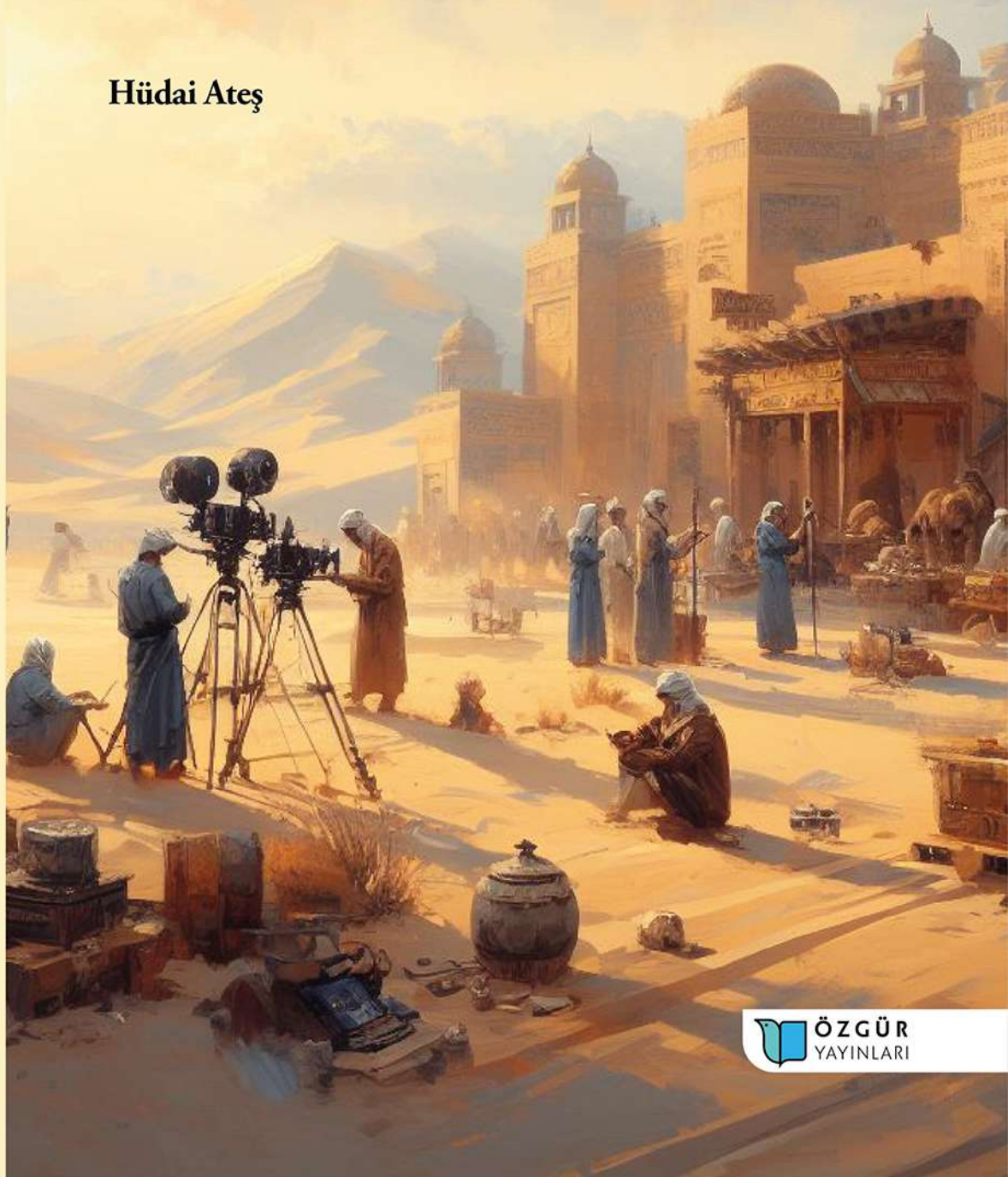


Sinemanın Doğu ile İmtihanı: *Belgesel Filmlerde Oryantalizm*

Hü dai Ateş



Sinemanın Doğu ile İmtihanı: Belgesel Filmlerde Oryantalizm

Hüdaı Ateş



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozgurayinlari.com

✉ info@ozgurayinlari.com

Sinemamanın Doğu ile İmtihani: Belgesel Filmlerde Oryantalizm

Cinema's Trial with the East: Orientalism in Documentary Films

Hüdaî Ateş

Language: Turkish

Publication Date: 2023

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

E-ISBN (PDF): 978-975-447-810-5

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub325>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Ateş, H. (2023). *Sinemamanın Doğu ile İmtihani: Belgesel Filmlerde Oryantalizm*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub325>. License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozgurayinlari.com/>



Ön Söz

Yüzlerce yıllık köklü bir geçmişe sahip olan oryantalist bakış açısı, sanatın birçok dalında var olduğu gibi son yüzyılda ortaya çıkan sinema sanatında da kendini iyiden iyiye göstermiştir. Son yıllarda bu alanda yapılan araştırmalar kurmaca filmlerde oryantalist bakış açısının varlığını kesin olarak gösterirken gerçekliğin sinemadaki temsili olan belgesel filmler üzerine incelemelerin yetersiz olması beni bu çalışmayı yapmaya iten temel motivasyon olmuştur. Bu kitap çalışması ile dünyanın en köklü belgesel film festivallerinden birisi olan Uluslararası Amsterdam Belgesel Film Festivali'nin uzun metraj kategorisindeki ödül alan filmleri inceleme altına almak, Batı merkezli bir festival tarafından ödüllendirilen ve Doğu'yu konu olan filmlerde hangi oryantalist öğelerin kullanıldığını göstermesi açısından önemlidir.

Bu çalışmanın amacı, belgesel filmlerdeki oryantalist temaları ortaya koymak ve anlamak suretiyle daha eleştirel bir bakış açısı geliştirmek, izleyicilerin bu tür stereotipik temsilleri sorgulamasını teşvik etmek, daha kapsayıcı bir belgesel üretimine ve farklı akademik çalışmalara katkı sağlamaktır. Araştırma süreci içerisinde hem pek çok yerli ve yabancı kaynaktan çeşitli bilgileri derleyerek filmleri incelemek hem de yine bir belgesel film yönetmeni olarak incelemeye aldığım filmler hakkında belgesel filmlerin anlatılarında nasıl bir yol izlendiğini keşfetmeye çalışmak benim için oldukça keyifliydi. Film incelemeleri esnasında yönetmenler ile iletişime geçmek ve filmler hakkında daha detaylı bilgiye sahip olmak çözümlemelerimde tutarlı veriler elde etmemi sağlayan diğer etkenler olmuştur.

Benim için çok anlamlı olan ve zevkle hazırladığım bu tez çalışmasında başta danışmanın Prof. Dr. Dilek Takımcı'ya, bu konuyu benim için bulan ve bana uygun olduğunu düşünen Prof. Dr. Alev Fatoş Parsa'ya, tez izleme jürimde yer alan ve desteğini hep hissettiğim Dr. Öğr. Üyesi Halit Kartal'a gönülden teşekkür ederim. Doktora tez yazım sürecinde yardımlarını esirgemeyen pek çok hocama ve dostuma da ayrıca teşekkür ederim.

Diğer tarafyan yol göstericiliğine her zaman ihtiyaç duyduğum babam Halis Ateş'e, bugünlere gelmemde büyük emeği olan annem Rahime Ateş'e, kardeşlerim Alaattin ve Muhammed Ateş'e ve hayat arkadaşım, yoldaşım ve sırdaşım, eşim Zeynep Ateş'e insanın ömründe pek nadir teşekkür etme fırsatı bulduğu böylesine değerli bir önsözün son cümlelerinde teşekkür etmeyi hem bir mutluluk vesilesi hem de bir borç bilirim.

Bu kitap, 2023 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlamış olduğum “Belgesel Film Anlatısında Oryantalist Öğeler: IDFA Ödüllü Uzun Metraj Belgesel Filmler Üzerine İnceleme” isimli tezden yola çıkarak hazırlanmıştır.

İzmir, 2023

Hüdaî ATEŞ

İçindekiler

Ön Söz	iii
Giriş	1
1 Oryantalizm Çalışmalarının Tarihsel Arka Planı ve Kuramsal Yaklaşımlar	11
Oryantalizmin Kavramsal Çerçevesi	11
Oryantalizmin Tarihsel Arka Planı	16
İktidar, Söylem ve Tahakküm Üçgeninde Oryantalizm	34
Oryantalizmin Farklı Görünümleri	41
Oryantalizmin Dini Boyutu	50
Oryentalist Kod ve Konvansiyonlar	53
Oryantalizm ve Sinema Sanatı	75
Belgesel Filmcilik Bağlamında Sinemada Oryantalizmin İlk Adımları	82
2 Belgesel Film Anlatısında Oryantalizm ve Belgesel Film Festivalleri	85
Belgesel Filmlerin Anlatı Yapısı	85
Belgesel Film Araştırmalarında Oryantalizm ve Stereotipler	122
Belgesel Film ve Toplum	139
Toplumsal Farkındalık Aracı Olarak Belgesel Film Festivalleri	150
3 Belgesel Film Anlatısında Oryentalist Öğeler: Idfa Ödüllü Uzun Metraj	
Belgesel Filmlerin Analizi	165
Araştırmanın Metodolojisi	165
Filmlerin Konu ve Künyeleri	176
Belgesel Filmlerde Doğu Toplularının Tasviri ve Oryentalist Öğelerin Analizi	187
Belgesel Filmlerde Doğulu Erkeğin Tasviri ve Oryentalist Öğelerin Analizi	218
Belgesel Filmlerde Doğulu Kadının Tasviri ve Oryentalist Öğelerin Analizi	228
Belgesel Filmlerde Doğulu Ritüellerin Tasviri ve Oryentalist Öğelerin Analizi	241

Belgesel Filmlerde Doğulu Mekânın Tasviri ve Oryantalist Öğelerin Analizi	246
Belgesel Filmlerde Doğulu Kıyafetin Tasviri ve Oryantalist Öğelerin Analizi	254
Sonuç	265
Kaynakça	277

GİRİŞ

Giriş

*“Gösterilen bir şey, gerçek bir şey olmayabilir;
ancak gösterilen şeyin etkisi gerçektir.”¹*

Jean Baudrillard’ın bu sözünden hareketle gösterilenlerin de gerçek olduğunu iddia eden belgesel filmlerin insanlar üzerindeki etkisinin çok daha güçlü olduğu söylenilebilir. Gerçeklik adına gösterilenler ile kitleleri etkileme becerisine sahip olan belgesel filmler, bireylerin ve toplumların dünya görüşünü şekillendirmede önemli rol oynamaktadır. Birçok konu bu film türünde kendine yer bulabildiği gibi yüzlerce yıllık geçmişe sahip olan Doğu Batı zıtlığı da gerek konu gerekse de bakış açısı olarak bu filmlerde yer almaktadır. Kısaca Batı’nın Doğu’yu anlama biçimini ifade eden oryantalizm, yeri geldiğinde Batı’nın kendini tanımlamada kullandığı araç haline gelerek bir bakış açısı şeklinde belgesel filmlerde kendisini gösterebilmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde oryantalizmin kavramsal çerçevesi ve farklı kuramsal yaklaşımlar ele alınarak oryantalizm açıklanmaya çalışılmaktadır. Batılı seyyahların, düşünürlerin ve bilim insanlarının Doğu’ya gelme ya da Doğu ile ilgili çalışma amaçlarının farklılık göstermesi kavramın da çeşitli şekillerde açıklanmasına neden olmaktadır. Doğu’yu salt bir nesne olarak sadece anlamak amacıyla ele alanlar olduğu gibi onu tahakküm altına almak amacıyla inceleyenler de bulunmaktadır. Yine sömürgecilik yarışı içerisinde Doğu’yu demokrasiden yoksun, insan haklarının bulunmadığı, ilkel ve özgürlüğün söz konusu bile olmadığı coğrafyalar şeklinde değerlendirerek

1 Baudrillard, J. (1994). Simulacra and simulation. University of Michigan press

Batı'nın aslında kendisini tanımlama yoluna gittiği de söylenebilmektedir. Tüm bunlara dair detaylı açıklamaların yapıldığı birinci bölümde kavramı farklı şekillerde tanımlayan kuramcılarının görüşleri paylaşılmaktadır.

Oryantalizm, Batılı araştırmacılar tarafından Doğu'ya özgü olarak belirlenmiş bakış açıları ve ideolojik eğilimlere göre düzenlenmiş yazım, tasavvur ve araştırma biçimi olarak tanımlanmaktadır. Doğu, Batı medeniyetleri tarafından önceden belirlenmiş birtakım usullerle ve kuramlarla araştırılmakta, öğretilmekte, hükme bağlanmakta ve dayatılarak yönetilmektedir. Bunun neticesinde oryantalizm, Doğu'nun, Batı bilgisi ve bilincine muhtaç olduğu algısını yaratan ve Batı egemenliğine mecbur bırakan bir anlayışın ortaya çıkardığı temsil biçimleri sistemini ifade eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu oryantalist anlayış 14. Yüzyılda Doğu dilleri ve kültürlerinin araştırılıp incelenmesinden hareketle doğmuş, fakat Batı'nın Doğu'yu sömürmesinin keşif yolu halini almıştır. Oryantalizmin temel hedefi, özgür, medeni ve demokratik olduğu varsayılan Batı'ya karşı zıtlık oluşturan bir Doğu mefhumunu üretmek ve devam ettirmektir. Dolayısıyla Doğu'yu tahakküm altına alma maksadıyla Batı derin ve karmaşık ilişkiler ağı kurmaktadır. Doğu'nun nesnelleştirilerek tek tipleştirilmesi oryantalizmin temelini oluştururken oryantalizm sayesinde Doğu, kendi gerçekliğinden kopartılarak Batı'nın kendisine uygun gördüğü ve tanımladığı standartlarla biçimlenmektedir.

Batı'nın, Doğu'yu tanımlaması ve onu nitelendirmesinin altında yatan temel etmen güç, egemenlik ve hegemonya savaşıdır. Batı kendi kimliğini inşa edebilmek için önce ötekini yani Doğu'yu belirleme yoluna gitmekte ardından kendi tarihini ve medeniyetini Doğu ile arasındaki farklılıklardan yola çıkarak kurmaktadır. Kendisini var etmek ve Doğu'yu denetimi altına almak için meşru bir zemin ararken bunu Doğu'yu ötekileştirerek yapmaktadır. Aslında yaratılan şey Doğu'dan çok daha güçlü, üstün ve hâkim bir Batı temsilidir.

Batı tarafından Doğu ile ilgili fikirlerin üretilmesinden sonra oryantalizm, sömürü düzenini oturtmak ve Avrupa merkezli insan ve evren anlayışını ekonomik, sosyal ve siyasi alanda yaymak için küresel çapta uygulanmaktadır. Batı'nın başlattığı dünyanın bu geri döndürülemez değişikliği beraberinde küreselleşmeyi getirmekte ve adeta Batı'nın güç söylemine dönüşmektedir. Oryantalizm, Doğu'yu dışsallaştırılmış bir nesneye dönüştürürken Batı'nın yeni sosyo-ekonomik politikalarını küresel bir boyuta daha kolay taşıyabilmesinin yolunu da açmaktadır. Geri kalmışlığını kabul eden bir Doğu, daha kolay idare edilmekte ve Batı'nın küresel sömürü düzeni oryantalizm sayesinde işler hale gelmektedir.

Temelde Avrupa (Batı) merkezli bakış açısı olan oryantlizmin, sömürgecilik sonrası giderek Amerika Birleşik Devletleri (ABD)² merkezli bir yapıya büründüğü ve son yüzyılda kitle iletişim araçları ve sanat dallarındaki yeni anlatı biçimleriyle büyük bir güç elde ederek daha geniş kitlelere yayıldığı bilinmektedir. Kavramın tarihsel kökeni de yine birinci bölümde incelenirken Antik Yunan'dan bu yana Doğu Batı ilişkilerinin farklılıklar gösterdiği ortaya konmaktadır. Bu doğrultuda kavramın daha iyi anlaşılabilmesi için Antik Yunan ve Pers İmparatorluğu ile başlayan Doğu Batı ilişkilerinin tarihsel süreci genel hatlarıyla açıklanmaktadır. Bu tarihsel sürecin sonunda görülmektedir ki günümüzde Doğu, ABD merkezli Batı'nın ötekisidir. Tarihsel süreç, oryantlist bakış açısının da birçok aşamadan geçerek farklı şekillerde hayatta kaldığı göstermektedir. Dolayısıyla yaklaşık iki bin yıllık tarih içerisinde temel bakış açıları üzerinden açıklanmaya çalışılan kavramın günümüzde bambaşka boyut kazandığı anlaşılmaktadır.

Batı ve Doğu arasındaki ilişkilerin tarihi, kültürel, siyasi, ekonomik ve dini etkileşimlerle dolu karmaşık bir süreci kapsamaktadır. Antik çağda, Doğu ve Batı arasındaki ilişkiler, Yunan ve Pers medeniyetleri arasında gerçekleşen savaşlar ve etkileşimlerle başlamaktadır. Bu dönemde birbiri üzerinde tahakküm kurma gayreti içerisindeki olan bu iki büyük medeniyet, Doğu Batı ilişkilerinin bilinen ilk dönemini temsil etmektedir.

8. yüzyılda İslam'ın doğuşu ve yayılışıyla birlikte, Arap Müslümanların Orta Doğu ve Kuzey Afrika'yı fethettikleri yeni bir dönem ortaya çıkmıştır. Bu dönemde İslam'ın hızla yayılması, Avrupa'yla doğrudan temasları da beraberinde getirmiştir. Yeni dönemin ilk ilişkileri İslam coğrafyasındaki Müslümanların, Endülüs ve Sicilya gibi bölgelerde de hüküm sürmesiyle başlamış ve daha sonra İslam'ın yükselişi ve Haçlı Seferleriyle devam etmiştir. Avrupa Hristiyanlarının Kudüs'ü ele geçirme amacıyla Doğu'ya yönelik askeri girişimlerini ifade eden Haçlı Seferleri boyunca Batılılar ve Doğulular, sürekli çatışma halinde bulunmuş ve birbirleri üzerinde büyük etki bırakmışlardır. Bu dönemde Doğu, Batı için daha keskin çizgilerle belirlenen bir "öteki" olmuş ve Batı, İslam coğrafyası üzerinde tahakküm kurmak için Doğu üzerindeki keşif hareketlerini çoğaltmıştır.

İslam dünyası 13. ve 15. yüzyıllarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişiyle büyük güç kazanmıştır. Osmanlılar, Balkanlar, Anadolu, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'nın büyük bir kısmını fethetmiş ve İslam'ı yaymışlardır. Aynı dönemde Avrupa'da Rönesans hareketi yaşanırken bilim, sanat ve kültürel yenilenmeyi beraberinde getirmiştir. Bir taraftan Osmanlılar ve

2 Araştırma boyunca Amerika Birleşik Devletleri yerine ABD kısaltması kullanılacaktır.

Avrupalı güçler arasında savaşlar ve diplomatik ilişkiler sürmüş diğer taraftan Batılılar Uzak Doğu'ya ulaşabilmek ve yeni bölgeler keşfetmek için uzun yolculukların yapıldığı yeni döneme girmiştir. Bu dönemde Batı, yeni kıtalar ile karşılaşırken farklı yollardan da Uzak Doğu'ya gidilebileceğini keşfetmiştir. Yeni Çağ'da Doğu ve Batı arasındaki ilişkiler, keşifler, sömürgecilik ve kültürel etkileşimlerle yoğunlaşmıştır. Avrupalı denizcilerin keşifleriyle birlikte Doğu'ya olan ilgi artmış ve Batı, Asya'daki zenginlikleri ve ticaret fırsatlarını keşfetmek için Doğu'ya seferlerini arttırmıştır. Dolayısıyla bu dönemde sömürgecilik ve ticaret ağları, Doğu ve Batı arasındaki ilişkileri de şekillendirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünün azalmaya başlamasıyla birlikte, 16-18. Yüzyılda deniz aşırı sömürgecilik faaliyetleri yürüten Avrupalı devletler, İslam coğrafyasındaki etkilerini artırmıştır. Avrupalı devletlerin, Asya ve Afrika'da koloniler kurarak kaynaklarını sömürdüğü bu dönemde ticari ilişkiler de büyük önem kazanmıştır. Sömürgecilik faaliyetlerinin hemen arkasından gelen sanayi devrimi, ulus-devletlerin yükselişi, uluslararası politika ve ekonomik rekabet, Doğu Batı ilişkilerinin yeni bir boyut kazanmasını sağlamıştır. Bu dönemde küreselleşme süreci, Doğu ve Batı arasındaki etkileşimleri daha da karmaşık hale getirmiştir. 19. ve 20. yüzyılda ise Doğu ve Batı arasındaki ilişkiler, küresel politika, ekonomi, teknoloji ve kültürel etkileşimlerin kesişiminde şekillenmiştir. Küreselleşme, iletişim ve seyahat imkânlarının artmasıyla birlikte Doğu ve Batı arasındaki sınırlar daha da bulanıklaşmış ve kültürel alışverişler artmıştır. Ancak, günümüzde ideolojik, siyasi ve dini farklılıklar nedeniyle Doğu Batı zıtlığı soyut olarak devam etmektedir. Bu zıtlık, göç, kültürel etkileşimler, ekonomik işbirliği ve terörizm gibi konular etrafında şekillenmektedir.

Yüzlerce yıllık serüvenin ardından oryantalizm, bünyesinde belli kod ve görünmez yasaları barındırır hale gelirken egemenlik ve iktidarın aracı olarak sosyal hayatın içerisinde varlığını sürdürmektedir. Bu kod ve görünmez yasalar Batılı söylem sistemi içerisinde var olmaya devam etmekte ve Batı'nın Doğu üzerinde kurmaya çalıştığı tahakküme yardımcı olmaktadır. Artık Doğu ile ilgili söylemlerin oluşturduğu metinler yalnız bilgi aktarmamaktadır giderek gerçekliğin yerini de almaktadır. Bu yeni gerçeklik iktidar, söylem ve tahakküm üçgeninde yer alan oryantalizmin kendisidir. Doğu'nun sonsuz karmaşıklıkta karakterlerini ve kurumlarını daha anlaşılır hale getirerek Batı'nın emrine hazırlayan oryantalizm, bir bilgi olarak Batı'nın ilerlemeci yönüne katkı sağlamaktadır. Aslında olan ise bütün olumsuzlukların söylemde Doğu'ya atfedilmesiyle Batı'nın daha ileri bir medeniyet olduğu fikrini dünyaya kabul ettirmektir. Bu durumun farkına varan ve oryantalizmin akademik literatüre kazandırılmasını sağlayan Edward Said, *Şarkiyatçılık*:

Batı'nın Şark Anlayışları adlı eseriyle oryantalizmin sistemli yapısını ortaya koymaktadır.

Doğu'nun yıllar süren ve önceden belirlenen yöntemler ile araştırıldığını, öğretildiğini ve yönetildiğini fark eden Said, oryantalizmin merkezinde ideolojik eğilimlerin olduğunu bildirmektedir. Ona göre oryantalizm, dil bilimi, tarih, antropoloji gibi disiplinler arası anlayış ile açık, gizli ve modern olarak üç farklı şekilde yürütülmektedir. Batı'nın Doğu ile ilgili ürettiği bilgiler ve temsiller açık ve gizli oryantalizm biçimleri ile varlığını sürdürürken yeni bakış açıları ile modernize edilen bu bilgiler de modern oryantalizmi ifade etmektedir. Edward Said'in bu tespitlerinden sonra gelen pek çok kuramcı ise oryantalizmin farklı görünümünü keşfederek küçük farklılıklar ile oryantalizmin görünümünü ortaya koymaktadırlar.

Tarihi açıdan Doğu Batı zıtlığı pek çok farklılıklarla açıklanabildiği gibi özellikle toplumların farklı inanç yapılarına sahip olmaları bu zıtlığı pekiştirmiştir. Batı'nın en yakın komşusu olan İslam devletleri üzerinden kendini tanımlaya gitmesi "öteki" olarak daha çok İslam devletlerinin konumlandırılmasına neden olmuştur. Batı ile İslam coğrafyasının yakın ilişkileri, Batıların Doğu'da gezip gördükleri yerleri kendi coğrafyalarında anlatmak için İslam toplumlarını yazılarında ve resimlerinde tasvir etmeleriyle başlamıştır. İslam'ın oryantalist tasvirleri, İslami inanç ve uygulamaların çeşitliliğini ve karmaşıklığını aktarmada çeşitli güçlükler ile karşılaşmış ve dini genellikle durağan ve değişmeyen bir varlık olarak sunmuştur. Bu durum, İslam'ın temelde modernite ve değişimle bağdaşmadığı fikrini sürdürürken Müslümanlar hakkında çeşitli klişelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yüzden oryantalizmin İslam inancı ile ilişkisinin de izah edilmesi zaruri bir durum olarak ilk bölümde açıklanmaktadır.

Bu tarihsel süreç içerisinde iki medeniyetin de birbirlerini sürekli kendi toplumlarına anlatma ve farklılıkları ortaya çıkarma çabası içerisinde oldukları görülmektedir. Özellikle Batıların büyük ilgisini çeken Doğu, pek çok masal ve hikâyenin merkezinde yer almış ve Batıların Doğu'ya olan ilgilerinin artmasında etken olmuştur. Geçmişte masal, hikâye, gezi yazıları ve resim gibi sanat eserleri ve araştırma yazıları Doğu Batı farklılığını gösteren bilgilerin taşıyıcısı olmuşken teknolojinin gelişmesiyle önce fotoğraf ve ardından da sinema bilgilerin kitlelere aktarıldığı yeni dönemin eserleri olarak yer almışlardır.

Yıllar süren Doğu toplumlarının tasviri meselesi zamanla klişeler doğurmuş ve çeşitli oryantalist kod ve konvansiyonların gezi yazıları, hikâyeler, toplumsal sosyal araştırmalar, resimler, fotoğraflar ve en nihayetinde sinema filmleri ile sürekli tekrarlanmasına neden olmuştur. Doğulu toplumlara dair genel

yargıların yanı sıra Doğulu kadın ve erkeğe dair yargılar, belli başlı ritüeller, mekânlar ve kıyafetler Doğu tasvirlerinde kullanılmıştır. Sinema filmleri bu tasvirlerin en etkileyicilerine yer verebilen sanat dallarından birisi olurken aynı zamanda kitle iletişim aracı olarak en geniş kitlelere yayılabilmesine de imkân sağlamıştır.

Sinemanın icadı ile sömürgecilik faaliyetlerinin tüm çarklarıyla işler olduğu dönemler hemen hemen aynı döneme denk gelmekte ve ikisi de birbirinden etkilenmektedir. Oryantalizm, sömürgeciliğin keşif kolu olarak da Edward Said tarafından tanımlanırken Doğu ile ilgili ilk dönem çekilen filmler ile Batı toplumlarında sömürgeciliğin meşrulaştırılması amaçlanmıştır. Bu noktada sinema ile oryantalizmin yolları kesişmiş ve değişen anlatım teknikleri ile Doğu tasviri sürekli Batı toplumlarına anlatılmaya devam etmiştir. İlk dönem çekilen ve belgesel niteliğinde olan filmler ile sömürgecilik fikirleri yaygınlaştırılmış ve kökleşmesi sağlanmıştır. Bu amaçla elde edilen her görüntü oryantalist bir bakış açısıyla filmlere yerleştirilmiş ve yeni görsel malzemeler ile filmler zenginleştirilmiştir.

Doğu'yu anlatan Batı merkezli filmler, genellikle Batılı bir film yapımcısının Orta Doğu'ya veya daha önce sömürgeleştirilmiş diğer uluslara bakış açısını öne çıkarmakta ve bu ülkeler ile eski emperyal yöneticileri arasındaki güç farkını vurgulamaktadır. Sanatsal bir araç olarak sinema her ne kadar kültürleri aktarma, belli bir kültür ve anlatıyı ifade etme ya da tanıtmaya amaçlarına sahipmiş gibi gözükse de arka planda kültürel bir tahakkümün hem inşasını gerçekleştirmekte hem de tahakkümün devam ettirilmesini sağlamaktadır. Batılı emperyal güçler de sinemayı bir araç olarak kullanıp Doğu üzerinde inşa edilen tahakkümü devam ettirerek oryantalist bakış açısını sürekli hale getirmektedirler.

Araştırmanın ikinci bölümünde ilk olarak gelişen ve değişen belgesel filmin anlatısının nasıl şekillendiği, bu anlatı içerisinde oryantalist stereotiplerin nasıl kullanıldığı açıklanmaktadır. Belgesel film yapım tekniklerinin gelişmesiyle yeni anlatım türleri, ses, aydınlatma, renk gibi öğeler ile biçimsel açıdan ve gerçeklik, ideoloji, drammatizasyon gibi öğeler ile de içeriksel açıdan önem kazanmıştır. Film yapım uzmanların artması ve üretim maliyetlerin düşmesiyle birçok filmin üretilmiş ve toplumsal sosyal konulardan doğa olaylarına kadar pek çok konu belgesel filmlerde kendine yer bulmuştur. Belgesel film yapım işi yalnızca bir kameraya görüntü kaydedilmesinin çok daha ötesine geçerek araştırma ve senaryolaştırma aşamalarıyla başlayan ve ortaya çıkan filmin çeşitli şekillerde pazarlanmasına kadar farklı aşamalardan oluşan yeni bir üretim sürecine dönüşmüştür. Bu pazarlama stratejileri, belli başlı konuların daha işlevsel olduğunu ve film sektörünü elinde bulunduran

Batı merkezli kuruluşların film yapımcılarını daha kolay etkilediğini göstermiştir. Dolayısıyla hem konu olarak Doğu daha fazla ele alınmış hem de Batı yanlısı bir bakış açısıyla oryantalist belgesel filmler üretilmiştir.

Belgesel filmlerin, kitle iletişim araçları içerisinde gerçeğe en yakın anlatıyı perdeye yansıtan filmler olduğu düşünülmektedir. Belgesel filmdeki bilgilerin gerçek olduğunun düşünülmesi filme konu olan hikâyenin, kişilerin ya da olguların izleyici üzerindeki etkisini artırmaktadır. Görüntü ve seslerin belli bir biçimde tasarlanması ile estetikleşen ve özgünleşen bu sinema yapıtı işlenmemiş ham görüntülerin aksine belirli teknikler uygulanarak değiştirilen ancak gerçekliği korumaya çalışan filmlere dönüşmektedir. Yine de anlatılarında yer alan bilgilerin gerçekliği günümüzde bile tartışmaya devam etmektedir. Filme alınan gerçek görüntü ve seslerin kısmen ya da tamamen kurgulanarak filmi oluşturulması belgesel filmin yapısını sorgulamaya itmektedir. Yönetmenin filmde yer vermek istedikleri ve film yapım tekniklerine olan yeteneği, belgeselin içerisindeki katmanlara sızan gerçekleri kendine özgü bir biçimde anlatmasını sağlamaktadır. Bu durumda belgesel filmlerde yer alan bilgiler izleyici tarafından sorgulanabilmektedir.

Belgesel filmin anlatısını etkileyen bir diğer durum ise yönetmenin ideolojisinin filme yansımadır. Oryantalist bakış açısıyla hazırlanan bir belgesel film Doğu'ya ait bir gerçeğin yönetmenin dünya görüşüne göre belli tercihler ile şekillenmesine neden olmaktadır. Nesnel gerçekliğin belirli seçimler sonrası yönetmenin süzgecinden geçerek kayda alınması ortaya başka bir gerçeğin çıkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla hem kameranın kayda aldığı anda oluşan gerçeklik hem de görüntülerin kurguda ayıklanmasıyla oluşturulan gerçeklik belgeselin içeriğini oluştururken yönetmenin de dünyayı algılayış biçimini yansıtmaktadır. Bu algılama biçiminin sorunlu olması ya da ön yargılara dayanması gerçeklik adına gösterilenlerin aslında belli bir ideolojik bakış açısının oluşturduğu sorunlu bir gerçeklik olduğunu göstermektedir.

Nesnel gerçekliğin yönetmenin ideolojisiyle birleşerek yeni bir anlatı ile izleyiciye aktarılması süreci de filmin dramatisasyon aşamasını oluşturmaktadır. Araştırmalara ve verilere dayanan dramatisasyon süreci gerçeğe dair belirli öğelerin seçilerek birbirleriyle ilişkilendirilmesi işlemi ifade etmektedir. Yönetmenin ideolojisi ile birleşen gerçeklik, olaylar zincirinde zaman değişimleri yaparak, duygu durumlarını güçlendirmek, bazı duyguların ön plana çıkmasını sağlamak ve filmin etkileyciliğini arttırmak için dramatisize edilmektedir. Bu durum belgesel film anlatısını içeriksel açıdan etkileyen bir diğer faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Belirli aralıklarla tekrarlanan ya da özenle seçilen bilgiler belgesel filmlerde

oluşturulan dramatisasyon ile stereotiplerin doğmasına neden olmaktadır. Doğu ile ilgili belli başlı oryantalist öğelerin kullanılması da oryantalist stereotiplerin belgesel filmlerde inşa edilmesini sağlamaktadır. Oryantalist stereotipler filmlerde Doğu toplumlarının benzer şekilde tasvir edilmesine neden olurken Doğu toplumlarıyla ilgili pek çok ön yargı da bu sayede kökleşmektedir. Dolayısıyla belgesel filmlerde oryantalizm, farklı bir kültürü anlama çabası yerine, bu kültürü Batı kültürüne göre bir “öteki” olarak sunma eğiliminde olabilmektedir. Bu yaklaşım, izleyicilerin zihninde belirli bir stereotip oluşturmasına neden olurken gerçek anlamda kültürler arası bir anlayış yerine, yanlış anlamalar ve ön yargılar oluşmasına sebep olabilmektedir.

Oryantalizmin tarihsel arka planında da açıklandığı üzere Batılılar tarafından Doğu'nun hikâyeler ve araştırmalar ile anlatılması pek çok kalıplaştırmayı doğurmuştur. Belgesel filmler de hem kamuoyunu hem de onları izleyenlerin görüşlerini şekillendirebilen güçlü araçlar olarak uzun yıllar boyunca üretilen stereotiplerin kullanıldığı yeni bir mecra olarak karşımıza çıkmaktadır. Stereotipler toplumsal grupları çağrıştıran özelliklerin tamamını temsil eden ve gerçeklik adına belgesel filmlerde yer alan kalıplaştırmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumların kendilerini ve diğerlerini tanımlamada kullandığı stereotipler bir tanımlama aracı olarak Doğu Batı zıtlığında da yer almaktadır.

Doğu kurmaca filmlerde olduğu gibi belgesel filmlerde de birçok olumsuz “öteki” ile stereotipleştirilmektedir. Gezi yazılarında ve resimlerde mistik ve egzotik olarak stereotipleştirilen Doğu, değişen konjonktür ve egemen güçlerin politikalarıyla belgesel filmlerde terörün merkezi, ilkel, despot ya da eril Batı karşısındaki kurtarılmayı bekleyen dişil (kadınsı) Doğu şeklinde belirli kalıplar ile filmlerde yer almaktadır. Bu stereotiplerin sürekliliği Doğu toplumlarının doğru bir şekilde anlaşılmasını güçleştirirken Batı'nın algısını da şekillendirmektedir. Yine bu algıyı güçlendirmek ve Batılı toplumlarca daha geniş çaplı bir şekilde kabul edilmesini sağlamak amacıyla pek çok film üretildiği görülmektedir. Aslında belgesel filmler, toplumlara dair çeşitli sorunları veya toplumsal yapıların belli yönlerini görüntü ve sesler ile izleyiciye aktarmayı hedeflemektedir. Aynı zamanda bir toplumdaki farklı geçmişlerden veya sosyal gruplardan gelen insanların bakış açılarını, deneyimlerini ve seslerini vurgulayarak toplumun daha incelikli ve çeşitli temsilini de ortaya koymaktadır. Toplumun tamamının etkili bir şekilde temsil edildiği söylemek mümkün gözükmezken toplumlar hakkında değerli iç görülerin ve bakış açılarının aktarılması yine belgesel filmler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Ancak stereotipler ile belgesel filmlerin toplumları temsil etme gücü olumsuz bir amaca hizmet etmek üzere kullanılabilir.

Dolayısıyla belgesel filmlerin gerçekliğin doğrudan bir temsili olmadığını, daha çok gerçekliğin film yapımcıları tarafından filtrelenmiş ve yorumlanmış bir temsili olduğunu kabul etmek önemlidir. Bu nedenle izleyicinin belgesel filmlere eleştirel bir gözle yaklaşması, gerçekliğin temsilindeki olası sınırlamaların ve önyarguların farkında olması gerekmektedir. Film türleri arasında belgesel filmler siyasal iletişimde ve toplumsal dönüşümde oynadıkları rol nedeniyle farklı bir konumda yer almaktadır. Bunun sebebi belgeselin gerçeklik iddiası ile toplumun karşısına çıkması ve dünya ile kurduğu ilişkinin şeffaf olduğu algısı yatmaktadır.

Gerçek görüntü ve sesler ile toplumları temsil ettiği düşünülen stereotipler üzerinden oluşturulan belgesel film anlatıları toplumların hafızalarında derin izler bırakmaktadır. Toplumsal hafızada hem olumlu hem de olumsuz olmak üzere iki yönlü etki bırakabilen belgesel filmler oryantalizm özelinde düşünüldüğünde de Batılı toplumları etkileyebilmektedir. Doğu'ya ait belli başlı klişelerin sürekli olarak tekrarlanmasıyla toplumların hafızalarında Doğu'nun belli kalıplarla hatırlanmasına neden olmaktadır. Sinema sektöründe güçlü bir yer edinen Batılı film üreticileri de bu stereotipleri kullanarak kendi dünya görüşleri çerçevesinde filmler üretilmesine öncülük etmektedirler. Ancak bu filmlerin üretilmesi kadar desteklenmelerini ve itibar kazanmalarını sağlamak açısından farklı yolların ortaya çıktığı görülmektedir.

İkinci bölümde ele alınan diğer konu ise filmlerin üretilmesinde ve saygınlık kazanmasında önemli rol oynayan belgesel film festivalleridir. Hem Batılı yönetmenler hem de self oryantalizmin etkisinde kalmış Doğulu yönetmenler tarafından üretilen pek çok film bu festivallerde boy göstererek kitlelerin karşısına çıkmaktadır. Araştırmanın konusu gereği Batı merkezli düzenlenen film festivallerinde yer alan filmler arasında konu itibarıyla Doğu'yu ve Doğu toplumlarını anlatan filmler yer alabilmektedir. Batı toplumlarının beğenisine sunulan ve sinema otoriteleri tarafından çeşitli gerekçelerle ödüllendirilen bu filmler yeri geldiğinde kamuoyu oluşturabilmekte yeri geldiğinde de sosyal problemlere çözümler getirebilmektedir. Savaş, göç, insan hakları gibi temel problemlerin dile getirildiği bu filmlerde Batı merkezli bir bakış açısı hâkim olabilmektedir.

Günümüzde her yıl üretilen yüzlerce belgesel film Doğu-Batı zıtlığının izlerini taşımaktadır. Sinema sektöründe baskın olan Batı, yine kendi desteklediği kurum ve kuruluşlar aracılığıyla film üretimini teşvik etmekte ya da çeşitli filmleri ödüllendirmektedir. Bu araştırma dünyanın en köklü belgesel film festivallerinden birisi olan Amsterdam Uluslararası Belgesel

Film Festivali (IDFA)³'nin uzun metraj kategorisinde ödüllendirdiği belgesel filmleri inceleyerek içerisinde barındırdığı oryantalist öğeleri ortaya koymayı hedeflemektedir. Uzun yıllardır belgesel film alanında pek çok sektör uzmanını, akademisyeni, yönetmeni ve izleyiciyi bir araya getiren festival hem film üretimi için birçok kişinin çeşitli eğitimler almasını sağlamakta hem yeni film üretimine katkı sağlamak için maddi destek bulunabilmesine zemin hazırlamakta hem de filmleri ödüllendirerek dünya belgesel sinema piyasasında filmlerin yer edinmesini sağlamaktadır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde ilk olarak metodolojiye dair genel bilgiler, filmlerin künyeleri ve özetleri ardından filmlere dair analizler ve değerlendirmeler yer almaktadır. Belgesel filmlerde oryantalist öğelerin nasıl yer aldığı ve doğal tasvirleri oluşturulurken bu öğelerin nasıl kullanıldığı araştırma ile ortaya konmaktadır. Belirli kalıplar ile Doğulu toplumların temsil edilmesi ve bu temsillerin toplumları etkileyerek onların hafızalarında yer edinmeleri büyük bir problem doğurmaktadır. Bu problemin ortaya çıkarılmasını amaçlayan araştırma “belgesel film ve oryantalizm” başlıklarının birlikte ele alındığı nadir araştırmalardan birisini oluşturmaktadır. Ulusal ve uluslararası akademik literatürde belgesel filmler üzerinden oryantalizm araştırmasına pek rastlanılamaması araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

IDFA'nın uzun metraj kategorisinde ödül alan filmlerden oryantalist öge barındıranlar araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Ardından bu filmlerde yer alan oryantalist öğelerin nitel ve nicel veri analizleri gerçekleştirilerek filmlere dair bulgular paylaşılmaktadır. Sonuç bölümünde ise araştırmanın amacına uygun bir şekilde gerçekleştirilen yöntem ile elde edilen bulgular üzerinden araştırma kapsamında ortaya atılan sorular cevaplandırılarak çalışma nihayete erdirilmektedir. Bu sayede belgesel filmler üzerinden oryantalizm incelemesini gerçekleştirdiğimiz bu çalışmada, oryantalist bakış açısı belgesel filmlerin etki gücü ile birlikte incelenmektedir.

3 Araştırma boyunca Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali yerine IDFA kısaltması kullanılacaktır.

Oryantalizm Çalışmalarının Tarihsel Arka Planı ve Kuramsal Yaklaşımlar

1.1 Oryantalizmin Kavramsal Çerçevesi

Her toplum kendisini tanımlarken öteki üzerinden bunu yapmaktadır. Dünyanın elips şekli ise üzerinde yaşadığımız dünyayı tanımlarken kullandığımız bilgilerin ilkinin oluşturulmaktadır. Bu bilgiyi coğrafi bölge adlarının da temelini oluşturan Doğu-Batı, Kuzey-Güney gibi yön bilgileri takip etmektedir. Bu yönlerin merkezini neresinin oluşturduğu ise her topluma göre farklı cevaplar barındıran büyük bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Yön isimlerinin duyulduğunda zihinlerde oluşturduğu olumlu-olumsuz birçok imaja ise neyin kaynaklık ettiği ikinci büyük bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğu'da ya da Batı'da olmak çeşitli ülkelerin ve toplumların siyasi ve iktisadi güçlerine göre dönem dönem farklılık göstermektedir.

Bu soruların ortaya çıkmasında en büyük etken belki de kendini tanımlama ihtiyacıdır. Karşıtlıklar sayesinde dünyayı anlamlandırabilen insan zihni hem bireysel hem de toplumsal anlamda belirli tanımlamalara ihtiyaç duymaktadır. Kısımın varlığı uzunun varlığını, siyahın varlığı beyazın varlığını ortaya çıkardığı gibi toplumlar da karşı tarafa, yani ötekine ihtiyaç duymaktadırlar. Antik çağdan bu yana güneşin doğduğu yönde yaşayan insanlar ile battığı yönde yaşayan insanlar arasında da algılara dayanan bir farklılık oluşmuştur.

Oryantalizmin kökenini oluşturan Batı dillerindeki “Orient” kelimesi aslında “güneşin doğması veya yükselmesi” manasına gelen ve Latince kökenli “Oriens” kelimesinden gelmektedir. Bu kelime anlam olarak Doğu ile ilgili her şeyi kapsayan bir ifadeyi temsil ederken 1799 yılına gelindiğinde

Avrupa'daki birçok ülkenin sözlüklerinde yer almaya başlamıştır. Oryantalist kelimesi ise bugün birçok anlamı karşılarken geçmişte ilk olarak Doğu ya da Yunan Kilise Üyelerini belirtmek için kullanılmıştır. Günümüzde ise Doğu'yu konu alan sanatçılara, Doğu hakkında araştırmalar yapan bilim insanlarına ve özel olarak Doğu'yu inceleyen kişilere verilen genel bir ad olarak karşımıza çıkmaktadır (Çaycı, 2015, s. 13).

Avrupa merkezli bir kavram olan oryantalizm, Avrupa'nın doğusunda yer alan toplumların kültür, tarih ve dillerinin incelendiği bir alanı temsil etmektedir. Bugün kullanılan anlamı 18. Yüzyılda oluşurken aslında ilk oryantalist metinler çok eskilere dayanmaktadır. Genelde tüm Doğu coğrafyasını kapsarken özeldense daha çok Müslüman ülke ve milletler ile ilgili yapılan araştırmalardan oluşmaktadır. Oryantalizmin bu kendine has durumu aslında Hristiyanlık ile İslam dininin arasındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır (Alkan, 2016, s. 21).

Oryantalizmin akademi dünyasında bir ilgi odağına dönüşmesi ise Edward Said tarafından 1978 yılında kaleme alınan "Oryantalizm – Batı'nın Şark Anlayışları" eseriyle başlamıştır. Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümünü merkeze alan bir disiplin olarak tanımlanan oryantalizm, bilimsel yönü olan bir olgu olarak akademisyenlerce benimsenmiştir. Said'e göre Doğu'yu çalışma alanı içine alan kişi, oryantalist veya Şarkiyatçı, yaptığı çalışma alanına ise oryantalizm denilmektedir. Temelinde Doğu ve Batı'nın epistemolojik ve ontolojik olarak ayrıldığı bir düşünce tarzını da temsil eden oryantalizm, Doğu ve Batı farklılığından hareketle pek çok yazarın ve sanatçının birçok farklı alanda eserler ortaya koymasına sebep olmuştur. Batı'da yaşamış ve farklı dönemlerde farklı eserler vermiş birçok yazar oryantalizm kavramının sistematikleştirilmesiyle ortak noktada buluşturulmuştur (Said, 2017a, s. 12).

Günümüzde oryantalizm kavramını Edward Said'in getirdiği eleştiri biçiminden ayrı düşünmek imkânsızdır. Birçok düşünür, Said'in, oryantalizmin tanımına ilişkin temel sorulara birbirini tamamlayan cevaplar verdiğini iddia etmektedirler. Ona göre oryantalizm; öncelikle Doğu'nun Batı ve Avrupa tecrübesinde özel bir kavram olduğunu kabullenmenin yolu olarak tanımlanır. Temelde Said için oryantalizm kavramının üç boyutu vardır. Öncelikle oryantalizm akademik bir alandır. Aynı zamanda Batı ve Doğu arasındaki epistemolojik ve ontolojik ayrıma dayanan bir düşünce biçimidir. Son olarak ise önceki iki tanımın bir neticesi olarak bir hegemonya kuruluşudur (Said, 2017a, s. 12-13).

Oryantalizm, Doğu için belirlenmiş ihtiyaçların, uygun bakış açılarının, ideolojik eğilimlerin Batı tarafından düzenlendiği ve Doğu'ya has bir

yazım, düşünüş ve araştırma biçimi olarak açıklanmaktadır. Doğu, önceden belirlenmiş usullerle öğretilip araştırılmakta ardından yönetilerek hükme bağlanmaktadır. Bu sayede Doğu, Batı bilgisine ve bilincine muhtaç, Batı egemenliğindeki güçlerce şekillendirilen temsil biçimleri üzerinden yapılandırılmıştır. Said'e göre oryantalizm Doğu'yu kendine malzeme etmiş Batılı bir yorum okulu olarak tanımlanmıştır (Said, 2017a, s. 227).

Temel olarak oryantalizm kavramı Doğu ve Batı dikotomisine dayandırılmıştır. Oryantalizm kavramının hayali anlamı bir yana 18. yüzyıldan başlayarak yeni ve nesnel anlamlar kazanmıştır. Orient, öğrenilen, tasvir edilen, kurulan, hükmedilen, Batılı hâkim tarzda yeniden inşa edilen, yapılandırılan gibi anlamlara gelmektedir. Oryantalizm tam olarak bu noktada ortak düşünce tanımlamasına ve biz / onlar zıtlığına yani Avrupalı olanlar ve Avrupalı olmayanlar arasında bir ayrıma dayanmaktadır (Lockman, 2004, s. 184-187).

Doğu Bilimi manasına gelen oryantalizm, daha sonraları birçok akademisyen ve araştırmacı tarafından farklı tanımlamalarla açıklanmıştır. Bulut, bir taraftan "*Batı'nın Doğu hakkındaki imajları ya da Doğu'ya ilişkin Batılı kolektif muhayyile*" şeklinde net bir şekilde tanımlanırken, bir diğer açıdan oryantalizmin Batı'nın kendi bilincine varmak için kullandığı bir araç olduğunu gösteren kavram olduğunu söylemektedir. Batı'nın varlığı ancak ve ancak Doğu'nun varlığıyla anlaşılabilir fakat Batı kendini adeta mükemmel bir öteki konumuna yerleştirerek bunu yapmaktadır (Bulut, 2019, önsöz).

Uluç'a göre; Batı kültürel ve ideolojik kurumları ile sözcükler, imgeler ve çeşitli doktrinler oluşturarak yeni bir söylem oluşturmakta ve bu söylem ile Doğu'yu tanımlamaktadır. Bu tanımlama biçimi oryantalizmin kendisini oluştururken sanattan politikaya, antropolojiden sosyolojiye, uluslararası ilişkilerden tarihe kadar pek çok disiplinde etkili olmaktadır (Uluç, 2009, s. 141-142).

Oryantalizmin kavramını izah ederken birçok akademisyen ve araştırmacı farklı bağlamları merkeze alarak tanımlama yoluna gitmiştir. Başlarda Doğu'yu anlama ve Doğu hakkında bilgi edinme çalışmaları manasına gelen oryantalizm, Batı'nın keşif çabaları ve giderek sömürgeleşme yoluyla yayılma ve genişleme politikalarının neticesinde yeni bir anlam kazanmıştır. Oryantalizmin sömürgecilik bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini söyleyenler, Batı'nın emperyalist faaliyetlerinin ve kolonileşme çalışmalarının kavramın temel oluşum sebebi olarak görmekte dirler.

Parla, oryantalizmin ortaya çıkış sürecine ve geçirdiği evrelere gönderme yaparak farklı zamanlarda farklı anlamlara geldiği bildirmektedir. Kökeni 14.

Yüzyıla kadar dayanan oryantallizm, her dönemde Doğu'yu siyasi, iktisadi ve kültürel olarak farklı şekilde açıklama tarzı olmuştur. İlk olarak Doğu kültürlerinin ve dillerinin araştırılmasıyla başlamasına rağmen sonraları masumiyetini yitirerek Doğu'yu sömürmenin keşif yoluna dönüşmüştür. Sömürü düzeninin ihtiyaç duyduğu bilgiler ile Doğu'yu temsil ve tasvir etmede ve ayrıca açıklamada kullanılan genel bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Avrupa'nın tamamında oryantallizm sömürgecilikle eş anlamlı ve eş amaçlı olarak kullanılmaktadır (Parla, 2002, s.19).

Hentsch ve Falk ise oryantallizmi direkt sömürgecilik ile ilişkilendirerek açıklamaktadırlar. Hentsch'in oryantallizm anlayışı, sömürgecilik olgusu ile benzer özellikler taşır. Avrupa'nın Akdenizli Doğu'ya sömürgeci amaçlarla hâkim olmak ve aç gözlülük ile hor görerek Doğu'yu açıklama çabası oryantallizm kavramının doğuşuna sebep olmuştur (2008, s.16). Falk, sömürü zihniyeti ile oryantallizm, Doğu'ya hâkim olmak gayret içerisinde olduğunu söylerken, gerici bir siyasi yön olarak oryantallizmin de sömürgecilik davasına hizmet eden kültürel incelemelerden ibaret olduğunu ifade etmektedir (2001, s. 40).

Makdisi oryantallizmi tanımlarken kavramın temel tezine vurgu yapmaktadır. Bu kavram hem demokratik veya medeni sayılan Batı ile zıtlık içerisindeki Doğu mefhumunu temsil etmekte hem de derin ve komplike ilişkiler ağı kurarak Doğu'yu hakimiyet altına alma ve kolonileştirme çalışmalarını da ifade etmektedir (2003, s. 25)

Yüzlerce yıllık sömürge çalışmalarının ardından Doğu, Batılıların elinde adeta araştırılmaya ve anlaşılmaya muhtaç bir nesne halini almıştır. Oryantallizm, "sömürgecilik için Doğu'yu anlama faaliyetleri" şeklinde tanımlanırken, diğer taraftan da Doğu'nun bir nesne halini aldığını açıklayan bir olguya dönüşmüştür. Doğu'nun bütün farklılıkları bir zenginlik olmaktan çıkmış ve medeni-ilkel, gelişmiş-gelişmemiş, demokratik-antidemokratik zıtlıklara veya despot gibi nitelendirmelere indirgenmiştir. Bu zihniyet Batı'ya üstün özellikleri atfederken Doğu'ya nesneleştirici olumsuzlukları yüklemiştir.

Turna'ya göre, oryantallizmin ana düşüncesinin merkezinde Doğu'nun tek tipleştirilmesi yatmaktadır. Doğu kendi gerçekliğinden uzaklaştırılarak yeni ve temsili bir kimliğe büründürülmüştür. Bu temsili kimlik Doğu'yu kültürel bir öteki olarak adeta bir nesne gibi nitelerken özgüllüğü ve tarihselliği olmayan aşağı bir kimliğe sahip olarak da göstermektedir. Tek tipleşen ve bir araştırma nesnesi olan Doğu, Batı'dan çok farklı özelliklere sahip, ama asla yüce olmayan pek çok dini, sosyal, iktisadi ve kültürel farklılığı bünyesinde barındırmaktadır (Turna, 2002, s.216)

Doğu, rasyonaliteden, moderniteden, akıldan ve ilerlemeden yoksun, özünde modern öznenin yani Batı'nın sahip olduklarından ve modern benliğin çok ötesinde bir yerde konumlandırılmaktadır. Eksik ve olumsuz kültürel kodlara sahip olan, moderne dönüştürülerek sürekli denetlenmesi gereken Doğu, bir çalışma nesnesi olarak Batı tarafından öteki damgasıyla damgalanmıştır. Gelişen ve modern bir hal alan Batı artık Doğu'ya kendi gerçekliğinden çok, yepyeni bir gerçekliği yakıştırmaktadır. Oryantalizm, Keyman'a göre bu yakıştırmının gerektirdiği çalışmaların kendisidir (Keyman, 2002, s.19).

Oryantalizmin farklı tanımlanma sebeplerinden bir diğeri de Batılı toplumların kendi tarihlerini oluşturmada yardımcı bir araç olarak bu kavram perspektifinde tarihlerini şekillendirmesidir. Doğu'yu yalnızca bir kültürel nesne değil aynı zamanda Batı'nın tarihini açıklamak için bir araç olarak kullanan oryantalistlerin de var olduğu bilinmektedir. Oryantalizmin bu bağlamda kullanılmasının sebebi geçmişten gelen güç ve tahakküm savaşında Batının kendi tarihini de Doğu'nun varlığına dayandırarak açıklamak zorunda olması yatmaktadır. Bu, aynı zamanda Batı'nın kendi var olma mücadelesiyle ilgili bir durumdan da kaynaklanmaktadır. Oryantalizm kavramını bu olgusal bağlamıyla ele alanlar daha çok Said'in "*tahakküm kuruluşu*" olarak adlandırılan üçüncü tanımlama şeklinden yola çıkarak açıklamaktadırlar (Said, 2017a, s.17).

Şarkiyatçılık, stratejisi gereği; Batılıya görece üstünlüğünü hiç yitirmeksizin Şark'la kurabileceği bir olanaklı ilişkiler dizisi sağlayan bu esnek konum üstünlüğüne dayanır hep. Başka türlü de olamazdı zaten, hele Rönesans'ın sonlarından bugüne uzanan görülmedik Avrupa hükümranlığı döneminde (Said, 2017a, s.17).

Yüzyıllarca farklı Doğu politikaları izleyen Batı, Doğu'yu fethetmesi gereken ve Kutsal Toprakları da içine alan bir yeryüzü cenneti olarak görmüştür. Yüce hedefler olarak, Doğu'yu fethetmeyi, kutsal topraklara ulaşmayı ve bu toprakları kâfirlerden kurtarmayı amaç edinmiş olsa da aslında Batı'daki derebeylerin ve toprak sahiplerinin kendi iç çatışmalarına nihayet vererek onları Doğu'ya kanalize etmeyi amaçlamıştır (Hentsch, 2008, s. 61). Bu açıdan Batı kendi tarihini yazmak için Doğu ile ticari, siyasi veya askeri her faaliyetinin sebebini açıklamak, Doğu'ya reva görülen her muameleyi ve Doğu ile etkileşiminin mucip sebebini kendi insanına açıklamak için Oryantalist bakış açısını geliştirmiştir.

Tüm bu tanımlamalardan hareketle söylenebilir ki Oryantalizm'e olan bakış açısı ve onu kullanım biçimi onun farklı şekillerde tanımlanmasına yol açmaktadır. Gerek zamana göre gerekse de mekânsal olarak farklı noktalardan

bakıldığında Oryantalizm, yeri geldiğinde Doğu'nun dönüştürüldüğü zihinsel nesne olarak, yeri geldiğinde tarihi tanımlama anlamında ve bazen de Doğu'yu tanımlama aracı olarak görülmüştür.

1.2.Oryantalizmin Tarihsel Arka Planı

Batı'daki Antik Yunan'dan başlayan gelişmeler incelendiğinde, oryantalizmin tarihsel süreç içerisinde nasıl evrildiğinin ipuçları da ortaya çıkmaktadır. Batı, yaşanan yüzyıla bağlı olarak düşünce ve etkinlik alanlarında kendi egemenliğini kabul ettirmek adına kendinden farklı olanı açıklama ve kendi üstün tarihini evrensel kılama yoluna Doğu'yu tanımlayarak gitmiştir. Doğu, bazen Orta Çağdaki gibi korkulan, sapık, barbar ve vahşi bir öteki, kimi zaman meraklı Batılı seyyahlar tarafından keşfedilmeye hazır seyirlik egzotik belde, bazen de Batılı entelektüellerin Doğu'nun despotik idarelerini eleştirebildiği, köleliğe layık bir topluluk olarak sunulmuştur. Loomba'ya göre öteki ile ilgili tüm bu imgeler *“Batılı ile Batılı olmayan, halklar ve fikirler arasındaki zaman dışı bir karşıtlığın durağan ürünleridir”* (Loomba, 2000, s.79).

Batı'nın Doğu'yu tanıma eylemi olarak kısa bir izahla açıklanabilecek olan oryantalizmin tarihsel köklerine inmek ve nerede nasıl başladığına dair tam bir tespit yapmak birçok araştırmacıya göre mümkün görünmemektedir. Oryantalizmin Doğu ile Batı'nın varlığı kadar eski olduğunu söyleyenler olduğu gibi bazı dönemlerde yaşanan gelişmelerden sonra ortaya çıktığını iddia eden araştırmacılar da bulunmaktadır. Oryantalizmin başlangıcı, bilgi edinme ihtiyacı ve tahakküm altına almak için yapılan savaşlar gibi çeşitli sebeplerden ötürü tam bir tarih ve zaman ile belirtilememektedir.

Yavuz, Batı'nın Doğu'yu tanıma çabalarının yalnızca bir bilgi edinme gayreti ile sınırlı olmadığını ve bu bilgi edinmenin ardında bir hâkimiyet meselesi olduğunu iddia etmektedir. Ona göre oryantalizm *“bir bilgi problemi olduğu kadar iktidar, hakimiyet ve güç problemidir”* (Yavuz, 2019, s. 70). Bulut, bu çabaların kökenine gönderme yaparak oryantalist yaklaşımın varlığının Doğu / Batı karşıtlığı kadar eski olduğunu bildirmektedir. Ona göre, oryantalizmin ortaya çıkışı aslında toplumların kendilerini tanımlamaya başladıkları zamana kadar geri gitmektedir. Hegel'in köle-efendi diyalektiğine gönderme yapan Bulut, kişi ya da toplumların ancak ve ancak başkalarıyla etkileşime girmeleri halinde kimlik kazanabildiklerini, dolayısıyla oryantalizmin kökeninin Batı'nın Doğu'yu tanımlaya başladığı Antik Yunan'a kadar dayandığını ortaya koymaktadır (Bulut, 2019, s. 12).

Antik Yunan'daki siyasi gelişmeler Doğu-Batı kutuplaşmasının nasıl başladığına dair ipuçları barındırmaktadır. Hentch'e göre Avrupa ile Asya

arasındaki Med Savaşları tarih sahnesindeki ilk çatışma olarak kendini göstermiş ve zıtlıklar bu savaşların ardından başlamıştır. Med savaşları Yunan tarihinde bin yıllık bir kavganın yalnızca Yunan zaferiyle sonuçlanması ile değil, aynı zamanda Batı'daki özgürlük ve aklın Doğu'nun despotizmine de galip gelmesini ifade etmektedir (Hentch, 2008, s. 25).

Batı toplumları tarafından kendi medeniyetlerinin merkezi kabul edilen Antik Yunan'da Aristoteles'in fikirleri sonraki yıllarda Batı dünyasını etkisi altına almıştır. Aristoteles, iki dünyanın (Doğu-Batı, Asya-Avrupa) Yunan egemenliği altında buluşturulmasına dair fikirler ortaya atmıştır. Hentch'in aktardığına göre, Aristoteles'in öğrencisi Büyük İskender Doğu topraklarında kazandığı savaşlar ile Yunan hâkimiyetini çok geniş bir coğrafyaya yayarak Asya topraklarını da kontrol altına almıştır. Yunan topraklarından Hindistan'a kadar uzanan çok büyük bir coğrafya üzerinde Batı etkisi Büyük İskender sayesinde görülmüştür (Hentch, 2008, s. 28).

Aristoteles'e göre doğa, bazı insanları idareci vasıflarının ön plana çıkartıldığı yönetme gücü ile bazı insanları da sağlam bir vücutla ödüllendirerek onlar arasında bu şekilde bir üstünlük rolleri vermiştir. Aristo'nun kölelik ile ilgili bahsettiklerine bakıldığında bir Yunanlının hiçbir durumda başka bir Yunanlıyı köleleştirmemesi gerekliliğine inandığı görülmektedir (Ross, 2011, s.374). Aristoteles'in fikirleri ile şekillenen Yunan siyasi yapısı Yunan olmayanları barbar olarak görmektedir. Bu anlayışa göre, Yunanlıların dışındaki toplumlar aslında doğanın kendilerine verdiği kölelik görevini efendilerine yani Yunanlılara karşı yerine getirmek mecburiyetindeydiler. Bu yüzden barbarlar aslında savaşılması gereken, doğal olarak köle sayılan toplumlardı (Kalın, 2017, s.39). Yunanlı olmayanların köle olması gerektiğini iddia eden bu anlayış Batı'nın diğer toplumlar karşısındaki üstünlüğünün de temelini oluşturmaktaydı.

Antik Yunanlılar felsefe alanında oldukça yol kat etmiş ve bilim alanında da çok önemli eserler ortaya koymuş bir toplumdur. Ahlak ve siyaset felsefesi, rasyonel akıl, tabiat felsefesi ve kozmoloji gibi birçok yüksek düşünce alanında getirdiği yenilikler ile özgüven sahibi olan Antik Yunanlılara göre böylesine bir gelişmişliğe diğer medeniyetlerin ulaşması pek mümkün görünmemiştir (Kalın, 2017, s.40).

Aristoteles ile temelleri atılan bu anlayış ve bu anlayışın getirdiği barbarlık kavramı, Batılı toplumların sürekli olarak farklı zamanlarda başvurdukları bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Grek dilinde "ecnebi, köle tabiatlı, yabancı ve kaba" anlamlarındaki barbar kelimesi "barbarous"tan gelmektedir (Tatar, 2018, s.63). Batı tarihindeki gelişmelere bağlı olarak bir dönem Yunanlı olmayanlar için kullanılan bu kavram başka bir dönemde ise

Romalı olmayanlar için kullanılmıştır. Batı zihniyeti batılı olmayana ihtiyaç duyduğu her dönemde “barbarlık” kavramını adeta silah gibi kullanarak onu etkisizleştirme yöntemini uygulamaktadır. Antik Yunandan günümüze kadar her dönem batılı olmayan toplumlar çeşitli şekillerde barbarlık ile suçlanmaktadır. Barbar kavramı ile başlayan bu ötekileştirme Batı’da bazen yerini yaban kavramına da bırakmıştır.

Bize yabancı olan yaşam, inanış ve düşünme biçimleriyle karşılaştığımızda, “yaban alışkanlıklar”, “bu bizden değil”, “buna izin verilmemeliydi” vb. türünden ürperti ve tiksinti ile getiren kaba tepkiler dile gösteririz. İlk çağda Yunan kültürü içinde yer almayan her şeyi “barbar” adı altında topluyordu. Batı daha sonra yaban deneyimini aynı anlamda kullandı. Ormana ilişkin anlamına gelen “yaban” sözcüğü insan kültürüne karşıt hayvansı yaşam biçimlerini çağırıştırır (Strauss, 2016, s. 26).

Batı zihniyetini Aristocu bir anlayış ile şekillendirirken bu düşünüş biçimi Pagan Roma ve Hristiyanlığın ardından farklı formasyonlarda kendini göstermiştir. Batı, Roma İmparatorluğu döneminde ortaya çıkan Hristiyanlık dini ile yeni bir kimlik kazanmış ve Pagan inanışlarından kısmen vazgeçerek Hristiyanlığı kabul ederek tek tanrılı bir dini benimsemiştir. Batı düşünce tarihinde Hristiyanlık ile Antik Yunandan gelen ve Pagan inanışlarından kalma düşünceler ile bu yeni din arasında fikri gerilimlerin ve ayrılıkların yaşandığı bilinmektedir.

Batının kademeli olarak Hristiyanlığa geçtiği dönemin ardından 7. Yüzyılda Doğu’da yeni bir din ortaya çıkmıştır. Arap yarımadasında ortaya çıkan İslam dini Hz. Muhammed’in tebliği ile Doğu topraklarında hayat bulmuştur. İslam dini 8. Yüzyıldan sonra hızla yayılmış ve çok geniş bir coğrafyaya hâkim olmuştur. Bazı araştırmacılara göre oryantalizm Müslümanlar ile Bizanslıların karşı karşıya geldiği iki savaş olan 629’daki Mute Savaşı ve 630 yılındaki Tebuk Gazvesi ile başlamaktadır. İslamiyet’in hızla yayılması Hristiyan Batı dünyasında büyük bir endişeye yol açmıştı. Hristiyan Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans) egemenliğindeki bölgelerin İslam’ı kabul etmeleri askeri ve siyasi açıdan Hristiyan Batı dünyasında büyük tepkilere yol açmıştır. İslam ordusu Afrika’nın kuzeyinden İspanya ve Sicilya’ya, Mısır’a ve Kudüs’e kadar gelmiş, Bizans kontrolündeki Suriye eyaletlerini fethetmişti. Halkların İslam’ı kabul etmesi sadece bir fethetme sorunu değil bundan çok daha köklü ve derin sorunlara işaret etmektedir (Bulut, 2019, s.29).

İslam dini, Doğu ile Batı’yı bir daha birleşmemek üzere koparan, Hristiyanlık ile rekabet etmek üzere ortaya çıkmış ve Avrupa topraklarında

gerçek, yeni ve büyük bir tehdit olarak algılanmıştır. Müslüman Doğu ile Hristiyan Batı olarak dinlerin temel ayrım noktasına dönüşmesine sebep olan ve 8. yüzyıldan 10. yüzyıla kadar Hristiyan Batı'nın ruhunda ve bedeninde derin izler bırakan Arap fetihleri, Batı zihniyetinde derin izler bırakmıştır. İslam dinini yaymak için kendisine yapılan saldırılar ile yıllardır elinde bulundurduğu ve kendisine ait olduğuna inandığı Akdeniz ve çevresindeki toprakları kaybeden Batı, yıllar sonra bu topraklardan kopmayı kabul etmemekte ve Akdeniz'de sağladığı birliğin bozulduğuna inanmaktaydı (Cuayyıt, 1995, s.20). Belçikalı tarihçi Henri Pirenne, Roma'nın Akdeniz havzasındaki toplumları bağdaştırıcı uygarlığının İslamiyet'in doğuşu ile yok olduğunu ve Roma uygarlığını Doğu topraklarından koparan yeni bir dünyanın geldiğini söylemektedir (Pirenne, 2000, s. 27-34).

Bulut, Hristiyanlar ile Müslümanların arasındaki büyük çaplı savaşların yaşandığı Haçlı seferlerini ilk kolonileşme hareketleri olarak görmektedir. Çok geniş coğrafyaları etkisi altına alan İslam dininin yarattığı endişe Batı'nın askeri tedbirler almasına sebep olmuştur. 637'de İslam halifelerinden Hz. Ömer tarafından fethedilen Kudüs, yalnızca Müslümanlar ve Museviler tarafından değil Hristiyanlar tarafından da kutsal kabul edilmektedir. Kudüs'ün tekrar Hristiyanların eline geçmesi gerektiğine inanan Papa II. Urban 1095 yılında halkı "Tanrı'nın Krallığı" yeniden kurmak için kutsal kent Kudüs'ü fethetmeye çağırmişti. Bu aynı zamanda kilise tarafından yönetilen ilk Hristiyan-Müslüman savaşı olarak kabul edilmekteydi (Bulut, 2019, s. 32). Bu savaşın ardından Kudüs, 1099 yılında Haçlı Seferleri ile tekrar Hristiyan dünyasının eline geçmişti. Hz. Ömer'in fethinden bu yana yaklaşık 400 yıl Müslümanların idaresine geçen Kudüs tekrar Hristiyanların eline geçmiş ancak uzun süre kalamamıştır. Eyyubi devleti hükümdarı Selahaddin Eyyubi tarafından 1187'de Kudüs tekrar İslam devletinin eline geçmiştir. Bu fetih neticesinde Kudüs Patriği beraberinde birçok saygın şövalyesi ile yaşadıkları kayıptan kaynaklanan üzüntülerini göstermek üzere siyah giyinerek Avrupa'nın birçok şehrini gezerek halkı bilinçlendirmiş ve onlardan yardım istemişlerdir. Onların bu davranışları Batı'da yeni bir bilinç oluşturmuş ve Doğu'ya karşı yeni bir tavır takınılmasına yol açmıştır (Sönmezsoy, 1998, s.28). Bu noktada değinilmesi gereken diğer husus ise Chateaubriand'ın Haçlı Seferleriyle ilgili olarak aslında Batı'nın farklı amaçlarının ve beklentilerinin de olduğunu belirtmesidir. Chateaubriand'a göre:

Haçlılar sadece Kutsal Mezar'ı kurtarma peşinde değildiler, daha ziyade, yeryüzünde, cehaleti (bu cehalet İslam'dı elbet), zorbalığı, köleliği düzenli bir biçimde destekleyen uygarlık düşmanı bir itikadın mı, yoksa modern insanda hikmet dolu bir antik çağ

ruhunun uyanmasını sağlayan, rezil kölelik kurumunu ortadan kaldıran bir itikadın mı galip geleceğini öğrenmenin peşindeydiler (Chateaubriand'dan aktaran Said, 2017a, s. 184)

Hristiyan dünyası İslam'ın geniş coğrafyalarda yayılmasına yalnızca askeri önlemlerle engellemek istememiş bu yayılmaya karşı fikri anlamda mücadele etmek için misyonerlik faaliyetlerine de girmiştir. Hristiyanlığı yaymak amacıyla Katolik kilisesi tarafından dini motivasyonlar ile İslam'ın yayılmasına mani olmak ve Hristiyanlık dinini tebliğ etmek üzere misyonerler yetiştirilmiş ve Doğu dillerini öğrenme ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Zakzuk, 12. ve 13. yüzyılda misyonerlerin İslam coğrafyasındaki dilleri öğrenmelerine örnek olarak Roger Bacon'u göstermektedir. Bacon, misyonerliğin Hristiyanlığın anlaşılmasında ve Hristiyan coğrafyanın genişlemesinde önemli bir adım olduğunu belirtmektedir. Bu gayeyi gerçekleştirmek için Doğu dillerini öğrenmek birinci şartı oluşturmaktadır (Zakzuk, 1993, s. 17). Bu sayede kilisenin, Müslüman coğrafyalarda dil okulları açarak İslam ile mücadelesini daha güçlü bir şekilde gerçekleştirmesi hedeflenmiştir.

Bu bakımdan bazı araştırmacılara göre Hristiyan Batı'da Doğu dillerini öğrenmek maksadıyla açılan okullar ile resmen oryantizmin başladığı kabul edilmektedir. 1312 yılında toplanan Viyana Konsili'nde Avrupa ülkelerinden beş tanesinde (Oxford, Paris, Bologna, Salamanca ve Avignon) Süryanice, Arapça, Yunanca ve İbranice kürsülerinin kurulması kararlaştırılmıştır. Bacon'un misyonerlik faaliyetlerinin etkili olabilmesinde Doğu dillerinin öğrenilmesi fikri bu kararın alınmasında etkili olduğu kabul edilmektedir (Said, 2017a, s.59).

12. Yüzyılda yaşanan bir diğer gelişme ise Kur'an-ı Kerim'in ilk kez Latince'ye çevrilmesiydi. 1143 yılında tercümenin tamamlanması ve yine bu yüzyılda ilk kez Latince-Arapça sözlüğünün yayınlanması Batı'da Arap toplumları ve İslam araştırmalarının yapıldığını göstermektedir (Paret'den akt. Yıldırım, 2003, s.20). Farklı ülkelerde açılan dil okulları sayesinde İslam'ı ve Doğu toplumlarını anlamaya yönelik çalışmalar hız kazanmıştır. Hristiyanlık Bilimini Geliştirme ve Yayma Cemiyeti'nde yapılan çalışmalarda George Sale Arapça öğrenmiş ve Kur'an-ı Kerim'i Arapçadan İngilizce diline çevirmiştir. Bu tercüme sonraları Almanca, Fransızca ve Polonya dillerine de çevrilmiştir (Derin, 2006, s.28).

Rodinson'a göre Batı için çok daha büyük bir tehlike 14. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. Ona göre bu tehlike, Hristiyan olan Doğu Avrupa (Balkanlar)'da olabildiğince genişleyen Arapların dışında yeni bir Müslüman topluluk olan Türklerin kurduğu Osmanlı İmparatorluğu'dur (Rodinson, 1983, s.36). Osmanlı'nın 15. yüzyılın ortalarında Doğu Roma'nın varlığına

İstanbul'u fethederek son vermesiyle, Batı'da yeniden korkulan İslam dünyası ortaya çıkmış ve ötekileştirme tekrar başlamıştır. Osmanlı Avrupa için yeni bir öteki imgesi olmuş ve hem siyasi hem de askeri olarak kurumları taklit edilebilecek üstün bir güç olarak görülmeye başlanmıştır (Süphanıağı, 2004, s.102). Batı için artık endişe teşkil edecek tehlike Arap ve İslam fikrinden ziyade Türk ve İslam tehdidine dönüşmüş ve kültürel-dünyevi bir tehlike olarak ideolojik bir bağlamdan çok daha fazla sakıncalı bulunmuştur (Rodinson, 1983, s.37). Rodinson, batılıların zihninde köklü bir yer edinen Arap takıntısının Osmanlı'nın yükselişiyile giderek söndüğünü şu şekilde açıklamaktadır:

Araplara gelince siyasi bakımdan hiçbir önemleri kalmamıştı. Doğu denince tasavvur edilen tabloda ancak arada bir boy gösterip kayboluyor, en az Joinville döneminden beri olduğu gibi, yağmacı göçebelere bir tutuluyorlardı. Serazen deyimi yavaş yavaş kullanılmaz olmuştu (Rodinson, 1983, s.41-42).

Orta doğunun merkezinde yükselen Osmanlı Devleti Batı tarafından yeni ve güçlü bir öteki olarak görülmüş ve Batı'yı yeni ticari yol arayışlarına itmştir. 1492 yılına gelindiğinde Hindistan'a gitmek üzere yeni yol arayışında olan batılılar Amerika kıtasını keşfetmiş ve bu kıtadaki yeni dışsal ötekiler yani yerliler ile karşılaşmıştır. Devam eden yıllarda "içsel öteki" olarak tanımlanabilecek İspanya'da yaşayan Emevi Arapları ve Yahudileri de Batı topraklarından kovmuşlardır. Bu sayede Hristiyan-Avrupa kültürü tam bir bütünlük oluşturmuş ve Avrupa'nın merkezileşmesi başlamıştır (Yavuz, 1998, s.56). Bu dönemde Avrupa merkezci yeni bilinç oluşmuş ve yeni sosyal örgütlenme biçimi ile yeni iktisat tarzı daha önce tarihin hiçbir evresinde olmadığı kadar Batı'ya fetihçi bir dinamizm kazandırmıştır. Coğrafi keşifler ve buna bağlı birçok gelişme dünyanın zihni yapısını değiştirerek Batı merkezli bir düşünce yapısının ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Amin, 1993, s.86).

