filmde de kendini göstermektedir. Lawrence filminde İngilizlerin güvenilir olduğu, *Midnight Express* filminde ABD’nin adaleti ve yine ilk kurtuluş yerinin Batı ülkesi olan Yunanistan olduğu, *Prison Heat* filminde de ilk kurtuluş yerinin ve güvenli alanın Yunanistan olduğu imajı verilmektedir. Son olarak, *Taken II* filminde Mills ve ailesinin güvenlik için İstanbul’da yüksek duvarlarla çevrili halde bulunan Amerikan konsolosluğuna (gerçekte konsolosluk Ankara’da bulunmaktadır) sığınması Amerika’nın sığınılacak tek ülke olduğu algısını oluşturmaktadır. Aynı şekilde *Passport to Terror* filminde de kaçış yerinin Amerika olması dikkat çekici bir ayrıntıdır.

Sinemada uygulanan çekim tekniği, kullanılan dil, imaj, simge, kullanılan resim, levhalar sinemanın dilini ve verilmek istenen mesajı oluşturmaktadır. Böylelikle verilmek istenen mesaj yan kurgularla izleyiciye aktarılabilir. ⁵⁸ İncelediğimiz filmlerde de ezan sesiyle birlikte kötü olayların yaşanması, taciz sahnesinde Atatürk resminin gösterilmesi, *Taken 2* filminde çete elemanının elinde ay ve yıldız resminin gösterildiği sahneler ile Müslüman Türkler’in acımasız ve tacizci olduğu imajını oluşturmaktadır.

Kültürel İmaj

Ele alınan beş filmin hepsinde oryantalist söylemin vurgulandığı kültürel imajlara rastlamak mümkündür. Filmlerde Türk ahlakını, dini yaşayışını, dinlediği müziği, mutfak kültürünü, örf ve adetlerini konu edinen sahneler yer almaktadır.

Kültürel imaj bağlamında ilk dikkat çeken özellik temizlik anlayışıdır. *Midnight Express* filminin birçok sahnesinde de Türklerin temizlik anlayışını olumsuz yönde gösteren sahnelerle karşılaşılır. Filmin ilk sahnelerinde havaalanında bulunan lavabo ve tuvaletlerin oldukça kirli olduğu göze çarpmaktadır. Filmde gösterilen İstanbul sokakları da oldukça pistir. Billy’nin uyuşturucu aldığı kahvehane de pislik içindedir ve sigara dumanından göz gözü görmemektedir. Billy, kahvehaneye birlikte geldiği polislerden bir yolunu bulup kaçmayı başarır. Kaçma-kovalamaca sahnesinde Billy tavuk dükkanına benzer bir yere girer. Bu mekanda tavukların kümesi ile kesim yeri aynı yerdir. Tavuklar tüyleriyle birlikte kafası kopartılmış şekilde asılı durmaktadır ve her yer tüy ve pislik içindedir. Bu durum mevcut temizlik anlayışından farklı biçimde senaryolaştırılmıştır. *Midnight Express* filminde göze çarpan diğer husus ise hapishanenin temizlik anlayışıdır. Bu hapishanede kullanılan battaniyeler çok kirli ve yırtıktır. Dolaplar, yataklar kirden renk değiştirmiş haldedir. Hapishane bahçesinde kullanılan su bidonlarının ağzı açık ve herkes bu suya elini daldırıp yüzünü ve ellerini yıkamaktadır. Hapishanede kullanılan tabaklar, bardaklar o kadar eskidir ki adeta tarih öncesinden kalma eşyalar gibidir. Deliler koğuşunda ise Türkler temizlikten yoksundur anlayışı o kadar abartılmıştır ki tuvalette uyuyan mahkumlar bile bulunmaktadır. *Passport to Terror* filminde hapishane ortamı *Midnight Express* filmine göre biraz daha temiz olmasına rağmen tuvaletlerin ve lavaboların pis oluşu dikkat çekmektedir. Filmde yikanılan yerle tuvalet yeri aynı alandadır ve pis sular lağım atıkları, üstü açık bir şekilde banyonun ortasından geçen kanaldan akmaktadır. Yine bu filmde de yemek kapları eski ve çok kirlidir.

⁵⁶ Kula 2012, 125.

⁵⁷ Çoban 2016, 29.

⁵⁸ Uluyağcı 2007, 217-219.

Prison Heat filminde de diğer iki filme benzer sahneler görülmektedir. Hapishane yatakları, kullanılan ranzalar, duvarların kirden renk değiştirmesi, banyoların kirli oluşu aynı şekilde görselleştirilmiştir. *Taken II* filminde de kirli alanlara sıkça yer verilmiştir. Filmde Türklerin temizlik anlayışından yoksun olduğu imajı verilmektedir. Filmde İstanbul'un sokakları Hornby'nin mektubunda da belirttiği gibi sokakları dar, kaldırımları ve yolları bozuk, yolların iki tarafı çöplerle doludur.⁵⁹ Bu durum o kadar abartılmıştır ki çöpten kağıt toplayıcılarının ağızına kadar dolu araçları, içindekiler taşmış şekilde tüm sokak sahnelerinde gösterilmektedir. Mills'in karısının kaçırılıp saklandığı hamamda yine karanlık, kasvetli ve aşırı kirlidir. Hamamın iç duvarları kirden neredeyse siyah olmuştur. Burada hamam ile kirlilik özdeşleştirilerek Türklerin temizlikten son derece uzak bir millet olduğu algısı oluşturulmaktadır.

