

SİNEMADA ORYANTALİST VE OKSİDENTALİST SÖYLEM: “DUVARA KARŞI” FİLMİ ÖRNEĞİ

Adem YÜCEL
Ziya SÜRMELİ

Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, admycl(AT)gmail.com
MEB, ziyasurmeli55@gmail.com

ÖZ

Anahtar kelimeler:
Duvara Karşı,
Fatih Akın,
Oksidentalizm,
Oryantalizm,
Sinema.

Batının geçmişte beri bilim ve sanat dalları aracılığıyla, Doğu'ya ilişkin yaratmak istediği algı ve sahip olduğu kalıplaşmış görüşleri doğrultusunda ortaya koyduğu ürünler sinema ile de karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde buna hizmet eden en önemli sanat ve iletişim araçlarından biri olan sinema, geniş izleyici topluluklarına iletilen mesajlarla biçimlenmesi amaçlanan Doğu-Batı algısı açısından, ideolojik olarak oldukça önemli bir işlev kazanmıştır. “Sinemada Oryantalist ve Oksidentalist Söylem: ‘Duvara Karşı’ Filmi Örneği” başlıklı bu çalışmada, oryantalizm ve oksidentalizm kuramları ayrıntılarıyla incelenmiş, tarihsel süreç içerisinde değişen anlamları üzerinde durulmuştur. Bu iki kuramın sinema ile ilişkisi ele alınarak, bu kuramların bir söylem olarak sinema aracılığıyla nasıl üretildikleri incelenmiştir. Literatür tarama yoluyla elde edilen bulgular ışığında, eleştirel söylem analizi metoduyla, araştırmanın örneklemini oluşturan Fatih Akın filmi, oryantalist ve oksidentalist söylemler açısından incelenmiştir.

ORIENTALIST AND OCCIDENTALIST DISCOURSE IN CINEMA: “AGAINST THE WALL” FILM EXAMPLE

ABSTRACT

Keywords:
Cinema,
Fatih Akın,
Head-On,
Orientalism,
Occidentalism.

In the past, the history of science and art of the West, the east at the time they want to be set up and where there are places that are set up in some places you will stand out with the cinema products. Cinema, one of the most important art and communication tools serving sunrise, has an ideologically very important function in the nature of East-West perception, which is intended to be shaped by messages conveyed in large audience communities. In this research titled “Orientalist and Occidental Discourse in Cinema: A Sample of Head-On”, theories of orientalism and occidentalism have been studied in detail and their meanings that have changed in historical process have been emphasized. By discussing the relationship between these two theories, it has been examined how these theories have been produced as a discourse through cinema. In the light of the findings obtained through the literature review and by the critical discourse analysis method, film that is the sample of the research has been taken up in terms of orientalist and occidental discourses.

Giriş

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

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

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

Sinema ilk ortaya çıktığı ve henüz sanatsal bir değer taşımadığı zamanlarda, şimdiye göre teknik açıdan oldukça yetersiz durumdaydı. Ancak teknolojide meydana gelen gelişmeler sinemaya da etki etmiş ve gittikçe sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi güçlenmiştir (Öztürk, 2016, s.337). Radyo, televizyon ve diğer medya kültürü ürünleri gibi sinema da, “biz” ve “onlar” algısını şekillendirmeye yarayan materyaller sunmaktadır. Bu medya gösterileri, egemen, güçlü, güçsüz ve aciz olanı ortaya koymaktadır. Sinema, günümüzde sömürgecilik anlayışının ve mutlak iktidar isteğinin gerçekleşmesinde önemli bir araç olarak görülmektedir. Özellikle Hollywood sineması, oryantalizmin, Batılı izleyici için oldukça başarılı bir araç olabileceğini, yarattığı Doğu anlatılarıyla belirlemiştir. Önceleri mistik ve egzotik bir yer olarak gösterilen Doğu, sonradan terör eylemleri ve teröristlerle gündeme gelen bir korku coğrafyası haline gelmiştir. Öztürk’ göre; Hollywood ve Batı sinemasının oluşturduğu ticari film endüstrilerine ve onların baskın sinemasal formlarına tepki olarak ortaya çıkan üçüncü sinema, tüketim ve burjuva değerlerinin görüntüleri-

ni çağrıştıran Hollywood sinemasına karşı, alışılmış sinema kodlarını yıkarak film yapımı için farklı bir yaklaşımı ortaya koymuştur: İzleyiciyi, izleyici olmaktan çıkarıp aktif hale getirmek (Öztürk, 2017, s.186).

Doğu tarafından, içinde bulunduğu dönemin koşullarına göre değişime uğrayan sinema, uzun yıllar bir sanat formu ya da siyasi bir söylem aracı olarak görülmemiştir. Bu sebeple oksidentalizm olarak tanımlanan karşı tavrın sinemaya yansması, yani sinemanın oksidentalizmi bir söylem aracı olarak kullanması, Batı’nın oryantalizmi kullanmasına göre oldukça yüzeysel bir boyutta kalmıştır.

2. Oryantalizm ve Oksidentalizm

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

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

Oryantalizm ve oksidentalizm dünyayı anlama, algılama, açıklama ve tanımlamada iki farklı bakış açısidir. Temel olarak oryantalizm Batı’nın Doğu algısı; oksidentalizm Doğu’nun Batı algısıdır. Karşılıklı bu algılama sadece bir düşünceden ibaret değildir ve eylemi de beraberinde getirmektedir. Batı’nın, zayıf ve kendini yönetemeyen Doğu algısı işgal ve sömürüyle sonuçlanırken; Doğu’nun, güçlü ve disiplinli Batı algısı efendiye itaate sebep olmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Doğu kendi gücünü keşfetmeye başlarken, bu değişim oryantalizmden yüzyıllar sonra oksidentalizmin ortaya çıkış zeminini hazırlamıştır. Batı, sömürgeciliğinin keşif kolu olan oryantalizm vasıtasıyla elde ettiği bilgi ile Doğu

üzerinde iktidarını kurar. 20. yüzyılda fiziksel işgal yerini zihinsel işgale bırakırken, iktidar da farklı bir boyuta taşınmıştır. Oksidentalizm, Batı'nın bu iktidarını yıkmaya, Doğu üzerindeki siyasal üstünlüğünü ortadan kaldırma girişimidir. Bu anlamda, Oksidentalizm bir özgülleşme hareketidir (Öz, 2013).