Tam bu noktada Dirlik, oryantalizmin tarihi olarak Avrupa merkezcilik ile başladığını belirtmektedir. Ona göre Batı'nın gelişmesinde Batı'da olmayan toplumların oynadığı rollerin göz ardı edilmesi, hafızalardan silinmesi, yüzlerce yıllık etkileşimin yokmuş gibi görülmesi ve diğer ülkelerin tarihlerinin Batı tarihidan uzak tutulması Avrupa merkezçiliğın tarihsel bir sonucudur. Dünyadaki bu Avrupa merkezli düşünüş biçiminin sömürgeciliğın ve Batı egemenliğinin başlaması ile ortaya çıkmıştır. Batı'nın kendisi dışındakileri "geri kalmış" olarak yaftalamaya başlaması diğer toplumların kültürlerine atfettiği "boş ya da Batı'da olmayan" söylemleri ile başlamış ve kültürel özelliklerden yola çıkarak diğer ülkelere müdahale

etme hakkını kendisinde görmesiyle kolonyalizmin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla Batı'nın kendine dair ürettiği imgeler, dünyaya verdiği ve verdiğinin karşılığında aldıkları ile oluşmuştur. (Dirlik, 2010, s. 206-207).

Yukarıda bahsedilen Avrupa merkezi bakış açısını eleştiren Alman filozof Sigrid Hunke bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Bugünkü dünya, yalnız başına Avrupa'dan ibaret olmadığı gibi, Avrupa tarihi de yalnız başına bir dünya tarihi değildir... Diğer kıtalardaki miller de dünya tarihine girmişlerdir. Dünya tarihindeki hadiselerin seyrine, bütün kıtaların istisnasız katılmalarına karşılık, halen bizim tarih görüşümüz Ortaçağ'a ait bir dünya haritasında sadece Avrupa dairesini çevreleyen, merkezde cennet mevkii Yunanistan ile Roma'nın işgal ettiği bir tablodan farksız gibidir.

Yıldızlara doğru uzanan bugünkü devirde diğer devletlerin, halen diğer kıtalarda yaşayanların, tarihte ve bu arada bizim Batı tarihimizde gerçek yerlerini alma hususundaki haklı isteklerine karşı azla lakayt kalınmaz. İşte bu sebeple, tarihin akışına derin bir şekilde müessir olmuş, kendisine Garp Dünyası'nın şükran duyguları borçlu olduğu bir camiadan bahsetmek sırası gelmiş bulunuyor. Hâlbuki herhangi tarihi bir bilginin kaynağı olarak yüz kitap karıştıran bir insan doksan sekizinin içinde bu camianın ismini bulamaz (Hunke,2000, önsöz).

16. yüzyılın ilk yarısında Guillaume Postel tarafından Collage de France'da ilk Arap Dili kürsüsü kurulmasıyla oryantlizmin başlangıcı sayılabilecek bir gelişme yaşanmıştır. 1539'da bu kürsü kurulmadan önce Osmanlı'ya gönderilen bir Fransız elçisi olan Jean de la Forest'in yanında İstanbul'a gelerek burada bir dönem yaşayan Postel, Türkçe, Arapça, Rumca, Kıptice ve Ermenice öğrenmiştir. Burada topladığı birçok yazma eser ile ülkesine dönen Postel, yalnızca diller konusunda değil kültürler konusunda da uzman bir isim olmuştur (Arıkan, 2007, s. 333-334). Said, Doğu dünyasını araştırmayı kendisine amaç edinen Postel'i "Rönesans Şarkiyatçısı" olarak tanımlamaktadır (Said, 2017a, s.60). Sibai'ye göre İslam dini ve Arapça dili araştırmaları ile başlamış olan oryantlizm, dünya çapında bir hal alan Batı sömürgeciliği ile büyük bir hız kazanmıştır. Doğu'ya ait örf ve adetlerin, dillerin, bu ülke ve toplumlara ait coğrafyaların dolayısıyla tam olarak Doğu medeniyetinin her alanda araştırılması ile büyük bir sahaya yayılmıştır (Sibai, 1993, s 37). Hentsch ise Postel'i yenilikçi ve öncü olarak kabul etmektedir. Postel, Batılı muhayyileye göre geleneksel bir öteki olan İslam ve Doğu'yu daha iyi anlayabilmek için daha fazla irdellemek ve araştırmak gerektiğine

inanmaktadır Bu düşünüş tarzı onu öncekilerden farklı kılmaktadır (Hentstch, 2008, s.100–101).

Cambridge Üniversitesi'nde Arap dili kürsüsünün kurulması ise Paris'ten sonra Avrupa'da kurulan ikinci kürsü olmuştur. Zakzuk, "*Karanlıkta yaşayan insanları Hristiyanlığa davet etmek suretiyle Tanrı'nın şanını yüceltmek*" sözlerinin üniversitenin yönetimi tarafından kürsünün kurucusuna atfen o dönem de söylendiğini belirtmiştir (Zakzuk, 1993, s. 20).

Batı'da Arapça'ya dair yazılmış en önemli eserlerden biri olarak kabul gören Grammatica Arabica'nın yazarı Thomas Erpenius, Leiden Üniversitesi'nde kurulmuş olan Arap dili kürsüsünün başına getirildiğinde tarihler 1613 yılını göstermektedir. Erpenius evinde kurduğu matbaası ile diğer araştırmacılardan farklı olarak Arap edebiyatına ait eserleri yayınlamasıyla Doğu çalışmalarına katkı sağlamıştır. Bu çalışmalarıyla kendisi Batı'da İslam'a yönelik çalışmalarıyla öncülük yapan kişilerden birisi olarak kabul edilmektedir (Kallek, 1995, s.306).

Kilisenin etkisi ilk dönemdeki oryantalist çalışmalarda rahatlıkla görülmektedir. Doğu üzerine çalışma yapanların büyük bir çoğunluğunun özel hayatlarında da samimi birer Hristiyan olmaları buldukları ortak paydayı oluşturmaktadır. İslam'ın yeni bir din olarak Hristiyanlığın karşısına çıkması hem siyasi hem de teolojik sebeplerden dolayı bu isimler tarafından dikkate alınmaktaydı. Viyana Konsili ile alınan kararlar dikkate alındığında bu alanda çalışma yapanların temel motivasyonlarının din olduğu görülmektedir. Derin'e göre Doğu'yu inceleyenler bunu birçok farklı sebeple yapmaktadırlar. Bunların arasında İslam ülkelerini sömürgeleştirme, Hristiyanlığı yayma, yeni pazarlar kurma ve oluşturma, sömürgelerdeki yerini sağlamlaştırmaya bağlı olarak siyasi sebepler ve diğer medeniyetlere yönelik ilmi çalışma yapma isteği sıralanabilmektedir (Derin, 2006, s.30).

16. yüzyılda Postel'in ardından Doğu ile ilgili araştırmalar yapan oryantalistlerin arasında hoşgörüsü ve objektifliği ile Jean Bodin ön plana çıkmaktadır. Bodin farklı kültürlerin kendine has olmalarını bir değer olarak görmüş ve farklılığın zenginleştirici yönünü ön plana çıkarmıştır. Ancak bu hoşgörülü ve objektif tavrı onu etnik tipler yapmaktan alıkoyamamıştır. İklimler teorisini ilk ortaya atan Montesquie'den önce Bodin'dir. Bu kurama göre insanların karakter yapılarına göre üç farklı halk tipi oluşmaktadır ve kuzey, güney ve merkez şeklinde üç coğrafi bölgeye ayrılmıştır. Kuzeyin kuru ve soğuk ikliminde yaşayan İskit, İngiliz ve Almanlar, iri yarı özelliklere sahip güçlü ve soğuk halklardır. Buna karşın güneyde yaşayan Mısır, Yunan, İtalyan ve İspanyollar nemli ve sıcak bir iklime bağlı olarak genelde aklı kurnazlığa çalışan, hayalperest, minyon tipli insanların oluşturduğu toplumlardır.

Bodin, içinde bulunduğu ve merkez bölgenin halkları olarak adlandırdığı Fransız toplumunu ılıman iklim koşullarının sonucu olarak becerikli, adil ve hukukun üstünlüğünü kabul eden insanların oluşturduğu toplumlar olarak kabul etmektedir.

Hentsch, Bodin'in Tarih Yönetimi (La Methode de l'histoire) adlı kitabında anlattığı bu etnik tiplmelerin Aristoteles'in fikirlerine dayandığını düşünmektedir. Bodin'in kuramına göre toplumlar iklim farklılıklarından yola çıkarak doğu – batı şeklinde değil kuzey-güney şeklinde oluşmaktadır. Ona göre Bodin, Fransa'yı merkeze alarak bir üst konuma çıkarmakta ve Avrupa'yı da kendi içinde farklı bölgesel özelliklere göre parçalamaktadır (Hentsch, 2008 s.103). Hentsch'e göre Bodin:

Bu yeni bakış açısı onun etnik tiplmelerinin daha da olgunlaşmasını sağlıyor; çünkü "aynı paralelde, Batıların fiziksel güçleriyle, Doğulularınsa zekâlarıyla açık farkla önde oldukları" ve Batı (günesin battığı yer) "Kuzey'le büyük bir yakınlık gösterirken, Doğu'nun (günesin doğduğu yer) Güney'le benzeştiği sabit gibidir". Öyle ki Kuzeybatı'da yaşayan halklar (İskoçlar gibi) iki kat yiğit ve vahşiyken, Güneydoğulular (Mısırlılar gibi) iki kat tembel ve bilge olacaklardır (Bodin'den aktaran Hentsch, 2008, s.105)

Her ne kadar kuzey – güney şeklinde ayrıştırmalara gidilse de Avrupa için tehlike Doğu'dan geliyordu. İslam dinini hayatın merkezine alarak bu doğrultuda fetihçi bir anlayışla hareket eden Osmanlı Devleti'ne karşı çalışmalar yapmak gerekmektedir. Kilise etkisinde devam eden oryantalizm ve misyonerlik çalışmaları giderek artarken bu çalışmaların yapılma gerekçesi en kibar tabirle "Doğu'nun gelişimini durdurmak için öncelikle Doğu'yu tanımak gerekmektedir" şeklinde ifade edilebilmektedir. Tanımak, ardından yönlendirerek müdahalede bulunmak ve son olarak Doğu toplumlarını Hristiyanlığa ikna etmek mantığı ile aşamalı bir şekilde araştırmalar yapılmaktadır. Fazlıoğlu Postel'in "Türkleri önce 'ikna' etmek zorundayız; bunu denemeliyiz; onlara anlatmalıyız; bakın siz şu şu sebeplerden dolayı yanlış yoldasınız ve kendinizi tashih etmelisiniz... İkna olmazlarsa onları 'icbar' edelim, zorlayalım; icbar da sonuç vermez ise 'ifna' edelim, ortadan kaldıralım." Sözlerine değinerek bu aşamaları ve çalışmaları açıklamaktadır (Fazlıoğlu, 2014).

17. Yüzyıla gelindiğinde Avrupa'da Aydınlanma çağı yaşanırken yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı'nın Viyana Kuşatması (1683) başarısız olunca Batı bu İslam devletinin güç kaybettiğini anlamıştır. Aydınlanma hareketi Doğu'nun din dışındaki sahalarda da araştırılması gerektiği fikrinin ortaya çıkmasına ve Asya'ya yeni bir ilginin doğmasına sebep olmuştur. Bu dönemde Antoine Galland 1697'de, Barthemy de Molainville d'Herbelot'un

çoğunluğunu İtalya'ya giderek elde ettiği Türkçe, Farsça ve Arapça eserlerden alıntılar yaparak yazdığı ve İslam ansiklopedisinin ilk örneği olarak kabul edilen “*Bibliothèque Orientale*” isimli eseri d’Herbelot’un ölümünden sonra yayınlamıştır. Doğu araştırmalarında bugün bir kilometre taşı olarak kabul edilen bu eser, akademik bir çalışma olarak Müslüman ülkelerin tarih, edebiyat, kültür ve bazı yazarlarından bahsetmektedir (Gerhard, 1988, s.10). Ansiklopedide d’Herbelot tarafsız bir bakış açısıyla değerlendirmelerde bulunurken Müslümanların güçlü ve zayıf yanlarının ancak bu tür bilgilendirmelerle ortaya çıkabileceğini açıklamaktadır. Galland ise eserin önsözünde Müslümanlara özellikle de Türklere karşı kurulan “barbar” algısının yersiz olduğunu bu çalışmanın bu tür bir önyargıyı engellemek için katkı sağlayacağını söylemektedir (Bulut, 2019, s. 69).

Batı'nın düşünüşündeki bu temel değişimin nedeni Aydınlanma hareketleri ile yeni bir anlayışın ortaya çıkmasıdır. Çiğdem, Batı'nın kendi geçmişinde dinin etkin olduğunu dolayısıyla bilimsellikten ve akılcılıktan uzak geçmiş anlayışın Batı adına karanlık bir dönemden ibaret olduğunu ifade etmektedir. Demokrasinin olmadığı, insan haklarından bahsedilmeyen, düşünce ve ifade özgürlüğünün hayat bulamadığı, özel mülkiyete yer verilmeyen, aklın yok sayılırken bilimsel gayretlerin papazlara takıldığı dönemde Tanrı adına toplumu baskı altında tutan kilise bilimsel gelişmenin önündeki en büyük engel olarak değerlendirilmekteydi. Bu karanlık dönemde hurafelerle dolu bağınaz anlayış hüküm sürerken, akıl dışarıda bırakılmaktadır. Tüm bu sebeplerden ötürü aydınlanma dönemi düşünürleri geçmiş bilgi birikimini yavaş yavaş akıl ve bilim süzgecinden geçirerek Batı toplumsal pratiklerine kilise yerine aklın ve bilimin merkezde olduğu yeni bir referans noktası oluşturmuştur. Din ile hesaplaşmaya gidilen bu dönemde Hristiyanlığa karşı radikal eleştirilerde bulunarak, kilise merkezli üretilen bilginin geçerli olmadığını ispat etmeye çalışmışlardır. Bu dönemde insan aklının otoritesi Tanrıdan geldiğine inanılan bilginin yerini alırken vahiy, gelenek ve otorite üçlemesinde üretilen her bilgi eleştirilebilir hale gelmiştir (Çiğdem, 2011, s.20).

Aydınlanma döneminde Doğu'ya olan bakışın Orta Çağ Avrupa'sında olduğu gibi saldırgan bir tutum içerisinde olduğu söylenemezken, kardeşçe bir tutum olduğunu söylemek de mümkün değildir. Bu dönemde Batı'nın yaklaşımında bazı değişiklikler olduğu görülürken eski klişeler de hala kullanılmaktadır. Artık Batı'nın bazı düşünürleri İslam dinini peşinen yargılamak yerine, dinin tarihsel ve antropolojik kökenine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadırlar. Bu ele alış İslam'ı ideal bir deneme tahtasına dönüştürürken onu kimi zaman Hristiyanlığa yakın bir din, kimi zaman da

tehlikesiz bir araştırma alanı olarak algılanmasına sebep olmaktadır (Bulut, 2019, s. 73).

17. yüzyılın ortalarından itibaren Doğu giderek politik bir öneme sahip olmaktadır. Batılı fikir insanlarının zihninde Osmanlı güçlü bir devlet olarak yer almazken politika üreten yöneticiler aynı fikirleri paylaşmamaktadırlar. Bunun en ilginç örneği Fransa Kralı XIV. Louis'ye siyasi tavsiyelerde bulunan Almanya doğumlu Gottfried Wilhelm Leibniz'de görülmektedir. Leibniz her ne kadar felsefe alanındaki çalışmalarıyla bilirse de Osmanlı devletine dair hazırladığı raporlarla da dikkat çekmektedir. Hazırladığı raporlarda Mısır'ın işgal edilmesi fikrini savunurken Türkleri, imparatorluğun durumundan bihaber yöneticiler olarak nitelendirmektedir. Leibniz, Osmanlı hakkında şunları söylemektedir:

Bu ülke adeta karanlıklar ve barbarlıklar ülkesi. Kendisi de cehaletin içine gömülmüş olan padişahsa, etrafında bir alay kadın ve harem aşısıyla, tahtında bir Sardanapal edasıyla yayılıyor
(Aktaran Hentsch, 2008, s.130-131).

Hindistan ticaret yolunda Mısır'ı bir köprü olarak gören Leibniz gibi birçok kişinin gözünde Doğu değişmektedir. Artık Doğu edilgen bir nesne olarak Batı tarafından keşfedilmeyi ve elde edilmeyi beklemektedir. Bu dönemde Batılı zihin Doğu'nun zenginlikleri paylaşılabilen, Doğu'nun Batı'ya karşı bir direnç göstermekten yoksun ve bağımsız bir varlığından söz edilemeyecek bir yapıda olduğu kabul edilmektedir (Bulut, 2019, s. 76).

17. yüzyılda Doğu'ya çok daha fazla seyyahın gelmeye başlaması Doğu'ya olan ilginin ve keşfetmeye yönelik isteğin arttığını göstermektedir. Doğu, bu dönemde, bir fikir yürütme ve kıyaslama nesnesi haline gelirken birçok kaynak için zengin bir malzeme haline almaktadır. Bu zamana kadar pek çok gezgin aracılığıyla anlatılanlardan bağımsız bir şekilde gözlerindeki perdeyi kaldırmak ve Doğu'yu gerçekten görerek keşfetmek için Şark gezileri canlı bir şekilde sürdürülmüştür. Aslında bu yolculuklar gerçek Doğu'yu görmek değil, Batılıların kendi değer ve inanışlarını pekiştirmek maksadıyla yapılmıştır. Bu dönemin seyahatnamelerinde Doğu insanının iyimserliğinden, cömertliğinden ve üstün insani özelliklerinden bahsedilse de bu olumlu özellikler metinlerde ancak kuru bir bilgi olarak yer almaktadırlar. Temelde farklılığın vurgulandığı bu seyahat yazıları, Doğu'ya hâkim olmanın, ondan üstün olduğunu göstermenin eğlenceli bir yolu olarak ele alınmışlardır. Seyyahlar Doğu'yu anlatırken sadece eğlenceli ve egzotik bir seyahat yazısına değil aynı zamanda edebi kurgulara ve anlatımlara malzeme olacak yeni bir Doğu modası da ortaya çıkarmışlardır. Bu dönemde “ilkel ve şiddet düşkünü Arap”, “zalim ve şehvet düşkünü Şarklı” karakterlerin yanı sıra debdebeli bir

şark ve harikalar diyarı tarzında bir Doğu imajı çizmişlerdir (Cuayyıt, 1995, s. 28–29). Bu dönemde kültürel anlamda kendini üstün görerek diğerini ötekileştirmenin temelleri atılmış ve Batı rafine bir kültür olarak kendini ön plana çıkarmaya başlamıştır. Kendini dünyanın merkezine yerleştirirken Doğu'ya daha tepeden bakan bir bakış ile durumun daha pitoresk bir hal almasına neden olmuştur. 17. Yüzyılda hem seyyahların gezi yazılarında hem de seyahat etmeden yalnızca Doğu ile ilgili metinlerden derlenen yazılarda, Doğu, şaşaalı olduğu kadar aşağılanarak betimlenmiştir.

Aydınlanmanın gün geçtikçe hâkim olmaya başladığı 18. yüzyılda akıl her şeyin merkezinde ve tamamen hâkim bir konuma gelmiştir. Geçmişte hayatın merkezinde yer alan Hristiyanlık dini yerini akla ve bilime devretmiştir. Gelişimin gerekeni olarak akla başvurmak 18. yüzyılın karakteristik özelliği olarak karşımıza çıkarken artık Batı, dünyaya daha farklı bakmaya başlamaktaydı. Hristiyanlık ideolojisinden uzaklaşarak onunla rekabet eden yeni bir dünya görüşü ile hayata bakmaya başlamış olan Batı düşünürleri, ilahi yaptırımları olmayan yeni siyasi sistemler, gizemleri ve dogması olmayan bir din ve ahlak sistemi kurmaya yönelik çalışmalara girişmişlerdir. Bunu yaparken Aydınlanma çağının ilerici, akılcı ve laik ideolojisini benimsemişlerdir. Doğu artık Batı için “...Batı'nın kendisine uzaktan, farklı farklı açılardan bakmasına imkân veren bir araç” halini almıştı (Bulut, 2019, s. 71). Batı yeni emperyalist amaçlarını gerçekleştirirken Doğu'yu nesne olarak ele almış ve “akademik bir çalışma alanı” kılıfına büründürerek bu alanda çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Bu dönemde oryantalizm adeta akademik bir disiplin olarak kurumsal bilgi alanı olma özelliği kazananmış ve değişen dünya konjonktüründe Batı'nın Doğu üzerinde hâkimiyet kurma gayretleri içerisinde olduğu görülmüştür. Dönemin önemli düşünür ve siyasileri Doğu'yu farklı şekillerde ele almıştır. Doğu-Batı hâkimiyeti mücadelesinde Doğu'nun seyirlik malzeme niteliğinden uzaklaşarak, daha çok siyasi yapısı itibarıyla kanunları ve hükümet sistemleriyle incelenme altına alınmıştır.

Doğu'nun siyasi yapısıyla ilk ilgilenen düşünürlerden birisi Montesquieu olmuştur. O, Doğu'nun despotik idare biçimleri ile yönetildiğini iddia ederek bir takım hayali hikâyeler yaratmış ve imalı bir dil ile Fransız toplumunun incelenmesi ve eleştirilmesi için Doğu'yu ele almıştır. Montesquieu, çalışmaları sonucunda üç farklı şekilde yönetim biçimlerinin var olduğuna kanaat getirmiştir. Bunlarda ilki vatandaşların medeni hakları ve erdemleri aracılığıyla iş başına gelen idarecilerin yönettiği cumhuriyet, ikincisi şöhrete dayalı monarşi ve üçüncüsü de Doğu despotizmidir. Aydınlanma döneminin bu önemli düşünürüne göre Doğu'lu idareciler güçlerini gerektiğinde

şiddete başvurmaktan kaçınmayan despot tavırlarından almaktadırlar. Doğu'nun ve İslam'ın karalanma sürecinde Montesquieu'nun ortaya attığı "Doğu despotizmi" fikri hem batılı düşünürler arasında karşılık bulmuş hem de yayılmıştır. 1748'de kaleme aldığı "*Kanunların Ruhunu Üzerine*" isimli çalışması uzun yıllar boyunca Avrupa ve Amerika'da en çok başvurulan kaynaklardan birisi haline gelmiştir. 18. yüzyıl denilince akla gelen en büyük düşünürlerden biri olan Montesquieu, tabiat kavramını merkeze alarak olguları doğal faktörlere dayandırmış ve hem siyasi yönetim biçimlerinin hem de kanunların oluşturulmasını tabiata uygunluğu ile değerlendirmiştir. Montesquieu, bir ülkenin kanunlarında o ülkede yaşayan milletin zenginliklerinin, dininin, ticaret kapasitesinin, örf ve adetlerinin rol oynadığını söylemekte ve ikliminin, ülke arazisinin büyüklüğünün ve bu arazi üzerinde insanların dağılımının kanunlara etki ettiğini bildirmektedir. Bodin tarafından 16. Yüzyılda ortaya atılan "iklimler teorisi" Montesquieu tarafından detaylandırılarak zenginleştirilmiştir (Bulut, 2019, s. 80-83).

İklimlerin sıcaklık ve soğukluk seviyelerinin insanlar üzerinde çok farklı, derin, fizyolojik ve somut etkiler bıraktığını söyleyen Montesquieu'ya göre toplumların kaderini belirleyen ve ne olup olamayacaklarına karar veren en büyük etken içinde yaşanılan ve alışkın olunan iklimdir. Dünyanın birçok farklı noktasında kurumların değişiklik göstermelerinin ve insan karakterlerinin farklı olmalarının temelinde iklim gerçeğinin yattığını dile getiren düşünür, Batı'nın sert ve değişken havasında insanların Doğulular gibi tembellik eğiliminde olmadıklarını daha çok iş yaptıklarını bildirmektedir. Eserlerinde Doğu toplumları olarak Osmanlı ve İran ile ilgili değerlendirmelerde bulunan Montesquieu, Osmanlı'yı Batı'nın ilerlemesinde bir engel olarak gördüğünden çok fazla yererken, İran'ı Avrupa'yı Asya'ya bağlayabilecek bir kilometre taşı olarak görmüş ve İran ile ilgili görüşlerinde çok fazla olumlu olmaya gitmiştir (Bulut, 2019, s. 80-83).

Aydınlanma çağı'nın önemli düşünürlerinden bir diğeri ve modern felsefenin kurucusu Kant ise daha çok İslam dinini ele alarak değerlendirmelerde bulunmuştur. Kant İslam'ın diğer bazı düşünürler gibi incelenmeye değer, farklı ve ilginç bir gelenek olduğunu öne sürerken Araplar, İranlılar ve Türkler hakkında çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur. Kant medeniyet tarihinin en büyük kaybı olarak Batı medeniyetinin kökleri sayılabilecek Yunan devletini Türklerin boyunduruk altına almış olmalarını görmektedir (Kalın, 2017, s.320).

Kant'ın sınırlı gözlem ve araştırmalarıyla İslam hakkında yaptığı dört ana tespit ön plana çıkmaktadır. Ona göre İslam inancında akla karşı hırs ve şehvet, mütevazılığa karşı kibir, hakikate karşı belagat ve barışa karşı

zorbalık ve tahakküm ön plana çıkmaktadır. Saf aklın filozofu olarak bilinen Kant, dinleri de ancak aklın sınırları içerisinde kalabildikleri müddetçe kabul etmektedir. Dolayısıyla İslam dini onun için şehvet ve hislerin ön planda olduğu ve akla çok uzak bir din olarak gelmektedir. Kant, Hz. Peygamber'i etkileyici ve yakışıklı bulurken aslında ima ettiği şey Hz. Peygamber'in saf akıldan uzak, şehvet, hırs ve retorik ile insanları etkilediğini söylemektedir. Tüm bunlardan hareketle Kant, Alman bir filozof olarak Doğu'ya karşı hasmane ve ön yargılı tutumunu diğer Batılı düşünürler gibi araştırmalarında göstermiştir (Kalın, 2017, s.322).

Birçok akademisyene göre 18. yüzyılın sonlarına doğru Silvestre de Sacy tarafından Paris'te kurulan *Yaşayan Doğu Dilleri Okulu* (Ecoles Des Languages Orientales) bilimsel oryantlizmin de başlangıcı sayılmaktadır. Doğu araştırmalarında ilk olarak İngilizler tarafından yapılan önemli araştırmalar bu dönemde Fransızların ardında da Almanların çalışmalarıyla artmıştır. Sacy, Avrupa'nın birçok bölgesinden gelen öğrencileri yetiştirerek modern oryantlizmin de tohumlarını atmıştır (Said, 2017a, s.27) Bu dönemde Doğu araştırmaları ile elde edilen bilgiler geçmişte olduğu gibi Hristiyanlığı yaymak amacıyla değil daha çok askeri faaliyetlerde kullanmak için kullanılmıştır. Doğu'nun Batı için önemi bu dönemde formülize edilerek yavaş yavaş Doğu'ya şekil verilmeye başlanmış ve Avrupa'ya bağlı olarak konumu belirlenmiştir. Çıkar odaklı düşünce ile yapılan çeviriler, hazırlanan sözlükler, seyahat kılavuzları Doğu'yu daha anlaşılabilir hale getirmek için hazırlanmıştır (Asaf, 1989, s.19).

Rönesans, Reform ve Aydınlanma çağının getirisi ile oluşan ve modernite adı verilen yeni dünya tasavvuru Batı ve İslam coğrafyası için farklı anlamlar taşımaktadır. 18. Yüzyılın ikinci yarısında başlayan Batı'nın yükselişi, Doğu'nun modernleştirilmesi ve medenileştirilmesi ismi altında uzun sürecek sömürgeleştirme çalışmalarıyla devam etmiştir. Batı geleneksel inanç kurumlarını terk ederken Doğu, sömürgecilerle çatışma, asimile olma, direniş, uzlaşma gibi Batı ile farklı ilişki biçimlerine girmiştir. Bu ilişki biçimlerini kontrol etme ve sömürgecilik faaliyetlerini hızlandırarak o topraklarda kalıcı olabilme Batı için ancak Doğu hakkındaki bilginin artmasıyla mümkün görünmekteydi. Bu dönemde Doğu üzerine çalışan fikir insanları sömürgeleştirilen Doğu'yu idare edebilmeyi kolaylaştırmışlardır. Ötekini tanıma ve onu boyunduruk altına alma sürecinde oryantalist bilgi büyük önem kazanmıştır. Bu çalışmalar Batı'ya özne olma vasfını kazandırırken Doğu'ya tam anlamıyla nesne olmak kalmıştı. Oryantalizm kurumsallaşırken Batı, güçlü olmanın ve güçlü kalmanın yolunu bilgiyi üretmek ve elinde tutmaktan geçtiği fark etmişti (Turner, 2003, s.19).

19. Yüzyılda Batı'da emperyalist faaliyetler giderek artmaya başlarken oryantalist çalışmalar da büyük hız kazanmış ve Doğu ile Batı arasındaki uçurum giderek artmıştır. Geçmişten bu yana yapılan çalışmalar sayesinde Doğu hakkında birçok bilgi edinilmiş ancak bu yüzyılda geçmişten farklı olarak Batı hem ekonomik hem de siyasi olarak büyük bir güç elde etmiştir. Bulut'a göre bu dönemde dahi Batı Doğu'ya olan hayranlığını gizleyemezken ihtiyaç duyduğu zenginlikleri de Doğu'dan elde etme gayreti içerisindeydi. Doğu'nun en büyük sıkıntısı ise sahip olduğu zenginlikleri kullanamamak, Batı'nın bu zenginlikleri kullanmakta gösterdiği güce karşı koyamamak ve Batı tarafından küçümsenmenin önüne geçememektir (Bulut, 2019, s. 87).

Batı'nın Doğu'ya yönelik sömürgeci tutumunun en somut örneği Napolyon'un Mısır Seferi (1798) sırasında uyguladığı strateji ile ortaya çıkmıştır. Bu sefer sırasında oryantalist bilginin nasıl kullanıldığına en güzel örnek oryantalistler tarafından Arapça'ya çevrilen ve besmele ile başlayan bir bildiridir. Bu sefere çıkarken Napolyon'un yanında pek çok oryantalist bilim insanını yanına alması da ayrıca önemli bir ayrıntıyı oluşturmaktadır. Doğu'nun gözünde Mısır'ın işgalini meşrulaştırmak için Doğu hakkında birçok okumalar yapan Napolyon, hazırladığı bildiriye Müslümanları Memluk zulmünden kurtarmak, Hindistan'ı İslam düşmanı İngilizlerden kurtarmak gibi maksatlarının olduğunu söylerken Müslümanların ve halifenin büyük dostu olarak Allah ve Kuran'a çok saygı duyduğunu ilan etmektedir (Bulut, 2019, s. 90).

Mısır işgal planı ile oryantalizmin sömürgecilikteki işlevsel yönü ortaya çıkmış ve Avrupa'nın Doğu ile ilişkisinde yeni bir rol oynamaya başlamıştır. Bu dönemde silah ile kalemin daha doğrusu savaş ile ilmi bilginin birlikteliğinin önemi ortaya çıkmıştır. Napolyon'a eşlik eden bir grup oryantalist bilim insanı Napolyon'a eşlik ederken hem işgalin meşrulaştırılmasında büyük rol oynamış, hem de Mısır'ın sosyal, ekonomik ve politik kurumlarına dair pek çok bilgiyi Fransız güçlerine yarayacak şekilde derlemiştir (Hentsch, 2008, s.176). Doğu hakkında elde edilen bilginin bu tür bir kullanımının önemi ilk kez burada ortaya çıkmıştır. Said tarafından da özellikle dikkat çekilen bu nokta sömürgeciliğin meşrulaştırılmasında oryantalizmin rolünü ortaya koymasından oldukça önemlidir ve bunun uygulandığı en net alan da Mısır Seferi olmuştur (Makdisi, 2004, s.25)

Bu dönemde Avrupa'nın sömürgecilik faaliyetlerinde bir meşrulaştırma aracı olarak Doğu'ya "özgürlük ve demokrasi" getirdiği söylemi göze çarpıcı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Fransa'nın Mısır'ı işgalinden hemen önce Doğu araştırmaları için Fransız düşünür Comte De Volney, Mısır'a gitmiş ve orada gözlemlerde bulunmak için çeşitli geziler yapmıştır. Volney,

Mısır piramitlerine duyduğu hayranlığı dile getirdikten sonra bu yapıların halka zulüm edilerek despot bir yönetim tarafından zorla inşa edildiğinden bahsetmiştir. Özgürlük ve demokrasi söyleminin temelini oluşturan bu tespit Doğu toplumlarında halklarına baskı uygulayan yöneticilerin marjinalliğine dikkat çekmektedir. Ona göre köleler tarafından inşa edilen pramitler, halkın kötü vaziyetinin, yöneticilerin cehalet ve çürümüşlüğüünün eserleridir (Hentsch, 2008, s.180). Volney, bu meseleyi tespit ettikten sonra çözümünü de kendi köklerinde yani Batı'da bulmuştur. Ona göre Aydınlanma'nın en büyük getirisi olan akıl ve bilimi bu topraklara getirmek halkı despotizmin boyunduruğundan kurtaracak yegâne çözüm olacaktır. Avrupa despotizmin, kilise ve aristokratların baskılarının kökünü kazımayı başarmış ve demokrasiye ulaşmıştır. "*Fransa Mısır'ı işgal etmedi, kurtardı*" sözü bu fikri temel üzerine yıllarca Fransız tarihçiler tarafından savunulmuştur (Hentsch, 2008, s.187).

Sömürgecilik ve emperyalizmin hız kazandığı bu dönemde Avrupa için tek çözüm artık savaşmak ve yakıp yıkmak değildir. Sömürgeleştirdiği ülkeler veya işgal etmeye karar verdiği topraklar hakkında bilgi sahibi olmak bu toprakları ve toplumları kontrol etmek için oldukça önemli bir hal almıştır (Hussain, 1984, s.9). Bu maksatla hem Amerika'da hem de Avrupa'nın birçok noktasında Doğu hakkında bilimsel çalışmalar yapan dernek ve cemiyetler kurulmuştur. Asya Cemiyeti 1822'de Paris'te, Asya Kraliyet Cemiyeti 1845'te İrlanda ve İngiltere'de, Amerikan Şark Cemiyeti 1843'te Amerika'da en son 1845 yılında ise Alman Şark Cemiyeti de Almanya'da kurularak Doğu hakkında oryantalist çalışmaları gerçekleştiren ilk cemiyetler olarak kurulmuşlardır. 1873 yılına gelindiğinde ise Paris'te ilk kez Oryantalizm Kongresi düzenlenmiştir.

Bu alanda yalnızca dernek ve cemiyet kurma faaliyetlerine gidilmemiş dergiler de yayınlanmaya başlarken genelde Doğu özelde ise İslam ve İslam toplumları üzerine üniversitelerde çeşitli faaliyetler de düzenlenmiştir. Doğu dillerini öğrenme gayretleri ile başlayan bu çalışmalar, felsefe, edebiyat, tarih ve din gibi alanlarda da araştırmalar ile devam etmiştir. Doğu'dan gelen yazma eserler toplanarak derlenmiş ve fihristlenmiştir. Batı dillerine tercüme edilen eserler ile Batı dillerinde yazılan İslami eserlerin sayısında da büyük bir artış olmuştur (Hourani, 2001). Chateaubriand, Lamartine, Lane, Nerval ve Flaubert gibi isimler bu dönemin ön plana çıkan oryantalistleri olarak gösterilmektedir.

Dönemin karakteristik özelliği ise Doğu'yu küçümseme ve hor görmedir. Coğrafi keşifler ile başlayıp sanayi devrimine kadar yaşanan tüm gelişmeler sonucunda Avrupa kendisini üstün gören yeni bir dünya görüşü ile elde ettiği uygarlık kavramına sırtını dayamış ve Doğu'ya aşağılayıcı bir göz

ile bakmıştır. Dünyanın geri kalan tüm toplumlarına uygarlık götürmeyi kendisine misyon edinirken emperyalist amaçlarına da bu şekilde kılıf uydurmuştur (Çırakman, 2006, s.115). Bu yöntem sadece 19. yüzyılda değil sonraki yıllarda da devam etmiştir.

19. yüzyılın sonlarına doğru, 29 Mart 1883 tarihinde yıllarca sürecektir bir tartışmanın fitili yakılmıştır. Ernest Renan'ın Sorbonne Üniversitesi'nde yaptığı konuşma ve bu konuşmada dile getirdiği tespitleri, Doğu toplumları arasında ciddi tartışmalara yol açmıştır. Olumsuz imajlardan beslenmiş bir metin ile konuşmacılara İslam ve Bilim konferansında seslenen Renan, Doğu toplumlarını geri kalmak ve sorunları çözme becerisinden yoksun olmak ile suçlamıştır. Batı karşısında Doğu'nun çaresizliğini dile getirirken buna gerekçe olarak İslam dinini göstermiştir. Ona göre Doğu toplumlarının yaşadığı krizlerin temelinde tek bir sebep vardır o da Müslüman olmalarıdır. İslamiyet bu toplumların akıllarını kullanmalarına mani olmakta, bilim üretmelerine ve felsefe yapmalarına imkân tanımamaktadır. Doğu toplumlarının ekonomik güç elde edememelerinden ve yüksek kültür üretmemelerinden bahseden Renan devamında şu açıklamayı yapmıştır: *“Zamanımızda olup biten şeylerden az çok haberi olan herkes, Müslüman memleketlerinin bugünkü geriliğini, İslam ile idare edilen memleketlerin inhitatını, kültürlerini ve terbiyelerini yalnız bu dinden alan ırkların fikir bakımından sıfır durumunda oluşlarını açıkça görmektedir”* (Renan'dan akt. Cündioğlu, 1996, s.5).

20. yüzyıla bu tartışmaların eşliğinde girilirken Oryantalistlerin sayısında artış olmuştur. Bu artış ile Doğu'da birçok mekân keşfedilmiş, birçok toplum ile iletişime girilmiş ve 'gerek tasavvur ürünü gerek fiziki' coğrafyanın sınırları genişlemiştir. İkinci olarak Avrupa'nın Doğu ile ilişkilerine durdurulmaz bir "genişleme siyaseti" hâkimdir. Bu dönemde Avrupa'nın Doğu'da pazar, kaynak ve müstemleke arayışı artmıştır. Nihayet oryantalizm de hürriyetini kazanmış, bir bilimsel "ağız" mevkiinden bir imparatorluk müessesesi haline gelmiştir (Said, 2017a, s.106).

Bu yüzyılda Sovyet bloğunda da oryantalist çalışmalar başlamış ve Sovyet Oryantalistleri Kongresi düzenlenmiştir. Doğu ülkelerinde kendisine alan yaratmak isteyen Sovyetler, Doğu'yu tanımak, Batılı Avrupa ile Doğu arasında siyasi ve iktisadi krizler yaratmak gibi maksatlarla bu alandaki araştırmalara ağırlık vermiştir. Sovyetler de Batı Avrupa ülkeleri gibi "Doğu'yu kalkındırma" misyonu ile hareket ederken Batı'nın Doğu ile ilgili emperyalist politikalarının önüne geçmeyi planladığını iddia ederek Doğu ile ilişkiler kurmaya çalışmıştır (Abdülmelik, 2007, s. 41).

20. Yüzyılda Batılı emperyalist güçlerin sömürgecilik faaliyetlerindeki anlaşmazlıklar sonucu iki büyük dünya savaşı geçirilmiş ve Doğu ülkelerinin

de bağımsızlık mücadeleleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)⁴'nin bağımsızlık mücadelesi veren bu ülkelerin yanında yer aldığını göstermek ve kendisine yeni müttefikler bulmak maksadıyla Doğu toplumları ile ilişkilerini giderek arttırdığı görülmektedir. Batı karşıtlığının arttığı Doğu toplumlarında giderek nüfuz eden SSCB, Afrika, Asya ve Latin Amerika'da birçok ülkeye kendi ideolojisini empoze ederek onları Sovyet oryantlizminin birer nesnesi haline dönüştürmüştür (Bulut, 2019, s.160).

Aynı dönemde Avrupa giderek güç kaybına uğrarken, ABD daha etkin bir güç olarak tarih sahnesine çıkmaya başlamış ve oryantlizmin merkezi de değişmiştir. Amerika'da oryantlist çalışmalar, modern sosyal bilimlerin yeni imkanları ile Doğulu toplumların sadece geçmişlerini ve dillerini değil şu anlarına dair çalışmaların gerçekleşmesiyle devam etmiştir. Bu toplumların ne ölçüde modernleşmeye müsait oldukları ve modernleşme çabalarının özellikleri oryantlizm çalışmalarının temel konularını oluşturmuştur (Bulut, 2019, s. 145).

1973 yılına gelindiğinde Paris'te 29. Uluslararası Oryantlistler Kongresi düzenlenmiş ve bu kongrede alınan karar ile oryantlist kelimesi yürürlükten kaldırılmıştır. Doğu ile ilgili araştırma yapan akademisyenlerden ziyade sömürgecilik faaliyetlerinde keşif görevi yapan kişileri çağrıştırması ve sömürgecilik merkezli kullanımı bu kararın alınmasında büyük rol oynamıştır. Bu kongreden 5 yıl sonra 1978 Lübnan asıllı Amerikalı akademisyen Edward Said

Orientalism Western Conceptions of the Orient (Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları) isimli kitabını kaleme almıştır (Bulut, 2019, s. 1). Olumlu ve olumsuz birçok eleştiri alan kitabında Batının Doğuyla olan ilişkisi kuramsal bir altyapı ile açıklamış ve geliştirdiği bu yeni bakış açısıyla oryantlizmin kurgusal bir söylem olduğunu ifade etmiştir. Said sömürgecilik ile oryantlizmin arasındaki ilişkiyi Batı ile Doğu arasındaki diyalektikten hareket ederek açıklamaya çalışmıştır. O, oryantlizmin kurgusal bir düzlemde şekillenerek bir anlatı biçimi haline geldiğini iddia etmiştir.

18. ve 19 yüzyıldan başlayarak Batı'nın sömürgeci faaliyetlerinde ideolojik bir teçhizat görevi gören, milliyet, ırk ve "öteki" olma durumunu temsil eden, Batı'nın emperyalist girişimleri içerisinde geliştirilmiş ve düzenlenmiş bir yöntem olan oryantlizm zihinlerde ayrımcı bir şekilde "ötekilik" bilincini oluşturma biçimi olarak tarih sahnesindeki yerini almaktadır. Batı'nın

4 Araştırma Boyunca Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği yerine SSCB kısaltması kullanılacaktır.

yıllarca süren araştırmalar neticesinde elde ettiği Doğu bilgisi, Doğu'nun kaynaklarını sömürmek ve yönetilmesi gereken coğrafyayı tanımlamak, o toplumlarda ve kendi toplumunda sömürgeleştirmeyi meşrulaştırmak ve karşıtlığın inşa edebilmek için tarih içerisinde farklı şekillerde kullanılmıştır. Batı'nın tarih sahnesi içerisindeki konumlanışına göre şekillenen Doğu algısı oryantalist söylem ile günümüzdeki halini almıştır. Doğu'ya giden seyyahların Doğu'yu betimlemek için kullandıkları kalıpları zaman içerisinde birbirlerinin metinlerinden alıntılarını Doğu tanımlamalarının giderek klişeleşmesine sebep olmuştur. Kavramın tarihsel süreci ele alındığında oryantalist bakış açısının yıllara dayanan arka planı daha net anlaşılmaktadır. Doğu-Batı ilişkileri içerisindeki etkileşim şüphesiz bu çalışmaya sığmayacak kadar kapsamlı ve geniştir.

1.3. İktidar, Söylem ve Tahakküm Üçgeninde Oryantalizm

Oryantalist bakış açısı yüzlerce yıllık serüvenin ardından 19. Yüzyılda akademik bir yapıya dönüşerek klasik dönemdeki halinden farklılaşmıştır. Alanında çok büyük bir etki yapan Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları adlı eserinde Said, kaba siyasi gerçeklerden ziyade ayrıntılarla ilgilendiğini belirtmektedir. Said'e göre oryantalizm, Batıların hayal ürünü olmaktan çok, detaylı bir şekilde kurgulanmış, çalışılmış, öğrenilmiş ve nihayetinde yeni bilgiler bütünü halini almıştır (Said, 2017a, s. 24). Said araştırmasının merkezine Foucault'un geliştirdiği analiz yöntemini yerleştirmektedir. İktidar-bilgi ilişkilerinden yola çıkarak sömürgeci Batı ile oryantalist bilgiyi değerlendiren Said, romanlar, kutsal kitap incelemeleri, görsel sanat eserleri ve filoloji çalışmaları gibi pek çok alanda araştırmalarını yapmıştır.

Foucault'ya göre belli kod ve yasalar egemenlik ve iktidarın göstergesi olarak sosyal hayatın içerisinde yer almaktadır. Bu kod ve yasalar bütün fikirlerin ve bilgi alanlarının yapılandırılmasıyla oluşmaktadır. Bireyin özgürlüklerinden isteyerek vazgeçmesi, haklarından feragat etmesi ya da bireysel gücünü birkaç kişiye devretmesi şeklinde bir işleyiş Foucault'a göre iktidarı oluşturmamaktadır. Foucault "bazılarının başkaları üzerindeki eylem kipi" olarak iktidarın işleyişini tanımlarken bu işleyişin geçmişten gelen ve durmadan yinelenen bir rızanın ürünü olarak ortaya çıktığını bildirmektedir. Kısaca, iktidar ilişkisini bir eylem kipi olarak tanımlayan Foucault, bunun aracısız ve doğrudan başkaları üzerinde değil, başkalarının fiili ya da potansiyel, şu anki veya gelecekteki eylemleri üzerinden oluştuğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla iktidar, kendisini direkt bir eylem aracılığıyla benimsetmek yerine, aynı eylemi yönlendirip o eylem üzerinden bir başka eyleme giderek varlığını kabul ettirir. Aslında bunun eylemin görünürlüğüünün farklılaşması vasıtasıyla gerçekleştiğini bildiren Foucault, iktidarın eylemlerini çeşitli

kalıplara sokarak biçimini değiştirdiğini açıklamaktadır (Foucault, 2011, s. 73-75). Başkalarının eylem alanlarının imkânlarını yapılandırmak yönetmenin kendisini oluşturmaktadır.

Said, Foucault'un bu tanımından yola çıkarak kolonyal otoritenin bir söylem ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu tanım, kolonyal otorite ile ilgili dar ve teknik kavrayışlardan ziyade daha geniş bir biçimde kolonyal otorite ve oryantalizm ilişkisini ortaya koymaya yaramaktadır. Kolonyal otoritenin söylemleri bilimsel ve politik eserler, sanat eserleri, bireysel doğu incelemeleri gibi pek çok alanda kendisini göstererek belirgin bir düşünme yapısına dönüşmüştür. Foucault'un araştırmaları Said'in temel tezini oluşturmada büyük rol oynamıştır. Netice itibarıyla Said, Doğu incelemesi ya da oryantalizmin, bilindik olan Batı ile yabancı olan Doğu farkını geliştiren ve pekiştiren politik bir vizyon olduğunu söylemektedir (Loomba, 2000, s. 68).

Söylemden bağımsız analiz yapmak Foucault'a göre mümkün görünmemektedir. Bizler yapılanmış söylemlere ve söylemleştirilen şeyleri duymaya zorlanırken, modern dünyanın doğası gereği böyle olduğunu kabul ederek yaşamaya devam ederiz (Turner, 1991, s. 121). Oryantalist söylem bir çözümleme çerçevesi ve analiz yöntemi olarak karşımıza çıkmakta ve ilahiyattan filolojiye, edebiyattan sosyolojiye kadar birçok alanda bütünlük halinde varlığını sürdürmektedir. Bu söylem yapısı siyasi bir güç odağı olarak sömürgeci ilişkilerin basit bir yansıması olmaktan çok daha ötesini temsil etmektedir. Oryantalizm tembel Doğuluya karşı mantıklı ve çalışkan Batılının zıtlığına dayanan zihinlerde tasarlanmış tipler ve karakterler bütünü oluşturur. Batılı zihinde oryantalizmin görevi ve amacı Doğu'ya ait sonsuz karmaşıklıkta karakterleri, tipleri ve kurumları daha anlaşılabilir hale getirmektedir. Bu amaç zamanla Batı'yı daha megaloman hale getirmiş ve Doğulular hakkında bilgi sahibi olduklarını, onların kendilerini kavrayamadıklarını ve kendileri hakkında bilgi üretmedikleri iddiasını ortaya atmaya başlamışlardır. Batı kendisini rasyonel, ilerlemiş, demokratik kurumlara ve gelişmiş bir ekonomiye sahip ilan ederken bunların ötekinde olmamasını büyük bir eksiklik olarak görerek karşı taraf hakkında fikir yürütme hakkını kendisinde bulmuştur (Turner, 1989, s. 37). Aydınlanma sonucu elde edilen modernizm, Batı'nın bu özellikleri taşıdığını gösterirken, diğer sosyal yapılarda ve toplumlarda eksikliğin nerede olduğunu tespit edilebilmesi için birer gösterge görevi görmekteydi. Dolayısıyla oryantalist söylem, Batı'nın ilerlemeci yönünü Doğu'nun da sosyal durağanlığını ortaya koyan bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahraman'a göre söylemlerin kullanılarak oluşturulduğu metinler yalnızca bilgiyi aktarır hale gelmez giderek gerçekliğin kendisini de oluşturmaya

başlar. Zamanla bilgi ve gerçeklik gelenek haline gelmektedir. Bir müddet sonra geleneğin/söylemin maddi bir mevcudiyeti haline gelen metinler, kendisinden yararlanan yazarların özgünlüklerinin yok olarak aynı bilgilerin tekrarı haline gelmektedir (Kahraman, 2002, s.164-165). Dolayısıyla en temelde tarihi, bilgiyi ve özneyi birleştiren şeyin söylem olduğu ortaya çıkmaktadır. Söylem tarih, bilgi ve özneyi farklı diziler içine yerleştirirken bu oluşuma dair kuralları tanımlamakta ve diziler arasındaki ilişkiyi kurarak sınırlarını açıkça belirtmekte ve aktarmaktadır. Bir diğer ifadeyle söylem seçen, tanımlayan, belirleyen ve aktaran özelliklere sahip bir yapıdadır (Dohtaş, 2009, s.51). Dilde anlamın oluşması söylemsellik sayesinde gerçekleşmektedir, çünkü söylemsel bilgi tüm önermelerin sınırlarını çizerek hangilerinin kabul hangilerinin ret edileceğini belirlemektedir. Anlamın oluşma sürecinde dil pratiklerini kullanan iktidar, yaratılan söylemlerin toplumsal pratiklere uygulanmasında da etkili olmaktadır. Bilgiyi daha doğrusu söylemi, direkt bir şekilde iktidara bağımlı kılan bu dil pratikleri, gerçeğin iktidar tarafından belirlenmiş söylemsel formasyonlarla tutarlı olması sebebiyle gerçekleşmektedir (Deveci, 1999, s.27-28).

Keşif sözcüğünün anahtar kavram olarak oryantalist söylemin merkezinde yer aldığı görülmektedir. Bu söylem Batı'nın keşfeden, bilinmeyi ortaya çıkararak, Doğu'nun ise keşfedilen, ortaya çıkarılan konumuna yerleştirmektedir. Etken bir özne olarak Batı'nın karşısına edilgen bir nesneye dönüşen Doğu yerleştirilmiştir. Dolayısıyla Doğu'ya ait her bilgi özneye göre şekillendirilip anlamlandırılmakta ve belirli kalıpların içerisine sokulmaktadır (Süphandağı, 2004, s. 67). Söylemsel düzeyde Batı iktidarının yeni icadı şekline dönüşen Doğu, sürekli bir biçimde Batı'nın emperyal kurumlarının ve güçler ağının içerisine sokulmaktadır. Bu ağ içerisinde Doğu'ya ait her bilgi yeniden üretilerek dolaşıma sokulmaktadır. Bu metinsel üretimler bir yapı olarak makine üretiminden farklı olmamakla birlikte siyasi, iktisadi, kurumsal ve sömürgeci ağ içerisinde sürekli farklı şekillere dönüştürülebilir hale gelir (Mutman, 2002b, s. 109). Oryantalizmin ürettiği ve benimsettiği en temel bilgi Doğulunun kendisi hakkında bilgi üretmediğidir. Emperyal modern devletler tarihte daha önce görülmemiş devasa küresel bir güç olarak Doğu'ya ait tüm geleneksel ilişkileri çözmekte ve yeni pratikler aracılığıyla ilişkiler kurmaktadır. Batı'ya ait olmayan tüm geleneklerin yerel kodları ve ilişkileri Batı tarafından çözümlenerek, yeni bir değer olarak bireyi yersiz ve yurtsuz bir hale dönüştüren dünya vatandaşlığı anlayışı ortaya koyulmaktadır. Bu anlayış da yeni bir yönetim sistemi gerektirdiği için, kapitalist Batılı zihniyet çözdüğü her ilişkiyi yeniden yapılandırma gayretine girmekte, yurtlaştırma ve bölgeleştirme işini kendi çıkarları doğrultusunda oluşturmaktadır. Batı'nın kendisine edindiği bu yeni misyon kendisini hegemonik iktidar konumuna

yerleştirmiştir. Bu sayede oryantalizm iktidarın kullandığı hem bir araç hem de bir yöntem halini almıştır (Mutman, 2002a, s. 191). Aslında Batı kendisini başka hiçbir varlığa ihtiyaç yokmuşçasına konumlandırırken en büyük ihtiyacı olan ötekiyi göz ardı etmektedir. Doğu ve Doğulu hakkında ürettiği her bilgide kendisi üzerinden bir şekillendirmeye giderek kendi varlığını üretmektedir.

Oryantalizm aynı zamanda ortaya koymaktadır ki Batılı özne Doğu'yu yapılandırmaya giderken ürettiği söylemlerde kendisini saklamaktadır. Batı, evrensel bilgi öznesi olarak sürekli Doğu üzerinde söylemler üretirken, kendini güvence altına aldığı söylemsel bir mekâna saklanmakta, ürettiği söylemleri kendisini gizleyen bir perde olarak kullanmaktadır. Bu sayede Batı ile Doğu arasındaki her farklılık Batı'nın işine yarayan söylemlerin mutlak bir zorunluluk gibi algılanmasına sebep olmaktadır (Mutman, 1996, s. 32-33). Ötekinin yani Doğu'nun sürekli olumsuzlanması veya sürekli onun hakkında bilgi üretilmesi Batı'nın bir güç merkezi haline gelmesini sağlamaktadır. Dilin ve söylemlerin içine yerleşen bu süreklilik Batı'yı evrensel bilginin merkezi yapmaktadır.

Said, Batı'nın güç merkezi haline gelmesini en başından tersine okuma (contrapuntal reading) yaparak açıklamaktadır. Bilgi-iktidar ilişkisini irdeleyerek Doğu üzerindeki Batı söylemlerinin oryantalizmi doğurduğunu iddia etmektedir (Sprinker'den akt Keyman, 2002, s.26). Batı'nın Doğu'yu her anlamda tahakküm altına alma amacı Said'in gerçekleştirdiği bu tersine okuma yöntemiyle bariz bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Keyman, 2002, s. 26). Kendi düşüncelerini sentezleyerek Batı ile Doğu arasındaki tahakküme dayalı farkı gözlemleyen Said, oryantalizmin adeta bir strateji halini aldığını kitabında defalarca dile getirmektedir (Clifford, 2014, s.136). Said kültürel liderliği Gramsci'nin hegemonya kavramı ile temellendirmektedir. Yüzyılları aşan, devletlerden daha uzun bir ömre sahip olan ve yıllardır süregelen bir bilgi birikimi olarak oryantalizm Foucault'un bilgi/iktidar kavramı ile temellenmektedir (Keyman, 2002, s.26). Diğer bir ifadeyle Said Doğu'ya ait güç ilişkilerini Foucault'un bilgi-iktidar nosyonu ile yapı sökülümüne uğratarak açıklamakta ve Gramsci'nin hegemonya nosyonu aracılığıyla da Doğu üzerindeki baskın güçlerin nasıl hegemonik bir güce sahip olarak yüzyıllarca diğer ideolojilerden önde geldiğini ortaya koymaktadır (Rubin, 2007, s.25). Dahası Said, aynı toplum içerisindeki farklı grupların arasındaki ilişkiyi de incelerken yine Gramsci'den yararlanmakta ve onun çoğunluk (consensus) kavramını kullanmaktadır. Farklı toplumları kültürleri birbirinden ayırırken, Said herhangi bir toplumun içinde dahi bazı ortak olmayan kültürel normlar taşıdığını bunun da bazen bir üstünlük göstergesi olduğunu açıklamaktadır. Bu kültürel üstünlük belli bir güç formuna dönüşerek hegemonyanın yapı

taşlarından birisini oluşturmaktadır. Bu güç formu, kendine has grupların öteki gruplara üstünlük kurmalarını sağlamak için içerisinde hem pratik hem de teorik birçok mücadeleyi barındırmaktadır (Hall, 2017, s. 64-65)

Gramsci, devletin tahakkümdeki yeri konusunda bazı tanımlamalar yapmaktadır. İlk olarak tahakkümün sivil topluma, egemenliğin (zorlama) ise devlete ait olduğu zıtlığını vurgulamaktadır. Egemen sınıf, hukuki iktidar yani devlet yoluyla doğrudan egemenlik kurarken toplum aracılığıyla da rızaya dayalı tahakküm oluşturmaktadır. İkinci tanımında ise devletin sivil toplumu içerdiğinden ve kuşattığından bahsetmektedir. Devlet politik ve sivil olmak üzere ikili toplum yapısından oluşmaktadır. Devlet kendi varlığını zorlayarak kurduğu tahakküme dayandırırken sivil toplumu herhangi bir hegemonya biçimi ile sınırlandırmaz. Üçüncü tanımında ise devleti sivil toplum ile özdeş tutmakta bu sayede rıza ve zorlamanın devletle bir arada yer aldığını belirtmektedir. Dolayısıyla hegemonya devletin ayrılmaz aygıtlarından birisini oluşturmaktadır (Anderson, 1988, s. 45-58). Carnoy'a göre gelişmiş kapitalist toplumları çözümlemek için en uygun tanım, ikinci tanımdır. Hegemonya hem devlette hem de sivil toplumda yer alır. Özel hegemonik birçok aygıt devletten bağımsız, kendine has bir biçimde varlığını devam ettirir (Carnoy, 2001, s. 260). Loomba da aynı fikirden hareketle hegemonyanın rıza ve zorlamanın uygun bir şekilde birleşimi ile başarıldığı belirtmektedir (Loomba, 2000, s. 52).

Hegemonya kavramının oryantalizm sürecine taşınması, Said'in oryantalizm hakkındaki çalışmalarının ve yaklaşımının önemini ortaya koymaktadır. Gramsci'nin kültürün belirli bir onay sürecinden geçtiği ve sivil topluma ait olduğu fikrini tekrar eden Said, belli kültürlerin ötekiler üzerinde baskın olmasının ancak totaliter olmayan toplumlarda görülebileceğini belirtmektedir. Bazı düşünceler de tıpkı kültürler gibi bir toplumda diğerlerinden daha etkiliyken kültürel baskınlığın bu biçimi Gramsci tarafından hegemonya olarak tanımlanmaktadır (Said, 2017a, s. 19). Bu bilgilerden yola çıkarak Oryantalizm'e güç veren şeyin hegemonya ve yürürlükteki kültürel baskınlığın olduğunu dile getiren Said, Doğu'nun aslında Avrupa fikrinden ibaret olduğunu söylemektedir. Avrupalı kimliğinin kolektif bir bilinç yapısı olarak ayrıştırıcı bir işlev üstlendiğini belirtirken Batı ve Doğu ayırımına ve hangi alanlarda Batı'nın Doğu'yu tanımladığına Batı'nın karar verdiğini bildirmektedir. Doğu, kilit nokta olarak Avrupa kültürünün hem Avrupa içinde hem de Avrupa dışında hegemonik nitelik kazanmasını sağlayan bir rol oynamaktadır. Zira Avrupalı kimliği diğer tüm toplumlara ve kültürlere kıyasla daha üstün olduğunu Doğu'nun konumlandırılışı ve tanımlanması üzerinden yapmaktadır. Avrupa'nın ileriliği karşısında Doğu'nun geri kalmışlığı sürekli vurgulanarak hegemonya

düzlemi yapılandırılmaktadır. Said bunu “pozisyonel üstünlük” olarak tanımlamaktadır (Said, 2017a, s. 19).

Avrupalı olmayan halk ve kültürlerin Avrupalı kimliğine göre daha alt bir kimlik olarak algılanması Avrupa'nın kültürel hegemonyasının bir sonucudur. Oryantalizm Avrupalıları diğerlerinden ayıran kolektif bir kavram olarak Avrupa idesi ile doğrudan ilişkilidir (Kula, 2012, s.4). Gramsci elit kesimin kitle iletişim yoluyla kültürlerini, felsefelerini ve ahlaki değerlerini güç ve statülerini pekiştirmek amacıyla yaydığını ifade etmektedir. Elit kesim aynı zamanda kamusal bilgi, inanç, norm, değer, tavır, ahlak ve ideolojinin üreticisi olduğu için otoritesi sembolik olarak kalmamakta ideolojik otorite olarak hegemonyanın da kurucusu konumunda yer almaktadır.

Doğu'nun Doğululaşması Batı'nın söylem sistemi içerisindeki konumundan kaynaklanmaktadır. Batı'nın, Doğu üzerinde otorite kurma, Doğu'yu yapılandırma ve Doğu'ya hükmetme biçimi oryantalizmin ortaya çıkmasına sebep olmuş ve müzik, film, kıyafet kültürü, yazın ve çeşitli metin türleri gibi pek çok alanda oryantalizmin bir konsept olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir (MacKenzie, 1995, s.42). Oryantalist söylem, Foucault'un bilgi analizi yöntemiyle ele alındığında metinlerde yer alan Doğulu tiplerin belirli kalıp yargılara hapsedildiğini göstermektedir. Şehvet düşkününü Doğulunun karşısına enerjik Batılı, mistik ve tahmin edilemez zihin yapısına sahip Doğuluya karşı rasyonel ve mantıklı Batılı, zalim sarı adama karşı nazik beyaz adam gibi tiplmeleri hem yaratan hem de sürekli ondan bahsederek bu tespitleri gerçekmiş gibi kabul ettiren söylem olarak oryantalizm karşımıza çıkmaktadır. Dünyayı keskin çizgilerle ayıran bu söylem, Doğu'nun mantıktan uzak, potansiyel bir tehlike gibi görünmesine sebep olmaktadır. Yalnızca Doğu kültürünü ve toplumlarını inceleyen yetenekli, dil ve yazın alanlarıyla ilgilenen uzmanlarca Doğu'nun tuhaflığı anlaşılabilir. Doğu'nun olağanüstü karmaşıklığını daha anlaşılabilir ve idare edilebilir bir boyuta indirgemek ise oryantalizmin görevidir. Doğu'nun gizemlerini yine Doğu ile ilgili üretilen söylemin içerisinde çözmek mümkündür (Turner, 2003, s. 132).

Doğası gereği benzerlik ve farklılık ikililiğine dayanan dil, oryantalist söylemde de aynı mantıkla, Batı eşsizliğini vurgulamak için ötekini farklılığına vurgu yapılarak kullanılmaktadır. Birey olmaktan uzak, geri kalmış, sapkın, ilkel, sahte, alt sınıf, pasif ve ahlaksız olarak resmedilen Doğu insanı karşısına esaslı, üstün, gelişmiş, insani, aktif ve yaratıcı bir birey olarak Batılı yerleştirilmektedir. Said'e göre oryantalistlerin yarattığı fantezi dünyasında Doğu insanı bu şekilde yer alırken, bir kalıp olarak “Arap zihniyeti” veya “İslami toplum” ortaya çıkmaktadır.

Dil aracılığıyla oluşturulan bu söylemin merkezinde Batı emperyalizmini ve koloniciliğini teşvik ederek, Doğu üzerinde otorite kurma ve hegemonik sistemi inşa etme fikri yatmaktadır. Doğu ve Batı arasında hükümlanlık ve güce dayalı karmaşık ve değişken bir ilişki vardır. Said, oryantalist söylemin bu bağlamda yaratıldığını ve kullanıldığını iddia etmekte ve aksini söylemenin samimiyetten uzak olduğunu dile getirmektedir (Said, 2017a, s.5).

Batı'nın ürettiği dile dayalı eylemler sadece birer söylemden ibaret olmayıp diğer eylemler ile bir bütünlük oluşturarak yeni bir değer haline gelmektedir. Söylemler zihinsel bir faaliyetin eseri iken sosyal hayatın içerisindeki maddi gerçekliği olan nesnelere de bu söylemler ile bütünlük halinde kullanılarak daha görünür bir hale gelir ve farklı işlevlere sahip olurlar (Laclau ve Mouffe, 2008, s. 173-174). Otoritenin ürettiği her söylemsel kuruluş, hegemonik bir kuruluşun argümanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Oryantalist söylem içerisindeki Doğu için kullanılan "onlar kendilerini idare edemezler" önermesi söylemlerin siyasi arenaya yansımalarıdır. Batılı emperyalist güçlerin sömürgeleştirme gayeleri bu söylemler ile anlamlı bir bütünlük oluştururken Batı'nın kendi varlığını da yüceltmektedir. Bu sayede oryantalizm emir ve düzen yapısını kurmakta ve Doğu ile Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrımın disipline dönüşmesini sağlamaktadır (Mutman, 1996, s. 41).

Batı tahakkümünün üretimi olan oryantalist/sömürgeci metin gerektiğinde kurulan, gerektiğinde yok edilen bir farklılık meselesi olarak Gramsci tarafından soğurma şeklinde adlandırılmaktadır. Soğurma, bir hiyerarşiden ziyade farklar çizelgesi olarak hem neredeyse görünmez, hem de her zaman iş başında olan bir nosyonu göstermektedir (Mutman, 1996, s. 43-44). Bu çizelgenin temel mantığında Batı'nın kendi tahakkümünü dilediği gibi sürdürebilmek için kullandığı boş bir yer yatmaktadır. Batının kontrol ettiği, bilim, siyaset, sanat gibi sahalardaki farklılıklar Batı'ya göre şekillenmektedir. Bu şekillendirme ilginç bir biçimde Batı'yı merkezileştiren ve güçlendiren bir konum haline dönüştürmektedir. Reddedilmesi imkânsız hale gelen bu konum aynı zamanda Doğu'nun Batı tarafından damgalanışına ve işaretlenişine sebep olmaktadır. Mutman, Batı dışındaki toplumların, Doğu'nun kendisi de dahil olmak üzere, Doğu ile ilgili herhangi bir kavramsallaştırma veya yeniden yapılandırma yoluna gittiğinde karşılaştığı temel meselenin nedenini bu durumun oluşturduğunu söylemektedir. Tarihsel olarak bizlere verilen her bilgi baştan hegemonize edilmiş bir farka dayanmaktadır. Dolayısıyla yazılmaya çalışılan her Doğu tarihi, aslında Batı tarihinin tersidir, Doğu tarihinin kendisi değil. Yalnızca tarih yazımında değil, oryantalist söylemin olduğu her alanda Batı kendisini, Doğu ile arasındaki farktan yola çıkarak tanımlamakta, sosyal yapıdan tarihe, mimariden bireyselliği kadar birçok alanda Doğu'nun eksiklerinin

çok fazla olduğunu ifade etmektedir. Bir toplumun her alanda vurgulanarak reddedilmesini sağlamaya çalışmak Batı'nın benimsediği yöntem olarak karşımıza çıkarken, kendine has bir dünya kurmak için sadece kendi belirlediği toplumlarla özdeşleşmekle değil, aynı zamanda ötekinin olumsuzlanması yolu ile de Batı'nın kendi varlığını oluşturma biçiminin mantığını oluşturmaktadır (Öztürk, 2000, s. 11).

1.4. Oryantalizmin Farklı Görünümleri

İdeolojik eğilimlerin merkezde olduğu, Doğu'ya özgü bir araştırma, yazım ve düşünce tarzının varlığını ortaya koyan Edward Said, Doğu'nun yıllar süren ve önceden belirlenen usuller ile araştırıldığını, öğretilendiğini ve yönetilerek hükme bağlandığını belirtmektedir. Bundan dolayı Doğu'nun kendisini anlattığı ve ele aldığı tüm temsil biçimlerinde Batı bilincinin, bilgisinin ve egemenliğinin izlerini görmenin mümkün olduğunu söylemektedir. Ona göre Şarklı ya da Doğulu ifadeleri artık akıldışı, barbar, şehvet düşkünü ve zorba gibi anlamların bir şekilde çağrıştırmaktadır. Said, oryantalizm ile sadece sistematik bilgi üretimini değil aynı zamanda fantezi ve arzunun da dâhil olduğu bilinç dışı alanları izah etmeye çalışmaktadır. Ona göre Doğu yalnızca bir bilgi nesnesi değil, aynı zamanda arzu nesnesidir (Yeğenoğlu, 2003, s. 110-111).

Oryantalizmin, filoloji, tarih ve antropoloji gibi disiplinler arası anlayış ile yürütüldüğünü belirten Said, açık, gizli ve modern oryantalizm olarak oryantalizmi üçe ayırmaktadır. Oryantalizm bir disiplin olarak 18. Yüzyıl öncesi çalışmalardan farklı olmamakla birlikte, kapsam, yöntem ve faaliyet alanı olarak günümüzde genişlemiştir (Çırakman, 2002, s.183). Açık ve gizli oryantalizm Doğu hakkında Batı'nın elde ettiği bilgilerin ve onun temsillerinin nasıl olduğunu ifade ederken, bu iki alanın Doğu üzerinde kurulan siyasi ve kültürel hegemonyayı yeni bakış açıları ve boyutlarla nasıl gerçekleştirdiğini modern oryantalizm ile açıklamaktadır.

Bundan dolayıdır ki gizli (örtük), açık ve modern oryantalizm birbirlerine bağlı ve örtüşen kavramlar olarak var olan gerçekliğin tamamını kapsamaktadır. Dolayısıyla hiçbir düşünür ve dönem bu durumun dışında kalmaz. Said'in, Foucault'cu bir yöntem ile bilgi – iktidar ilişkisi olarak yeniden tanımladığı oryantalizm, bizlere derin önyargıların ve düşünce biçimlerinin iktisadi, askeri ve siyasi amaçlar doğrultusunda küresel iktidar ilişkilerinde nasıl kullanıldığını göstermektedir (Çırakman, 2007, s.107). Bu kullanım, farklı biçimlerde ortaya çıkmakta ve kendini göstermektedir.

Said'in ortaya koyduğu oryantalizmin bu yorumları dışında zamanla pek çok alt kavram daha ortaya çıkmıştır. Daha detaylarda yer alan ve

içe dönük düşünsel olguları ortaya çıkararak bu kavramlar, oryantalizmin yeni yorumlarını oluşturmaktadır. Temel oryantalizmi aşan bu kavramlar Said'in ortaya koyduğu oryantalizmden beslenmektedir. Self oryantalizm (Iwabuchi,1994; Dirlik,1996, s. 1; Bukh, 2010, s. 35; Durna, 2004, s.263) kavramsallaştırması (Kendi Kendini Oryantelize Etme), çoğalan oryantalizmler (Bakic-Hayden, 2007, s.356), dâhili oryantalizm (Balmain, 2008, s.26), gizli oryantalizm (Said, 2017a, s.275; Kahraman, 2002, s.159), iç oryantalizm (Lary, 2006, s.12; Jouhki, 2006, s.76), içselleştirilmiş oryantalizm (Kahraman, 2002, s.159; Lary, 2006, s.12) iradi oryantalizm (Shirong Lu, 2008, s.175), küçük oryantalizm (Scherer, 1998, s.4) modern oryantalizm (Scherer, 1998, s.1-4), neo oryantalizm (Berger ve diğ., 1997), oryantalizmin ters yüzü (Dirlik, 1999, s. 169) , Osmanlı oryantalizmi (Makdisi, 2007) oto oryantalizm (Golden, 2009, s.9; Uluç, 2009, s.203), öz oryantalizm (Kahraman,2010b, s. 270-271; Kahraman, 2010a s. 48; Pelek, 2011 s.191), ideolojik oryantalizm (Kubota, 1999 s.19), resmi oryantalizm (Ruskola, 2002, s.197), stratejik oryantalizm (Scherer, 1998 s.1) suç içeren oryantalizm (Balmain, 2008, s.26), yerel oryantalizm (Tlostanova, 2008, s.6), Said'in oryantalizm kavramından hareketle geliştirilmiş yorumlarıdır.

1.4.1. Gizli (Örtük) Oryantalizm

Doğu ve Batı arasındaki farkın varlığını ve bu farka dair bilgiyi yapılandıran ayrımlar bazen örtük, gizli bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Bu kavram yalnızca Doğu ile ilgili bilgi üreten oryantalist akademisyenleri değil, bu alanda çalışma yapan her türlü yazar ve düşünürü kapsamaktadır. Birçok ismin bir araya geldiği bu araştırma alanı Doğu ile Batı arasında öze ilişkin bir farkın olduğunu varsayanlardan oluşmaktadır. Gizli oryantalist olarak adlandırılan bu oryantalistler, istemeden, bilmeden veya farkında olmadan Batı ile Doğu arasındaki farka vurgu yapmaktadırlar (Çırakman, 2002, s.191-192).

Bilinçdışı metinsel düzlemde imgelerle ortaya çıkan, hiç sorgulanmaksızın yanlış değerlendirmelerin gerçek kabul edildiği ve eleştiriye asla yer vermeyen gerçekler gizli oryantalizm olarak ifade edilmektedir.

“Yirminci yüzyılın başlarında Şarkiyatçılığın Şark'ı Batı'ya sunmak için kullandığı iki temel yöntem vardı. Bunlardan biri, modern eğitimin yaygınlaşma olanaklarından, bilgiye dayalı mesleklerdeki, üniversitelerdeki, meslek derneklerindeki, keşif ve coğrafya kuruluşlarındaki, yayıncılık sanayindeki yayılma düzeneklerinden yararlanmaktı. Daha önce de gördüğümüz gibi tüm bunlar, tasavvurlarının toplamıyla bir Şark özü oluşturmuş

olan öncü araştırmacıların, seyyahların, ozanların saygın yetkeleri üzerine kurulmuştu; böyle bir şark'ın öğreti düzeyinde ya da yinelenen açık sözlerle açığına çıkması, burada örtük şarkiyatçılık diye adlandırdığım şeydir” (Said 2017a, s. 233).

Said'in de belirttiği üzere Doğu'nun yapılandırılması ve Doğu'ya izafe edilen söylemler, özü korunarak yinelenmiş ve önceki nesillerden bir sonrakine miras olarak kalmıştır. Yazarlar ve araştırmacılar kendilerine kalan bu miras üzerinden incelemelerini gerçekleştirmiş ve bir doğa kanunu gibi kendilerinden önceki araştırmacıları, seyyahları, ozanları referans alarak aynı düşünceleri tekrar etmişlerdir. Örtük şarkiyatçılık ya da diğer bir ifadeyle gizli oryantalizm, Doğu'ya dair herhangi bir yargıda bulunmak isteyen kişiye, araştırmalarını yapılandırabilmeleri veya doğrulamaları için yeni fırsatlar sağlamaktadır (Said 2017a, s. 233).