Kültürel imaj bağlamında dikkat çeken ikinci unsur ise yemek kültürüdür. Yemek kültürüne sadece *Midnight Express* ve *Passport to Terror* filminde değinilmiştir. İki filmde de Türklerin yemeklerinin iyi olmadığı, yemek yapmaktan anlamadıkları imajı verilmiştir. *Midnight Express* filminde Billy filmin ilk sahnelerinde kız arkadaşına yediği baklavalarından dolayı midesinin bozulduğunu söyler. Filmin hapishane sahnelerinin anlatıldığı bölümde hapishaneye kendisini ziyarete gelen babasına İstanbul'u nasıl bulduğunu sorar. Babasının verdiği cevap öteki doğu imgesini doğrular niteliktedir. "İlginç bir yer. Doğruyu söylemek gerekirse yemekleri berbat. Küçük restorantta sattıkları iğrenç yemekler... Tuvalete koşmak zorunda kaldım. Gerçi tuvaletin halini bir görmeliydin." Hem hijyen hem de yemeklerin kötü oluşu cümle içinde verilmiştir. Böylece Batı uygarlığı ile zıt düşen bir Doğu medeniyeti resmedilmektedir.⁶⁰ Yine hapishanede geçen bir sahnede "tekrar hamburger yiyene kadar fasulye yemeğine devam edeceksin" konuşması geçmektedir. Hamburger Amerikan kültürüne ait çabuk yemek tarzı bir yiyecektir. Filmde Türk kültürüne ait tüm yemekler değersizleştirilerek çabuk yemek tarzında olan hamburgerden dahi kötü olarak yansıtılmaktadır. *Passport to Terror* filminde hapishane koşuşuna yemekler gelir. Herkes masaya oturur. Yemekler sırayla tabağa konulur. Yemek, çorbaya benzer oldukça sıvı bir öğünden oluşmaktadır. Le Paye yemekten bir kaşık ağızına alır ve midesi bulanır yemekten yiyemez. Burada da Türk yemeklerinin ne kadar kötü olduğu görsel bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır.

Kültürel imaj bağlamında göze çarpan bir diğer unsur ise manevi unsurlar ve ses efektleridir. Ses efektlerinde en çok kullanılan efekt ezan sesidir. Arabistanlı Lawrence filmi Türkiye'de çekilmemiş olmasına rağmen Müslüman ülkede olduğunu yansıtan ezan sesine filmde ara ara yer verilmiştir. *Midnight Express* filminde hapishane ile cami yan yanadır ve cami minareleri hapishaneden gözükmektedir. Böylece hem görsel hem işitsel imgeler aynı anda kullanılarak izleyici de kalıcı mesajlar oluşturulmaktadır. Bunun yanında filmde ezan sesinden hemen sonra deliler koşuşunda gösterilen namaz sahneleri de çok manidardır. Koşuşta toplu bir şekilde namaz kılan mahkumlar vardır. Bunların bir kısmı çıplaktır. Bir kısmı Hint kıyafetli giyimli ve bir kısmı da tapar vaziyette namaz kılmaktadır. Üstelik namaz kılan mekan tuvaletlerin hemen bitişiğindedir. Yine insanların yüksekçe bir taşın etrafında (aynen Kabe'de tavaf yapıyor gibi) sürekli sağa doğru yürüyerek dönmeleri ve harekete uymayanları sebepsizce uyarılmaları da İslam dininin akla ve mantığa uymayan, gerici, bir din olduğu algısı oluşturmaktadır. Filmdeki bu sahneler Voltaire'in İslam dininin insan doğasına aykırı bir din olduğu söylemiyle birebir uyumaktadır.⁶¹ *Passport to Terror* filminde de cami ve hapishane yan yanadır ve ezan sesi duyulmaktadır.

Taken II filminde de ezan sesine ara ara yer verilmektedir. Bu filmi diğer filmlerden ayıran temel özellik Müslümanlar teröristtir algısının veriliyor olmasıdır. Amerika, soğuk savaş döneminin sona ermesiyle ötekileştirdiği Müslümanlara terörist kimliğini de yüklemiştir. Özellikle 2001 yılında ikiz kulelere Müslüman bir devlet olan Afganistan'ın saldırmasıyla Müslüman teröristtir algısı Amerika'da güçlenmiştir. Bu nedenle Hollywood filmlerinde ikiz kuleler saldırısından sonra Müslüman teröristtir imajı sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Türklerin Müslüman olması da Hollywood'da Türkler de müslümandır ve terör vardır algısının oluşmasında etkilidir. 2012 yılı yapımlı *Taken II* filminde de Müslüman teröristtir imajı yoğun bir şekilde görülmektedir. Film, ölen çete elemanlarının defin işlemleriyle başlamaktadır. Cenaze töreninde imam mezarlıkta Kuran okuyup dua etmektedir. Filmde

⁵⁹ Bulut 2016, 84-85.

⁶⁰ Çoban 2016, 28.

⁶¹ Kula 2012, 38.

ezan sesi ile çete elemanları aynı anda gösterilmektedir ve çete elemanları birbiriyle selamlaşırken "Selamün Aleyküm", "Aleyküm Selam" ifadelerini kullanmaktadır. Yapılan selamlaşma ifadeleri Müslüman selamlaşmasıdır ancak çete vurgusu ile filmde yer alması oldukça manidar görülmektedir. Yine filmde sık sık çete elemanlarının başparmağı ile işaret parmağı arasında bulunan hilal ve hilalin arkasında yer alan küçük yıldız sembolü gösterilmektedir. Böylece Müslüman teröristtir imajı hem görsel hem de işitsel anlamda bütünleştirilerek kalıcı bir imaj oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Filmlerde ezan sesinin dışında farklı sahnelerde kullanılan Türk müziği ve Arap müziğine de yer verilmiştir. *Midnight Express*, *Passport to Terror* ve *Prison Heat* filmlerinde hapisane ve sokak sahneleri arabesk müziği eşliğinde verilmektedir. *Prison Heat* filminde ise 4 kadının Yunanistan'dan Türkiye'ye arabayla yaklaşırken arabada oyun havası çalmaktadır. Kullanılan müzikler otantik bir hava katmaktadır.⁶² *Taken II* filminde gerçeklik tamamen göz ardı edilmiştir. Mills'in karısının konsolosluğa ulaşmak için koştuğu sahnelerde Arap müziği seslendirilmektedir. Aynı sahnede çarşafli kadınlar ve fesli erkekler de yer almaktadır. Film Türkiye'de çekilmiş olmasına rağmen kullanılan müzik ve giyilen kıyafetlerle Ortadoğu ülkesi imajı verilmiştir.