Carrier, oksidentalizm ve oryantalizm mantığını göstermeye karar vermiş ve bunu dört bölümde ele almıştır:

1. "Diğerleri" üzerinden "bizim" oluşturduğumuz tasavvur: Oryantalizm;
2. "bizim" resmimizin arka planından "diğerleri"nin oluşturduğu tasavvur: Etno-Oryantalizm;
3. Bizim kendimize ait resmin arka planında "diğerlerinin" oluşturduğu tasavvur: Etno-Oksidentalizm;
4. Kendi üzerimizden "bizim" oluşturduğumuz tasavvur: Oksidentalizm.

Carrier'in düşüncesindeki espri, Batı'nın kendi kendini onaylayan tasviri olan oksidentalizm, her zaman oryantalizmin bir parçası olagelmış klişe Doğu tasvirinde görülmektedir. Yani oksidentalizm, Carrier'in düşüncesini 1996 yılında ele alan Fernando Coronil'in sözleriyle, "Oryantalizm'in zıddı değil; onun muhtemel şartları ve (aynadaki gibi) karanlık tarafıdır." (Endervitz, 2014).

2.1. Sinema ve Oryantalizm

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

Radyo, televizyon, sinema ve diğer medya kültürü ürünleri, Kellner'ın ifadesiyle kendi kimliklerimizi, kendi kendimize bakışımızı, cinsiyet olgumuza ait düşüncelerimizi; sınıf, etnik farklılıklar, ırk, milliyet ve cinsellikle ilgili algılarımızı ve "biz" ve "onlar"ı algılayışımızı şekillendirirken kullandığımız materyaller sunarlar. Medya gösterileri Kellner'a göre kimin güçlü ve ya da güçsüz olduğunu; kimin güç ve vahşet uygulama erkine sahip, kimin aciz olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece güce sahip olanların durumunu meşrulaştırırken, aciz olanlara da oldukları yerde kalmaları

mesajını vermektedir. Dünyanın en büyük film endüstrisi kabul edilen Hollywood'un ürettiği görsel ürünlerde Kellner'ın bahsettiği etnik farklılıklar, sınıf, ırk, milliyet ve cinsellik gibi temalar "biz" ve "ötekiler" algısının yaratılmasında kullanılırken, kültürel farklılık vurgusu değişmez bir biçimde Doğu üzerinden yapılmaktadır. Bunun yanı sıra Doğu, dünyaya bakışımızı ve en derin değerlerimizi şekillendiren, neyin iyi ya da kötü, olumlu ya da olumsuz, ahlaki ya da fena olarak anlamlandırılacağını belirleyen bu görsel ürünlere zengin bir dekor da oluşturmaktadır (İnceiplik, 2008:8).

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

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

Hollywood, oryantalizmin Batılı seyirciler için nasıl başarılı bir araç olabileceğini belirlemiş ve "hayal ürünü coğrafya"yı ve onun içeriğini Batılı anlatıya ve etnografik sinemalara dönüştürmüştür. Bloch, beyaz perdede "hayal ürünü coğrafyanın" oluşumunu, sinemanın hegemonyacı fantezilerde uzmanlaşmış "güzelleştirici" bir ayna olarak yönetici sınıfın neyi ve nasıl istediğini sıklıkla yansıtmaya dayalı olma-

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

Harem imgeleri, tüm erkeklerin içgüdüsel olarak yaşamayı son derece arzu ettiği bir “yasak dünya”, istek ve heyecan uyandıran, cezbeden bir “açıl susam açıl” dünyası olarak sunulmaktadır. Örneğin; Vincente Minelli’nin “Kısmet” (1995) filminde harem, hücrelerini gardiyanın rahatlıkla gözetleyebildiği dairevi hapisanelere benzer yapısının, ha-

rem ağasına, kadınları fark ettirmeden izleme olanağı verdiği görülmektedir. Erişilemez mahrem bir alanın içine röntgenci bir girişe izin verişiyse harem, erkeğe özgü sınırsız bir cinsel güç ütopyasını yansıtmaktadır. Bu fanteziler modern erotik literatürde, Batı imgelemine ötesinde cinsel pratiklerin ve ırklar arası sadomazoşizmin vurgulandığı “Türk Lokumları”, “Azgın Türk” imgelemine dönüştürülmüştür (Uluç, 2009:254-255).

Türkbağ’a göre (2003:211) “Öteki” olmadan kimlik olamayacağı vurgusu hem bireysel bakış açılarını hem de devletlerin dış politikalarını etkilemektedir. Kimliğin belirginleşmesi, “Öteki”nin belirginliğiyle doğru orantılıdır. Adanır’ın Baudrilard’dan aktardığına göre (2012:36) Günümüzde Amerika’nın en çok eksikliğini duyduğu şey, kendini eleştiren ideolojilerin yok olmasıdır. Örneğin, Soğuk Savaş döneminde ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki rekabet de kimlik olgusu eksenindedir. ABD demokrasi, insan hakları, liberal ekonomi ve genel anlamda özgür dünya kavramlarını kendisine mal ederken, bunu Sovyetler Birliği karşıtlığı üzerinden sürdürmüş, Hollywood sinemasıyla komünist rejimi ötekileştirmiştir. “Rocky IV” filminde, Amerikalı ana karakter Rocky’dır. “Rocky” isminin Türkçe karşılığı “Kaya gibi sağlam”dır. İsminden anlaşıldığı gibi ana karakter burada ABD’yi temsil etmektedir. Filmde Rocky, Rus boksör Ivan Drago ile kıyasıya bir rekabete girişmektedir. Rus karakterin ismi olan Ivan, bilinen bir Rus ismi olmakla, soy ismi Drago’dur (Dragon yani ejderha demektir). Filmde kullanılan bu isim metaforları ile simgelenen, Amerikalı ana karakterinin kötü ejderha ile savaşmasıdır. Film boyunca, Rocky karakterinin aile yapısı, arkadaş çevresi ile dayanışması, çalışma azmi ve sportmenliği vurgulanırken, Rus boksçunun ve ekibinin saldırganlığı, farklı hile yollarını denemesi, boksçunun çevresindeki ekibin SSCB ajanlarından oluşması ve müsabakayı kazanması için Rus sporcuya baskı yapmasının üzerinde durulmuştur (Robb, 2005). 1985 yapımı olan bu filmde ABD, SSCB ile Soğuk Savaştadır ve ABD’nin bu savaş içindeki konumu Rocky karakteri üzerinden, ABD’nin bakış açısında SSCB’nin durumu da Ivan Drago üzerinden anlatılmıştır. Filmin afişinde yer alan ABD bayrağına sarılmış Rocky, film izleyicisine ABD’nin bu savaşta üstünlüğünü yansıtmaktadır.