Oryantalizme dair herhangi bir somut mesele üzerinde yazar, seyyah, tarihçi ve antropologlara konuşabilme imkânını örtük içerikler sağlamaktadır (Said, 2017a, s.301). Gizli oryantalizm kuşaktan kuşağa Doğu üzerinde iktidar kurma arzusunun içsel tutarlılığı nedeniyle sürekli aktarılmaktadır (Yeğenoğlu, 1996, s.111). Söyleme dayalı bir alanın kurulmasına sebep olan bu durum kendi içinde tutarlı, sistemli ve eklenerek büyüyen bir oryantalizm bilgisini oluşturur. Bu sayede Doğu'ya dair herhangi bir bilginin anlam ifade etmesini sağlayan metinsel tasvirler elde edilmiş olunur. Oryantalizme ait bu alıntılavıcı doğa gizli oryantalizmin sürekli olarak devam etmesini sağlayan bir mekanizmaya dönüşmesine sebep olmaktadır. Doğu denilen coğrafî bölgeye yapılan ve basit değişik temsillerden oluşan göndermelerin oluşturduğu bütünlük, oryantalizmin sistematik simgesel bir evren olarak karşımıza çıkmasına sebep olmaktadır. Doğu toplumlarını ve kültürlerini anlatan betimlemeler farklılık gösterse de temelde bunlar önceki betimlemelerin tekrarı ya da yeniden işlenmiş başka bir şeklini oluşturmaktadır (Yeğenoğlu, 2003, s.96). Önceden yazılmış her metnin aslında bir sonrakine kaynaklık etmektedir. Doğu'nun sistematik bilgisi önceden yazılmış metinlerden yapılan alıntılar sayesinde sürekli bir şekilde tekrar etmektedir.

Gizli oryantalizm yapanlar karşı tarafı tanımlarken insan doğasını esas alarak ben ve öteki zıtlığını kullanmaktadır. Burada asıl maksat Doğu'yu doğrudan kötölemek ve ona belli başlı olumsuz yaftaları yapıştırmak değildir. Hayallere dayalı örtülü bir Doğu imajı çizmektir (Uluç ve Soydan, 2007, s.36). Merkezinde Batı'nın olduğu gizli oryantalizm tasvirlerde fantezi, hayal, korku ve arzu gibi durumlara bilinçdişi bir şekilde yer vermektedir.

Batı gizli oryantalizmi iktidarını kabul ettirme ve meşrulaştırma aracı olarak kullanmaktadır.

Gizli oryantalizimde cinsel fanteziler de büyük rol oynamaktadır, çünkü Doğu, kadın üzerinden oluşturulan cinsel fantezilerin değişmez merkezi olarak anlatılarda aktarılmıştır. Peçe takmış Doğulu kadın, ona peçesini açarak egemen olmak ve yönetmek arzusunda olan eril Batı dünyasının nesnesi haline gelmiştir. Doğu'ya ait keşfedilmesi, ortaya çıkarılması ve çözülmesi gereken mekânlardan birisi de haremdir. Bu gizemi en çok merak edilen mekânlardan birisi olan harem Batı tarafından ötekini tanımlamak için çok zaman kullanılmış ve Doğu çıplaklaştırılmıştır.

Örtülü oryantalizm bilinç dışı bir şekilde gelişir ve bu sebepten sorgulanmaz ve karşı durulamaz. Ötekileştirmenin içselleştirilmiş bir formasyonunu içerir. “Oryantalist söylemin devamlılığını sağlayan şey onun örtük içeriğidir. Değişik yazarların Doğu betimlemelerindeki farklılıklara, çeşitliklere ve birbirleriyle çelişmelerine rağmen daha önceki betimlemelerin ya doğrudan tekrarı ya da yeniden işlenmesi; oryantalizmin alıntılı yapıyı ayakta kalmalarına yardımcı olmuştur” (Uluç, 2009, s.162).

Said'e göre örtük oryantalizmin gelişmesi “ikinci derece” veya “sosyal Darwinizm” gibi kültürleri ve toplumları ırk temelinde sınıflandıran ve derecelendiren fikirlerin oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla Doğu ile kurulan modern politik ilişkileri şekillendiren de söz konusu “örtük” fetih arzuları ve Doğu'nun aşağı konumda yer alması olmuştur. Said bu fikrini İngiltere ve Fransa'nın Birinci Dünya Savaşı sonrasında Doğu hakkında “Yakın Doğu'yu etki alanlarına bölme” gibi fikirler ürettikleri politik iklimlerine ilişkin bir tartışmayla desteklemektedir. Bu noktada örtük oryantalizm söz konusu dönem boyunca İngiltere ve Fransa'nın Doğu üzerinde neden “geleneksel olarak hak sahibi” olduklarına inandıklarını da açıklamaktadır. Ancak söz konusu dönem boyunca örtük ve akademik oryantalizm ile modern, açık ve politika odaklı oryantalizm arasındaki çatışma zorlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gizli oryantalizm, Doğu'nun Batı ilgisine muhtaç olduğu algısının nasıl oluşturulduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Rüya, arzular, imgeler, korkular ve fanteziler bilinç dışı bir alanda yer almaktadır. (Yeğenoğlu, 2003, s.31). İmgeler, fanteziler ve korkular gibi bilinç dışı alana yerleştirilen şekillendirilmiş bilgiler toplumların yönlendirilmesinde kullanılmaktadır. Bundan dolayı bilinç dışı imgelerin, fantezilerin ve arzuların sistemli bilgi üretiminde kullanılması ve kaynaklı etmesi, oryantalizm hem bir arzu nesnesine hem de bilgi nesnesine dönüşmesine sebep olmaktadır.

1.4.2. Açık Oryantalizm

Temelde Doğu'nun Batı'dan geri kalmış olduğuna inanan bir zihin yapısının var olduğunu belirten Said, bunun oryantalizmin oluşmasındaki esas etmen olduğunu belirtmektedir. Geri kalmışlığı kabul eden algılayış biçimi giderek siyasi bir doktrine dönüşmüştür. Bu durumun Said'in "manifest orientalism" dediği açık oryantalizmin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Doğulu toplumlar ve onların dilleri, edebiyatları, sosyolojileri ve tarihleri ile ilgili ortaya atılan görüşler açık oryantalizmin görünen içeriğini oluşturmuştur (Said, 2017a, s.281; Kahraman, 2002, s.159). Bu kategoride ele alınabilecek oryantalistler Batı'nın bir üst veya prestij kültür olarak diğer kültürlerden üstün olduğunu çalışmalarında kasten vurgulayarak Doğu ve Batı arasındaki farkları vurgulamaktadırlar (Çırakman, 2002, s.183).

Oryantalizm eserinin üçüncü bölümünde Said ilk olarak gizli (örtük) ve açık oryantalizmden bahsetmektedir. Ona göre gizli oryantalizm, 18. ve 19. yüzyıllarda oluşturulan ve sonraki dönemlerde ortaya atılacak fikirlerin temellerini teşkil eden arka plandır. Bu temel gizli oryantalizmi oluşturur ve herhangi bir değişime uğramaz. Açık oryantalizm ise dönemin koşullarına göre bu temel fikirlere yeni eklemeler yapılarak yeni Doğu politikaları geliştirilmesi şeklinde ifade edilmektedir. Said gizli (örtük) oryantalizmin değiştirilemezliğine karşın açık oryantalizmin esnek ve değişebilir olduğunu ifade etmektedir (Said, 2017a, s.206).

Said'e göre açık oryantalizmin en iyi örneğini 19. Yüzyılda ortaya atılan "ırklar eşit olmamasının biyolojik temellere dayandığına dair olan fikirler" oluşturmaktadır. Bu fikirler Fransa ve İngiltere gibi kolonyal güçlerin Doğu üzerinden neden hüküm sahibi olmaları gerektiğine dair inançlarının temellini oluşturmaktadır.

Batılılara göre itaatkâr ve zayıf olan Doğu'nun, ancak Batı'nın bir parçası gibi algılanması fikri kökleşerek bir sonraki yüzyılda kolonyal hareketlerin tüm toplumlarda meşrulaştırılmasına yardımcı olmuştur. Bu fikirden hareketle Doğu'da yer alan devletlere çeşitli önerilerde bulunan bazı oryantalistler, devletlerin kamu politikalarına ciddi şekilde yön vermiştir. Gizli (örtük) oryantalist fikirler ile Doğu'ya dair gerçek bilgilerin karşılaşması 20. Yüzyılda açık oryantalizmin doğmasına sebep olmuştur. Said açık ve gizli oryantalizmi birisini diğerinin temelini oluşturduğunu iddia ederek sınıflandırmış ve temelden beslenen ancak detaylarının zamana ve devlete bağlı olarak değiştiği ifade etmiştir.

Ontolojik ve söylemsel yollarla oryantalizmin kurulduğu fikri, Batı ve Doğu'nun evrensel olmadığını ancak hegemonya kurma tasavvurunun

bir neticesi olarak somut bir hale geldiğini savunmaktadır. Oryantalizmin siyasi ve iktisadi kurumlarla olan ilişkisi nesnel bilginin önüne geçerek siyasal bir bilgi haline gelmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla bu bilgi belli hedefler doğrultusunda sınır tanımaz bir şekilde farklı coğrafyalara ve zamanlara yayılmaktadır. Siyasallaştırılmış bilgiler, doğru bilginin önüne geçerken nesnel ve akademik bilginin üretilmesine engel olmaktadır. Bu engeller Batı ve Doğu arasında varlığını sürdürmekte ve özne – nesne karşıtlığını oluşturmaktadır. Herhangi bir araştırmanın öznesi olarak ele alınmak istenen Doğu, tek tipleştirme, pozitivist daraltmalar ve aşırı genellemeler yoluyla sürekli nesne olarak kalmaktadır. Bu durum sürekli aynı indirgeyici tavrın ve hazır cevapların Doğu'yu izah ederken kullanıldığını göstermektedir.

Said çalışmasında Doğu'yu izah etme biçimlerinin nasıl olduğuna dair geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Açık ve gizli oryantalizm arasındaki farklar ortaya konulurken Doğu'ya dair siyasallaşmış bilginin nasıl değiştirildiğini ve tasnif edildiğini göstermektedir. Açık oryantalizm, Doğu ile ilgili önceki bilgi ve yorumların gerekli hallerde nasıl değiştirildiğini gösteren bir saha olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıklık herhangi bir uzlaşma veya oy birliğinin neticesi değildir.

Üzerinde konuşulan ve eylemde bulunulan şeyler açık oryantalizmin dahilinde değerlendirilir ve Doğu ile ilgili değişen politik dengeleri ve enformasyonu bizlere göstermektedir. Açık oryantalizm her dönemde Doğu'yu dil, müzik, edebiyat, tarih gibi alanlarda inceleyerek bu alanlarda Batı'nın yeni üstünlüklerini keşfetme ve vurgulama biçimidir. Sürekli bir karşılaştırmanın söz konusu olduğu bu oryantalizm biçiminde gizli mesajlar yer almamakta Doğu toplumunu ve kültürünü Batı ile kıyaslama işlemi gerçekleşmeye devam etmektedir.

1.4.3. Modern Oryantalizm

Said'e göre Napolyon'un 1798 Mısır seferi ile birlikte klasik oryantalizm yerini modern oryantalizme bırakmıştır. Bu tarihten önce hiçbir anlam kaymasına uğramayan oryantalizm yalnızca batılı araştırmacıların oluşturdukları akademik bir disiplin olarak kendini göstermektedir (Said, 2017a, s.67).

Said oryantalizmin son noktasının Doğu ile içli dışlı olma biçimi olan modern oryantalizmin oluşturduğunu ifade etmektedir. Doğu ile ilgilenmenin bu biçimi on sekizinci yüzyılın geç döneminde başlamıştır. Modern oryantalizm, Doğu'yu anlamaktan ziyade artık onu yapılandırma, hükmetme ve Doğu insanını çeşitli kuram ve pratiklerle temsil etme

biçimidir. Doğu'yu kolonize etme çabaları bu pratiklerin ana maksadını oluşturmaktadır (Çırakman, 2002, s.191-192).

Doğu toplumlarında batılı olmak ile modern olmak bir tutulmakta ve toplumsal kurumlar oluşturulurken Batı örnek alınmaktadır. Batı medeniyetinin üstün olduğunu kabul eden zihniyet, Doğu içerisindeki yerel kültürlerin ötekileşmesine ve yerele özgü olan her şeye içselleştirilmiş bir oryantalist bakış açısıyla bakılmasına neden olmaktadır. On sekizinci yüzyıldan itibaren Batı karşısında güç kaybeden Doğu toplumlarının zihinlerinde Batı giderek her şeyin merkezi konumuna gelmiştir.

Modern oryantalizm, kendine özgü bir iç tutarlılığa ve devamlılığa sahiptir. Ancak buna rağmen modern oryantalist söylemdeki Doğu dahi gerçek Doğu ile örtüşmemektedir, çünkü farklı amaçlar güdülerken Batı tarafından yorumlanmış Doğu gerçek Doğu'dan farklıdır (Çırakman, 2002, s. 183-184). Edward Said'e göre oryantalizm on dokuzuncu yüzyılda kabuk değiştirmiştir. Bu çağda oryantalizm statik görüşler ile temellendirilmekte, tüm bilimsel verilerden ve kategorilerden esinlenerek hayat bulmaktadır. Oryantalizmin bir meslek, disiplin, dil veya özel düşünce biçimi olmasına bakılmaksızın her durumda Doğu'yu bir bütün olarak gördüğü kabul edilmektedir. Bu düşünce yapısının doğal sonucu oryantalizmin varlığı Doğu'nun varlığına bağlıdır. Dolayısıyla Doğu oryantalizmin bir malıken aynı zamanda oryantalizmin ortaya koyduğu bilgiler Doğu'nun kendisini oluşturmaktadır (Said, 2017a, s.324-325).

Doğu'nun kolonyal ve ekonomik anlamda ele geçirilmesi yanı sıra kültürlerinin ve düşünme şekillerinin de yapılandırılarak Batı'ya hizmet eder halde küreselleştirilmesi yüzyıllar süren bir Doğu imgesi oluşturma çabası sayesinde gerçekleşmiştir. Bundan dolayı oryantalizm bilgi-iktidar ilişkisinin bariz bir örneğidir. Batı'ya ait metinler aracılığıyla algılanan ve değerlendirilen Doğu, bir imge olarak modern oryantalist söylemin bir ürünü halini almıştır (Çırakman, 2007, s.107). İmgeler ise gerçeği yeniden üretmekten ziyade, insanlarda farklı etkiler bırakan bir yanlışlar yumağı sunabilmektedir (Bilici, 2011, s.3).

1.4.4. İç (Self) Oryantalizm

Toplumların ve bireylerin kendilerini, kendilerine ait olmayan fikirler vasıtasıyla anlamlandırma süreci self ya da iç oryantalizm olarak tanımlanmaktadır. Bu süreç içerisinde toplumlar ve bireyler kendilerine yabancılaşmakta ve kendilerinin ötekisi haline gelmektedir (Yazar, 2013, s.5). Modern dönemde uygulanan oryantalizm çalışmaları Batı'nın oldukça başarılı sonuçlar elde etmesini sağlamıştır. Bu çalışmaların sonucunda

Doğulu toplumlar küresel olarak diğer toplumlardan farklı olduklarını kabul etmişlerdir.

Fontana'ya göre iç oryantalizm, oryantalizmin en tehlikeli boyutudur, çünkü insanların kendi toplumlarına yabancılaşmalarındaki en büyük etken kendilerine yükledikleri yanlış kimliklerdir (Fontana, 2003, s.131). Bu yanlış kimlikleri benimseme ise belli stratejilerin sonucudur. İç oryantalizm, ilk olarak postkolonyal devlet pratiklerinde Batılı zihni makbul gören yerel aydın kesim tarafından benimsenmiştir. Oryantalizmin daha sonraki içselleştirilmesi modernleştirici Batılı liderlerin modern-ulus devletlerin kurulması esnasında ortaya koyduğu stratejilerin neticesinde kendileriyle temas halinde olan yerel entelektüellerin Batı'yı üstün değer ve üstün kültür olarak görmeleriyle gerçekleşmiştir (Bezi ve Çiftçi 2012, s.141). Dolayısıyla modernleştirici liderlerin inşa ettiği iç oryantalizm, aslında modernist bir içselleştirme süreci olarak ortaya çıkmıştır.

Doğu Batı'nın çizdiği yolda varlığını devam ettirmeye razı olmaktadır. Kendisini de bu açıdan tanımlamaktadır. Üstelik tarihçi edasıyla geri kaldığını düşünüp, muhtelif projeler aracılığıyla, bu zaman farkını kapatmaya çalışmaktadır. Türkiye, İran, Mısır gibi ülkelerde erken modernleşmiş olan seçkinlerin kendi toplumlarıyla "yukarıdan/üsten" kurdukları münasebet, bu zamanın bir sonucu sayılmaktadır. Batı ile iletişim halinde olan, modernite ile erken tanışan seçkin topluluklar, kendilerince toplumlarının bir adım önünde görerek, misyoner bir tavırla halklarını, Batılılaştırma ve modernleştirme gayreti içerisinde girmektedirler. Bu çabalar aynı zamanda, Doğu'nun modernizme alternatif yorumlar getirmesine ve kendi imgesinin yeniden oluşturulmasına sebep olmaktadır. Bu bilgilerden hareketle, artık durağan bir Doğu bulunmamaktadır. Hatta Batı'dan aldıklarını yeniden adlandıran, gerçekleştiren, kendine Batı'nın şekillendirdiği bir rolü, imajı araç haline getiren aktif bir Doğu, görülmektedir. İç oryantalizm, Batı egemenliğini içselleştirip süreklilik gösteren paradigmasını kabul edilmesi ve bunların Doğu'da yeniden üretilmesiyle devam etmektedir (Başaran İnce, 2014, s. 15-16).

"Postkolonyal dönemde Doğu oryantalizmi modernizasyonun bir aracı olarak içselleştirilerek kullanılmış ve bu durum 'İç Oryantalizm' olarak adlandırılmıştır. Buna göre iç oryantalizm, kavram olarak Doğulu toplumların kendi toplumsal miraslarını Batı'yı örnek alarak anlamlandırması, inşa etmesi ve yeniden incelemeye almasıdır (Baran, 2014, s. 187-188).

Batı'nın yüzyıllar süren bilgi birikiminin nihai bir sonucu olarak Doğu üzerinde sistemli bir şekilde kurduğu hâkimiyet, Doğulu zihinlerin yönetilme

hikâyesine de dönüşmüştür. İç oryantalizm denilen ve oryantalizmin bir çeşidi olan bu türün ortaya çıkmasının asıl sebebi Doğulu zihinlerin geri kalmışlığını çoktan kabul etmiş ve bu kabulün zihinlerde köklü bir şekilde yer etmiş olmasıdır. Modernleşme denilen süreçte Batı dışındaki tüm toplumların elit kesimleri kayıtsız şartsız kabul ettiği “geri kalmışlık” durumunu ancak Batı kültürünü öğrenerek ve anlayarak aşabileceklerine inandırılmışlardır. Bu durumun kabul edildiği ilk andan itibaren iç oryantalist sürecin başladığı kabul edilmektedir. Batı dışı toplumların elit kesimleri kolonyalizmin bir nesnesine halini almışken aynı zamanda modernleşmenin de ancak ve ancak Batılılaşmak ile mümkün olduğunu kabul etmişlerdir. İç oryantalizm bu kabul edişin oryantalist disiplindeki adıdır (Bezci ve Çiftçi, 2012, s. 141-144).

Self oryantalizm iki farklı senaryoya ortaya çıkmaktadır. Kolonyalist senaryo ve iradi modernist senaryo buna bağlı olarak, bu senaryoları, yazarlar şu şekilde transfer etmektedirler:

“Kolonyalist senaryoda, kolonyalizm uyanışı içerisinde, kültürel kendi kendini tanımlama, Batılı kültürel hegemonyaya karşı koyma yoluyla hissedilen başka Doğulu niteliklerin devlet merkezli şekleşmesine neden olması söz konusu edilmektedir. İradi modernist senaryoda ise, Batılı ve ulus aşırı sermayenin hala kolonyalist bakış veya metropoliten bakış tarafından, yöneltilmesi ve kontrol edilmesinin cezbedici olması hali söz konusudur (Bezci ve Çiftçi, 2012, s. 146).

Batı dışı toplumların uluslaşma süreçlerinde kendilerine ait olmayan fikirler vasıtasıyla kendilerini anlama ve anlamlandırmaları Uluç’a göre de iç oryantalizm olarak tanımlanmaktadır. Uluç’un dikkat çektiği bir diğer nokta aynı tarihi paylaşan öznelerin de bu süreç içerisinde birbirlerini “öteki” olarak görmelerinin mümkün olmasıdır. Kendi kendini oryantalize etme olarak da adlandırılabilir bu süreç bireylerin toplumsal pratiklerine ve kendi inanışlarına yükledikleri anlamların kabul görülen modern dünya ile çeliştiğini düşünmeleri sonucu başlamaktadır (2009, s. 203- 204). Bu düşünce biçimi Batılılaşmanın içselleştirilmesini hızlandırmaktadır.

“Bezci ve Çiftçi’nin belirttiği gibi, Batılılaşmayı içselleştirerek, gerçekleştirilmeye çalışılan uluslaşma süreçleri self / iç oryantalizm bağlamında önemli alanlara olanak sağlamaktadır. Uluslaşma sürecini başarıyla tamamlayan Batı dışı devletler bünyesinde barındırdığı başkaları temsil eden ötekileri dışlar ve onları egemen millet içine damıtmak için çaba harcar. Ulusal gelişimini tamamlayan Batılılaşan toplumların az gelişmiş, geliştirilmiş bölge

toplumsallıklarına bakış açısı oryantalistçe olmaktadır. Bu bağlamda Çinlilerin Tibetlilere, Türklerin Kürtlere bakış tarzı selforyantalist paradigmaya istisna oluşturamamaktadır (Bezci ve Çiftçi, 2012, s. 160-161).

En nihayetinde iç oryantalizm kendi geçmişini ve kültürünü benimseyemeyen ve milli duygularını kaybeden bireyleri anlatan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İç oryantalist söylem ile insanlar milli kimliklerini Batı'nın tasviri ile kabul etmektedir. Batı'nın kendi tarihine ve kültürüne yakıştırdığı her türlü olumsuzluğu kabul ederek bu küçümseyici ve aslı olmayan gerçekleri benimseyen anlayış sanatın ve sosyal bilimlerin çeşitli yolları aracılığıyla medya üzerinden meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Bu sayede Batı dışı toplumlar kendi özüne, tarihine ve kimliğine yabancılaşmaktadır.

1.5. Oryantalizmin Dini Boyutu

Doğu Roma Hristiyanlarının Müslümanlar ile ilk kez karşılaşmaları neticesinde kendi dinlerini İslam dinine karşı savunma ihtiyacını doğurmuştur. Bu durum oryantalizm çalışmalarının başlamasına sebep olan en büyük etkenlerden birisi olarak görülmektedir (Aktaran Taşçı, 2013, s.9). Dolayısıyla oryantalizm çalışmaları 650'li yıllarda sistemli olmayan bir şekilde başlayarak günümüze kadar gelmiştir. İspanya'nın Müslüman Araplar tarafından feth edilmesi bu sürecin büyük bir ivme kazanmasına sebep olmuştur (Taşçı, 2013, s.9).

Doğu hakkındaki eserlerin 16. Yüzyılda artış göstermesinin sebebi Doğu-Batı arasındaki siyasi ve iktisadi ilişkilerin gelişmesi ve Doğu'ya gelen misyonerlerin sayısındaki fazlalıktır. Avrupalıların diğer kültür, toplum ve hayat tarzları ile tanışmaları ve artan keşifler hem yeni buluşların habercisi olmuş hem de Reform, Rönesans ve deniz aşırı coğrafi keşiflerin gerçekleşmesini sağlamıştır. Bu sayede 19. yüzyıla gelene kadar 17. ve 18. yüzyıllarda oryantalizm çalışmalarının temelleri atılmıştır. 19. Yüzyılda elli yıl gibi kısa bir süreçte binlerce makale, bildiri, dergi, kitap ve akademik tezler yazılarak birçok dersler verilmiştir. İslam kültür ve tarihi yapılan tüm bu akademik çalışmaların temelinde yer almaktadır. Hem komşu olması hem de Batı'dan farklı bir kültürü barındırması sebebiyle İslam coğrafyası bin yılı aşkın bir süredir araştırmaya tabi tutulmuştur. Doğu'nun bilinmesinin mecburiyet haline gelmesi 19. Yüzyılın siyasi, sosyal ve iktisadi yapısının doğal bir sonucudur (Kalın, 2007, s. 116-118). Geçmişte akademik çalışmalarda yer almayan oryantalizm, derinlemesine yapılmış birçok çalışma ve araştırma

sonucu bir disiplin olarak ortaya çıkmış ve zamanla sosyal bilimlerdeki diğer alanları da etkiler hale gelmiştir (Derin, 2006, s.17).

Hristiyan misyonerler oryantalizmin alt yapısını oluşturmada büyük yol oynamışlardır. Altyapının oluşturulmasından sonra oryantalizm bilgisi özellikle 19. Yüzyılın ortasında ve 20. Yüzyılın başında zirve noktasına ulaşmıştır. Hollanda, İngiltere, Fransa ve Belçikalı misyonerlerin yanı sıra ABD'den de pek çok misyoner farklı çalışmalar yapmışlardır. Bu isimlerin çalışmalarındaki temel gayenin İslam ile ilgili şüpheleri arttırarak, İslam'ı ikinci plana düşürme olduğu söylenebilir (Hüseyin, 1989, s. 17-18). Doğu ile ilgili ilk araştırmaları yapan kişilerin net olarak bilinmemesi ve kim olduğuna dair çeşitli varsayımlar bulunmasına rağmen Endülüs Emevi Devleti'ne gelerek burada felsefe, matematik ve tıp alanında eğitim almak için pek çok batılı ilim adamının geldiği bilinmektedir. Batı kiliselerinde görev alan Ruhbanların çoğunluğunu oluşturduğu bu kişiler, aynı zamanda Endülüs Emevi Devleti'nin yükseldiği dönemde yazılan pek çok kitabı kendi dillerine çevirmek için buralara gelerek Doğu-Batı ilişkilerinin gelişmesinde büyük rol oynamışlardır. Buna benzer bir diğer hareketlenme ise yüzyıllar sonra Batı'da eğitim almak üzere gelen Doğulu öğrencilerin Batı'ya gelerek buradaki oryantalist bakış açısını ve zihniyeti kendi ülkelerine taşımaları olmuştur (Parlakışık, 1995, s.19).

Hem Batılılar hem de Batı zihniyetinin etkisinde kalarak Doğu'ya yönelik oryantalist bakış açısını benimsemiş Doğulular İslam'ın gelişmenin önündeki en büyük engel olduğu fikrini giderek benimsemiş ve çeşitli tartışmaların Doğu toplumları içerisinde de başlamasına sebep olmuştur. Pek çok Doğulu fikir insanı, siyasetçi ve sanatçı bu iddiaların haksız olduğunu ortaya koymak için çalışmalar gerçekleştirmesine rağmen Ernest Renan'ın başını çektiği ve "İslam ilerlemeye manidir" hipotezini savunan birçok isim ön plana çıkmıştır. Oryantalizmin tarihsel sürecini anlattığımız başlıkta bahsettiğimiz üzere Renan ve onun fikirlerinden hareket eden pek çok düşünür Doğu toplumlarının yaşadıkları krizin temelinde İslam'ın yattığına inanmaktadır. Batı, Hristiyanlık dininden giderek uzaklaşırken dinden arındırılmış bir felsefe inşa etme çabası içerisine girmiştir. Bu düşünüş biçimine göre din ancak ve ancak insanların kalplerinde yer almalı ve dinin kamusal alandaki görünürlüğü azaltılmalıdır. Batılılar Hristiyanlık ile ilgili bu şekilde düşünürken gelişmenin önündeki en büyük engel olan İslam ise çok daha olumsuz bir ön yargı ile ele alınmaktaydı.

Batı'da, din ile bilim arasında birçok çelişkinin var olduğu kabul edilerek felsefe ve bilim temelli yeni bir dünya görüşüne ağırlık verilmiştir. Dinin ikinci plana atıldığı bu yeni paradigmaya göre genelde Doğu özelde ise

İslam coğrafyası temsiller üzerinden yeniden tanımlanmıştır. Bu yenedünya görüşüne dayanarak Ernest Renan'ın başını çektiği birçok düşünür İslam üzerine eleştiriler getirmiştir (Said, 2017b, s.104).

Ernest Renan'ın Doğu'da ciddi tartışmalara yol açan konuşması 29 Mart 1883 yılında Sorbonne Üniversitesinde gerçekleşmişti. İslam ve Bilim konferansında Renan'ın oluşturduğu oldukça olumsuz imajlardan beslenerek hazırlanan bir metin ile Doğu toplumlarının içinde bulunduğu durum gösterilmeye çalışılmıştı. Metne göre çaresiz Doğu, Batı karşısında geri kalmış ve sorunlarını çözemez bir şekilde anlatılmıştı. Geri kalmışlığın en büyük sebebinin İslam olduğu gerekçesi metin üzerindeki en tartışmalı ibarelerin başında yer almaktaydı. Renan'a göre Doğu toplumlarının saygın bir kültür çıkaramaması, bilim üretememesi, felsefe yapamaması ve aklını kullanamaması Müslüman olmalarından kaynaklanmaktaydı. İslam Doğu'da yaşanan krizin temel sebebi olarak gösterilmekteydi. 1883 tarihli konuşmasında Renan *"Zamanımızda olup biten şeylerden az çok haberi olan herkes, Müslüman memleketlerinin bugünkü geriliğini, İslam ile idare edilen memleketlerin inhitatını, kültürlerini ve terbiyelerini yalnız bu dinden alan ırkların fikir bakımından sıfır durumunda oluşlarını açıkça görmektedir"* diyerek İslam ile ilgili görüşünü ortaya koymuştur (Cündioğlu, 1996, s.5).

Renan, Margoliouth, Rodinson ve bunlar gibi pek çok araştırmacı İslam'ı medenileşmenin önündeki en büyük engel olarak görmektedir. İslam yalnızca medenileşmeye engel değil aynı zamanda Batı dünyası için yaşayan bir tehdit olmaya devam etmektedir. Said'e göre Doğu'da Hindistan ve Çin'in de yer aldığı bütün uygarlıklar Batı karşısında mağlup, uzak ve dolayısıyla endişe gerektirmeyecek uygarlıklardı. Yalnızca İslam medeniyeti Batı'ya boyun eğmemiş gözükmekteydi (Said, 2017b, s.77). Yine aynı şekilde Ali Şeriat'i İslam'ın Batı dünyasının kapitalist hegemonyasına karşı alternatif, Batı tüketiciliğine ve komünist düşüncenin sekülerizmine de karşı durabilecek küresel anlamda yaşayan tek güç olduğunu bildirmektedir (Aktay ve Topçuoğlu, 2017, s.61). Dolayısıyla Oryantalizm her ne kadar Doğu'ya ait bütün dinler ile ilgilense de aslında karşıt bir güç olarak yalnızca İslam'ı merkeze almış, medenileşmenin ve modernleşmenin önünde en büyük engel olarak onu görmüştür.

Said'in oryantalizm çalışmasının Uzak Doğu çalışmalarına da kaynaklık ettiği görülmektedir. Oryantalizm çalışmalarının çoğu genellikle Yakın Doğu ve İslam Dünyası ile sınırlıyken birçok akademisyen Güney Asya ve Doğu Asya'ya yönelik çalışmalarda da bulunmuştur. Örneğin Colin Mackerras, Said'in teorisini direkt olarak Batı'daki Çin imajı üzerine uygulamaktadır. Said ve Foucault Mackerras'ın Batı uygarlığındaki Çin izleri ile ilgili araştırmasına

temel kaynak oluşturmaktadır (Mackerras, 1999, s. 3). İngiltere’de Budizm’in Keşfi isimli kitap Philip Almond tarafından oryantalizm fikrinden hareketle kaleme alınmıştır. Ayrıca Said’in ortaya koyduğu düşünceler Viktorya döneminde Budizm ile ilgili İngiliz söyleminin de başlamasına sebep olmuştur (Almond, 1988, s. 5). Chan mezhebi çalışmaları ile Bernard Faure Oryantalizmin kuramsal önermesini kullandığını göstermiştir. Yakın Doğu’ya uygulanan Said’in teorisi Faure’ye göre Uzak Doğu’ya da eşit şekilde uygulanabilmektedir. Ona göre Çin ve Hindistan da aynı söyleme aittir (Faure, 1996, s. 5).

Birçok akademisyen, araştırmacı, fikir insanı ve sanatçının Doğu çalışmaları yüzlerce yıl yalnızca İslam coğrafyası ile sınırlıdır. Doğu kapsamı yıllar içerisinde giderek Doğu Asya, Güney Asya, Afrika ve Güney Amerika’ya kadar genişletilerek Doğu coğrafyasını tanımlamaya değil “ötekinin coğrafyasını” tanımlamaya yaramıştır. Aynı şekilde Batı denildiğinde ise yalnızca Fransa ve İngiltere değil onların dışındaki birçok ülkeyi de kapsamaktadır.

Doğu’ya gelen seyyahlar ve araştırmacıların anlatımlarıyla başlayan Doğu’yu tanımlama ve anlama çalışmaları Doğu’ya olan ilgiyi arttırmış ve zamanla pek çok seyyahın, ressamın, araştırmacının gelmesini sağlamıştır. Yüzlerce yıl araştırma yazıları, masallar, hikâyeler, seyahatnameler, günlükler, resimler ile Batı toplumlarına aktarılan Doğu, sinemanın icadından sonra pek çok kurguya dayalı hikâyenin filmleştirilmesi ile başka bir boyut kazanmıştır. Geçmiş çok eskilere dayanan Doğu’nun tek tipleştirilmesi ve belli kalıp yargıların içerisine oturtulması sinema ile devam etmiştir. Ancak değişen politikalar ve konjonktür Doğu ile ilgili anlatımların da değişmesine sebep olmuştur. Batı, Doğu toplumlarını ötekileştirirken özellikle İslam inancına bağlı Doğulu toplumları bu ötekileştirmenin merkezine koymaktadır. Son yıllarda artan terör olayları ve yaşanan bu gelişmelerin İslam dinine mal edilmesi, Batı için Doğu ile ilgili yeni yargıların oluşturmasını gerektirmiştir. Oryantalist öğretinin çeşitli sanat dalları ile başlayan hikâyesi, sinema filmleri ile çok daha fazla insana ulaşmış sinema filmlerinin sanat eseri olmasının yanında kitlelere daha kolay ulaşabilmesi sebebiyle çok daha fazla yayılmıştır.

1.6. Oryantalist Kod ve Konvansiyonlar

Araştırmanın merkezinde yer alan belgesel filmlerdeki oryantalist öğelerin tespit edilebilmesi için daha önce birçok sanat eserinde ve bilimsel çalışmada yer almış kod ve konvansiyonlar (genel yargı) bu başlık altında toplanmıştır. Gezi yazıları, bilimsel araştırmalar, tablolar, karikatürler ve ardından sinema filmleri ile devam eden Doğu’yu belli kalıpların içerisinde gösterme gayreti belli başlı oryantalist imgelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu

oryantalist imgelerin birbirine benzeyen eserler ile sürekli tekrar etmesi ve yeni anlamlar kazanarak yeni kalıp yargıların oluşturulması standart bir Doğu imajı oluşmasına neden olmaktadır.

1.6.1 Oryantalist Sanat Anlayışında Sosyal Kod ve Konvansiyonlar

Belli başlı klişelerin tekrarlanması ile Doğulu toplum yapısı, kadın, erkek ve ritüellere dair pek çok sosyal kod ve konvansiyonun oluşmasına sebep olmuştur. İnsanların zihinlerinde oluşturulmak istenen Doğu'ya ait sosyal yargılar indirgemeci bir anlayışın ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha çok gösterilemeyen ancak metinler aracılığıyla anlatılan kod ve konvansiyonlar bu başlık altında değerlendirilmiştir.

1.6.1.1. Oryantalizmde Doğulu Topluma Dair Temsiller

Klasik Doğu-Batı toplumları zıtlığı üzerine yapılan çalışmalarda temel bir kavram olarak “Doğu toplumları” kavramı ortaya çıkmıştır. İki toplumun ayrışmasına neden olan pek çok unsur var iken din ve kültürel farklılıklar asıl unsuru oluşturmaktadır. Dinin sosyal hayat üzerindeki belirleyiciliği sanat eserlerinden hukuk metinlerine kadar pek çok şeyi etkilemiştir. Doğu toplumları içerisindeki farklı dinlerin, farklı medeniyetlerin ortaya çıkmasına neden olduğu aşikârdır. Örneğin Çin, Hindistan gibi ülkeler Doğu medeniyetine ait ülkelerdir ancak farklı dini inançlara sahiptirler. Ancak daha önce de “Oryantalizmin Dini Boyutu” başlığında da belirtildiği üzere oryantalist söylemde Doğu toplumları diye kast edilen toplumların daha çok İslam inancına sahip toplumlar olduğu görülmektedir. Komşuluk ilişkileri, aynı havzada (Akdeniz) yer almaları, aynı coğrafyada doğmuş farklı dinlere sahip olmaları, geçmişten bugüne büyük savaşların yapılmış olması gibi sebepler Batı toplumları diyebileceğimiz Avrupa ve ABD ile Doğu toplumları diye tanımlayabileceğimiz İslam ülkeleri oryantalist zıtlığından bahsettiği iki farklı medeniyeti oluşturmaktadır.

Said, muazzam kutuplaşmış bir coğrafyanın var olduğunu düşünürken, dünyanın büyük ve farklı olan kısmının “Şark” (Doğu), diğerlerinin “bizim” diye adlandırdığı kısmının da “Garp” (Batı) diye tabir edildiğini belirtmiştir. Batılılara göre iki farklı topluluğunda kendine has özellikleri ve derin farklılıkları bulunmaktadır (2017, s.76). Said'e göre bu farklılıklar zamanla temel dogmalara dönüşmüştür. Bu dogmaların ilki Batı'nın gelişkin, akılcı, üstün ve insani olduğu, Doğu'nun ise gelişmemiş, sapkın ve aşağı olduğuna dair sistemleşmiş ve mutlak farklılıktır. İkinci dogma modern Doğu'nun gerçeklerine dayalı kanıtları kullanmaktansa Doğu'yu anlatan soyutlamaların metinlerde klasik bir Doğu anlayışından başka bir Doğu'nun mümkün olmayacağına dair genel yargının sürekli kullanılmasıdır. Üçüncü dogma

Doğu'nun kendini tanımlamaktan aciz ve tek biçimli olduğu dogmasıdır. Dolayısıyla Doğu, Batı'nın kendisini betimlemesine muhtaç, genellemeleri kabul etmek mecburiyetinde olan, belli bir sözcük dağarcığına hapsedilmiş ve Batı'nın elinde bilimsel bir “nesne” konumundadır. Dördüncü dogma ise oryantizmin en işlevsel dogmasını oluşturmaktadır. Batılılara göre Doğu korkulması gereken bir tehdit ve dolayısıyla kontrol altında tutulması gereken bir yapıdadır. Doğu üzerinde çeşitli araştırma ve geliştirme faaliyetleri yapılmalı hatta bundan bir netice alınamaması durumunda işgal edilmelidir (Said, 2017a, s.314-315).

Doğulu topluma ve Doğu coğrafyasına bakış ve ilgi önemli tarihsel olaylardan sonra farklılıklar göstermiş ve oryantizm kapsamında Doğulu toplum bu olaylar ekseninde değerlendirilmiştir. Antik Yunan'da Doğu “mistik” bir yapıya sahiptir. Haçlı seferlerine kadar Doğu mistisizmi devam ederken Haçlı seferleri sonrası seyyahlar çok daha fazla Doğu ile ilgili bilgiler getirmiş ve ressamların eserlerinde tasvir edilir olmuştur. Haçlı seferlerinden 11 Eylül olayına kadar Doğu “egzotik/otantik” bir coğrafya olarak metinlerde ve sanatsal çalışmalarda yer bulmuştur. 11 Eylül sonrası oluşan konjonktürde ise Doğu artık “kaotik” ve tekinsiz bir coğrafyayı temsil etmektedir. Batı karşısındaki Doğulu toplumlar değerlendirilirken yaşanan büyük gelişmeler etkili olmuştur. Jack Shaheen kaleme aldığı “Reel Bad Arabs” isimli kitabında Araplar üzerinden Batılıların Doğu toplumlarına bakışlarını değerlendirmektedir. Ona göre önceleri mistik, egzotik, sıra dışı ve duygulara hitap eden bir topluluğu temsil eden Arap toplulukları gelişen olaylar sonrasında farklı bir şekilde değerlendirilmişlerdir. Bağımsızlıklarını kazanmaları ve 11 Eylül olayı gibi gelişmeler sonrası dini kurallara çok sıkı bağlı, tehditkâr ve ırkçı kimseler olarak Batılı metinlerde ve sinema filmi gibi eserlerde yer almışlardır. 1896 yılından bu yana çekilen filmlerin büyük bir çoğunluğunda Araplar, petrol düşkünü, kaba, paraya tapan ve kadın düşkünü kimseler olarak karakterize edilmişlerdir. Shaheen, Araplar özelinde Doğu toplumlarının sadakatsiz, vahşi ve insan dışı varlıklar olduklarını, Yahudi ve Hristiyanlardan kültürel olarak tamamen farklı olduklarını incelediği filmlerde tespit etmiştir (Shaheen, 2000, s.25).

Batılı metinlerde, resimlerde ve filmlerde Doğu'ya dair üretilen bilgiler gerçeklerden daha çok Batı zihnindeki Doğulu tasvirlerden ve fikirlerden oluşmaktadır. Temel amaç Doğu'yu yaratma ve onu tanımlama iken Doğu'yu Batılı kültür için arzulan ve istenilen bir biçimde şekillendirmektir. Problem, bu amaçlar doğrultusunda ortaya çıkan Doğu'nun gerçek olduğunun sanılmasıdır (Sunar, 2007, s.46). İkna olunan Doğu aslında gerçek değildir ancak zihinlerde yer etmiştir. Öyle ki Doğu dahi kendisini tanımlarken Batılı bakış açısıyla değerlendirmektedir.

Shaheen gibi Said de Doğu toplumları ile ilgili Batı'da genel yargıların var olduğunu belirtmektedir. Ona göre de Doğulular cinselliğe aşırı düşkün bir ahlaksız veya kana susamış bir canı olarak sinemada ve televizyonda yer almaktadır. Doğulular, temelde sadist, kalles ve süfli birisi iken kurnazca dümenler çevirmeye de genel olarak meyillidirler. Sinemada yer alan bazı geleneksel Arap rollerine bakıldığında köle taciri, sarraf, deveci ve yanardöner bir alçak olarak resmedildikleri görülmektedir. Haberlerde, fotoğraflarda genel olarak kalabalıklar halinde gösterilerek, bireysellikten uzak, kişisel deneyim ya da özellik sahibi olmayan topluluklar olarak lanse edilmektedir. Bu sayede kitlesel öfke ile sefil ve akıldan yoksun bir şekilde hareket ettikleri gösterilmektedir. Aslında bu gösterilenlerin alt metninde Doğu tehdidi ayakta tutulmaya çalışılmakta ve Batılı zihinlere Doğu'nun aslında varlığının bir tehlike yaratabileceği algısı oluşturulmaktadır (Said, 2017a, s.300) Arapların yaratılışlarında canilik olduğu, şiddet yanlısı bir düzenbaz oldukları vurgusu haberlerde, fotoğraflarda ve sinema filmlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Burada Doğu'nun kaotik yapısı sürekli vurgulanmaktadır.

Doğu'ya dair var olan bir diğer genel yargı ise Doğu toplumlarının kaderci bir yapıya sahip olduklarıdır. Karabela'ya göre, Doğu toplumlarını Batı'dan ayıran en önemli noktalardan birisi de kader fikrinin Doğu toplumlarında yaygın olmasıdır. Batı yaşanan olayları sebep-sonuç ilişkisi içerisinde bilimsel bilgiler ile açıklamaya çalışırken Doğu olaylar zincirini inanç ile harmanlayarak anlamlandırmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda Doğu yalnızca dini bilgiler ile değil kültürel bir şekilde pek çok hurafe ve evhamlar üzerinden de yaşananları izah etmeye çalışmaktadır. Ona göre hayatı kader ile açıklamanın doğal bir neticesi olarak Doğu toplumları tembelliğe sürüklenirken Batı ise aktif bir şekilde hayatın içerisinde yer almaya devam etmektedir (2010, s.97-98). Doğu'ya dair bu genel yargı arkasında pek çok ön yargıyı da beraberinde getirmektedir. Doğu'nun akılcılıktan ve bilimsellikten uzak bir toplum olduğu algısı birçok eserde işlenirken Batı'nın Doğu üzerinden kendini tanımlamasına da imkan sağlamaktadır.

Oryantalizmin tarihsel arka planında da bahsettiğimiz üzere Batı ve Doğu'nun kendilerini tanımlamaları ve kimlik oluşturmaları farklı şekillerde gerçekleşmiştir. Doğu yerleşik hayata geçişi, şehirleşmeyi ve devlet kurmayı daha önceden gerçekleştirmiş ve medeniyetin ilk adımlarını Batı'dan önce atmıştır. Doğu birçok meseleye kendine has çözümler üretip bu çözümleri kurumlaştırmış ve bunu bir ötekine ihtiyaç duymadan gerçekleştirmiştir. Batı ise Yunan'dan başlayarak kendisini tanımlamayı sürekli olarak öteki üzerinden yapmıştır. Batı'nın sürekli kendini Doğu ile mukayese etmesi ve kendini tanımlayabilmek için Doğu toplumlarını tanımlamaya gitmesi çeşitli kalıp yargıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Seyyahların notları ile

başlayan Doğu toplumlarını tanımlama çabası günümüzde sinema sektörü ile zirveye ulaşmış ve Doğulu toplumlar dahi kendileri için oluşturulan bu önyargıları kabul eder bir hal almıştır.

1.6.1.2. *Oryantalist Sanat Anlayışında Kadın Temsilleri*

SeyyahlarveseyahatnamelerDoğu'nunözelliklerininBatı'yaaktarılmada önemli rol oynamışlardır. Bu bilgi aktarımı oryantalist seyyahların Doğu'ya ait olan birçok şeye yeni yorumlar getirmeleri, abartmaları ve olduğundan farklı aktarmaları sonucunda farklı anlamlar kazanmıştır. Bu durumdan belki de en çok nasibi alan Doğulu kadın anlatımları olmuştur. Batılı muhayyile Doğulu kadınları egzotik, erotik ve erişilmez imgeler olarak canlandırmıştır. Oryantalistlerin bazıları Batı'yı üstün kabul eden düşünceden sıyrılarak tarafsız kalmaya gayret etse de Batı'nın düşünce tarzı ve normları ile Doğu'yu ele almaktan kurtulamamışlardır.

Doğulu kadın algısı bu duruma en iyi örneklerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Batılıları ilk defa 1707 – 1714 yılları arasında Fransızca yayınlanan “Bin Bir Gece Masalları” isimli kitap Doğulu kadını fetan, hafifmeşrep kadın tiplerini ile anlatarak ciddi bir şekilde etkilemiştir. Doğu kadını hakkında yavaş yavaş oluşan erotik imaj sonraki yıllarda ortaya çıkan uydurma hikâye ve masal çevirilerinde de yer almıştır. Makale, anı, roman gibi pek çok eserde Doğu kadını ezilmiş, zayıf, pasif ve egzotik bir şekilde anlatılırken haremde sadece bir zevk aracına dönüştürülmüş tutsak köleler olarak tasvir edilmektedir (Sancar, 2010, s. 11). Yazılı eserlerde yer alan bu anlatım biçimi resim sanatına da yansımış ve pek çok esere ilham kaynağı olmuştur.

Harem hayatı oryantalist resim repertuarı içerisinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Batılı resim geleneğinde önemli bir yeri olan Venüs temsilleri Doğulu kadının gösterildiği birçok eserde yer almıştır. Doğu'ya özgü kostümler ve Doğu'yu hatırlatan dekorlar içerisinde egzotik güzeller aslında biçimsel kökenlerini Batılı resim geleneğinden almaktadır. Ingres, Gerome ve Delacrix gibi oryantalist ressamın eserlerinde Doğulu kadınları “tutsak”, Doğu'yu da ilkel, vahşi ve şehvet düşkün olarak betimlemektedirler. Bu sayede Batılı erkek özne kendini “kurtarıcı” konumuna yerleştirirken hem Doğu üzerinde tahakküm kurmadaki haklılığını göstermiş hem de kendisini meşrulaştırmış olmaktadır. Zaman içerisinde bu anlayış bilinçaltına yerleşirken Doğu-Batı ayrımının dile getirilmesinde resimler en önemli araçlardan birisi haline gelmiştir. Sonraki dönemlerde ortaya çıkan ressamın ortak yönleri bağlı oldukları okullar ve kullandıkları teknikler değil işledikleri temalar halini almıştır (Thornton, 1985, s.13). Gündelik hayat, hamam, harem,

saraydaki şatafat, kutsal topraklar ve savaş sahneleri Batılı meraklıların en çok ilgilendikleri oryantalist tabloları oluştururken en çok resmi çizilen figür ise Doğulu kadın olmuştur. Doğulu kadının bu kadar ilgi çekmesinde şehvetin, gizemin, egzotizmin ve erotizmin temel unsuru haline gelmesi yatmaktadır.

Doğulu kadınlar tarafından kullanılan peçenin oluşturduğu görünmezlik ve ulaşılmazlık hissi, Doğu'yu ele geçirmeyi ve orada tahakküm kurmayı hedefleyen Batılı öznenin fantezilerini süslemektedir. Karmaşık bir süreci gösteren bu durum bilinçdışının devreye girdiği ve Denny tarafından "egzotik oryantizm" başlığı altında değerlendirilen eserleri anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Gerek resimlerde gerek masal ve hikâyelerde cinsel obje konumuna indirgenen Doğulu kadın, şehvet, sınırsız dişilik ve hakimiyet altına girmeye istekli insanlar olarak aktarılırlar. Kabbani'ye göre Doğu, cinsel ihtirasların tatmin edildiği ve şehvet ticaretinin yapıldığı diyar olarak sanat eserlerinde ve bilimsel çalışmalarda yer alırken Doğu insanı ise genel olarak güçsüz, uyuşuk ve aciz insanlar olarak gösterilmektedir (Kabbani, 1993, s.26-27). Doğu ile ilgili bu cinsel imgelemler Batı'nın hâkimiyet arzularını ve çıkarlarını temsil etmektedir. Batılı anlatıda sefil, basit ve boyun eğen kişiler olarak gösterilen kadınlar, içinde yaşadıkları toplumu da temsil etmektedir. Dolayısıyla kadınlar üzerinden örtülü bir şekilde ifade edilen şey kendini yönetmekten aciz olan Doğu'yu hâkimiyet altına almalı ve orayı yönetmenin meşru olduğu gösterilmelidir.

Batılı metinlerde ve görsellerde Doğulu kadın bireysellikten uzak bir şekilde yer almaktadır. Ellerine kına yakan, bedenini güzelleştiren, bunun için acı çeken Doğulu kadın, pasif, zulüm görmüş, doyumsuz ve arzuludur. Bedenine gösterdiği itina onu ayrı bir yere koyarken Batılı zihinlerde Doğulu kadının farklılığı daha da belirgin bir hale gelmektedir. Çoğu erkek olan seyyah, gazeteci, diplomat ve gözlemciler Doğulu kadına doğrudan ulaşamaz ve iletişim kuramaz ancak buna rağmen oryantalist bakış açısından kurtulamadan önceki yazılmış metinleri ve çizilmiş resimleri tekrar etmeye, bu bakış açısını pekiştirmeye devam etmektedir. Sürekli tekrar edilen temel genelleme kadını peçeden ve Doğulu erkekten kurtararak onu özgürleştirmeye çalışmaktır (Acun, 2007, s.95).

Doğu araştırmacılarının ve Doğu'yu ele alan sanatçıların yorum ortaklığı Batılılar için üretilmiş pek çok çalışmada görülmektedir. Burnett bu konuda insan yaratıcılığı ile imgeler arasındaki ilişkiyi düzenleyen bilinçli ya da bilinç dışı etkenlerin var olduğunu dile getirmektedir (Burnett, 2007, s.44). Doğulu kadın profili Rönesans'tan günümüze kadar belli başlı toplumsal cinsiyet rolleri üzerine inşa edilmektedir. Berger'e göre ideal izleyici her zaman erkek olarak merkeze alınmış ve oluşturulan kadın imgeleri erkeğin

beğenisine sunulmak üzere hazırlanmıştır. Bu bakış açısı doğrultusunda Doğulu kadının işinin çok daha zor olduğu söylenebilir. Doğulu kadın erkek egemen toplumun var olduğu bir dünyada doğduğundan ve Doğulu olmalarından kaynaklanan iki temel problem ile yaşamak zorundadır (Berger, 2008, s.46). Dolayısıyla Doğulu kadın iki kez ötekileştirilmek durumunda kalmış ve hayatlarına dair temsillerin çoğu erkek beğeni ön planda tutularak tasarlanmıştır. Doğu'nun simgesi haline gelen "öteki kadın" yani Doğulu kadın Batılıların etnografik meraklarının bir nesnesi olmuş ve öteki kültürün temsilcisi kabul edilmiştir (Eldem, 2007, s.92). Gerek resim sanatında gerekse edebi metinlerde Doğulu kadın her zaman edilgen bir yapıda yer almıştır. Bazı resimlerdeki Doğulu kadınlar izleyiciye kurtarılmayı bekleyen bir bakış ile çizilirken bazılarında ise davetkâr bir bakış ile resmedilmişlerdir. Berger bu konudan hareketle resimlerin kadın cinselliğinden ziyade erkek cinselliği ile ilgili olduğunu belirtir ve edalı bakışlar ile çizilen kadınların erkeğin açlığını doyurmak için çizildiklerini bildirmektedir (Berger, 2008, s.55).

Lynda Nead cinsellik, müstehcenlik ve sanat gibi konuların birlikteliğine dair değerlendirmelerde bulunurken erkeklere hitap eden motive edilmiş ve zevk sağlayan cinselliğin kültürle yakından ilgili olduğu dile getirmektedir (2001, s.485). Aynı şekilde Thornton yıllardan beri var olan Doğulu kadının erotik temsiline "Binbir Gece Masalları" ile Batı'da başladığını ve bu tarz masallarda yer alan Doğu hakkındaki fantezilerin erkeklerin ilgisinden kaynaklandığını belirtmektedir (1985, s.22). Herhangi bir nesnenin heteroseksüel yani eril bakış açısıyla yapılan temsili Doğulu kadında çok fazla kendini göstermektedir. Doğulu kadının Batılılarca yaratılmış sessiz imgesi, Batılı erkek için gösteren konumunda yer alırken aynı zamanda Batılı erkeğin saplantılarının ve fantezilerinin simgesel bir uygulamasına da dönüşmektedir (Mulvey, 2008, s.278).

Sinema sanatında da Doğulu kadın edebi eserlerde ve resimlerde olduğu gibi şehvet unsuru olarak yer alabilirken daha pasif ve edilgen yapıda gösterilmektedirler. *The Sheik (1921 – Yön: George Melford)* gibi Doğulu kadınların yer aldığı filmlerde siyasal ve sosyal hakları olmayan zavallı, entrikacı, sessiz, utangaç ve erkeğe göre çok daha geri planda karakterler olarak yer almaktadırlar. Kadınların içinde yer aldıkları mekânlar dahi onun temsilini güçlendirecek şekilde tasarlanmakta ve birçok yan anlamı barındırmaktadır. Kadınların yer aldığı mekânların dış mekânlara oranla daha fazla iç mekân oldukları göze çarpmakta ve kadınlar bu şekilde konumlandırılmaktadır. Doğulu kadın filmlerde de hapsedilmiş, kapatılmış ve sosyal hayattan soyutlanmış bir şekilde gösterilmektedir. Aslında burada bilinmesi gereken en önemli noktalardan birisi Doğulu kadın temsillerinin

zamana ve politikalara göre şekil değiştirdiğidir. Uluç, Doğulu kadınların merkezinde yer alan “Müslüman kadın” imajı hakkında değerlendirmelerde bulunurken gerçeklikten çok uzaklaştığını Avrupa ve İslam ya da Doğu-Batı arasındaki hegemonik ve siyasi ilişkiye bağlı olarak kadın imajının şekil değiştirdiğini bildirmektedir. Batılı eserlerde, Ortaçağ döneminin siyasi güç ilişkilerinin oluşturduğu atmosfer Doğulu kadınların güçlü ve saldırgan bir şekilde yer almasına sebep olurken, sömürgecilik sonrası aşırı dişileştirilen ve harem merkezinde olduğu anlatımlar ile yeni dönemin farkı ortaya çıkmaktadır (Uluç, 2009, s.265- 266). Ancak son yüzyıla gelindiğinde özellikle Batı sinemasında Avrupa’nın kendini kimliğini oluşturma sürecine bağlı olarak kurtarılması gereken, ezilen ve dişil içeriğe büründürülen bir Doğu’nun var olduğu ortaya çıkmaktadır. 1921 yılında yönetmenliğini George Melford’un yaptığı *The Sheik* filminden 2004 yapımı yönetmenliğini Denis Villeneuve’nin yaptığı *Incendies* ve 2020 yılı yapımı yönetmenliğini Goran Kapetanovic’in yaptığı *Kalifat* dizisine kadar pek çok sinema filminde, televizyon dizisinde ve çeşitli dijital platformlarda bu örnekleri görmek mümkündür.

Genel olarak bakıldığında Doğu kadını Batılı anlatıda cinsellik üzerine kurulmuş fanteziler dünyasının bir simgesi olarak yer almıştır. Eril bir dünya olan Batı’nın Doğu’yu keşfetme ve yönetme arzusunun en önemli meşrulaştırma araçlarından birisi Doğulu kadını peçesinden, despot ve zorba Doğulu erkeğin elinden kurtarmaktır. Seyahat yazıları ile başlayan ve sinema ile devam eden Doğulu kadın imajı oryantalist bakış açısıyla Doğu’yu değerlendirenler için işlevsel bir araç olarak kalmaya devam etmektedir.

1.6.1.3. Oryantalist Sanat Anlayışında Erkek Temsilleri

Oryantalist bakış açısı Doğu’yu tahakküm altına almayı haklı göstermek için Doğulu erkeği de belirli kalıplar içerisine sokarak onu anladığını ve tanımladığını iddia etmektedir. Aslında oryantalist söylem hegemonik bir erillik piramidine dayanmaktadır. Bu piramidin en üstünde Batılı erkek varken Doğulu erkek bu piramidin içine dâhil edilmeyerek ona hedef olarak Batılı bir erkek gibi olması gösterilir. Batılı erkekler çalışkan, akılcı, içgüdülerinden sıyrılmış ve modernidir. Ancak Doğulu erkek bu özelliklerden çok uzak bir şekilde yerleştirilmektedir. Batılı zihin oryantalist söylemde bulunan bu hayali piramidin basamaklarını da belirlemektedir. Bilimsel ve sanatsal çalışmalar, hem ideolojik ayrım ortaya koymakta hem de bu piramidin sınırlarını belirleme amacını gerçekleştirmektedirler. Tarih ve toplum araştırmaları, resimler, edebi eserler, filmler ve medya aracılığıyla Doğulu erkeğin bu piramidin içine girebilme şartları sürekli hatırlatılmaktadır. Örneğin 19. Yüzyılda Mısır, Suriye ve Hindistan gibi çeşitli ülkelere ziyaretler

gerçekleştirerek buralardaki toplum yapılarını inceleyen Richard Burton oryantalist yazım tarzı ile Doğulu erkek üzerinde birçok metin kaleme almıştır. Özellikle Araplar üzerinden Doğulu erkeği anlatan Burton, onları içgüdüleriyle hareket eden, cinsel tutkuları ile yönetilen ve beyaz erkekler gibi evrimleşmiş niteliklere sahip olmayan vahşi insanlar olarak tanımlamaktadır (1907, s.79–82). Burton, göçebe hayat sürdüren Arap erkekleri hakkında sunları dile getirmektedir:

“...her ne kadar soydaşlarının yakınlarında ikamet etseler de hala daha vahşi geleneklerini ve atalarının evcilleşmeyen ruhlarını devam ettirirler...”

...Bedevi erkeklerin yiğitliği düzensiz ve belirsizdir. Onlar doğaları gereği, toplumun karmaşık ilişkileri içerisinde eğitilen, ama yine de eski alışkanlıklarına geri dönen avcı hayvanlar gibidirler...”
(1907, s.79–82)

Charles Doughty ise Doğu seyahatlerini anlattığı “*Arabistan Çöllerinde Yolculuklar*” isimli kitabında Doğulu erkeğe dair Burton’a benzer ifadeler kullanmaktadır. Doughty de Arap erkeklerinin sürekli söven, nezaketsiz, küstah, düşmanca tavır sergileyen kişiler olduklarını dile getirirken kibirli, zalim ve insafsız insanlar olduklarını da söylemektedir. Bu sayede İslamiyet’i temsil eden Araplar üzerinden Hristiyanlığı yücelterek, Arapları korkunç canavarlar şeklinde tasvir etmektedir (aktaran İmançer, 2007, s.202)

Doğulu erkek hakkında söylenen bu tür söylemler ve medyada yer alan görseller kendileri hakkında söylenenlerin zamanla içselleştirilmesine neden olmaktadır. Bu sayede rızaya dayalı bir hegemonya kurularak, hiçbir baskı oluşturmadan Batılı erkeklerden daha aşağı bir konumda oldukları benimsetilmektedir. Sanat eserleri, yazılı basın ve medya aracılığıyla Doğulu toplumların daha aşağı oldukları hissettirilirken, Batılılara benzemek onlara bir üst kültüre geçebilmek için hedef olarak gösterilmektedir.

Hegemonik erkek modeline yönelik idealler medyada yer alan çeşitli göstergeler ve söylemler ile oluşturulmaktadır. İnsanlara davranış ve giyim kuşam gibi gerekli olan özellikler medya aracılığıyla iletilerek hegemonik erkeğin nasıl oluşturulacağı ve devam ettirileceği öğretilmektedir (Meral, 2011, s.307). Doğulu erkekler birçok farklı mecradaki sanat eserinde sapık, zor kullanan, yalancı, sinsi, hain, kadın düşkününü ve korkak olarak gösterilirken klasik oryantalist mantığındaki gibi kötü olan her şey ‘Doğulu erkek’ nesnesinde de Doğu’ya ihale edilmektedir. Batılı erkeğin doğulu ötekinden farklı olarak gerçekçi, adaletli, akılcı gibi pek çok sayılamayacak olumlu özelliğe sahip olmaları zihinlerde medeni ve ilkel ayrımını kolaylaştırmaktadır.

Doğulu erkek yalnızca aklını kullanmayan, aptal ve tembel değildir o aynı zamanda despottur ve bu sosyal hayattan devlet idaresine kadar pek çok şeyi yansıtır. Doğu despotizmi algısı Doğulu erkek üzerinden Batı tarafından oluşturulmuş kurgusal bir imajdır. Şerif Mardin'e göre Yunan Medeniyetinin kendini beğenmesi Batı'da Doğu despotizmi fikrinin doğmasına sebep olmuştur (2002, s.113). Dolayısıyla despotizm Doğu'nun karakteri olarak zihinlere işlenmiş ve Batı bu savı kullanmayı günümüzde dahi sürdürmüştür.

Doğulu erkeklerin despotik özelliği padişahlar, sultanlar gibi idareciler üzerinden pek çok kez örneklendirilmektedir. Uluç, Batılı bir gezgin olan Jean Dumont'un Türk imparatorluğunu despotik ve ilkel bulduğunu bunu da padişahın her istediğini zorla yaptırabilmesi nedeniyle açıkladığını bildirmektedir. Batılılar, Türkleri yalnızca geri kalmış, barbar, despot, savaşçı ve zalim olarak değil aynı zamanda Hristiyanları köle olarak kullanıp onlara eziyet eden bir topluluk olarak görmektedirler (2009, s.273 - 274). Tıpkı Burton'un Arap erkekleri üzerinden yaptığı değerlendirmeler gibi Pitton de Tournefort, Aaron Hill, Paul Rycaut ve David Jones gibi seyyah ve yazarlar Türkleri despotik bulduklarını bildirmekte ve onlar üzerinden Doğulu erkek değerlendirmesi yapmaktadırlar. Ayrıca Türkler despotik ve kıyıcı tavrını kendilerinden güçsüz olanlara karşı gösterirken kendilerinden güçlülere karşı utangaç, edilgen ve tembel bir tavır takınmaktadır (2009, s.273 - 274).

Ersoy, Batılıların Doğulu karakterleri barbar ve cahil göstererek Doğu'nun bilimsellikten uzak olduğu imajını çizdiklerini belirtmektedir. Dolayısıyla sanat bu algıyı oluşturmada işlevsel bir araç olarak oryantalizme hizmet etmektedir. Batı imgeleminde Doğu, hedonist, rasyonel olmayan ve egzotik olarak aktarılmaktadır (Ersoy, 2003, s.85-86). Egzotizmin oluşturulmasında erkek karakterlere genellikle yılan oynatıcıları, esir tüccarları, sırnaşık satıcılar, dilenciler ve üçkâğıtçı rehberler gibi roller verilmektedir. Ayrıca Doğulu erkekler, kişiliği gelişmemiş, zayıflara karşı zalim ancak efendi sahiplerine karşı saygılı dolayısıyla ikiye bölünmüş karakterler olarak da sıkça karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Hollywood sinemasında görülen despot hükümdarlar da Doğu'nun fethedilmesi, ıslah edilmesi ve yönetilmesi gereken bir coğrafya olduğu izlenimini yaratmaktadır (Ketç, 1995) Bu da sömürge politikalarının meşrulaştırılmasında kurgulanan karakterler aracılığıyla oluşturulan imajın kullanıldığını göstermektedir.

Hollywood sinemasında Batılı erkekler ise özellikle Amerika'daki muhafazakâr kanadın bakış açısıyla şekillenmektedir. Kahraman olarak lanse edilen Batılı erkek özne siyasi, askeri ve ekonomik sorunlarda direkt olarak çözümün merkezinde yer almaktadır. Bu filmlerde erkekler ataerkil bir yapıda yer almalarına rağmen Doğululardan farklı olarak bireysellikleri

ön plana çıkan ve kişisel sezgileri sayesinde toplumsal eylemlerin yeterli oldukları kanısı yaratılmaktadır (İmançer, 2007, s.200). Şüphesiz ki bu yapımlarda Batılı erkeklere yüklenebilecek olumlu anlamlar oldukça fazladır. Yaratılan zıtlıklar üzerinden ortaya çıkan bu farklılıklar, Doğulu erkeklere dair oluşturulan temsilleri de görebilmemizi sağlamaktadır.

20. yüzyılın ortalarına kadar oryantalist bakış açısında erkekler egzotik, şehvet düşkünü, gaddar, kurnaz, entrikacı ve mantıktan yoksun kişiler olarak gösterilirken 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha çok terörist ve terör destekçisi kişiler olarak yansıtılmaktadırlar. *Indiana Jones* (1989, Yön: Steven Spielberg) ve *Mummy* (1999, Yön: Stephen Sommers) gibi macera filmlerinde Batılı kahramanın sözünden çıkmayan sadık destekçisi Doğulu tipler yerini intikam ateşiyle yanan kindar Doğulu karakterlere bırakmıştır. Ötekileştirme faaliyetleri, 11 Eylül sonrası filmlerde Doğuluların ve Doğu'nun daha az sorgulandığı ve filmlerde gösterilenlerin daha kolay kabul edildiği bir döneme girmiştir. Acil demokratikleştirilmesi gereken, teröristlere yuva olan ve kendini yönetmeyi beceremeyen Doğu toplumlarını anlatan bu filmler, Doğu'ya yapılacak müdahalelerin haklılığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Aslında Shaheen'e göre 11 Eylül'ün çok öncesinde gösterilen filmlerde izleyici Doğulu karakterlerin terör yanlısı oldukları, zorbalığın ve kötülüğün merkezinde Doğu'nun yer aldığı gösterilmektedir (Shaheen, 2000, s.19). 1943 yılında çekilen *Adventure in Iraq* (Yön: D. Ross Lederman), 1990 yapımı *Navy Seals* (Yön: Levis Teague), 1992 yapımı *The Human Shield* (Yön: Ted Post) ve yine 1996 yılında çekilen *Courage Under Fire* (Yön: Edward Zwick) gibi pek çok film Irak gibi Orta Doğu ülkesini konu almış ve Doğulu erkeklerin, acımasız ve masumları öldüren terörist kişiler olarak yer aldıkları yapımlar olmuştur.

Yunan mitolojisinde intikam almayı adaletin vazgeçilmez bir parçası olarak gören merhametsiz tanrıça Nemesis, ABD için tam olarak Orta Doğu'dur. Hollywood'da ideolojik bir aygıt olarak Batı'nın egemen ideolojisinin hâkimiyeti için kullandığı en önemli araçlardan birisidir. 11 Eylül öncesinde başladığı Orta Doğu'yu terör yuvası ve Arapları terörist olarak gösterme gayreti son yılların açık bir politikasıdır. Klein'e göre bu politikanın etkisiyle şeytanlaştırılmış ve terörist olarak kurgulanan karakterler sinemanın vazgeçilmez imgeleri olarak yerlerini almışlardır (2003, s.45). Araplar ve Müslümanlar üzerinde yapılan bu genellemeler en çok da Orta Doğu dışında yaşayan 1.1 milyar Müslüman'ı etkilemektedir. Hollywood'un İslam dinini Orta Doğu ile özdeşleştirilmesi Orta Doğu dışında yaşayan Müslümanların hayatını güçleştirmekte ve Müslümanlar ile ilgili kalıp yargıların oluşmasına neden olmaktadır (Khatib, 2006, s.175). Egemen güç olan ABD'nin yöneticilerinin yaptıkları terörist tanımlamaları

ve Hollywood yapımlarında yer alan Doğulu erkek karakterlerin çok büyük bir oranda “Arap eşittir Müslüman o da eşittir terörist” şeklinde tasvir edilmesi oryantalist ötekileştirmenin son yıllarda görülen bariz bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özetlemek gerekirse Doğulu erkek tiplerinin ve onlar üzerinden yapılan ötekileştirmenin yüzyıllar içerisinde değişen politikalara göre şekillendiği ortadadır. Neredeyse 20. Yüzyılın sonlarına kadar daha pasif Doğulu erkek tipleri görülürken 20. Yüzyılın sonlarından itibaren daha aktif ancak çok daha kötü karakterler olarak Batılı anlatıda yer almıştır. Seyahatnameler ve çeşitli bilimsel çalışmalar ile başlayan Doğulu erkeğe dair tanımlar son yıllarda sinema filmleri, fotoğraf çalışmaları ve karikatürler ile başka bir forma bürünmüştür. Oryantalizmin doğasında var olduğu şekliyle toplumlara dair bütün kötüler nasıl ki Doğu’ya atfedilmekteyse erkeklerde de bu durum değişmemekte ve insana ait bütün kötüler Doğu erkeğine yakıştırılmaktadır.

1.6.1.4. Oryantalist Sanat Anlayışında Doğu’ya Dair Dini Ritüel Temsilleri

Sanat eserlerinde Doğu mistisizminin en çok ön plana çıktığı görselleri ve anlatımları Doğu insanın inançlarından ve kültüründen gelen ritüeller oluşturmaktadır. Doğu-Batı zıtlığını vurgulamak üzere oluşturulan tasvirlerde, Doğu’nun merkezine İslam toplumlarını konumlandıran Batı, İslam inancına ait namaz, dua, defin, zikir, ezan ve Kuran okunması gibi pek çok ritüeli kullanmaktadır. Son dönemde İslam’ı terör ile ilintilendirmek, öncesinde ise geri kalmışlık ve gelişmemişlik gibi olumsuz unsurları vurgulamak maksadıyla Doğulu toplum betimlemelerinde dini inanıştan kaynaklı ritüellere sıklıkla yer verilmektedir.

Kıyafet ve mekânlarla oluşturulan Doğu algısı, Doğu toplumlarının radikal ve aşırılıkçı toplumlar olduğunu göstermek için ibadet imgeleri ile tamamlanmaktadır. İbadetler, Doğulu toplumların ötekiliğini vurgulamak için başvurulan en kestirme yollardan birisi haline dönüşmüş ve özellikle sinema filmlerinde oldukça yer bulmuştur. Oryantalist tablolarda dini mekânların tasvirlerine yer verilirken bu mekânların içleri ve içeride gerçekleştirilen ibadetler pek resmedilmemiştir. Ancak Jean Léon Gérôme, Chevalier Gaspard Fossati gibi oryantalist ressamlar 19. Yüzyıl itibariyle ibadet sahnelerini ve bazı dini ritüelleri betimleyebilmişlerdir (Germaner ve İnankur, 2008, s.38).

19 yüzyılda Resim sanatında Doğu’ya ait ritüellerin az da olsa bulunmasına paralel olarak bu dönemde çıkmaya başlayan pek çok gazete ve dergide yer alan karikatürlerde de ritüeller kendini göstermiştir. Kladderatdatsh, Le Petit

Journal, La Figaro, Kikeriki, Der Floh gibi Avrupa'nın pek çok ülkesinde çıkan gazeteler, "Asyalı despot ve barbar" olarak göstermeye çalıştıkları Türkleri birçok kez karikatürlerine konu edinmişler, toplumsal yapıyı ve devlet idarecilerini farklı ritüeller ile birlikte konu edinerek çizmişlerdir (Alkan, 2016, s.363-370). Sinemadaki oryantalist imgelemin temelini önce oryantalist tablolar ardından da çeşitli karikatürler oluşturmuştur.

Sinema filmlerinin kurgusal dünyasında kendine fazlasıyla yer bulan oryantalist imgeler yeni anlamlar kazanarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Örneğin 1998 yapımı yönetmenliğini Edward Zwick'in yaptığı *Kuşatma* (The Siege) filminde teröristler saldırı öncesinde abdest almaktadır. Bu sahnede abdest almak bir terör saldırısı öncesi hazırlık safhalarından biri gibi izleyiciye aktarılmıştır. 2012 yapımı yönetmen Olivier Megaton'un çektiği *Takip: İstanbul (Taken 2)* filminde ise çete elemanlarından birisinin cenaze töreni ile film başlarken cenazenin başında bir imam Kuran okumakta ve dua etmektedir. Aynı filmde Müslümanların ibadete davet etmek amacıyla okuduğu ezan sesi duyulurken çete elemanları da görüntülerde yer almaktadır. Müslüman Doğu toplumlarının selam verme esnasında kullandığı "Selamün Aleyküm" ve "Aleyküm Selam" şeklindeki ifadeler de filmdeki çete üyelerinin birbirleriyle kullandıkları ifadelerdir. 2020 yılında yönetmenliğini Goran Kapetanoviç'in yaptığı İsveç yapımı *Kalifat* dizisinin pek çok bölümünde ise Müslümanlar silahlarıyla beraber namaz kılarak, çeşitli patlama görüntüleri ezan sesleri eşliğinde verilmektedir. Ayrıca aynı dizide "Allahuekber" nidalarıyla canice kafa kesme görüntüleri adeta bir ritüel gibi gösterilerek verilmektedir. Bu yapımlarda yalnızca Doğu ötekileştirilememekte aynı zamanda İslamofobi de oluşturulmaktadır.

Türkler ve Araplar Orta Doğu bölgesinde yaşayan "tehlike ve tehdit" unsuru topluluklar olarak çeşitli ritüeller aracılığıyla izler kitlenin zihnine kazınmaktadır. Hollywood sineması Amerikan dış politikasının stratejilerine hizmet etmekte ve ürettiği filmler ile farklı dönemlerdeki ihtiyaçlara göre çeşitli algılar oluşturmaktadır (Kellner ve Ryan, 1997, s.19). Sinemanın ses ve görüntüyü birleştiren kendine özel bir yapısının olması anlam yaratmada bazı tekniklerin kullanılabilmesine imkân sağlamaktadır. Savaşın ve patlamaların olduğu sahnelerde ezan ve/veya Kuran okuma seslerinin verilmesi Doğu ve İslam karşıtı anlatıyı güçlendirmektedir. Aslında ezan Doğu'nun betimlendiği filmlerin vazgeçilmez bir ses unsuru olarak geçmişten beri sinemada kullanılmaktadır. Çoğu sahnelerinin Orta Doğu'da hatta İslam coğrafyasında bile çekilmediği ve yönetmen David Lean'ın çektiği *Arabistanlı Lawrence (1962)* ve yönetmenliğini Alen Parker'ın yaptığı *Midnight Express (1978)* gibi bazı filmlerde egzotiklikten kaotige geçen Doğulu atmosferin oluşturulabilmesi için ezan sahnelerine yer verilmiştir.

Yine *Midnight Express* (1978) filminde deliller koğuşunda mahkûmların tapar vaziyette namaz kılmaları, üstelik bu namaz kılanların bir kısmının çıplak olması, Kâbe'nin etrafında tavaf edercesine bir taşın etrafında dönmeleri gibi pek çok akıl dışı sahne İslam dininin akla ve mantığa uygun olmadığını Doğu toplumlarının da gerici, ilkel ve akıldan yoksun oldukları imajını çizmektedir. Nitekim çekilen bu kurgusal sahneler İslam'ın insan doğasına aykırı bir din olduğu söyleminde bulunan Voltaire'nin iddiasını ispat eder niteliktedir (Kula, 2012, s.38).