Karakterlerin Tipolojisi

Karakterlerin tanımlanmasında yaşadığımız coğrafyanın, ait olduğumuz toplumun etkisi büyüktür. "Karakter, kendi arzularımıza diğer insanlarla aramızdaki ilişkilere yüklediğimiz etik değerdir. Horatius bir insanın karakterinin, onun dünyayla olan bağlantılarıyla ilintili olduğunu yazar".⁶³ Oryantalist söylemde Doğulu ve Batılı toplumlara yüklenen kimlikler tamamen zıt anlamlar içermekte Doğulu insanlara olumsuz kimlik yüklenirken Batılı halka ise olumlu anlamlar yüklenmektedir. Bu bağlamda incelenen beş filmde de Türkler hakkında olumsuz imaj çizen birçok sahne yer almaktadır. Filmlerde yerli kadın ve erkek tipolojisi ile yabancı kadın ve erkek tipolojileri birbirine zıt karakterler olarak verilmektedir. Türk karakterler üzerinde yapılan ötekileştirmeler abartılı bir şekilde verilerek Türklere kötü, zalim, iş bilmez, terörist olduğuna dair bir agı oluşturulmuştur.

Filmlerin anlatısı içerisinde Türk kadını öteki olan Doğulu kadın olarak sahnelenmiştir. Doğulu kadın erkeğin gölgesinde var olan, duyarsız, cinsel bir obje olarak görülen, çarşaf giyen kişidir.⁶⁴ Bunun yanında Türk kadını peçe takan, evde oturan, şehvete hizmet eden bir role de sahiptir.⁶⁵

Arabistanlı Lawrence filminde direkt olarak Türk kadınına yer verilmemiştir. Fakat Türklerin yaşadığı mekanlarda yarı çıplak dansöz kıyafetli kadın resimleri yer almaktadır. *Midnight Express* filminde İstanbul sokaklarında gösterilen kadınların çoğu çarşaflidir. Çarşafli olmayan kadınların da başları örtülüdür. Billy'nin polisten kaçma sahnesinde caddeye yürüyen birçok kadına çarpar ancak kadınlar hiçbir şey yokmuş gibi davranmaktadırlar. *Taken II* filminde de aynı görseller göze çarpmaktadır. Film 2012'de gösterime girmiş olmasına rağmen İstanbul'da sokakta yürüyen kadınların neredeyse tamamı çarşafli olarak gösterilmektedir. Mills'in karısı çeteden kaçarken kapısı demirli olan yeri açıp geçemez ve orada bulunan kadınlardan yüksek sesle yardım ister. Fakat hiçbiri de Mills'in yardım çağlığına dönüp bakmaz. Sıradan bir olaymışçasına oradan ayrılırlar. Filmlerde Türk kadını olaylara karşı duyarsız kalan, toplumdan kopuk, hiçbir olaya müdahil olmayan, modernleşme tecrübesi yaşamamış karakterler olarak yansıtılmaktadır. Dolayısıyla Osmanlının son döneminden bu tarafa kadının kamusal alanda yer aldığı göz ardı edilmektedir. Oysa bireysel özerkliğe sahip Türk kadını, dünyadaki bir çok ülkeye göre seçme ve seçilme hakkına çok daha erken kavuşmuş modern bir bireydir.

Filmlerdeki temsil edilen dikkat çekici bir diğer karakter Doğulu Türk erkeği tiplemesidir. Oryantalist söylemde Doğulu erkek vahşi, kan döken, fes giyen, hayvanlara ve insanlara karşı acımasız, entrikacı, yağcılığa meraklı, cahil, ahlaki değerlerden yoksun, çirkin görünümlü bir imaja sahiptir.⁶⁶ *Arabistanlı Lawrence* filminde, oryantalist filmlerde klasik olarak gösterilen fes giyen Türk erkeği tiplemesi yer almaktadır. Filmde Türk askerleri acımasız, işkenceci, tacizci, kadın ve çocuk dinlemeden yakıp yıkan olarak gösterilmiştir. Filmin ilk sahnelerinde Lawrence, Kral Faysal'ın yanına gitmek için Kudüs'ten yola çıkar. Arabistan'a varır ve Kral Faysal'ı bulur. Bu sırada Kral Faysal'ın bulunduğu bölgedeki Arap

⁶² Çoban 2016, 28.

⁶³ Sennett 2013, 10.

⁶⁴ Said 1991, 329.

⁶⁵ Servante 2005, 32, 36.

⁶⁶ Said 1991, 68-70.; Es-Siba'i 1993.

kabilelerinin üzerine Türk askerleri tarafından sivil halka uçaklardan bomba atılır. Filmde Türklerin çocuk, genç, yaşlı, kadın, erkek demeden Arap halkını öldürdüğü sahneler üzerinden oryantalist söylemde yer alan, Türk askerlerinin ne kadar acımasız olduğu vurgusu yapılmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Lawrence ve Arap arkadaşı Türk birliğinin olduğu bölgede yürüyüş yapmaktadır. Türk askeri Lawrence'nin Arap olmadığını anlar ve onu yakalayıp Türk komutanına götürür. Komutan, Lawrence'ın beline kadar soyunmasını ister. Ten renginin Araplara benzemediğini gören komutan Lawrence'nin vücuduna cinsel arzuya dokunmaya çalışınca Lawrence komutanına saldırır. Fakat askerler onu yakalayıp kırbaçla işkence yapar. İşkence sırasında iki kişi Lawrence'ı tutar ve bir kişi yüz üstü yatan Lawrence'ı sırtından kırbaçlar. Onun çektiği acıyı gören Türk askeri ise bu durumdan zevk almaktadır. Filmin sonlarına doğru Lawrence ve arkadaşları Türk askerlerinin yakıp yağmaladığı bir Arap kabilesinin bulunduğu mekâna gelirler. Türkler taş üstünde taş bırakmamışlardır. Orada bulunan kadınlara acımasızca tecavüz edip, öldürmüşlerdir. Filmde görülen bu sahneler oryantalistin konu edindiği Doğulu erkek tiplmesiyle birebir örtüşmektedir. Bu sahneler medeniyet götürülen Batı ve medenileşmemiş, ilkel kalmış Doğu tiplmesi, oryantalist temelli düşünce yaklaşımlarının filmde vücut bulmuş hali gibidir.

Midnight Express filminde erkek karakterler işinden anlamayan, çıkarıcı, rüşvetperest, cinsel arzularına düşkün, aptal, işkenceci, parayı seven, ispiyoncu, akılsız gibi imajlarla sahnelenmektedir. Hapishanede çay yapan ve gizlice uyuşturucu satan Türk karakter Rıfki parayı çok seven, olup biteni gardiyana ispiyonlayan, yırtık ve pis giyinimli, acımasız bir kişidir. Acımasızdır çünkü Max'a kızdığı için onu lambanın kablosuyla boğarak öldürmüştür. Yine hapishaneden kaçmaya çalışan Max, Billy ve Jimmy'i ispiyonlamış, bu nedenle Jimmy'e çok ağır işkenceler yapılmıştır. Filmde Türklerin sergilediği bu davranışlar oryantalist yaklaşıma göre Doğunun irrasyonelliğini akıl, mantık ve bilimden uzak olduğunu, bireylerin dürtüleriyle hareket ettiğini vurgulamaktadır.