Sinemanın politik etkisini fark eden Rus lider Lenin, 1920’lerde siyah-beyaz filmleri kendi politik propagandaları için kullanmıştır. Meksika hükümeti ise, 1922 yılında Meksika ve Meksikalılar aleyhinde saldırgan tutumlar sergileyen tüm Amerikan filmlerini yasaklamıştır. Bir dış politika aracı olan Hollywood, ABD yönetimi için hem ekonomik hem yasal hem de pazarlama yöntemleri açısından kendi politi-

kalarını dünyaya tanıtarak, üstünlük kurma çabaları için bir vasıta niteliğindedir. Hollywood'un özellikle büyük şirketlerin yapımcıları ve yönetimleri ile ABD yönetiminin kurumları arasında yakın bir ilişki içinde olması da bunun en önemli göstergelerindendir (Güngör, 2011:72).

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

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

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

3. Bir varlık olarak öteki: Ötekinin keşfi ile "biz" anlam kazanır. Rushdi'ye göre ötekinin temsiline ne kadar yakından bakarsak onda o kadar "biz" benliğini görür. "Biz" e benzemeyen görüldükçe, "öteki"nin anlamı daha da derinleşir (Önder, 2007:46). "Krallık" filminde Araplar (Suudiler) ve Amerikalılar arasındaki farklılıklar sosyal, kültürel ve siyasal etiketler üzerinden seyirciye aktarılmış, "biz"in konumu sağlamlaştırılmıştır. Burada öteki benliğin oluşum sürecine katkıda bulunan ve modern kimliğin anlaşılmasındaki gö-

zükmeyen gönderim noktasıdır. Bu varoluşçu söylem, ötekini tarihsel alana yerleştirerek "özne"nin kurgulanmasını sağlamaktadır (Güngör, 2011:75-76).

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

5. Farklılık olarak öteki: Sömürge ve sömürge sonrası toplumlardaki yaşanan homojenleştirmeye karşı tikel kültürel ortaklaşmaların etnik veya ulusal eksende farklılaşmasını ifade etmektedir. Bir başka deyişle, var olabilmek için evrensele karşı etnik ve yerel kültürlerin farklılığı yüceltilmektedir. Bu yaklaşımlar öteki hakkındaki çözümlemeleri özetler nitelikte olup, ötekinin hangi koşullarda ve süreçlerde oluştuğu sorusuna yanıt verememektedir. Ayrıca bu ayrımları birbirlerinden tamamen bağımsız ve etkileşimsiz yapılar olarak görmek gerekmektedir. Bu bağlamda ötekini anlamaya çalışırken öznenin nasıl kurulduğunu analiz etmek gerekmektedir. Psiko-analitik, ötekinin ve öznenin oluşum süreçlerini anlamada verimli yaklaşımlar olarak görülmektedir (Önder, 2007:46). Farklılık olarak öteki, Batılı bir tarihsel perspektif içinde "ötekinin" oluşturulmuş kimliğinin söylemsel olarak Hollywood'a yansımalarıdır. Burada Hollywood, Arap-ötekiyi bir temsiller düzeni içinde temelinde farklılıklara dayalı bir kimlik içinde betimler. Bunu yapmaktaki amacı ise kendi kimliğini güvence altına alıp sabitlemektir. Schnapper, dışarının farklılığı "biz"e bir tehdit oluşturduğunda, iç bağlılığın pekiştiğini belirtir. Böylece filmlerde yaratılan Amerikan kimliği istikrarlı bir biçimde sağlamlaştırılır (Güngör, 2011:75-76).

Sinema hem bireyler hem de uluslar için, "öteki"nin resmedilmesine olanak sağlayan bir sanat formu olarak, ulusların "öteki" üzerinden kendi milli kimliklerini tanımlamasında ve milliyetçi söylemlerini aktarmasında her zaman önemli bir araç olmuştur. Kültür emperyalizminin en güçlü kalesi olarak kabul edilen Hollywood'un sinemadaki temsil tercihini, güçlüden (kendisinden) yana ve acizin (ötekinin) aleyhine kullandığı, birçok film örneğinden bilinmektedir. Film çalışmalarında daha çok oryantalist bakış açısı olarak

değerlendirilen bu tavırla çekilen filmlerde Doğu; Batı'nın kendi üstün tarihini evrenselleştirme ve sömürgeci niyetlerini meşru kılma adına kendisinin sahip olduğu özelliklerin tam tersine pis, tembel, uyuşuk, zorba, medeniyetten yoksun ve son yirmi yıldır terörün kaynağı olarak tanımlanmaktadır. Oryantalist bakış açısı zaman içinde değişen siyasi ve toplumsal dönüşümlere göre biçimlenmekle birlikte, öteki olana yönelik "aşağılayıcı ve alaycı" tavır hiç değişmemiştir. Gizemli Doğu'yu bir tür arzu nesnesine dönüştüren filmlerin tamamında yaratılan atmosfer -çoğu zaman olabildiğince kitschipek, tütsüler ve loş ışıklı egzotik ortamda rakseden cariyeler, birbirinden güzel kadınlarla dolu harem, peçe gibi klişeler, sanki büyü bir coğrafyayı temsil ediyor gibi görünse de, bir kültürün gerçek verilerinden ziyade abartılı bir ihtişam, gizem, -özellikle Hristiyanlığın tek eşliliğinden ve burjuva yaşamının monotonluğundan sıkılan izleyicisi için- tutku ve çokeşlilikle hesabı sorulmayacak özgür cinselliğe, "tahayyül"e dayanıyordu. Batılı için çekici olan tek şey mekânlar ve kadınlar olurken Doğulu erkekler hâlâ barbar ve cahildiler. (Önal; Beykal, 2015)