Bilindiği üzere 11 Eylül saldırıları Amerikan propagandasının yapıldığı pek çok filme konu olmuştur. 2006 yılında Paul Greengras'ın yönetmenliğini yaptığı *Uçuş 93* (*United 93*) filminde terör eylemi gerçekleştirmeyi planlayan bir grup Müslüman terörist yer almaktadır. Filmin hikâyesine göre yolcu uçağı kaçırın bu teröristler, kaçırdıkları uçakta namaz kılmakta ve Kuran okumaktadırlar.

Dini ibadetlerin ve çeşitli ritüellerin bu denli olumsuz tasvirler içerisine yerleştirilmesinin asıl sebebi Doğulu insanlar hakkında belli başlı kalıp yargılar oluşturmak ve klasik sömürgeci mantığın attığı adımları meşrulaştırma gayretidir. İbadetler ve ritüeller aynı düşünce ve değer yapısına sahip toplulukları bir arada tutmayı hedefleyerek dayanışmayı kuvvetlendirmektedir (Freyer, 1964, s.37). Doğu toplumlarına ait ibadet ve ritüeller mistik atmosferi oluşturma amacıyla sinemada yer almaya başlamıştır. Ancak değişen politikalar neticesinde terörün temsili olarak kurgulanmış bütün Doğu toplumlarının aynı değerler etrafında toplanarak aynı hedef uğruna çalıştıkları imajı çizilmek istenmiştir.

1.6.2. Oryantalist Sanat Anlayışında Fiziksel Kod ve Konvansiyonlar

Doğulu toplumun ve bireylerin dini ve kültürel kimliklerini yansıtan fiziksel kod ve konvansiyonlar bu başlık altında derlenmiştir. Doğulu toplumun metinlerde anlatıldığı kurgulanmış gerçekler, hayali tasvirlerle dayalı görsel anlatımlar ile vücut bulmaktadır. Mekân ve kıyafetler aracılığıyla tablolarda, karikatürlerde ve özellikle sinema filmlerinde ortaya konan Doğulu tasvirleri, Doğu insanını oryantalist bir bakış açısıyla belli kalıpların içerisinde Batılılara aktarmayı hedeflemiştir.

1.6.2.1. Oryantalist Sanat Anlayışında Mekân Temsilleri

Geçmişte kıyafetler nasıl bireylerin kültürel kimliklerine dair kodlar barındırırken şehirler ve mekânlar da toplumsal kimliğe dair ipuçları ve kodlar barındırmıştır. Bilgi akışının günümüze oranla çok daha yavaş ve az

olduğu dönemlerde Doğu'nun nasıl bir coğrafya olduğu, Doğuluların nasıl şehirlerde ve nasıl mekânlarda yaşadığına olan merak da çok fazlaydı. Antik Yunan ve Antik Roma'da bulunan Batı'ya ait metin, heykel ve resimlerde çeşitli tanrı tasvirleri ve onların yaşadıkları yerlerle ilgili hayali yazı ve resimler bulunurken, bunu Hristiyanlık sonrası kilise merkezli kurgusal mekân ve karakter tasvirleri takip etmiştir. Hz. Meryem ve Hz. İsa tasvirlerinin yanı sıra kiliseleri süslemek maksadıyla pek çok hayali resim mekân tasvirlerine yer vermiş ve cennet cehennem gibi mekânları anlatan dini hikâyeler yazılmıştır.

Yüzlerce yıllık Hristiyanlığı betimleyici yazılı ve görsel eserlere olan ilgi yavaş yavaş kaybolurken Batılıları, Haçlı Seferleri sonrası Doğu merakı sarmıştır. Doğu'nun birçok kenti bilim insanları, gezginler ve araştırmacıların yanı sıra ressamların da ilgisini çekmiş ve Batılara Doğu'yu anlatan ve gösteren birçok eserin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Doğu şehirleri ve kent yaşamı hakkında meraklı olan çoğu oryantalist, Doğu'ya ait birçok mekânı tasvir etmişlerdir. (Germaner, 2007, s.1). Bu anlatım ve resimlerde ziyaret amacıyla Doğu'ya gelen kişilerin hane içerisine giremedikleri için kahvehane, han, hamam, çeşme, harabeler, pazar yerleri, camiler, sokaklar gibi ortak kullanım alanlarına ve Batılıların ilgisini oldukça çeken ancak içine giremedikleri saray ve harem gibi diğer mekânlara yer vermişlerdir.

Oryantalist söylemde toplumsal olmanın yanı sıra Doğu, coğrafi bir bölümlenme olarak da mekânsal ötekileştirmeye maruz kalmıştır. Kilisenin baskın olduğu Ortaçağ Avrupası'nda barbar tehlikesi ve dış tehdit olarak konumlandırılan Doğu, sosyal, siyasal ve kültürel açılardan ayrıştırılmıştır. Sömürgecilik dönemi Avrupa'sında egzotik ve otantik bir diyar olarak keşfedilmeyi bekleyen bir yer iken son dönemde ise terör yuvası, kargaşanın hüküm sürdüğü bir coğrafya olarak betimlenmektedir. Keyman farklı dönemlerde ihtiyaçlara göre oluşan politikanın mekânsal ötekiyi oluşturmada büyük rol oynadığını bildirmiş ve ekonomik – politik nedenlerden dolayı son dönemde “tehlikeli öteki” olarak Doğu'nun lanse edildiğini aktarmıştır (1999, s.72-76)

Oryantalist imgelemde en çok anlatılan ve resmedilen mekân sosyal hayatın sürdüğü ve kültürel birçok ögenin içerisinde yer aldığı sokaklar ve pazar yerleridir. Oryantalistler, sosyal hayatın gözlemlenebildiği bu mekânları gittikleri birçok şehirde resmetmeye veya gezi yazılarında yazmaya özen göstermişlerdir. Toplumun genel yapısını anlamaya çalışmışlar ve içine giremedikleri saray ve hanelerin yerine sokak ve pazar yerlerinde gözlemler gerçekleştirmişlerdir. Özellikle ressamlar tuallerinde Batılıların ilgisini çekecek sosyal, dini ve kültürel mekânlara bolca yer vermişlerdir. Geçmişten günümüze Doğu'nun geri kalmışlığını ön plana çıkarmak ve Batılıların

kendi mekânlarına dair gelişmişliği vurgulamak için pazar yeri ve sokak gibi mekânlar, oryantalistlerin büyük ilgi odağı olmuştur. Sinema sanatında da kaotik atmosferi oluşturabilmek ve filmin merkezinde yer alan maceranın güçlüğüne gösterebilmek için Doğu sokakları tekensiz yerler olarak tasvir edilirken pazar yerleri de kargaşanın hüküm sürdüğü mekânlar olarak dekor amaçlı kullanılmaktadır.

Doğu'nun ötekiliğinin en çok vurgulanabildiği, hayali anlatımlara ve çizimlere dayanan mekânların başında harem ve hamamlar gelmektedir. Bu iki mekân da gerçekliğinden uzaklaştırılarak adeta Batılıların fantezi dünyasının bir parçasına dönüşmüştür. Harem ve hamamlar Batılıların gözünde Doğu'daki şehveti ve cinselliği merkeze alan mekânlar olarak konumlandırılmaktadır. Özellikle harem, edebi ve görsel eserler aracılığıyla hapisane benzeri gizemli bir mekânda çeşitli ülkelerden esir olarak ele geçirilmiş genç ve güzel kadınların tutuldukları yer olarak aktarılmaktadır. Bu kadınların temel gayesi padişahın gönlünü kazanmak ve hanım sultan olarak gücü ele geçirmeye çalışmaktır. Tutsak halde bulunan bu kadınlar arasında rekabet gizliden gizliye ve acımasızca sürerken, bu kadınlar padişahın cinsel arzularını tatmin etmek için Batılılarca "altın kafes" olarak tasvir edilen yerde yaşamaya devam etmektedirler. Bu kadınların oradan kurtarılması ve özgürleştirilmesi fikri Batılı anlatının merkezinde yer alırken, kadınsılaştırılan Doğu ve kurtarıcı erkek rolü verilen hep Batı olmuştur (Hörner, 2001, s. 180). Kurtarıcısını bekleyen Doğu kadın olarak, evrensel özne ve kurtarıcı olarak Batı tasavvur edilmektedir. Dolayısıyla bu kadınları oraya kapatan yapı ve düzen ortadan kaldırılmalı ve mahkûm olan kadınlar özgürleştirilmelidir.

Çöllere ve harabelere oryantalist mekân tasvirlerinde vazgeçilmez iki mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Suudi Arabistan, Kuveyt, Katar, Bahreyn gibi petrol zengini ülkelerde ve Doğu'nun pek çok şehrinde modern yapılar ve binalar varken Doğu'yu konu edinen özellikle görsel sanat eserlerinin olmazsa olmaz mekânını çöllere oluşturmaktadır. Yine çölün kullanıldığı bir görselde develer ve vahalar da adeta ayrılmaz parçadırlar. Anadolu'yu keşfe gelen pek çok seyyah ve ressam özellikle arkeolojik çalışmaların artmasıyla beraber Antik Yunan'dan kalma harabelere ilgi göstermişlerdir. Antik Yunan harabelerine gösterilen bu ilginin temelinde Batı'nın "aslında bunları biz inşa ettik" anlayışı yatmaktadır. Doğu medeniyetinin bu eserlere sahip çıkamadığını göstermek dolayısıyla barbar olarak tanımlayabilmek için bu tür harabelerin resmedildiği pek çok eser ortaya çıkmıştır. Jean Chesneau D'Aramon Seyahatnamesi adlı eserinde harabeler hakkında şunu söylemektedir:

Bu şehir oldukça perişan hâldeydi ve sanırım Türk'ün burayı yakıp yıkmasının ardından sağlam tek bir ev bile kalmamıştı. Bol miktarda dörtgen kulelere sahip uzun taşlarla örülmüş, çok güzel ve yüksek olan surlar dışında sağlam kalan bir şey yoktu. Söylenene göre şehri inşa ettiği sırada bunları yaptıran Büyük İskender'di. Ve aslında surlar çok eskiydi. (Chesneau, 2012, s.83)

Thomas Hartley Cromek tarafından çizilen “*The temple of Olympian Zeus*”, Gustav Bauernfeind'in çizdiği “*Tempelruinen von Baalbek*”, Jean Pierre Eugène Félicien Peytier'in resmettiği “*La mosquée ottomane construite dans les ruines du Parthénon après*” gibi pek çok eser bu tür harabeleri konu edinmektedir. Arkeolojik çalışmalar oryantalistler üzerinden çok büyük bir etki yaratmış ve Doğulu mekân tasvirlerinde harabeler de büyük önem kazanmıştır. Batılılar yalnızca Antik Yunan medeniyetinin kalıntılarını değil Asur, Hitit, Frig ve Mısır gibi pek çok Orta Doğu medeniyetinin kalıntılarını da kendi medeniyetlerinin mirası olarak kabul etmekteydiler (Ebel, 2005, s.504). Roma İmparatorluğu'nun bu coğrafyaya uzanması ve Hristiyanlık inancının Orta Doğu coğrafyasında ortaya çıkması Batılı oryantalistlerin bu eserlere sahip çıkmadaki temel gerekçelendirmelerini oluşturuyordu. Bu harabelerin kaderine terk edilmiş olmaları Doğu medeniyetini kültürsüz, geçmişe sahip çıkmayan, elindeki değerlerin farkında olmayan, tarihi eserlerin kıymetinin farkında olmayacak kadar yetersiz ve cahil olarak göstermek için kullanılmaktaydı. Bu durum *Indiana Jones (1989 - Yön: Steven Spielberg)*, *The Mummy (2017 - Yön: Alex Kurtzman)* gibi pek çok sinema filmine konu olmuş, maceraperest, akılcı ve bilimsel çalışmalar gerçekleştiren kurgu karakterler ile Doğu'nun bu yönü hikâyeleştirilerek Batılı zihinde Doğu olumsuzlaşmıştır

Son dönem oryantalist bakış açısında “kaotik Doğu” algısı mekânların tasvirinde kendini fazlasıyla göstermektedir. Sürekli savaşlar ve terör ile anılan Orta Doğu coğrafyası geçmişte *The Sheik (1921 - Yön: George Melford)* gibi filmlerde çöller, renkli pazar yerleri, hamamlar vs. gibi mekânlarla anılırken artık dekoru patlamalar sonucunda harabeye dönüşmüş mahalleler, tekinsiz sokaklar ve duvarları mermiler ile delik deşik edilmiş evler oluşturmaktadır. Yine “tehlike ve tehdit” algısını oluşturmak için aynı mekânın merkezinde *Syriana (2005 - Yön: Stephan Gaghan)* ve *Keskin Nişancı (2014 - Yön: Clint Eastwood)* filminde olduğu gibi vazgeçilmez Doğulu imgelerinden biri olan cami yer almaktadır. “Ötekilik” unsurunu taşıyan camiler, kubbe ve minareleriyle Doğulu imajı güçlendirmektedir.

Tüm bu mekâna dair kodlar, Khatip'e göre en çok Amerikan politikasının ideolojik bir yansıması olarak Hollywood sinemasında görülmektedir. Ona

göre Orta Doğu bölgesine dair oluşturulan bu görüntüler ötekinin mekânını temsil etmekten ziyade “teröristlerin yuvası” algısına hizmet etmektedir (2006, s.4).

Medyada yer alan mekanlar toplumsal kimliği temsil etmek için oluşturulduğu gibi farklılıkları ortaya koymak için de yaratılmaktadır. Bu sayede ötekini temsil edebilir ve ev sahipliği yapabilir. Said’in “hayali coğrafya” adını verdiği mekânlara Khatib “siyasallaştırılmış bölge” tanımlaması getirerek özellikle sinema filmlerinde egzotik bir Doğu atmosferi oluşturma endişesinden ziyade Batı’nın çıkarları doğrultusunda hizmet eden mekân tasarımlarının yapıldığına dikkat çekmektedir (Khatib, 2006, s.15-19). Yıkık dökük binaların arasında yükselen minareleriyle camilerin, otomatik silahlarla arasında insanların dolaştığı sokakların ve mermilerle delinmiş duvarların bulunduğu bu yeni mekân *Yalanlar Üstüne* (2008 – Yön: Ridley Scott) filminde olduğu gibi Hollywood sineması tarafından önce nesneleştirilmiş ardında da Batı’nın yeni hedefi haline getirilmiştir.

Genel olarak bakıldığında Doğu yalnızca toplumsal yapısı, insanları ve inanışları ile değil mekânları ile de ötekileştirilmiştir. Geçmişte egzotizme hizmet edercesine tasarlanan Doğulu mekân günümüzde kaotik atmosferi temsil eden görseller ile insanlara aktarılmaktadır. Harem, hamam, pazar yerleri, Antik çağdan kalma harabeler, saraylar gibi otantik mekânlar yerini savaştan kalma şehirlere bırakmıştır. Dönemin politikalarına uygun olarak yeniden tasarlanan Doğulu mekân oryantalist öğeler ile farklı bir anlam kazanmıştır. “Biz” ve “öteki”nin mekânsal temsilleri yeni ihtiyaçlara göre farklı kodlarla beslenmiş ve seyahatnameler ile başlayan Doğu’yu anlatma süreci sinemanın görsel imkanları ile başka bir boyut kazanmıştır.

1.6.2.2. Oryantalist Sanat Anlayışında Kılık Kıyafet Temsilleri

İnsanların hangi dine ya da inanişe ait oldukları, içinde buldukları toplumu, yaşadıkları coğrafyayı çoğu defa giydikleri kıyafetler üzerinden anlamak mümkündür. Kıyafet seçimleri ve giyim tarzları belli simgesel anlatımları temsil etmektedirler. İyi görünmek ve vücudu korumak gibi çeşitli amaçlar ile biçimlenen giysiler farklı şekil ve renklerde üretilerek farklı amaçlara hizmet etmektedir. Örneğin başı güneşin sıcağından korumak için Batı’da çeşitli şapkalar kullanılırken, Doğu toplumlarında sarık, takke gibi yüzlerce çeşidi olan serpuşlar da kullanılmaktadır. İnsanın yaşadığı ülkenin konumu, doğal çevresi, içerisinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik yapı gibi birçok faktör giyimin şekillenmesinde büyük önem arz etmektedir. Giysilerin bu denli farklı olması ve görünümünün çeşitliliğinin çok olması uygarlık tarihinin başından beri var olan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde Blue Jeans tarzı giyim kimlikleri ifadeye dair izleri pek taşımasa da geçmişte kimliği ifade eden en önemli araçlardan birisi olarak giysiler çıkmaktadır. Tüketimin görünür bir biçimi olarak giyim, kimliğini oluşturulması noktasında büyük bir yere sahiptir. İnsanların kıyafet seçimleri hem kültürün temel bir parçası olarak içerisinde buldukları toplumun zenginliğini ve dünya görüşünü göstermekte, hem de belli zaman dilimlerine uygun görünüşe ait normları temsil etmektedir (Crane, 2000, s.11). Örneğin Özer'e göre Batılılar için giysi güzelliğin daha ön plana çıkartılmasında kullanılan önemli bir araç iken, Doğu medeniyetinde var olan güzelliği bakışlardan gizlemek ve ilgi odağı olmaktan kaçınmayı hedeflemektedir (Özer, 2006).

Giysi tarihine bakıldığında egemen gücü elinde bulunduran toplulukların genellikle taklit ve takip edildikleri görülmektedir. Doğu/ Batı zıtlığında da güç sürekli yer değiştirmiş ve egemen gücü kim temsil ettiyse, giyim kuşamda da tabiri caizse modayı o belirlemiştir. Türkoğlu'na göre devasa bir imparatorluk olan Roma'nın işgal ettikleri ülkelerde insanlara giyim kuşam konusunda baskıda bulunmamış onların geleneklerini değiştirme gayreti içerisine girmemişlerdir. Ancak o dönemde yüksek kültürü temsil eden Romalılara benzemek ve onlar gibi giyinmek bir ayrıcalık olarak görülmüş ve Romalıların giydiği giysiler halk tarafından daha çok tercih edilir olmuştur (Türkoğlu, 2002,s.96).

15. yüzyıl kaynaklarında Oryantal giysiler “egzotik imgelem” olarak oryantalist söylem içerisinde yer almış ve eskizlerde çizilmiştir. Mack, giysi tarihiyle ilgili yapılan araştırmaların Haçlı Seferleri'nden sonra Batılıların, Doğu egzotizmini her yerde olduğu gibi kıyafetlerde de aradığını bildirmektedir. Bir zamanlar Doğu'nun zenginliğini ve ihtişamını temsil eden Bizans İmparatorluğu'nun olduğu gibi 1453 yılındaki fetihten sonra Batılıların çok az bilgi sahibi oldukları Müslüman bir topluluk olan Osmanlı Devleti'nin de Avrupa kültür ve tarihinde çok büyük etkisi vardır. Birçok Osmanlı tasvirinin 1453 yılından itibaren çıkmasının nedeni hem basmakalıp ancak inandırıcı Doğulu imgeler üretebilmek, hem de Osmanlı tehdidinde dair propagandayı gerçekleştirebilmektir. Bu tasvirlerde ayrıntılı betimlemeler bulunmazken çoğu da hayal ürünü olmaktan ziyade gerçeğe dayalıdır (Mack, 2005, s.253). Avrupalı gezginlerin Doğulu kıyafetleri giyerek yaptığı Doğu seyahatleri onların güvenli bir şekilde gezebilmelerine imkân sağlarken, Doğu'ya olan ilginin de artmasını sağlamıştır.

Giysi tarihini anlatan kitapların bazılarında Batı, Doğulu kıyafetleri “tembelliğin göstergesi” ve “egzotik” giysiler olarak göstermektedir. Örneğin Olian, Batılı giysi tarihini anlatırken özellikle 16. Yüzyıldan sonra

ortaya çıkan kitapların temel alınabileceğini bildirmektedir. Ona göre bu kaynaklarda Doğu keşfedilmesi gereken egzotik bir diyar olarak ele alınırken, Doğu'ya ait giysiler egzotik bir dünyanın nesnesi olarak addetmekte ve bu giysileri giyen toplumların rehavet içerisinde oldukları bildirilmektedir (Olian, 1977, s.20-48).

Doğulu kadınların giyim kuşamlarına dair pek çok oryantalist yazar bilgiler aktarmakta ve bu bilgiler sayesinde toplumsal yapı hakkında ipuçları vermektedir. Batılı bir seyyah olan Durand De Fontmagne “*Şark'ta bir kadının hangi milletten olduğunu anlamak için yüzünü örtüp örtmediğine bakmak yetiyor. Rumlar ile Frenklerin yüzleri açık, Yahudilerle, Ermenilerin yarısı örtülü. Türkler ise yalnızca gözlerini açmakta bırakıyor*” (Fontmagne, 1977, s.243) şeklinde bilgiler ile Doğu'daki sosyal yapı hakkında bilgiler vermektedir. Davis en çok görülen giysilerin çarşaf, burka, entari, elbise ve ferace olduğunu bildirirken hotoz, yaşmak ve peçenin ise genellikle tercih edilen başlıklar olduğunu ifade etmektedir (Davis, 2009, s.207-209). Garnett, ferace ve yaşmaktan oluşan kıyafetlerin geçmişte İstanbul'daki Müslüman kadınlarca en çok tercih edilen kıyafetler olduğunu bildirmekte ve feraceyi ayak bileklerine kadar uzanan, bol kollu bir elbise olarak bildirmektedir (Garnett, 2009, s.499)

Doğulu kadın kıyafetleri üzerinden tarafsız değerlendirmelerde bulunan pek çok yazar ve seyyah varken, oryantalist bakış açısıyla indirgemeci ve olumsuz görüş bildiren seyyahlar da bulunmaktadır. Tiyatro yazıları ve hikâyeleri de bulunmasına rağmen, daha çok seyahat günlükleriyle tanınan Elizabeth Craven, İstanbul sokaklarında gezerken gördüğü feraceli kadınları anlatırken şu ifadeleri kullanmaktadır: “...bir mumyaya benziyorlar, gurtlaklarından topuklarına kadar vücutlarını örtüp saran esvaba ferace diyorlar” (Craven, 1939, s.11). Lady Emelia Hornby de gezileri esnasında gördüğü kadınları ve onların elbiselerini değerlendirirken bazı olumsuz değerlendirmelerde bulunmuştur. Oryantalist bakış açısıyla kaleme aldığı yazılarında Türk kadınının değerli olabilmesi için güzel olması gerektiğini, aksi takdirde hiçbir şeyden anlamayan “acınası bir yaratık” olduğunu şu şekilde belirtmektedir:

“Türk kadını güzel olmak zorunda, çünkü hiçbir şey bu zavallı yaratığın yürümeye ya da işe yarar herhangi bir şey yaptığını görmekten daha kötü olamaz. Yolda ayağını sürüyerek utangaç bir papağan gibi yürüyor ve bol gelen kıyafeti sanki bir sonraki adımında kaçınılmaz olarak üzerinden düşecekmiş gibi duruyor...
...Nitekim kadın eğer güzel değilse ya da zengin bir erkeğin malı değilse, görülebilecek en kötü yaratığa dönüşüyor.” (Hornby, 2007, s.65)

Elizabeth Craven olumsuz değerlendirmelerini yanında pek çok olumlu bilgilere de yer verirken, Lady Montagu gibi bazı seyyahlar ise Osmanlı kadınının yalnızca dışardan bakarak onu değerlendirmek yerine, onun kıyafetlerini giyip deneyimleyerek seyahatnamelerinde çeşitli bilgilere yer vermektedir.

“Evvela gayet geniş bir şalvarım var; bacaklarımı örterek topuklarıma kadar iniyor; gayet ince, pembe damaskodan kenarı gümmüş işlemeli. Terliklerim beyaz keçi derisinden ve altın işlemeli. Şalvarım üzerine beyaz ipekten, etrafı işlemeli tül bir gömlek sarkıyor; kolları geniş ve kısa, dirseğimde; yakası elmas bir düğme ile kapanıyor. Gömlekten sinemin renk ve şekli olduğu gibi görünüyor. Entarim de altın sırma Şam kumaşından, kolları uzun, kenarı gayet kalın altın sırma işlemeli, elmas inci düğmelerle süslü; kaftanım da şalvarımın kumaşından; bu esvabın uzunluğu da bütün boyunca ayaklarıma düşüyor.” (Montagu, 1939, s.13-14).

Oryantalist imgelemde giyim kuşama ait nesnelere biri de Doğulu kadınların kullandığı “peçe”lerdir. Erkek seyyahların birçoğu peçeyi seyahatnamelerinde egzotizmin, gizemin ve ulaşılmazlığın sembolü gibi aktarmışlardır. Aslında peçenin oluşturduğu algı Doğulu kadına ulaşmadaki güçlük ve erişilmezliktir. Zamanla peçeye yüklenen anlamlar artmış ve öteki olanın iç dünyasına girebilme, onun sınırlarına vakıf olabilmeye imkânın zorluğunu simgelemiştir. Peçe üzerine yapılmış o kadar çok değerlendirme ve inceleme vardır ki zamanla oryantalistlerin fantezilerini süsleyen figüre dönüşmekten kendini alamamıştır. Fransızların Cezayir’i sömürdükleri dönemde peçe öylesine büyük bir saplantıya dönüşmüştür ki ötekine nüfuz etme arzusu ve ötekiden duyulan korku sebebiyle peçeyi kullanan kadınların evlerine kadar takip edilerek onları bulmaya kadar gitmiştir (Yeğenoğlu, 1999, s.115). Sömürgeci Fransızların Cezayirli kadınların peçesini açmaktaki ısrarı Doğulu kadını erişilebilir hale getirmek ve onu mülkiyet nesnesine dönüştürmektir.

İstanbul’a defalarca kez gelen seyyah Grace Ellison peçeyi “*asırlardan süregelen bir esaret*” ve “*gaflet*” olarak tanımlamaktadır (Ellison, 2009, s.53) Doğulu kadını peçesinden kurtararak özgürleştirmek bir bakıma Doğu’yu modernleştirmek ve medenileştirmektir. Peçe üzerinden kurgulanan anlatı sayesinde Batı kendi kimliğini onaylar ve kendi öznelliğini oluşturur (Yeğenoğlu, 1999, s.134 - 136).

Doğulu erkeğin giyim kuşamına bakıldığında ise cellabiye ya da kandura denilen tek parça uzun elbiseler, cübbe ve sarık ön plana çıkarken mesleklere göre kıyafetlerin değiştiği de görülmektedir. Schimmel erkeklerin kullandığı

sarığın toplumun hangi kesimine ait olduklarını gösterdiklerini ifade etmektedir. Genelde hafif ve küçük külahlar üzerine kişinin konumunu gösterir bir renkte ve formda birçok farklı sarık türünün var olduğu söylenebilir. Yeşil sarıkları seyyitler takarken, bol kıvrımlı sarıkları ulema, boynuzlu sarıkları Memlûk sultanları, tozdan koruyucu özelliği olan sarıkları Safeviler, zarif ve küçük sarıkları da Moğallar kullanmaktadır. Yüksek bir külaha sarılmış altın yaldızlı sarıkların da Pathan sarığı olarak bilindiğini ve bu sarık türlerinin hepsinin İslam dünyasındaki hayat çeşitliliğinden geldiğini bildirmektedir. Hatta “sarığını büyütmek” deyiminin de kullanıldığını “*kişinin kendini olduğundan yüksek gösterme*” anlamına geldiğini aktarmaktadır (Schimmel, 2010, s.122-123). Tüm bu bilgiler geçmişte erkeklerin birbirlerinin hangi topluluğa ait olduklarını sarıklarından ya da derviş külahlarından ayırt edebildiklerini ve giysilerin kimliğin önemli bir parçası olduğunu göstermektedir.

Doğu’da geçen filmlerde erkek karakterlerin giydiği vazgeçilmez parçalardan birisini de fes oluşturmaktadır. Ancak fesin tarihi sarığın ki kadar eski olmamasına rağmen pek çok filmde tutarsız bir biçimde fes kullanılmaktadır. Örneğin Binbir Gece masallarının yazıldığı dönemde Doğu’da henüz fes kullanılmamaktadır ancak sinema filmlerinde, çizgi filmlerde ve masalsı bir anlatıma sahip tablolarda Doğulu erkeklerin başında fes görülebilmektedir (Ketz, 1995).

Seyahatnamelerde ve tablolarda erkeklerin kıyafetlerine dair çeşitlilik göze çarparken, sinema filmlerinde bu durumun tersi istikamette bir tablo çizilmektedir. Sinema filmlerinde Doğuluları tek tipleştirme çalışmaları kıyafetler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Doğu toplumlarının kimliksizliği ve bireysellikten uzak oluşu filmlerdeki karakterlerin neredeyse benzer kıyafetler giydirilmesiyle oluşmaktadır. *Mumya* (1999 – Yön: *Stephen Sommers*) , *300 Spartalı* (2006 – Yön: *Zack Snyder*) , *Tutankamon’un Laneti* (2006 – Yön: *Russell Mulcahy*), *Indiana Jones* (1989 – Yön: *Steven Spielberg*) gibi pek çok filmde Doğulular yığınlar halinde gösterilmekte ve giydikleri kıyafetlerin hem renk hem de şekil bakımından neredeyse tek tip olduğu görülmektedir. Örneğin *300 Spartalı* filminde Pers imparatorunun yanında yer alan askerlerin yalnızca kıyafetleri değil yüzlerinde geçirdikleri maskeler dahi aynıdır. Binlerce askerin bu şekilde betimlenmesi oryantlist tek tipleştirmenin bariz bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Batılı erkeğin temiz ve karizmatik giysileri bu tarz filmlerde göze çarparken, doğulu erkekler kirli sarığı ve cübbesi, kılıçlı, atlı aynı kapalı giysiler içerisinde gösterilmektedir.

Batı sinemasının hazırladığı dönem filmlerinde sarıklı ve cübbeli doğulu erkeklere kılıç ve at eşlik ederken, terörizm propagandası yapılan filmlerde

yine sarık ve cübbeyi giymiş erkeklere bu kez Kalaşnikof (AK-47) marka Rus yapımı silah eşlik etmektedir. Dolayısıyla özellikle son 30 yılda Kalaşnikof marka, daha çok terör örgütlerinin kullandığı makinalı tüfek yeni nesil oryantalist bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sokaklarda otomatik silahlarla dolaşan, kirli kıyafetleri, uzun sakalı ve çocukları bile savaşa teşvik eden davranışlarıyla Arap teröristler, savaş ve macera konulu son dönem sinema filmlerinin vazgeçilmez doğulu erkek temsilcilerini oluşturmaktadır (Işıkman, 2009, s.178). Bu konu hakkında Meiloud, Hollywood sineması izleyicisine in belirli kıyafetler ve teçhizatlar birlikte sürekli gösterilmesiyle Orta Doğu insanına dair yaratılan algıyı şu şekilde ifade etmektedir: *“İzleyici, mümkün olabilen tek bir okuma biçimiyle baş başa bırakılır; Araplar teröristtir. Çünkü öyledirler”*. (2008, s.35)

Genel olarak bakıldığında Batı'nın ötekileştirmede kullandığı nesnelere arasına kıyafetler de önemli rol oynamaktadır. İyi-kötü zıtlığını hem bilimsel çalışmalarda hem de sanat eserlerinde vurgulamak isteyen Batı, Doğu'ya özgü her şeyi indirgemeci bir yaklaşım ile basit ve temel kodlara dönüştürme ve onlara olumsuz anlamlar yükleme gayreti içerisinde. Gerek kadın, gerek erkek kıyafetlerinde dönemin politikasına uygun bir şekilde tasvirler ve temsiller geliştiren Batı, son dönemde *“Doğu terör yuvasıdır”* algısını oluşturmak için kültürün bir parçası olan kıyafetleri olumsuz kültürel kodlara dönüştürmektedir. İzleyicilere belli kıyafet kodları üzerinden çağrışımlar sunmayı hedefleyen Batı sineması özellikle de Hollywood Doğu'yu ötekileştirmede Doğu insanının giydiği kıyafetleri bariz bir şekilde kullanmaktadır.

1.7. Oryantalizm ve Sinema Sanatı

Kendisini birçok alanda gösteren oryantalist bir bakış açısı olarak toplumsal hayatı derinden etkilemektedir. Kültürden, sosyal hayattan, insanın ruh ve düşünce dünyasından beslenen sanatın birçok dalı oryantalist bakış açısı ve yorumlardan izler barındırmaktadır. Ayna evresi teorisinde Lacan'ın da bahsettiği üzere bireyler kendi benliklerinin inşasını gerçekleştirirken ötekenden yararlanmaktadır (Hitchcock, 2015, s.251). Sanatçılar da içinde yaşadıkları toplumun diğer toplumlardan farklı olduklarını ürettikleri eserler aracılığıyla adeta bir ayna gibi kullanarak göstermektedirler.

Sinema salonlarında veya televizyon ekranlarında defalarca karşımıza çıkan filmler de yeni anlama ve görme biçimleri içermektedir. Kendimizi ve dünyayı anlama yolunda büyük değişikliklere sebep olan sinema, ortaya çıktığı yıllardan bu yana toplumda yaşanan her türlü değişimin etkisinde kalmıştır (Monaco, 2001, s. 21). İdeolojilere, kültürlere ve sınıflara ait her

türlü politika sinemada kendisine yer bulmuştur. Dolayısıyla toplumsal gelişimlerin çoğu sinemanın yakından takip ettiği ve bunu bir ayna misali sinema tarafından perdeye yansıtıldığı gelişmeler olmaktadır (Coşkun, 2003, s.7). Tarihin her evresinde olduğu gibi işaretler ve simgeler bir çeşit bilgi olarak bu dönemsde de insanları çevrelemektedir. İnsanları çevreleyen bu işaret ve simgeler de toplumsal gelişimlere bağlı olarak değişmiş ve günümüzde sinemada kendisine yer bulmuştur. Bireylerin toplumsal kimliklerini yansıtan her türlü bilgi, imgeler yoluyla görselleşerek sinemada yer almış ve kitlelere ulaşabilmiştir. İnsanlar sinema filmi gibi bir sanat eseri içerisinde kendi toplumsal kimliğine dair bilgileri gördükçe yaşadığı toplumu benimsemiş ve filmler vasıtasıyla kendilerine sunulan kültürel kimlikleri takip etmişlerdir.

Oryantalizm ile sinema arasındaki ilişkiyi daha iyi anlayabilmek için onun diğer sanat dalları ile olan ilişkisini incelemek sinemanın icadından önceki süreci anlamamızı kolaylaştıracaktır. Oryantalizmin farklı alanlarda kendini gösterebilmesi, sistemli ve çok katmanlı bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Sanat, oryantalizmin varlığını gösterebildiği en önemli alanlardan birisi olarak kabul edilmektedir. Çünkü sanat eserleri aracılığıyla toplumların düşünce yapıları hem temsil edilmekte hem de oluşturulmaktadır (Bal, 2010, s.13-14). Çeşitli gezi yazıları ile başlayan oryantalist bakış açısı resim, müzik, sinema gibi sanat dallarında yer alırken artık çok daha öteye, dijital oyunlar gibi içerisinde dijital sanat eserlerinin yer aldığı en yeni mecralara kadar ulaşmıştır.

Küresel anlamda kendini kabul ettiren oryantalizm, antik çağdan başlayan ve modern döneme kadar birçok şekilde kendini gösteren bir yapıya sahip olmuştur. İlk olarak Yunan mitolojilerinin altyapısını oluşturduğu tragedyaalar ile başlayan Doğu'ya dair betimlemeler, ilerleyen süreçte daha da genişlemiştir. Herodot'un İlyada isimli eseri tarihi açıdan bakıldığından oryantalizmin ilk örneklerinden birisi olarak gösterilmektedir. Grek kültür ve medeniyetini, Grek olmayan Asya medeniyeti üzerinden anlatılan betimlemeler ile ayıran eser, Doğu Batı arketip örneklerini taşıyan ilk eserlerden birisi olarak değerlendirilmektedir (Said, 2017a, s.86-90) Önceki başlıklarda dile getirdiğimiz kimlik oluşturma sürecinin karşı tarafı tanımlayarak başlaması yöntemi İlyada isimli eserde de mevcuttur.

Seyahat yazıları, dini eserlerin çevrilmesi, Doğu'da yer alan eğitim merkezlerindeki kitapların ve İbni Sina, İbni Rüşd gibi bilim insanlarının eserlerinin çevrilmesi, Doğu'yu anlatan hayali roman, hikâye kitapları gibi pek çok eserin yazılması oryantalizmin ilk olarak edebi eserler ile başladığını göstermektedir. Ardından dini ve bilimsel eserlere kadar pek çok alanda yer almıştır.

Bir diğer taraftan Doğu'yu gösteren resim ve çizimler klasik oryantalizmin tipik örneklerini oluşturmaktadır. Doğu'nun tasvir ediliş biçimi Batı imgelemindeki şekliyle gerçekleşmektedir. Edebi metinlerde, bilimsellikten uzak, cahil ve barbar olarak anlatılan Doğu, resim sanatında ise haz düşkününü ve egzotik bir şekilde yer almaktadır. Doğu'nun Batı sanatında bu şekilde yer alması, Batı'nın sömürgeleştirme politikalarına da meşruiyet kazandırmaktadır (Ersoy, 2003, s.85-86). Dolayısıyla edebi oryantalist söylemden referans alan görsel sanatlar da oryantalizmin kullanışlı bir argüman olmasını sağlamaktadır.

Merak duygusu Batı'nın Doğu'yu anlatan sanat eserlerinde oldukça ön plana çıkmaktadır. Sanat eserlerinde oryantalist düşünce kalıpları sürekli tekrarlanarak üretilirken, Doğu'yu merak edenlerin zihinlerine bu kalıplar yerleştirilmektedir. Doğu'ya hiç gitmemiş birçok yazar ve ressam da yalnızca okudukları ve resimlerde gördükleri üzerinden yeni hayal ürünü sanat eserleri üreterek oryantalist bakış açısına süreklilik kazandırmaktadır (Eliri, 2010, s.143). Bir noktadan sonra oryantalist söylem ve düşünceler gerçeklikten beslenen değil, gerçeğin yorumundan yola çıkarak üretilmiş yeni gerçekler oluşturmaktadır. Hayallere dayalı sanat eserleri farklı sanat dallarındaki üretimleri de etkilemektedir. Resim sanatı edebi eserlerin görsel dışı vurumu olarak oryantalizmin en önemli yeniden üreticisi konumunda yer almaktadır. Günümüzde sinema ve dijital sanatların yerine getirdiği Batı zihnindeki Doğulu imgelerin yer edinmesi işlevi yüzlerce yıl resim sanatı aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bu sanat eserlerinde bir nesne olarak kullanılan Doğu, Batılı bakış açısına mahkûm ve Batı tarafından yeniden şekillendirilerek, gösterilen bir seyirlik nesneye dönüşmüştür.

Resim sanatı aracılığıyla Doğu kültürüyle özdeşleştirilen belli başlı bazı semboller oluşmuştur. Sakal, cübbe, fes, cami, minareler, harem ve cariye görselleri Doğu'yu anlatan resimlerde kullanılan temel görsel kalıpları oluşturmaktadır. Gündelik yaşamdan sahneler, İslam dinine ait ritüeller ve Batı toplumları için gizemli bir ortam olan harem hayatı oryantalist resimlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Diğer taraftan bu resimlerde Doğulu erkekler tembel ve miskin insanlar olarak resmedilirken, kadınların kullanıldığı çizimlerde Batılı erkeklerin fantezilerini süsleyen hayali bir diyar olarak Ortadoğu gösterilmektedir. Leppert, bu durumu Batılı benliğin kültürel üstünlüğünü ispat ve ilan etmek için kurduğu erkeksi siyasi hâkimiyetinden kaynaklandığını söylemektedir (2002, s.356).

Walter B. Denny Oryantalist sanatın üç ana başlıkta incelenmesi gerektiğini söylemektedir. Ona göre bunların ilki "belgesel oryantalizm"dir. Kişilerin, olayların ve olguların gerçekte olduğu gibi çeşitli sanat dalları ile topluma

aktarılması bu inceleme biçiminin temelini oluşturmaktadır. Genellikle ilginin padişah gibi erk sahibi yönetici figürlerin olduğu bu çalışmalarda dini pratikler, kutlamalar ve düğünler de eserlere konu olmaktadır. Bir diğer başlığı ise politik ve dini mesajları vermek için Doğu ve Doğu'ya ait imgelerin kullanıldığı “politik oryantalizm”dir. Bu yaklaşımda İslam karşıtı tavır belirgin bir şekilde ortaya konmaktadır. Doğu'ya ait duyguları ortaya çıkarma ve konuları canlandırmak için Doğulu imgelerin kullanıldığı eserler ise Denny'e göre “egzotik oryantalizm” içerisinde değerlendirilmektedir. Egzotizmin ise tarihsel gerçekliğe, iyi beğeni ölçütlerine, ırksal çeşitliliğe, kadın duyarlılığına ve kültürel hoşgörü kavramlarına karşı saldırı içerisinde olması oryantalist yaklaşımın en çarpıcı bölümü olarak göze çarpmaktadır (Denny, 1983, s.266).

Bu noktadan hareketle sinema sanatının içerisinde yer alan türlerde Denny tarafından ortaya atılmış oryantalizm biçimlerini görmek mümkündür. Yedinci sanat dalı olarak kavramsallaştırılan sinema, oryantalist öğelerin sunumu açısından oldukça zengin ve çeşitlidir. Sinema diğer sanat dallarına göre çok daha yeni olmasına rağmen günümüz dünyasını ve kitleleri fikri anlamda en çok etkileyen sanat dallarından birisi olmayı başarmıştır. Oryantalist söylemin üretilmesi, defalarca tekrar edilmesi ve kitlelere kolay bir şekilde ulaştırılabilmesi bakımından sinema oldukça etkilidir.

Kitle iletişim araçları kültürel hegemonyanın kurulmasında etkiliyken özellikle sinema Batı'nın küreselleşmeye biçim vermeye çalışırken kullandığı en etkili araçtır. Sinema filmleri içerisine yerleştirilen söylem, asimetrik stereotipler ya da algı örnekleri izleyicilerin bilgi ve eğitim seviyelerine bağlı olarak yeni gerçeklik algıları oluşturmaktadır. Sinema izleyicilerinin gördüklerini görsel gerçeklikler ya da gerçeğin bir özdeş şekli olarak algılamaları filmleri politika inşa etme sürecinde etkili bir hale getirmektedir (İmançer, 2007, s.193-194). Dolayısıyla sinemanın yalnızca bir sanat dalı olarak değil aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olarak farklı bir yapıya ve forma sahip olması bu noktada oldukça önemlidir. Sinema sanatı içerisinde oryantalist öğeler zihinlere farklı temsil biçimleri ve rol modeller ile kazanılmaktadır. Doğu Batı zıtlığı, yüzlerce yıl edebi eserlerde ve resim gibi görsel sanat eserlerinde seçkin bir zümreye hitap ederken, kitle sanatı olarak dünya çapında pek çok izleyiciye ulaşma olanağına sahiptir. Geçmişte insanlar Doğu anlatımını adeta bir masal gibi dinlerken, artık sinema sayesinde görsel olarak kurgulanmış Doğu'ya şahit olmaktadır. Sinema filmlerinde izleyicinin dikkatini çekmek ve filmlere olan ilgiyi artırmak için Doğu'nun oryantalist gerçekliği olduğundan çok daha fazla abartılmakta ve Batılı zihnin imgelerine daha çok yer verilmektedir.

Sinema sanatındaki birçok film, örtük ve açık anlamları içerisinde barındırmakta hem göstergebilim hem de söylem açısından oryantalist öğeleri okumak mümkündür. Anlatı tekniği olarak hareketli görsel öğeleri kullanan sinema gerçekliğin yeniden inşasında büyük bir rol oynamaktadır. Bir sanat formu olan sinema, Fransız düşünür Althusser'e göre kitle iletişim aracı olarak devletin en önemli ideolojik aygıtlarından birisini oluşturmaktadır (Althusser, 1994, s.40). Sinema sayesinde ideoloji defalarca yeniden üretilmektedir. Sinema aynı zamanda bir sanat dalı iken, hem öğrenme hem de hükmetme yani tahakküm kurma işlevinde kullanılan araç haline dönüşmüştür. Sinema aracılığıyla oryantalizmin ötekini oluşturma amacını gerçekleştirmekte ve Batılı ideolojiyi, bakış açısını canlı tutmaktadır.

Filmler için yazılan senaryoların pek çoğu Doğu'ya ait hikâyelere yer vermekte ve burada oryantalist bakış açısının etkileri açıkça görülebilmektedir. Bu hikâyeler devlet ve toplum ideolojisine uygun olarak çeşitli propaganda malzemelerine dönüşmektedir. Bu gerçeği "temelinde her film bir propagandadır" şeklinde ifade eden İspanyol yazar Nicolas Gonzalez Ruis sinemanın propaganda aracı olmasına vurgu yapmaktadır (akt. Alim Şerif Onaran, 1999 s.). Aleksey Sokolov, sinema ve medyanın insanın eksikliğini sömüren araçlar olduğunu ifade etmektedir. Ona göre televizyon ve sinemanın amacının izleyiciye sıradan bir haber vermek ya da sanat eseri göstermek olduğu kadar insanların bir şeyleri görme arzusunu kullanarak onları fikri anlamda sömürmeye de çalışmaktadır (2006, s.7). Roland Barthes ise sinema öncesinde dönemde gerçeğin romanlar vasıtasıyla yabancılaştırıldığını ve sahtecilik yapıldığını ifade etmektedir. Ona göre imgeler, gerçeğe farklı giysiler giydirilerek oluşturulmuş sahtelerin yeni doğrulara eşitlenmesi ile var olmaktadır (1989, s.38). Dolayısıyla oryantalist ötekileştirme aracı olarak sinema ile gerçeklik yeniden kurgulanmakta ve yeni oluşturulan sahtelerin kurgulanan gerçeklik ile izleyiciye sunulması Batı tarafından kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oryantalist bakış açısının hâkim olduğu filmlerde karakterlerden mekânlara kadar pek çok şey izleyiciyi farklı dünyalara götürebilmek amacıyla kurgulanmaktadır. Filmin hikâyesi, karakterlerin seçimi, mekânların tasarlanması gibi filmlerin temel yapı unsurları oryantalist öğelerin saptanabilmesi açısından oldukça önemlidir. Bu öğelerin yer aldığı filmlerde Doğu genelde masalsi ve maceralarla dolu bir diyar olarak gösterilmektedir (Kırel, 2012, s.453-459). Doğu'nun miskinliği ve zevk düşkünlüğü bu filmlerde bariz bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Said, tarafından oryantalizmi tanımlarken dile getirilen bilinçaltı korkular, cinsel imgeler ve fanteziler sinema filmlerinde ipek kumaşlar, cariyeler, tütsüler ve bunların tamamı ile

oluşturulan egzotik atmosfer sayesinde somutlaşmaktadır (Önal ve Baykal, 2011, s.109-110).

Hikâyenin Doğu'yu merkeze aldığı pek çok filmde Doğu/Batı zıtlığı hissettirilmekte ve Batı çoğu zaman iyi, Doğu ise kötü tarafı temsil etmektedir. Batı kültürü bir üst kültür olarak akli, cesareti, çalışkanlığı daha doğrusu iyi olan her şeyi temsil ederken, Doğu ilkelliği, barbarlığı, cehaleti ve kötü olarak anılabilecek her şeyi simgelemektedir. Doğu egzotik, ilkel ve gelişmemiş bir medeniyet olarak ötekileştirilmektedir. Doğu'da da pek çok modern denilebilecek mekânlar var iken, daha çok tercih edilen Doğu'nun egzotizmini göstermek için şehrin kenar mahalleleri, gecekondu, eski tapınaklar ve pazar yerleri olmaktadır. Diğer taraftan Doğu Batı karşıtlığı genellikle din ve bilim karşıtlığı gibi de gösterilebilmektedir. Doğu daha dogmatik inançlara sahip, mistik ve dindar iken Batı rasyonel, bilim merkezli ve sorgulayan bir yapıdadır. Filmlerde genellikle Batılı karakterler aklını kullanarak keşfeden, eski yazıtları anlayabilen, kalıntılar arasında şifreleri çözen ve hazineleri araştırarak bulan kişileri temsil etmektedir. Bu sayede yüzyıllardan beri süregelen Batı'nın keşfedici yönü filmlerde hayat bulmaktadır. Doğu insanı ise vurdumduymazlığı ve miskinliği sebebiyle kendi tarihine ve değerlerine sahip çıkmayan, üzerinde yaşadığı hazinelerin dahi farkında olmayan tipler olarak resmedilmektedir.

Said'e göre Doğu'yu anlatan kalıp ve ön yargılar elektronik çağda gittikçe güçlenmektedir. Günümüzün en etkili iletişim araçlarından birisi olan sinemada Doğu'nun egzotize edilerek resmedilmesi ve olumsuz ön yargılarla kalıplaştırılması, bu önyargıların yaygınlaşmasını ve daha keskin bir şekilde belirginleşmesini sağlamaktadır (2017, s.46). Sinema filmleri aracılığıyla baskıcı ve zorlayıcı olmayan bir güç ve bilgi formu oluşturularak yumuşak bir tahakküm gerçekleştirilmektedir. Bu da Andrew N. Rubin'in işaret ettiği oryantalizmin başlıca hedeflerinden birisini göstermektedir. Ona göre baskıcı olmayan bir güç ve bilgi formu oluşturmak için ihtiyaç duyulan şartların oluşması sağlamak Batı kültüründe Müslüman Doğu'yu temsil eden eserler çıkmasını kolaylaştırmaktadır (2004, s.32)

Bu eserlerde oluşturulan anlam kodları ve yapılandırılmış temsiller dünyanın bilinmesinde ve tanınmasında önemli rol oynamaktadır. Low'a göre sinema mutlak iktidar isteğine hizmet eden bir araç haline dönüşürken içerisinde barındırdığı kodlar ve temsiller ile kendisini kullanan güce hizmet etmektedir (1998, s.248-249). Dolayısıyla tahakküm kurma isteği içerisinde olan Batı'nın sömürgecilik anlayışı sinemada kendisine yer bulmaktadır.

Batı sinemasının merkez üretim üssüne dönüşen Hollywood da ABD'nin siyasi amaçlarına hizmet etmekte ve burada üretilen bilgi ve temsiller

ABD'nin politikaları doğrultusunda gerçekleşmektedir. Batılı zihinlere “biz” anlayışını yerleştirebilmenin yolu yıllardır diğer sanat dallarında yer verilen “ötekine” sinemada da yer vererek sağlanmaktadır. Ancak sinemanın yeni anlatım biçimleri ile yapılandırılan sinemaya özgü “öteki” Batı'nın fikri mirasından beslenirken, Batı ideolojisinin daha belirginleşmesine yardımcı olmaktadır. Bu noktada Hollywood yalnızca ötekini yeniden yaratmamakta diğer Batılı ülkelerin sinemalarına da örnek olmaktadır. Hollywood sinemasının elde ettiği gişe hasılatlarını yakalamak isteyen ve bu doğrultuda gişe filmleri çeken Avrupa sineması da Doğu'ya dair benzer hikâyelerin yeniden kurgulanarak izleyiciye sunulduğu sinema olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar maddi getiriler öncelikli amaçmış gibi görünse de Giglio'ya göre tüm filmler bir mesaj ve anlam barındırmaktadır (2000, s.11). Batı ideolojisinin temsilcisi görevini gören Hollywood da geçtiğimiz yüzyıldan günümüze kadar birçok anlam ve mesajı kodlamış, Batı ideolojisi doğrultusunda propaganda yaparak politik tarihi kamulaştırmıştır.

Günümüzde izleyiciler dünyayı baskın olanın gözünden yani Hollywood sineması üzerinden görmektedir. Bu baskın bakış ile Hollywood global ölçekte, sinemada oluşturulan “öteki”yi bilinen kalıplara oturtan en etkin sinema sektörü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kalıpları tanımlayan Keyman, Batı dışındaki öteki olgusunu farklı yaklaşım biçimleri olarak ele almaktadır (1999, s.76). Keyman'ın sistemleştirdiği öteki biçimleri şu şekildedir:

1. *Ampririk bir nesne olarak öteki*: Gerçeklere dayalı bilgilerden oluşturulan öteki biçimleri bu grupta yer almaktadır. Tarihi gerçeklerden hareketle izleyicinin zihninde oluşturulan bu öteki biçimi Batı sinemasında yer alan senaryoların bazılarında görülmektedir. Örneğin İbni Sina'nın merkezinde yer aldığı The Physician filmi fantastik macera türündedir. Filmde birçok fantezi ürünü mekân ve karakter yer almasına rağmen gerçeklere dayalı hikâyesi Doğu-Batı farklılığının neden ve nasıl olduğunu göstermektedir.

2. *Kültürel bir nesne olarak öteki*: Batı'nın prestij kültür olarak gösterildiği ve Doğu ile karşılaştırmanın karakterler üzerinden daha da belirginleştiği öteki biçimleridir. Indiana Jones gibi aklın, cesaretin ve gelişmişliğin göstergesi olan Batılı karakter karşısında Doğulu karakterlerin modernlikten uzak yaşamları bu tarz filmlere örnek teşkil etmektedir.

3. *Bir varlık olarak öteki*: ‘Biz’in anlaşılabilmesi için ötekinin keşfedilmesi üzerine kurgulanmış hikâyelerden oluşan bu ‘öteki’ biçiminde ‘biz’ varlığının anlam kazanması hedeflenmektedir. Toplum olarak Batı ve Doğu karşıtlığının sosyal ve siyasal etiketler aracılığıyla gösterildiği bu yapımlarda seyirciye biz bilincini aşlamak ‘öteki’nin var olması ile mümkündür.

4. *Söylemsel bir yapı olarak öteki*: Filmlerin içerisinde yer alan görsellerden ziyade karakterlerin söylemlerinde yer alan farklılıklara dayanan öteki biçimleridir. Batılı tarihsel bakış açısıyla oluşturulan öteki kimliğinin söyleme dayalı farklılıkları bu yapı içerisinde yer almaktadır. Burada Doğu hem ontolojik hem de epistemolojik bir nesne olarak var olmaktadır.

5. *Farklılık olarak öteki*: Bu öteki biçiminde ötekinin farklılıklara dayalı temellendirilmesindeki amaç Batı'nın kendi kimliğini güvence altına almak istemesi yer almaktadır. Ötekinin farklılığının bir tehdit oluşturduğu algısı yaratılarak biz içerisindeki bağlılık pekiştirilmektedir. Dünyaya terör aracılığıyla düzen getirmeye çalışan Doğulu karakterlerin yer aldığı filmlerde Batının barışçıl yönüne vurgu yapılırken Batılı kimlik sağlanmaktadır.

Sonuç olarak sanatın tüm formlarını barındıran sinema, yedinci sanat olarak yeni illüzyonlar ve boyutlar katarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. İnsanların davranış biçimlerini, korkularını, inançlarını, umutlarını ve politik duruşlarını hem etkileyen hem de gösteren sinema diğer sanat formlarından çok daha etkili bir şekilde bunu gerçekleştirmektedir. Batı sineması ise oryantalizmin izleyicilerin ilgisini kendine çeken ne kadar işlevsel bir araç olabileceğini keşfetmiş ve Batı kimliğini oluşturmak için Doğu'ya filmlerde bolca yer vermiştir. Doğu egzotizmini hayal ürünü bir coğrafya olarak kullanmış ve içeriğini Batılı anlatıya göre oluşturmuştur (Shohat ve Stam, 1994, s.). Bu sayede belli olaylar etrafında kurgulanan hikâyelerin içerisine Doğu imgeleri yerleştirilerek birçok farklı yapıyı ortaya çıkarmıştır. Sinemanın geniş kitlelere hitap eden özelliği ve hazır bilgiler sunabilmesi Batılıların Doğu'ya dair yargılarını kökleştirmiş ve verilen mesajların içselleştirmesini sağlamıştır. Bu bağlamda oryantalist bakış açısı geçmiş yıllara oranla çok daha büyük bir kitleye yayılmış ve Doğulu toplumlar bile kendilerini Batılıların tanımladıkları şekilde kabul etmeye başlamışlardır. Self oryantalizm diye önceki başlıkları açıkladığımız bu durum sinema sayesinde çok daha büyük bir hız kazanmıştır. Seyyahların yazıları ile başlayan Doğu'nun ve Doğu bilgisinin Batı'ya aktarılma süreci sinema filmleri ile milyonlarca insana ulaşır bir hale gelmiştir.

1.8. Belgesel Filmcilik Bağlamında Sinemada Oryantalizmin İlk Adımları

Sinemanın işlevsel olarak Batılılarca Doğululardan çok daha önce kullanılması Batı'nın dünya üzerinde gerçeklik algısını diledikleri gibi oluşturmalarını sağlamıştır. Doğu-Batı zıtlığına dair oluşturulan bu algı sinema sayesinde hızlı ve etkili bir şekilde yayılırken, gerçekliği aktardığı algısı yüzünden belgesel filmler daha büyük önem kazanmıştır. Belgesel filmler, değerlerin aktarıcısı, kültürün taşıyıcısı ve bilginin yeniden yorumlanarak

gerçek ile olan bağlantısını kuran yapıda olduğu varsayılması nedeniyle belgesel anlatısı içerisine birçok temsil biçiminin yerleştirilmesine de sebep olmaktadır (Ateş ve Parsa, 2021, s.31). Sinemanın icadıyla başlayan temsil biçimlerinin izleyiciye aktarılması görevi ilk olarak belgesel filmler olarak değil ham görüntülerin gösterimleri olarak gerçekleşmiştir.

Sinemanın icadından hemen sonra farklı coğrafyalara gidilerek birçok görüntü çekilmiş ve Batılı toplumlara farklı coğrafyalar tanıtılmıştır. O dönemde belgesel film denilemeyecek olan ancak yine de ham görüntülerden oluşan pek çok gerçek olay ve karakter filme alınmıştır. Lumière kardeşlerin ilk gösterdikleri filmlerin hemen ardından pek çok sinema operatörü yetişmiş ve farklı şirketler adına yeni coğrafyalardan görüntüler çekmişlerdir. Ticari amaçlar ile gerçekleştirilen bu girişimler belgesel film niteliği kazanmazken gerçekliğin sinemadaki ilk aktarımlarını oluşturmuşlardır. Bu filmler sayesinde farklı yerler, gösterimlerin artmasıyla pek çok Batılı ile buluşmuştur (Abel, 2005, s. 17-20).

Çeşitli kıtalardan toplanan görüntüleri genellikle Batılı ülkelerin sömürge topraklarında çekilen görüntüler oluşturmaktadır. Sömürge toprakları Batılılar için hem ‘gizemli’ hem de ‘egzotik’ coğrafyalardır. Yıllarca resim, seyahat yazıları ve sonrasında da fotoğraflardan bilinen Doğu coğrafyası sinemanın icadı ile ilgi çekici görüntülerin çekilebildiği bir depoya dönüşmüştür. Batılı bir operatörün gözünden yine Batılıların izlemesi için çekilen bu hareketli filmler, özellikle Batılıların ilgi ve alakasını çekebilecek nitelikte görüntülerden oluşmaktadır. Cezayir’de çekilen *Müezzimin Namazı* (*Prière du müezzîn, 1986*) Doğulu kıyafetler içerisinde namaz kılan yerli bir kişiyi gösterirken, Hindistan’ın doğusu ile Çin’in güneyinde yer alan yarım adada çekilen *Afyonhane* (*Fumerie d’opium, 1900*) filmi de afyon kullanan iki erkeği konu edinmektedir. Günlük hayattan çekilmiş bu görüntülere benzer pek çok görüntü Batı’dan farklı olanı vurgulayarak Doğu’ya özgü olanı ortaya koymuştur (Adadağ, 2014, s.12).

Geçmişte Avrupa’nın pek çok büyük şehrinde hem sömürge faaliyetlerini göstermek hem sömürgelere olan ilgiyi arttırmak hem de sömürgecilik fikrinin yayılmasını sağlamak için kitlelerin davet edildiği büyük sömürge sergileri oluşturulmuştur. Bu sergilerde gösterilmek üzere Batılıların rekabet alanına dönüşen Doğu’da, o coğrafyaların keşfedilmesi ve sömürgeci politikaların Batı toplumları nezdinde meşrulaştırılması için pek çok film çekilmiştir. Çekilen bu görüntüler iki dünya savaşı arası dönemde büyük sömürge sergilerinin vazgeçilmez unsurları haline gelmiştir (Adadağ, 2014, s.11-17). Roy, Lumière kardeşler için çalışan film operatörlerinin bir dakikalık kısa görüntüler de dahil olmak üzere 1896-1955 yılları arasında

820 adet belgesel filmin Fransa sömürgelerinde çekildiğini belirtmektedir. Özellikle 1920'li yıllar bu filmlerin en çok çekildiği iki dünya savaşı arasındaki dönemi kapsamaktadır (Le Roy, 2001, s. 55-56). Sömürgecilik politikaları doğrultusunda I. Dünya Savaşı sonrası dönemde gerçekleşen bu artış dikkatleri çekmektedir. Bu dönemde film çekimlerinin Doğu'nun keşfedilmesi ve kullanılmasında oldukça önemli olduğu görülmektedir.

Bu belgesel filmler, sömürgelerdeki varlığa ve sömürgelerde uygulanan politikalara Batılıları razı etmek maksadıyla üretilmektedir. Avrupa devletlerinin bütüncül ve uyumlu olduğunu göstermek, sömürüden ziyade geliştiren bir politika yürütüldüğünü ortaya koymak ve sömürdükleri topraklardaki varlığını meşrulaştırmak bu filmlerin üretilmesindeki temel amaçlardır. Aynı zamanda Batı'da çekilen belgesel filmler sömürge ülkelerinde gösterilerek onların da böyle ülkeler ve toplumlar olabileceği imajı yaratılmak istenmiştir. Murray Levine, belgesel filmler aracılığıyla sömürgelerde yaşayanlara, sömüren devletlere karşı güven aşlamak ve sömürgelerdeki halkın desteğini kazanmak hedeflendiğini bildirmektedir. Ayrıca bu desteğin bireysel bir tercih gibi algılanması da bu filmler sayesinde gerçekleşmektedir (Murray Levine, 2010, s. 60). Bu sayede sömürge politikalarına destek arttırılırken 1900-1950 yılları arası bağımsızlık hareketlerinin de toplumdaki etkisi azaltılmış olmaktadır.

Geçmişte bu amaçlar ile başlayan Doğu'yu anlatan belgesel filmler üretme süreci günümüzde sinema salonları, televizyonlar ve dijital platformlar ile dünyanın çeşitli yerlerinde çekilen filmler sayesinde toplumların birbirlerine tanımasını imkân sağlayan bir yapıya dönüşmüştür. Hem belgesel filmler, hem de dizi belgeseller bu farklı mecralarda yayınlanırken ekonomik çıkar elde etmenin yanı sıra, izleyicileri farklı coğrafyalara götürerek, eğlendirmektedir. Aynı zamanda bu belgesel filmler aracılığıyla değerler, ideolojiler, fikirler ve imajlar kitlelere benimsetilmektedir. Doğu'ya ait pek çok konu ya Batılı yönetmenler ya da self oryantalist bir anlayış ile Doğulu yönetmenler tarafından belgesel filme dönüştürülmektedir (Ateş ve Parsa, 2021, s.43-49). Bu yapımlar görünürde "gerçek ve bilimsel" olarak lanse edilirken aslında bünyesinde pek çok ideolojik amacı barındırabilmektedir. Oryantalist bakış açısının etkisinde o kadar çok belgesel üretilmektedir ki yazılı, görsel ve işitsel oryantalist kodlara bu filmlerde rastlamak oldukça mümkündür.

Araştırmanın merkezinde yer alan "IDFA Uzun Metraj Kategorisi Ödülleri"ne sahip belgesel filmleri incelemek ve bu belgesellerdeki oryantalist kodları çıkarabilmek belgesel filmlerin anlatı yapılarını anlamak ile mümkündür. Araştırmanın ikinci bölümünde belgesel filmlerin anatomisini, toplum ile ilişkisini ve belgesel film festivallerinin yapısını ortaya koymak hedeflenmektedir.

Belgesel Film Anlatısında Oryantalizm ve Belgesel Film Festivalleri

2.1. Belgesel Filmlerin Anlatı Yapısı

Anlatıya dair kuramsal çalışmaların temeli 1920'li yıllara dayanırken göstergebilim, antropoloji ve dilbilim gibi pek çok disiplinde çalışmalar yapılarak anlatı kavramı farklı açılardan ele alınmıştır. Propp, Barthes, Genette, Metz, Eco, Jakobson, Todorov, Greimas ve Chatman gibi pek çok kuramcı anlatı kavramını ele almış ve bu kavramın kuramsallaştırılmasında büyük rol oynamıştır (Bal, 1977, s.11). Sinema filmlerinin anlatıları üzerine çalışmalar yapan sinema kuramcısı Seymour Chatman'a, göre sinema filmlerinde görüntü ve sesin birleşmesi anlatının oluşmasını sağlamaktadır. Bir başka deyişle kompozisyonu oluşturan görüntülerin ve seslerin nitelikleri ve kaynakları verileri ortaya çıkarmakta bu verilerin birleşmesiyle de anlatı oluşmaktadır (Chatman, 1978, s.19).

Belgesel filmlerin anlatı yapıları iki temel dinamik üzerine kuruludur. Bunlardan ilki belgesele konu olan hikâye veya olgunun yönetmen tarafından nasıl ele alınacağına dair anlatının yapısını oluşturmaktır. Bu bağlamda yönetmen, ön araştırma aşamasında bilim insanı titizliği ve tarafsızlığı ile çalışarak konuyu izleyiciye gerçekçi bir üslupla aktarabilmelidir. Belgesel anlatı yapısına dair ikinci temel dinamik ise ele alınan konunun hangi estetik pratikler ile biçimsel anlatısının oluşturulacağıdır. Belgesel filmlerin anlatı yapılarındaki içerik ve biçim özellikleri ona hem bilimsel hem de sanatsal bir yapı kazandırmaktadır.

Gerçeğe dair ham bir görüntü ile belgesel filmin arasındaki en temel fark belgesel filmin gerçeği belirli bir düzen içerisinde aktardığı anlatıya

sahip olmasıdır (Saunders, 2014, s.28). Saunders'ın bu tespitinden hareket ile belgesel filmlerin gerçeği etkileyici bir şekilde aktarma amacı güttüğü söylenebilir. Ona sanat eseri niteliği kazandıran ve onu bilimsel bir yapıya büdüdüren özellikler anlatısında gizlenmektedir. Anlatıyı oluşturan belge ve fotoğrafların delil olması, görgü tanıklarının röportajları, güçlü bir sinematografisinin olması, ses tasarımının iyi yapılmış olması gibi temel dinamikler belgesel filmlerin izleyicide iz bırakmasını sağlayabilmektedir.

Belgesel, anlatılan ve gösterilen ile toplumu bilgilendirmek amacına hizmet eden yapımları temsil etmektedir. Belgesel film anlatısında ön plana çıkan onun öğretici yönüdür. Dolayısıyla bilgilerin etkileyici bir üslupla izleyicilere aktarılması işlemi belgesel anlatısını oluşturmaktadır. Gerçeğe odaklanmış yapımlar türleri olan belgeseller, gerçek ile olan ilişkisini merkezde tutarak anlatıyı kurgulamaktadır. Bunu yaparken de belgelere, hikâyelere ve görüntüleme yorumlar getirmek belgeselin doğasının kaçınılmaz bir sonucudur. Gerçeğin yaratıcı ve yorumlayıcısı konumundaki yönetmen anlatıyı kurgularken gerçeklik ile yaratıcılık arasındaki dengeyi de korumak zorundadır. Gerçeğe farklı açılardan bakarak yeni yorumlar getirmek anlatıyı oluştururken belgesel yönetmenin temel görevidir. W. Benjamin, gerçeğin kamera tarafından kaydedilmesinin ve kaydetme esnasında yönetmenin önel görüşünden etkilenmesinin belgesel aracılığıyla yeni bir anlatıya dönüştüğünü bildirmektedir. Yönetmen gerçeğe dair parçaları toplayarak kurgulamakta ve ortaya yeni bir gerçeklik çıkarmaktadır. Dolayısıyla aslında gerçeği tümüyle ele almak ve yansıtmak mümkün değildir (Oluk, 2008, s.152; Kabadayı, 2009, s.142).

Belgesel filmlerde anlatının biçimsel özellikleri daha çok sanatsal yönü ile alakalı iken içeriksel özelliklerinde de bilimsel yönü göze çarpmaktadır (Evecen ve Can, 2017, s.53). Olayların, olguların, kişilerin ve mekânların gerçekliği ve nasıl bir bakış açısıyla ele alındığı belgeselin içerik anlatısında oldukça önemli özellikler iken, kamera hareketleri ve kamera açısı, kompozisyon, kurgu, renk, aydınlatma ve ses özellikleri de anlatıdaki biçimsel özellikleri oluşturmaktadır. Bu özellikler belgesel filmin anlatısını da iki ayrı yapıda ele almamızı sağlamaktadır. Belgesel filmler sanat eseri niteliğini biçimsel özelliklerinden alırken, kurmacadan farklı olarak gerçek olanı ele aldığı için içerik açısından ayrılmaktadır. Zira, kurmaca filmlerin öncelikli misyonu gerçek olayları anlatmak ya da bunlar hakkında bilgilendirmek değildir, bilakis hayali ya da gerçeğe yakın konuları yine hayali bir öykü evreni içinde dramatik bir üslupla anlatmaktadır. Belgesel anlatısında gerçek hayatta birebir yaşanmış gerçek bir olayın anlatımı önem taşıırken, kurmaca anlatıda hayali bir konunun kendi içinde tutarlı bir üslupla gerçekçilik izlenimi vermesi önemlidir.

Yönetmenin görüntü, ses, ışık, renk ve kurgu imkânlarını kullanarak zihin dünyasında tasarladıklarını gerçekliğin sınırından çıkmayarak filme aktarması belgesel anlatısının temel mantığını oluşturmaktadır. Dolayısıyla belgesel anlatısı yönetmenin yorumu ve bakış açısıyla şekillenmektedir. Perdeye yansıyan gerçekliğin bu yorumu izleyicilere yeni bakış açıları kazandırmayı amaçlayan bir anlatının kendisidir (Sözen, 2008, s.76). McLane, belgesel film yapan kişilerin daha çok gözlemlediklerini aktararak bir anlatım oluşturduklarını dile getirmektedir. Belgesel filmlerde kurmacada olduğu gibi çeşitli mekân ve karakter tasarımları yapılmazken, belgesel anlatıları da çeşitli esnek fonksiyonlara sahiptir (Ellis ve Mclane, 2006, s.3-4). Belgesel yönetmenin olayın akışına göre konumlandığı kamera ve kullanmayı tercih ettiği objektif gerçekleşen olaya hiçbir müdahale etmeden yönetmenin belirlediği sınırlar ile kayda alınmaktadır. Kurmaca filmlerde yönetmenler mekânlara ve oyunculara müdahale edebilirken belgesel filmlerde yönetmen doğallığı bozacak hiçbir adım atmayarak yalnızca kayda alınmak istenen görüntünün çerçevesini belirlemekle yetinmektedir. Belgesel türüne göre bu esnek fonksiyonlar değişirken içerisinde kurmaca öğelerin bulunduğu belgesel filmlerde yönetmenin sahneye müdahale imkânı da genişlemektedir.

Öztürk, belgesel filmlerin anlatı yapılarını etkileyen bir diğer faktörün ashında hangi mecrada yayınlanmalarıyla ilgili olduğunu dile getirmektedir. Mecra farklılığının yanı sıra, yayınlanan platformun kurumsal yapısı ve ideolojisi de belgesel filmin anlatısını şekillendirmektedir. Mecraları aynı olmasına rağmen, farklı kurumların yayınladıkları belgeseller dahi süre, konu, anlatımda kullanılan sinematografi ve bu sinematografiyi oluştururken kullanılan teknolojiler açısından pek çok farklılık anlatıyı etkilemektedir (Öztürk, 2013, s.82). Dolayısıyla sinema, televizyon ya da internet ortamında yayınlanan her belgesel anlatısında kendine özgü küçük farklılıklar olabilmektedir. Araştırmanın merkezinde yer alan belgesel filmler ise festival filmleri olarak çeşitli sinema salonlarında gösterime girmiştir.

2.1.1. Belgesel Film Anlatısında İçerik

Belgesel filmlerin içeriğini oluşturan bilgiler veya öykü akışı anlatıyı oluşturmaktadır. Filmin anlatısı seyirciye aktarılacak olan bilginin alanını sınırlarken derinliğini de belirlemektedir (Bordwell ve Thompson, 2008, s.90). Belgesel filmlerin izleyicileri bilgilendirme işlevi onun anlatısını etkileyen en önemli unsurdur. Bilginin aktarıcısı konumundaki bu film türünde anlatı oluşturulurken kurmaca film anlatısındaki gibi özgür bir yapıdan ziyade belli başlı sorumluluklar yerine getirilmek zorundadır. Bu sorumluluklar arasındaki toplumu bilgilendirmek ve toplumda farkındalık oluşturmak anlatının içerik yapısını etkilemektedir.

Diğer taraftan belgesel filmler içerikleriyle sorunları dile getiren ve onlara çözüm önerileri sunan bir yapıdadır. Siyasi, iktisadi ve sosyal alanların tümünde belgesel filmlerin içeriğinde yer alabilecek pek çok konu olduğu gibi diğer alanlarda da yapılan derin araştırmalar belgesel filmlere konu olabilmektedir. Bu sayede herhangi bir konuya dair yeni bakış açıları geliştirilebilir ve birçok konuya dair eleştiriler getirilerek o konu hakkındaki kanılar yıkılabilir (Rotha, 2000, s.85). Bu durum belgesel filmlere sorumluluk yüklerken, anlatının içeriğini etkileyen temel faktörlerin de oluşmasını sağlamaktadır.

Belgesel filmlerin toplum üzerindeki etkisini arttırabilmek için anlatıda içerik ile ilgili üç önemli nokta ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki ele alınan konunun gerçeklik ile olan ilişkisidir. Gerçek ve gerçekliğin ne olduğu, nesnel gerçekliğin nasıl ve ne kadar perdeye aktarılabilceği, gerçeği yorumlamanın sınırları gibi pek çok dikkat edilmesi gereken husus belgesel filmlerin anlatısında içeriği etkileyen en önemli faktörlerden ilkidir. İkincisi ise yönetmenin gerçekliği ele alırken ortaya koyduğu bakış açısı ve dünya görüşüdür. Bu noktada içeriği etkileyen ikinci faktörün yönetmenin ideolojisi olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmenin dünya görüşü doğrultusunda konuyu ele alış biçimi ve film dili ile inşa ettiği dramatisasyon ise üçüncü faktörü oluşturmaktadır. Gerçekliğin sınırlarını zorlayarak konuyu film dili ile anlatmaya çalışmak kendine özgü bazı hassasiyetleri dikkate almayı gerektirmektedir. Dolayısıyla dramatisasyon içeriği etkileyen üçüncü faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.1.1.1. Nesnellik ve Gerçeklik

Belgesel filme konu olan hikâye, kişi ve olguların doğru bir şekilde anlatılması belgesel filme büyük bir sorumluluk katmaktadır. Gerçeklik ve perdeye yansıyan görüntünün ne kadar nesnel bir gerçek olduğu sorunu anlatıyı belirleyen temel faktörlerdendir. Sinemanın 1895 yılında ilk gösterim olan ‘Trenin Gara Girişi’ ile hayatın içine girdiği andan beri gösterilenin gerçekliği sorgulanmıştır. Başka bir mekânda ve başka bir zamanda kayıt altına alınan görüntülerin perdeye yansıtılmasıyla yeniden canlandırılması tekniği, izleyicinin gördüklerini gerçek kabul etmesi geleneğini değiştirmemiş, ilk gösterimde yer alan görüntülerin o anda ve o mekânda gerçekleştiğini düşünmelerini sağlamıştır. Görüntülerin doğru bir kompozisyonun kurulmasıyla oluşan kullanımı derinlik hissini yaratmış ve ilk seyircilerin kaçmalarını sağlayacak kadar derinden etkilemiştir. Zaman içerisinde perdede yansıyan görüntünün gerçek olmadığı ancak gerçek bir olaydan elde edildiği bilgisi izleyicinin gerçeklik algısını değiştirmiştir.