Filmde erkeklerin şehvetine ve cinselliğine ne kadar düşkün oldukları, homoseksüel oldukları sıkça geçmektedir. Hapishaneye girmeden önce Billy'i tamamen soyarak bekletmeleri ve onu bu şekilde izlemekten haz alan polislerin varlığı, kahvehanede kadınlara sarkıntılık yapan erkeklerin varlığı, baş gardiyanın mahkumlara tecavüz etmek isterken kafasını çarpıp ölmesi, tacizci çocukların hapishanedeki çokluğu, deliler koğuşundaki mahkumların bir çoğunun çıplak dolaşması ve bu şekilde uyuması, tuvalet kapılarının olmaması bu duruma gösterilebilecek örnek sahnelerdir. Bütün bu sahneler adeta dünyaca ünlü Fransız oryantalist ressam Jean-Leon Gerome'nin tablolarından çıkmış gibidir.

Filmde Türkler akıllı ve bilimi kullanamayan, rasyonellikten uzak, yaptığı işi beceremeyen, teknolojiye yoksun, kişiler olarak canlandırılmıştır. Polisler hava alanında uyuşturucuyu bomba sanarak panik yapmış ve durum anlaşılınca alaycı bir şekilde gülmüşlerdir. Sadece bir uyuşturucu için polis ve askerlerden oluşan yaklaşık 50-60 kişilik ekiple havaalanına gelmeleri, Billy'nin karakolda kaydı yapan polisin Billy'nin ismini anlamakta zorlanması, işinin ehli olmayan polislerin arama sırasında tüm eşyaları yere atmaları ve her şeyi yırtıp dökmeleri soğukkanlı davranmadıklarını göstermektedir. O kadar aramaya rağmen Billy'nin arama sonunda çorabından uyuşturucu çıkarması, bunun sonucunda polislerin birbirlerini komik bir şekilde tokatlamaları da polislerin ne kadar beceriksiz ve işinden anlamayan insanlar olarak vurgulandığı kareler olmuştur.

Yine *Prison Heat* filminde ise hapishane müdürü Seladin (isim Türkçede Selahattin olarak kullanılır) seks düşkünü ve acımasız bir karakter olarak canlandırılmıştır. Keşan cezaevi müdürü Seladin, Türk-Yunan sınırındaki Türk askerlerle işbirliği içindedir. Bu ortaklık sayesinde Batıdan gelen genç ve güzel turistlerin bir şekilde ceza almasını sağlayarak (arabalarına gizlice Türk askerleri uyuşturucu koymuştur) Beyrut merkezli beyaz kadın ticareti yapan suç şebekesine bu turistleri satmaktadır. Seladin, kadın erkek dinlemeden istediğine eziyet edip döven bir kişilik imajına sahiptir. Aynı zamanda kadın mahkumların duş aldığı mekâna istediği gibi girip onları izlemekten zevk almaktadır. Seladin tecavüz olayını öyle abartmıştır ki istediği kadın mahkumları odasına çağırıp onlara tecavüz etmekte yine kendisini ziyaret eden arkadaşlarına kadın mahkum getirip tecavüz etmesine izin vermektedir.

Taken II filmindeki erkek karakterler Midnight Express filmindeki erkek karakterlere oldukça benzemektedir. Filmin ilk sahnelerinde Mills ve karısını kaçırmak için yakalayan çete üyeleri Mills ve karısının başına siyah bir çuval geçirmişlerdir. Çete üyeleri Mills'i bağlı şekilde tutarak karşısına karısını getirip, onu öldürmekle tehdit ederek ne kadar acımasız oldukları imajını vermektedir. Yine ilerleyen bölümlerde Türk polislerinin kendi arkadaşını yanlışlıkla öldürmesi, çete elemanlarının silahı bile

tutamayacak kadar beceriksiz ve ahmak oluşu gibi sahneler yer almaktadır. Yine bu filmde fesli erkeklere de yer verilmiştir.

Filmlerde görülen üçüncü karakter tiplmesi ise Batılı kadın tiplmesidir. *Arabistanlı Lawrence* filminde kadın tiplmesi ile karşılaşmamaktadır. Fakat diğer dört filmde Batılı kadını modern, güzel ve temiz giyinimli, mantıklı düşünen, ailesine bağlı kişiler olarak vermektedir. *Midnight Express* filminde Billy'nin sevgilisi Türk kadınlarına göre daha güzel bir kadındır. Aynı zamanda güzel giyinimli, merhametli, modern ve bilgili bir havası vardır. Tren yolculuğunda bile elinde gazete okumaktadır. Yine filmde Amerikan yolcu uçağına binecek olan kadın yolcular modern ve temiz giyinimli bayanlardır.

Passport to Terror filminde de Le Peye gayet modern görünümlü bir kadındır. Hapishanedeki diğer Türk mahkumlarına kıyafetlerine fark atan güzel ve temiz giyinimli aynı zamanda merhametli bir kadındır. Kadın mahkumlar arasında çıkan bir kavga'nın sergilendiğı sahnede Le Peye diğer mahkumların kavga sırasında umursamadığı çocukları ranzaların arkasına saklayarak onları korumaya çalışmıştır. Bu durum Batılı kadının ne kadar merhametli olduğu imajını vermektedir. *Prison Heat* filminde dört Amerikan kadının usulsüzlüklere alışkın olmayan, merhametli, adaletsizliğe karşı direnen, modern görünümlü kişiler olduğu görülmektedir. Son olarak *Taken II* filminde de Batılı kadın imajını canlandıran Mills'in karısı ve çocuğı ailesine düşkün, ailesi için savaşı, modern giyinimli tipler olarak aktarılmaktadır.