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

11 Eylül saldırılarına kadarki dönemde Hollywood filmlerinde işlenen Doğulu figürü, zorba bir krallıkla yönetilen ve medeniyetten yoksun insanlar olarak temsil edilmiştir. Dönemin Müslümanları konu alan filmleri; cinsel imgeler, bilinçdışı fanteziler, arzular, korkular ve rüyalarla örülüdür. 1921 yapımı "Şeyh" adlı filmde Müslümanlar, vahşi ve şehvet düşkünü olarak betimlenirken; "Arap Geceleri" (1942), "Ali Baba ve Kırk Haramiler" (1944), "Kobra Kadın" (1944), "Sinbad ve Sailor" (1947) gibi filmlerde ihtişam, gizem, tutku ve çok eşlilikle hesabı sorulmayacak özgür cinselliğe olan meylin şekillendirdiği bir fantastik anlatım tarzı benimsenmiştir. 1980'lerin sonlarında yapılan filmlerde ise Batı'nın "öteki/doğulu" karşısında koyduğu "ben/batılı"; her daim "öteki"den daha güçlü ve bedeni ya da zekâsıyla üstün görünen "beyaz adam"dır. Bu üstünlük, "öteki"nin beceriksizliğinden dolayı komik duruma düşmesinin batılı "ben"e yarattığı özgüven ve alaycılık ile vurgulanmaktadır. 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra ise Hollywood sinemasında "öteki"ye karşı olan söylem boyut değiştirmiştir. Doğunun cehaleti, barbarlığı ve her zaman üstesinden gelinebilecek eksikliklerinin yerini, her an tehlike ve tehditleri hatırlatan, dolayısıyla özgüven yerine

endişe aşılayan bir Doğu imgesi almıştır. Bu dönemden sonra Doğu alay edilecek, aşağılık ve komik durumdan ziyade; masum insanları acımasızca katleden, onların mallarını gasp eden, terörizmin menşei olan tehlikeli bir unsur olarak gösterilmeye başlamıştır (Kartal, 2016).

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

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

2.2. Sinema ve Oksidentalizm

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

Dönemin koşullarına göre şekil değiştiren, ancak daima aşağılayıcı ve alaycı bir bakışın nesnesi durumuna düşen Doğu için, bu bakışın tersini geliştirmek kolay olmamıştır. Oksidentalizm olarak tanımlayacağımız bu karşı tavrın sinemaya yansması ise -Doğu'nun görsel sanatlara mesafeli tavrı nedeniyle- daha da sorunludur. Doğu, uzunca süre bir sanat formu ya da ideolojik, politik bir söylem aracı olarak görmediği sinemayı, oksidental söylemin aracı yapma konusunda Hollywood kadar agresif bir tutum izlememiş, devrime kadar olan süreçte Batı'yı sadece kültürel bir tehdit olarak ele almıştır. Oksidentalist bakış açısı, tıpkı oryantalizm gibi, farklı toplumların birbirlerine düşmanca bir önyargı geliştirmesi sonucunu doğurmakta ve bu düşmanlık kitle iletişim araçları yoluyla yeniden üretilmektedir. Oksidentalizmde, oryantalizmdeki kadar sistematik bir işleyişten ve mantıksal bütünlükten söz etmek mümkün değildir. Oksidentalizmin tarihsel olarak konumlandırılabilmesi tek nokta, Batı dışı kültürlerin aydınlarının Batı'yla ilgili gözlemlerine, anti-sömürgeci söyle-

me ve kendi kültürel özelliklerine atıflarda bulunarak ortaya koydukları Batı ile ilgili söz yapılarıdır (Önal;Beykal, 2015).

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

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

karşısında Batılı görünümü, modern, seksi, entrikacı, sarışın kötü kadın karakter durmaktaydı.

Aynı dönemde Yeşilçam melodramlarında aktristin gece kulüplerinde dans edip şarkı söyleyerek, Batı'dan ithal edilmiş gece hayatının "kirliliğinde", dekolte giysileriyle temiz kalmayı başarmış olarak temsil edildiği de görülmektedir. Gece hayatının kötü adamları da, çizgili ya da siyah takım elbiseleri, beyaz atkıları ile Batılı kötü adamın birebir kopyasıdır. Filmlerin güçlü adamları şiddet, seks, uyuşturucu ve para unsurlarının hâkim olduğu (Batı'dan gelen) bir yaşam tarzını benimsemişlerdir. İyi ve kötü adam hesaplaşmasının yapıldığı bol kavga sahneleri ve uğruna dövüğülen güzel kadınları ile İran sinemasında o döneme egemen olan "Luti" (sert adam) denilen film türünün de, tıpkı şarkıcı ve gece kulüplü filmlerde olduğu gibi kullandığı motiflerde zamanla dönüşüm yaşanmıştır. Geçen zaman içinde geçirdiği dönüşüm, aynı zamanda Batı'ya bakışın da zaman içinde nasıl değiştiğinin ipuçlarını vermektedir. Bu tür aksiyon filmlerinin ilk örneklerinde başkaraktere özverili, güçlü olanın karşısında direnemeyen, güçsüz ve zayıfların yanında yer alan yardımsever bir kimlik biçilirken daha sonraları çizilen karakterler konusunda daha katı olunduğu gözlemlenmiştir. Bu karakterlerin zamanla daha holigan, alkole eğilimli, güç gösterisine dönüştürdükleri şiddet eylemleri ile temsil edilmesi, sanki hayranlık duyulan bir unsur olarak görünse de, aslında kendi kültürlerine tehdit olarak gördükleri, hayallerinde canlandırdıkları "Batılı"nın yansımasıdır. 60'lı yılların sonunda, bu tarz filmlerde daha çok yerel motifler kullanarak İran Yeni Dalga Sineması'nın alt yapısını oluşturan üslup denemeleri, İran Sineması'nı oksidental bakışın yarattığı stereotipleştirme -Batının yaptığı gibi- ve şablon filmlerinden, gerçekte kendini sinema diliyle anlatacağı bir "sanat" formuna ulaşmasına neden olmuştur. Popüler İran sinemasının özellikle hâkim olduğu 1930-1970'li yıllar içinde, farklı türler altında, Batı kültürünü sadece "şiddet, seks, uyuşturucu, alkol" gibi unsurlar çerçevesinde göstermesi Doğu'nun oksidental bakışının yansımasıdır. Doğu, cehaleti, geri kalmışlığı ve son dönemde terörü simgeleyerek Batılı toplumlar için tehdit olarak görüldüyse, Batı da Doğu'ya göre, toplumsal ahlak, gelenek ve kültürü için bir tehdit olarak kabul edilmiştir. Bu karşılıklı ön yargıya dayanan bakış, Batılı ülkeler açısından sömürge olarak varlıklarını bir güç olarak sürdürmesi anlamına gelirken, Doğulu ülkeler açısından ise başlangıçta kültürel, daha sonraları coğrafi bir "tehdit" anlamı taşımaktadır. Bu noktada Batı'yı temsil eden ülkelerin kendi ideolojilerini "sinema" gibi güçlü bir sanat üzerinden ortaya koymaları tesadüf olmamıştır. Ancak günümüzde ideolojiyi sinema üzerinden dile ge-

tirmek, 1960'lı yılların popüler sinemasını kullanmak kadar kolay ve etkili değildir. Kitle iletişim araçları ve gelişen teknolojilerle küçülen dünyada ön yargıları kırmanın yolu ya da diğer bir deyişle oksidentalizmin yeni tavrı, İran Sineması'nda olduğu gibi, özgün bir sanat diliyle dünya sinema literatüründe başarıyla varlık göstermek olmalıdır. Doğu, sinema gibi güçlü bir aracı Batı'nın uyguladığı yöntemlerle "ben" ve "öteki" ayrımını koymak için kullanmak yerine, zengin kültürü ve tarihî geçmişini arkasına alarak kültürünü ve sanatını yüceltebilir (Önal;Beykal, 2015).