Daha sonra ortaya çıkan kurgu teknikleri, oyunculuk, kostüm, dekor, aydınlatma ve makyaj gibi çeşitli sinema teknikleri gösterilenin gerçekliğini

sorgulamaya iten ikinci bir aşamayı getirmiştir. Sinemada, kurmaca filmlerin çıkması ve müdahale edilmemiş gerçek hayattan alınan görüntülerin film olarak gösterilmesi, gerçeklik ile ilgili iki farklı düşüncenin ortaya çıkmasına neden olmuştur: ‘gerçeklik izlenimi’ ve ‘güncel gerçeklik’. Film yapmak üzere fiziksel dünyanın ve sosyal hayatın içinde yer alan çeşitli formların benzerlerini yaratarak oluşturulan gerçeklik, gerçeklik izlenimini oluşturmuştur. Güncel gerçeklik ise kameradan bağımsız bir şekilde hayatın içerisinde yaşananları olduğu şekliyle kaydetmeyi amaçlayan gerçeklik şeklidir. Sinema filmleri bu iki teknikten hangisinin kullanırsa kullansın temel maksat inandırıcı olabilmektir. İnandırıcı veya gerçekçi olmamak film hakkında yapılabilecek en olumsuz eleştiriyi getirmektedir (Kolker, 2011, s.11).

Fotoğraf ve sinemanın bilim ile arasında kurduğu güçlü bağ zamanla bilimin imgeleri kullanmasını mümkün kılmıştır. Dolayısıyla zaman içerisinde imgeler kanıtsal bir güç elde etmiş ve kameranın elde ettiği görüntülerin inandırıcılığı daha kabul edilebilir bir hal almıştır (Winston, 1995, s.127). Filmlerde yer alan ses ve imgelerin kaynağına dair izler taşınması kurmaca filmlere göre belgesel filmlerde daha fazla önem arz etmektedir. Görüntü ile kamera önünde gerçekleşenler arasındaki bu izler izleyicinin gördüğü ile yaşadığı dünya arasında bir bakış açısı elde etmesini sağlamak ve çeşitli yorumlarda bulunarak gördükleri üzerinden hayatı değerlendirmesini mümkün kılmaktadır. Nichols izleyicinin zamanla bir beklenti içerisine girdiğini ve diğer film türlerine oranla belgesel film içerisinde yer alan temsillerin izleyicide daha derin izler bıraktığını bildirmektedir (2017, s.80). İmgelerden oluşan bu temsillere olan güven belgesel sinemada daha fazla kendini göstermekten, belgesellerin ciddiyet söylemleri gösterilenin gerçekliğine olan güveni arttırmıştır.

Görüntü odaklı iletişim biçimleri, görüntülerin gerçekliği üzerinden doğruluk değeri sorunu ortaya çıkarmaktadır. Olguların daha çok görülenlerin kabul edildiği modern dünyada görüntüler ile kuşatılmış olmak teknolojinin bu yönde ilerlemesi neticesidir. Işıkman, görme ve görüntüyü aktarmanın bu çağın teknolojisinin genel olarak merkezinde yer alırken insanlık için de giderek önemi artmış durumda olduğunu belirtmektedir (Işıkman, 2014, s.78). Ancak buna rağmen Nichols, belgeselin sunduğu görüntülerden yola çıkarak dünyayı görsel olarak nitelemenin başka bir yolunun olmadığını, bu görüntülerin birer kanıt niteliğinde olduğunu ifade etmektedir (Nichols, 2017, s.38). İnandırıcılık ve gerçeklik belgesel sinemada kurmacadan farklı bir biçimde sunulmakta ve ayrı bir öneme sahip olmaktadır. Gerçeğe olan sadakat belgeselin kaliteli bir yapıya sahip olmasının en temel kıstaslarından birisini oluşturmaktadır. Saunders’e göre toplumsal – sosyal belgeseller diğer belgesel türlerine göre kendine has gerçeklere

sahip olması gerektiğini bildirmektedir. Aynı şekilde belgesel filmlerin gerçekliğe ve tarihe uygun olarak hazırlanması gerektiğini savunmaktadır. Belgesel sinemanın izleyici ile yapımcı arasında üstü örtük bir doğruluk anlaşması varmışçasına üretilmesi izleyicinin belgesele olan ciddi yaklaşımını sağlamaktadır (Saunders, 2014, s.24)

Belgeselin içeriğini oluşturan konunun gerçek olduğu iddia eden belgesel film yapımcıları filme koydukları temsilleri de ona göre belirlemektedir. Belirli bir düzen içerisinde kurguladığı filmde bazı bilgilerin ön plana çıkmasını isterken bu bilgilere çeşitli müdahaleler ile vurgu yapmaktadırlar. Gerçeğin temsiline yapılan bu müdahaleler manipülasyon imkanlarını doğurmakta ve buna rağmen çeşitli film yapım pratikleri manipüle edilmiş belgesel filmin gerçeklik iddiasını arttırabilmektedir. Belgesel filmlerde açıklayıcı ve gözlemsel gerçeklik (expository and observational realism) olmak üzere iki ayrı tarz yer almaktadır. Açıklayıcı gerçekliğin temel amacı ses ve imgelerin belli bir retorığı veya çeşitli iddiaları desteklenmesini sağlamaktır. Birbirine yakın olan ses ve imgeler aracılığıyla hem kulağa hem göze hitap edilir bu sayede belgesel seyircileri ikna sürecine sokulur. Gözlemsel gerçeklikte ise kamera önündekilerin gerçekliğinden izleyicinin şüphesi olmaz. İzleyiciler kendilerine gösterilen görüntülere yönetmenin veya film ekibinden birisinin müdahalesinin olmadığını bilerek filmi izlemeye devam ederler. Her iki yöntem de belgesel film yapımlarında tercih edilen yöntemler olması yanı sıra gerçeklik etkisini arttırmak için kameranın sallantılı bir şekilde kullanılması gibi bazı teknikler kullanılarak izleyicide oradaydım hissi yaratılmaktadır (Beattie, 2004, s.15-16).

Belgesel kuramcısı Nichols, belgesel gerçekliğini 'Introduction To Documentary' kitabında Gözlemci, sergilemeci, katılımcı, şiirsel, performatif ve düşünümsel olarak farklı türlere ayırmaktadır. Günlük hayatı olduğu gibi aktaran ve basit bir kamera ile direkt olarak olanı yansıtma çabası taşıyan türler gözlemci tür olarak sınıflandırılmıştır. Genellikle otoriter bir dış sesin kullanıldığı sergilemeci türde ise tartışma ve sözlü yorumlama bu türün merkezinde yer almaktadır. Yönetmenin filmin akışına yaptığı doğrudan müdahaleler katılımcı türü oluştururken, belgesel film ve yönetmenin arasındaki etkileşim bu türde kendini göstermekte izleyici yönetmenin müdahalesinin farkında olarak filmi izlemektedir. Biçimselliğin en ön plana çıktığı şiirsel türlerde görsellik ritmik nitelikler ve tanımlayıcı bölümler ile belirginleştirilmektedir. Belgesel film yapımcısının ya da yönetmenin kendi görüşünü ve öznel bakış açısını yansıttığı ve izleyicinin de bu görüşlere katkı vermesinin beklendiği filmler performatif belgesel türünü oluşturmaktadır. Kamera önünde gerçekleşen olayların kendi koşullarına müdahale etmemek ve izleyicinin filmin gerçekliği üzerine farkında olmasını sağlamaya yönelik

çabalar düşününsel türün ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Nichols, 2017, s.31-32). İzleyiciler, belgesel izlediğinin ve izlediği belgeselin özelliklerinin farkında olursa bunun en nihayetinde bir anlatı olduğunun da farkına varacaktır. Dolayısıyla izlediği şeyin gerçekliğine dair kendisi de yorumlarda bulunacak ve bu sayede gerçeğin ne olduğu sorunu izleyici nezdinde çözülmüş olacaktır (Stone, 2004, s.).

Görüldüğü üzere belgesel sinemada gerçeklik çok çeşitlidir ve yönetmenin tavrı belgesele şekil vermektedir. Belgesel sinemanın güncel gerçekliğe ulaşamamasının nedeni gerçeğin karmaşık ve göreceli yapısından kaynaklanmaktadır. Gerçeğe olabildiğince yakın bir şekilde konunun ele alınması yönetmenin bakış açısıyla ve yorumu en aza indirmesiyle mümkün olmaktadır. Belgesel filmi yapan kişinin hem seyirciye hem de ele aldığı konuya karşı sorumluluğu oldukça fazladır. Amaç bir gerçeği tüm çıplaklığıyla izleyiciye aktarmak ise yönetmenin tarafsızlığı bu noktada en önemli etkidir. Kesintisiz ve müdahalesiz bir görüntü kaydının gerçekliği doğru bir şekilde yansıtabileceği düşünülebilir ancak bunun ne kadar film olabileceği başka bir tartışma yaratmaktadır.

Roscoe ve Hight, belgesel filmin gerçekliği objektif olarak kaydettiğini ve bunu tutarlı bir şekilde yaptığını iddia etmektedir. Bilim, sanat, hukuk, propaganda ve eğitim gibi birçok alan gibi belgesel filmler de çeşitli söylemler üzerine inşa edilmektedir (2001, s.7). Ciddiyet söylemleri olarak tanımlanan bu söylemler insanların sosyal ve tarihsel gerçeklik ile ilgili olarak ekonomikten, tarihten veya siyasetten bahseder gibi konuşmalarından oluşmaktadır. İnsanlar kurumsal bir yapı içerisinde bu tür konuşmaların destekleneceğini, kararlarının ve söylediklerinin gerçek olayları etkileyebileceğini düşünmektedirler. Bu sayede gerçek sonuçlar doğurabilecek araçsal bir gücün farkına varırlar (Nichols, 2017 s.28-29).

Belgesel sinema ile bilim arasındaki ilişki belgeselin gerçekliğine büyük katkı sağlamaktadır. Bilimsel bilginin belgeseldeki varlığı inandırıcılığı arttırırken filme olan güveni de inşa etmektedir. Dolayısıyla belgesel, bilimin söylemleri ile uyumlu hale geldiğinde en başarılı şeklini almaktadır (Roscoe ve Hight, 2001, s.8). Belgeselin bilime ve yeni teknolojilere yakından bağlı bir paradigma olduğunu vurgulayan Renov, belgeselin kurmaca bir alan olduğunu ancak bilimselliğe eklemlediğini iddia etmektedir (1999, s.85). Belgeselin nesnellik iddiasının temelini, bilim özelindeki ciddiyet söylemleri ile uyumlu halde olması oluşturmaktadır. Belgesel sinemacıların, sosyal veya siyasal konularda tıpkı bilim insanları gibi bilimsel verilere dayalı çalışmalarını belgeselin bilimsel nesnellliğini göstermektedir. Belgesel sinemacıların veri toplayarak analizde bulunmaları filmde iddia ettikleri gerçeğin geçerliliğini ve güvenilirliğini ortaya koyması açısından oldukça önemlidir.

Belgesel filmler gerçeğliği bazen o kadar ön plana çıkmaktadır ki onu sanat eseri yapan bütün estetik yapılar arka planda kalmaktadır. Bu durum ile ilgili olarak Bonitzer, izleyicinin zihninde izlediği şeyin gerçek olduğu algısının film olduğu düşüncesinden önce gelmekte olduğunu söylemektedir (Bonitzer, 2005, s.44). Aynı durumun kurmaca filmler için de geçerli olduğunu orada da anlatılan hikayenin film anlatısı içerisindeki şekline çok fazla estetik müdahaleler yapılmadığı müddetçe oluşturulan kurmaca filmin büyük bir belgeselin farklı bir yapımı olacağını iddia etmektedir (Bonitzer, 2006, s.92). Ancak gerçeğliğe dair tartışılan nokta filmin kurgu aşamasına gelmeden önce kameranın gerçeği ne kadar kaydedebileceğidir.

Kracauer de sinema ve gerçeklik üzerine çeşitli çalışmalar yapmış ve o kamera aygıtının gerçeğliği yakalayabilme potansiyelinin çok yüksek olduğunu vurgulamıştır. Önemli olan yönetmenin objektif bir şekilde kamerayı kullanarak görüntüleri kaydetmesi gerçeğliği oluşturmakta ve film ile bütünleştirmektedir. Aslında bu görüş fotoğrafın gerçeği anlık olarak sonsuza dek yakalaması ile ilgilidir ve fotoğraf sanatı bunu yapabilme kabiliyetine sahiptir. Dolayısıyla kameranın gerçeği kaydedebilme potansiyelinin altında fotoğrafın keşfi yatmaktadır. Kracauer, fotoğrafın sinemanın atası olduğunu vurgulamakta ve gerçeği anlık olarak değil eylemleriyle birlikte yakalayabilme kabiliyetini fotoğraftan miras olarak aldığını bildirmektedir (1965, s.123-145).

Görüldüğu üzere belgesel sinemanın gerçeklik ile ilişkisi oldukça yoğundur. Belgesel filmin hem anlatı pratikleri hem de içeriği gerçek hikâyeler, mekânlar, durumlar ve kişiler üzerine kuruludur. Bu da gerçeğliğin belgesel filmin farklı katmanlarına sızdığını göstermektedir. Hem anlatıyı hem içeriği oluşturan birçok malzeme belgesel sinema içerisinde kendine has yöntemlerle ele alınmış ve onu özgün bir yapıma dönüştürmüştür. Belgesel film içerisindeki gerçek kişiler filmin öznesini oluştururken aynı zamanda gerçek olayları aktaran kişileri de oluşturmaktadır. Yönetmenin filmde yer vermek istedikleri ve film yapım tekniklerine olan yeteneği belgeselin içerisindeki katmanlara sızan gerçekleri kendine özgü bir biçimde anlatabilmesine imkân sağlamaktadır. Filmin merkezinde yer alan gerçek kişiler olayları anlatırken aynı zamanda filmin öyküsünü de oluşturmaktadır. Bu noktada belgesel film kurmaca filminden ayrılarak gerçeklik ile ilişkisini farklı bir hale sokmaktadır (Nichols, 2017, s.27-32). Yönetmenin hakikati ortaya koymak adına gösterdiği ve ortaya koyduğu tavır oldukça önemlidir. Belgeseli yalnızca bir belge olmaktan çıkaracak ve onu bir anlatı ile filme dönüştürecek olan yönetmendir. Bu sayede gerçek olay ve kişiler perdeye yansımış birer sinema anlatısı halini alabilmektedir. Estetikleşen ve özgünleşen bu sinema yapıtı işlenmemiş ham görüntülerin aksine belirli

teknikler uygulanarak değiştirilmiş ancak gerçekliğini korumuş filmlere dönüşmektedir (Saunders, 2014, s.27-28).

Sonuç olarak sinema tarihi ile sinema gerçeklik ilişkisinin tarihi aynıdır. İlk gösterimden bu yana perdeye yansıyan görüntünün gerçekliği üzerine birçok fikir ortaya atılmış ve felsefenin en temel sorusu olan “gerçek nedir” sorusu belgesel sinemada da cevabını tam olarak bulamamıştır. Ancak buna rağmen seyirciyi cezbetmek, onu inandırmak ve belgesel filme güvenmek adına farklı dönemlerde pek çok teknik gerçeği yansıtmak amacına hizmet etmek için geliştirilmiştir. Hikâyelerin sinemaya konu olmasıyla beraber gerçeklikten uzaklaşan sinema farklı amaçlar için bazen gerçeğe yaklaşmayı gerekli görmüş bazen de tekrar uzaklaşmıştır. Gerçekleri malzeme olarak kullanan belgesel sinema ile hayal gücüne dayalı ve gerçeklerden beslenen ama fantastik hikâyeler ve kişiler anlatan kurmaca film türleri zaman içerisinde çeşitli içeriksel ve biçimsel özellikleri kullanmışlardır.

Kitle iletişim araçları içerisinde gerçeğe en yakın anlatıma sahip olan yapımların belgesel filmler olduğu düşünülmektedir. Bu durum birçok belgesel film yapımı ile suistimal edilerek gerçeğin en çok çarpıtılabildiği yapımlar haline de gelmesine neden olmuştur. Belgesel sinema kamera önünde gerçekleşen birçok şeyin çeşitli teknikler ile beyaz perdeye aktarılmasıyla yeni gerçeklerin oluşmasını sağlamıştır. Yalnızca belgesel sinema aracılığıyla değil çoğu kitle iletişim aracıyla gerçeklik, kısmen ya da tamamen kurgulanan veya yönetmen ve yapımcının isteğine göre yönlendirilen bir olgu olarak tartışılmaya devam etmektedir.

2.1.1.2. Yönetmenin Dünya Görüşü ve İdeoloji

Belgesel filmler anlatısında içeriği etkileyen ikinci unsur ideolojiler oluşturmaktadır. Belgesel filmi hazırlayan yönetmenin görüşü açısına göre belli tercihler sonucu filmi ortaya çıkmaktadır. Bu tercihler yönetmenin öznel bakış açısını oluştururken aynı zamanda onun gerçekliği algılayış biçimini de yansıtmaktadır. Nesnel gerçekliğin belirli seçimler sonrası yönetmenin süzgecinden geçerek kayda alınması ortaya başka bir gerçeğin çıkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla hem kameranın kayda aldığı anda oluşan gerçeklik hem de görüntülerin kurguda ayıklanmasıyla oluşturulan gerçeklik belgeselin içeriğini oluştururken yönetmenin de dünyayı algılayış biçimini yansıtmaktadır.

İdeolojiler insanların dünyayı algılama ve anlamlandırmasını sağlayan fikri yapıları temsil etmektedir. Egemen ve karşıt tüm ideolojiler de yönetmenin düşünsel dünyasını etkilemektedir. Belgesel filmlerin içeriği de yönetmenin etkisi altında olduğu ideolojiden izler taşıyarak gerçeğe

bu doğrultuda yorumlar getirmektedir. Kameranın görüş açısına dahil edilen görüntüler, belgeselde kullanılan görüntüler, kurguda görüntülerin diziliş biçimi, belgeselin metni, seslerin ve renklerin tercihleri gibi pek çok anlatıyı etkileyen unsur belgeselde baskın olan ideolojiyi yansıtabilmektedir. Dolayısıyla yönetmen tarafından oluşturulan ideolojik gerçeklik âdeta bir toplumsal gerçeklik gibi izleyiciye yansıtılmaktadır.

Kameranın gerçeği olduğu gibi yansıttığı iddiaları görüntünün kayda alınması esnasında yönetmenin ideolojik bakış açısının göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Sinema salonunda ya da televizyonlarda gösterilen görüntüler ve aktarılan hikâyeler belirli anlamlar taşımaktadır. Konuların seçimleri, çerçeve içerisinde oluşturulan kompozisyon, kameranın açısı, görüntülerin metin ile desteklenmesi ve en nihayetinde görüntülerin kurgulanması, her şey belli bir anlam bütünlüğünü oluşturmak için kullanılarak yönetmenin dünya görüşü doğrultusunda gerçekleşmektedir. Bu durumda yönetmenin objektifliğinden bahsetmek pek mümkün olmuyorken, kameranın gerçeği olduğu gibi yansıtabildiği algısı da sorgulanmayı gerektirmektedir. Sinemada objektiflik ve nesnellik iddiasında bulunmak gösterilen şeyleri meşrulaştırma çabasının bir parçasıdır (Alemdar ve Erdoğan,1990, s.57). Meşruluğun sürekli dile getirilmesi ise egemen ideolojinin genel kabul görmesini istediği gerçeğin, doğru olarak kabul edilmesini istemesinden başka bir şey değildir.

Toplumsal yapı içerisinde pek çok farklı dünya görüşü ve ideoloji yer almaktadır. İktidarların egemen ideolojisi dışında ona muhalif birçok ideoloji, toplumun farklı grupları tarafından temsil edilmektedir. İdeolojiler kendi içerisinde birçok çelişkiyi bulundurabilmekte ve kendi aralarında çatışmaktadırlar. Zamanın değişen şartlarına bağlı olarak ideolojiler kendi geçmişleriyle de çelişebilmektedir. Sinema da bu çelişkilerden ve çeşitlilikten kendine düşen payı almaktadır. Bazen toplumu bir arada tutan değerleri aktararak toplumsal bütünlüğe hizmet ederken, bazen de yalnızca bir görüşü savunarak ayrıştırıcı bir yapıya bürünmektedir. Sinema tarihine bakıldığında da sinemanın yeri geldiğinde iktidarlar tarafından egemen ideolojiyi topluma benimsetmek için kullanıldığı, yeri geldiğinde de muhalif ideolojilerin kitlelere aktarılabilirdiği bir araç haline dönüştüğü görülmektedir (Yılmaz, 2008, s.63). Her ideolojinin kendi dünya görüşü ve gerçeği algılayış biçimi sinemada kendisine yer bulmuş ve çeşitli yapımların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Daha önce de aktardığımız üzere gerçeğin sinemadaki temsilcisi olarak belgesel filmler ön plana çıkmaktadır. Belgesel filmlerin görüntü ve belgelerin gerçekliğine dayalı anlatısı izleyicinin zihninde delil niteliği taşımasına sebep

olurken, kendine özgü doğal bir ifade, söylem ve betimleme oluşturmasını da sağlamaktadır. Bu durum temel bir problemin de ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Belgeselin iddia ettiği ve ortaya koyduğu gerçek aslında ideolojiler tarafından oluşturulmuş bir gerçek iken izleyiciler tarafından nesnel bir gerçekmiş gibi algılanmaktadır. Perdeye yansıyan ya da ekranda gösterilen görüntülerin seçme, düzenleme ve kurgulama gibi belirli aşamalardan geçtiği izleyici tarafından çoğu zaman göz ardı edilmektedir (Hall, 1999, s.105). Hâlbuki belgeselde yer alan görüntüler manipüle edilmeye oldukça müsait görüntülerdir. Ayrıca bu görüntüler belirli ideolojik kodların eklenmesiyle gerçeğin yorumlanmış ve değiştirilmiş bir halini temsil etmektedir.

Sinematografinin içeriği gerçekçi kılan yapısı onun tüm ideolojiler tarafından kullanışlı bir araç olarak kabul görmesine sebep olmaktadır. Egemen güç ve diğer toplumsal örgütler, kendi amaçları doğrultusunda gerçeği kodlayarak yeni anlamlar yaratmakta ve sinema aracılığıyla kitlelere ulaştırmaktadır. Belirli ideolojileri benimseyen yönetmenlerin bakış açıları görüntüleri yalnızca görüntü olmaktan çıkararak yeni anlamlar çağrıştıran nesnel haline getirmektedir. (San, 1994, s.130). Dolayısıyla yönetmen gerçeği kodlayarak ideolojisi doğrultusunda perdeye yansıtan kişi olarak da kabul edilmektedir. Ayrıca belgesel filmlerin bazı türlerinde seslendirme metni ile görüntüler esnasında aktarılan bilgiler, yönetmen tarafından hazırlanmış ya da düzenlenmiş ideolojik söylemler ile desteklenmektedir. Görüntü ve seslerin birlikteliği sayesinde gerçeği temsil ettiği iddia edilen bütüncül bir ideolojik yapı elde edilmektedir.

Kültür teorisyeni Fiske'e göre de belgesel filmler gerçekliği kaydetmek yerine onu kodlamaktadır. Aslında gerçeğin perdede yeniden sunumuyla gerçeklik duygusunun elde edildiğini ancak bunun ideolojinin kendisi olduğunu bildirmektedir. Belgesel filmde doğruluk iddiasında bulunulan gerçeğin içerisine ideoloji gizlenmekte ve nesnel gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Ayrıca bu sayede belgesel görseelliği içerisinde ideoloji yeniden üretilmektedir ve ekonomik alanda endüstriyel ideolojik sistem nasıl işliyorsa gösterebilimsel alanda da belgesel sayesinde işlemeye devam etmektedir (Fiske, 1996, s.30)

Gianetti, filmlerde ideolojilerin açığa vurulma derecelerinin üç farklı kategoride ele alınabileceğini iddia etmektedir. Belgesel filmler yönlendirilmiş 'açık filmler' olarak ilk kategoride yer alırken bu filmler kitleleri ikna etmek ve bilgilendirmek amacıyla yapılmaktadır. Yine bu kategori içerisinde çeşitli siyasi filmler, propaganda filmleri de dahil edilmektedir. İkinci kategoride ise 'kapalı filmler' yer almaktadır. Bu filmlerde üstü örtük bir şekilde değerler aktarılmakta ve bu değerleri çeşitli kahramanlar temsil etmektedir. Son

kategoride ise insanları eğlendirmeyi hedefleyen çeşitli kaçış filmleri yer alırken bunlar da ‘tarafsız filmler’ kategorisini oluşturmaktadır (Gianetti, 2004, s. 391). Dolayısıyla çoğu film belirli ideolojilerden izler taşımaktadır. Film içerisine yerleştirilen belli kodları çözümlenmek yönetmenin düşünce dünyasına ve ideolojisine dair fikirler edinmemizi sağlamaktadır.

Mutlu da olguların ve gerçeklerin olduğu gibi nesnel halleriyle aktarılmalarının mümkün gözükmediğini bildirmektedir. Ona göre aktarılabilecek olguların seçimi bile nesnel gerçekliğe müdahaleyi gerektirmektedir. Seçme işlemi çerçevenin içerisine alınacak nesnelere ve kişiler veya kameranın konumlandırılacağı yer ile başlarken daha sonra hangi görüntülerin içerikte yer almasını karar vermek ile devam etmektedir. İzleyiciye sunulan gerçekler bütünü seçilmiş görüntülerin kurgulanmış halleri olduğu gibi gerçekliğin ideolojik olarak sunumunu temsil etmektedir (Mutlu, 1991, s77). Gerçeği ortaya koyduğunu iddia eden filmlerin ideolojik boyutları ise seyirciye ulaşmasıyla ortaya çıkmaktadır. Baskın olan ideolojiyi egemen olan iktidarın sinemadaki yansıması olarak kabul etmek mümkündür. Bunun haricinde sinemanın diğer ideolojiler tarafından da araç olarak kullanması mümkün iken egemen ideolojinin sinema filmlerinde ağırlıklı olması iktidarda olmanın doğal bir sonucudur (Lebel, 1974, s.36).

Sonuç olarak bakıldığında belgesel filmlerin anlatı yapısının içeriğini nesnel gerçekliği aktarma amacı kadar ideolojileri toplumlara benimsetebilme, belli dünya görüşlerini insanlara kazandırabilme ve farkındalık oluşturabilme gibi amaçları da etkilemektedir. Belgesel film hazırlama fikrinin doğduğu andan itibaren yapılan her küçük seçim bile belli ideolojilerin, dünya görüşlerinin doğrultusunda gerçekleşmektedir. Kitle iletişim araçları içerisinde gerçeği aktarma iddiasında olan belgesel filmler de ideolojilerden kendilerine düşen payı almaktadır. Belgesel filmlerin bu yapısı gerçeğin en çok çarpıtılabilesine de yol açmaktadır. Kendine özgü yapım teknikleriyle ele aldığı konuyu yorumlayarak ortaya yeni gerçeklik çıkaran belgesel filmler, aslında gerçeklerin isteğe göre yönlendirilebildiği yapımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Birden fazla bilgiyi birleştirerek yeni gerçeklikler elde etmek ya da nesnel bir gerçeğin yalnızca bir parçasını alarak onu ideoloji doğrultusunda işlevsel bir hale getirmek belgesel film yönetmenlerinin elindedir.

2.1.1.3. Belgesel Filmde Dramatizasyon

Belgesel anlatısında içeriği oluşturan gerçeklerin, yönetmenin bakış açısıyla yorumlanmasının ardından dramatik bir yapı içerisinde filme dönüştürülmesi aşaması gelmektedir. Tıpkı edebi bir öykü yazar gibi sinema dili kullanılarak elde edilen veriler belirli yorumlarla sistemli bir yapıya

dönüştürülerek belli bir anlatı formu oluşturulmaktadır. Yaşanan, görülen ya da duyulan gerçek olaylar görsel ve işitsel malzemeler kullanılarak öyküleme yani dramatisasyon oluşturulmaktadır. Belgesel film dramatisasyonu kurmaca filmlerde olduğu gibi hayal gücüne değil araştırmalara ve analizlere dayanarak oluşturulmaktadır.

Araştırmalar ve çekimler esnasında birbiriyle ilintili ancak karmaşık pek çok veri elde edilmektedir. Dramatisasyon bu karmaşaya biçim verme işlemini tanımlamaktadır. Bu biçimlendirme işlemi belge ve röportajlara dayalı, görüntüler ile desteklenen olay ve durumların aralarındaki bağlantıyı mantıklı bir çerçeveye oturtarak açık ve anlaşılır olmasını sağlamaktır. Belgesel filmde oluşturulan dramatik alan gerçeğin kendisinden ziyade yeniden yaratılmış durumunu temsil etmektedir. Gerçeğin anlam taşıyan ve önemli olan parçaları, gereksiz tüm ayrıntılardan arındırılarak birleştirilirken aktarılmak istenen mesaj da gerçeğin kendisinden elde edilmektedir (Foss, 2012, s.159)

Birbiriyle bağlantılı olan ancak farklı zaman ve mekânlarda yaşanan pek çok olay ve bu süreçte toplanan bilgi anlamlı bir dizgi sayesinde filmin anlatısını oluşturmaktadır. Bu dizginin oluşturulmasıyla elde edilen anlatı iskeleti ise dramanın kendisidir. Belgeselde yer alan her küçük olay ve bilginin yeri, yönetmen tarafından anlamlı bir şekilde belirlenerek merak duygusu harekete geçirilmektedir. Dolayısıyla dramatisasyon izleyicinin ilgisini ayakta tutan ve onların belgesele odaklanmasını sağlayan merak duygusunun oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Merak duygusu, dramatisasyon sayesinde belgesel filmde oluşturulan çatışma ile ortaya çıkmaktadır. Anlatının başında yer alan bir sorunun çözüme kavuşma süreci geleneksel öykü anlatı tekniğinde de kullanılmakta ve neden sonuç ilişkisi ile kurgulanmaktadır. Merak ilkesi üzerine kurulu olan bu durum dramatik yapının temelini oluşturmaktadır (Arslantepe, 2012, s. 44) Dolayısıyla dramatisasyon sürecinde film içerisine yerleştirilen ve merak duygusunu harekete geçiren çatışmaların gücü ve gerçekçiliği izleyiciyi etkileyen en büyük etkenlerdir.

İmami'ye göre dramatik yapı aslında olayın nasıl anlatılacağına dair oluşturulan tasarımın kendisidir. Ona göre bazı durum ve duyguların yaratılmasında dramatik yapının tasarımı etkili olmaktadır. Dolayısıyla belgesel filmde oluşturulan dramatik yapılar aslında bir kalıptır. Öykünün adeta kalıp içerisine eritilerek dökülmesi ve belli bir forma sokulmasıyla dramatik yapının oluşması sağlanmaktadır (2008, s.10). Toplumun gerçekler ile yüzleşmesini isteyen belgesel film yönetmeni etkileyici bir anlatı oluşturmak için belgesel filmin dramatisasyonunu en doğru şekilde

oluşturmak zorundadır. Dolayısıyla dramatisasyon yönetmeni yaratıcı olmaya itmesi sebebiyle anlatının içeriğe dair önemli öğelerinden birisini temsil etmektedir.

Johrami belgesel filmlerde dramatisasyonun üç farklı şekilde inşa edildiğini vurgulamaktadır. Ona göre bunlardan ilki özellikle Sovyet Sinemasında 1920'li yıllarda kullanılan ve kurmaca filmlerde olduğu gibi tip ve karakterler üzerinden yaratılan dramatik yapı oluşturulmasıdır ki genellikle propaganda amacıyla gerçekleştirilmektedir. İkincisi karakterler kadar hikâyenin de ön plana çıktığı yöntemdir ki bu belgesel filmlerde izleyicinin merak duygusu sürekli ayakta tutulmaktadır. Üçüncü ve son olan yöntem ise herhangi bir karakter ve hikâyeye dayanmayan ancak tamamen görsellik üzerine kurulu, izleyiciyi daha çok görüntülerin estetik yapısı sayesinde büyüleyici bir geziye çıkaran dramatisasyon biçimidir (Jahromi, 2013, s.77). Belgesel filmlerin aynı zamanda bir sanat eseri olma kaygısı taşımaları farklı dramatisasyon tekniklerinin iç içe kullanılabilmesine yol açmaktadır. Hem izleyicilerin duygularını harekete geçirme, hem de bilgi aktarma gayreti belgesel filmlerde dramatik yapıyı oluştururken yönetmenleri zorlamaktadır.

Belgesel filmde anlatılan öykünün şimdiki zamanda geçiyormuş hissi yaratabilmesi dramanın görevlerinden bir diğeridir. İzleyiciyi filmi izlediği andan uzaklaştırarak onu filmin içerisindeki zamana götürmek yönetmen tarafından oluşturulan bir yanılsamadır. Bir his olarak filmin içerisindeki zamana izleyiciyi hapsedebilmek ancak dramatisasyon ile mümkündür. Anlatının sürükleyici yapısı ve izleyiciyi filmin içine çekebilmesi dramanın ne kadar etkileyici olduğunu göstermektedir. İzleyici bu sayede izlediği gerçekliğe kendini teslim etmektedir. Zamana dayalı bu yanılsama izleyicinin gösterilen gerçekliği olabildiğince anlamasını ve hissetmesini sağlamaktadır. Rothman bu duruma örnek olarak Nanook filmi göstermiş ve o dönem filmin içerisindeki zamana ve mekâna gitmek mümkün olmadığını, lakin izleyenlerin adeta orada bulunmuşçasına gösterilenlere şahit olduklarını belirtmiştir (2011, s.14).

Dramatik yapı içerisinde canlandırma, ses ve ışık gibi kurmaca filmlere ait öğeler de kullanılmaktadır. Belgesel film yönetmeni göstermek istediği gerçeğin en yakın benzerini oluşturmak için bu öğeleri de kullanırken aslında filmin sinematografisi de ortaya çıkmaktadır. Film yapım teknolojisinin sanatçıya sunduğu imkân göstermek istediği imgelerin çok iyi bir suretini sinemaya ait teknikler ile yeniden üretebilmesinde gizlidir (Ünal, 2015, s.111). Dolayısıyla gerçekliğin sinematografisi oluşturulurken sinemanın tüm imkânlarından yararlanarak dramatisasyonu güçlendirmek belgesel film anlatısı için önemlidir.

Belgesel filmlerde dramatisasyona getirilen temel eleştirî ise belgesel gerçekliğine zarar verdiği noktasındadır. Anlatıyı oluştururken hangi gerçeklerin öyküde yer alacağına karar vermek, canlandırma esnasında gerçek hikâyeden uzaklaşarak yönetmenin araya koyduğu ve aslında olmayan küçük mizansenler, bilgi ve belgelere getirilen yeni yorumların izleyiciyi yanlış yönlendirmesi gibi pek çok durum bu eleştiriyi haklı kılmaktadır. Ayrıca gerçeğin kendisinden ziyade anlatının ön plana çıktığı belgesel filmler de amacından sapabilmektedir. Dolayısıyla toplumcu bir duruşu olan ve farkındalık yaratmak amacıyla gerçeklerin izleyiciye en doğru şekilde aktarılması görevini icra eden belgesel filmlerde gerçek ve dramatisasyon arasındaki denge iyi oluşturulmalıdır (Elmacı, 2009, s.49). Tüm bunlara rağmen hikâyeyi cezbedici ve etkileyici yapmak da dramatisasyonu doğru bir şekilde kurmak ile mümkündür. Diğer taraftan sinema da bir anlatım aracıdır ve bu anlatım aracının kendine has özelliklerini etkili bir anlatım için kullanmak gereklidir.

Sonuç olarak dramatisasyon gerçeğe dair belirli öğelerin seçilerek birbirleriyle ilişkilendirilmesi işlemi ifade etmektedir. Araştırma sonucunda elde edilen her bilgi, olaya dair her görüntü ve röportaj belirli bir kalıp ve çerçeve içerisinde yansıtılmalıdır ki bu sayede dramatik yapı kurulmuş olsun. Olaylar zincirinde zaman değişimleri yaratmak, bu sayede duygu durumlarını güçlendirmek ve bazı duyguların ön plana çıkmasını sağlamak gibi birçok şey dramatisasyonun sağladığı imkânlardır. Bu imkânları kullanırken en çok dikkat edilmesi gereken nokta gerçeğe zarar vermeden dramatik yapıyı inşa edebilmektir.

2.1.2. Belgesel Film Anlatısında Biçim

Belgesel film anlatısının biçime dair özellikleri ona sanat eseri niteliği kazandırmaktadır. İzleyiciye aktarılacak bilgiler sinemaya özgü tekniklerin kullanılmasıyla estetiğe dayalı bir görsel yapıya dönüşmektedir. Sinema sanatının biçime dayalı anlatı öğelerini kullanarak gerçeği temsil eden sanat eseri ortaya çıkarmak belgesel filmin amacını gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Kamera hareketleri ve açısı, çekim ölçekleri, aydınlatma, kompozisyon, kurgu, renklendirme, ses ve diğer grafik animasyon gibi biçime ait anlatı araçları belgesel filmleri ham görüntülerin gerçekliğinden farklı bir gerçekliğe geçmesini sağlamaktadır.

Öztürk'e göre, belgesel film yönetmenini sanatçı konumuna getiren şey, gerçekliğe tanıklık etmesi ve estetik kaygılar ile dramatisasyon ederek getirdiği yeni yorumları filme dönüştürebilmesidir (Öztürk, 2013, s. 7). Yönetmenin konuyu filme dönüştürme şekli belgesel filmin biçimsel ana

çerçevesini oluşturmaktadır. Belgesellerin anlatı yapıları kamera, ışık, ses ve renklendirme gibi farklı araçların bir arada kullanımını gerektirirken, bunların bütünlüğünün oluşturacağı ahenk sanat eseri niteliği kazandırmaktadır.

Belgesel filmde temel olan görüntü ve sesler aracılığıyla izleyicinin farkındalığını oluşturabilmek için filmin düşünsel odağını inşa edebilmektir. Belgesel filmlerin dinamik yapıları duyguları harekete geçirebilecek biçimsel özelliklerden oluşurken izleyicinin hikâye veya kişiler ile duygusal etkileşime girmesini de sağlamaktadır. Örneğin hikâyenin kurgulanmış biçimi izleyicide daha sonra ne olacak beklentisini oluştururken merak duygusunu da sürekli ayakta tutmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008, s.59).

2.1.2.1. Araştırmaların Yorumlanması, Senaryolaştırma ve Metin

Herhangi bir konunun belgesel film olarak yapılması fikri doğduğu andan itibaren konunun içeriğe dair ayrıntıların biçim ile ilk bulunduğu yer, konunun senaryolaştırıldığı ya da yaklaşım metninin hazırlandığı aşamadır. Belgesel filme dâhil edilecek her belge ve görüntü kendi başına ayrı bir anlam ifade ederken ele alınan konu merkeze alınarak bu belge ve görüntülere yeni yorumlar getirilmektedir. Bu yorumlar belirli estetik biçimler ile ete kemiğe büründürülerek filmin sanatsal yönünü oluşturmaktadır.

Aytekin, belgesel filmlerin temelini oluşturan belgelerin gerçeği ifade eden çok farklı öğelerden oluştuğunu bildirmektedir. Ona göre belgeler yalnızca yazılar değil, söz, görüntü, mekân, insan ve olay belgeselcinin yaratmadığı, ondan önce de var olan ve gerçeğe tanıklık eden belgeselin temel öğeleridir. Belgesel film yönetmeninin işi bu öğelere belirli yorumlar getirerek filmi ortaya çıkarmaktır (Aytekin, 2017, s.17). Her öğe kendi başına filmde bağımsız olarak birçok anlam içermektedir. Bu belgelerin çeşitli yorumları ve estetik bakış açılarını da bünyesinde barındırarak düzenli bir anlatı içerisinde sıralanması belgesel filmin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Nichols'e göre de her türlü belge, ses kaydı ve fotoğraf birer kanıt niteliğinde belgedir. Ancak belgesel film, bu belgelerin kullanılmasıyla kanıt olmaktan çok daha büyük bir anlam ifade ederek yeni bir yorum, önerme ve bakış açısını temsil etmektedir. Kendine özgü yöntemleri olan belgesel filmler kanıtları kullanarak dünyayı yorumlamanın farklı bir yoludur (Nichols, 2017, s.55). Belgesel filmlere bakarak onu hazırlayan yönetmenin dünyayı yorumlayışını çıkarmak mümkündür. Belgesel film yönetmenin bilimsel disiplinlere vakıf, teknik bilgi ve becerisinin yüksek ve estetik değerleri filmine yerleştirilebiliyor olması ortaya koyduğu eserin kalitesini doğrudan etkilemektedir. Uzun ve derin araştırmalar ele alınan konunun en doğru şekilde yorumlanabilmesinde oldukça önemlidir. Belgesel film ile

verilmek istenen mesaj araştırmalar sonucu elde edilen verilerin etkili bir şekilde aktarılmasıyla mümkün olmaktadır.

Belgesel film tanımları yapılırken onun ‘gerçeğin yorumu’ olduğuna vurgu yapılması aslında gerçeğin hangi estetik unsurlar ile yorumlanacağına odaklanmamıza neden olmaktadır. Dolayısıyla gerçeğin ne olduğundan ziyade nasıl yorumlanacağı sorusu belgesel film yönetmenin zihnini meşgul eden sorulardan birisidir. Gerçek hayattan elde edilmiş parça parça halindeki pek çok görüntü birleştirilerek film oluşturmakla kalmamalı aynı zamanda bunların birlikteliğine bir yorum getirilmelidir. Rotha, görüntülerin sadece hatırlatma aracı olduğuna vurgu yaparak birleştirilmesiyle yeni amaçlara hizmet edeceğini vurgulamaktadır (Rotha, 2000, s.17). Rotha’nın da belirttiği üzere gerçek görüntüler basit amaçları yerine getirirken bu görüntülerin birleşiminden ortaya çıkacak eser de yeni anlamların oluşmasını sağlamaktadır.

Belgesel filmler, gerçeklerin ya da rivayet edilenlerin ortaya çıkmasını sağlarken bunukendine özgü birsanatsalyaratım süreciyle gerçekleştirilmektedir. Belgesel filmler fantezi dünyalarından ziyade somut delillerin izleyiciye aktarıldığı ve izleyiciyi yüzleşmeye davet ettiği yapımlardır. Film türünün bu yapısı zihinleri yönetmenin hayali üretimlerinden daha çok gerçeğe dayalı bilgilerin yeni yorumlarıyla izleyiciyi baş başa bırakmaktadır (Jahromi, 2016, s.2). Önce tanımlanan gerçeklik ardından atmosferinin yönetmen tarafından oluşturulmasıyla yalnızca sanat eseri olmanın dışına çıkarak kendine özgü anlatım dili olan bir kitle iletişim aracına dönüşmektedir.

Bilgilerin yorumlanması ve belli bir düzene koyulması belgesel filmin de senaryosunu oluşturmaktadır. Aslında belgesel filmlerin büyük bir çoğunluğu yapım öncesi senaryoya sahip değildir. Filmin türüne göre senaryo aşamaları farklılık gösterirken senaryo genellikle araştırma ve çekim sürecinde kendiliğinden oluşmaktadır. Bundan dolayı belgesel filmlerin senaryosu aslında filmin bitmiş halinin hikâyesidir (Bernard, 2011, s.8). Belgesel filmlerde senaryodan çok yaklaşım metinleri hazırlanabilmektedir. Filmin anlatı dili, yönetmenin yorumları ve yaklaşımı bu metin üzerinde oluşturulur. Konunun ele alınacak yönleri ve bu yönlerin gerçek görüntü ya da canlandırma gibi çekim teknikleriyle filme dönüştürülecek olması yaklaşım metinlerinde yer almaktadır.

Belgesel filmlerde uzun süren ve derinlemesine gerçekleştirilen araştırmalar senaryonun ya da yaklaşım metninin temelini oluşturmaktadır. Çekilmesi planlanan görüntüler ile oluşturulacak anlatım diline dair notlar bu araştırmalar ile harmanlanarak belgeselin omurgası inşa edilmektedir. Ancak tüm araştırmalar tamamlanmış olsa dahi belgesel filmin doğası gereği

anlatı dili kurgunun tamamlandığı son ana kadar değişebilmektedir. Film yapım aşamasında ortaya çıkan yeni fikirler ya da olayların ve durumların değişmesi anlatının da değişmesine neden olmaktadır (Rosenthal & Eckhardt, 2016, s.6). Örneğin göç olgusunun ele alındığı bir belgesel film projesinde filme konu olan göçebelerin güzergâhları, konaklayacakları noktalar ya da konaklama sürelerine dair notlar önceden alınmış olsa bile çekim başladıktan sonra göçebeler ile yolculuğa çıkıldığında pek çok yeni gelişme ortaya çıkabilmektedir. Araştırma sonrası hazırlanan yaklaşım metninde konaklama mekânlarından birisine dair oluşturulan sinematografi yeni gelişmeler sonrası iptal edilebilir ya da farklı bir şekle dönüşebilir. Dolayısıyla belgesel filmin kesin anlatısına dair nihai sonuç ancak film ortaya çıktıktan sonra tanımlanabilmektedir.

Araştırmalar belgesel film yönetmeninin adeta pusulasını oluşturmakta ve gideceği yönü tayin etmektedir. Anlatmak istediği konunun tüm yönlerini ele alabilmek ve tüm detayları ortaya çıkarabilmek en önemli ilk safhadır. Ulaşılan her bilgi ve belge, farklı görüşlerden çok sayıda uzmanın danışmanlığı, röportajların çeşitliliği belgeselin derinliğini artırırken izleyicinin farklı fikirlere de ulaşmasını sağlamaktadır (Gider, 2014, s.137). Araştırmalar ne kadar geniş çaplı ve derinlemesine yapılırsa belgesel filmi hazırlayacak olan yönetmenin o kadar yönelebileceği yolun ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Anlatının biçimini belirleyecek yöntemlerin artmasını da yine araştırmaların çeşitliliği sağlamaktadır. Toplanan tüm bilgi, belge, fotoğraf, röportaj, ses dosyası gibi malzemeler anlatı biçiminin zenginliğine yardımcı olurken yönetmenin bakış açısına da zenginlik katarak konuya daha hâkim olmasını sağlamaktadır.

Belgesel film yönetmeninin araştırma evreni genişledikçe bakış açısı da zamanla oluşmaktadır. Belirli seçimler sonucunda kendi anlatı biçimini oluştururken kişiler, olaylar ve diğer unsurlar bu anlatı içerisinde yönetmenin bakış açısıyla izleyici karşısına çıkmaktadır. Sinematografik anlatının içerisinde kamera, aydınlatma, dekor, kompozisyon, oyuncu ve ses gibi pek çok görsel-işitsel öge anlatıyı oluşturmaktadır (Sözen, 2008, s.170). Yönetmenin izleyiciye bilgi aktarma isteği bu öğelerin etkili bir şekilde kullanımıyla gerçekleşmektedir. Vurgulamak istenen her mesaj belirli çekim ve aydınlatma teknikleri, kurgunun doğru oluşturulması ve müziğin doğru kullanımı gibi pek çok teknik detay ile mümkün hale gelmektedir.

Belgesel filmin senaryosunu çekilen görüntülerin kurgu sıraları da oluşturabilmektedir. Görüntüler, olayların gerçekleştiği sırayla dizilebileceği gibi farklı zamanları anlam bütünlüğünü bozmayacak şekilde de sıralayarak hikâye oluşturulabilmekte ve izleyicinin etkilenmesi sağlanabilmektedir.

Geleneksel anlatıda olayların oluş sırası belgeselin anlatısını oluştururken daha farklı ve etkileyici bir yol olarak doğrusal olmayan bir dizilim de yönetmen tarafından tercih edilebilmektedir. Yönetmen olayların gidişatına hâkim olurken izleyiciye sunduğu anlatıda merak duygusunu ayakta tutarak filmin seyir zevkini arttırması mümkündür. Yalnız bu anlatı biçiminde izleyicilerin zihinlerinin karıştırılmaması ve dolayısıyla bunaltılmaması büyük bir ustalık gerektirmektedir (Das, 2007, s.27). Belgeselin yapım öncesi aşamasında her ne kadar anlatı biçimi tasarlansa da çekim esnasında ve kurgu sürecinde de anlatı şekil değiştirebilmektedir. Olayların izleyiciye aktarılış biçimi yönetmenin zihninde yer alan film tasarımıyla ilgilidir. Kurmaca film senaristleri olayları, diyalogları ve tüm detayları önceden senaryoda belirli bir akış içerisinde koyabilirken belgesel filmde ise bu durum pek söz konusu değildir. Belgesel filmlerde senaryo filmin çekimi ve kurgu esnasında yönetmenin anlatıya dâhil olması veya olayların doğal seyrine bırakılmasıyla gerçekleşebilmektedir.

Belgesel filmin konu edinildiği nesnel gerçeklik ve yönetmenin ideolojisi, filmin biçimiyle ilk olarak senaryo ve yaklaşım metninin hazırlandığı safhada karşılaşmaktadır. Anlatının biçimi gerçeğin sınırları ve yönetmenin bakış açısı içerisinde şekil bulmaktadır. Araştırmalar yönetmenin bakış açısını genişletirken yönetmenin dünya görüşü de araştırmalar ile elde edilen verilerin belgesel filmde yer alacak sınırlarını belirlemektedir. Yönetmenin tutumu bu iki durumun dengesini belirleyerek belgesel filmin kalitesine etki etmektedir.

2.1.2.2. Görüntü Dilini Oluşturan Estetik ve Teknik Özellikler

Bir olayı, kişiyi veya nesneyi resim, fotoğraf veya film gibi görsel temsil araçlarından herhangi birisiyle görmek, doğrudan görme hissine yakındır. Bir şeyin kendi gerçekliğine yaklaşmak ancak görme fiili ile mümkündür. İzleyiciye gösterilen görüntüler her ne kadar gerçeğin aracısı konumunda olsa da doğrudan gerçeğin kendisiymiş gibi algılanmaktadır. Görüntü aslında gösterilenin kendisi değildir ancak gösterilenin adeta bir imgesi gibi aktarımın temsilidir (Kolker, 2011, s.20). Kolker'in de bahsettiği üzere görsel sanatlardaki görüntü aslında gerçeğin temsilcisiyken izleyicinin zihninde adeta gerçeğin kendisi gibi algılanmaktadır. Sinema filmleri gibi yapımlarda yönetmen ve görüntü yönetmenlerinin ışık ve renk gibi diğer yardımcı elemanlarla oluşturdukları görüntü dili izlenilenlerin gerçek olarak algılanmasını sağlamaktadır. Her ne kadar iki boyutlu bir görüntü elde edilmiş olsa da izleyici derinlik boyutunun eksikliğini çekim teknikleri sayesinde hissetmemektedir.

Belgesel filmlerin ana unsurunu tüm sinema türlerinde olduğu gibi görüntüler oluşturmaktadır. Görüntülerin diliyle hikâyeleri, kişileri veya olguları anlatmak sinema sanatının temeliyken belgesel filmler hem izlenilenlerin gerçeklere dayandığı hem de görüntülerin diliyle anlatıldığı özel bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu türde de sinematografi oluşturma işi anlatı biçiminin kurulması için önemlidir. Hareket, düşünce, duygusal ifade ve iletişimin tüm biçimleri görsel bir yapıya büründürülerek görüntülere dönüştürülmektedir (Brown, 2006, s. viii). Görüntüler sinemanın ve televizyonun ana anlatım aracıdır. Yönetmen ve görüntü yönetmeni gibi sanatçıların tasarlamadığı görüntülerin oluşturduğu filmlerde estetiklikten söz etmek pek mümkün değilken anlatımı gerçekleştirilebilmek de zordur.

Filmlerin aktarmak istediği konuları tam olarak verebilmesi için konuya dair görüntülenebilecek her şeyi kayda almaları gerekmektedir. Ses ve kurgudan çok daha fazla görüntüler konunun etkili bir şekilde anlatılabilmesinde rol oynamaktadır. Görüntü tekniklerinin başarısıyla doğru orantılı olarak iletilmek istenen mesaj ve aktarılmak istenen bilgi izleyiciye ulaşabilmektedir. Çekim tekniklerinin iyi uygulanmadığı görüntüler, kötü bir kurgu veya doğru yapılmamış bir ses tasarımı kadar izleyiciyi olumsuz etkilemektedir. Çekim tekniklerinin iyi uygulanması belgesel filme olan ilgiyi artırırken izleyicilerin zihinlerinde kalıcı görsel zenginlikler bırakır (Cereci, 1997, s.54). Konunun doğasına uygun bir görüntü dili oluşturulması en çok dikkat edilmesi gereken noktalardan birisidir. Konuya etkili bir yorum getirildiğini gösteren unsurlardan birisi yönetmenin oluşturduğu görüntü zenginliğidir (Rotha, 2000, s.129). Belgesel filmlerde yönetmen, kurmacadakinin aksine sahne düzenleme imkânına sahip olmayabilir. Bazı belgesel film türlerinde yönetmenler için görüntünün gerçeğe en yakın olduğu biçim ve en az müdahale edilmiş görüntü, çarpıcı gerçeklerin izleyiciye aktarılması noktasında önemli olabilmektedir. Bu durumda görüntünün düzenlenmesi değil yorumlanması ön plana çıkmaktadır. Aktüel çekimlerden oluşan belgesel filmlerde görüntülerin düzenlenmesi anı yakalamak gerektiğinden mümkün değildir. Ancak kamerayı kullanan kişinin içgüdüleriyle hareket ederek görüntüyü en etkili noktadan elde etmesi belgesel filmi etkileyici kılmaktadır.

Parsa da kamerayı kullanan kişinin görsel yetisine vurgu yaparak bakmak ve görmek arasındaki farkın yönetmenlerin yaratıcılığını gösterdiğini bildirmektedir. Belgesel filmlerde yönetmenin yaratıcılığını gösteren bu iki durumun farkı veya uyumu izleyiciyi farkında olmadan etkilemektedir. Yönetmenler iki yönlü olarak bazen detaylardan bütüne bazen de bütünden detaylara yönelerek nesnelere, olaylara ve değerlere olan bakış açılarını belgeselde göstermektedirler. Belgesel filmler, yönetmenlerin felsefi, ahlaki,

ideolojik ve politik fikirlerini dâhil ederek görüntüler üzerinden oluşturduğu anlatılardır. Hikâyenin yer aldığı görüntü alanı ve kaydedilecek hareketlerin çizgilerini oluşturan görüntünün sınırları filmsel anlatıda oldukça önemlidir. Bu alan ve sınırların anlatıya sağlayacağı katkıları pek çok alternatif içerisinden seçerek yönetmen belirlemektedir. Görüntüye dâhil edilen karakter, olay ve nesne gibi tüm unsurlar yönetmenin bilinçli tercihiyken bu unsurlar farklı yan anlamların üretilmesini de sağlamaktadır (Parsa, 2017, s.31-32)

Belgesel filmlerin çekimleri esnasında yönetmen ve ekibi pek çok olaya tanıklık edebilmektedirler. Bu durumda görüntülemek üzere konumlanışlarına bağlı olarak yeni bir anlatı dili oluşturmak mümkündür. İnsanların bakmaya alışkın oldukları açıların dışında rutini kırarak hem fiziksel hem de zihinsel olarak farklı bir açıdan bakmak konuya olan farkındalığı arttırmaktadır. Belgeselin kendine özgü görsel anlatısı yönetmenin bakışı hangi yöne çevirdiği, neden o yöne çevirdiği ve gösterilen ile nasıl bir ilişki kurduğu gibi pek çok estetik ve politik bağlam ile ilgilidir. Belgeselin gerçeği yorumlayarak izleyiciler ile buluşturması yönetmenin kendi bakış açısı ve kurgusuyla gerçeği yeniden üreterek görsel bir anlatıya dönüştürmesiyle mümkündür (Susam, 2017, s.176)

İzleyicinin giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini tek seferde izleyebildiği bir bütünden oluşan filmler, yapım sürecinde birçok farklı süreçlerden geçerek tek ve anlamlı bir bütüne dönüşmektedir. Filmde yer alan her sahne belli planlardan oluşurken filmin başına ve sonuna ait iki farklı plan aynı gün içerisinde çekilebilmektedir. Belgesel filmlerde planları gerçeğin parçaları olarak tanımlayan Brown, yönetmenlerin film içerisindeki hareketleri planlar ve sekanslara bölerek film üretimindeki sınırlara çözümler getirmeyi hedeflediklerini bildirmektedir (Brown, 2006, s. 2). Kamera hareketlerinin doğru kullanımı sayesinde çeşitli estetik görüntüler elde edilirken durağan olan görüntünün hareketlenerek dinamik planlara dönüşmesi sağlanmaktadır. Yönetmenler tarafından bilinçli olarak yapılan bu tercihler filme estetik ve sanatsal bir yapı kazandırırken izleyicinin beğenisini de cezbetmektedir. Bu tür çekim teknikleriyle oluşturulan görüntü dili izleyicinin seyir zevkini arttırırken anlatımın da etkili olduğunu göstermektedir.

Özön, belgesel filmcilerin gerçeği aktarma görevinin yanı sıra sinemanın yaratıcı imkânlarını kullanarak sanat eserleri ortaya çıkardıklarını bildirmektedir. Görüntü dili, çerçeve, kamera açıları, görüntü düzeni, kurgu ustalığı, etkili ve sürükleyici bir anlatım yine görüntüler ile uyum içinde olan ses ve müzikler gibi pek çok unsur belgesel film yönetmenin anlamı inşa ettiği alanlardır (Özön, 1990, s.128-129). Birçok estetik ve teknik unsurun bir araya gelmesi film üretimi esnasında gerçekleşmektedir. Gerek

sinemada gerek televizyon yapımlarında genel teknik imkânlar birbirlerine benzerken her yapım türünün anlatı biçimi ve dili kendine özgüdür. Özön'ün de bahsettiği üzere belgesel film yönetmeni gerçekliklerden uzaklaşmadan anlatının estetik imkânlarını sonuna kadar zorlayabilmeli ve ortaya etkili bir yapım çıkartabilmelidir. Özellikle iyi gerçekleştirilmiş çekim teknikleri ile görüntü dilinin oluşturulması hem izleyicinin dikkatini çekme hem de belgesel filme sanat eseri niteliği kazandırma noktasında oldukça önemlidir.

Görüntü, ışık, renk, kurgu ve ses gibi sanat unsurlarını dilediği gibi kullanarak yeni eserler ortaya çıkarmak yönetmenin kişisel tercihlerine bağlıdır. Bunların belgesel filmler içerisindeki kullanımları yönetmenlerin de zamanla kendi üsluplarını oluşturmalarını sağlamaktadır. Kılıç, yönetmenlerin kişisel üsluplarının zaman içerisinde farklılıklar gösterebileceğini bildirirken belgesel filmlerde kalıcı olan şeyin görüntülerin üstünlüğü ve görüntü dili olduğunu ifade etmektedir (Kılıç, 2004, s. 76). Aslında Kılıç'ın ifade ettiği hakikat tüm filmler için geçerlidir ancak bir yandan gerçeğe zarar vermemek diğer yandan gerçeği estetik bir dil ile anlatmaya çalışmak belgesel film yönetmenlerini etkili anlatım yöntemleri geliştirmeye iten bir durumdur.

Garrison filmleri oluşturan görüntülerin iki temel unsura dayandıklarını bildirmektedir. Bunlardan ilki görsel estetiğin inşasıdır ki görsel estetik plan kurma, mizansen ve çekim ölçekleri ile belirli bir niteliğe ulaşmaktadır. Çekim estetiği de denilebilen bu unsur görsel ritim ve görüntü kompozisyonunu da içerisinde barındırmaktadır. Kameranın yapısı, objektif ve aydınlatma gibi bazı teknik detaylar anlatılmak istenen şeyin görsel estetiğinin oluşturulmasında büyük rol oynamaktadır. İkinci unsur ise görüntüye konu olan karakter, mekân ve zaman öğelerinin dramatik bağlantılarıdır. Bu öğelerin etkileyciliği izleyicilerin dikkatini çekerken onları duygusal ve düşünsel olarak harekete geçirmektedir (Garrison, 2002, s.106). Belgesel filmlerde de bu iki unsur ön plana çıkmaktadır. Yönetmenin hazırladığı görsel düzenlemenin yanı sıra, hiçbir müdahalede bulunulmayan karakter, zaman ve mekânın izleyiciyi görsel olarak etkilemesi mümkündür.

Anlatıyı biçim bakımından en çok etkileyen unsur belgesel filmde kullanılan çekim teknikleri ve yönetmenin oluşturduğu görüntü dilidir. Belgesel filmler tüm sinema türlerinde olduğu gibi görüntüye dayalı estetik unsurları içerisinde barındıran bir görsel anlatı eseridir. Dolayısıyla çekim teknikleri ile görüntü dili oluşturulurken diğer taraftan da kompozisyonun tasarlanması belgesel filmde yaratıcılık gerektiren bir diğer unsurdur.

2.1.2.3. Çerçeve içerisindeki Kompozisyon

Belgesel film yapım aşamasında kameranın konumlandırılması, objektif seçimi, kamera hareketlerinin belirlenmesi gibi görüntüye dair temel noktalar belirlendikten sonra çerçevenin içeriğini oluşturan ve anlamların ortaya çıktığı kompozisyon düzenlemesine geçilmektedir. Perde veya ekran, belgesel film hangi meca için üretiliyorsa üretilsin görüntünün oluşturulacağı sınırlı yüzeyi düzenleme işi kompozisyon olarak kabul edilmektedir. İzleyicinin neleri göreceği, hangi yöne doğru bakışlarını yönlendireceği ve nasıl bir sıra ile izleyeceğini gösteren tasarım kompozisyon dâhilinde gerçekleşmektedir (Brown, 2006, s.38). Aktarılmak istenen düşüncenin somutlaşmasını sağlamak görsel kompozisyon düzenlenmesi ile başlarken kompozisyon belgesel filmlere sanat eseri niteliği kazandıran bir diğer unsur da temsil etmektedir. Belgesel filmlerin kendine özgü kompozisyon ilkeleri gerçekliğin gösterilmesinde yorum farklılıklarının ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Mükerrem, 2012, s.14). Kompozisyon oluşturma öykü anlatımında çok büyük bir öneme sahipken nesnelere ve oyuncuların konumlandırılması ile birçok özel anlam oluşturabilmektedir.

Tekniğin iyi kullanılması, en az anlatılmak istenenler ve filmin konusu kadar önemliken belgeselin başarısını etkileyen faktörlerden birisidir. Hatta kurmaca filmlerdeki yıldız oyuncu kullanımı gibi bir durum söz konusu olmadığı için belgesel filmi ön plana çıkaran unsurlardan birisi haliyle kompozisyon gibi önemli yapım teknikleridir. İzleyicinin dikkatini çekmek belgesel film içerisine yerleştirilen karakterlerin ve nesnelere bir ahenk içerisinde kompozisyonda olmalarıyla mümkündür (Gider, 2014, s.138). Kamera belgesel film için anlatıcı konumunda olan cihazdır. Doğal atmosfer içerisinde gezinerek seyircinin gözü olurken çerçeve içerisinde oluşturulan kompozisyon ise anlatının etkisini artırır.

Zaur Mükerrem, çerçeve içerisine oluşturulan kompozisyonunun amaçlarını anlatırken üç farklı noktaya dikkat çekmektedir. Bunlardan ilkinin izleyicinin bakış yönünü belirlemesi ki anlatı içerisindeki konu ya da eylemin önemli bölümüne dikkat çekilmesini sağlamaktadır. İkincisi, kadraj içerisindeki oyuncunun anlatım gücünü yansıtmaya ve oyuncuyu gücünü göstermeye teşvik etmesidir. Üçüncü ve son olarak ise kompozisyon görüntünün bütünlüğünü temsil ederek renk uyumu, ton, ışık-gölge gibi görsel öğelerin birlikteki uyumunu sağlamaktadır (Mükerrem, 2012, s.30).

Dikey ve yatay çizgilerden oluşan dar alana anlatılacakları uygun bir şekilde yerleştirmek, yönetmenin kompozisyon düzenleme becerisini göstermektedir. Bu çerçeve içerisine hareketin yönü, detayların varlığı ve sıklığı, renk seçimi ve ölçeğin büyüklüğü gibi unsurların doğru kullanımıyla

oluşan uyum belli bir anlam oluşturmaktadır. Perdeye yansıyan ya da ekranda gösterilen görüntü, herhangi bir zamanda dondurulduğu anda ne kadar çok etkileyici bir fotoğraf karesini andırıyorsa kompozisyon o kadar başarılıdır. Nasıl ki bir satır vurgulanmak istendiğinde altı çiziliyorsa görüntülerin diliyle anlatılmak istenen de kompozisyon aracılığıyla yönetmen tarafından vurgulanmaktadır (Brown, 2006, s.39).

Anlatı dilini etkileyerek baskıcı ya da manipülatif bir etki oluşturabilmek kompozisyon içerisindeki olayın oran, ritim, tekrar ve yönünün belirlenmesiyle mümkündür (Aytekin, 2017, s.49). Filmin anlatısını oluşturan unsurlardan birisi kamera kadrajına dâhil edilenler ve kameranın kullanım biçimidir. Kameranın açısı, yönetmenin öznel bakış açısı ile çerçeveyi belirleyerek konuya odaklanılmasını istediği görüntüyü ortaya koymaktadır. Bu görüntüler ile izleyicinin zihin dünyasında yer edinebilmek filmin başarısını göstermektedir. Oluşturulan kompozisyon izleyicinin konuyu algılayış ve ele alış biçimini doğrudan etkilemektedir. Dolayısıyla kameranın kullanımı yönetmenin dünya görüşünden ve bakış açılarından beslenirken filmin konusunun izleyiciler tarafından değerlendirilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Belgeselde ele alınan konu üzerinden oluşturulmak istenen düşünce kameranın konuyu nasıl resmettiği ile doğrudan ilgilidir. Çerçeve içerisine dâhil edilmek veya dışında bırakılmak ya da ön planda olmak ve geri planda kalmak gibi kompozisyon içerisindeki daha birçok nokta yönetmen tarafından belirli önem değerlerine göre oluşturulmaktadır. Gerçekliğe dair neyin vurgulanmak istendiği bu düzenlemeler sayesinde ortaya çıkmaktadır. Uzaktan yapılan çekimler genel bir fikir edinilmesini sağlarken yakın çekimler çoğu şeyi dışlayarak önemli olan noktayı göstermektedir. İzleyicinin dikkatini çekerek merakını arttırmak veya konuya yakın hissetmesini sağlamak çerçeve içerisinde oluşturulan görüntü ile mümkündür. Belgesel film için alınan röportajlarda kadrajı doğru kurmak ve röportaj yapılan kişiye mesafeyi iyi oluşturmak yüz ifadelerinin ve el kol hareketlerinin izleyici tarafından kaçırılmamasını sağlamaktadır. Bu hassas denge doğru kurulduğunda izleyicide röportaj yapılan kişinin karşısındaymış hissini yaratarak anlatılanlara odaklanmasını mümkün kılar. Kompozisyon içerisinde ya da ölçeğinde yapılan her biçimsel değişiklik izleyicinin röportaj yapılan kişi ile ilişkisini etkilemektedir (Spence ve Navarro, 2011, s.189). Dolayısıyla oluşturulmak istenen bilgi akışı ve duygu durumu da bu değişikliklerden etkilenmektedir. Belgesel filmde asıl olan görüntülerin doğallığıdır. Dolayısıyla doğallığı bozacak her kompozisyon tasarımı izleyiciyi belgesel filmden uzaklaştırmaktadır.

Belgesel filmin türüne göre kompozisyon ilkeleri farklılık göstermektedir. Ancak doğal bir sürecin anlatıldığı ve aksiyon kamera kullanımının söz konusu olduğu belgesel filmlerde kompozisyon ilkelerinden söz etmek imkânsızdır. Plansız olarak gelişen durumlar kamera ile kayda alınırken çerçeve içerisine girecek nesnelerin yerinin ya da oyuncuların konumlarının belirlenmesi mümkün değildir. Asimetrik ve düzensiz görüntülerin de belgesel filmlerde yer alması bu film türünün doğasından kaynaklanmaktadır. Diğer taraftan görüntü dilinin oluşturulmasında kompozisyonu tamamlayan iki öge olarak aydınlatmak ve renk düzenlemesi karşımıza çıkmaktadır. Anlam yaratmada oldukça önemli olan bu iki yapım unsuru kendine özgü teknikler ve detaylar barındırarak kompozisyonu oluşturmada kullanılmaktadır.

2.1.2.4. Işık ve Renklerin Estetiği

Belgesel filmlerde biçimi en çok etkileyen karakteristik özelliklerden birisini aydınlatmalar oluşturmaktadır. Yönetmenin estetik bakış açısını ve yeteneğini izleyiciye hissettirebildiği aydınlatma yöntemleri görüntünün şekillenmesinde büyük rol oynamaktadır. Birçok yapay aydınlatma yöntemleri filmin görüntü dilinde belirli amaçları yerine getirmektedir. Belgesel filmlerde sıklıkla görülen doğal aydınlatmaların yanı sıra yönetmenler yapay ışıklar ile belirli aydınlatmalar gerçekleştirerek kompozisyona estetiklik katmaktadır. Belgesel filmlerde mekânların doğru aydınlatma teknikleri ile gösterilmesi filmin doğal yapısına büyük katkı sağlamaktadır. İzleyici kötü bir aydınlatma yapılmış sahneyi kolayca ayırt ederek filme olan inancını yitirebilmektedir. Doğal veya yapay aydınlatma türlerinden herhangi birisinin yanlış kullanımı izleyiciyi zihinsel bir karmaşaya itebilmektedir. (Spence ve Navarro, 2011, s.223). Yönetmenin yapay ışığı kullanırken bile görüntünün doğal gözükmesine göstereceği hassasiyet belgesel filmin kalitesini etkilemektedir. Belgesel film izleyicileri kurmaca filmlere oranla izlediği görüntünün gerçek olduğuna dair bir kanıyla belgesel filmleri izlemektedirler. Dolayısıyla aydınlatmada oluşabilecek olumsuz bir durum filmin inandırıcılığını etkilemektedir.

Görüntünün en yüksek kalitede elde edilmesi aydınlatmanın öncelikli amacını oluşturmaktadır. Yönetmen aydınlatma tekniklerini kullanarak kameralar aracılığıyla en kaliteli görüntüleri yakalamayı hedeflemektedir. Yetersiz ya da aşırı aydınlatma hedeflenen görüntünün elde edilmesini zorlaştırmaktadır (Vardar, 2006, s.30) Ancak aydınlatmalar yalnızca kadraj içerisindeki görüntüde yer alan mekân, nesne ve kişilerin görünür kılmasını sağlayan basit bir teknik detay değildir. Filmsel anlamı oluşturan bir mizansen ögesi ve sinematografik anlatım aracıdır. Aydınlatma ekip ve donanımları film yapımında kullanılan temel araçları oluşturmaktadır. Her bir ekipman ve

donanım filmde farklı anlamlar oluşturmak için kullanılabilirken ambiyansın yaratılmasında da etkilidir. Dolayısıyla aydınlatmanın görüntü estetiğini artırmak, duygusal etkiyi yaratmak, nesnelere boyut kazandırarak görünecek nesneyi belirlemek, seyircinin dikkatini çekmek ve dokuları oluşturmak gibi farklı işlevleri vardır (Bayram, 2013, s.8)

Görünü dilinin oluşturulmasında oldukça etkili olan aydınlatma tercihleri belgesel filmlerde anlam yaratma aracı olarak da kullanılmaktadır. Aydınlıkta kalan bölgeler ile karanlıkta kalan kısımların bilinçli bir şekilde tasarlanması izleyiciyi gösterilmek istenene yönlendirmektedir. Işık gölge oyunlarının izleyiciyi yönlendiren bu fonksiyonu belgesel filmlerin vazgeçilmez yöntemleri arasındadır. Korku ve sevinç gibi pek çok duygunun harekete geçirilmesinde de etkili olan aydınlatma, gerçekliğin bilgisinin zihinlerde kalıcı olmasını sağlamaktadır. Duygular ile zihinlere yerleşen bilginin kalıcılığı belgesel filmin hedefleri arasındadır (Barnwell, 2011, s.50). Abajurlar veya gaz lambasının aydınlatığı bir mekân ile floresan lambanın aydınlatığı bir ortam farklı hisleri uyandırabilmektedir. Işığın yerleştirilme sebebi ortamda verilmek istenen duygu ile doğrudan ilintilidir. Doğal ışık kaynağı olarak güneş kabul edilse de bir ortamın doğallığı içerisindeki ışık kaynakları da tam olarak yapay ışıklar değildir. Örneğin bir köy evi ya da dağ evi çekilirken şöminedeki ateşin çıkardığı ışığın etkisini arttırabilmek için kullanılan sarı renkli aydınlatmalar doğal görüntülerin alınması noktasında önemlidir. İnsan gözünden farklı olarak kameraların sensörleri ışığı tam olarak algılayamazlar bu durumda yapay aydınlatmalar ile mekânın aurası izleyiciye hissettirilebilmektedir. İzleyiciye oluşturulan bu sıcak ve samimi ortam onun duygu durumunu doğrudan etkilemektedir (Canıklıgil, 2017, s.157-158).

Çeşitli ışık kaynakları ile oluşturulan aydınlatmaların hem psikolojik hem de fiziksel etkisi oldukça büyüktür. Nesnelere formları, dokuları ve hacimlerine dair bilgiler aydınlatma yöntemleri ile fiziksel etkiler oluşturmaktadır. Gölge ve aydınlık alanlar nesnelere arasındaki hacim ve mesafe farkını oluşturarak görüntüde derinlik hissi yaratmaktadır. Yine aynı şekilde gölgeler, karanlıklar ve parlak olan yerler yansıtılmak istenen ruh halinin en büyük yardımcılarıdır. Örneğin aydınlık yerlerin yanı sıra sert gölgeler oluşturmak yetersizlik ve tehlike durumlarını vurgulamada kullanılmaktadır. Karakterlerin hissettiklerini vurgulamak veya üzüntü duygusunu ön plana çıkarmak gibi pek çok etki görüntüdeki karanlık ve aydınlık alanların yaratılmasıyla gerçekleşmektedir. Görüntünün aydınlık olması ve çok canlı renkler barındırması izleyicinin neşelenmesini sağlayabilirken karanlık ve kasvetli bir atmosfer ruhunu daraltmaktadır. Işık kaynağının konumu da etki yaratmada oldukça önemlidir. Karakterlerin yüzlerinin alttan aydınlatması

ile üstten aydınlatılması farklı etkiler oluşturmaktadır (Bayram, 2013, s.8-9). Görüldüğü üzere gerek ışık kaynağının yönü gerekse de parlaklık oranı belgesel film anlatısında anlam oluşturulmak için kullanılmaktadır.

Millerson, belgesel filmlerin estetik ve anlam boyutunun ışık tasarımında gizli olduğunu söylerken teknik niteliğinin de aydınlatmadaki ustalık üzerinden belirlenebileceğini bildirmektedir. Gölgelelendirmeler, ışık oyunları, belirli alanların parlatılması ya da kullanılan ışığın rengi gibi pek çok aydınlatma pratiği anlam yaratmada oldukça önemlidir. Doğru ışık tasarımı anlamın yanı sıra görüntüye estetik bir değer katmaktadır. Renk geçişleri, kontrastlar, parçalı ışıklar görüntü içerisindeki kurgunun birer parçalarını oluşturmaktadır. Belgesel film izleyicisi her ne kadar gerçeklik üzerine kurulu görüntüleri izliyor olsa da estetik unsurlar izleyiciyi etkilemektedir. Geleneksel belgesel çekimlerinde doğal ışık göze çarparken özellikle röportajlar gibi stüdyo ortamında çekilecek görüntüler özel ışık tasarımları gerektirebilmektedir. Bu noktada yönetmenin aydınlatmaya olan yetkinliği ortaya çıkmaktadır (Millerson, 2002, s.21).

Belgesel filmlerde de farklı aydınlatma türleri birleştirilerek kullanılabilir. Doğallığın yakalanabilmesi ya da ışığın zayıf kaldığı noktalarda aydınlatmanın artırılması gibi bazı durumlar film çekimi esnasında gerekebilir. Işık tasarımına yapılan bu müdahaleler makul bir şekilde yapıldığı takdirde doğallığı koruyacağı gibi gerçeğin perdeye yansıtılacak temsilinin oluşturulmasını da sağlar. Bunun yanı sıra mekâna dair karakteristik özellikler de izleyiciye doğru bir şekilde aktarılmış olur. Her mekân kendine özgü aydınlatma tekniklerine ihtiyaç duyabilmektedir. Mekâna göre farklı aydınlatma türlerinin kullanılması görsel zenginliğin oluşturulmasında oldukça önemlidir (Spence ve Navarro, 2011, s.224). Aydınlatmada kullanılan teknikler ile kişi ve mekânlarda ön plana çıkarılmak istenilenler vurgulanabilmektedir.