Filmlerde görülen dördüncü karakter tiplmesi ise Batılı erkek tipolojisidir. Batılı erkekler zeki, özgüvenli, merhametli, adil, ailesine bağlı kişiler olarak gösterilmektedir. *Arabistanlı Lawrence* filminde Lawrence'nin bilim insanı olması ve zeki bir karakter olması dikkat çekmektedir. Filmde sık sık Lawrence'nin bilim insanı olduğu vurgusu yapılmaktadır. Lawrence, aynı zamanda çok merhametli bir kişiliğe sahiptir. Filmde ilerleyen sahnelerde Lawrence'nin Akabe'ye gitmek için yanına aldığı askerlerden birisi bir kişiyi öldürür. Arap kanunlarına göre kan davasından dolayı kısasa kısas uygulaması yapılmaktadır. Eğer vuran askeri, karşı taraf öldürürse olay sarmal şekilde başa saracaktır. Lawrence, bu olayın olmasını istemediğı için ateş eden askeri kendi öldürmek ister ve öldürür. O asker ise Sahra Çölünün en ölümcül yerinde kaybolmuş, hiç kimse bulmak için cesaret edememiş, Lawrence tüm zorluklara rağmen onu bulup getirdiğı kişidir. Öldürdüğü kişiyi tanıyor olması onda büyük bir acı oluşturur ve günlerce bu olayın etkisinden kurtulamaz. Lawrence, ilerleyen sahnelerde Kudüs'e dönmesi gerekir. Yanına iki öksüz Arap çocuk alır. Çocuklardan biri Kudüs yolculuğı sırasında ölür. Bu olaydan da Lawrence aşırı derecede etkilenmiştir. Kudüs'e vardığında İngiliz komutana yaşadığı bu iki olayı anlatır ve sırf merhametinden dolayı gizli görevinden bile vazgeçmek ister. Lawrence filmin son sahnelerinde Kudüs'te bulunan Türk hastanesine gider. Orada "su su" diye dolaşan yaşlı ve yaralı bir Türklerle karşılaşır. Lawrence, Türkleri hiç sevmiyor olmasına rağmen hasta Türk'e su bulmak için yoğun bir çaba gösterir. Bu sahneler, Türklerin acımasızlığı yanında Batılı'nın merhametli insanlar olduğu imajını vererek Türkler üzerinde olumsuz algılar oluşturmaktadır.

Midnight Express filminde de Batılı erkek tiplmesi ahlaklı, modern, rasyonel düşünebilen, merhametli tiplerdir. Filmde Billy'nin babası Batılı erkeğın merhametini ve ailesine düşkünlüğünü simgeleyen en güzel tiplmedir. Billy'in hapishane ziyaretinde Billy'i karşısında mahkum olarak görünce duygulanır ve ağlamaya başlar. Ona bir baba olarak tavsiyeler verir ve Billy'i hapishaneden kurtaracağına dair söz verir. Oğlundan ayrılırken gardiyana arkasından seslenir ve ona "Oğluma iyi bak tamam mı? Yoksa senin kafanı koparırım pis Türk." diyerek ailesine düşkünlüğü gözler önüne serilmiş ve böylece Batılı erkeğın merhameti ve ailesine bağlılığının ne kadar güçlü olduğu imajı verilmiştir.

Karakter, içinde yaşanan zamanın ve mekânın toplumsal koşulları içerisinde inşa edilir. Toplumsal yapının oluşmasında ve toplumsala ait olan kültürel özelliklerin dünya çapında iyi bir imajla aktarılmasında karakterlerin önemi büyüktür. Bu bağlamda Türk karakterlere yüklenen, olumsuz anlam ifade eden imajlar ile Türkiye'nin toplumsal yapısını ne kadar irrasyonel, Batı dışı olduğu algısı oluşturulmak istenmektedir.

Doğu-Batı Tasviri

Doğu ve Batı arasında yapılan ayırım oryantalizmin ana çerçevesini oluşturmaktadır. Bu ayırım coğrafi anlamda ve mekânsal bağlamda herhangi bir yeri tarif etmemektedir. Coğrafi anlamda bugün Batı olarak adlandırdığımız yeri Avrupa olarak tanımlasak bile Batıyı oluşturan coğrafi mekân sadece Avrupa

değildir. Aynı zamanda Doğu olarak bilinen coğrafya da sadece Doğu değildir. Doğu ve Batı tarihsel ve söylemsel bir kurgudan oluşmaktadır. Doğu ve Batı denilince hayatları, zihniyetleri, kültürel yapısı ve kimlikleri farklı olan iki dünya anlaşılmaktadır.⁶⁷ Bu bağlamda inceleme konusu olan beş filmde de Doğu egzotik ve otantik görünümlü, eski binaların olduğu, dar sokaklarında seyyar satıcıların gezdiği, nargilelerin içildiği, baharat çarşılarının olduğu mekan olarak tasvir edilirken, Batı geniş yollarla, büyük ve modern görünümlü şehir yapılanmalarıyla, yeşil ve temiz bahçelerle, güven ortamında mutlu ve huzurlu halkıyla tasvir edilmektedir.

Arabistanlı Lawrence filminin ilk sahnesi Batı şehrinde Lawrence'nin kim olduğu konuşmalarıyla başlamaktadır. Filmde geniş, düzgün ve temiz yoldan motosikletli kişi gitmektedir. Bu yolun etrafı yeşilliklerle doludur ve bu esnada çalan müzik insana huzur verici tonlardadır. Filmde kiliseye de yer verilmiştir. Binalar büyük, kullanışlı ve geniş yapılardır. Batılı insanların giyimi ise modern ve şıktır. Film boyunca Arabistan ve Kudüs'te develerle yolculuğa yer verilirken, filmin başlangıç sahnesinde Batılı şehirlerin hiçbirinde hayvanla ulaşım aracına yer verilmemektedir. Filmde kullanılan ışıklandırma da çok manidardır. Batının gösterildiği film sahnelerinde ışıklandırma canlı tonlarda iken, Doğunun konu edinildiği sahnelerde sarımtırak tonlar ve sisli hava kullanılmıştır. Böylece Doğuya egzotik ve otantik hava verilmiştir. Filmde kullanılan renk tonlamaları *Midnight Express*, *Taken II*, *Passport to Terror* ve *Prison Heat* filmlerinde de aynı şekilde kullanılmıştır. *Passport to Terror* filminde Le Peye'nin Türkiye'den dönüşü sahnesinde Amerika yüksek binalarla, temiz mekânlarla ve modern giyimli, daima gülen insanlarla gösterilmiştir. Böylece Doğunun geriliminin aksine Amerika'nın huzur veren bir ülke olduğu imajı yansıtılmaya çalışılmıştır.