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

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



Resim 1. Duvara Karşı Film Afışı

3. Duvara Karşı

3.1. Filmin Künyesi

Tür: Drama

Yapım Yılı: 2003

Yönetmen: Fatih Akın

Görüntü Yönetmeni: Rainer Klausman

Kurgu: Andrew Bird

Müzik: Klaus Maeck

Senaryo: Fatih Akın

Oyuncular: Birol Ünel, Sibel Kekilli, Catrin Striebeck

Süre: 120 dk.

Format: 35mm, renkli

Orijinal Versiyon: Almanca/Türkçe

Altyazılı Versiyonlar: İngilizce, İspanyolca

Ses Teknolojisi: Dolby SR

Festival Gösterimleri: Berlin 2004 (yarışma bölümü),

Belgrade 2004, Skopje 2004, Buenos Aires 2004,

Sydney 2004, New York 2004, Shanghai 2004,

Moscow 2004, Karlovy Vary 2004, Denver 2004, Montreal 2004,

London 2004, Pusan 2004, Rio 2004, Seville 2004, Ljubljana 2004

Ödüller: Berlin Uluslararası Film Festivali: Altın Ayı FIPRESCI Ödülü; Şekil 1. "Duvara Karşı" Film Afışı.

Altın Lola Almanya Film Ödülü: En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın

Oyuncu, En İyi Kamera, En İyi Yönetmen; Avrupa Film Ödülü: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve İzleyici Ödülü; Altın Birlik Alman Film Birliği Ödülü; Oslo Uluslararası Gümüş Ayna Ödülü; Sevilla Uluslararası

Film Festivali: İzleyici Ödülü; Bitola Uluslararası Film Festivali Altın Kamera Ödülü; Alman Kamera Ödülü; Kurgu Ödülü; İspanya Sinema Akademisi: En İyi Avrupa Filmi Goya Ödülü; Amerikan Film Eleştirmenleri Derneği: En İyi Yabancı Film Ödülü kazanmıştır.

3.2. Filmin Konusu:

"Duvara Karşı" filmi, arada kalmış, yersiz-yurtsuz kimliklerin hikâyesidir. Bu yersiz-yurtsuzluk hayatı zorlaştı-

ran kaotik bir boşluk yaratmaktadır. Bu noktada iki karakterin de klinikte karşılaşmaları, kendi varoluşlarına karşı yıkıcı tutumlarının olması ve yaşamaya dair motivasyonlarının düşük olması gibi bir gerçeklik ile film başlar. Türkiyeli göçmenlerin statik ve standart düşünülen ve yorumlanan davranış normlarını yersiz-yurtsuzlaştıran iki karakter ve onların bu karmaşa içinde kendi arzularının peşinden koşmaları, hikayenin odak noktasını oluşturmaktadır (Türkgeldi, 2016).

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

3.3. Filmin Değerlendirilmesi:

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

dir. Zeminde serili olan Türk halısı, arka planda yer alan cami de dikkat çekicidir. Bu sahneler, söylenen şarkılar, mekân ve kişiler açısından oryantalist unsurlar barındırmaktadır (Şekil 2).

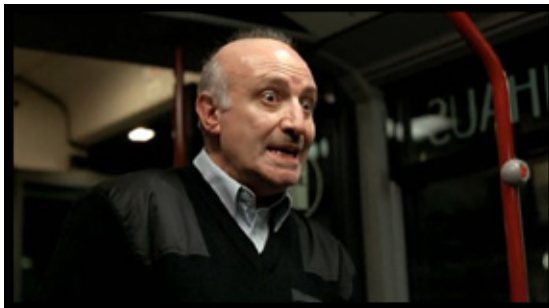


Resim 2. İstanbul Boğazı’nın kıyısında alaturka şarkılar seslendiren fasıl heyeti

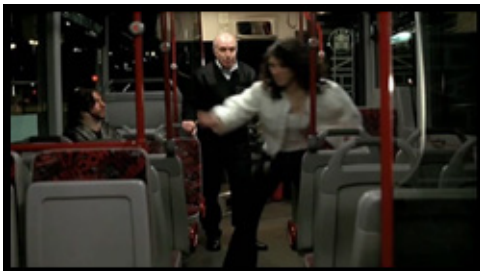
Filmin öykü akışını bölerek aralara giren bu sahneler, sadece “Duvara Karşı”yı değil, bütün bir Fatih Akın sinemasını yorumlamak için güçlü bir malzeme sunmaktadır. Bu alaturka şarkılar, filmde, tragedyalarda anlatı arasına girip olanları yorumlayan koro gibi işlemektedir. Karakterlerin farkında olmadıkları bir şeyleri izleyiciyle paylaşırlar. İki coğrafya arasında kalmış karakterlerin öyküsünü yorumlayan ses, tam bu coğrafyaları ayıran sınırın üzerinden gelir; Avrupa ile Asya’yı, Doğu ile Batı’yı birleştiren boğazdan. Elde kullanılan kameranın sürekli sarsıldığı, sıçramalı kurguya bolca başvurulmuş bir dil kuran film, bir türlü “sabitlenemeyen” karakterlerin öyküleriyle uyumlu bir gramer oluşturmaktadır. Buna karşılık sabit kadrada ve tek planda çekilmiş fasıl sahneleri, öykünün ve aynı zamanda izleyicinin nefes aldığı sabitlenme noktaları olur. Ülkeler, coğrafyalar ya da genel olarak mekân ile kimlik arasındaki ilişkiyi tartıştıran öyküde, huzur veren mekân olarak sınır çizgisi seçilmiştir. Fasil sahnelerinin sınırda oluşu, sadece iki mekânın birleşme noktasını mekân edinmesinden kaynaklanmaz, aynı zamanda bir şeyleri ait olmadıkları yerlere ve ait olmadıkları zamanlara taşımaktadır. Yapılan, giyilen, söylenen “yersiz”dir; sokağa halı serilmesi, bu zamanda bu tarz giyinilmesi, sokakta şarkı söylenmesi gibi... Burası, olmayacak şeylerin olduğu hayali bir alternatif mekândır. Bu yüzden, filmin kendilerine bir yer, bir aidiyet bulamayan karakterlerinin rahata ereceği yer, belki de bu sınırdır çizgisidir. Bir yandan da bu ses, geçmişten gelen bir sestir; müzikle birlikte bütün mizansen öğeleri de Türkiye’nin geçmişine referans verir. Filmin kurduğu bu hayali huzur mekanı, nostaljik bir geçmişten beslenir; memlekete dair fetişleri, memleketin geçmişine dair imgelerden çıkarıp kurar. Bu anlamda Fatih Akın Türkiye’de yaşayanların zamansal düzlemde kurdukları nostaljiyi, mekânsal hatta kurar gibidir. Memleket, her koşulda özlenen geçmiştir aslında; mekân olarak algılanan zamandır. Uzaklarda doğup büyümüş bir