Renk düzenleme işlemi de aydınlatmadan sonra atmosferi oluşturmak için başvurulan özel bir efekt yöntemidir. İzleyiciye aktarılmak istenen gerçek, filmin anlatısına uygun bir renklendirme ile vurgulanmaktadır. Filmin ışık değerlerinin bilgisayar ortamında değiştirilerek renkleri ile oynanması günümüz dijital ortamlarının yönetmene sağladığı en büyük imkânlardan birisidir (Zinderen ve Yurdigül, 2015, s.95). Hem renk düzenlemesi hem de karanlık ve aydınlık bölge oluşturma işlemleri yapım sonrası kurgu sürecinde de gerçekleştirilebilir.

Renkler aynı zamanda sinemada anlamın oluşturulmasında kullanılan metaforlardır. Dolayısıyla yalnızca salt bir doğallık katma maksadıyla renk düzenleme işlemleri yapılmamaktadır. Yönetmenler anlatmak istedikleri

konuya göre renklere çeşitli anlamlar yüklerken bu durum renklerin algılanmasıyla ilgili farklı sorunlara yol açabilmektedir. Doğduğundan beri binlerce renk gören insanlar kültürden kültüre farklılık gösteren anlamları çeşitli renklere verebilmektedir (Vardar, 2006, s.27-28). Renklerin taşıdıkları anlamlar bireysel algılara göre de farklılıklar gösterebilirken izleyicinin geçmişi, edindiği tecrübeler ve dünya görüşleri renklerin farklı algılanmasına neden olabilmektedir (Anger ve Allison, 2005, s.6). Dolayısıyla insan psikolojisi ile doğrudan bağlantılı olan renk unsuru yönetmenlerin metafor olarak kullanmalarına rağmen istenilen algıyı oluşturmada yeterli olmayabilmektedir.

Belgesel filmlerin renklendirme işlemleri yönetmenin öznel bir anlam yaratma çabasını göstermektedir. İzleyiciler doğal ortamın gerçekliğini filmdeki görüntülerde de görmek isterken, yönetmen hem izleyicinin bu beklentisini korumak zorunda hem de iletmek istediği mesajı renkler ile güçlendirmek durumundadır. Bu doğrultuda renklerin olağan kullanımlarının dışında eğer özel bir anlam yaratılmak isteniyorsa bu seçim izleyiciye mantıklı bir şekilde hissettirilmeli ve izleyicinin çağrışımlar kurabilmesi sağlanabilmelidir. Renkler yalnızca atmosfer oluşturmada değil seçici algı oluşturmada da kullanılmaktadır. Yönetmenin nesnelere üzerinden bazı odak noktaları oluşturma gayreti ancak nesnelere ve zemin arasındaki renk tonlarının vurgulanması ile mümkündür. Bu durumda nesnelere veya karakterlerin algılanmasına yönelik yöntemlerden birisi de renk farklılıklarının bilinçli olarak oluşturulmasıdır (Monaco, 2001, s.184). Yine bir sahnenin tamamına hâkim tek bir renk üzerinden yapılan hafif tonlamalar da bir durum oluşturmak, durumu pekiştirmek ya da duygunun dramatik ya da sembolik etkisini vermek için kullanılan etkili yöntemlerden birisidir.

Filmin tamamında ufak tonlamalarla oluşturulmuş tek bir rengin varlığı ise örneğin endişe ve gerilim yaratmak için soğuk renklerin ön planda olması ya da tutku ve sevginin sıcak renklerle verilmesi gibi filmin duygusal durumunu izleyiciye aktarmada kullanılmaktadır (Çöloğlu, 2006, s. 159). Pek çok kurmaca filmde görmeye alışkın olduğumuz romantik sahnelerin sıcak renklerle düzenlenmesi bu duruma örnektir.

Sıcak ve soğuk renklerin uyumu sinematografik atmosferin oluşturulmasında dikkat edilmesi gereken hususlardan birisidir. Renk grupları görsel tasarımlarda insanları his ve algı bakımından etkilemektedir. Sıcak ve soğuk renklerin aracılığıyla insanları coşturabilmek ya da sakinleştirilebilmek bu renklerin doğru kullanımıyla mümkündür. Kırmızı ve tonları sıcak renkler, mavi ve tonları ise soğuk renkler olarak ifade edilirken bu genellemeler bazı durumlarda geçerliliğini yitirmektedir. Renklerin sıcak ve soğuk şeklinde

sınıflandırılmaları insanların doğa içerisinde ve sosyal hayatta edindiği tecrübeler ile alakalıdır (Kılıç, 2004, s. 54). Örneğin, savaş konulu bir belgesel filmde sıcak renklerin ön planda olması izleyiciye yaşanan olayların hissettirilmesi noktasında önemlidir. Yine mekân tasvirlerinde de renklerin kullanımı dikkat çekmektedir. Örneğin, Orta Doğu coğrafyasında geçen bir filmde çöl ikliminin izleyiciye tam olarak yansıtılması için sıcak tonlu renklerin yönetmenler tarafından tercih edilmesi bilinçli bir seçimin sonucudur.

Sonuç olarak bakıldığında hem aydınlatma teknikleri hem de renk düzenlemeleri görüntünün vazgeçilmez unsurlarıdır. Anlatıyı güçlendirmek, istenilen mesajı aktarabilmek, duygu durumunu oluşturabilmek, dikkati belirli noktalara çekebilmek, farkındalık oluşturabilmek, izleyicinin ilgisini ayakta tutabilmek ve görsel bir şölen hazırlayabilmek gibi pek çok amaç ışık ve renklerin estetik bir biçimde kullanılmalarıyla mümkün olmaktadır. Belgesel film yönetmenlerinin estetik kaygılarını gerçekleştirebilmek, görüntünün değerini arttırabilmek filmin izlenilebilir olmasını sağlamak gibi pek çok kaygı aydınlatma teknikleri ile gerçekleşmektedir. Aydınlatma yöntemleri yalnızca kişileri, mekânları ve nesnelere görünür kılmak için kullanılmazken çekimlere derinlik ve gerçeklik kazandırmaktadır. Renkler ise kültürden kültüre farklılık gösterebilirken pek çok ortak sembolik anlamı da barındırmaktadır. Her renk farklı duyguları harekete geçirebileceği gibi kendine özgü bir anlam da taşıyabilmektedir. Görsel iletişimin doğal öğeleri olan ışık ve renk görüntü dilini oluşturmada da oldukça etkilidir. Işık ve renklerin doğru kullanımları izleyiciye mesajların doğru bir şekilde aktarılmasında rol oynarken görsel iletişime de yeni boyutlar kazandırmaktadır. Işık ve renk kodları, kültürel ifadelerin ve simgesel anlamların farkında olmadan izleyiciye aktarılmasında oldukça etkilidir. Dolayısıyla aydınlatma ve renk düzenlemeleri belgesel filmde anlatıyı biçimsel açıdan etkileyen iki temel aracı oluşturmaktadırlar.

2.1.2.5. *Belgesel Filmde Ses Tasarımı*

Her filmin hikâyesinin vazgeçilmez bir parçası olan ses tasarımı anlatıyı güçlendiren öğelerin başında gelmektedir. Konu ve görüntüler ile tutarlı bir ses kuşağı oluşturma işlemi belgesel filmlerdeki ses tasarımı tanımlamaktadır. Özgün bir ses tasarımı konuların anlaşılır olmasını sağlarken filmin biçiminin ve üslubunun temel unsurlarından da birisini oluşturmaktadır. Senaryo, görüntü ve kurgudan sonra en çok yaratıcılığı gerektiren alan ses tasarımıdır. Bu işlem aynı zamanda sanatsal bir bakış açısını gerektirirken gerçek kişi ve anlatıcı sesi, doğal sesler, efekt sesler ve müzik gibi bileşenlerin uyum içerisinde olmalarını da gerektirmektedir. Doğru zamanda doğru sesin filme yerleştirilmesi filmin etkileyicisi ses kuşağının ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Belgesel filmlerin temel amacının ele alınan olayların gerçekliğini ispat ederek izleyiciyi etkilemek olduğu kabul edilirse ses tasarımı inandırıcılık açısından oldukça önemlidir (Sözen, 2017, s.21-22). Farklı bileşenleri içeren ses kuşağı çok katmanlı bir yapı olarak görüntüyle eş değer bir işlevsel öneme sahiptir.

Nichols'e göre belgesel filmlerdeki ses yalnızca işitilen sestten ibaret değildir. O belgesel filmlerde yer alan ses tasarımının aynı zamanda belgesel filmin estetik bir yönünü oluşturduğunu ifade etmektedir. Tıpkı bir konuşmacının konuşma yaparken sesinin yanında vücut dilini kullanıyor olması gibi belgesel filmdeki diğer tüm unsurların da ses ile uyumlu olması etkileyciliği arttırmaktadır. Dolayısıyla belgesel filmlerde yer alan sesler yalnızca bir işitmeden çok daha fazlasını temsil etmektedir (Nichols, 2007, s. 87).

Görüntülerin gerçek güçlerini ortaya çıkarabilmeleri ses bileşenlerinin etkili bir şekilde kullanılması ile mümkündür. Ses tasarımı her sahne için farklı olabileceği gibi aynı sahne içerisinde de bileşenler farklılık gösterebilmektedir. Örneğin anlatıcı dış sesin olduğu bir belgesel filmde fonda kullanılan müziğin ya da doğal seslerin seviyelerinin sahneye göre değişiklik göstermesi ses tasarımının sahneler göre farklılık oluşturabileceğini göstermektedir. Sözen'e göre belgesel filmlerde yer alan ses bileşenleri içerisinde en önemli sesi filmin içerisinde yer alan gerçek kişilerin sesleri oluşturmaktadır. Ardından dış ses ikinci önemli ses olarak devam etmektedir. İnsan sesinin inandırıcılık ve anlamsal derinliği oluşturma açısından önemi onun belgesel filmdeki yerini diğer seslerden ayırmaktadır. Anlatıcı sesinin tonalitesi, rengi ve tarzı izleyicinin filme olan güvenini derinden etkilemektedir (Sözen, 2017, s.26-28). Belgesel filme konu olan olayı şahitlerinden dinlemek izleyicinin inna olmasında oldukça etkilidir. Dolayısıyla bu sesin kaliteli bir şekilde kayıt edilmiş olması gerekmektedir.

Belgesel filmlerde konuya en uygun sese sahip bir anlatıcının seçilmesi filmin etkisini güçlendirmektedir. Belgesel film için hazırlanan metnin içerdiği bakış açısı ancak doğru bir anlatıcı sesi ile izleyiciye tam olarak yansıtılabilmektedir. Her ne kadar belgesel film yönetmeni bir ses tercihinde bulursa da bir iletişim aracı olarak belgesel filmde kullanılan sesin izleyicide bırakacağı etkiyi kestirmek pek mümkün değildir. Bu noktada Pembecioğlu'nun alımlama estetiği kuramı durumu daha anlaşılabilir hale getirmektedir. Anlatının bitmemiş ve açık olan devinimli yapısı anlatılanların değişik zaman ve mekânlarda farklı bireyler tarafından birçok anlamlarla yeniden üretilebileceğini göstermektedir (Pembecioğlu 2005, s.73).

Nichols anlatıcı sesinin izleyici dikkatini çekerek, olaylara karşı farkındalık oluşturmada etkin olduğunu bildirmektedir. İzleyicinin hayallerini,

prensiplerini, arzularını ve düşüncelerini anlatılan kadar anlatanın sesi de harekete geçirmektedir (Nichols, 2016, s.40). Duyguları ve düşünceleri harekete geçiren anlatıcı sesi belgesel filmin karakterinin bir parçasıdır. Gerçekliğin etkisini arttıran, anlatılana bir derinlik kazandıran ve filme odaklanılmasını sağlayan genellikle anlatıcı dış sestir.

Belgesel filmlerdeki seslendirme işi filmin kurgusunun son anına kadar farklı müdahaleleri gerektirebilmektedir. Kurgu aşamasında elde edilebilecek her yeni veri belgesel metnini değiştirebilir dolayısıyla belirli kısımlar yeniden seslendirilebilir. Dış sesi oluşturan seslendirme sanatçıları kelimelerin telaffuzlarını doğru çıkarabilen, dile hakim, kendine özgü ses tonuna sahip ve diksiyon kurallarını iyi bilen kişilerden olması metinde yer alan bilgileri daha doğru aktarabilmesini sağlamaktadır.

Anlatıcı sesi kadar belgesel filmlerdeki gerçeklik duygusunun oluşmasını sağlayan diğer ses bileşeni ise filmi oluşturan görüntülerin doğal sesleridir. Görüntülerdeki ortamın ve diğer canlıların sesi izleyicinin duymak isteyebileceği sesler olabilmektedir. Bu seslerin eksikliği gerçekliği olumsuz etkilediği gibi izleyicide bir şeylerin yarım kalmasına da neden olmaktadır. Kulağa gelen ses ile göze gelen görüntü bütünlüğü doğal hayatta nasıl gerçekleşiyorsa perdeye yansıyan görüntülere de seslerin eşlik etmesi beklenmektedir. Nichols'e göre belgesel filmde sesler, yönetmenin izleyiciyle paylaşmak istediği gerçekliğin işitsel kodlarıdır. Yönetmenin tarihsel dünya ile kurduğu bağı temsil eden ses unsuru kurmaca filmlerde olduğu gibi sinema evrenin inşasında pay sahibidir (Nichols, 2016, s. 89). İmami de doğal seslerin evrensel olduğunu bildirirken görüntüler gibi açıklayıcı anlam yüklemelerine ihtiyaç duymadıklarını ifade etmektedir. Doğal seslerin kendi anlamları onlara fazladan bir anlam yüklemeyi gerektirmeyerek yönetmenin işini kolaylaştırmaktadır (İmami, 2008, s.83)

Belgesel filmlere dinamizm katan ve temposunu yükselten sesleri ise görüntü efektleriyle birleştiğinde bir anlam ifade eden efekt sesler oluşturmaktadır. Görsel efektlerin yanında ses efektlerinin kullanımıyla belgesel filmler de büyük bir etkileycilik kazanır ve filmin daha büyük bir ilgiyle izlenmesini sağlar. Sözen belgesel filmlerdeki efekt sesleri ikiye ayırmaktadır. Ortam sesleri veya çevresel sesler ilk grubu oluştururken diğer grubu ise hareket eden nesne ve varlıkların sesleri oluşturmaktadır. İki gruptaki sesler de belgesel filmdeki gerçeklik izlenimini yaratmak için kullanılmaktadır (Sözen, 2017, s.33). Bazen teknik yetersizlikler ya da çekim esnasında ses kaydı ile ilgili yaşanan problemlerden dolayı ortam sesleri doğru bir şekilde kayıt altına alınamamaktadır. Ancak görüntüde yer alan ortamı izleyiciye tam olarak yansıtabilecek sesler daha önceden

bazı ses teknisyenleri tarafından kaydedilmiş bir şekilde dijital ortamlarda bulunmaktadır. Bu durumda bu kayıtlı ses efektleri ile görüntü desteklemek mümkündür. Örneğin ayak sesleri, gök gürültüsü, kapı açılma veya kapanma sesleri gibi bazı sesler bu işi yapan teknisyenler kaydedilmiştir. Görüntüdeki anlatıyı güçlendirmek için gerçekliğin dışına çıkmayacak bir biçimde bu tür efekt sesleri kullanılabilir.

Efekt sesler, filmi izleyenlerin seyir deneyimini ilginç bir hale getirirken filmlerin eğlenceli olmalarını da sağlayabilmektedir. Belgesel film estetiğinin gerçeklik izlenimi sahnede yer alan eylem ve hareketlerin belirli ses efektleriyle desteklenmesiyle artırılır (Sözen, 2017, s.33). Örneğin görüntüde yer alan uzaklardaki bir köpeğin havladığı göz ile algılanabiliyorsa yine efekt şeklindeki havlama sesleri filme eklenerek görüntünün gerçekliği artırılır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken seçilen sesin görüntüye en uygun düşen ses olmasıdır. Aksi takdirde gerçekliği etkileyecek en ufak bir değişiklik filmin sorgulanmasına neden olacaktır. Diğer yandan ses efektleri pek çok kodları da barındırmaktadır. Örneğin görüntüde cami veya minare görseli olmasa dahi uzaklardan verilen bir ezan sesi coğrafya hakkında bilgi verirken görüntüde bir horoz olmasa bile belgesel filmin daha açılışında uzaklardan bir horoz sesi vermek günün saati hakkında izleyiciye bilgi vermektedir.

Görüntülerin akıcı bir şekilde ilerlemesini ve sahnede izleyiciye hissettirilmek isteyen duygunun güçlenmesini ise belgesel film içerisinde yer alan müzikler sağlamaktadır. Müzikler başlı başına bir sanat eseriyle filmler ile birleşerek görüntülerin etkisini arttırmaktadır. Belgesel film için hazırlanmış özel müzikler ise filmin temasının bir parçasını oluştururken derinlik de kazandırmaktadır. Görüntülerin sıradan olmaktan çıkaran müzikler daha yoğun duyguların ve anlamların oluşmasını sağlar (Nichols, 2016, s.91-93). Film ile bütünleşen bir müzik filmin karakterinin bir parçası haline gelir. Çoğu filmler içerisinde kullanılan müzikler ile anlaşılabilmektedir. Zihinlerde yer edinen bazı müzikler filmlerin hatırlatıcıları haline almaktadır.

Belgesel filmlerde sekansların oluşumunda müzikler de eşlik edebilmektedir. Müziğin devam etmesi birleştirici bir görev verirken değişmesi ise farklı bir noktaya geçileceğini göstermektedir. Müzik sayesinde kurgu geçişlerinin sertliği veya yumuşaklığı da izleyiciye hissettirilir (Sözen, 2017, s.27). Kullanılan müzikler ile yalnızca kurgu geçişleri değil duygu değişimleri de gerçekleşmektedir. Anlatıya paralel olarak yönetmenin izleyiciye aksettirmek istediği duygular müzikler arasındaki geçişler ile değişebilmektedir.

Müziklerin fazla kullanımı ise olumsuz etkiler oluşturabilmektedir. Görüntülerin önüne geçen müzikler filmde anlatılmak istenenleri geri plana düşürürken verilmek istenen mesajı da gölgeleyebilir. Yönetmenlerin duyguyu

tam olarak hissettirememeye endişesi nedeniyle müziği fazla kullanmaları olayların çok fazla dramatize edilmesi ihtimalini arttırmaktadır (Corner, 2002, s.100). Dolayısıyla müzik tercihleri, kullanım yerleri ve kullanım süreleri üzerinde dikkatlice düşünülmesi gereken tercihlerdir. Bir ses bileşeni olarak müziklerin öyküyü bastırması anlatıya zarar vermesine neden olabilir. Müzik sesinin fonda kullanılabilmesi gibi filmdeki sahnelerden birisi olarak tasarlanıp mevcut ortamın içerisinde de yer alabilir.

Belgesel filmlerin temel meselesi olan güven konusu müzik kullanımı ile de oldukça ilgilidir. İzleyicinin dikkatini dağıtacak, onu konudan uzaklaştıracak her müzik belgesel filmin gerçeklik algısına zarar verebilmektedir. Ancak doğru bir kullanım ile filme yerleştirilen müzik hem izleyicinin dinlenmesini sağlayabilir hem de anlatılanları içselleştirmesine yardımcı olabilir.

Belgesel film anlatısında ses bileşenleri kadar sessizliğin kendisi de anlatıyı etkilemektedir. Hatta yönetmenler için sessizlik kullanımı ayrı bir hassasiyet gerektiren durum olmuştur. Sessizlik de yeni karakteristik bir özellik kazanmış ve ses ile sessizliğin karşılığında filmin çatışması oturtulmuştur. Örneğin bir tarafta şehrin keşmekeşi verilirken diğer tarafta seslerin duyulamayacak kadar az olduğu doğal bir ortamı göstermek insanın yaşadığı yeri sorgulamasını sağlamaktadır. İmami'ye göre sinemada sessizlik tam olarak mutlak manada bir sessizlik değildir. Görüntülerin farklı bir dramatik yapı inşa etmesinde kullanılan bir unsurdur. Mutlak sessizlik, hikâyede odaklanılması istenen bir şeye izleyiciyi görüntü haricindeki tüm öğelerden sıyrarak dikkat çekmek için kullanılmaktadır (İmami, 2008, s.83)

Görüldüğü üzere belgesel filmlerde ses pek çok bileşenden oluşabileceği gibi sesin olmaması da anlatının bir parçası haline alabilmektedir. Hem kurgu öncesi hem de kurgu aşmasının bir parçası olan ses tasarımı işi filmin çekilmeye başlanmasıyla başlar ve kurgu masasında da devam ederek bir sonuca ulaşır. Doğru mikrofonların kullanıldığı, iyi bir ses kayıt cihazıyla kaydedilmiş her ses kurgu yönetmeninin işini kolaylaştırırken filmin gerçekliğinde de önemli rol oynamaktadır. Diğer taraftan etkileyici bir anlatıcı sesi, efekt sesler ve müzikler de bu gerçekliğin oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Kurgu sürecinde bunların ahenkli bir şekilde tasarlanması hiç şüphesiz filmin etkisini arttırmaktadır.

2.1.2.6. Belgesel Filmde Kurgu

Belgesel filmlerin kurgu süreçleri de aslında kurnaca filmlerde olduğu gibi önce yönetmenin zihninde gerçekleştirdiği filmin anlatısına dair zihinsel faaliyetler ile başlamaktadır. Ele aldığı konuyu nasıl anlatmak istediğini ve izleyiciye neleri hangi sırayla aktarmak istediğini düşünen belgesel film

yönetmeni, zamanla bunu kâğıda dökerek senaryoyu ya da belgesel film yaklaşım metnini oluşturur. Belgesel filmin türüne göre kurgu süreçleri farklılık göstermektedir. Yaşanılan bir olayın anlık görüntülerinin alınmasıyla olayın sürecini anlatan belgesel filmlerde hikâyenin gidişatı aslında kurguyu da belirlemektedir. Ancak araştırma belgesellerinde yönetmen ele aldığı konuya dair tüm araştırmalarını yapar, bu araştırmalara bağlı görüntüleri çeker ve elde ettiği veriler üzerinden bir metin yazarak bu metni görüntüler ile destekleyecek şekilde filmin kurgusunu gerçekleştirir.

Kurgu aşaması görüntü dilini dikkate alarak materyallerin belirli bir amaca hizmet edecek şekilde mantıklı sıralanmasıdır. Film yapımının son aşaması olarak kabul edebileceğimiz kurgu süreci görüntülerin ve diğer öğelerin yalnızca basit bir sıralamasından çok öte film dilinin oluşturulduğu ve yaratıcı düşünce gerektiren aşamadır (Glynne, 2011, s.197). İzleyicinin kendini filmin akışına kaptırması kurgu dilinin izleyiciyi sıkmayan akışına bağlıdır. Görüntülerin etkileyiciliğinden sonra filmi izlemeye değer kılan kurgu dili hikâye anlatımının temelidir. Belgesel filmlerde izleyiciye gösterilen gerçeğe dair her delil aslında bir yapbozun parçaları gibi belli bir düzen içerisinde izleyiciye aktarıldığında anlamların oluşturulmasına yardımcı olmaktadır. Bu da hem görüntülerin hem de belge, röportaj, fotoğraf gibi diğer öğelerin anlamlı bir sıra içerisinde izleyiciye aktarılmasıyla mümkündür.

Kurgu çekilmiş görüntüler ile anlam oluşturma işlemini temsil ederken filmin şekillendiği aşamayı da oluşturmaktadır. Gerçeklerin yeniden tanımlandığı ve yorumlandığı bu aşamada kurgusal olmayan çekimler düzenlenmektedir. Kayıt altına alınan görüntü ve sesler kurgu sayesinde belirli bir akış içerisinde anlatıya dönüşerek sağlayarak yeni bir anlam kazanırlar. Yönetmenin tercihlerine bağlı olarak birçok seçenek arasından belli tercihler yapılarak bu elde edilen bu yeni anlamlar izleyiciye aktarılır (Spence ve Navarro, 2011, s.161-162). Kurgu işlemi esnasında anlatıyı yönetmenin direktifler doğrultusunda oluşturana kadar yüzlerce farklı kombinasyon denenebilir. Kurmaca filmlerde olduğu gibi senaryoya bağlı kalarak bir anlatım oluşturmadan ziyade yönetmen elde edilen araştırma verilerini filmsel anlatının dilediği yerine koyabilir.

Bob Foss kurguyu tanımlarken onun yalnızca devamlılık kuralının bozulmaması gibi basit bir anlamdan çok daha ötesini ifade ettiğini belirtmektedir. Filmli oluşturan iki parçanın birleştirilmesi elbette kurgunun temel bir kuralıdır ancak bu birleştirmelerin ya da görüntü kesmelerinin nasıl, nerede ve ne zaman gerçekleştirileceğini filmin anlatı dilinin tarzı belirlemektedir. Herhangi bir kesme işlemi birçok farklı nokta için farklı anlamlar içerebilmektedir (Foss, 2009, s.110). Foss'un da belirttiği üzere

kesme, bindirme, zincirleme gibi pek çok kurgu tekniği anlatıya bağlı olarak farklı anlamlar içerebilmektedir. Örneğin duygusal bir anın yakalanan görüntüsünün ne kadar devam edip nerede sonlanacağı yönetmenin izleyiciye bu duygu aktarımının ne kadarını vermek istediğine bağlıdır.

Belgesel filmlerde de kurmaca filmlerde olduğu gibi yönetmen görüntüdeki gerçek zamana müdahale ederek izleyicinin bu görüntünün etkisinde kalacağı süreleri belirlemektedir. Gerekli kadar zaman uzamaları ve eksiltmeleri yaparken olayların filmsel zamana bağlı olarak süreleri sınırlandırılır. Bu da iyi tasarlanmış çekimlerin ve diğer anlatı unsurlarının ustaca kurgulanması sayesinde gerçekleşmektedir. Belgesel filmlerde bazı görüntüler özel duygusal anların yakalandığı görüntülerdir. Görüntünün filmsel zamanında uzatma veya kısaltma yapmanın doğru dengesinin tutturabilmek izleyiciyi etkilemek açısından önemlidir. Belgesel filmlerin genellikle dingin bir kurgu diline sahip olmaları yönetmenlerin gerçek görüntülerin estetiğini uzun süre izleyiciye vermek istemelerinden kaynaklanmaktadır. Konuya dair her detayın uzunca verilmek istenmesi veya röportajların gereğinden fazla uzun verilmesi izleyicide bir filmde çok, kaba tabirle “konuşan kafa” görüntüsü etkisi yaratmaktadır (Rosenthal & Eckhardt, 2016, s.114, Bernard, 2007, s.83).

Belgesel filmlerde görüntü, ses (metin) ve müzik unsurlarının dikkate alınmasıyla gerçekleştirilen kurgu teknikleri uygulanmaktadır. Yönetmen bu kurgu tekniklerinden birisine karar vererek filmin anlatısını oluşturmaktadır. Bu üç unsurdan birisi temel alındığında diğer iki unsur onun tamamlayıcıları olarak görev yapmaktadır. Örneğin yazılmış bir metnin seslendirilmesiyle hazırlanan belgesel filmlerde görüntü ve müzik metindeki konuya göre kurgulanmaktadır. Bu yöntemde metnin önce pilot bir ses tarafından seslendirilir ve filmin kurgusu yapılır. Ardından gerçek bir seslendirme yapılarak kurgudaki pilot sesin yerine yerleştirilir. Filmsel anlatıya en uygun ses tonu seçilerek filmin etki değeri artırılır. Görüntü ve müziğin bu seslendirme ile uyum içerisinde olmasına dikkat edilirken ses ve görüntünün ters düşmesi anlatıyı olumsuz etkilemektedir (Gökçe, 1997, s.160).

Belgesel film anlatısının yol haritası kurgu aşamasında şekillenmektedir. Önce görüntülerin izlenmesi ardından seçimlerin yapılması ve daha sonra belirli bir sıraya konması belgesel film kurgu sürecinin kısa bir özetini oluşturmaktadır. İzleme sürecinde çekilen görüntülere dair tüm notlar alınarak duygusal açıdan önem arz eden veya estetik açıdan diğerlerinden sıyrılan görüntüler ayırt edilerek kurgu öncesi ilk aşama gerçekleşmektedir. Belgesel film kurgusunun son aşamasında ortaya çıkarılmak istenen gerçeklerin ilk seçimi bu aşamada yapılmaktadır. Kurguyu yapacak olan kişi

izlediği bu görüntülerde oluşabilecek algı ve duygu durumlarını tespit ederek bunlara dair notlarını alır ve yönetmen ile iş birliği halinde bu görüntülerin tasniflerini gerçekleştirir (Pearlman, 2018, s.308-310). Ardından bu görüntüleri destekleyecek ya da anlatıyı güçlendirecek fotoğraf, belge ve röportaj gibi diğer tüm verilerin derlenerek kurgunun bir sonraki aşamasına geçirilir.

Her belgenin ve fotoğrafın taranması ile başlayan süreç, kaba, ince resim kilidi ve son kurgu işlemi ile tamamlanır. Genel taslağın oluşturulduğu kaba kurgu da belgesel filme dair tüm öğeler anlatıya göre temel noktalara yerleştirilmektedir. Bu aşamada anlatının tüm alternatifleri denenirken filmde dâhil edilecek veya çıkarılacak tüm veriler seçilmektedir. Oluşturulan bu taslak kendini yavaş yavaş tüm detayların tasarlandığı ince kurguya bırakmaktadır. Bu aşamada anlatı cilalanırken tüm sorunlar da çözüme kavuşturulmuş olur. Resim kilidinde ise her bir plan, fotoğraf gibi görsel veri ve belge gibi yazılı verilerin anlam bütünlüğünü sağlamak adına net bir şekilde yerinin sabitlendiği aşamadır. Son kurgu aşamasında ise anlatı ve seslendirmeye dair tüm teknik detaylar netleşir, ihtiyaç halinde teknik uzmanlara gösterim öncesi izlettirilir ve gösterim öncesi son düzenlemeler yapılmaktadır (Bernard, 2011, s.187-188). Görüldüğü üzere kurgu aşaması çok katmanlı bir yapıda ve her katmanın kendine özgü detayları olan bir yapıdadır.

Murch, kurgunun sinemasal zamanın oluşturulduğu tek aşama olduğunu bildirirken kesintili görüntülerin kurgu ile birleştirilerek bir bütünlük elde edildiğini ifade etmektedir. Kurgu aşaması yönetmene bilgi ve duygu aktarımı için çekilen görüntüler içerisinde en uygun olanını seçme imkânı vermektedir. Bu sayede parçalı görüntülerin etkileri birleştirilerek daha yoğun ve anlamlı yeni bir etki oluşturulur. Görüntülerin kesintili olmaları bir problem olmaktan çıkarak kurgu sayesinde yeni anlamlar oluşturmaya imkân vermektedir (Murch, 2007, s.7). Diğer taraftan parçalanmış görüntülerden oluşan kamera kayıtları kurgu masasında bir araya getirilerek görüntü akışında süreklilik sağlanmaktadır. Kurmaca filmlerde olduğu gibi belgesel filmlerde de ritim anlatıya bağlı olarak yer yer hızlanır ve yer yer yavaşlar ancak bu durum anlatının sürekliliğini bozamaz. Yalnızca film içerisinde de zaman algısı belirli teknik yöntemler ile oynanır. Farklı zamanlarda çekilmiş görüntüler, arşiv görüntüleri ve fotoğraflar gibi diğer görsel materyallerle birleştirilerek anlatı sürekliliği zenginleştirilir.

Kılıç da kurgunun karmaşık bir süreç olduğunun bildirerek birçok olguyu barındırdığını söylemektedir. Ona göre kurgunun iki önemli görevi vardır. Çekimlerin birbirlerine eklenmesiyle filmi akıcı bir hale getiren 'süreklilik'

ve görüntü, röportaj, fotoğraf ve diğer verilerin anlam oluşturacak bir biçimde birleşmesini sağlayan ‘bütünlük’ bu görevleri oluşturmaktadır. Bu iki görevi önceden oluşturulmuş belgesel film metnine ve çekim senaryosuna bağlı kalarak gerçekleştirmek gerekmektedir. Bu sayede hem akıcı bir şekilde süreklilik sağlanmış olacak hem de filmin bütüncül yapısı kurulmuş olacaktır. Bu teknik izleyiciye aktarılmak istenen mesajların da bu yapı içerisinde yönetmenin dilediği noktalara yerleştirilmesine imkân tanımaktadır. Tüm bunlar belgesel filmi güçlendirerek derinleştirmekte ve görüntülerin anlatmak istediklerini belirli kalıplara sokmaktadır (Kılıç, 2004, s.85-86).

Metz kurgunun sinemaya ait bir hile tekniği olduğunu bildirecek parçalar halindeki görüntülerin birleştirilip tek parçadan oluşan bir anlam bütünü kurmakta etkili olduğunu vurgulamaktadır (Metz, 2012, s.149). Ona göre sinemanın büyüğü bir dünya olmasını sağlayan şey film yapım tekniklerinden birisini oluşturan kurgudur. Birbirinden bağımsız iki görüntünün arka arkaya getirilerek oluşturduğu yeni anlam ancak ve ancak kurgu sayesinde mümkün olmaktadır. Belgesel filmlerde ise gerçeğin temsili adına kurgulanarak perdeye yansıtılan her görüntü ile yeni gerçeklik ya da gerçeğin yeni yorumu üretilmektedir. Sokolov da bu duruma açıklık getirerek görüntü ve seslerin kurgulanmasıyla film hikâyesinin izleyicilerin algılarını harekete geçiren bir yapıya dönüştüğünü bildirmektedir. Dolayısıyla kurgu görüntüleri izleyicilerin algılayabileceği bir forma dönüştürerek üretilen yapının bir film olmasını sağlamaktadır (Sokolov, 2007, s.43).

Murch, yönetmenlerin başarısını, izleyicinin hissetmesini istediği duyguları kurguladıkları film ile sağlayabilmelerinde görmektedir. Filmi izledikten sonra hatırdaki kalan şeyin çekimler, kurgu, hikâye ya da oyuncu performansları değil de uzun süre etkisinden çıkamadıkları bir duygu durumu olduğu takdirde filmin etkili olduğunu bildirmektedir (Murch, 2007, s.15-16). Görünü geçişlerindeki bir problem ya da izleyicinin aklında sorular bırakan bir anlatı kurguda sorunların var olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla izleyiciyi filmin akışında rahatsız eden durumlar yönetmen ve kurgu yönetmeninin sorumluluğundadır.

Görüldüğü üzere tüm sinema türlerinde olduğu gibi belgesel filmleri de bir anlatıya dönüştüren yapım aşamasını kurgu oluşturmaktadır. Görüntü dili ve kurgu dilinin birlikteliğinden çıkan uyum filmin anlatı dilini oluşturmaktadır. Yaratıcılık sınırlarının zorlandığı bir aşama olarak kurgu aşamasında yönetmen ve kurgu yönetmenleri pek çok alternatif içerisinden verilmek istenen mesajın en etkili bir biçimde aktarılmasını sağlayan yolu seçerek filmin kurgusunu gerçekleştirmektedir. Her detay kendine özgü dikkat gerektiren teknik bir beceriyi gerektirmektedir. En ufak bir görüntü

sıçraması ya da hikâyeyi karmaşık bir hale getiren genel kurgu izleyicinin filme olan inancını etkilemektedir.

Belgesel filmlerin tüm yapım aşamaları tamamlandıktan sonra filmin perdede, ekranda ya da internet ortamında gösterimi gerçekleşmektedir. Ancak bunlardan önce filmin pazarlanması için öncelikle belgesel film festivalleri oldukça önemlidir. Burada elde edilecek ödüller, özel gösterimler ya da diğer başarılar filmin daha çok kişi tarafından bilinmesini sağlamaktadır. Belgesel filmlerde ele alınan gerçekler yönetmenlerin ideolojileri doğrultusunda tüm yapım aşamalarından geçerek bir sanat eseri niteliği kazanmaktadır. Bu sanat eserlerinin kendilerini gösterdikleri ve ispat ettikleri ilk yer çoğunlukla belgesel film festivalleri oluşturmaktadır.

2.2. Belgesel Film Araştırmalarında Oryantalizm ve Stereotipler

Birinci bölümde tüm yönleriyle ele aldığımız Oryantalizm, Batılı uluslar ile onların eski sömürgeleri arasındaki ilişkiyi açıklamak için kullanılan, genellikle eşit olmayan güç dinamiklerini içeren karmaşık bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Etkileri, belgesel filmler de dahil olmak üzere medyanın birçok alanında görülebilmektedir. Cezayir Savaşı (1966) gibi belgeseller ve ünlü sinemacı Werner Herzog'un 2015 yılında çektiği Çöl Kraliçesi, gibi çalışmalar, oryantalizmin beyazperdede nasıl tasvir edildiğinin başlıca örneklerini oluşturmaktadır. Bu filmler genellikle Batılı bir film yapımcısının Orta Doğu'ya veya daha önce sömürgeleştirilmiş diğer uluslara bakış açısını öne çıkarmakta ve bu ülkeler ile eski emperyal yöneticileri arasındaki güç farkını vurgulamaktadır.

Belgesel filmler, hem kamuoyunu hem de onları izleyenlerin görüşlerini şekillendirebilen güçlü bir araçtır. Belgesel filmler ile ilişkisi istisna olmayan Oryantalizm, bir alana ilişkin belirli bir görüşü sergilemek için kullanılan bir araç olmuştur. Belgesel film yapımcıları, bölgenin vurgulamaya çalıştıkları belirli yönlerini ön plana çıkarmak için genellikle oryantalist stereotipler ve temsilleri kullanmaktadırlar. Anlatıyı güçlendiren belirli bir görüntüyü oluşturmak için çeşitli temsiller, müzik ve hatta kamera açıları kullanılarak yapılmaktadır. Said de Prensés'in Ölümü (1980, Yön: Anthony Thomas) ve PBS televizyonunda yayınlanan Amerika'da Cihat (1995) gibi belgeselleri Doğu'yu çarpık bir şekilde izleyicilere sunan belgesel filmler olarak nitelendirmektedir. Ona göre bu filmler Doğu toplumu, kültürü, tarihi ve inançları hakkında bilgisi olmayan kişilerin anlatımlarına dayanmaktadır. Filmlerin yayınlandığı dönemi takip eden yıllarda buna benzer pek çok diğer yapımlar ortaya çıkmış ve izleyicinin beğenisine sunulmuştur (Said, 2017b, s.145-151).

Belgesel filmler, “egzotik” veya “doğulu” olarak kabul edilen kültürleri ve toplumları keşfetmek için uzun süredir kullanılmaktadır. Bu belgeseller, konularının “egzotik” doğasına odaklanarak genellikle etnografi ve eğlence arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaktadır. Bu sayede izleyicilerin farklı bir kültür hakkında benzersiz bir fikir edinmesi sağlanırken, aynı zamanda belirli etik tartışmalar da beraberinde gelmektedir. Eleştirel olmayan betimlemeler, yabancı kültürleri, kapsamı sınırlı tek bir anlatıya indirgeyerek özelleştirmektedir. Calvin Pryluck belgesel film yapımının etik standartlarını sorgulamakta ve belgesel filmlerin ne derecede gerçeğin temsili olabileceği sorusunu sormaktadır. Dahası belgesel film yapımcıları ile filmde yer alan özneler arasındaki ilişkinin de sorgulanması gerektiğini vurgulamaktadır (Pryluck 2005, s.194-208). Bu durumda gösterilenin ne kadar gerçek olduğu ya da gerçek olması durumunda dahi ele alınan gerçekliğin tamamının mı yoksa bir kısmının mı belgeselde yer bulduğu, hangi yönleriyle gösterildiği gibi temel soruların doğmasına neden olmaktadır.

Dünya ile onun sinemasal temsili arasındaki ilişki eş biçimli olduğu kadar tarihsel ve geleneksel bir yapıya da sahiptir. Bir imge ile onun göndergesi arasındaki yapısal benzerlik reddedilemez (Prince, 1993, s.17). Belgesel filmlerde gösterilen Doğu temsilleri de şüphesiz ki gerçek Doğu’dan bağımsız değildir. Ancak Oryantalizm, Doğu kültürünün ve insanların belgesel filmlerdeki özel bir temsili oluşturmakta ve Doğu kültürünü basitleştirerek veya egzotik olarak sunarak karmaşıklığını azaltma eğilimi ile karakterize edilmektedir. Bu tür bir temsilin, Doğu kültürlerinin ve toplumlarının izleyici tarafından anlaşılma biçimi üzerinde hem olumlu hem de olumsuz etkileri bulunmaktadır.

Sarah Hunt oryantalist stereotipler üzerinden edebi incelemeler yaptığı makalesinde Doğulu karakterlerin her zaman Batılı benzerlerinden daha aşağı olarak konumlandırıldıklarını bildirmektedir. Ona göre oryantalist klişeler Doğu’nun genel Batı yararına bir “özne” olarak kullanılmasına izin vermektedir (Hunt, 2009, s.6). Belgesel film yapımcıları da, oryantalizmle ilişkilendirilen güç dinamiklerinin uzun süredir farkındadırlar ve bu yüzden zarar verici klişelerin sürdürüldüğü filmler ortaya çıkmaya devam etmektedir. Edward Said’in tanımladığı şekliyle (2017a, s. 12-13) Oryantalizm, Orta Doğu’yu ve daha önce sömürgeleştirilmiş diğer ulusları egzotik, ilkel ve Batı toplumlarından aşağı olarak algılama eğilimidir. Bu bakış açısı birçok belgesel film yapımcısı tarafından içselleştirilerek kültürlerinin karmaşıklığını keşfetmek yerine konularının “egzotik” doğasına odaklanmalarına yol açmaktadır. Bu durum, keşfedilen toplumların ve kültürlerin çeşitliliğini ve zenginliğini tanımayan tek taraflı bir portrenin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Gezi yazılarında, araştırmalarda, tablolarda ve kurmaca filmlerde pek çok basmakalıp fikirler, Batı'yı üstün gösteren ve Doğu'yu ise aşağılayan klişeler ve Batı şiddetini aklamak için öne sürülen gerekçeler yer almaktadır (Said, 2017a, s.5). Oryalist bakış açısıyla doğrudan bir belgesel film hazırlandığında da Doğu toplumlarına ilişkin çarpık görüşlerin gösterildiği eserler oluşturulmaktadır. Bu belgeseller, kültürlerin karmaşıklıklarının aşırı basitleştirilmesine yol açarken insanların ve tarihlerinin daha incelikli bir şekilde anlaşılmasını da engelleyebilmektedir. Renov'a göre belgesel filmler amacına bağlı olarak olasılıklardan bazılarının yönetmen tarafından seçilmesiyle oluşturulmaktadır. Bu belgesel filmler kaydetmek, korumak veya ifşa etmek gibi farklı arzu biçimleri ile üretilmektedir (Renov, 1993, s.12-36). Diğer kültürleri keşfetmek arzusuyla üretilen belgeseller, yaklaşımlarının doğasında var olan güç dinamiklerine sahiptirler. Bir film yapımcısı, kullandığı gücün farkında değilse, zarar verici stereotip ve temsilleri tekrarlama ve filme aldıkları kişilerle ilgili yanlış anlayışları sürdürme riskini taşımaktadır.

Medyanın herhangi bir mecrasında ya da metinlerde fazla sivirmeyen ve küçük küçük tekrar eden "biz" ve "onlar" gibi söylemler ve diğer temsiller pratik oryantizmi oluşturmaktadır (Haldrup, vd., 2006 s.173). Bu tespitten hareketle Eithan Orkibi pratik oryantizmin belgesel filmler için çok önemli bir işleve sahip olduğunu belirtmektedir. İzleyicinin dikkatini çekecek bariz bir oryantist stereotip veya temsilden ziyade daha yumuşak ve dikkatleri çok fazla çekmeyecek küçük ayrımlara dönüştürülmüş söylem ve temsiller belgesel filmlerde daha kullanışlı olabilmektedir. Ona göre medyada yer alan her yapımda olduğu gibi belgesel filmler de oryantizmin uygulama sahalarından birisini oluşturmaktadır (Orkibi, 2015, s.408). Doğu toplumlarını betimleyen belgeseller, klişeleri pekiştirme, nüansları göz ardı etme ve bölgenin karmaşıklığını yakalayamayan basitleştirilmiş bir anlatı sunma eğiliminde olduklarında Oryalist bakış açısının devam ettirilmesine sebep olmaktadır. Bu tür bir film yapımı, deneyimlerini basitleştirdiği ve çeşitliliklerini tanımayı başaramadığı için, tasvir edilen kültürlere zarar verebilmektedir. Daha eleştirel bakış açısına sahip belgesel film yapımcıları, tasvir edilen kültürlere ve topluluklara detayları keşfeden, karmaşıklığı çözen ve saygıya odaklanan alternatif bir yaklaşım kullandıklarında geleneksel Oryalist film yapımının dışına çıkmaktadırlar. Bu tür film yapımcıları, bu ülkeleri çevreleyen mevcut diyalogu değiştirmeye yardımcı olurken genellikle ana akım anlatıların dışında bırakılanların hayatlarına dair çok ihtiyaç duyulan duyarlılığın doğmasını sağlamaktadırlar.

Oryantalizmin medyada nasıl yer aldığına dair tartışmalar günümüzde sürmeye devam etmektedir. Bullock, filmlerin hala izleyicilere Bin bir Gece Masalları'nı anımsatacak oryantist klişeler barındırdığını söylemekte ve

Batı dışındaki toplumların Batı medyası tarafından kurgulanan gerçeklik tasvirleriyle mücadele içerisinde olduklarını bildirmektedir. (Bullock, 2018 s.4-20). Doğu toplumları genellikle egzotik, gizemli ve geri kalmış olarak tasvir edilirken; bu tür tasvirler, yalnızca bu kültürlerin karmaşıklıklarını yakalamakta başarısız olmakla kalmayıp aynı zamanda onlar hakkındaki olumsuz klişeleri de güçlendirmektedirler. Dahası olumsuz temsiller, tekrar tekrar geri dönüştürülen klişeler haline gelirken baskın kültürde, azınlık kimliği bu tür olumsuz klişelere bağlanır ve klişe o azınlığın üyelerinin kimliği olarak tasavvur edilir. Belgesel film yapımcılarının, yabancı kültürlerin daha dengeli bir temsiliyi yaratmak için kendi önyargılarının bilincinde olmaları ve gerçeği tüm yönleriyle yansıtan filmler yaratmaya çalışmaları Batı dışındaki toplumların anlaşılmasına büyük katkı sağlamaktadır. Bunu yaparak, anlattıkları hikâyeler ile Doğu toplumları hakkında ön yargılı sürdürülmesine son verebilmektedirler.

Filmler ve resimler belirli temsilleri yaratmak için kullanılmaktadır. Belgesel film yapımında kameralar gerçeğin tamamını değil ancak bir parçasını gösterebilmek kabiliyetine sahiptirler. Dolayısıyla yönetmenin filme aldığı gerçeklik, gerçeğin tümünü değil ancak bir parçasının nesnel temsiliyi oluşturmaktadır (Bettetini 1978, s.178-182). Bu bilgiler ışığında Doğu toplumunun ve kültürünün tüm zenginliği ve çeşitliliği ile yansıtılması oryantalist paradigmadan sıyrılarak yeni bir bakış açısı geliştirilmesiyle mümkün gözükmektedir. Ancak, belgesel filmlerde, Doğu toplumlarını yekpare varlıklar olarak tasvir etmek için genellikle klişeler ve indirgemeci çerçeveler kullanılmaktadır. Bu çerçevelerin oluşturulmasında kullanılan tasvirler, değerlerin, geleneklerin ve inançların durağan, değişmeyen ve moderniteye karşıt olarak sunulması biçimindedir. Doğu ile Batı arasındaki dinamikleri güçlendirerek, bu toplumların doğası gereği daha aşağı olduğunu ve Batılı emsalleri tarafından “modernleştirilmesi” gerektiğini öne sürme anlayışı belgesel filmlerde de devam etmektedir. Bu durum oryantalizmin kullanışlı yönünün kaçınılmaz bir neticesidir.

Yabancı kültürleri doğru yansıtan filmler yaratmak isteyen belgesel film yapımcıları Batı'nın oluşturduğu güç dinamiklerini anlamak ve bunlara meydan okumak zorundadır. Belgesel film yapımcılarının, basit klişelere güvenmek yerine Doğu kültürlerini karmaşık ve çok yönlü bir şekilde sunmaya çalışması zenginliklerin ortaya çıkmasını da sağlamaktadır. Ayrıca, bu kültürlerin nüanslarına ve karmaşıklıklarına duyarlı filmler yaratmaya çalışmak ve tasvirlerde doğruluk için çaba göstermek hem belgesel film etiği hem de Doğu toplumlarını daha doğru göstererek gerçeği ortaya koyma açılarından önemlidir. Dahası belgesellerin olası sonuçlarının farkında olmak ve filmlerin mevcut iktidar yapılarını ve adaletsizlikleri pekiştirmediklerinden

emin olmak gerekmektedir. Örneğin Albert Memmi Doğu insanının pasif ve üretmeyen toplumlardan oluştuğu klişesinin sürekli olarak Batılı filmlerde yer aldığını bildirmektedir. Batılı karakterlerin harekete geçen, üreten ve bulunduğu ortamdaki problemleri çözen insan tipolojisine karşı Doğulu insanların tam zıt karakterler olarak filmlerde tasvir edilmektedir (Memmi 2003, s.172). Bu klişeler filmlerde gelişigüzel bir şekilde yeniden üretilirken Doğu'nun 'onlar' ve Batı'nın 'biz' olduğu ikilileştirme süreci Batılı bakış açısıyla sürekli izleyici karşısına çıkartılmaktadır. Kurmaca filmlerde Doğulu var oluş biçimi "aşağı ve çökmüş" olarak temsil etmeye çalışan kültürel ve ırka dayalı klişelerden beslenmektedir (Little, 2008, s.11). Belgesel film yapımcıları da filmlerinde bu klişelere yer verdiği takdirde hem sürdürülmesine neden olmakta hem de gerçekmiş gibi algılanmasını sebep olmaktadır.

Diğer taraftan, belgesel filmlerdeki oryantallizm çoğu zaman Doğu kültürlerinin homojenleşmesine neden olmaktadır. Farklı kültürlerin çeşitliliğini yansıtmayan belgesel filmler, Doğu'nun karmaşıklıklarını görmezden gelen aşırı basitleştirilmiş bir versiyonunu yaratmaktadır. Bu durumda Doğu tarihlerinin, dinlerinin ve ekonomik sistemlerinin tek tip ve statik olarak yansıtılması durumu ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşım, Doğu kültürlerinin çeşitliliğini tanımakta başarısız olurken onların yaşanmış deneyimlerinin gerçeklerini de örtmektedir.

Appiah, oryantallist bakış açısıyla film üreten yönetmenleri eleştirmekte ve onları Batı'nın dünya kapitalizmine kültürel alanda hizmet eden kişiler olarak tanımlamaktadır. Ona göre Batılı devlet yöneticileri film endüstrisini Batı'nın çıkarları doğrultusunda kurumsallaştırmakta ve oryantallist yönetmenleri ödüllerle taçlandırılarak geniş basın ve haber ağı sayesinde hegemonya kaynağını meşrulaştırmaktadır (Appiah, 1992, s. 5). Bu durumun önüne geçmek belgesel film yapımcılarının gerçeği olduğu gibi gösterme çabalarıyla mümkün gözükmektedir. Belgesel film yapımcıları için, Doğu ile Batı arasındaki güç dinamiklerinin farkında olmak ve yabancı kültürlere daha dengeli bir bakış açısı sağlayan filmler yaratmaya çalışmak oldukça önemlidir. Bunu birçok belgesel tarafından kullanılan indirgemeci ve çoğu zaman önyargılı çerçevelere güvenmek yerine aktif olarak bireylerin hikâyelerini araştırarak başarmak mümkündür. Belgesel filmlerde yer alan karakterlerin vahşi, zalim, ilkel şeklindeki gösterimleri onları insandışılaştırmaktadır. Bu durumda tasvir edilen toplumlar ve kültürlerin doğru bir şekilde perdeye aktarımı sorgulanmaktadır.

Sonuç olarak belgesel film yapımcı ve yönetmenleri de belgesel filmlerinde ana akım medyada yer alan Doğu tasvirlerine filmlerinde yer verebilmektedir.

Doğu'nun bu oryantalist tasvirleri, yalnızca Doğu ile Batı arasındaki uzun süredir devam eden güç dinamiklerini ve önyargıları güçlendirmeye hizmet ettiğinden, zarar verici olabilmektedir. Doğu kültürlerinin “geri kalmış” veya “geleneksel” olarak sunulması, onların Batılı güçler tarafından “kurtarılması” gerektiği imajını çizmektedir. Bu durum, Batı'nın kültürel üstünlüğü fikrini pekiştirirken, Doğu'nun gerçeklerini de karartmaktadır.

2.2.1. Genel Olarak Stereotip Araştırmaları

Stereotiplerin temelinde insanların hüküm vermesinde etkin olan biçimlenmiş ideolojiler, fikirler ve ön yargılar yatmaktadır. Standartlaşmış kalıp yargılar, basmakalıp fikirler, insanları olumlu ve olumsuz bir şekilde sınıflandırmaya yarayan düşünce ve klişeler, toplumun geneli tarafından paylaşılan, algıları, beklentileri ve davranışları etkileyen değer yargıları stereotiplerin karakteristik özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu değer yargıları toplumda yer alan bireylerin bilişsel ağlarının hem bir parçası hem de kültürel kalıpları öğrenebildikleri bir öğrenme setidir (Yzerbyt ve Schadron, 2016, s.220; Block ve Crawford, 2013, s.9-10).

Stereotipler toplumsal grupları çağrıştıran özelliklerin tamamını da oluşturmaktadır. Bu özellikler duygusal, bilişsel, davranışsal özellikler olabileceği gibi çeşitli değerlendirmeler ya da tamamıyla hayal ürünü tespitler de olabilmektedir. Stereotipler sadece zihinlerde yer alan bir fikir olarak kalmayıp çoğu zaman davranışları etkileyebilmekte ve toplumsal yapı içerisinde ayrıştırmalara sebep olabilmektedirler. Toplum içerisindeki farklı grupları dışlamak, çeşitli olumsuz davranışlar göstermek ya da kendi grubu içerisindekilere aşırı olumlu anlamlar yüklemek gibi sonuçlar da stereotiplerin sonuçları arasında yer alabilmektedir (Hortaçsu, 1998, s.229-230). Aslında stereotiplerin ortaya çıkma nedenlerinden en temeli kendisini ve çevresini tanımlama ihtiyacı olduğu söylenebilmektedir. İnsan çevresine hâkim olmak isterken belirli şemalar tasarlayarak bu şemalar içerisinde bireylere, gruplara ve olaylara dair belli tipolojiler oluşturmaktadır. Bilişsel ve ideolojik bir çerçevede yapılandığı bu tipolojiler insana tutarlı bir yapılandırma imkânı sunmaktadır (İmançer, 2004, s.128).

Küçük yaşlarda gelişmeye başlayan stereotipler, tarihi, siyasi, iktisadi ve kültürel etkenlerin rol oynamasıyla ortaya çıkmaktadır. Kulaktan dolma bilgiler ile beslenen kalıplaşmış tutumlar gerçek bilgiye ulaşma ihtiyacını gidermekte ve gerçeği tanımlama görevi görmektedir. Dolayısıyla duygusal nitelikleri ön plana çıkararak akılcı olmaktan uzaklaşmaktadırlar. Bu durum stereotiplerin kolay değişmeyen ve zamanla daha sabit bir yapıya sahip olmalarına neden olmaktadır (Kağıtçıbaşı, 2013, s.143-144). Toplum içinde

köklü bir şekilde yerleşmeleri güçlü duygusal yapıya sahip olmalarından kaynaklanırken insanlara farklı grupları, ırklar ve cinsiyetler arası ilişkilerin doğasını açıklama imkânı vermektedir (Yzerbyt ve Schadron, 2016, s.206). Stereotipler bireylerin tutum ve davranışlara yön vermekte ve bellekte kalıcı bir şekilde yer almaktadır. Yeni bilgiler elde edilmesi bile stereotiplerin zihinlerde sorgulanmasını mümkün kılmamaktadır. Kişilerin zihinlerindeki eski şemalar yeni gelen bilgilerin şekillenmesinde büyük rol oynamaktadır (Yzerbyt ve Schadron, 2016, s.231; Hogg ve Vaughan, 2011, s.79).

Stereotip kavramına dair teorik ilk çalışmanın 1922 yılında Walter Lippman'ın 'Public Opinion' isimli kitabında yer aldığı görülmektedir. Lippman, kültürel olarak inşa edilen stereotiplerin kişisel deneyimlere dayanmadığını ve insanların zihninde yer alan çarpıtılmış görüntü ve resimlerden ibaret olduğunu bildirmektedir. *"Bizler dünyayı görmeden önce onun hakkında konuşur, şeyleri deneyimlemeden önce onları hayal ederiz"* diyen Lippman ön yargıların algı süreçlerinde ne kadar etkili olduğunu vurgulamaktadır (Lippman, 2004, s.49). Ona göre yaşanılması muhtemel olan dünyanın resimleri olan stereotipler gerçek dış dünyanın tam bir resmini sunmamaktadır. Deneyimlenmemiş ancak öğrenilmiş bu dünyada yer alan her şey o kadar tanındıktır ki bireyler bu bilginin konforuna kendilerini teslim etmektedirler (Lippman, 2004, s.52). Stereotipler ekonomik, politik ve sosyal etkenler neticesiyle oluşmakta ve zamanla değişime direnç göstererek nesilden nesile aktararak yaygınlaşmaktadır (Woods ve Barna, 2010).

1930'lu yıllarda stereotip araştırmaları devam ederken Katz ve Barly nitelik listesi metodu geliştirerek belli sosyal/etnik grupların karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmışlardır. Geliştirilen metot ile bu grupların üyeleriyle hiç kişisel deneyimi olmayan ya da çok az deneyime sahip denek grubundaki katılımcıların özellikleri önceden belirlenen gruplar ile ilgili olarak belirli tanımlayıcılar atadıkları görülmüştür. Bu gruplara dair katılımcıların aldığı kararlarda stereotiplerin oldukça etkili olduğu tespit edilmiştir (Aktaran Smith ve Griffith, 1980, s.644). Farklı azınlık gruplarla ilgili olarak stereotip türlerinin incelenmesi ve bu türlere ait bilginin nasıl bir ortak düşünce birliğinden ortaya çıktığının belirlenmesi konuları 1940'lı yılların en çok araştırılan konuları arasında yer almıştır. Bu dönemde yapılan araştırmalar ile farklı gruplara ilişkin olumsuz görüşlerin değiştirilmesinin ne derecede mümkün olduğu konusu ön plana çıkmış ve bu doğrultuda farklı grupların birbirlerine ilişkin görüşleri incelenmiştir. Stereotiplerin var olduğuna ve nasıl ortaya çıktığına dair araştırmalar ise 1950'li yıllarda başlamış ve azınlık grupların dışlanma sebebi olarak insanların kişilik özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu dönemde kişilik özelliklerinin stereotiplerin ortaya çıkmasına sebep olduğu varsayımı üzerine durulmuş kişiliğin

kökenleri araştırılmıştır. Gruplar arası ilişkiler ve stereotipler üzerine yapılan araştırmalar 1960'lı yıllarda duraklasa da 1970'ler bilişsel akım çerçevesinde stereotiplerin tekrar değerlendirilmeye başlandığı yıllar olmuştur. Bu yıllarda insanların bilişsel yanılgılarının stereotipleri ortaya çıkardığı kanısı üzerine araştırmalar yapılmıştır. Tajfel ve Turner 1980'li yıllarda geliştirdiği toplumsal sınıflandırma kuramları ile stereotip araştırmalarına yeni bir yaklaşım getirmiştir. İnsanların karşıt grupları belirleme ve kendi gruplarının kimliğini oluşturma ihtiyaçları sonucunda stereotiplerin ortaya çıktığını iddia eden bu yaklaşım, bireylerin kendi toplumsal yapılarını olumlu özellikler andığı bu sayede toplumsal benliklerini inşa ettiği savı üzerine kuruludur (Aktaran Hortaçsu, 1998, s.230-231). Yine 1980'li yıllarda bireyi dünyayı yorumlarken neden stereotiplere ihtiyaç duyduğu sorusu üzerine birçok araştırmalar yapılmış ve stereotiplerin kullanım amaçları üzerine yoğunlaşmıştır (Aktan ve Sakallı, 2013, s.19).

Stereotiplerin disiplinler arası inceleme konusu olması ise en çok günümüzde gerçekleşmektedir. Çoğunluk ve azınlık gruplar arası çatışmalar, geleneklere, inançlara ve kültüre bağlı farklılıklar, karşıt gruplar arası ilişkiler ve erkek-kadın gibi cinsiyete dayalı farklılıklar birçok disiplinin çeşitli sorulara farklı cevaplar verebilmesiyle stereotip araştırmalarının da ilerlemesini sağlamıştır. Genel olarak sosyal psikolojinin alanı içerisinde incelenmesinin nedeni ise duyuşsal, bilişsel ve davranışsal açılardan birçok ayrımcılığın ve ön yargıya sebep olmasından kaynaklanmaktadır (Fiske, 1996, s.357).

Stereotiplerin en çok beslendiği alanların başında medya mecraları gelmektedir. Bu alanda yapılmış pek çok araştırma medyada yer alan temsillerin insanların zihinlerini inşa etmede ne kadar etkili olduğunu göstermektedir. Hem geleneksel medya hem de sosyal medya stereotiplerin oluşmasında ve yaygınlaşmasında büyük rol oynamaktadır. Medyada yer alan yapımların etkisini arttırmak ve daha çok dikkat çekici hale getirmek için stereotipler etkili bir medya pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal yapıya dair bazı kalıp yargılar, kıyafetler, mekânlar, tipler medya yapımı içerisinde inşa edilerek toplumsal gruplar çeşitli stereotipler aracılığıyla kitlelere aktarılmaktadır (Kirik ve Saltık, 2017). İmançer de televizyon ve film gibi görüntüye dayalı iletişim araçlarının içeriklerinin semiyolojik açıdan bir metin olarak değerlendirildiklerini ifade etmekte ve stereotip teorileri bağlamında araştırma kapsamına alındıklarını bildirmektedir. Görsel medya insanların beklentilerini, düşüncelerini ve ideolojilerini yansıtmaktadır. Dolayısıyla bir düşünce ürünü olan stereotipler de medyada ideolojilerin ve fikirlerin yayılmasında kullanılmakta ve çok büyük kitlelere ulaşarak genel kabul görmesi kolaylaşmaktadır (İmançer, 2004, s.131).

Genel olarak bakıldığında stereotiplerin günümüz dünyasında belirgin bir şekilde var oldukları görülmektedir. Kabulünün kolay ve değiştirilmesinin zor olduğu stereotipler pek çok disiplinde araştırma konusu olarak ele alınmakta ve çözümlenmeye çalışılmaktadır. İnsanların yaşadıklarını ve dünyayı anlamlandırmalarını kolaylaştırmak için farkında olarak veya olmadan oluşturdukları kalıp yargılar giderek daha sabit bir yapıya bürünerek değiştirilmesi zor birer düşünce ürününe dönüşmektedir. Şüphesiz medya da bu düşünce ürünlerini soyut olmaktan çıkarıp somut birer nesnelere haline getirerek yaygınlaşmasını kolaylaştırmaktadır. Özellikle kurmaca filmler ile tasarlanan bu stereotiplerden belgesel film yapımcıları da etkilenmekte zihin dünyalarında oluşan stereotipleri gerçek adı alıntıda yeniden üretmeye çalışmaktadırlar. Araştırma kapsamında ele alınan oryantalizm kavramı da pek çok stereotipin doğmasına neden olmuştur. Doğu toplumları belirli kalıp yargılar içerisine alınmış ve kitlelerin beğenisine sürekli bu stereotipler üzerinden sunulmuştur.

2.2.2. Ötekileştirilen Oryantalist Doğu Stereotipleri

Belgesel film ile oryantalist stereotipler arasındaki ilişki karmaşık ve çok yönlüdür. Bir yandan belgesel filmler, Doğu ve Doğu insanına dar ve çarpık bir bakış açısı sunarak oryantalist klişeleri sürdürebilir. Örneğin, Doğu'nun yalnızca egzotik haremlerine ve çöllere odaklanan, bölgenin farklı kültürlerini, dillerini ve tarihlerini göz ardı eden bir belgesel film, oryantalist klişeleri sürmesine neden olmaktadır. Öte yandan, belgesel filmler, Doğu ve Doğu insanına dair daha incelikli ve doğru bir görüş sunarak, oryantalist klişelere meydan okuyabilmekte ve yapıbozuma uğratabilmektedir. Bu sayede Doğu toplumlarında yer alan sıradan insanların günlük yaşamlarına ve mücadelelerine odaklanan, çeşitliliklerini ve karmaşıklıklarını gösteren belgesel filmlerin ortaya çıkmasıyla oryantalist klişelere meydan okunması ile mümkün hale gelmektedir.

İmançer'e göre stereotipler anlam kurmak için iletişim alanında önemli işleve sahip araçlardır. Stereotipleri net bir şekilde tanımlamak ve ortaya çıkarmak onların kullanım maksatlarını da anlamamızı sağlamaktadır. Medyada yer alan yapımlarda kullanılan stereotipler sürekli çağrışımlarda bulunarak izleyicilere belirli anlamların hatırlanmasını sağlamakta bu sayede de zamanla onun kabul edilmiş bir değer olarak ortaya çıkarmasına neden olmaktadır (İmançer, 2008, s.301-302). Doğu'nun ve Doğu insanının belgesellerde temsilinde yönetmenin bakış açısının ve niyetinin de rol oynadığı bilinen bir gerçektir. Film yapımcısının konuları ve hikâyeleri çerçeveleme şekli, kelime ve görüntülerin seçimi, bağlam ve sağlanan arka plan bilgileri,

tümü izleyicinin konuları ve tasvir ettikleri kültürü nasıl algıladığına katkıda bulunmaktadır.

Lorella Ventura'ya göre, oryantalist stereotiplerin haber, film, roman gibi farklı anlatılara yerleştirilmesinin çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Ona göre bu basmakalıp göndermeler süreçlerin ve olayların doğru bir şekilde algılanmasını güçleştirmektedir (Ventura, 2017, s.295-296). Belgesel filmlerde de oryantalist stereotiplerin farklı nedenlerle kullanılmaktadır. Film yapımcılarının tasvir ettikleri kültürler, toplumlar ve insanlar hakkında derin bir anlayışa sahip olmaması ve filme aldıkları konuları basitleştirmenin ve anlamlandırmanın bir yolu olarak klişelere güvenmesi bu nedenlerden ilki olarak gösterilebilmektedir. Belgesel film yapımcıları genellikle filmlerini izleyiciler için çekici kılmaya çalışmakta ve Doğu'nun izleyicileri çekecek egzotik ve merak uyandıran bir görüntüsünü yaratmaya çalışırken stereotipleri kullanmaktadır. Film yapımcıları, özellikle filme çektikleri insanların diline veya kültürüne aşina olmadığı durumlarda, net ve kolay anlaşılır bir anlatım oluşturmak istemektedirler. Batı'nın Doğu'yu izlediği ve tasvir ettiği sömürgecilik ve emperyalizmin tarihsel bağlamı, çeşitli medya biçimleri aracılığıyla bu klişelerin sürdürülmesine yol açmıştır ve belgesel film yapımı da bu biçimlerden birisini oluşturmaktadır. Ayrıca film endüstrisindeki çeşitlilik ve temsil eksikliği, film yapımcılarının bunlara meydan okumak için farklı bakış açlarına, deneyimlere ve bilgilere erişimini imkânsızlaştırırken klişelerin devam etmesine yol açmaktadır.

Hunt, oryantalist stereotipleri ele aldığı araştırmasında Batılıların, Doğu ötekiliğini anlamaları ve benimsemeleri için kalıplaştırılmış Doğu karakter temsillerinin kullanıldığını söylemektedir. Bu temsiller aracılığıyla inşa edilen yapılar sayesinde Doğu daha basit ve anlaşılır hale gelmektedir. Ayrıca bu stereotipler istenilen bilgiyi empoze etmeyi kolaylaştırmaktadır (Hunt, 2009, s.15-16). Belgesel filmler de kurmaca filmlerde oluşturulan Doğu stereotiplerine yer vermektedir. Burada temel amaç oluşturulan stereotiplerin yarattığı etkiden faydalanarak belgesel filmin etkileyiciliğini arttırmaktır. Belgesel filmler insanların algılarını şekillendirmede kullanılan film türleri arasındayken, oluşturduğu algı kurmaca filmlere göre daha etkili olabilmektedir. Diğer mecralarda üretilen basmakalıp yargıların belgesel filmlerde de kullanımı tasvir edilen kültürlerin ve toplumların daha çeşitli, incelikli ve doğru bir temsiline engel olmaktadır.

Belgesel filmlerde Doğu, egzotik, ilkel, despot, kadınsı (dişil), terörün merkezi ya da mistik gibi farklı stereotipler ile anlatılabilmektedir. Şüphesiz bu temsiller pasif, ezilen, aşağılanmış şeklinde diğer tasvir biçimleri ile de desteklenmektedir.

Doğu insanını ve halkını temsil eden oryantalist ‘Egzotik Doğu’ stereotipi Doğu’yu gizemli ve çekici olarak tasvir etmek için en uzun süredir kullanılan ve en yaygın stereotiplerden birisini oluşturmaktadır. Bu stereotip ile Doğu kültürü ve toplumunun sözde “ötekiliği” ve farklılığı vurgulanırken, Doğu’yu gözlemlenmesi ve hayret edilmesi gereken bir şey olarak sunmaktadır. Bu klişe genellikle medyada ve sanatın çeşitli dallarında kullanılmakta ve genellikle gerçekliğe dayanmayan romantikleştirilmiş ve idealize edilmiş görüntülerle ilişkilendirilmektedir. Bu stereotipin kullanıldığı belgesel filmlerde genellikle Doğu kültürü ve toplumunun gelenekleri, mimarisi ve toplum yapısının farklılıkları gibi belirli yönleri vurgulanmakta ve bunlar Batı’dan benzersiz ve öteki olarak sunulmaktadır. Bu klişe, özellikle izleyicileri diğer kültürler ve toplumlar hakkında eğitmek ve bilgilendirmek için kullanılan belgesel filmlerde yaygın olarak yer almaktadır. Ancak Doğu’nun egzotik tasviri çok eskilere dayanmaktadır. Nitekim Rodinson Batılıların kendilerinden farklı olan Doğu’ya gösterdiği bu ilginin siyasi veya askeri meraktan çok yıllardır anlatılagelen masallardaki egzotik atmosferin cazibesinden kaynaklandığını ifade etmektedir (Rodison, 1983, s.22-25).

Said de Doğu’ya olan bu ilginin çok öncelerinden başladığını bildirerek aslında olağanüstü deneyimlerin ve egzotik varlıkların yaşadığı yer olarak Doğu’nun Batı tarafından icad edildiğini söylemektedir (Said, 2017a, s.11). Bu buluş sonrasında yeni oluşturulan her anlatıda kendisine bir şekilde yer bulmaktadır. Belgesel filmlerde gizem ve farklılık duygusu yaratmak için oluşturulan “Egzotik Doğu” tasviri genellikle izleyicinin merakını körüklemek için kullanılmaktadır. Bir pazarlama aracı olarak izleyicileri çekmek ve entrika duygusunu yaratmak bu stereotip ile mümkün hale gelmektedir. Doğu kültürlerinin ve toplumlarının karmaşıklığı ve çeşitliliği belirli kalıplaştırmalar ile göz ardı edilirken Doğu’nun Batı’dan sadece farklı değil, aynı zamanda aşağı olduğu fikrinin sürdürülmesine de sebep olmaktadır. Batı’nın Doğu’ya olan müdahalelerinde meşrulaştırma aracına dönüşen bu klişe Doğu halkının faillliğini ve özerkliğini belirsizleştirmektedir.

Doğu egzotizminin çeşitli yapımlar ile sürekli devam ettirilmesi Batı’nın Doğu’yu gördüğü ve tasvir ettiği sömürgecilik ve emperyalizmin tarihsel bağlamı ile yakından ilintilidir. Said, Batı’nın Doğu’nun çarpıtılmış ve egzotikleştirilmiş bir imajını inşa ettiğini ve buna “Doğu” adını verdiğini, bu imajın bir dizi klişe ve yanlış anlama üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir (Said, 2017a, s.30-33). Geçmişten günümüze Doğu kültürleri ve toplumları ile ilgili algıların şekillendirilmesinde sürekli devam ettirilen stereotipler ve temsiller etkin rol oynamaktadır. Bu temsiller kültürlerin çarpık ve eksik anlaşılmasına yol açarken kültürel üstünlük ve aşağılık kavramlarını pekiştirmektedir. Aynı zamanda ayrımcılığa, önyargıya ve yanlış anlamalara

yol açabilecek pek çok algının oluşmasına da neden olmaktadır. Sardar da Doğu'nun egzotik bir yer olarak gösterilmesinin kasıtlı olduğunu ifade etmekte ve kolonizasyon için makul sebep üretme çabasının bir sonucu olduğunu bildirmektedir. Ona göre Doğu anlatısının kurgulanması Batı'nın bildikleri üzerinden değil istedikleri üzerinden gerçekleşmektedir (Sardar, 1999).

Scognamillo Batı sineması ile ilgili tespitlerini yaptığı araştırmasında Doğu'ya gelen kameramanların Batılı oryantalist ressam ve fotoğrafçıların izinden giderek çekimler yaptıklarını bildirmektedir. Bu kameramanlar daha çok önceki tablolarla betimlenen veya fotoğraflar ile de yakalanan Doğu'nun ötekiliğinin vurgulandığı egzotik görüntüleri çekmeye çalışmışlardır (Scognamillo, 1996, s.14). Doğu'nun Batı kültüründe egzotik olarak tasvir edilmesi, genellikle Doğu kültürünü temsil ettiğine inanılan belirli nesne ve sembollerle ilişkilendirilmektedir. Bu nesnelere ve semboller bir farklılık ve ötekilik duygusu yaratmak ve Doğu hakkındaki klişeleri ve yanlış kanıları güçlendirmek için kullanılmaktadır. Egzotik Doğu ile ilişkilendirilen en yaygın nesnelere biri çöldür. Çöl genellikle göçebe kabilelerin ve Bedevilerin yaşadığı geniş ve değişmeyen çorak bir arazi olarak tasvir edilmektedir. Çöller aynı zamanda filmsel mekân olarak erişilmezliğin, ıssızlığın ve yalnızlık duygusunun yaratılmak istendiği zamanlarda kullanılmaktadır. Çölün bu tasviri, Doğu'nun kuraklık ve geri kalmışlık ülkesi olduğu klişesini pekiştirirken çöl bölgelerinde var olan kültürlerin, dillerin ve tarihlerin çeşitliliğini göz ardı ediyor. David Lean'ın yönettiği *Lawrence of Arabia* (1962), Basil Dearden'in yönettiği *Khartoum* (1962), Gene Nelson'un yönettiği *Harum Scarum* (1965), Elaine May'in yönettiği *Ishtar* (1987) gibi filmler çöllerin mekân olarak kullanıldığı filmlere örnek olarak gösterilebilmektedir.

Genellikle egzotik mallar ve egzotik insanlarla dolu kaotik ve renkli bir yer olarak tasvir edilen çarşı veya pazar ise diğer egzotizm aracını oluşturmaktadır. Pazar yerleri, Doğu'nun geleneksel, kolektivist ve aile odaklı olduğu hakkındaki klişeleri pekiştirirken, aynı zamanda Doğu'nun fakir ve az gelişmiş olduğu fikrini de güçlendirmektedir. Nerval Doğu'yu betimlerken pazar yerlerini, insan yığınlarının yer aldığı, tam bir düzensizlik ve kargaşanın hüküm sürdüğü mekânlar olarak tasvir etmekte ve bu oryantalist klişeyi Doğu'yu olumsuzlamak için kullanmaktadır (2004, s.184). Ayrıca deve, halı, baharat gibi nesnelere de Doğu'nun geleneksel ve değişmez olduğu klişesiyle ilişkilendirilerek Doğu'yu egzotikleştirmek için sıklıkla kullanılır.