Prison Heat filminde Yunanistan, gelişmiş bir Batı ülkesi imajıyla yansıtılmıştır. Filmin başlangıç sahnesinde dört turist kadın Yunanistan'da dilediği gibi huzur ve güven içinde eğlenmektedir. Turist kadın burada hiçbir sorunla karşılaşmamaktadır. Hapisten ilk kaçtıklarında güvenlik amaçlı sığındıkları ilk yer Yunanistan olmuştur. *Midnight Express* filminde de Billy'in güvenli bir yer olarak kaçacağı ilk ülkenin Yunanistan olduğu vurgusu yapılmaktadır. *Taken II* filminin de ilk sahnesinde Mills'in karısının ve kızının yaşadığı Los Angeles şehri gösterilmektedir. Filmde Los Angeles yüksek gökdelenlerin, modern yapıların düzgün ve geniş yolların, büyük alışveriş merkezlerinin olduğu bir şehir olarak gösterilmiştir. Filmin sonunda Mills, karısı ve kızı Amerika'da bir sahil kenarında huzur ve güven içinde mutlu bir hayat sürmekte olduğu gösterilmektedir. Bu sahnelerin gösterimi sırasında çalan müzik ise insana huzur vericidir.

Bir Doğu ülkesi olarak gösterilen Türkiye ise bahsi geçen filmlerde tamamen olumsuz bir imaj üzerine sahnelenmiştir. *Midnight Express* filminde her türlü kaçakçılığın yapıldığı, uyuşturucu satışının geçiş ülkesi olduğu, her gün patlamaların olduğu ve insanların bu duruma duyarsızlaştığı imajı verilmektedir. *Taken II* filminde Türkiye, terör olaylarının sıradanlaştığı bir ülke olarak yansıtılmıştır. *Midnight Express*, *Passport to Terror* ve *Taken II* filminde Türkiye sahnelerinde özellikle eski binalar, dar sokaklar, baharat satışı, kapalı çarşı, kahvehaneler gösterilerek otantik görünümler ön plana çıkarılmış ve modern görünümünden uzak bir ülke imajı oluşturulmuştur. Bu durumu Billy'nin deliler koğuşunda Oxford'ta felsefe okumuş, çocuk tacizinden hapse atılmış bir Türk mahkumla yaptığı konuşma manidar kılmaktadır. Bu mahkumun adı Ahmet'tir. Ahmet, Billy'e laf atar ve ona "insanlar makinadan çıkmıştır ve bazen makine bozuk üretebilir, ancak bozuk olanlar kendinin bozuk olduğunun farkında değildir." der. Billy'nin bu konuşmaya verdiği cevapta Batının uygarlığı ve yöneten ülke olduğu mesajı yoğun bir şekilde aktarılmaktadır. Billy, "makine biziz, üreten biziz" cevabıyla Doğu halkının ve Türklerin her zaman yönetilmeye mahkum olduklarını, Batının ise akıllı ve bilimi kullanan, teknolojik gelişmelere sahip ve her zaman yöneten olduğu vurgulanmaktadır.

Doğu, Batının bilimsel, siyasi, sanatsal ve ticari gelişimlerinin uzağında, Batının sahip olduğu değerlere ulaşamamış bir konumdadır. Doğunun Batı ile eşitliği söz konusu bile değildir. Bu nedenle Doğu, Batının inşasına ve ihyasına muhtaç bir bölgedir.⁶⁸ Batı kendini dünyada meydana gelen hadiselerin aktörü olarak görmektedir. Bu nedenle Batı kendi stratejisini, bu doğrultuda oluşturmaktadır.⁶⁹ Aslında Doğu hakkında yapılmış bütün tahviller tamamen Batının ürettiği düşüncelerin ürünüdür. Çünkü Doğu

⁶⁷ Dikici 2014, 49.

⁶⁸ Said 1991, 327.

⁶⁹ Huntington 2001, 15-24.

hakkında ve Doğulu olan Türkler hakkında konuşulurken sadece Batının düşünceleri, görmek istediği Doğulu oryantalist imgeleri yer almaktadır.

Sonuç

Kültür endüstrisinin günümüzdeki en önemli aktörlerinden biri olan Hollywood sineması, modern dünyanın algıları, beğenileri üzerinde belirleyici bir rol üstlenmekte ve ürettiği imgelerle gerçekliği yeniden inşa etmektedir. İyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış, haklı-haksız gibi soyut gerçeklikler üzerine biçimlendirici aktörlüğü, küresel dünyanın zihin kategorilerinin inşasında önemlidir. Sinemanın ulusal çıkarlara sahip propaganda aracı görevi üstlendiği dönemlerde, Batı merkezci bir apoloji üretimi, politik bir amaca yönelir ve ben-öteki karşıtlığında kimlik kazanımları/tanımlamalarında başat bir rol oynar. Batı dışı-toplumlar ile ilgili filmlerin başat çıkış noktasının ise oryantalist bir tavra odaklandığı gözlenmektedir. Burada, Doğu üzerinden Batıyı inşa etmeye dayanan bir apoloji söz konusudur. Defoe'nin Robinson Cruose eseri nasıl sömürcülüğün bir yansıması ise *Arabistanlı Lawrence, Taken II* gibi filmler de, Batı düşünce biçimini temel alan oryantalist düşüncenin bir yansımasıdır.⁷⁰ Batının rasyonelliği karşısında Batı-dışının irrasyonelliğine dayanmaktadır. Batının gelişmişliğine karşın Doğunun geri kalmışlığı ön plana çıkartılır. Bu inşa Batının rasyonel bir kurumsallaşma temelinde oluşturduğu modern toplum yapısına karşın, Doğunun paternalist ilişkiler üzerine kurulu olmasına dayanmaktadır. Batılı tipolojinin kaynağını amaca yönelik rasyonel eylemlerden aldığı, üretken, kanunlara saygılı medeni unsurlarına karşılık, Doğunun eylemlerinde geleneksel eyleme yaslanan hacı bireylerden oluşan bir apoloji söz konusudur. Hollywood'un oryantalist filmlerine bakıldığında; dilenciler, esir pazarları, harem, hamamlar, yılan oynatıcıları, sırnaşık satıcılar, yalancı rehberler, fes giyen erkekler, çarşafli kadınlar, şehvetine düşkün aptal erkekler, despot yöneticiler, kendi kendini yönetmekten aciz, kişiliği gelişmemiş, zayıfları ezen karakterler, kısacası ötekiyi-Doğuyu yansıtacak tüm materyaller yer almıştır. Bu durum soğuk savaş döneminin bitmesine kadar devam etmiştir. Soğuk savaş sonrası dönemde ise Amerika'nın Doğu toplumlarına müdahalesi filmlerde haklı gösterilip meşrulaştırılmaya çalışılmıştır. İslam uygarlığı küresel dönemde bu temanın başlıca enstrümanı olarak kullanılmış olup islam ve terörizmi birleştiren filmler/diziler üretilmiştir. Bu oryantalist yaklaşım 11 Eylül saldırılarıyla birlikte hız kazanmış ve bu konuyu işleyen filmlerin sayısında büyük bir artış olmuştur. Hollywood'ın sergilemiş olduğu yaklaşımın Türk/Türkiye üzerinde de aynı şekilde uygulandığı görülmektedir.