yönetmenin bu toprakların ruhunu bu kadar iyi yakalaması, biri zamanda biri mekanda gelişen bu ortak nostalji hissiyle açıklanabilir (Çiftçi, 2007).

Almanya'da klinikte karşılaştığı Cahit'i, kendisiyle formaliteden evliliğe ikna etmeye çalışan Sibel, hala orada kaldığı esnada Cahit'i bir gece dışarıya çıkarır (kaçırır) ve bara giderler. Baskıcı ve tutucu ailesinden kurtularak, özgürce yaşamak istediğini dile getiren Sibel'in, ikna çalışmaları orada da devam eder. Cahit reddedince Sibel, bira şişesini kırarak bileğini keser. Cahit ani bir hamleyle Sibel'in bileğini sarar ve bardan çıkarak bir otobüse binerler. Otobüste yolcu olarak sadece ikisi bulunmaktadır. Birbirlerine bağırıp çağırarak Sibel'in ailesi ve evlilik hakkında konuşmayı sürdürürlerken, otobüs birden durur. Türk olan şoför; "Allah'ını, dinini, kitabını tanımayan köpeklerin otobüsümde işi yok. Hemen inin!" diyerek ikisini de otobüsten atar. Burada şoförün yaklaşımı oryantalisttir. Otobüs bir kamusal alandır. Kendisinin malı olmadığı halde ve otobüse binen yolcuların hiçbirinin ne olduğu ve kim olduğu ile ilgili herhangi bir fikri olmayan, aslında işini yapması beklenen şoför, yolcuların Türk olduğunu öğrendiğinde, konuşmalarından rahatsızlık duyarak, bu tepkiyi vermiştir. Burada İslamcı, muhafazakâr, gelenekçi ve tehditkâr bir Türk erkeği kimliğiyle oryantalist bir tavır sergilemektedir (Şekil 3) Sibel, hışımla otobüsü terk eder. Baskıcı tutumdan duyduğu rahatsızlık göze çarpmaktadır (Şekil 4).



Resim 3. Otobüs şoförü



Resim 4. Sibel ve Cahit'in otobüsü terk etmesi

Türk kimliğinden uzak, bir Alman gibi yaşayan Cahit, Sibel'i istemeye gidecekleri zaman takım elbise giyer, Türk berbere giderek tıraş olur, bir kutu çikolata ve bir buket çiçekle evin yolunu tutar (Şekil 5). Bu ritüeller, yıllardır

Almanya'da yaşayıp Türklüğünden/Doğululuğundan taviz vermeyen geleneksel ve muhafazakâr kimlikler ve onlardan biriymiş gibi davranan Cahit üzerinden oryantalist temsiller olarak karşımıza çıkmaktadır. Sibel'in evinin duvarında bir Türk kiliminin, çerçevesi bir İstanbul fotoğrafının bulunması ve televizyonda Seda Sayan'ın programının izleniyor olması, ardından Türk geleneklerine göre yapılan düğün de, oryantalist unsurları ortaya koymakta ve pekiştirmektedir (Şekil 6).



Resim 5. Türk berberinde tıraş olan Cahit



Resim 6. Kız isteme sahnesi

Düğün salonu, piyanist-şantörü, gösterişli gelin-damat masası ve oyun pisti ile mekân olarak Türk kültürünü yansıtmaktadır. Mekânın süslenmesinde özellikle kırmızı-be-yaz kullanılması, bayrağa ve milliyete vurgu yapmaktadır (Şekil 7). Cahit, başlangıçta dans etmeyi reddetse de, gelin-damat odasında aldıkları kokainin etkisiyle, diğer tüm davetliler gibi çiftetelli bile oynamışlardır. Özellikle Cahit için, bu geleneklere katlanmak ve kabullenmek ancak bu şekilde olanaklıdır. Cahit ve Sibel'e takılan kırmızı kurdeleli takılar, birbiri ardına sıralanmış paralar, Sibel'in babaevinde beline bağlanmış olan kırmızı kurdele kemer de Türk kültürünü yansıtan öğelerdir (Şekil 8).



Resim 7. Gelin-Damat masası



Resim 8. Düğünde varolan geleneksel unsurlar



Resim 10. Sibel ve Niko

Düğün salonuna gitmeden önce kıyılacak nikâh için, aile fertlerinin ellerinde çiçeklerle damadı karşıladıkları sahne, Batı geleneklerini yansıtmaktadır. Özellikle başında kasketi, ağzında sigarası, elinde çiçeğiyle karede görülen geleneksel Türk erkeği figürü, bu karede tezatlığı güçlendirmektedir (Şekil 9).



Resim 9. Nikah öncesi karşılama töreni

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

Sibel, çalıştığı kuaför dükkânından çıkarken, önceden birlikte olduğu adamlardan biri olan Niko, O'na seslenir. Sibel Niko'ya çıkarır ve "Ben evli bir Türk kadınıyım ve yanıma daha fazla yaklaşırsan kocam seni öldürür" ifadesini kullanarak, oradan uzaklaşır (Şekil 10). Bu ifade, Sibel'in zamanla aşık olduğu Cahit'e bağlılığını gösterirken, aynı zamanda geleneksel, klasik bir Türk erkeğinin aldatma, kıskançlık gibi durumlarda şiddet kullanabileceğini ve Türk olmasının bir tehdit unsuru olabileceğini vurgulamaktadır. Çünkü Sibel, burada Niko'yu Türk olmakla tehdit etmektedir.