Belgesel filmlerde, Doğu kültürünün ve insanların görsel bir temsilini sağlamak için, Doğu genellikle romantikleştirilmektedir. Egzotik Doğu

tasviri, izleyicileri çekebilecek ve genellikle filmin anlatısına bir zemin sağlayan gizem ve enrika atmosferi yaratmak için oluşturulmaktadır. Oryantal egzotizm, film yapımcılarının uzak diyarların kültürlerini keşfetmeye çalıştıkları 20. yüzyılın başlarından beri belgesel filmlerde kullanılmaktadır. Oryantal egzotizm, filmlerin mizansenlerinde, kullanılan motif ve imgelerin seçiminde, film müziklerinde, seçilen karakterlerde görülebilmektedir. Belgesel film yapımında Doğu egzotizminin kullanılması, hikaye için bir yer ve bağlam duygusu yaratmanın bir yolu olduğu kadar, Doğu'nun ne olduğuna dair klişeleri ve önyargıları keşfetmenin ve bunlara meydan okumanın bir yolu olarak da görülebilir.

Bir diğer Doğu ile ilgili stereotip ise 'despot Doğu' stereotipidir. Batı tarafından tasarlanan bu Doğu imajı Mardin'e göre Antik Yunan'dan günümüze kadar Doğu'da zorba yöneticiler olduğu fikrinden hareketle kurgulanmış bir stereotipi oluşturmaktadır. Batı'nın ürettiği bu kurgusal Doğu imajında Doğu medeniyetlerinin yönetim biçimlerine atıf yapılmaktadır. Bu temsile göre Doğu siyasi baskı altında ve özgürlükten yoksun toplulukların oluşturduğu bir medeniyeti temsil etmektedir (2002, s.113). Belgesel filmlerde bu stereotip farklı şekillerde kendisini göstermektedir. Örneğin Jehane Noujaim'in yönettiği *Square* (2013) filmi, 2011 Mısır Devrimi'nin öyküsünü anlatırken Doğu'da baskı ve zulmü haklı çıkarmak için siyasi şiddetin nasıl kullanıldığını göstermektedir. Orta Doğu'da geçen bu ve benzeri belgesel filmlerde kültürlerin ve toplumların çeşitliliklerinden ziyade filmin konu olduğu ülkenin algılanan siyasi özgürlük eksikliğine veya sözde insan hakları eksikliğine odaklanabilmektedir. Dahası belgesel filmler, Doğu halklarını kendi tarihlerini ve gelişimlerini şekillendiren aktif aktörler olarak değil pasif, baskı altındaki veya Batı müdahalesine ihtiyaç duyan topluluklar olarak sunabilmektedir.

Despot Doğu stereotipi, Doğu halklarının, zalim ve baskıcı hükümetler veya liderler tarafından yönetiliyormuş gibi tasvir edildiği oryantalist bir temsildir. Bu klişe genellikle Doğu toplumlarında sözde siyasi özgürlük, insan hakları ve demokrasi eksikliğini vurgulamaktadır. Ayrıca Doğu, savaş, terörizm ve iç huzursuzluğa odaklanarak sürekli çatışma halinde tasvir edilirken, bu stereotip Doğu'yu ve insanlarını Batı müdahalesine veya rehberliğine muhtaç olarak tasvir etmek için kullanılmaktadır. Yeni oryantalizmin genel çerçevesinin çizilmesinde yer alan Lewis ve Huntington gibi sosyal bilimciler, Doğu'nun hiçbir zaman demokratikleşmeyeceğini ve gelişmeyeceğini vurgulamakta dolayısıyla Batı için her zaman bir tehdit olacağını bildirmektedirler (Lewis ve Huntington'dan akt. Alam, 2007, 196).

Belgesel filmlerde gösterilen Doğu gerçekliği aslında Doğu'nun Batı müdahalesine ihtiyaç duyduğu fikrini pekiştirmektedir. Dahası askeri ve siyasi müdahaleleri ve Doğu'nun egemenliğini ve kendi kaderini tayin hakkını baltalayan diğer eylemleri haklı çıkarmak için Doğu toplumlarının despot liderler tarafından yönetildiği vurgusu sürekli yapılmaktadır. Batı'da Doğu ülkelerinin gerçekleriyle bağdaşmayan bir korku ve tehdit duygusu yaratmak bu stereotipin kullanılmasıyla gerçekleşmektedir.

Ganjaei, İngiliz belgesel filmleri üzerine yaptığı araştırmada Doğu toplumlarının özellikle de İran'da yaşayan insanların anlatıldığı belgesel filmlerde şehir dışında yaşayanların olabildiğince ilkel ve geri kalmış topluluklar olarak tasvir edildiklerini bildirmektedir (Ganjaei, 2010, s.19-30). Dolayısıyla 'ilkel ve geri kalmış Doğu' stereotipi kökleri sömürgecilik, emperyalizm ve Batı'nın üstünlük ideallerine dayanan bir stereotip olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğu Batı'ya kıyasla geri, medenileşmemiş ve durgun olarak tasvir edilirken sömürgeci güçler tarafından Doğu üzerindeki egemenlikleri haklı çıkarmak ve Batı toplumlarına bölgenin yanlış bir görüntüsünü sunmak için bu stereotip kullanılmaktadır. Doğu toplumlarına karşı olumsuz tutumların oluşması özellikle Doğu'nun ilkel ve geri kalmış olduğu izleniminin yaratılmasıyla gerçekleşmektedir.

Batı'nın diğer tüm toplumların ölçülmesi gereken standart olduğu fikri en çok bu stereotip ile pekiştirilmekte ve Doğu toplumlarının zengin tarihini, kültürünü ve başarılarını gözlemlemektedir. Bu klişe çoğu zaman Doğu toplumlarındaki sözde ilerleme ve gelişme eksikliğini vurgulamakta ve Batı'yı üstün bir medeniyet olarak sunmaktadır. Doğu'yu gelişmişlik üzerinden konu alan belgesel filmlerde genellikle Doğu'nun teknoloji, bilim ve sosyal gelişme açısından Batı'nın gerisinde olduğunu tasvir etmek için Doğu geri kalmış bir coğrafya olarak resmedilmektedir. Abu Lughod bu imajın Doğu'yu zorunlu olarak ilkel, geri kalmış, batıl inançlı ve kaotik olarak tanımlamakta ve bu nedenle yerlileri inançlarından ve kültürel miraslarından kurtarmak için Batı müdahalesine şiddetle ihtiyaç duyar vaziyette gösterdiğini iddia etmektedir (Abu-Lughod 2002, s.783).

Filmler, televizyon ve internetin merkezinde olduğu popüler medya bu temsillerin sürdürülmesinde geçmişteki kitaplara ve tablolara nazaran çok daha etkili bir şekilde rol oynamaktadır. Dinamik ve çeşitli olan Doğu kültür ve toplumlarının gerçekliği çoğu defa bu stereotiplere indirgenmekte ve anlatı bunların üzerinden kurgulanmaktadır.

Doğu ile ilgili Batılı zihinde yer alan bir diğer problem ise Doğulu kadının özgürleştirilmesi meselesidir. Bu fikrin çeşitli sanat dallarında ve medyada ortaya çıkardığı stereotip "kadınısı Doğu" stereotipidir. Batı'nın

kendine kurtarıcı rolünü vermesi ve Doğu'nun özellikle kadınlar üzerinden kurtarılması, özgürlüğüne kavuşturulması gerektiği fikri önemli rol oynayarak Batı'da Doğulu tahayyülün şekillenmesini sağlamıştır. Günümüz iletişim araçları öncesinde resimler ve hikâyeler ile ele alınan Doğulu kadın ve harem konusu Batılı erkek ressamaların görme ve tanıma imkânı bulamamalarına rağmen hayali anlatımlarla kurgulanmıştır. Özellikle Müslüman olduğu varsayılan Doğulu kadınlar, eğitimsiz, cahil, güçsüz ve pasif olarak çeşitli stereotipik imgelerle ebedi kurbanlar olarak anlatılmıştır (Kian-Thiébaud & Rundell, 2010, s.50).

“Kadınlık ve duygusallık” stereotipi, Doğu'nun ve Doğu kadınlarının özellikle şehvetli ve erotik olarak tasvir edildiği oryantalist bir temsil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu klişe, Doğulu kadınları genellikle itaatkâr ve erkeklerin zevkine açık olarak tasvir ederken Doğulu kadınları nesneleştirdiği ve insanlıktan çıkardığı, onları cinsel nesnelere indirgediği için sanatın çeşitli dallarında özellikle kullanılmaktadır. Kadın imajının inşasıyla doğrudan bağlantılı olan bu stereotip en çok Doğu despotizmi ile birlikte yer almaktadır. Çok eşlilik, harem ve hamamlar gibi pek çok oryantalist temsil despotizm altında kadının ezilmiş konumunu göstermek için kullanılmaktadır (Boer, 1996, s.43). Dolayısıyla ‘Despot Doğu’ stereotipinin hem bir alt türü hem de destekleyicisi olarak Doğu'nun dışıl bir yapıdaki bu tasviri oldukça kullanışlıdır.

Belgesel filmlerde gösterilen Doğulu kadınlar erkek egemen geleneksel kültürün sınırları tarafından hapsedilmiş ve toplumdaki dışlanmış olarak algılanması gibi olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Doğulu kadınlar söz konusu olduğunda onlar için sosyal izolasyonunun en görünür işareti vücudu baştan aşağı örten uzun, gevşek bir kaftan olan çarşaflardır. Belgesel filmlerde çarşaf, cinsiyetçiliğin, boyun eğdirmenin ve Doğulu değerler ve toplumsal sistemler tarafından kadınlara uygulanan baskının simgesi olarak sunulmaktadır (Ganjaei, 2010, s.69). Belgesel filmlerde merak duygusunu uyandırmak ve gizem avcılığı yapmak için Doğulu kadın tasvirlerinin kullanılması oldukça sık rastlanan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Batılı olmayan kıyafetler içerisindeki Doğulu kadınlar izleyenlerin merakını cezbederek belgesel filmin etkileyciliğini arttırmaktadır. Dolayısıyla Doğu'nun kurtarılması, geliştirilmesi ve demokratikleştirilmesi gereken bir coğrafya olduğu, kadınlar üzerinden oluşturulan Doğu stereotipi ile yine Batı'ya hizmet etmektedir.

Marjan Alizadeh'in yönettiği *Persian Catwalk* (2018) isimli belgesel film, Orta Doğu'daki güzellik endüstrisinin hikâyesini model olmak isteyen Mehdis isimli genç bir kız üzerinden anlatırken Orta Doğulu kadınların nasıl

özellikle şehvetli, erotik ve egzotik olarak temsil edildiğini göstermektedir. Bu belgesel filmde İran toplumunda kadının model olarak çalışmasına nasıl karşı çıktığı dolayısıyla İran toplumunun özgürleştirilmesi gerektiği fikri anlatılmaktadır. 2006 yılında Sut Jhally tarafından yönetilen *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* isimli belgesel filmde ise Arap kadınlarının şeyhlere hizmet eden sığ dansözler olarak filmlerde nasıl gösterildiğini anlatırken, kadınların nasıl pasif, ve boyun eğici olarak gösterildiklerini açıklaması bakımından önemlidir. Aynı belgesel film Arapların genel olarak nasıl terör destekçisi olarak lanse edildiklerini izleyicilere aktarmaktadır.

Bu noktada karşımıza en bilinen Doğu stereotiplerinden birisi olan “terörün merkezi Doğu” stereotipi çıkmaktadır. Gerek kurmaca filmlerde gerekse de belgesel filmlerde en çok rastlanılan konulardan birisi olan terör günümüzde Doğu toplumları ile özdeşleştirilmektedir. Bu stereotip ile Doğu ve Doğu insanı sıklıkla siyasi şiddetle, özellikle de terörizmle ilişkilendirilmekte ve Batı’nın Doğu’ya olan müdahalesini haklı çıkarmak için Doğu’nun doğası gereği şiddet yanlısı ve istikrarsız olduğu gösterilmektedir.

Valantin, Hollywood sinemasında 1970’ler sonrasında terörizm konulu filmler çekilmeye başladığını bildirmektedir. 1990’ların başından itibaren ise ciddi anlamda terör konulu filmler çoğalmış ve Amerika’nın millî güvenlik sorunlarından birisi olarak terör sürekli gündemde tutulmuştur. Sovyet tehdidinin gündeme getirildiği bu dönemde terörün yıkıcılığı karşısında Amerikan halkına korku pompalanmaya devam etmiştir. Amerikan toplumunun, yıkıcılık, bölünme ve saldırı korkuları terör konusuna eğilmesini sağlamıştır. 2000’lerin başında yaşanan 11 Eylül terör saldırısı ise ABD karşısına yerleştirilen gücün değişmesine neden olmuştur. Sovyet korkusu yerini Doğu’dan gelen İslami Terör ’korkusuna bırakırken ABD’nin de Orta Doğu ve İslam dünyası ile ilgili çalışmalarının da artmasına neden olmuştur (2005, s.89). Kurmaca filmlerde de belgesel filmlerde de oryantalist bakış açısının giderek etkin olduğu bu dönemde Doğu artık terörün yuvası olarak tasvir edilmeye başlamıştır.

Sinema filmlerinde siyasal şiddet söz konusu olduğunda film yapımcılarının bilinçli ya da bilinçsiz olarak uyguladıkları oryantalizm düzeyinin, yaşanan terör olayları sonrasında siyasal anlamda ABD ve onun uzantısı olarak diğer Batılı ülkeler ile Ortadoğu ülkeleri arasındaki ilişkiye bağlı olduğu görülmektedir. Jeopolitik durumun gergin olduğu dönemlerde Orta Doğu halkları filmlerde tehlikeli ve çoğu zaman hain teröristler olarak tasvir edilmektedir (Dajani, 2000, s.27-28). Belgesel filmlerde de döneme bağlı olarak Doğu toplumlarına bakış açıları değişmektedir. Siyasi konjonktürün sertleştiği dönemlerde Batılı ülkelerin politikaları doğrultusunda filmler

ortaya çıkmaktadır. Chris Hegedus ve D.A. Pennebaker, Bill Clinton'ın 1992 yılı başkanlık kampanyası sırasındaki kampanya stratejisinin anlattığı ve Doğu'nun terör sorununun kaynağı olarak gösterdiği *The War Room* (1993) isimli belgesel filmi ABD iç siyasetinde Doğu'nun nasıl araçsallaştırıldığını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Wayne Kopping'in yönettiği *Obsession: Radical Islam's War Against the West* (2005) isimli belgesel film ise Doğu'yu şiddet yanlısı ve istikrarsız bir coğrafya olarak sunmakta ve Batı'nın İslami aşırılığın tehdidi altında olduğunu öne sürmektedir. Yönetmen Wayne Kopping de Doğu toplumlarında baskı ve zulümlerin olduğunu gösterdiği ve yaşanan cinayetlerin faileri tarafından anlatıldığı *The Act of Killing* isimli belgesel filmi ile 1965 yılında Endonezya'da yaşanan olaylar üzerinden Doğu toplumlarını anlatmaktadır.

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere belgesel filmlerde de kurmaca filmler ile oluşturulan stereotipler kullanılmaktadır. Olumsuz stereotiplere karşı belki 'mistik Doğu' stereotipini olumlu veya nötr bir stereotip olarak görmek mümkündür. Doğu geri kalmış, despot, terör yuvası olduğu kadar gizemli ve mistik bir yapıya da sahiptir. Doğu'nun mistik yapısı üzerinden ötekileştirme çalışmaları daha çok Oryantalizmin ilk dönemlerinde görülmektedir. Liu, sinemanın icadından bu yana Doğu'yu gösteren pek çok filmin kayda alındığını bildirirken Doğu'nun mistik ve ruhani özelliklerinin ilk dönem filmlerinde daha çok ön plana çıkarıldığını bildirmektedir. Ona göre zamanla değişen dünyanın politik yapısı nedeniyle Doğu ile ilgili filmler mistisizmden çok insanların ilkel, düşman veya barbar olarak gösterildikleri yeni yapımlara dönüşmüştür. (Valantin, 2005) Erken dönem Fransız filmleri, kolonizasyonu meşrulaştırmak için Doğu'nun gizemli taraflarının keşfedildiği ve mistik yapısının geri kalmışlığa neden olduğu algısını yaratmak için çekilirken, kolonilerin bağımsızlıklarını kazanmaları sonucunda filmlerde yer alan Doğu'nun temsil biçimleri farklılık göstermiş ve insanların vahşileştirildiği görülmüştür (Liu, 2010, s.23-27). Shaheen de aynı noktaya vurgu yaparak sıra dışı olarak gösterilen ve duygulara seslenen Doğu temsillerinin Arap ülkelerinin bağımsızlıklarını kazanmasıyla değiştiğini ifade etmektedir. Bu değişim sonucunda Doğu'nun tehditkar, bağnaz, dini kurallara sıkı sıkıya bağlı topluluklar olarak temsil edildiklerini bildirmektedir (Shaheen, 2000, s.25).

Oryantalizmde sıkça görülen mistik Doğu stereotipinin temel mantığı, Batı'nın üretken ve aktif olduğu buna karşın Doğu'nun taklitçi ve pasif olduğu ilkesine dayanmaktadır. Ayrıca Doğu mistik geleneklere sıkı sıkıya bağlı bir toplum olarak ötekileştirilirken Batı duru akılcılığın, gerçekçiliğin ve bilimin temsilcisi olarak gösterilmektedir. Doğu çok köklü bir geçmişe ve büyük bir mirasa sahip iken bunun farkında olmamakla ve pasif bir şekilde

hayatın içerisinde yer almaktadır. Batı ise aktif bir şekilde sürekli hareket sloganıyla hayatın içerisinde yer almakta, aklı ve bilimi kullanarak dünyayı keşfetmektedir.

Mistik Doğu temsillerinde ince tül perdeler, tüstüler ve mumlar anlatıda gizem havası oluşturmak için sıklıkla kullanılmaktadır. Doğu'nun soyut olan mistik yapısı, anlatıda bu sembollerin kullanılmasıyla somutlaştırılmaktadır. Doğu inançlarının anlatıldığı belgesel filmlerde bu semboller adeta dini inançların birer parçası gibi yer verilmektedir. Gülşen'e göre filmlerde yer alan mistik unsurlar *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi fanteziler yaratmak için kullanılabilirken diğer taraftan da dinlerin tehlikeli taraflarından arındırılarak modern toplumlar için ön plana çıkarılan ve ehlileştirilen tarafını göstermek için kullanılmaktadır. Ancak mistikleştirmek için kullanılan bu yöntem seyirciyi yanlış anlamlandırmalara sürüklemektedir (Gülşen, 2011, s.333-336).

Dahası izleyicilerin dikkatini çekmek ve filme odaklanmasını sağlamak amacıyla oluşturulan mistik ve gizemli atmosferler seyircinin kendi inançlarını da sorgulamasına neden olmaktadır. Dolayısıyla filmlerde yer alan mistisizm diğer yönüyle inançlara olan sadakati sorgulamakta ve insanların inançları üzerinden algı oluşturulabilmesine zemin hazırlamaktadır. Doğu mistisizminin filmlerde kullanılması Batılıların Doğu'ya olan ilgilerini arttırmak ya da Doğu'nun zenginliklerini göstermek amaçlarının yanı sıra Doğulu izleyicinin kendisi üzerinde yeni etkilerin oluşmasını da sağlamaktadır.

Sonuç olarak Doğu'nun zamana ve politikalara bağlı olarak Batılı filmlerde farklı stereotipler ile temsil edildiği görülmektedir. Özellikle belgesel filmler üzerine yapılan araştırmalar kurmaca filmler ile oluşturulan Doğu stereotiplerinin belge filmler üzerinde de kullanıldığı göstermektedir. Yönetmen ve yapımcıların seçerek anlatıya eklediği pek çok temsil biçimi ve sembol Doğu'nun egzotik, ilkel, despot, dişil, terörün merkezi ve mistik gibi genel çerçeveler içerisinde anlatıldığını göstermektedir. Bunların dışında yine Doğu'nun pasifliği, yoksulluğu, aşağılanmışlığı pek çok yan stereotipler ile de desteklenmektedir.

2.3. Belgesel Film ve Toplum

Rotha'ta göre belgesel filmlerin temel görevi toplumsal sorunları araştırmak, modern toplumların eleştirilerini dile getirmek ve toplumsal sorunlara çözümler üretmektir. İnsanlar her gün yeni bir politik ve sosyal sorun ile karşılaşırken bu karmaşanın içerisinde çaresiz kalmaktadır. Sinema ise devrim niteliğinde bir yenilik olarak toplumsal farkındalığın yaratılması ve çeşitli diğer toplumsal hizmetlerin yerine getirilmesi noktasında verimli bir şekilde kullanılmalıdır (2000, s.35, 45).

Kurmaca filmler insanları günlük hayatın sıkıcığundan kurtarmak ve onları eğlendirmek amacıyla üretilirken belgesel filmler ise hem bireylere hem de toplumun geneline hizmet eden bir yapıdadır. Yine kurmaca filmler genellikle maddi bir beklenti içerisinde üretilirken belgesel filmlerden asıl beklenen fayda ise belli konular hakkında farkındalık yaratmaktır. Bunun dışında toplumun bilinçlendirilmesi, problemlerin dile getirilmesi ya da belli bir grubun eğitilmesi gibi pek çok yan fayda da belgesel filmin toplum ile ilişkisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu başlık altında belgesel filmlerin toplumlara temsil gücü, toplumsal hafıza ile ilişkisi ve toplumsal değişim noktasında ne gibi etkilerinin bulunduğu açıklanmaya çalışılmaktadır.

2.3.1. Belgesel Filmlerin Toplumlara Temsil Gücü

Belgesel filmler topluma dair belirli görüntülerin aktarılmasıyla, toplumsal yapının belirli bir yönünü veya toplumsal bir sorunu dile getirmektedir. Aynı zamanda bir toplumdaki farklı geçmişlerden veya sosyal gruplardan gelen insanların bakış açılarını, deneyimlerini ve seslerini vurgulayarak toplumun daha incelikli ve çeşitli temsilini de ortaya koymaktadır. Toplumun tamamının etkili bir şekilde temsil edildiği söylemek mümkün gözükmezken toplumlar hakkında değerli iç görülerin ve bakış açılarının aktarılması yine belgesel filmler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Genellikle belirli bireylere, gruplara veya konulara odaklanılırken her zaman çoğunluğu temsil etmek mümkün değildir. Kültürel çalışmalarda, sosyolojide, felsefede, sanat dallarında ve daha pek çok disiplinde bir tartışma konusu olan temsil, belgesel film alanında da sorgulanan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Adalet, ekonomik, özgürlük, savaş ve barış gibi pek çok konunun anlatıldığı belgesel filmlerde gerçeğin temsil edildiği fikri ve temsil edilenin gerçeklik olarak algılanmasının getirdiği güç belgesel filmleri ayrı bir noktaya koymaktadır. Belgesel filmde kullanılan dil, gerçek ile objektif bir şekilde ilişki kurduğu düşünülen temsilin görsel ve işitsel olarak anlatım şeklini oluşturmaktadır.

Dolayısıyla temsil, belgesel film anlatısında önemli bir yer teşkil ederek toplumlara dair bilgiler edinme yolunun da önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Hall, temsil kavramının *“bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması”* anlamına geldiğini bildirmektedir (2017, s. 23). Temsil ve kültür ilişkisi arasındaki bağlantılar üzerine araştırmalar yapan Hall, bir kültürde yer alan düşünce, fikir ve duyguların dil ile üretilen ve yayılan anlamlar aracılığıyla temsil edildiğini söylemektedir. Dolayısıyla kültür, paylaşılan anlamlarla alakalı bir kavram olarak dil ve temsil ile yakından ilişkilidir. Belgesel film yapımcısı ele aldığı konuyu tasvir ederken konunun anlam bütünlüğünü belirli görüntüleri ve simgeleri bir araya getirerek gerçekleştirmektedir.

Filmin temsil evrenini oluştururken kullandığı dil ve anlatım, odaklanılan konunun kültürel kodlarından beslenerek oluşturulmaktadır.

Temsiller beslendikleri kültürlerden alınarak içselleştirilmekte ve zamanla benliğin bir parçası halini alabilmektedirler. Bu içselleştirme kültürel temsillerde saklı olan değerleri de kapsayarak benliğin içerisinde yoğunlaşmaktadır. Bundan dolayı herhangi bir kültüre ait temsil aşında kendine özgü politik önem taşımaktadır. Kültürel temsiller toplumsal gerçekliğin nasıl oluşturulacağına ve nasıl inşa edileceğine dair kendine özgü roller oynamaktadır. Sosyal hayatın ve toplumsal kurumların şekillenmesinde sınırların nasıl olacağı ve hangi figürlerin baskın çıkacağı temsiller üzerinden gerçekleştirilen anlatılar ile topluma aktarılmaktadır (Kellner & Ryan, 2010, s. 37).

Herhangi bir şeyi tasvir eden ya da simgeleyen dil, görüntü ve işaretlerin kullanılmasını içermekte ve anlamın temsili bir sistemini de kurmak için kullanılmaktadır. Bu sayede dil fikir ve duyguların temsili için kullanılan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Irka dayalı temsilleri inceleyen Hall, temsil teorisini oluştururken stereotipler üzerine durmaktadır. Hall, ABD’de siyahilerin genellikle medyada ırkçı, kriminolojik, cinsiyetçi gibi stereotipler ile temsil edildiklerini dikkat çekmektedir. Özellikle haberlerde oluşturulan anlatı dili ve temsiller siyahilerin bu stereotipler ile zihinlerde yer edinmesine neden olmaktadır. Hall’a göre stereotipleştirme bir temsil pratiği olarak bir kişiyi veya toplumu “kolayca kavranan ve hatırlanan, büyük ölçüde tanınan, basit ve canlı” özelliklerini ön plana çıkararak onu sabitleme ve basite indirgeme işlemidir. Bu işlem aynı zamanda ayırma stratejisinin de bir parçası olurken onlar ve biz, sapık ve normal, dışarıdaki ve içerideki arasında sembollerden oluşan sınırlar koymaktadır. Farklı olanların dışlanmasını sağlayan bu strateji güç eşitsizliklerinin görülebilir olmasını da mümkün hale getirmektedir. Bu sayede ötekileştirilen gruba yönelen güç ayırma stratejisinin de nihai bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Hall, stereotipleştirmenin aslında sembolik bir tür şiddet uygulaması olduğunu iddia etmektedir (Hall, 2017, s.23-30).

Belgesel filmlerin toplumları temsil etme gücü aynı zamanda toplumları etkileme gücünü de oluşturmaktadır. Belgesel filmlerde stereotipler aracılığıyla temsil edilenler sosyal hayata ve bireylere bağlıdır, bu noktada duyguları harekete geçirebilen bir yapıya sahiptirler. Temsiller üzerinden oluşturulan duygular, figürler ve kamusal yaşam hakkındaki algıları etkileyebilmektedir. Dolayısıyla duyguların sosyal dolaşıma girmesi belli başlı temsillerin kullanılmasıyla gerçekleşmektedir. Umut, öfke ve ilgisizlik gibi duygular kolektif ve eş zamanlı olarak yaşanabilirken toplumdan topluma da farklılıklar

gösterebilmektedir. Temsil gücünün oluşturduğu duygular sosyal anlayış ve tutum farklılıkları sonucunda çeşitli anlamlar kazanmaktadır. Yine zamana bağlı olarak bu anlamlar zaman içerisinde farklılıklar gösterebilmektedir (Smaill, 2010, s.6).

Belgesel filmlerde biçimden ziyade içeriğin ön plana çıktığı kanısı onun gerçeğin temsilcisi olduğu fikrine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Gündelik gerçeklerin kaydedilerek yeniden sunulması belgesel izleyicisine bir nevi bu gerçeği deneyimleme imkânı sunmaktadır. Belgesel izleyicisinin aslında izlediği, belgesel yönetmenin anlatmak istediği konuya dair farklı zaman ve mekânlarda ne olduğu gerçeğinin kaydedilmiş bir temsildir. Bu temsil veya temsiller haber vermek, bilgilendirmek ya da duygusal bir ortak noktada buluşturmak gibi amaçlara hizmet etmek için belgesel film yönetmeni tarafından bilerek seçilmektedir (Arneson, 2012). Belgesel film yapımcı veya yönetmenin belirli bakış açılarıyla harmanladığı bu temsillerin şekli aslında dikkat çekmek istenilen konu ile doğrudan alakalıdır. Dolayısıyla temsil, gerçeğin kendisi değil gerçek ile alakalı yeni bir anlam ve anlatımdır. Ancak konunun gerçeklere dayalı olması ve belgesel filmin gerçeği yansıttığı düşüncesi onun temsil gücünü ön plana çıkarmaktadır. Kullanılan film dilinin çok katmanlı olması, farklı yönleri ele alması ve gerçeğin en belirgin noktalarının vurgulanması gibi biçime dair önemli tercihler belgesel filmde yer alan temsillerin doğasını belirlerken gerçeğe olan mesafenin de daralmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla seçilen konunun doğası ile temsil arasındaki sıkı ilişki belgesel film yönetmenin aktarmak istediği konuyu anlatmasına yardımcı olmaktadır.

Gerçeği temsil etme yolu belgesel film yönetmenini hem etik hem de estetik bağlamların birlikte kullanılması açısından zorlamaktadır. Ele alınan konu içerisindeki gerçeklerin gösterilmek üzere seçilen bir bölümü yönetmenin tercihi ile gerçekleşmektedir. Temsiller de bu gerçekliğin taşıyıcısı olarak şekillenirken bütünün parçaları olarak film içerisinde yer almaktadır. Çekim açı ve ölçeklerinden kurgu stratejisine kadar film yapımındaki tüm aşamalar gerçekliğin temsili oluşturmak için anlatıya uygun bir şekilde kullanılmaktadır. Bu aşamalarda seçilen her unsur gösterilmek istenen gerçeğin temsili yaratmada kullanılmaktadır. Bu durum belgesel film yönetmenin belirli etik ve estetik problemlerle karşı karşıya getirmektedir. İzleyici gördüğü görüntüler üzerinden belirli çelişkilere düşebilmekte ve yanılabilir (Kutay, 2017, s. 12). Gerçeğin tanımlanması problemi ilk problem olarak karşımıza çıkarken bir de onun temsili oluşturulması ve bunun aktarılması belgesel film yönetmenini zorlayacak pek çok sorunu beraberinde getirmektedir. Örneğin belgesel filmdeki karakter yaratımı ile kurmaca filmdeki karakter yaratımı birbirinden

farklı biçimde gerçekleşmektedir. Hayali bir ürünü temsil eden kurmaca film karakteri filmin yapımcısına etik bir sorumluluk yüklememektedir. Kurgusal karakterlerin açgözlü, korkak veya kaba birisi olarak filmde yer alması gerçek olmamalarından kaynaklanarak senariste veya yönetmene bir sorumluluk yüklememektedir. Yalnız bu karakterlerin temsil ettikleri herhangi bir kitlenin var olması durumunda hassas olunması yerinde olabilir. Burada senarist ve yönetmen kurgusal karakterlere değil stereotipleştirme üzerinden bazı toplumlara karşı sorumlu olmaktadır (Plantinga, 2018, s.119-120). Belgesel filmlerde ise gerçek karakterlerin yer alması gerçek muhatapların var olması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla filmde yer alan karakterlere ve onların içinde bulunduğu topluma karşı kurmacadan farklı olan bir sorumluluk ortaya çıkmaktadır.

Belgesel filmler ile mutlak gerçeğin ortaya çıkarılması söz konusu değilken aktarılmak istenen gerçeğe dair yeni yaklaşımları sergilemek amaçlanmaktadır. Belgesel film gibi hem bir sanat eseri hem de bir düşünme ürününün kendine özgü sınırları bulunmaktadır. Bu yeni yaklaşımlar belli başlı sınırlar içerisinde belgesel film anlatısında yer bulmaktadır (Kuçuradi, 2013, s.53). Bu sınırlar ve belgesel filmlerin gerçekliği temsil etmedeki etkinliği, yönetmenin seçimleri ve teknikleri, filmin konusu, izleyicinin filmde beklentileri ve anlayışı gibi bir dizi faktöre bağlıdır. Belgesel filmlerin, özellikle de film yapımcısının konuyu araştırmasında ve sunumunda tarafsız ve adil bir şekilde gerçeklere yer vermesi, gerçekliği temsil etmede başarılı olmasını sağlamaktadır. İlk elden görüntülerin, tanıklıkların ve birincil kaynakların kullanılması, gerçekliğin temsilinin doğruluğunu artırmaya yardımcı olmaktadır.

Plantinga ise belgeselin temsil ettiği gerçek ile bir miktar sorunlu olduğunu dile getirmektedir. Ona göre belgesel filmler gerçek hakkında iddialarda bulunabilen ancak gerçeği tam olarak gösteremeyen filmlerdir (Plantinga, 1997, s.38). Bunun nedeni belgesel filmlerin gerçekliği temsil etmede oldukça seçici olabileceği ve film yapımcısının seçimleri ve tekniklerinin, izleyicinin konuyu anlayışını her zaman doğru veya adil olmayan şekillerde etkileyebileceğinden kaynaklanmaktadır. Belgesellerdeki manipülasyon ve önyargı potansiyeli, film hassas veya tartışmalı bir konuyu ele aldığı anda özellikle sorunlu olabilmektedir.

Sonuç olarak belgesel filmler toplumları temsil etmede oldukça etkili film yapımları olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bir film yapımı için en önemli şey konunun belirlenmesidir ki bu da filmi ortaya koyan yönetmen ve yapımcının aktarmak istedikleri, dünya görüşleri ve karakterleri ile yakından ilgilidir. Belgeselde aktarılabilecek konunun seçimi bu noktada kişisel bir tercih

olurken anlatıda yer alacak temsillerin belirlenmesi de doğrudan aktarılmak istenen mesaj ile ilgili olmaktadır. Belgesel filmlerin gerçekliğin doğrudan bir temsili olmadığını, daha çok gerçekliğin film yapımcıları tarafından filtrelenmiş ve yorumlanmış bir temsili olduğunu kabul etmek önemlidir. Bu nedenle izleyicinin belgesel filmlere eleştirel bir gözle yaklaşması, gerçekliğin temsilindeki olası sınırlamaların ve önyargıların farkında olması gerekmektedir.

2.3.2. Belgesel Filmlerin Toplumsal Değişime Etkisi

Tüm sinema türleri arasında belgesel filmler siyasal iletişimde ve toplumsal dönüşümde oynadıkları rol nedeniyle farklı bir konumda yer almaktadır. Bunun sebebi belgeselin gerçeklik iddiası ile toplumun karşısına çıkması ve dünya ile kurduğu ilişkinin şeffaf olduğu algısı yatmaktadır. Siyasi ve sosyal bir görev atfedilen belgesel filmler yeni iletişim teknolojileri ile çok daha büyük kitlelere hitap edebilmekte ve farklı kesimlere nüfuz edebilmektedir. Toplumların yaşayış ve hayatı algılayış biçimlerinde medya, medya içerisinde de sinema oldukça etkiliyken belgesel filmler ile izleyicilerin ilişkisi çok daha özeldir. Belgesel filmlerin toplumda ve bireylerde farkındalık yaratma amacıyla hazırlanması, izleyicinin belgesel filme olan yaklaşımını kurmaca filmlerden farklı kılmaktadır.

Toplumsal değişim ve dönüşüm sürekli bir şekilde devam ederken aslında bu durum var olmanın temel bir özelliğini oluşturmaktadır. Bilinen her şey zamanın yıkıcı ve yıpratıcı etkisiyle sürekli bir devinim içinde dönüşmektedir. Bundan dolayı insanlar ve toplumlar sabit kalmayarak kimi zaman kısa bir süre içerisinde aniden kimi zamanda uzun bir süreyle yavaş yavaş değişmektedir. Toplumsal yapı, kültür ve kurumlar gibi pek çok unsur toplumsal değişimin gerçekleştiği alanlar olarak bilinmektedir (Sunar, 2018, s. 3). Toplumsal değişim toplumun genelini ve işleyişini işaret eden bir değişmeyi tanımlamaktadır. Toplumsal ilişkiler ağı, toplumsal kurumlar, grup ve birey davranışları, değerler ve normlar gibi toplumun yapısını oluşturan tüm yapı taşlarının zaman içerisindeki değişimi toplumsal değişim tanımını açıklamaktadır (Kongar, 2013, s. 3, Tezcan, 1998, s. 191).

Belgesel filmler ile başlatılmak istenen 'farkındalık' durumu aslında toplumsal süreç içerisindeki değişimin fitilini ateşlemeyi ifade etmektedir. Farkındalık ise birey ile başlamakta ve bilgi birey sayesinde bir nitelik kazanmaktadır. Bireylerin farkındalık düzeylerinin artmasıyla zamanla toplumsal kodlar oluşmakta ve bu kodlar toplum içerisinde dolaşan imgelere dönüşmektedir (Anık, 2014, s. 227). Herkesin daha iyi koşullarda yaşayabilmesi için toplumsal gerçekliğin yeniden inşa edilmesi gerekirken

belgesel filmler bu süreçte gerçekliğin kitlelere iletilebilmesi imkânını da sağlamaktadır. Gerçeklik, belgesel film aracılığıyla iki noktada yeniden üretilmektedir. Bunlardan ilki belgeseli hazırlayan kişinin belirlediği gerçeklik sınırları ve görüntü, ışık, renk ve ses gibi film yapım unsurlarının kullanım şekli ile oluşturulan gerçeklik diğeri ise hazırlanan belgeselin izleyiciler ile buluşması ve izleyicilerin gördüklerine yükledikleri anlamların oluşturduğu gerçekliktir (Tan-Akbulut, 2018, s. 86). Üretim aşaması ile başlayan yeni anlamlar, gösterim sürecine kadar devam etmekte ve toplumsal sorunlara karşı yeni bilgiler kitlelere yayılarak yeni bir kolektif yapı oluşmaktadır. (Wakae, 2021). Bu sayede belgesel filmler toplumları harekete geçiren bir rol oynamaktadır. Toplumları harekete geçiren etkiyi tespit edebilmek adına çeşitli kuramlar ortaya atılmış ve modeller geliştirilmiştir.

Belgeselin toplumsal etkisi ve politik gücü Jane Gaines tarafından '*politik mimesis*' kavramıyla açıklanmaktadır. Film kuramcısı L. Williams'ın porno, melodram ve korku filmleri gibi türlerin izleyicilerde istemsiz bedensel tepkimelere yol açtığını gösteren araştırmasından yola çıkan Gaines, belgesellerin de izleyicilerde mimetik tepkimeler başlattığını iddia etmektedir (Gaines, 1999, s. 90). Ona göre izleyiciler belgesellerde, estetize edilmiş gerçeklik temsilleri ile perdeye yansıtılmış sosyopolitik bir mücadeleyi izlemektedir. Bu mücadeleden etkilenen izleyiciler sosyal hayata bu mücadeleyi yansıtmaktadırlar. Nichols de belgesellerin insanların zihinlerinde ve bilinç dünyalarında etkiler bıraktığını ifade etmektedir. Nichols belgesellerin etkilerinin üç ana ekseninde anlamının mümkün olduğunu bildirmektedir. İlki yönetmenin elde etmek istediği sonuçları için kullandığı retorik'in nasıl olduğu, ikincisi filmin biçim ve gramerinin nasıl oluşturulduğu, üçüncüsü ise seyircinin yaklaşımının nasıl olduğudur. Belgeselin içerisinde yer alan imgeler, söylemler ve seyirci zihninde oluşan anlamlar, seyircinin hayatında dönüştürücü bir etki yaratabilmektedir. (Nichols, 1991, s. 69).

Belgesellerin toplumsal değişime etkisini araştıran Whiteman koalisyon modeli olarak geliştirdiği bir yöntem ile etkiyi tespit etmeyi hedeflemektedir. Bu model, belgesel yapımcıları, belgesel özneleri, izleyiciler, kamuoyu ve aktivistlerin dahil olduğu tüm grupları merkeze alarak karşılıklı kazancın gelişimini incelemektedir. Ona göre hayatın olağan akışı içerisinde devam eden toplumsal ve siyasal süreç belgesel filmler aracılığıyla yönlendirilebilmektedir. Belgesel filmleri toplumların tepkime hızını arttıran yapımlar olarak kabul eden Whiteman; belgeseli, belgeselin dağıtımını, izleyenleri, aktivistleri, karar vericileri, ve toplumu analiz ederek hem egemen söylemin hem de alternatif söylemin belgeselin ortaya çıkmasından sonra nasıl değiştiğini tespit etmeye çalışmaktadır. Bu model, belgeselin etkileme ihtimalinin en yüksek olduğu aktivist gruplar ile karar vericilere odaklanarak toplumun genelini

incelemeyi arka plana atmaktadır (Whiteman, 2004, s. 54). Christensen, bu modelin belgeseli fikri olarak ortaya çıkmasından dağıtım sürecine kadar olan tüm aşamalarda incelediğini bildirmektedir. Ona göre iletişim aracı olarak kullanılan belgesel bireyler ile örgütler arasında bir koalisyon oluşturmaktadır (Christensen, 2009, s. 82).

Whitman'ın odaklandığı nokta yapımcılar, izleyiciler, aktivistler ve siyasilere belgesel film üzerinden uzun vadede oluşturdukları ilişkidir. Belgeselin etkisini gözlemlemek bu sayede mümkün olmaktadır. Belgeselin üretilme sebepleri ve izleyici tarafından alınması kamusal söyleme yeni yansımalar olarak dönmektedir. Belgesel filmler aracılığıyla toplumsal hareketleri başlatan kişiler aslında alternatif söylem alanları oluşturmaktadır. Belgesellerin kamusal söylemde kapsadığı alan belgeselin etkisine dair bir göstergedir (Whiteman, 2004, s. 51-52).

Belgesel filmler, gösterdikleri ve aktardıkları ile hem sosyal gerçeklerin iyi anlaşılmasına hem de bazı gerçeklerin yeniden inşasına büyük katkı sağlamaktadırlar. Belgesellerin ele aldığı konular aslında bizlere neyin az neyin çok gerçek olduğuyula ilgili fikirler vermektedir. Merkeze alınan konu ise toplumsal olanın vurgulanmak üzere seçilmiş kısmını temsil etmektedir (Minh-ha, 1993, s.96). Belgesel filmler, televizyon ve internet gibi iletişim araçları ile hem dikkat çekmek istediği konuları kitlelere ulaştırabilmekte hem de kendini daha iyi ifade edebilmektedir. Günümüz dünyasında çeşitli ağlar sayesinde örgütlenen toplum, belgesel filmler sayesinde gelecek nesillere duygusal, dilsel, fikirselle ve kültürel pek çok mirası da aktarmaktadır. (Pembecioğlu, 2018, s. 1).

Genel olarak bakıldığında belgesel filmler gerçek hayattan beslenmeleri ve üretildikleri mekan ve zamanın kültüründen etkilenmeleri sebebiyle pek çok meselenin anlaşılmasında büyük rol oynamaktadır. Değişim gerektiğinde toplumları harekete geçirerek toplumsal konularda çözüm yollarına dair farklı görüşlere kendini ifade etme imkanı sağlamaktadır (Nichols, 2001, s. 1-2). Bilgilendirme ve farkındalık oluşturma gibi işlevlerinin yanı sıra izleyicilere yeni davranışlar öneren bir yapıya sahip olan belgesel filmler gerçekliğe sağladıkları katkı ile geçmiş ve geleceği bir araya getirmektedir. Toplumsal bilinci oluşturma ve değerleri gelecek nesillere aktarmada önemli görevleri yerine getiren belgesel filmler ve belgesel film üreticileri diğer sinema türlerine ve üreticilerine göre ayrı bir konumda yer almaktadırlar (Susar, 2004, s.9).

2.3.3. Toplumsal Bellek olarak Belgesel Filmlerin Rolü

İnsanların hayatları boyunca yaşadıkları büyük olaylar, karşılaştıkları kişiler geçici veya kalıcı bir şekilde belleklerinde yer edinmektedir. Uzun

süre hafızalardan silinmeyen olaylar ise kişide kişiye aktarılarak toplumsal hafızayı oluşturmaktadır. Toplumsal hafızada yer edinen pek çok olay yeni kişilere aktarılmadığı müddetçe zaman içerisinde daha az hatırlanır ve daha sonra unutulmaya mahkûm olur. Ele aldığı konuların olumlu ve olumsuz yönlerini, çelişkilerini sorgulayıcı yapısıyla izleyiciye aktaran belgesel filmler, birçok farklı döneme tanıklık ederken görünenin ardındaki gerçeği fark etmemizi de sağlamaktadır. Bu sayede izleyicide bir farkındalık oluşturan belgesel filmler, gerçek insan, mekân ve hikayeyi sinema diliyle yorumlayarak kitlelerin hafızalarında yer edinmesini sağlamaktadır.

Deneyimlerin ve bilgilerin bilinç düzeyinde sabit kalmasıyla oluşan bellek, görüntü ve seslerin belirli yöntemleri ile hapsedilmesi ve saklanabilmesiyle yapay ortamlarda da oluşmaktadır. Gelişen teknoloji toplumsal hafızaya hizmet eden pek çok yeniliği kazandırmış ve yaşanan olayların, tecrübelerin belirli yollar ile saklanarak başka bir zaman ve mekânda tekrar hatırlatılmasını mümkün hale getirmiştir. Dolayısıyla sinema bir sanat ve kitle iletişim aracı olmanın yanı sıra daha fazla görevleri de üstlenen bir araca dönüşmüştür. Huyseen de kaydedilen görüntü ve ses ile anlatı içerisine yerleştirilen temsil biçimlerinin bellek ile doğrudan bağlantısının olduğunu belirterek sinemanın toplumsal bellekte oynadığı role vurgu yapmıştır (1999, s.13).

Ferro, geçmişin izlerini kaydederek saklayan ve bellek mekânı oluşturan sinemanın tarih ile olan ilişkisine dikkat çekmektedir. Geçtiğimiz yüzyılda kaydedilen görüntüler, insanların hafızasına sinema salonları ve televizyonlar ile yerleştirilmekte bu sayede arşiv oluşturma faaliyeti de gerçekleşmektedir (2017, s. 46). Fotoğraf sanatı ile başlayan ve sinema ile devam eden görüntü kaydı bir tür yapay belleği oluşturmaktadır. Bireylerin ve toplumların geçmişlerine dair pek çok bilgi bu sayede depolanmaktadır. Görüntülere dayalı bu bellek zaman içerisinde gelişirken anlatma ve hatırlatma pratikleri sinema ile geçmişin bağını kurmaktadır. Filmlerin ve fotoğrafların saklandığı mekânlar da görsel belleğin muhafaza edildiği arşivleri oluşturmaktadır (2014, s. 17-19).

Dijital mecralar, fotoğraf ve video ile genişlerken bu mecra içerisinde sinema da geniş bir görsel bellek imkânı sağlamaktadır. Depolanan her görüntü aynı zamanda imgeleri oluşturmaktadır. Hafıza, imgeler aracılığıyla belli bir zaman ve mekânda gerçekleşen olayları hatırlatmaktadır. Gerçek görüntü ve seslerin aktarıcısı konumundaki belgesel film imgeleri çağrıştırmaları nedeniyle tanıklık işlevi görmektedir. Kameranın tanıklık ettiği pek çok olay insanlara aktarılabilmesi için pek çok şahidin ortaya çıkmasına neden olur. Bu sayede toplumsal bir bellek oluşur. Dolayısıyla pek çok insanın aynı anda şahitlik ettiği olay ile yüzleşmek kaçınılmaz olurken bu olaya

şahitlik edenlere gerçeğin farkına varmaları sağlanarak onlara sorumluluk hissi yüklemektedir. Belgesel filmi izleyen kitlenin bu olayı diğer insanlara aktarmasıyla sorumluluk toplum tarafından paylaşılmış ve toplumsal bellek oluşturulmaktadır (Lucas, 2005, s.224-227).

Belgesel sinema ise gerçeğin sinemadaki temsilcisi olarak hem insana dünyanın başka bir yerinden bilgi ve deneyim aktarabilen hem de kendi bulunduğu toplum içerisinde cereyan eden olaylara karşı farklı bakabilmesini sağlayan bir yapıdadır. Bu bilgilerin zamana bağlı kalmaksızın yıllar sonra bile aktarılabilmesi belgesel film ile toplumsal hafızanın iç içeliğine bir işarettir. Susar, kültürel değerleri belgeleyen, bu değerlerin kuşaklara aktarılmasını sağlayan ve bu sayede geçmiş ile irtibat halinde bir bilinç oluşturan belgesellerin çok yönlü toplumsal hafıza aracı olduğunu ifade etmektedir. Belgesel film yapımcılarının da önemli bir görev üstlendiklerini vurgularken toplumun tüm değerlerinin kayıt altına alınması ve aktarılması ile belgesel filmlerin toplumsal bellek oluşturduğunu açıklamaktadır (Susar, 2004 s. 9-12).

Bireyler gibi toplumlar da yaşadıkları olayları ve çeşitli bilgileri hafızalarında tutmaktadırlar. Olumsuz gelişmeler, yarattığı travma sonucu bilinçdışına itilerek daha kolay unutulabiliyorken, güzel gelişmeleri hatırlama eğilimi daha yüksektir. Baker, bu noktadan hareketle unutmamanın bir çare olmadığını, yaşanan gelişmelerin unutulmasının toplumsal sorunları çözmeye güçlük çıkardığını ifade etmektedir. Bazı hatırlatma faaliyetleri bu duruma çare olabilmekte ve geçmiş ile yüzleşmeyi sağlama noktasında işe yaramaktadır. Belgesel filmler görüntünün gücünü kullanması nedeniyle etkili hatırlatma araçlarıdır. Ayrıca gerçeği aktardığı düşüncesiyle izleyicilerin geçmiş ile yüzleşmelerini kolaylaştırmakta unutulmaya yüz tutan pek çok şeyi göstererek hafızaları tazelemektedir (Baker, 2005, s.49). Yalnızca görüntüleri aktararak değil sesin sinemada kullanılmasıyla belgesel filmler de gücünü iki yönlü güçlendirmiştir. Belgesel konu olan olayların gerçek tanıklarından alınan röportajlar ya da konu olan karakterin kendi ağzından hikâyenin aktarılması belgesel filmi güçlendirmektedir.

Belgesel filmler gerçeklik olgusunun temel yüklenicisi olarak insanların eğlenme ihtiyacından çok bilgi edinme ve meraklarını giderme ihtiyaçlarına hitap etmektedir. Bu ihtiyaçları gidermek üzere derlenen ve filme dönüştürülen pek çok konu ortak bir bellek oluşmasına neden olmaktadır. Yeteri kadar bilinmeyen ve doğru olduğu iddia edilen pek çok nesnel bilgi, belgesel filmin gerçekleri iletme çabası içerisinde dahil edilmiş ve fark edilmeyen ortak değerler olarak bir araya gelmiştir. Dolayısıyla insanların bilgilenme ihtiyacı

sonucu ortaya çıkan belgesel filmler ortak değerleri toplayarak onların arşivlenmesini sağlamıştır. (Özgen, 2007, s.152-153).

Gerçeği olabildiğince sonraki nesillere aktarabilmek önemli bir pratik olarak belgesel filmlerin temel özelliklerinden birisidir. Geçmişin unutulmasına yönelik kaygıların ortadan kalkmasını ve toplumsal hafızanın dinç tutulmasını sağlayan belgesel filmler, alternatif bir yol olarak karşımıza çıkmaktadır (Doyuran, 2018, s.168). Özellikle egemen sınıfın ve yaşadıkları toplumun gölgesinde kalan azınlıkların kendi toplumsal kimliklerine dair özellikleri belgesel film ile gelecek nesillere aktarması kültürel çeşitliliğin sonraki yıllarda da korunmasını sağlamaktadır. Erkilic, bellek ağırlıklı üretimlerin 90'lı yıllardan sonra sinemada arttığını ve çoğunluk içerisinde kaybolmaya yüz tutan azınlık grupların kimliklerini gelecek nesillere aktarabildiğini ifade etmektedir (2014, s. 73). Ancak propaganda yapmak amacıyla hazırlanan belgesel filmler toplumsal kimliği ait özellikleri gelecek nesillere aktardığını iddia ederken toplumsal belleği olumsuz da etkileyebilmektedir.

Sinemanın imkânları ile geçmişin görünür olması, birçok geri planda kalmış toplulukların kendi belleklerini oluşturmalarını mümkün kılmaktadır. Kar amacı gütmeyen bağımsız yapımlar, genel tarihsel anlatıda kendine yer bulamamış azınlık toplulukların görünürlüğüne arttırmaktadır. Resmi tarih anlatılarına alternatif olarak diğer seslerin ortaya çıkmasını sağlayan bu yapımlar resmi anlatının karşısında konumlanmaktadır. Bu da sinema ve bellek ilişkisini kurarken sanatın dile getirilemeyen pek çok şeyi aktarmada ne kadar etkili olduğunu göstermektedir (Sönmez, 2015, s. 24). Daha önce de aktarıldığı üzere belgesel sinema toplumsal bellek oluşturmada önemli roller üstlenebildiği gibi, gerçeğin çarpıtılarak aktarılmasıyla toplumsal yapıya da hafızaya da zarar verebilmektedir. Dolayısıyla belgesel sinemanın toplumsal hafıza oluşturmada iki yönlü etkisinin bulunduğu göz ardı edilmemelidir.

Belgesel filmi hazırlayan kişinin aynı zamanda bir tarihçi olmadığı durumlarda film her ne kadar belgelere dayanıyor olsa da bir belge niteliği taşımamaktadır. Gerçeğin tek yönlü görünümü yanıltıcı olabileceği gibi, bellekte doğru bir şekilde kalmamasına da neden olabilir. Bu durum izleyicinin ötekiyle tanışmasında yanılmalara neden olabilirken, yeni sorunlar da ortaya çıkarabilmektedir. Belgesel sinemanın yıllar süren problemlerin sorgulanmasını sağlaması beklenirken yeni ön yargıların oluşması ihtimal dâhilindedir (Pembecioglu, 2005, s.193-195). Fraser, belgesel filmleri topluluk oluşturmada etkili bulurken, toplumsal yapıya nüfuz eden yorum, temsil ve iletişim biçimlerindeki kültürel eşitsizliğin izleyicide farkındalık oluşturulmasıyla aşılmasının da mümkün olacağını dile getirmektedir (Fraser, 1997).

Sonuç olarak toplumsal bellek belli bir konuya dair insanların birbirlerine aktardıkları bilgilerden meydana gelirken geçmişte yaşanan bireysel ya da toplumsal olayların diğer insanlara aktarılma biçimi toplumsal belleğin inşasında oldukça önemlidir. Belgesel filmlerin gerçeği araştıran ve sorgulayan yapısı olayları yalnızca bireylerin hafızalarında kalmaktan çıkararak daha sonra tekrar hatırlatılabilir bir şekilde dönüştürmektedir. Ayrıca belgesel filmler aracılığıyla bilginin kitlelere aktarılması daha büyük toplumsal çıkarımların elde edilmesini sağlamaktadır. Bu sayede gerek bireyler gerekse de toplumlar geçmişte yaşanan olayların tekrar gündeme gelmesi ile geleceğe dair dersler çıkarabilmektedir. Diğer taraftan Nichols, belgesel filmlerin belge niteliğine sahip olmasından ziyade belgelere dayanan temsiller bütünü olduğu belirtmektedir. Ancak belgesel film izleyicisi bu filmlerin gerçeği gösterdiğini düşünmekte ve kendisine aktarılan bilgiyi gerçekmiş gibi hafızasında tutmaktadır (2017, s.33-34). Bu durumda belgesellerin gerçek olarak kabul edilmesinden pek çok yanlış doğabileceği ve toplumsal hafızayı olumsuz etkileyebileceği de ortadadır. Belgesel filmlerin tanıklık işlevi ve bilgilendirme işlevi toplumsal hafızayı oluşturmada önemli rol oynarken belgesel film üreten kişinin sorumlulukları da artmaktadır.

2.4. Toplumsal Farkındalık Aracı Olarak Belgesel Film Festivalleri

Günümüz dünyasında film festivalleri çok büyük maddi imkânlarla gerçekleştirilen popüler kültürel faaliyetler arasında gösterilmektedir. Kitlelerin ilgisini çeken oyuncular, filmler, akademisyenler, sektörden insanlar ve izleyicilerin bir araya gelmesini sağlaması yanı sıra ülke siyasetlerini, toplumları ve geleceği etkileyen faaliyetlerdir. İnsanların bir araya gelmelerini sağlayarak kamusal bir alan yaratan ve yerel birlikteliklerden küresel tanışma ve dayanışmalara kadar pek çok fırsat yaratan film festivalleri aktif bir topluluğun bir araya gelmesinde oldukça etkilidir. Filmler etrafında oluşan bu birliktelik hem bilimsel hem de sanatsal bir faaliyet olarak dünyanın farklı noktalarında farklı zamanlarda gerçekleştirilerek sürekli bir şekilde devam etmektedir.

Tüm filmlerde olduğu gibi internet ortamına veya televizyona girmeden önce belgesel filmlerin de nihayet bulduğu nokta, belgesel film festivallerinde gösterildikleri zamanlardır. Çeşitli üretim süreçlerinden geçen belgesel filmler, farklı gruplardan ve farklı coğrafyalardan bir araya gelen izleyicilerin karşısına belgesel film festivalleri aracılığıyla ilk kez çıkmaktadırlar. Bu yüzden belgesel film festivalleri yalnızca gerçekçi filmlerin üretildiği belgesel sinema dünyasına yön vermekle kalmaz ayrıca tarihi, iktisadi, siyasi ve sosyal birçok konunun dile getirilmesine imkân verirler.

Film festivalleri hakkında yapılabilecek en büyük hatalardan birisini yalnızca filmlerin gösterildiği etkinlikler olarak kabul edilmesi olacaktır. Festival kapsamında ortaya atılan fikirler, gelişen düşünceler ve akademik araştırma imkânları farklı etkileşimlerin ortaya çıkmasını da sağlamaktadır. Festival sürecinde gerçekleştirilen seminer, panel, söyleşi gibi yan etkinlikler festivalleri film gösteriminden çok daha ötelere taşımaktadır. Diğer ülkelerden gelen yönetmenlerin ve sinemaseverlerin de katılımıyla fikir bakımından çeşitliliğin ortaya çıkmasında etkilidir. Örneğin Uluslararası Yeni Sinema Festivali, 1965 yılında ilk kez düzenlediğinde takip eden beş yıl içerisinde yalnızca politik radikal filmlere yer verirken sonrasında deneysel pek çok filmin de festivale dâhil edilmesiyle çeşitlenmiştir. Bu sayede Batı'daki bir festivale Latin Amerika'dan yönetmenler de katılarak hazırladıkları filmleri sinemaseverler ile buluşturmuştur (Erus, 2015, s.147) .

Diğer taraftan belgesel film festivallerinde düzenlenen yarışmalar sayesinde yönetmen ve diğer sektör çalışanlarına çeşitli ödüller verilerek sonraki film çekimlerine büyük destek sağlanmaktadır. Yapımcı ve yönetmenlerin yanı sıra filmleri pazarlama ve dağıtım konusunda uzman kişiler de festival kapsamında bir araya getirilerek filmlerin yerel-bölgeselden uluslararasına taşınması gerçekleştirilmektedir. Kurulan film marketleri, yeni pazarlama imkânları sayesinde zamanla festivaller kapsamında kendi yöntemlerini geliştiren yapılara dönüşmektedirler. Ayrıca film festivallerinin kendi tarz ve temaları ortaya çıktıkça bu temalar doğrultusunda yönetmenler belirli alanlara yönlendirilmiş ve filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu gibi durumlar hem sanatsal filmlerin hem de sinema otoritelerince “festival filmi” olarak nitelendirdikleri kitlelere hitap etmeyen, klasik anlatının dışında filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Wong, 2008, s.7).

Günümüzde film festivallerinin çok katmanlı yapısını anlamak için festivallerin tarihsel gelişimine göz atmakta fayda vardır. İlk gerçekleştirilen film festivallerinde film sanatının bir vitrini olan festivaller yıllar sonra daha farklı amaçları da bünyesinde barındırmaya başladığı görülmektedir. Değişen kültürel talepler film festivallerinin yapısında önemli rol oynarken yeni festival modellerinin de doğmasına sebep olmuştur. Günümüzde dünya çapında 6000'den fazla film festivali düzenlenirken festival ağları ve konuları da giderek genişlemektedir. Ancak festival ağlarının bu genişlemesi ticari film endüstrisi ile birlikte ve bu endüstrinin çıkarlarına paralel bir şekilde gerçekleşmektedir. Genişleyen festival ağı aynı zamanda yönetmen ve yapımcılara geleneksel medyanın görmezden geldiği pek çok konuyu ve toplumsal sorunu dile getirebilmenin yolunu da açmaktadır. Loist'in “Film Festivali Döngüsü Ağlar, Hiyerarşiler Ve Dolaşım” adlı çalışmasında yaptığı tespitler göstermektedir ki film festivalleri ticari film endüstrisinden

etkilenmektedir (Loist, 2016, s.60). Dolayısıyla ana akım Batı sinemasına hakim olan oryantalist doğu temsilleri kurmaca filmleri etkilediği gibi film festivalleri için hazırlanan belgesel filmlerin de anlatılarını da doğrudan etkileyebilmektedir.

Film festivallerinin bazıları çeşitli eğitimler vererek önce yapımcı ve yönetmen adaylarının belirli teknik ve içerik açıdan gelişmesini sağlamış ardından istedikleri alanlarda filmlerin ortaya çıkmasına imkân yaratmışlardır. Bu eğitim ile kalmayıp fonlar ve çeşitli sponsorlar bularak bazı alanlarda özel konuların işlenmesine teşvik etmişlerdir. Bağımsız sinemacıların ve aktivistlerin kendi fikirlerini dile getirebilmelerinde önemli rol oynayan belgesel film festivallerinin bu işlevi yeni pek çok konunun konuşulmasını ve tartışılmasını sağlamıştır. Bu sayede düşünceci, konular ve farklı bakış açıları küresel anlamda tanınma imkânı bulmuştur.

2.4.1. Belgesel Film Festivalleri Tarihine Genel Bir Bakış

Günümüzde dünyanın birçok noktasında farklı tarihlerde ve farklı temalarda film festivalleri gerçekleştirilmektedir. Avrupa, birçok gelişmeye öncülük ettiği gibi film festivallerinin düzenlenmesinde de başı çekmektedir. Avrupalı bir fenomen olan film festivallerinin ilk tohumları burada atılırken film festivalleri tarihine dair yapılacak her araştırmanın başlangıçta gerçekleştirilen bu festivallere değinmeden yapılması pek mümkün gözükmemektedir (Harbord, 2002, s.66). Lumiere kardeşlerin 1895 yılındaki ilk toplu gösteriminin ardından ilk kez bir festivalin gerçekleştirilmesine kadar geçen süreç yaklaşık kırk yıldır (Pedersen, ve Mazza, 2011, s.145).

Kurmaca filmlerin sinema sanatına hakim olması nedeniyle günümüzde kurmaca film festivallerinin daha ön plana çıktığı görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesi tarihlere denk gelen Venedik Film Festivali (1932), film festivallerinin ilki olarak kabul edilmektedir (Artun, 2003, s.9). Belgesel film festivallerinin zengin ve uzun tarihinin ise 1951 yılında Roberty Flaherty'nin ölümünden sonra eşi Frances tarafından 1954 yılında kurulan ve Flaherty Semineri adı ile başlayan etkinlik olduğu kabul edilmektedir (theflarthey.org, 2023). Belgesel film yapımcılarının yılda bir kez toplandığı Flaherty Semineri'nde, her yıl farklı mekânda film gösterimleri, paneller ve diğer etkinlikler yapılmaktadır. Biçim tartışmalarının yapıldığı ve yeni konuların keşfedildiği bu etkinlikte belgesel film sanatına dair pek çok konu sektör profesyonelleri, akademisyenler ve belgesel sinemaseverler tarafından takip edilmektedir. Belgesel Film endüstrisinin gelişmesinde ve şekillenmesinde önemli rol oynayan bu etkinliğin sonrasında pek çok film festivaline ilham kaynağı olduğu bilinmektedir (Rosenthal & Eckhardt, 2016, s.88)

Belgesel film festivalleri gösterim, dağıtım, eğitim gibi pek çok yararın yanı sıra artık bir kültür de yaratmaktadır. Gerçeğe olan ilginin artması kurmaca film festivalleri kadar belgesel film festivallerinin de rağbet görmesini sağlarken belgesel filmlerin kendi piyasalarını oluşturmasına da imkan yaratmaktadır. Sinema sanatının kurmaca olmayan bu yönüyle ön plana çıkması ve çeşitli konuların gündeme getirilmesi belgesel film festivalleri aracılığıyla gerçekleşirken büyük bir kültürel faaliyet olarak da toplumların ilgisini çekmektedir. Belgesel film üretimi belgesel film festivallerinin artmasına paralel olarak artmaktadır. Bu sayede kültürel bir değer olarak belgesel filmlerin kalitesi de doğrudan etkilenmektedir (Harbord, 2002, s.66).

Muzbeg belgesel film festivallerinin dört farklı süreçte gelişim gösterdiğini ifade etmektedir. 1950'li yıllardan 1960'ların ilk yıllarına kadar olan başlangıç dönemi bu sürecin ilk aşamasına denk gelmektedir. 1960 sonlarından başlayarak 1989 yılına kadar olan zaman dilimi ise ikinci aşamayı oluşturmakta ve bu aralıkta ilk kez belgesel film festivalleri profesyonel olarak gerçekleştirilmektedir. Üçüncü dönem olan 1990'lı yıllarda ise kar amacı gütmeyen bazı kuruluşların festivallerde destekleyici olarak yer aldıkları bilinmektedir. Son dönem ise 2000 ve sonrasına denk gelirken bu dönemde dünyanın pek çok ülkesinde de küçük çaplı belgesel filmlerin düzenlendiği belirtilmektedir (2015, s.147-153)

Leipzig Belgesel Film Festivali (1955), Belgrad Belgesel Film Festivali (1959) ve Krakow Belgesel Film Festivali (1961) bu üç festival ilk dönem festivalleri olarak kabul edilirken yine uluslararası unvana sahip ilk belgesel film festivali Leipzig Belgesel Film Festivali (1955)'dir. Sovyetler Birliği'nin belgesel filmlere verdiği önem bu üç festivalin de Doğu Avrupa'da gerçekleşmesinden gözükmektedir. Dolayısıyla belgesel film festivallerinin başlamasında Doğu Avrupa'nın öncü bir rol oynadığı görülmektedir. Bu duruma karşın Batı Avrupa'da düzenlenen ilk belgesel film festivali 1969 yılında İsviçre'de düzenlenen Nyon Uluslararası Belgesel Festivali'dir. Yine on yıl sonra Fransa'da Paris Belgesel Film Festivali (1979)'nin düzenlenmesi de Batı Avrupa'da belgesel film festivaline dair atılan ikinci adım olarak görülmektedir. İkinci aşamanın devam ettiği bu dönemde Baltık ülkelerinde de belgesel film festivalleri düzenlendiği bilinmektedir. Parnü (1987) ve Saint Petersburg (1989) belgesel film festivalleri bu sürecin ikinci aşamasında ortaya çıkan film festivalleridir (Vallejo, 2014, s.69).

Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali (IDFA) üçüncü dönemin ilk habercisi olarak 1988 yılında düzenlenmeye başladığı bilinmektedir. Kar amacı gütmeyen kuruluşların destekleriyle düzenlenen ilk belgesel

film festivali olma özelliği de yine Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali'nindir. Kurmaca film festivallerinde olduğu gibi belgesel film festivalleri de pazarlama ve dağıtım noktasında belgesel film yapımcılarını büyük katkılar sağlamıştır. Giderek yayılan belgesel film festivali düzenleme çalışmaları dünyanın farklı noktalarında belgesel film kültürünün oluşmasına zemin hazırlamıştır (Thompson & Bordwell, 2008, s.716). Belgesel filmleri geliştiren çeşitli platformlar, ortak yapım çalışmaları ve belgesel film üretimini destekleyen fonlar da zaman içerisinde giderek artmıştır. Bu sayede belgesel film festivali modeli başka bir boyut kazanarak dördüncü dönem olan 2000'lerde yalnızca gösterim ile yetinmeyen bir yapıya bürünmüştür. European Social Documentary (Esodoc) gibi oluşumlar ile Almanya, İtalya gibi Batı Avrupa ülkeleri için ağlar kurulurken, Selanik ve Prag gibi şehirlerde belgesel film atölyeleri açılarak Doğu Avrupa'da da festivaller güçlendirilmiştir (Vallejo, 2014, s.72). Daha sonrasında festivaller aracılığıyla yeni belgesellerin üretilmesi için çeşitli fonlar oluşturulmuş, hazırlanan bu belgeseller bir sonraki yıl gösterime alınarak onlar için de pazarlama imkanı yaratılmıştır (Fischer, 2009, s.138). Yine bu duruma örnek Amsterdam Uluslararası Belgesel Festivali gösterilebilmektedir. 1988 yılından beri önce Jan Vrijman Fonu adı ile ardından da Bertha Fonu şeklinde yapımcıların belgesel film senaryoları desteklenerek projelerini hayata geçirmeleri sağlanmıştır.

Belgesel film festivallerinin sağladığı bir diğer fayda da belgesel film üreticilerinin yeni bir ilişkiler ağı kurmasını sağlamak ve dağıtıcılık alanında yeni kapılar açmaktır. Bazı festivallerin belgeselin pazarlanması ve dağıtılması konusunda etkin rol oynaması film üreticilerini teşvik etmekte ve üretimin çoğalmasını sağlamaktadır. Bu sayede belgesel filmler kitlelere ulaşırken yeterli gösterim gerçekleştirilememesi sorunu da ortadan kalkmaktadır. Bazı film festivallerinin kendi aralarında kurduğu ağ sayesinde oluşturdukları platformlarda seçili filmler internet üzerinden küçük ücretler ile gösterilmektedir. Dünyanın her yerinden belgesel sinemaseverler festivale katılmasa dahi internet üzerinden yapımlara ulaşabilme imkânına sahip olmaktadır (Vallejo, 2014, s.75-76). Video on Demand sistemi olarak adlandırılan bu yöntem belgesel film üreticilerine de büyük destek sağlamaktadır.

İngiltere'deki Sheffield Uluslararası Belgesel Film Festivali ilk festival olma özelliğini taşıırken en önemli festivallerden birisini de 2007 yılından beri devam eden Londra Uluslararası Belgesel Film Festivali oluşturmaktadır. İngiltere'nin en büyük kenti Londra'da düzenlenen bu festival birçok söyleşi ve konferansa da ev sahipliği yaparak belgesel film alanında yapılan çalışmaları tartışmaya açmaktadır. Kanada'da düzenlenen Toronto

Uluslararası Belgesel Festivali de 1976 yılından bu yana düzenlenerek en köklü belgesel film festivallerinden birisini oluşturmaktadır. Bu festivalin kendine özgü özelliği ise alt kategorilerde çeşitli yarışmalar da düzenleyerek film üretimini çeşitlendirmesidir. 3-13 yaş grubundaki çocuklara gösterilmek üzere hazırlanan belgesellerin oluşturduğu Çocuk Filmleri Festivali, temel insan haklarına dikkat çekildiği İnsan Hakları Belgesel Festivali gibi alt kategori yarışmaları da yılın farklı zamanlarında Toronto Uluslararası Belgesel Festivali kapsamında düzenlenmektedir (Vladica & Davis, 2008, s.9-10).

Genel olarak bakıldığında Avrupa ile başlayan belgesel film festivalleri serüveni günümüzde dünyanın pek çok farklı noktasında düzenlenmektedir. Belgesel film üretimine büyük katkı sağlayan bu festivaller birçok toplumsal ve çevresel problemlerin de dile getirilmesinde önemli rol oynamaktadır. Üretilen bir belgesel filmin kitlelere ulaşmasını sağlayarak ya da belli bir konuda belgesel film üretilmesi için eğitim, yapım desteği, dağıtım faaliyetleri gibi pek çok konuda yardımcı olarak belgesel filmlerin daha fazla yayılmasını sağlayan bu festivaller büyük kültürel etkinlikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Belgesel film festivalleri kurmaca film dünyasına alternatif bir alan olarak belgesel sinemaya ayrı bir prestij katmaktadır. Yalnızca bir gösterim ve ödüllendirme kurumu olarak değil belgesel üreticilerinden akademisyenlere, pazarlama uzmanlarından genel izleyici kitlesine kadar pek çok grubun buluşma noktası olarak faaliyet göstermektedirler.

2.4.2. Belgesel Film Festivallerinin Film Üretimine Etkisi

Televizyon kanalları ve film yapım şirketleri pek çok konuda belgesel film çekilmesine olanak sağlarken film festivallerinin belgesel film üretimi bağlamında en büyük katkılarından birisinin de bağımsız film yapımcılarına sağladığı imkânlar söylenebilir. Ticari kaygılar ile belgesel film üretimini etkileyen televizyon yapımcılığı birçok konunun göz ardı edilmesine neden olurken yapımcı ve yönetmenleri, maddi getirisinin yüksek olmadığına inandığı konulardan uzaklaştırmaktadır. Dolayısıyla dile getirilmesi gereken toplumsal olayların özellikle televizyon kanallarında yayınlamaya uygun olanlardan seçildiği görülmektedir. Belgesel film festivalleri ise hem yeni konulara açık olması hem de belirlenen temalarda filmler üretilmesini teşvik eden bir yapıya sahip olması nedeniyle film üretimine özgür bir zemin hazırlamaktadır.

Sinema sektörü için 1980'li yıllardan sonra film festivalleri yapım, gösterim ve dağıtım olanakları açısından daha büyük önem kazanır hale gelmiştir. Film festivallerinin yapılarına göre farklılık göstermesi tüm sinema sektörü ve

filmler için aynı işleve sahip olduğu anlamına gelmemektedir. İzleyici odaklı festivallerden iş odaklı festivallere kadar pek çok konu ve temayı ele alan ya da her konuya açık olan festivaller farklı işlevleri yerine getirmektedir. Bazı festivaller filmlerin dünya prömiyerini gerçekleştirmelerine imkân sağlayarak dikkatlerin bu filme çekilmesine ve filmin büyük bir üne kavuşmasına yardımcı olmaktadır. Bazı festivaller ise yeni film üretimlerini teşvik için çeşitli atölyeler, yaratıcı eğitimler, film endüstrisindeki son gelişmeleri yapımcılara aktaran seminerler, fonlama yarışmaları, film dağıtımları için bağlantı kurulmasına yardımcı olan çeşitli buluşmalar düzenleyerek sinema sektörünün gelişmesine büyük katkı sağlamaktadır. Üretim merkezli bu film festivallerine karşın izleyiciyi merkeze alan festivaller de gerçekleşmektedir. Toplumsal farkındalık oluşturmak için insan hakları, çevre bilinci, engelli, işçi, azınlık ve hayvan hakları, kimlik temelli etnik konular gibi pek çok konuda filmler bu festivallerde ödüllendirerek insanların dikkati çekilmek istenmektedir. Festivali organize edenler çeşitli film türlerinin festival kapsamında gösterime girmelerini sağlarken belgesel filmler de çoğu festivalin vazgeçilmez bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu festivallerde film üretiminin kendisinden ziyade izleyicilerin farklı konular ile buluşması sağlanmaktadır (Peranson, 2009, s.38).