Ele alınan bu çalışmanın örneklemini, Hollywood yapımı *Arabistanlı Lawrence, Passport to Terror, Taken II, Prison Heat ve Midnight Express* filmlerinden oluşmaktadır. Bu filmlerde geçen Türk/Türkiye imajı, uluslararası bağlamda olumsuz yönde etkileyecek oryantalist söylem ve imgelerle doludur. Bu çerçevede Türk/Türkiye'yi konu edinen bu filmler, geçmişte yer alan oryantalist ressam, yazar ve seyyahların eserlerindeki içeriklerle büyük oranda benzerlikler taşımaktadır. Osmanlı döneminden bu yana geçen modernleşme serüveninin aksine filmlerde görülen egzotik atmosfer, vahşi, acımasız, giyimden anlamayan, akılsız, iş bilmez olarak sunulan karakterler, geçmiş oryantalist eserlerdeki imajlarla benzerlik göstermektedir. Bu anlamda Batı tarihsel sürekliliğe sadık olarak inşa ettiği apolojisini benzer argümanlarla farklı mekânlarda, kimliklerde ancak aynı dille inşa etmektedir. Oryantalist söylemde ifade edilen kültürel imajlarla filmlerde geçen, Türklere ait sunulan kültürel imajlar benzerlik göstermektedir. Türk/Türkiye imajını olumsuz yönde etkileyen oryantalist söylemlerin özellikle soğuk savaş döneminde Batının, mistik ve egzotik Doğu imgesine acımasız, yakıp yıkan, işkenceci, her türlü hukuksuzluğun yaşandığı yer kimliğini de eklediği görülmektedir. Filmlerde Türkiye, hukuksuzluğun, yolsuzluğun yaşandığı, adaletin olmadığı, gelişimini tamamlayamamış, akıl ve bilimden uzak, modern çağa ayak uyduramamış, her türlü illegal olayların yaşandığı tehlikelerle dolu bir ülke imajı verilmiştir. Böylece zamansal ve mekânsal bağlamda durağan, irrasyonel yapıda olan, rasyonel dünyadan uzak bir ülke algısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu filmlerde Türk/Türkiye olgusu olumsuz imajlarla işlenirken, Batı üzerinde oluşturulan algı ise dikkat çekici niteliktedir. Batı rasyonel düzlemde gelişimini tamamlamış, modern çağa ayak uydurmuş, her türlü teknolojiye sahip, hukukun ve adaletin tam olduğu, güven ortamının sağlandığı, hiçbir illegal olayın görülmediği, insanların merhametli, adaletli, ahlaki değer ve tutumlarına bağlı olduğu bir coğrafya algısı oluşturulmuştur.

⁷⁰ Coşkun 2003.

Değnilmesi gereken bir diğler konu ise Hollywood ideolojisinin zamanın sosyal, ekonomik ve siyasal şartlarına göre kendini biçimlendirdiği olgusudur. Bu olgu özellikle *Midnight Express* filminde ön plana çıkmaktadır. Filmin çekildiği yıllarda Türkiye ve Birleşik Devletler, Kıbrıs meselesinden dolayı siyasi sorunlar yaşamaktadır. Birleşik Devletler Türkiye'ye Kıbrıs sorunundan dolayı ambargo uygulamaktadır. Tam bu sorunların yaşandığı yıllarda *Midnight Express* filminin çekilmesi sinema propaganda ilişkisini aortaya koymaktadır. Hollywood sineması o dönemde *Midnight Express* filmi yayınlayarak Türkiye üzerinde dünya çapında olumsuz bir algı oluşturmak istemiştir.

Hollywood sinemasının büyük oranda kitlelerin algısını etkileyen gücü göz önüne alındığında, bahsi geçen filmler Türkler üzerindeki tanımlamayı biçimlendirerek, dünya çapında oryantalist bir algı oluşturmaktadır.

Sinema, kamera, kadraj-çerçeve, plan, sahne, dekor, oyuncu, müzik gibi çoklu enstrümanlara sahip bir sanat dalıdır. Bu anlamda kurgusal bir geçeklik üretimi ile kitlelerin beğenisine yönelik sanatsal kaygılar taşıyabildiği gibi algısal yönlendirmelere de sahip güçlü bir silaha dönüşebilmektedir. Hollywood ise bunu dünyada en iyi yapan sektörlerin başında gelmektedir. Her devlet kendi mitsel uzamları dahilinde kendi hikayesini sinemada konu edinmektedir. Bu çalışmada ele alınan filmlerde ise, Türkiye'ye yönelik, bazen dönemsel koşulları içeren, pragmatik gerekçelerle üretilen ancak realiteden ziyade daha çok tarihsel sürekliliğe sahip kabullerin ön plana çıkartıldığı, oryantalist bir tavır gözlenmektedir.