Aynı akşam barda Cahit'e sataşan Niko, kışkırtıcı ifadeler kullanır ve sonunda Cahit, eline geçen küllükle kafasına vurarak Niko'nun ölümüne sebep olur. Cahit burada geleneksel bir Türk erkeği gibi davranmıştır, tıpkı Sibel'in tehdit cümlesinde olduğu gibi... Cahit hapse girer. Gazetelerde "Kıskançlık Cinayeti" başlıklı haberler yapılır. Bu haberleri okuyan Sibel'in ailesi, çok üzgündür. Baba, Sibel'in fotoğraflarını yakarken, fonda acılı bir Türkçe arabesk şarkı bu görüntüye eşlik etmektedir. Türk müziği ve arabesk müzik gibi yerel müzik formlarına zaman zaman yer verilmesi oryantalist temsilin göstergelerindendir. Ağabeyinin peşine düşmesi ve O'nu öldürmek istemesi üzerine Sibel, Türkiye'ye kaçmaya karar verir. Burada namus kavramı ve onunla ilişkili cezanın aile bireyleri tarafından kesilmesi olgusu ile Doğulunun temsiliinde oryantalist bir yaklaşım söz konusudur.

İstanbul, karanlık, dar ve güvensiz sokaklarıyla, varoş olarak nitelendirilen kıyıda köşede kalmış mahalleleriyle, medeniyetsiz ve Batı'dan uzak olarak gösterilmiştir. İstanbul sokakları karanlık ve kasvetli gösterilirken; Hamburg sokakları aydınlık, ferah ve düzenlidir. Gurbetçilerin özlemini duyduğu memleket kavramı, bir hayal kırıklığı olarak görülmektedir. Sibel gece yolda yürürken, üç adam tarafından sözle taciz edilmiş, sonrasında karşılıklı şiddet olayları yaşanmış ve Sibel bıçaklanmıştır (Şekil 11). "Türkiye'de bir kadın tek başına geç saatlerde sokaktaysa, o kadın tacizi ve şiddeti hak eder" algısı ve yaklaşımı yansıtılmıştır. Kadın İstanbul sokaklarında özgür değildir. Türk erkeği, azgın, şehvetli, medeniyetsiz olarak temsil edilmiştir. Burada gösterilen erkek tipleri ve mekânlar, tüm ülkeyi temsil etmektedir. Sibel'in başka bir akşam barda tecavüze uğraması da, Türkiye'nin suç işlenen bir yer olduğu ve Türk erkeğinin vahşi, barbar ve saldırgan olduğunu ortaya koymaktadır. Oysa Sibel Almanya'da eğlence mekânlarına gidip cinselliğini özgürce yaşarken hiçbir sorunla karşılaşmamış, oldukça mutludur; ancak Cahit'le birlikte gittikleri Taksim Club'da bir Türk erkeğin zorbaca O'na sarkıntılık etmesi de Almanya sınırları içinde yaşanan Türkiye'de benzer davranışın bir örneğidir. Taksim Club, Taksim'e bir göndermedir. Sarkıntılık eden kişi, Sibel'in Türk olduğu-

nu sonradan anlar ve "Nasıl Yani?" diye bir ifade kullanır. O'na göre "Türkler namusludur; oysa Batılı bir kadın rahattır ve her şeye açıktır" algısı oksidentalit bir yaklaşımdır. Cahit barda kavga edip dövülerek bardan Sibel'le birlikte atılır ve dışarıda Sibel O'nun yaralarını temizlerken, "Lanet Türkler" ifadesini kullanır. Burada ise self-oryantalit bir söylem söz konusudur.



Resim 11. İstanbul sokaklarında Sibel'in şiddete uğraması

Sibel, İstanbul'a geldiğinde kısacık kestirdiği saçlarıyla ve dişilikten uzak, bir erkek çocuğuna benzeyen giyim tarzıyla dikkat çekmektedir. Selma'nın yöneticilik yaptığı otelde oda hizmetlisi olarak çalışmaya başlamıştır ve mazbut bir yaşam sürmektedir. Ancak bu fazla sürmez. Bir akşam iş çıkışı eve gitmekten vazgeçer ve bir büfeye yemek yemeye girer. Sohbet edip yemek yiyen iki gencin masasına gayet olağan bir şekilde oturur ve yemeğini yemeye devam eder (Şekil 12). Gençler şaşırılmışlardır. Bunu normal karşılamazlar. "Buralı değilsin galiba" diye sorar gençlerden biri. Sibel "Nereden anladın?" der. "Anladım" diye cevap verir mimikleriyle de şaşkınlığını gösteren genç. Her ne kadar geleneksel bir ailede yetişmiş olsa da, Batı kültüründe yaşamış Sibel için bu, aykırı bir durum değildir. Gençlere nereden uyuşturucu bulabileceğini sorması üzerine "Manyak mısın kızım sen?" cevabını alır. Fonda bu görüntülere eşlik eden korna sesleri mekân olarak İstanbul'u desteklemektedir. Sibel o gecedan sonra işe gitmez. Cahit'e yazdığı mektupta: "Sevgili kocam, İstanbul renkli, hayat dolu bir şehir... Burada yaşamayan tek şey benim. Tek yaptığım hayatta kalmaya çalışmak. Tanrı bizi sınıyor. Tanrı? Tüm bu yaşananlardan sonra neye inanacağımı bilemiyorum. İkimizden en zoru yaşayan sensin. Fakat ben de burada kendimi hapiste hissediyorum." ifadelerini kullanır. Sibel, yaşadığı bu aidiyet sorunuyla kendini "öteki" gibi hissetmektedir -ki öyledir. Bu mektubu yazarken fonda zil sesleri ve oryantalist melodileriyle bir müzik eşlik eder.



Resim 12. Sibel'in gençlerin masasına oturduğu sahne

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

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

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

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

4. Sonuç

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

lışılmıştır.

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

Almanya’da yaşayan ikinci kuşak bir Türk yönetmen olan Fatih Akın’ın uzun metrajlı “Duvara Karşı” filmi, literatür tarama sonucunda elde edilen bulgular ışığında, oryantalist ve oksidentalst söylemleri açısından, diyaloglar, karakterler ve mekanlar bağlamında eleştirel söylem analizi metoduyla incelenmiştir.