Kaynakça

- Acar, F. O. (2019). Üçüncü Sinema Hareketi'nde Öznellik Üretimi. *Sinefilozofi Dergisi*, 2019 Özel Sayı, 352-373.
- Andrew, D. (2018). Sinema Nedir! Bazın'ın Arayışı. Melih Tu-men (Çev.). İstanbul: Küre.
- Arnheim, R. (2002). Sanat Olarak Sinema. Rabia Ünal (Çev.). Ankara: Öteki.
- Balazs, B. (2019). Sinema Kuramı, (Çev). Gökhan Aydın, İstanbul: Doruk.
- Bazin, A. (2011). Sinema Nedir?. İbrahim Şener (Çev). İstanbul: Doruk.
- Bergson, H. (1947). Yaratıcı Tekamül. M. Şefip Tunç (Çev.). Dünya Edebiyatından Tercümeleler, Fransız Klasikleri: 137. İstanbul: MEB.
- Borden, D., Duijens, F., Gilbert, T. ve Smith, A. (2013). Film. Yasin KARA (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: NTV.
- Bozyer, Ö. (2012). Hollywood Sinemasında Oryantalizm Etkisi ve Doğu Erkekleri İmajı. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük.
- Bulut, N. (2016). 19. Yüzyıl Seyahat Yazımında Oryantalist Etkiler: Lady Hornby'nin İstanbul Mektupları. (Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bulut, Y. (2004). Oryantalizmin Kısa Tarihi, İstanbul:Küre.
- Bureau, P. (2009). Ben Şiirsel Sinemadan Yanayım. Gianvito, John, (Ed.), Şiirsel Sinema-Andrey Tarkovski içinde. (s. 6-13). Ebru Kılıç (Çev.). İstanbul: Agora.
- Curley, R. (2010). The Britannica Guide To Inventions That Changed The Modern World. New York: Britannica Education.
- Copleston, F. (1990). Copleston Felsefe Tarihi Ön Sokratikler ver Sokrates. (Cilt 1). Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea.
- Coşkun, İ. (2003). Sömürgeciliğin İller Günler'i: Robinson Crusoe. İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 3 (7), 71-94.
- Çoban, M. (2016). Amerikan Sinemasında Türk Hapishanesi Olgusu ve Türkiye/Türk İmajları: Geceyarısı Ekspresi, Dehşete Yolculuk ve Hapishane Ateşi Filmleri Üzerine Bir İnceleme. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 1 (1), 20-35.
- Deleuze, G. (2014). Sinema I Hareket İmge. Soner Özdemir (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Diken, B. ve Laustsen, C.B. (2010). Filmlerle Sosyoloji. Sona Ertekin (Çev.). İstanbul: Metis
- Dikici, E. (2014). Doğu-Batı Ayrımı Ekseninde Oryantalizm ve Emparyalizm. *Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 3 (2), 45-59.
- Doğan, S. (2004). Savaş Sosyolojisi Açısından Atatürk'ün Askeri Düşünce ve Görüşleri. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, (29),133-142.
- Eisenstein, S. M. (1985). Film Biçimi. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel.
- Erdoğan, İ. ve Solmaz, B. P. (2005). Sinema ve Müzik, Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması. Ankar: Erk.
- Es-siba'i, M. (1993). Oryantalizm ve Oryantalistler: Yararları-Zararları. Mücteba UĞUR (Çev.). İstanbul: Beyan
- Gomery, D. (2003). Hollywood Stüdyo Sistemi. Geoffrey Nowell Smith (Ed.). Dünya Sinema Tarihi içinde. (s. 64-74). Ahmet Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Güloğlu, M. F. (2020). İki Birden Küçüktür: Paul Auster ve Fail Olmak. Adnan Çetin (Ed.), Sinema, Dijital Perde ve Ekran Deneyimleri içinde (s.201-228) Konya: Çizgi.

- Hall, D. (1996). *The West Ant The Rest: Discourse and Power*. D.Hall, D. Hubert Held ve K. Thompson (Ed.). *Modernity and Introduction to Modern Societies* içinde. (s.185-225). Oxford: Blackwell.
- Huntington, S. P. (2001). *Medeniyetler Çatışması*. Murat, YILMAZ, (Çev.). Ankara: Vadi.
- Kellner, D. ve Ryan M. (2010). *Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Elif Özsayar (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kömecoğlu, U. (2011). Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül. *Doğu-Batı*, 4 (20). 33-51.
- Kula, O. B. (2012). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Küçükdoğan, B. (2014). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. İstanbul: Hayalperest.
- Künüçen, H. H. ve Akkaya, G.S. (2008). '300' and the Other. 6th International Symposium Communication in the Millenium, Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı içinde (s.183-186). İstanbul: 14-16 Mayıs 2008.
- Mcgowan , T. ve Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. Yasemin Ertuğrul, Caner Turan (Çev.). İstanbul: Say.
- Melies, M. M. (1968). İlk Yeni Sinemacı. *Yeni Sinema*, 3 (25). 3-16.
- Özen, E. ve Sevilay, Ç. (2006). Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4 (1). 67-96.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora.
- Papatya, N. ve Özdemir, Ş. (2015) *Kültürel Anlam Üretiminde Çok Ulusluşirketlerin İdeolojik Marka İletişim Aracı Olarak Hollywood Sineması: Forrest Gump Filminin Sinematografik İmaj Analizi*. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 20 (2). 1-28.
- Pudovkin, V.I. (1966) *Sinemanın Temel İlkeleri*. Nijat Özön (Çev.). Ankara: Bilgi.
- Said, E. (1991). *Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Yolu*. Selahattin AYZAZ (Çev.). İstanbul: Pınar
- Saraçgil, A. (1999). *Kahvenin İstanbul'a Girişi: 16. ve 17. Yüzyıllar, Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*. M. Atik ve E. Özdoğan (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi.
- Scognamillo, G. (1996). *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*. İstanbul: İnkılap.
- Servante, A. (2005). *Batılıların Gözünde Türk İmajının Geçirdiği Değişimler Dünyada Türk İmgesi*, İstanbul: Kitap.
- Sunar, L. (2012). *Marx ve Weber'de Doğu Toplumlari*. İstanbul: Ayrıntı.
- Süphandağı, İ. (2004). *Batı ve İslam Arasında Oryantalizm*. İstanbul: Gelenek.
- Turner, B. S. (2002). *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*. İbrahim Kapaklıkaya (Çev.). İstanbul: Anka
- Uluç, G. ve Soydan, M. (2007). Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare. *Bilig*, (42). 35-53.
- Uluyağcı, C. (2007) *Simges Kavramı ve Film Çözümlemesi: Karşılaşma*. Selçuk İletişim Dergisi, 5 (1). 217-224.
- Yiğit, Z. (2008). *Hollywood Sinemasının Yeni Oryantalist Söylemi ve 300 Spartalı*. Selçuk İletişim Dergisi, 5 (3). 236-249.