Duvara Karşı filminde Doğu’nun temsili İstanbul üzerinden gerçekleştirilmiştir. Hamburg modern yaşamları, aydınlık caddeleri, ferah sokakları, modern yapıları ve otomobilleriyle, sakin ve kargaşadan uzak bir kent; İstanbul ise güvensiz, tehlikeli, şiddetin ve kargaşanın egemen olduğu bir kent olarak gösterilmiştir. Tecavüz, darp, kapkaç, ölüm gibi trajik olayların yaşandığı İstanbul, ötekileştirilmiştir.

Filmdeki oryantalist unsurlar dikkat çekicidir. Sibel’in baskıcı babası ve ağabeyi Doğu’nun ataerkil aile yapısını yansıtmaktadır. Yapacakları formalite evlilik için Cahit’in Sibel’i ailesinden istemeye gitmeden önce Türk berberine giderek tıraş olması ve ardından evde kız isteme töreninin gerçekleşmesi de oryantalist unsurlardır. Sibel’in ailesiyle yaşadığı evdeki geleneksel dekorasyon, Cahit’le evlendikleri düğün salonundaki bayrağa gönderme yapan kırmızı beyaz balonlar, tüller, kumaşlar, süslemeler, müzik tercihleri ve danslar gibi geleneksel Türk kültürünü yansıtan detaylar göze çarpmaktadır. Filmin başlangıcında ve dönüm noktalarında ekrana gelen fasıl heyetinin olduğu sahnelerde, yerdeki halı ve arkadaki manzara ile “orient” imajı vurgulanmıştır.

Fimde karşılaşılan oksidentalst bakış açısı, Batının özellikle gençler üzerinde yarattığı kültürel ve ahlaki dejenerasyondur. Birinci kuşak göçmen olan ebeveynler, kendi gelenek ve kültürlerini yaşamakta ve yaşatmaya çalışmaktayken; ikinci kuşak göçmenlerin gelenekleriyle çatıştıkları, iki kültür

arasında sıkıştıkları görülmektedir. Ahlsızlık ve inançsızlık vurguları, oksidentalizmi yani Doğunun gözünden Batıyı yansıtmaktadır. Sibel’in özgürleşmek için yaptığı evlilik ve farklı kişilerle yaşadığı ilişkiler ile Cahit’in alkolikliği, Batı’nın ahlaki yönden yozlaştırmasını ortaya koyan oksidentalst söylemlerdir. Cahit ve Sibel otobüste tartışırken, şoförün aniden otobüsü durdurarak kullandığı “Allah’ını, dinini, kitabını tanımayanların otobüsümde işi yok, hemen inin!” ifadesi Doğulunun gözünden Batının yarattığı dejenerasyonu yansıtmaktadır. Dini vurgular üzerinden tehditvari bu yaklaşım, aynı zamanda oryantalisttir.

Metissage sinemasında önemli bir isim olan Fatih Akın’ın incelenen filminde, çoğunlukla var olan oryantalist söylemlerin yanında, oksidentalst söylemlerle de karşılaşmıştır. Yönetmenin “Duvara Karşı” filminde Türk kültürünü oryantalist bakış açısıyla yansıttığı ifade edilebilir.

KAYNAKLAR

Adanır, O. (2012). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Say Yayınları

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

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

Dönmez-Colin, G. (2012). Öteki’nin Sinemaları, Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk. İstanbul: Agora Kitaplığı

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

Erkan, H. (2009). Hollywood Sinemasında Oryantalizm. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

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

Güngör, F. S. (2011). Oryantalizm Ve Amerika Birleşik Devletleri’nin Ortadoğu’ya Bakışının Sinemaya Yansımaları. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı. Ankara. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Hobson, J. M. (2004). Batı Medeniyetinin Dogulu Kö-

kenleri. Çev: Esra Ermert, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnceplik, H. (2008). Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Ankara. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karakoç, E.; Mert, A. (2013). Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelenmesi. Türkiye Araştırmaları Dergisi. Sayı:34. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayını.

Kartal, Z. (2016). İslamofobinin Sinema Sektörüne Yansımaları. <http://www.edebiyatevi.com> (Erişim Tarihi: 22.11.2016).

Kırel, S. (2012). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

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

Önder, A. S. (2007). Arap ve İran Entelektüellerinin Oksidentalizm Bağlamında Batıyı Ötekileştirmesi. Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmalar Enstitüsü Ortadoğu Sosyolojisi ve Antropolojisi Anabilim Dalı. İstanbul. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Öz, A. (2013). Abdullah Metin’le Oksidentalizmi Konuştuk. Genç Birlik/ Dünya Bülteni. <http://www.gençbirlik.net/abdullah-metinle-oksidentalizmi-konustuk/> (Erişim Tarihi: 11.06.2016).

Öztürk, S. (2016), Sinema Bağlamında Sanat ve Oksidentalizm İlişkisi: Cennet Batı’da Filminin İçerik Analizi, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Özel Sayı, 336-349

Öztürk, S. (2017), Sinema Ve Gerçeklik İlişkisinin Yılmaz Güney Filmlerine Yansıması: “Sürü” Filmi , Sayı: 15. Yalova Sosyal Bilimler Dergisi, 185-198.

Said, E. (2004). Kültür ve Emperyalizm. İstanbul: Hil Yayınları.

Said, E. (2016). Şarkiyatçılık, Batı’nın Şark Arayışları. İstanbul: Metis Yayınları.

Teksoy, R. (2005). Dünya Sinema Tarihi. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Türkbağ, A. U. (2003). Kimlik, Hukuk ve Adalet Sorunu. Doğu Batı Dergisi: Kimlikler. Sayı 23. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

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

Uluç, G. (2009). Medya ve Oryantalizm. İstanbul: Anahtar Kitaplar.

SUMMARY

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

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

The cinema, which can affect people directly or indirectly, secretly conveys its messages to the viewer in some cases by being open to the public, and sometimes aiming at the audience’s consciousness. Capitalist states, especially those who have an imperialist point of view and try to admit their own ideology to the “others”, use economic and psychological oppression as well as cinema against oppressed nations. Cinema is both a representation and a show. Re-unifies the truth, the unreal, the present, the real life, the memory, and the dream at the same common mental level. Cinema is parallel to human soul. There is a piece of movie in every human head.

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