Dünyanın birçok noktasından yönetmen, yapımcı, izleyici ve finansörlerin bir araya gelmesini ve etkileşime geçmesini sağlayan uluslararası film festivalleri belgesel film üretimi noktasında kilit rol oynamaktadır. Bu önemli platformlar, belgesel filmlerin köklü bir geleneği haline gelmiş, 90'lı yıllardan itibaren büyük bir artış göstererek 2500'den fazla film festivali yapılmıştır. Yüzlerce filmin gösterimlerinin yapıldığı festivaller küresel boyutlara ulaşmayı başarmışlardır. Belgesel filmler için bir pazar anlamına da gelen festivaller, fikirlerin, çeşitli finans kaynaklarının, teknik ekiplerin ve çekimlerde kullanılan yeni teknolojik ürünlerin de yer aldığı çok katmanlı bir yapıya bürünmüştür (Ellis ve McLane, 2005, s.341). Hogart ise belgesel film festivallerinin belirli temalara bağlı kalmasıyla çeşitliliğin ortaya çıkmasına engel olduğunu iddia etmektedir. Dolayısıyla bu büyük buluşmalar konuların daha özgürce konuşulabildiği bir ortam sağlamaktan ziyade hakim güçlerin konuşulmasını istediği konuları işlediğini dile getirmektedir. Gelişmiş ülkeler, gelişmemiş veya gelişmekte olan ülkeleri de belgesel film üretimi konusunda yönlendirmektedir. Bu da bizlere belgesel film üretilirken de çeşitli baskı güçlerinin var olduğunu göstermektedir (Hogart, 2006, s.34),

Uluslararası alanda büyük ünesahip olan film festivalleri filmlerin kaderlerini belirleme noktasında önemli rol oynamaktadır. Film projelerini çeşitli alanlarda ödüllendirerek katkıda bulunmaları ve filmlerin bu sayede dünya çapında ün kazanmaları festivallerin bu rolünü göstermektedir. Çekilmesi

istenilen filmlerin festivaller kapsamında oluşturulan destek platformlarında değerlendirilmesi ve onlara ayrı tanıtım bütçelerinin oluşturulması da bu kapsamda ele alınabilmektedir (Elsaesser, 2005, s.88-89). Film sektöründe rekabetin oluşması için prestijli ödüllerin festivaller kapsamında verilmesi filmlerin yalnızca niceliksel olarak artmasını değil niteliksel olarak gelişmesine de katkı sağlamaktadır. Ödüllendirilen filmlerin yüzlerce film arasından seçilmesi onun dağıtım ve gösterim imkânlarını arttırırken filmin yapımcı ve yönetmenlerini de bir sonraki filmi üretmeleri için teşvik etmektedir. Büyük denilebilecek film festivallerinde ödüllendirilen filmlerin küçük ve yerel film festivaline kabulü kolaylaştırırken filmlerin izlenme sayılarını da doğrudan etkilemektedir. Bu sayede filmlerin uluslararası yolculuğu sürmekte ve filmin yapımcı ve yönetmeninin finansmanını oluştururken çeşitli uluslararası yapım desteği almalarına yardımcı olmaktadır.

Film festivallerinin film üretimine bir diğer etkisi ise film izleme pratiği üzerinden açıklanabilmektedir. Film üretim teknikleri film izleme biçimlerini kısmen etkilemektedir. Dijital video teknolojilerinin gelişmesi ve filmlere ulaşma imkânının değişmesi insanların seyir pratiğini etkileyerek sinema salonlarının sayısının azalmasına neden olmuştur. Özellikle 1980'lerden itibaren gelişen dijital teknolojiler ve video film yapım ve gösterim teknikleri insanların salonlardan uzaklaşarak evlerinde bireysel olarak film izlemelerine imkân sağlamıştır. Film festivalleri ise salonların giderek önemini yitiren bu durumuna kısmen engel olmuş ve insanları salonlara çekerek film izleme biçiminin geleneksel yapısını korumuştur. Dünya sinemasından çeşitli yapımları festival kapsamında gösterime alarak sinema sanatının sergilenme biçiminde kilit rol oynayan film festivalleri televizyon ya da benzeri teknolojiler ile evlerine hapsolan izleyiciyi evlerinden çıkararak filmlerin birlikte izlendiği ve konuşulduğu ortamlar oluşturulmasını sağlamıştır. Bu sayede festivaller filmlerin yalnızca bireysel olarak tüketilip unutulmuş yapımlar olmasına engel olunmuş ve etnik, coğrafi, kültürel ve ulusal imgelerin dolaştığı küresel bir etkileşim merkezine dönüşmüştür. Festivaller, film üretimini televizyon yayıncılığı yapan şirketlerin tekelinden kurtararak izleyicisini arayan filmler ile farklı filmler arayan izleyicilerin buluşmasını sağlamıştır. Bu sayede dünyanın farklı noktalarında üretilen filmlerin çeşitli dağıtımcılar ile buluşması da sağlanarak hem dünya sinemasına katkıda bulunulmuş hem de izleyicileri televizyonlar yayınlarındaki sınırlamanın dışına çıkmaya imkân sağlamıştır. Dolayısıyla festivaller kültürler arası ilişkilerin sinema üzerinden kurulabildiği ve film üretimini olumlu yönde etkileyen bir yapıya bürünmüştür (Stringer, 2001, s.134).

Belgesel film festivallerinde oluşturulan pitchng (sunum) platformları ise yeni yapımların üretilmesini sağlarken yapım türlerini de çeşitlendirmiştir.

Belgesel film projesine sahip yapımcı veya yönetmenin editörler önünde sunum yaparak film projesini anlattığı ve destek almaya çalıştığı bu sunumlar film festivallerinin en önemli etkinliklerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Belgesel film projesi yapımcı veya yönetmenin sahip olduğu çeşitli beceriler, filmine bulmak istediği finans kaynağını elde etmesi için pitching platformlarında ortaya konmaktadır. Filmin konusuna veya vermek istediği mesaja dair etkileyici birkaç cümle kurabilmesi bu becerilerin başında gelmektedir. Dolayısıyla belgeselcinin ikna gücü ve projesine olan inancı bu sunumlarda kendini göstermektedir (Bernard, 2007, s.137-138). Film projesi sahiplerine çok kısıtlı bir sürenin verildiği bu platformlar, belgeselcilerin projelerini bu kısıtlı süre içinde en iyi şekilde aracı editörlere kendilerini ifade edebilmeleri üzerine kuruludur. Aynı zamanda bir iş insanı olan aracı editörler, projenin etkileyciliğinden maliyetine kadar pek çok detayı bu süre içerisinde öğrenmek istemektedirler. Maliyeti karşılayabilme kapasiteleri ya da sinema salonu veya televizyon kanalları için filmin uygun olup olmadığı bu kısa sürede değerlendirilmektedir (Glynne, 2011, s.82-83). Dolayısıyla proje sahiplerinin destek alabilmeleri için editörlerin çalışmaları, beklentileri ve geçmişleri hakkında bilgi sahibi olmaları ve ne tür projeleri desteklerini bilmeleri ellerini güçlendirmektedir (Bernard, 2007, s.138-139).

Sonuç olarak film festivalleri çeşitli açılardan film üretimini etkilemektedir. Farklı kategorilerde verilen ödüller ile dikkatlerin bu yöne çekilmesini sağlayarak daha çok filmlerin üretilmesine katkı sağlamak, festivallerin film üretimi konusundaki en önemli etkisidir. Diğer taraftan sektör profesyonellerini ve izleyicileri bir araya getirerek, çeşitli alanlarda atölyeler oluşturarak, hem izleyicinin hem film yapım çalışanlarının farklı eğitimler almasını sağlayarak daha nitelikli filmlerin ortaya konmasına yardımcı olmaktadır. Sinema salonlarını ve televizyon kanallarını elinde bulunduran egemen güçlerin görmezden geldiği farklı konulardaki belgesel filmlerin üretilmesine teşvik etmek de festivallerin bir diğer etkisini göstermektedir. Bağımsız film yapımcılarının farklı platformlar ile ortaya koymak istedikleri belgesel filmleri üretmeleri için onlara çeşitli finansal kaynaklar oluşturmak yine festivaller aracılığıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla belgesel film üretimine film festivallerinin etkisi yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.4.3. Film Festivallerinde Oryantalizm ve Batı Dışı Filmler

Günümüzde film festivalleri devletlerin ideolojik aygıtları olarak kullanılabilir. Festivallerde yer alan filmler belirli bir tarihi ve toplumsal yapının kurulmasını sağlamakta ve festival kapsamında çeşitli teşvikler ile Batı dışı anlatılar filme dönüştürülmektedir. Batı merkezli bakış

açısıyla ilk elden filme dönüştürülen yerel, otantik öyküler küresel merkezlerin çevreyi bağımlı hale getiren ve yoksullaştıran yapısını korumaya yardımcı olmaktadır. Festivallerin Batı dışındaki yönetmen ve yapımcılara sağladığı imkânlar, bizzat öteki tarafından oryantalist bakış açısıyla hazırlanmış anlatıların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu sayede Batı kendisini aklayarak küresel zenginlikler ile yerel yoksulluklar arasındaki farkı ortadan kaldırmaya çalışıyormuş algısı yaratmaktadır. Bu durumun Batı'ya sağladığı bir diğer yarar ise Doğu'nun kendisini anlattığı imajı oluşturularak Batı'yı oryantalist olmakla suçlanmaktan kurtarmaktır.

Büyük çaplı uluslararası film festivalleri sinemada izleme imkânı bulanamayan farklı ülkelerin filmleri ile izleyicileri buluşturmaktadır. Gösterime alınması kararlaştırılan filmler, festival profesyonelleri, yöneticiler ve seçim mekanizmasında söz sahibi olan kişiler tarafından oluşturularak festival programlarına dâhil edilmektedir. Çeşitli kültürel kurumların, siyasetçilerin ve sponsorların da dâhil olduğu gösterim programı oluşturma sürecinde festivalin politik yapısı da ortaya çıkmaktadır (De Valck, 2007, s.194). Bu festivallerde hangi ülkelerin filmlerinin festival takipçisi ile buluşacağı ve hangi ideolojik ve politik süreçlerin festival kapsamında gözetileceği çeşitli yollar ile belirlenmektedir. İzleyiciler, arka plandaki bu gelişmelerden bihaber şekilde yalnızca izleme imkânını kolay kolay bulamayacağı çeşitli ülke ve toplumların filmleri izlemenin heyecanını yaşamaktadırlar. Dolayısıyla farklı ülke sinemalarının görünür hale getirildiği film festivalleri aslında seyirci için önceden düzenlenmiş bir programa dâhil edilen anlatıların gösterime alınmasıyla oluşmaktadır. İzleyiciler için bir muamma teşkil eden bu durum aslında en iyi filmlerin seçilerek programa dâhil edildiği güveni üzerine kuruludur. Halbuki gösterim programına alınan filmler çeşitli ideolojik, politik ve kurumsal tercihler sonucunda belirlenmekte ve ötekinin gösterildiğini iddia eden anlatılardan oluşturulmaktadır (De Valck, 2007, s.57).

Batı sömürgeciliğinin keşif kolu olarak da bilinen Oryantalizmin, kültürler arası rekabete dayalı olduğu ve diğer coğrafyalara ve o coğrafyaların tarihine, kültürüne dayalı anlatılardan oluşturulduğunu aktarmıştık. Birçok alanda olduğu gibi sinema alanındaki anlatılar da bu rekabetten ve küresel ilişkilerden payını almaktadır. Batı ve Batı dışının politik ve ekonomik ilişkilerinin küresel pazara yansımaması pek mümkün gözükmemektedir. Dolayısıyla film sektörünün oluşturduğu coğrafya da bu küresel pazar içerisinde şekillenmekte ve Batı ile Doğu toplumlarının arasındaki karmaşık küresel ilişkilerden etkilenmektedir (Wong, 2005, s.466). Film festivallerinin küresel ilişkilerdeki önemi reddedilemezken gösterime dâhil edilen ya da

ödüllendirilen filmlerin oryantalist bakış açısıyla hazırlanmış anlatılardan olması muhtemel gözükmektedir.

Filmlerin küresel dolaşıma girmelerinde festivallerden aldıkları finansal yardımlar kadar ödüller de etkili olmaktadır. Batı film endüstrisi çeşitli bağımsız film yapımcılarını film üretmeye teşvik etmek için maddi imkânlar, teknik teçhizatlar ve eğitim faaliyetleri gibi çeşitli yardımlar ile desteklemenin yanı sıra ödüllendirerek de Batı ideolojisini ayakta tutmaktadır. Bu filmlerde Batı üstünlüğü karşısında pek çok yerel, kültürel veya tarihi gerçeklik göz ardı edilmekte Batı dışı tüm değerler egzotizme indirgenmektedir. Film festivalleri aracılığıyla Batı, ön plana çıkardığı ve parlattığı pek çok filmlerin erişemediği uzaklıklarda dahi dikkat çekmesini sağlamaktadır (Özgül, 2011, s.129-130).

Film festivalleri de ülkelerin politik duruşlarından payını alarak hem film coğrafyasını şekillendirmekte hem de filmlerin içerik ve biçimlerine çeşitli müdahalelerde bulunarak Batılı ülkelerin ulus ötesi sermaye ile ilişkisini düzenlemek için kullanılmaktadır. Batı dışından gelen yönetmen ve yapımcılar Batı tarafından ödüllendirilerek kendi ülkelerinde yoğun bir ilgiyle karşılanabilmektedirler. Bu durum küresel kültürel ilişkilerin Batı'ya teslim edilmesine neden olurken Batı'ya olan politik ve ekonomik bağımlılığın da devam etmesini de sağlamaktadır. Festivaller aracılığıyla sağlanan fonlarda temel amaç yerel farklılıklara dayanan anlatıların ancak Batı tarafından onaylanan kısmının ve şeklinin küresel pazara sürülmesini gerçekleştirmektir. Bu anlatılar yalnızca fonlanmakla kalmamakta aynı zamanda ödüllendirilerek Batı dışı yapımcı ve yönetmenlere büyük itibar kazandırmaktadır. Yapımların uluslararası pazarda dağıtım ve dolaşımı kolaylaştırırken kazanılan bu itibar film üreticilerinin gerçek dünyadan uzaklaşabilmesine de yol açmaktadır (Dabashi, 2004, s. 262).

Baskıcı rejimlerden gelen filmler, demokrasi ve özgürlüğün merkezi olarak addedilen ve ifade özgürlüğüne büyük önem verildiği iddiasında bulunan Batı'da ilgiyle karşılanmaktadır (Wong, 2005, s.121). Örneğin Wong, konusunun yoksul ülkelerde geçtiği filmlerin yapımcı ve bütçesine bakılmaksızın İnsan Hakları başlığı altında gerçekleşen temalı film festivallerinde daha çok rağbet gördüğünü bildirmektedir (Wong, 2005, s.162). Özgül de yaptığı araştırmalar da Batı dışındaki ülkelere ait konuların Batılı yönetmenler tarafından çekilerek festivallerde finale kalma oranlarının çok yüksek olduğunu istatistiklerle ortaya koymaktadır. İnsan Hakları festivallerini incelemeye alan Özgül, tematik olarak gerçekleştirilen bu festivallerde finale kalan filmlerin %80'inin Batı dışı toplumları konu aldığını bildirmektedir. Batı dışındaki ülkelerin baskıcı ve sansürcü uygulamaları

filmlere konu olmakta ve yaşam koşullarının ağırlığı ön plana çıkmaktadır (Özgüven, 2011, s.100-110).

Batı, Doğulu hikâyeleri film yapması konusunda sürekli Doğu'yu teşvik ederken, Üçüncü Dünya ülkelerini de Batı'nın sesine yer vermeleri konusunda cesaretlendirmektedir. Batı'nın ön plandaki maksadı kendisinden farklı kültürlerin kendilerini diledikleri gibi anlatmaları ve kendi kültürleriyle ilgili film yapmalarını öğrenmelerini istemektir. Ancak bu maksadın arka planında Batı kendisini onaylayan ve rızası alınan olarak konumlandırmaktadır (Minh-ha, 1994, s.140-144). Bu sayede Batı bilgisinin gölgesinde ben ve öteki ilişkisi hayat bulmaya devam etmektedir. Batı gözetiminde yeniden kurgulanan aslında ötekinin her şeyi tam da bilmesinin mümkün olmadığı anlayışının sürdürülmesidir (Minh-ha, 1994, s.137). Film festivallerinin gelişmekte olan ülkelere sağladığı film yapım fonları, bilen Batı ile bilmeyen Doğu konumlarının yeniden üretilme biçiminden başka bir şey değildir. Yalnızca fonların değil aynı zamanda festival kapsamında verilen eğitimlerin ya da filmlere danışmanlık yapılmasının istenmesinin de temelinde film anlatısının ideal niteliğinin artırılması bir yana teknoloji ve bilgi üstünlüğünü elinde tutan Batı'nın ötekine Batı kontrolündeki doğruyu gösterme çabasıdır.

Uluslararası film festivalleri genellikle Batılı olmayan ülkelerin filmlerini ilgi çekici bulmaktadır. Bu filmlerin zor koşullar altında çekildiği algısı festivaller tarafından gösterime alınmasında önemli bir etken olarak kabul edilmektedir. Büyük film festivalleri yaratıcı fikirlerin sergilenebildiği alanlar yarattığını iddia ederken Batı'nın insan haklarına saygı duyan, adaletli, özgürlükçü ve yüksek kültürlü bir yapıya sahip olduğu imajını da yaratmaktadır (Wong, 2005, s.121). Bu sayede adaletsizliklerin, siyasi eşitsizliklerin, muhafazakar ve ataerkil baskıcı yapıların tamamı Batı dışındakilerle ilişkilendirilmekte ve tüm yükümlülükler Batı dışı kültürlere atfedilmektedir. Batı, fonlar ve ödüller aracılığıyla Batı dışının tüm yerelliklerinin yeniden üretilmesini sağlayarak oluşturduğu oryantalist bilginin sürekli olarak pekiştirilmesini ve yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Batı dışı toplumların tamamından gelen ve özenle seçilen bu filmler ile baskı ve yoksulluğun her yerde olduğu algısını oluşturmakta ve Batı dışındaki toplumların Batı tarafından medenileştirilmeye ihtiyaç duyduğu anlamı yaratılmaktadır. Batı filtresinden geçirilen filmler yalnızca dünyanın en uzak köşelerinden gelen filmler değil Batı anlayışına en uzak hallerin de yansıtıldığı film den oluşmaktadır. Dönemin politikasına göre yeri geldiğinde egzotiklik ve otantiklik vurgusu yeri geldiğinde kaotik olma durumu seçilen filmler ile ön plana çıkarılmaktadır.

Film festivallerinin politik duruşlarıyla gösterime alınan filmler dünya sinemasının örnekleri arasına alınarak tanınmakta ve alternatif pazarlarda

küresel dağıtıma çıkmaktadır. Dolayısıyla festivaller, kendi politikalarına bağlı olarak filmlerin üretilmesini sağlarken kendilerinden bağımsız ancak dönemin politikasına uygun filmlerin küresel çapta yayılmasında da etkili olmaktadır. Festivaller adeta bir denetim mekanizması gibi üretilen filmler için sinopsis aşamasından küresel dağıtıma kadar birçok noktada rol oynayabilmektedir. Filmlerin görünür olmalarında festivallerin katkısı büyük olurken farklı bir seçim sürecine tabi tutuldukları da görülmektedir. Gösterime dâhil edilen ve meşru bir değer olarak lanse edilen filmler festivallerin aynı zamanda bir meşrulaştırma aracı olduğunun da göstergesidir. Sonuç olarak festivaller tarafından desteklenen ve fonlanan film üreticileri elde ettikleri motivasyonlar ile anlatılarını şekillendirmekte ve ürettikleri filmlerin festivallerin kabul şartlarına göre tasarlanmaktadır. Bir tür denetim mekanizması da denilebilecek festivaller ön plana çıkarılacak ya da ödüllendirilecek filmleri çeşitli politikalara göre belirlemektedirler. Filmler kendine özgü anlatıya, mesaja ve imgelere sahipmiş gibi gözüksün de aslında festivallerin görünmeyen eleme biçimleri ve film üreticilerinin büyük festivallerde ödül alma istekleri nedeniyle gerçeklikten uzaklaşabilmektedir. Oryantalist bakış açısı da bu şekillendirme biçimlerinin başında gelmektedir. Festivaller aracılığıyla fonlanan filmler küresel sisteme hizmet etmek üzere oryantalist bakışın kültürel üretimlere yansımalarıyla ortaya çıkabilmektedirler. Bu sayede cisimleşmeyen Batı hegemonyası hem üretim ve dağıtım süreçlerinde çeşitli kazanımlar elde etmekte, hem istediği anlatıların ortaya çıkmasını sağlamakta, hem de müdahalesine rağmen dikkatleri üzerine çekmemektedir.

2.4.4. Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali (IDFA)

Dünyanın en köklü belgesel film festivallerinden birisi olan Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali (IDFA) her yıl Amsterdam'da yapılmaktadır. 1988 yılında ilk kez düzenlenen festival, kaliteli birçok yapıyı izleyiciler buluşturmanın yanı sıra dünyanın birçok noktasından gelen belgesel sinemaseverleri ve film yapımcılarını bir araya getirmektedir. Gelenekselleşen bu belgesel film festivali yılların birikimi ile ardında devasa bir kültürel arka plan oluşturmuştur. Topluma yeni bakış açıları kazandıran yaratıcı ve etkileyici belgesellerin, daha çok kişiye erişebilmesine imkân sağlayan festival, gösterime girecek olan belgesel filmleri çeşitli sosyal temalardan seçmektedir (Wikipedia, IDFA, 2022).

Amsterdam'daki Leidseplein bölgesi, festivale ilk ev sahipliği yapan yer iken daha sonraları Tuschinski Sineması ve EYE Filmmuseum'da festivalin sonraki gösterim merkezleri olarak yer almıştır. Daha fazla ve çok farklı belgeselleri her yıl gösterebilmeyi hedefleyen festival gösterimlerin dışında atölyelere, forumlara ve çeşitli konferanslara da ev sahipliği yapmaktadır. Bu

kapsamda birçok belgesel film içerdiği konunun gündeme gelmesi için dünya prömierini bu festivalde yapmaktadır. Yaklaşık iki hafta süren festivalde 300'e yakın film gösterilirken 250.000'e yakın izleyici belgesel filmler ile buluşmaktadır. Geniş izleyici kitlesine sahip ve çok fazla belgesel filmin gösterildiği IDFA dünyanın en prestijli belgesel film festivallerinden birisi olarak farklı ülkelerdeki belgesel film meraklılarına da internet üzerinden filmleri gösterime sunmaktadır. Festival dünyanın birçok noktasından farklı seslerin ortaya çıkmasını sağlamayı hedeflemektedir. Bu kapsamda bir platform oluşturmak ve film endüstrisine yeni fikirler kazandırmak da amaçlar arasındadır. Festival aynı zamanda film üretiminde kadınların da etkin bir şekilde rol almalarını sağlamak için festival bünyesinde gösterime giren film ve yeni medya içerik üreticilerinin ve festival jürisinin yarısının kadın olmasına dikkat etmektedir. Festival yalnızca Hollanda ya da Avrupa ülkelerinden değil dünyanın çeşitli noktalarından gelen jüri üyeleri ile zengin bir seçici gruba sahiptir (IDFA, 2021, s.3).

IDFA, sektör profesyonelleri için diğer film yapımcıları, dağıtıcılar ve diğer sektör figürleriyle ağ ve bağlantı kurma şansı da sunmaktadır. Belgesel film dünyasındaki yeni trendlerin ve fikirlerin keşfedilip tartışılabileceği bir etkinlik olarak film festivalinden çok daha fazlasına imkân sağlamaktadır. Genel izleyici kitlesi ise bu film festivali sayesinde dünyanın farklı noktalarından gelen yeni ve yenilikçi belgesel filmleri keşfedebilmektedir. Festival kapsamında gösterilen çok farklı konu ve temalarda hazırlanan belgesel filmler, aynı zamanda farklı yorumları ve bakış açılarını da izleyiciyle buluşturmaktadır. Bunun yanı sıra genel izleyici kitlesi festival kapsamında düzenlenen panel ve konferans gibi diğer etkinlikler aracılığıyla film yapımcıları ve sektör profesyonelleri ile iletişim kurma fırsatı yakalamaktadır. Festivalde, belgesel film türünün tanıtılmasının yanı sıra dünyanın farklı yerlerinde yaşanan toplumsal sorun ve hikâyelere izleyicilerin odaklanması ve bu konularda fikir sahibi olmaları sağlanmaktadır (IDFA, 2021, s.4).

Festival bünyesinde yalnızca film gösterimleri değil, film projelerine katkıda bulunmak amacıyla film yapımcılarının ve sektörden uzmanların katıldığı çeşitli etkinlikler de düzenlemektedir. Ortak yapımların gerçekleştirilmesi için film yapımcılarını çeşitli finansörler ile ortak yapım pazarında buluşturan IDFA, dağıtıcıların da yeni belgeseller ile buluşmasını sağlamaktadır. Gelişmekte olan ülkelerin yapımcılarını ve o ülkelerdeki belgesel film projelerini ise IDFA Bertha Fonu ile desteklerken, IDFA Akademi ile gelecek vadeden yetenekli sinema çalışanlarına yönelik çeşitli eğitim programları da düzenlemektedir (IDFA, 2021, s.8). IDFA Akademi programı film yapımcılarına eğitim imkânı sağlarken bilgi ve becerilerini geliştirmelerinde yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda hazırlanan atölye çalışmaları, ustalık sınıfları ve diğer etkinlikler

festivali farklı bir yapıya büründürmektedir. Bu sayede yeni nesil belgesel film yapımcılarının desteklenmesi ve yetiştirilmesi sağlanmaktadır.

IDFA'nın en büyük destekleyicisi ve fon sağlayıcısı olan Bertha Vakfı ise medya ve filmler aracılığıyla sosyal adaletin sağlanmasını ve çevresel sorunlara çözüm getirmeyi amaçlayan bir kurumdur. IDFA Bertha Fonu çevresel ve sosyal konulara odaklanan belgesel filmlerin üretilmesi için finansman sağlayan pek çok programı desteklemektedir. Özel ödüller verilmesinden yapım desteğine, senaryo geliştirme desteklerinden, dağıtım çalışmalarına kadar pek çok noktada sponsorluk faaliyetleri yürüten Bertha Vakfı, ortak yapımların üretilmesi için de Doc for Sale platformuna da katkı sağlamaktadır (IDFA, 2021, s.8).

Yenilikçi çalışmaların da büyük oranda desteklendiği festival kapsamında DocLab programı ile belgesel film anlatısına katkı sağlayacak her türlü gelişme tartışılmaktadır. Bu sayede ortaya çıkan yeni keşifler desteklenirken, belgesel izleyicinin yenilikler ile buluşması da sağlanmaktadır. Çeşitli dijital sanat formları, interaktif belgeseller, VR belgeseller gibi sınırları zorlayan yeni yapım türleri IDFA DocLab ile ortaya çıkarılmaktadır (IDFA, 2015). 2007 yılında başlatılan IDFA DocLab programı ile belgesel sanatının dijital gelişmeler ile yeniden nasıl şekillendiği araştırılmakta ve kurgusal olmayan hikâyelerin yeni anlatım biçimleri keşfedilmektedir.

Sonuç olarak IDFA, belgesel film yapımcılarına çalışmalarını geniş ve etkili bir izleyici kitlesine sergilemeleri için önemli bir platformdur. Gösterime alınan belgesel filmler sayesinde sosyal sorunlardan çevresel problemlere kadar pek çok noktada toplumsal farkındalık oluşturulmakta, bireysel hikâyelere ve olaylara yer vererek insanlara dünyanın farklı noktalarındaki gelişmelerden bilgiler aktarılmaktadır. Günümüzde pek çok belgesel film yapımcısının kariyerinde de önemli bir yer edinen IDFA yalnızca film gösterimleri ile değil sektör çalışanlarının ve meraklılarının geliştirilmesi için de önemli rol oynamaktadır. Belgesel filmlerin bir bütün olarak tanıtılması ve korunması için çeşitli çalışmaları bünyesinde barındıran festival klasik belgesellerin restore edilerek yeniden kazandırılmasından çeşitli teknolojik imkânların kullanılmasıyla yeni anlatı türlerinin ortaya çıkmasına kadar pek çok noktada faaliyet göstermektedir.

Dünyanın en köklü ve popüler belgesel film festivallerinden birisi olan IDFA birçok belgeseli ödüllendirerek filmlerin sonraki festivallerde dikkate alınmasını sağlamakta ve filmin aldığı konu ile ilgili gündem yaratmayı başarmaktadır. Yüzlerce yıllık bir geçmişi bulunan Doğu-Batı ilişkilerinin uzun metraj kategorisinde ödül alan filmlerde nasıl yer aldığı ve oryantalist öğelerin bu belgesel filmlerde ne şekilde yer aldığı sonraki bölümde ele alınmaktadır.

Belgesel Film Anlatısında Oryantalist Öğeler: Idfa Ödüllü Uzun Metraj Belgesel Filmlerin Analizi

3.1. Araştırmanın Metodolojisi

3.1.1. Araştırmanın Konusu ve Temel Problem

Doğu imgesinin Batılı zihinlerde nasıl yer aldığını açıklamaya çalışan Oryantalizm, pek çok sanat eserinde olduğu gibi sinemada da yer almıştır. Bir kültür ürünü olan sinema, eğlendirmenin yanı sıra belirli bir anlatıyı ifade etmek, kültürü tanıtmak ya da bunları kitlelerin beğenisine sunmak görevlerini gerçekleştirirken aynı zamanda kültürel bir tahakküm kurma ve sürdürme aracı olarak da kullanılmaktadır. Söylem ve ön yargılara dayalı Doğu hayali, Batılı zihnin algılama ve anlamlandırma şeklini de yüzyıllardır etkilerken Edward Said bu durumu Oryantalizm olarak kavramsallaştırılmış ve günümüzde sosyal bilimlerin en çok tartışılan konulardan birisi olmasını sağlamıştır. Oryantalist bakış açısı günlük hayat pratiğine, politik söylemlere ve en nihayetinde birçok sanat eserine de yansımıştır.

Müzikten edebiyata, mimariden resime kadar neredeyse sanat dallarının tamamında varlık gösteren oryantalist bakış açısı kitleleri en çok etkileyen sanat dallarından birisi olan sinemada da sıklıkla kendisine yer bulmaktadır. Farklı toplumsal özellikleri bulunan sinema sanat formu olmasının dışında etkili bir kitle iletişim aracıdır. Sinema izleyicilere aktardıklarıyla onların zihinlerini etkileyen dolayısıyla toplumsal hayatı doğrudan şekillendiren bir yapıya sahiptir. Oryantalist bakış açısı Batı tarafından üretilen birçok sinema

filmi aracılığıyla yeniden üretilmekte ve hem görsel hem de işitsel öğelerin etkili şekilde kullanılmasıyla toplumları etkilemektedir.

Gerçeği yansıttığı iddiasında bulunan belgesel filmler ise inandırıcılık açısından sinema sanatı içerisindeki en etkili türlerden birisi olarak kabul edilmekte, televizyonda, internette, sinema salonlarında ve belgesel film festivallerinde milyonlarca izleyici ile buluşmaktadır. Araştırma, belgesel film yönetmenlerinin de oryantalist bakış açısından etkilenebilecekleri fikrinden yola çıkarak dünyanın en prestijli belgesel film festivallerinden birisi olan IDFA'nın uzun metraj kategorisinde ödül alan belgesel filmlerin anlatılarını ele almaktadır. Belgesel film yapımcılarının, Doğu kültürlerini betimlemelerinde oryantalist klişelere ve önyargılara güvenmeleri veya Doğu toplumlarını egzotik ve gizemli olarak sunmak gibi çeşitli şekillerde oryantalist bakış açılarından etkilenmeleri temel bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Belgesel film yapımcılarının, oryantalist bakış açılarının çalışmaları üzerindeki potansiyel etkisinin farkında olmaları ve Doğu kültürlerinin ve toplumlarının ayrıntılarına dikkat eden doğru bir tasvirini sunmaya çalışmaları önemlidir. İzleyicilerin de oryantalist bakış açılarının belgesel filmler de dâhil olmak üzere medya ve kültürel temsil üzerindeki potansiyel etkisinin farkında olmaları ve bu bakış açılarının izleyicilerin anlayışı ve algısı üzerindeki etkisini dikkate almaları gerekmektedir.

Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali otuz beş yıldır gerçekleştirilen dünyanın en köklü ve en prestijli festivallerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca bu belgesel film festivali Batılı bir kuruluş olan Bertha Vakfı tarafından fonlanmaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan ya da ödüllendirilen belgesel filmlerin Batı'nın dünya görüşünü merkeze alan filmler olduğu söylenebilmektedir. Ethem Özgüven, belgesel filmleri ve belgesel film festivallerini ele aldığı "Belgesel Var Mıdır?" isimli araştırmasında Birinci ve Üçüncü Dünya Ülkelerine ait belgesellerin festivallere katılma verilerini istatistiklerle paylaşmaktadır. Örneğin 2001 Prag One World İnsan Hakları Festivali'nde festivale katılan filmlerin %20'si dünyanın %80'nini oluşturan gelişmekte olan ülkeler tarafından çekilmişken, gelişmiş ülkelerin oluşturduğu %20'lik grup, filmlerin %80'nini çekmiştir. Gelişmiş ülkeler tarafından çekilen filmlerin %57'si ise gelişmemiş ülkeleri konu edinmektedir (Özgüven, 2011, s.86-110). İstatistiklere dayanan bu çalışmadan hareketle film festivallerine katılan filmlerin çoğunun yine Batı merkezli bir bakış açısıyla hazırlanan filmler olduğu sonucuna varılabilmektedir.

Belgesel filmlerde yapımcı ve yönetmenlerin Doğu toplumlarını nasıl gösterdiği konusunda genelleme yapmak zordur, çünkü bu toplumların tasvir ediliş biçiminde geniş bir çeşitlilik vardır. Bazı film yapımcıları, Doğu

toplumlarının hassas ve dengeli bir tasvirini sunmaya çalışırken, bazıları filmlerini oryantalist klişe ve önyargılarla hazırlayabilmektedir. Belgesel filmlerde Doğu toplumlarının tasvirini dikkatli bir şekilde analiz etmek ve bu tasvirlerin film yapımcılarının kültürel geçmişinden ve bakış açısından nasıl etkilenebileceğini düşünmek önemlidir. Bu tasvirlerin, Doğu toplumlarının izleyiciler tarafından anlaşılması ve algılanması üzerinde sahip olabileceği etkiyi de dikkate almak gerekmektedir. Genel olarak, film yapımcılarının çalışmalarında Doğu toplumlarının doğru bir tasvirini sunmaya çabalaması ve tasvirlerinin izleyicilerin anlayışı ve algısı üzerindeki potansiyel etkisinin farkında olması gerekmektedir. Araştırmanın konusunu ele alınan belgesel filmlerde oryantalist öğelerin anlatıya nasıl ve ne kadar yerleştirildiğidir.

3.1.2. Araştırmanın Amacı

Belgesel filmler toplumsal farkındalık yaratmak amacıyla geri planda kalmış pek çok meseleyi dile getirmektedir. Hem gerçeği izleyici ile buluşturması hem de bunu sinemanın etkileyici anlatımı ile gerçekleştirmeye çalışması filmin içeriğinin sorgulanmasına neden olmaktadır. Belgesel filmlerin anlatı yapılarına dair detayları incelediğimiz ikinci bölümdeki başlıklarda da belirtildiği üzere pek çok unsur anlatıyı etkileyici kılmak için kullanılmaktadır. Belgesel filmlerin konusu da yönetmen tarafından özenle seçilmiş görüntüler ile izleyiciye aktarılmaktadır. Bu aktarım esnasında yine yönetmen ve yapımcı tarafından bilinçli olarak filmin içerisine yerleştirilmiş pek çok öğe izleyicinin algısını ve anlayışını etkilemektedir. Araştırmanın ilk bölümünde derlenen Edward Said ve ardından gelen diğer kuramcılarının belirttiği oryantalist öğeler, kurmaca filmlerde olduğu gibi belgesel filmlerde de konuyu destekleyici unsurlar olarak kullanılmaktadır.

Bu bağlamda belgesel film anlatısında oryantalist öğelerin varlığı ve etkisi IDFA'nın uzun metraj kategorisinde ödül almış belgesel filmlere odaklanarak tespit edilmektedir. Bu filmlerin içerisinde ne tür ve ne sıklıkla oryantalist öğelerin yer aldığı ve bu filmlerde oryantalist öğelerin kullanılmasıyla Doğu kültürlerinin ve toplumlarının nasıl tasvir edildiği analiz edilmektedir. Ele alınan belgesel filmlerde oryantalist öğelerin, filmlerin genel mesajı ve amacı üzerindeki etkisi ortaya konmaya çalışılırken bu filmlerin üretildiği kültürel ve tarihi bağlamları göz önünde bulundurmak ve bu bağlamların oryantalist öğelerin varlığını ve etkisini nasıl şekillendirmiş olabileceği de göz önünde tutulmaktadır.

IDFA'nın uzun metraj kategorisinde ödül kazanan belgesel filmlerde Oryantalist öğelerin nasıl yer aldığının analizi ve bu öğelerin Doğu kültürlerinin ve toplumlarının tasviri üzerindeki etkisinin araştırılması

çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bu filmlerde oryantalist öğelerin kullanımındaki kalıpları veya eğilimleri tespit etmek ve bu kalıpların Doğu kültürlerinin ve toplumlarının temsili üzerindeki etkilerini incelemek planlanmaktadır. Gerçeği izlediğini düşünen belgesel film izleyicilerine Doğu kültürleri ve toplumları hakkında belirli bir mesajı iletme için oryantalist klişelerin ve önyargıların tekrar gösterilerek nasıl pekiştirildiği ortaya konacaktır.

3.1.3. Araştırmanın Önemi

Belgesel film festivallerinde verilen ödüller ve Batılı vakıf ve kuruluşlar tarafından çeşitli destekler alarak gerçekleştirilen filmlerin nesnelligi, günümüzde tartışılmaya devam eden konulardan birisi olmayı sürdürmektedir. Gerçeğin sinemadaki temsili olarak belgesel filmlerin içeriğinde yer alan konuların neye göre seçildiği, nasıl şekillendiği ve yönetmenler tarafından nasıl filme dönüştürüldüğü hala merak edilmektedir. Bu duruma örnek olarak PS Popüler dergisinde yönetmen Andaç Haznedaroğlu ile yapılan röportaj Batı destekli üretilen filmleri sorgulamamıza neden olmaktadır. 2018’de gösterime giren filmi “Misafir” ile ilgili maddi destek bulmak konusunda neler yaşadığı ve taraf olmasını isteyenlerin var olup olmadığı sorulduğunda Haznedaroğlu’nun verdiği cevap şu şekildedir:

“Filmi çekerken destek alabildim. Kültür Bakanlığı’ndan destek aldım. Filme en çok desteği verenler, Suriyeli insanlar ve arkadaşlarım oldu. Taraf olmamı isteyenler de çıktı. Özellikle Avrupa ülkelerinde, çok ilginç şekilde Türklerin Suriyelilere kötü davrandığını gösterirsem bu konunun daha işlevsel olabileceğini söylediler. Ben o gerçeklikten kopmak istemedim. Çok sınırdaki bir gerçeklikti. Gerçekten onların yaşadıklarını adil ve tarafsız anlatmayı tercih ettim” (Popüler Sinema, 2017, s.11)

Röportajdan da anlaşılacağı üzere Doğu toplumlarını ele alan Batı destekli filmlerin uluslararası politiklardan ne kadar etkilendiği ve gerçeği ne derece temsil ettiği tartışmaya açıktır. Bu tartışmaların ışığında hazırlanan bu araştırma Batılı bir film festivalinde ödüllendirilen belgesel filmlerin anlatısında yer alan oryantalist öğelerin ortaya çıkarılması açısından önemlidir. Araştırma belgesel filmlerde Doğu ve Doğu kültürlerini ele alan hikâyelerde Doğu’nun nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Gezi yazıları ve tablolar ile başlayan Doğu ve Doğu kültürlerinin oryantalist tasvirleri pek çok zararlı klişenin ve ön yargının kurmaca filmler ile tekrarlanmasıyla varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Araştırma medyada ve kültürel temsilde Doğu ve Doğu kültürlerinin daha incelikli ve doğru bir tasvirinin geliştirilmesine katkıda bulunması noktasında önem arz etmektedir.

Oryantalizm kavramı öte yandan pek çok farklı alanda inceleme konusu olmuş ve bu kavram ile ilgili literatüre birçok araştırma kazandırılmıştır. Ancak sinema alanında çok fazla araştırmaya konu olmasına rağmen akademik literatürde belgesel filmler ile ilgili bir oryantalizm araştırmasına Türkiye’de rastlanılamamıştır. Uluslararası alanda ise Silvio Carta’nın, *Orientalism in the Documentary Representation of Culture*, Lorella Ventura’nın *The “Arab Spring” and Orientalist Stereotypes: The Role of Orientalism in the Narration of the Revolts in the Arab World*, Sara Ganjaei’nin *Representations of Iran in British Documentary, 1920s – 2006*, Viola Shafik’in, *Documentary filmmaking in Middle East and North Africa* örneklerini oluşturduğu pek çok makale ve tez çalışması oryantalizm bağlamında belgesel filmleri incelemektedir. Bu çalışma da, Doğu ve Doğu kültürleri hakkında akademik ve kültürel bilgi birikimine katkıda bulunulması ve bu toplumlara ilişkin anlayışı derinleştirmeye yardımcı olması açısından önem arz etmektedir.

3.1.4. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali uzun metraj kategorisinde festivalin ilk yapıldığı 1988 yılından bugüne kadar toplamda 36 film ödüllendirilmiştir. Araştırmanın evrenini oluşturan bu filmlerin tamamı izlenmiş ve içerisinde oryantalist öge barındıran 7 film seçilmiştir. Dolayısıyla araştırmada amaca yönelik örneklem grubu alınmış ve analizler belirlenen bu filmler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Seçilen bu belgesellerin listesi şu şekildedir:

- 1991 - *Dreams and Silence, Omar Al-Qattan, Belgium*
- 2001 - *Family, Phie Ambo & Sami Saif, Denmark*
- 2003 - *Checkpoint, Yoav Shamir, Israel*
- 2004 - *Shape of the Moon, Leonard Retel Helmrich, The Netherlands*
- 2010 - *Position Among the Stars, Leonard Retel Helmrich, The Netherlands,*
- 2016 - *Nowhere to Hide, Zaradasht Ahmed, Norway/Sweden,*
- 2020 - *Radiography of a Family, Firouzeh Khosrovani, Norway, Iran, Switzerland*

Seçilen bu belgesel filmler üzerinden araştırmaları gerçekleştirmek için yönetmenler ile e-posta yoluyla görüşmeler gerçekleştirilmiş ve filmlerin festival gösterim kopyaları elde edilerek incelenmiştir.

Bu filmlerin haricinde 2014 yılında ödül alan *Of Men and War* isimli belgeselin konusu Irak’ta savaşan askerlerin psikolojik durumlarını konu alsada filmin içerisinde hiçbir oryantalist ögeye rastlanılmamış ve filmin

tamamının Amerika Birleşik Devletleri'nde çekildiği görülmüştür. Bir diğer film olan ve 2008 yılında ödül alan *Burma VJ – Reporting from a Closed Country* isimli belgeselde her ne kadar bir Doğu ülkesi olan Burma (Myanmar)'da çekilmiş olsa da film yerli halkın komünist darbeciler ile mücadelesini konu almış ve hiçbir oryantalist öğeye filmde rastlanılmamıştır.

3.1.5. Araştırma Soruları

Uluslararası saygınlık sahibi olan IDFA'nın ödüllendirdiği bu filmlerde oryantalist öğelerin ve bakış açısının varlığı araştırmanın konusu başlığında da ifade edildiği üzere temel problemi oluşturmaktadır. Avrupa'nın ve hatta dünyanın en büyük belgesel film festivallerinden birisi olan IDFA'da öne çıkan ve IDFA sayesinde daha görünür olan bu belgesel film anlatılarında Doğu ve Doğu'ya dair gösterilenler oryantalist bakış açısına dayalı klişe ve stereotiplere ne kadar yer verdiği bu araştırma ile tespit edilmeye çalışılmaktadır. Bu kapsamda araştırmanın merkeze aldığı sorular şu şekildedir;

1. Belgesel filmlerde Doğu toplumların tasviri nasıldır ve hangi oryantalist öğeler kullanılmaktadır?
2. Doğulu erkek nasıl tasvir edilmektedir ve hangi oryantalist öğeler kullanılmaktadır?
3. Doğulu kadın nasıl tasvir edilmektedir ve hangi oryantalist öğeler kullanılmaktadır?
4. Belgesel filmlerde Doğu'ya ait hangi ritüeller ön olana çıkmaktadır?
5. Belgesel film anlatılarında ne tür mekânlar Doğu'yu tasvir etmek için kullanılmaktadır?
6. Belgesel filmlerde hangi Doğulu kıyafetler ön plana çıkmaktadır?

Bu sorular çerçevesinde hazırlanan araştırma, belgesel filmler ile oryantalist bakış açısı arasındaki ilişkiye cevap bulmayı amaçlamaktadır. Özellikle Batılılar tarafından fonlanan ya da ödüllendirilen belgesel filmlerin nesnellığı ve tarafsızlığı ile ilgili süregelen tartışmada araştırma kapsamındaki soruların elde edilen cevapları ile tartışmaya kısmen yanıt verilmesi beklenilmektedir.

3.1.6. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın temel problemine uygun olarak ele alınan filmlerin incelenmesinde kullanılacak yöntem nicel ve nitel araştırma yöntemi olan içerik analizidir. İçerik analizinin niceliksel boyutu iletişim içeriğinin nesnel ve sistemli bir şekilde sayısal veriler ile temellendirilmesini sağlamaktadır (Erdoğan, 2012, s.180). Olay ve olguların nesnelleştirilerek, ölçülebilir

ve gözlemlenebilir olması verilerin niceliksel olarak ortaya konması ile mümkündür. İçerik analizinin niceliksel boyutu verilerin ham hallerinin belirli kodlamalar ile nicel verilere dökülmesini ve ardından düzenli bir yapıya büründürülerek yorumlanmasını sağlamaktadır (Kıncal, 2014, s.53). Bu bağlamda araştırmada incelenen belgesel filmlerde hangi oryantalist öğelerin ve ne sıklıkla yer aldığı gibi sorulara cevap bulabilmek için nicel verilere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nicel veriler filmler ile ilgili doğru yorumları yapabilmek ve tespitlerin tutarlılığı için oldukça önemlidir.

Nitel boyutunda ise kavramların, deneyimlerin ve fikirlerin anlam kazanabilmesi için metin, ses ve video gibi verilerin toplanması ve nicele dayalı olarak analiz edilmesi gerekmektedir. Ele alın problemlerle ilgili çıkarımlarda bulunabilmek veya daha detaylı bilgi sahibi olabilmek analiznin nitel boyutunun sağladığı imkânlar arasında gösterilmektedir. Bu sayede, sosyal olguları içinde yer aldıkları ve bağlı oldukları ortam dâhilinde doğal görünümleriyle değerlendirerek bilgi edinmek ve kuramları geliştirmek için toplumsal ve bireysel davranışları incelemek mümkündür (İslamoğlu, 2009, s. 180). Sürekli değişen ve karmaşık yapıdaki insan davranışları ve toplumsal olay ve olguları ölçümler ve gözlemler yoluyla açıklamaya çalışmak bazı durumlar için yeterli değildir. Herhangi bir davranışın ve olayın nedeninin ortaya çıkarılması için yeterli olmayan ölçüm ve gözlemler daha çok kaç kişi ve nasıl davranır gibi soruları yanıtlayabilmektedir. Bu doğrultuda nitel araştırmalar bireysel davranışların ya da toplumsal olgu ve olayların nedenini açıklamaya çalışan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Döngüsel bir yapıya sahip olan nitel araştırma sürecinde aşamalar arasında net sınırların olduğunu söylemek zordur. Bunun nedeni ilk aşamada belirlenen soruların araştırma süreci içerisinde değişebilir olmasıdır. Dolayısıyla nitel araştırma süreci esnek bir yapıya sahiptir. Kitle iletişim araçlarının söz konusu olduğu bir araştırmada ele alınan verilerin girift yapısı bu esnekliğe oldukça uygundur. Nitel içerik analizi ise hem doğru sorular ile bulguların tespit edilebilmesi hem de bulguların doğru bir şekilde yorumlanabilmesi için en uygun yoldur.

Önceden belirlenen sınıflamalar çerçevesinde iletişim içeriğinin sistemli olarak açıklanması içerik analizi yöntemi ile gerçekleştirilmektedir. Gazete ve televizyon haberleri, reklamlar, radyo ve televizyon programları veya filmler gibi her türlü iletişim içeriğini bu analiz yöntemi ile incelemeye almak mümkündür. Dolayısıyla metin, görüntü ya da ses gibi her türlü içerik ve belge bu teknik ile çözümlenebilmektedir (Geray, 2011, s. 151).

İçerik analizi, anlamların, ön yargıların, temaların ve kalıpların tespit edilebilmesi için materyallerin sistemli olarak ayrıntılı ve dikkatlice incelenmesi

ve yorumlanmasıdır. Videoların, ses dosyalarının, fotoğrafların ve belgelerin yer aldığı tüm iletişim biçimlerinde içerik analizi uygulanabilmektedir. Verileri kodlamak için araştırma soruları ile ilişkilendirilmiş bir çözümleme içeriği bu yöntem ile tasarlanmaktadır (Berg, Lune, & Aydın, 2015, s. 380-381). İçerik analizi iletişim içeriğinin sistematik tanımlarını tarafsız bir şekilde yapmaya imkân tanımaktadır. Bu analiz, iletişim içeriklerinin sahip olduğu karakteristik özellikleri objektif ve sistemli olarak netleştirildikten sonra çıkarımlarda bulunmaya yaramaktadır (Aziz, 2011, s. 131). Türkdoğan ve Gökçe'ye göre bu analiz yöntemi ile iletişim içeriğinin anlamını tespit etmek, temel vurgusunu belirlemek ve bu sayede verileri yorumlamak temel amaçtır (2012, s. 315). İçerikte yer alan sosyal gerçeğin belirgin özelliklerini dikkate alarak belirgin olmayan özelliklerini ortaya koymak ve çıkarımlar yapabilmek bu yöntem ile mümkün iken sosyal bağlamların nasıl kurulduğunun ortaya konması da mümkündür (Merten, 1983, s. 15-18).

İçerik analizindeki oldukça önemli olan kodlama verilerin belirli temalar ve kavramlar etrafında toplanması ve anlaşılır bir şekilde düzenlenerek yorumlanması sürecidir. Kodlama sayesinde verilerin içinde olan kavramlar ve kavramlar arası ilişkiler ortaya çıkarılmaktadır. İçerik analizindeki bu ilk adım veriler arasındaki anlamlı parçaların belirlenmesi işlemi olarak da bilinmektedir. Bu anlamlı parçaların her biri bir kavram olarak ifade edilirken bu kavramlar arası ilişkilerin analiz edilerek bir üst grupta toplanması kategorileri ya da diğer bir ifadeyle temaları oluşturmaktadır. Dolayısıyla elde edilen verilerin kodlanması sonrası kategoriler ortaya çıkmakta ve bu sayede içerik analizinin sistemli bir şekilde gerçekleşmesi sağlanmaktadır. Araştırmanın son adımında ise bu kod ve kategorilere göre bulgular tespit edilerek yorumlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 227, 228). Araştırma konusundan yola çıkarak hazırlanan kod ve kategoriler verilerin açıklanması ve yorumlanması için oldukça önemlidir. Bu yorumlardan elde edilen çıkarımlar başta ele alınan temel probleme dair pek çok noktanın aydınlanmasına yardımcı olmaktadır (Arık, 1992, s. 122-124).

Gezi yazıları, bilimsel çalışmalar, tablolar ve kurmaca filmlerde Doğu toplumları oryantalist bakış açısıyla indirgenerek belirli kalıpların içerisine alınmış belirli kodların da doğmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda araştırmanın birinci bölümünde oryantalizm ile ilgili kuramcılarının ortaya koyduğu çalışmalardan yola çıkarak toplum, kadın, erkek, ritüel, mekan ve kıyafet kategorilerinde Doğu toplumlarının nasıl kodlandıkları ele alınmıştır. Bu kodlamalardan oluşturulan tablo, ele alınan belgesel filmlerde var olan kodların tespit edilmesinde kullanılmakta ve içerik analizinin sistemli bir şekilde temelini olmasını sağlamaktadır.

Tablo 1: Doğu'yu betimleyen oryantalist kategori ve kodlar (Kaynak: Said, 2017; Shaheen, 2000; Kabbani, 1993; Thornton, 1985; Mulvey, 2008; Khatib, 2006; Hörner, 2001)

		Oryantalist Kod ve Konvansiyonlar
Sosyal Kod ve Konvansiyonlar	Doğulu Toplum	- İlkel/ Geri kalmış
		- Kaderci
		- Bireysellikten uzak
		- Demokratikleşememiş
		- Gerçekçi olmayan
		- Yok etmeyi seven / Cani ruhlu insanlar topluluğu
	Doğulu Kadın	- Pasif / Edilgen / Söz sahibi olmayan
		- Tutsak (Kamusal Alana Çıkmayan)
		- Kurtarılmayı Bekleyen
		- Cinselliği bastırılmış
		- Şehvetli
	Doğulu Erkek	- Zülüm Görmüş
- Vahşi		
- Hain		
- Zalim / Kendinden güçsüzlere karşı etken		
- Aptal /Mantıksız		
Doğulu Ritüeller	- Kadın düşkünü	
	- Yalancı	
	- Namaz	
	- Ezan	
	- Cenaze defni	
	- Kur'an Okumak	
Fiziksel Kod ve Konvansiyonlar	Doğulu Mekân	- Dua
		- Zikir
		- Cami / Minare
		- Harem
		- Hamam
		- Harabeler
		- Pazar yerleri
		- Karmaşık, düzensiz sokaklar
	- Duvar Süsleri (bezemeler)	
	Doğulu Kıyafet	- Çöl
		- Fes / Takke
		- Sank
- Cellabiye / Kandura (Tek parça erkek elbisesi)		
- Cübbe		
- Entari		
- Çarşaf / Ferace		
- Şalvar		
- Aksesuar (tespih, hançer, köstekli saat)		
- Peçe		

Bulgulardan anlamlı bir bütün çıkarmak ve aralarındaki ilişkinin tespit edilmesi içerik analizinin temel adımı olan verilerin kodlanmasıyla gerçekleşmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.243). Dolayısıyla araştırma kapsamında hazırlanan bu tablodan yola çıkarak örneklem grubunu oluşturan 7 filmin içerisinde cevapları aranacak sorulardan oluşan bir kodlama cetveli kullanılmaktadır. Bu kodlama cetveli verilerin nicel bir şekilde ortaya çıkarılmasını sağlayarak oryantalist öğelerin film içerisinde nasıl yer aldıklarını cevaplamaya imkân sağlamaktadır. Doğu'ya ait klişelerin ve ön yargıların devam ettirilmesinde kullanılan pek çok kodun belgesel filmlerdeki rolü de bu sayede tespit edilmektedir.

Akademik literatürden yola çıkarak tespit edilen 6 kategoride toplam 41 kodun anlatı ögesi olarak MaxQDA programı aracılığıyla filmlerin içerisinde ne sıklıkla geçtiği sistemli bir veri olarak ortaya konmaktadır. Elde edilen veriler ile oluşturulan tablolarda kodların filmlerin içerisinde var olmaları durumunda 1 (bir), olmamaları durumunda 0 (sıfır) kullanılırken kodların sıklıkları (frekansları) ise $n=x$ şeklinde gösterilmektedir. Yine tabloların rahat bir şekilde okunabilmesi ve verilerin 0 (sıfır)'lar arasında kaybolmaması için tablolarda 0 (sıfır) yerine düz çizgi (-) işareti kullanılmaktadır. İçerik analizi yöntemi aracılığıyla filmlerdeki belirgin özellikleri olan veriler üzerinden arka planda kalan ve anlatıyı güçlendiren öğeler ön plana çıkarılmaktadır. Olayların, karakterlerin, mekânların gösterildiği bu filmlerde Doğu'yu tasvir etmek için belgeselde yer alan tüm detayların anlatı ile ilişkisi incelenmektedir. Bir metin olarak ele alınan filmlerin içerisindeki anlatıya hizmet eden belirgin ve gizli anlamlar ortaya çıkarılmaktadır. Bu sayede belgesel film ile verilmek istenen mesajın ne olduğu, içeriğin anlamı ve temel vurgunun ne olduğu saptanmaktadır.

3.1.7. Araştırmanın Sınırlılıkları

Doğulu toplumun geneline, Doğulu erkeğe, Doğulu kadına ve Doğu'ya ait ritüellere, mekânlara ve kıyafetlere dair oryantalizmin varlığını net bir şekilde gösterdiği kodlar araştırmanın ana çerçevesi içerisine dâhil edilerek sınırlandırılmaktadır. Verilerin sistemli bir şekilde değerlendirilmesi ve araştırmanın tutarlığı için tüm kodlar bu kategoriler ile sınırlandırılırken sosyal kod ve konvansiyonlar ve fiziksel kod ve konvansiyonlar olarak iki gruba ayrılmaktadır. Toplumun geneline, erkeğe, kadına ve ritüellere dair oryantalist kodlar sosyal yapıya dair kodlar olarak gruplandırılırken mekânlar ve kıyafetler ise fiziksel yapıya dair kodlar olarak gruplandırılmaktadır.

Belgesel filmlerin anlatı biçimlerinin kurmaca filmlerden farklı olması nedeniyle belgesel filmlerde kurmaca filmlerdeki gibi tasarlanan bir

tasvirinden bahsetmek söz konusu değildir. Bu filmlerde yönetmenin çektiği görüntülerden filme yerleştirmek istediklerini seçerek anlatıyı oluşturması çözümlenme noktasında bazı sınırlılıklar getirmektedir. Örneğin Checkpoint filminde belli bir ana karakterden bahsetmek mümkün değildir. Bu belgeselde parçalar halinde yaklaşık 15 olay gerçekleşmekte ve bu olayların birleştirilmesinden belgesel film meydana gelmektedir. Her biri birbirinden bağımsız olan ve farklı karakterlerin yer aldığı bu filmde çözümlenmeyi gerçekleştirmek için her olayın ayrı bir şekilde çözümlenmesinin yapılması daha isabetli verilerin elde edilmesini sağlamaktadır.

Yine bu belgesel filmlerde ana karakter ve yan karakterlerin dışında yönetmen toplumun yapısını ve coğrafyayı göstermek için birçok farklı görüntüyü filme yerleştirmektedir. Filmlerin bazılarında insanların toplu bir şekilde gösterildiği görüntüler de analize dâhil edilerek karakterlerin dışında Oryantalizmin inşası için kullanılan görüntülerden de veriler elde edilmektedir. Örneğin ana kadın karakterin giysisi de çarşaf giyen kadın topluluğu da ayrı ayrı veriler olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla araştırma yapılırken yalnızca karakterler ile sınırlandırılmamış anlatıyı oluşturmak için filme yerleştirilmiş görüntüler de veri olarak ele alınmıştır.

3.1.8. Araştırmanın Güvenilirliği

Araştırmanın güvenilirliği ele alınan öğelerin veya olayların araştırmayı yapan kişi tarafından farklı bir zamanda farklı bir yöntemle aynı kategoriler ile ilişkilendirilmesi veya farklı gözlemciler aracılığıyla aynı kategorilere bağlanması ile sağlanmaktadır (Coşkun vd., 2015, s. 325). Denzin'e göre ise bir araştırmanın güvenilirliğini ortaya koymak için dört farklı çeşitleme yöntemi kullanılmaktadır. Bunlar; araştırmacı çeşitleme, veri kaynaklı çeşitleme, yöntem çeşitleme ya da teori çeşitleme yöntemleridir (Denzin, 1978). Seçilen araştırmacıların tespitlerine dair güvenilirlik incelemesinde ise Miles ve Huberman tarafından ortaya konulan (Güvenirlik = Görüş Birliği / (Görüş Birliği + Görüş Ayrılığı) formül kullanılarak kodlayıcılar arasındaki uyum oranı tespit edilmektedir (Miles & Huberman, 1994).

Bu araştırmanın güvenilirliğini sağlamak için Denzin'in araştırmacı çeşitleme yöntemi uygulanmış ve araştırmacı tarafından ortaya konan kodların ve frekansların doğruluğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmacı çeşitleme yönteminden hareketle iki farklı araştırmacı seçilmiştir. Doğu çalışmaları ve oryantalizm üzerine araştırmalar yapan birinci uzmandan, oryantalizm bağlamında tespit edilen kodların ele alınan filmlerde örneklerinin var olup olmadığının sorgulanması istenmiştir. Sonuçta araştırmayı yapan kişinin tespit ettiği kodlar ile güvenilirliğini sorgulayan kişinin tespit ettiği kodların

benzerlik oranı %81 çıkmıştır. Yöntem bilimci bir uzmana da kodlar verilmiş ve örnek bir filmde kodların sıklığının tespit edilmesi istenmiştir. Uygulanan bu yöntemde kod sıklığı tespit oranı ise % 91 olarak gerçekleşmiştir.

3.2. Filmlerin Konu ve Künyeleri

3.2.1. Dreams and Silence Belgesel Filmi



Görsel 1. Dreams and Silence Afışı (Kaynak: <https://cbadoc.be/wp-content/uploads/2020/06/Revesetsilences-affiche.jpg>)

Filmin Adı:	Dreams and Silence
Filmin Süresi:	52 Dk.
Yapım Yılı:	1991
Yönetmen:	Omar Al Qattan
Ülke:	Belçika

Festival Kataloglarında Filmin Konusu: Düşler ve Sessizlik, Ürdün'deki Filistinli bir mültecinin günlük varoluşu ile dini bir figürün mistik fikirleri arasında kesişerek, modern İslami siyasi düşünce ile bir mültecinin günlük

endişeleri arasındaki çelişkileri ortaya koyuyor. Film, Körfez Savaşı'nın zirve yaptığı bir dönemde çekilmiş ve bölgede çoktan can kaybı ve yıkıma yol açmışken tamamlanmıştır. Batı ile Arap dünyası arasındaki askeri ve siyasi çatışmalar sürerken ve Arap siyasi hareketleri soyut ideolojileriyle uğraşırken, bu cesur kadın çok somut ikilemlerle karşı karşıyadır. Mali güvencesi yok ve fazla bir eğitimi yok. Kurtuluşla ilgili hayalleri uçup gitmiştir ve cinsiyeti kişisel ve toplumsal özgürlüğünü daha da sınırlandırmaktadır. Bu nedenle, dindar figürün siyaset ve toplum hakkındaki kısır düşüncesi, daha insani bir bakış açısıyla tamamen zıttır.

Filmin Kısa Özeti: 1990 yılının sonbaharında Ürdün'de çekilen belgesel film aynı zamanda Körfez Savaşı'nın en şiddetli dönemine de ışık tutmaktadır. Ürdün'de yaşayan Hayfa Samhouri hiçbir maddi desteği ve eğitimi olmayan orta yaşlı, Filistinli mülteci bir kadındır. Hayfa'nın mülteci hayatı, vatan sevgisi, ilginin ve sevginin olmadığı evliliği ve dini inancı ile ilgili iç dünyasında yaşadığı çatışmalar belgesel filmin konusunu oluşturmaktadır. Belgesel filmde yaşadığı toplumda kadınlara olan baskı, kocası, oğulları ve erkek komşuları ile geçen diyaloglar üzerinden anlatılırken kadının İslam inancı içerisindeki rolü hakkında da sorgulamalar da gerçekleşmektedir. Hayfa'nın hayatından kesitleri izleyiciye sunan belgesel aynı zamanda paralel bir kurgu ile yine aynı bölgede yaşayan bir İslam âliminin açıklamalarına da yer vermektedir. Pek çok gerçeğin ironik bir dil ile Hayfa'nın ağzından anlatıldığı belgesel film izleyicilerin bölge ve bu bölgenin insanları hakkında bilgi edinmesini sağlamaktadır. Ürdün'de bir Filistin mülteçisinin günlük varlığı ile dini bir figürün mistik fikirleri arasında geçen *Dreams and Silence* belgeseli, modern İslamcı siyasi düşünce ve bir mültecinin günlük kaygıları arasındaki çelişkileri ortaya koymaktadır.

3.2.2. Family Belgesel Filmi



Görsel 2. Family Afışı (Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt0294567/mediaviewer/rm1357746688/?ref_=ext_sbr_lnk)

Filmin Adı:	Family
Filmin Süresi:	90 Dk.
Yapım Yılı:	2001
Yönetmen:	Phie Ambo, Sami Saif
Ülke:	Danimarka

Festival Kataloglarında Filmin Konusu: Aynı zamanda ortak olan yönetmenler, Sami çok küçükken Danimarkalı ailesini terk eden babasının peşinde bir yolculuğa çıkarlar. Bu iddialı film projesi başlamadan önce Sami'nin çok sevdiği ağabeyi intihar etmiş, ardından annesi ölmüş ve Sami'yi tek başına ve keder içinde bırakmıştır. Bu film, mizah ve güçlü duygularla dolu kişisel ve çekici bir dramadır.

Filmin Kısa Özeti: Belgesel filmde hikâyesine yer verilen Sami Saif yönetmenlik eğitimi almış 28 yaşında bir gençtir. Küçük yaşta babası tarafından terk edilen Sami, abisiyle birlikte Danimarkalı bir aile tarafından

büyütülmüştür. Kardeşinin de intihar etmesi ve ardından annesinin de vefat etmesiyle iki büyük acı yaşamıştır. Babasını aramak için 28 yaşına gelene kadar pek çok güvensizlik, korku ve şüphe yaşayan Sami daha sonra babasını aramaya karar vermiş ve arayış hikâyesini belgesel filme almıştır. Pek çok sorunun cevapsız bırakıldığı belgesel film daha çok Sami'nin Danimarka'daki evinde yaptığı telefon görüşmeleri ve duygu durumundaki değişimler üzerine odaklanmaktadır. Bu görüşmelerin ardından elde ettiği bulgulardan hareket ederek Yemen'e babasının akrabalarının peşine düşer ve yıllar sonra varlığından haberdar olduğu kardeşi ile tanışır. Filmin sonlarına doğru bu yolculuğa yer verilirken Doğu toplumuna dair bir takım izler de kamera ile kayda alınır. Belgesel film dar açılı bir objektifin kullanıldığı kamera ile çekilirken yer yer Doğu ve Batı karşılaştırmasına da imkân tanımaktadır.

3.2.3. Chechpoint Belgesel Filmi



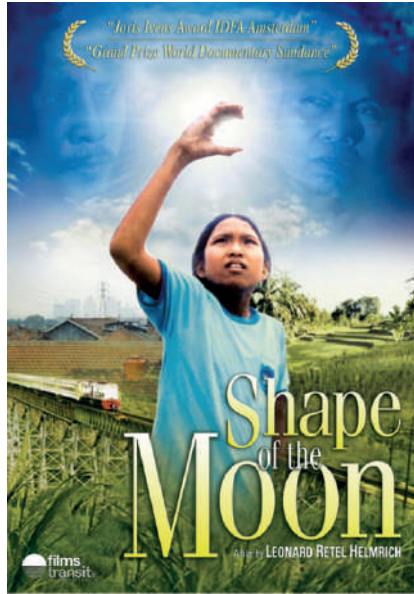
Görsel 3. Checkpoint Afışı (Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt0391857/mediaviewer/rm2135523584/?ref_=ext_shr_lnk)

Filmin Adı:	Checkpoint
Filmin Süresi:	80 Dk.
Yapım Yılı:	2003
Yönetmen:	Yoav Shamir
Ülke:	İsrail

Festival Kataloglarında Filmin Konusu: İsrail Savunma Kuvvetleri'nin Filistin Yönetimi'ndeki kontrol noktalarını belgesel film yapımcısı Yoav Shamir'in tasviri.

Filmin Özeti: Hikâyelere dayalı bir anlatıya sahip olmayan bu film, Filistin ve İsrail'e ait şehirlerarasındaki geçiş noktalarında insanların yaşadıkları sıkıntıları izleyiciye aktarmaktadır. Belli bir karakterin ve hikâyenin olmaması filmin daha çok sinema-gerçek tarzında çekildiğini gösterirken yüzlerce insanın ortak problemine izleyicinin tanıklık etmesini sağlamaktadır. Kamera, Gazze şeridi gibi bazı yerlerde bulunan yüksek teknoloji kontrol noktalarının yanı sıra birçok kontrol noktasından geçmeyi bekleyen yüzlerce insanın yaşadıklarını kayda almaktadır. Okul otobüslerinin, ambulansların ve kitleler halinde insanların Filistin toprakları içerisindeki kontrollü geçişleri belgesel filmin konusunu oluştururken geçişler esnasında insanlara gösterilen muamelenin de sorgulanmasını sağlamaktadır. Yönetmen Shamir'in, İsrail askerlerinin sınırı geçmek isteyen insanlara karşı gösterdiği keyfi tavra, geçiş yapmak isteyen insanların zor durumda kalmalarına, Filistinli Müslümanların terörist muamelesi görmelerine ve çeşitli hakaretlere maruz kalmalarına filmde büyük bir özen ile yer vermektedir.

3.2.4. Shape of the Moon Belgesel Filmi



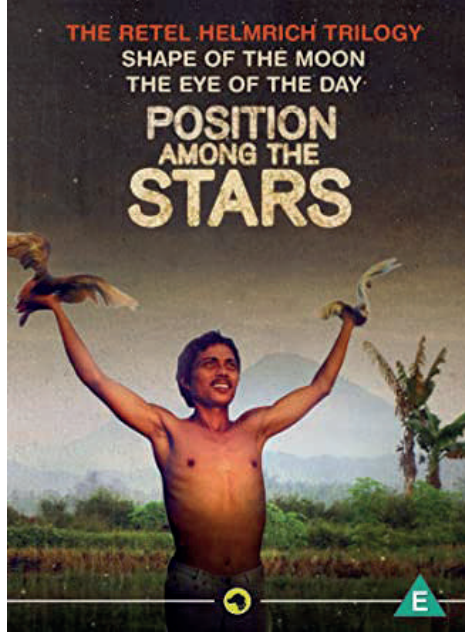
Görsel 4. *Shape of the Moon* Afışı (Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt0436794/mediaviewer/rm1481709312/?ref_=ext_sbr_lnk)

Filmin Adı:	Shape of the Moon
Filmin Süresi:	109 Dk.
Yapım Yılı:	2004
Yönetmen:	Leonard Retel Helmrich
Ülke:	Hollanda

Festival Kataloglarında Filmin Konusu: Tek bir ailenin üç nesli, dünyanın en büyük Müslüman topluluğu olan günümüz Endonezya'sında yaşamının zorluklarını göğüsliyor.

Filmin Kısa Özeti: Film, 240 milyonluk nüfusuyla dünyanın en büyük Müslüman nüfusuna sahip Endonezya'yı birkaç kişiden yola çıkarak anlatmaya çalışmaktadır. Jakarta'nın bir banliyösünde yaşayan Sjamsuddin ailesi Rumidjah isimli 62 yaşındaki bir kadın, oğlu Bakti ve diğer oğlunun çocuğu olan 13 yaşındaki torunu Tari'den oluşmaktadır. Hristiyan bireylerden oluşan bu aile, banliyöden köyüne dönmek isteyen Rumidjah, eşinin ölümünden sonra Müslüman bir kadınla evlenmek isteyen Bakti ve onların arasında kalan Tari'nin yaşadıklarını konu edinmektedir. Bakti'nin evlenmek istediği kadın ona Müslüman olma şartı koşmaktadır. Dolayısıyla Bakti'nin dinini değiştirerek yaşadığı dönüşüm Endonezya'daki toplumsal olaylar ile birlikte filmde izleyicilere aktarılmaktadır. Babaannesi ile amcası Bakti arasında kalan Tari ise bu ikilem arasında gelgitler yaşamaktadır. Kameranın sessizce insanları takip ettiği bu film aynı zamanda Amerikan karşıtı gösterilere, yumuşak tartışmalara ve büyük sorunların yol açtığı aile içi küçük sorunlara yer vermektedir. Bu film, Sjamsuddin ailesinin konu edinildiği üçlemenin ikinci filmidir.

3.2.5. Position Among the Stars Belgesel Filmi



Görsel 5. *Position Among the Stars* Afîşi (Kaynak: https://m.media-amazon.com/images/I/71gMnSrH9pL._SL1024_.jpg)

Filmin Adı:	Position Among the Stars
Filmin Süresi:	109 Dk.
Yapım Yılı:	2010
Yönetmen:	Leonard Retel Helmrich
Ülke:	Hollanda

Festival Kataloglarında Filmin Konusu: Sjamsuddin ailesinin komik ve dokunaklı günlük yaşamlarının mikro kozmosu aracılığıyla görüntülenen, Endonezya üzerine canlı bir üçlemenin son bölümü

Filmin Kısa Özeti: Leonard Retel Helmrich'e ait Sjamsuddin ailesinin konu edinildiği üçlemenin son filmi olan *Position Among the Stars*, ailenin hikâyesine yer vermeye devam etmektedir. Serinin bu filmde torun Tari'nin Endonezya'daki eğitim hayatı ve çevresiyle yaşadığı problemler ön plana çıkarken amcası Bakti'nin evliliğinde yaşadığı sıkıntılar da gözler önüne serilmektedir. Bakti bu dönemde Tari'ye geleneksel değerleri öğretmeye

çalışırken diğer taraftan eşiyile de sıkıntılar yaşamaktadır. Film, Cakarta'nın daracık mahallelerine sıkışmış üç kuşak arasındaki eğitim, dünya görüşü, din ve hatta toplumsal yapıdaki şaşırtıcı boşluklara ışık tutarken geçiş halindeki bir aileyi konu almaya devam etmektedir.

3.2.6. Nowhere to Hide Belgesel Filmi



Görsel 6. *Nowhere to Hide* Afışı (Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt6113688/mediaviewer/rm1076442368/?ref_=ext_shr_lnk)

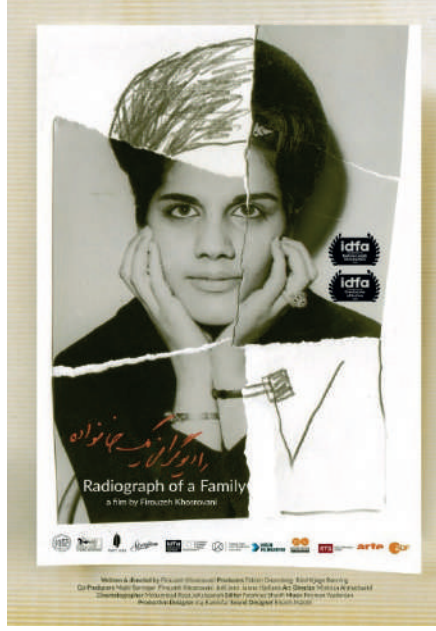
Filmin Adı:	Nowhere to Hide
Filmin Süresi:	86 Dk.
Yapım Yılı:	2017
Yönetmen:	Zaradasht Ahmed
Ülke:	Norveç - İsveç

Festival Kataloglarında Filmin Konusu: “Nowhere to Hide”, bir sağlık çalışanı olan Nori Sharif’in savaşın parçaladığı Diyala vilayetindeki 5 yıllık dramatik değişimi anlatıyor; Irak’ın ortasındaki en tehlikeli vilayetlerden biri. Amerika’nın geri çekilmesinden Nori’nin memleketinin düşüşüne kadar hayatta kalanların hikayelerini filme alırken onu takip ediyoruz. IŞİD

ve farklı Iraklı Milisler arasında sıkışıp kalmış bir dünyada, dürüstlüğü ve insancıl vizyonu, onu her şeye rağmen devam etmeye iten tek şey. Ayakta kalan son kişi olarak kamerayı kendisine çevirmek zorunda kaldığında bile. Bize, dünyanın en tehlikeli ve erişilemez bölgelerinden biri olan Irak'ın merkezindeki "ölüm üçgeni" hakkında benzersiz bir fikir veriliyor. Orada yaşayan insanların hikayelerini tanıyor ve dinliyoruz; düşmanın görünmez olduğu ve saklanacak hiçbir yerin olmadığı bir norm haline gelen bu 'yeni savaştan' hayatta kalanlar.

Filmin Kısa Özeti: Film, Amerikalıların 2011'de Irak'ı terk ettikten sonra, Nori Sharif adlı bir erkek hemşirenin ülkesinin durumu hakkında çektiği görüntülerden oluşmaktadır. Nori Sharif, Jalawla'daki yerel hastanede çalışırken, beş yıl boyunca savaş kurbanlarını filme almıştır. Irak'taki şiddet nedeniyle parçalanan ve zarar gören ailelerin yanı sıra saldırılar nedeniyle engelli hale gelen sivil insanların çarpıcı görüntüleri de filmde yer almaktadır. Çatışmaların devam ettiği süreçte yaşadıklarını filme alan Nori Sharif, çok farklı grupların çatışması arasında yaşadıklarını da yer yer verdiği röportajlar ile anlatmaktadır. Orada bulunduğu süreçte tehdit seviyesinin giderek artması ve değişen dengeler neticesinde farklı grupların tehdidine maruz kalması ona ve ailesine sığınabilecekleri hiçbir yer bırakmamaktadır. 2011 yılında çekmeye başladığı görüntüler sonraki yıllarda devam ederken Irak ordusunun 2013'te militan gruplar nedeniyle geri çekilmesinden dolayı hastane personelinin de içerisinde bulundu halk, gruplar halinde Jalawla'yı terk etmek zorunda kalır. Bu terk edişi çarpıcı görüntüler eşliğinde kayda almaya devam eden Sharif, şehri terk eden son kişilerin arasında kalarak filmi çekmeye devam eder. 2014 yılında IŞİD'in şehri ele geçirmesiyle güvenli bölge arayışı içerisine giren Sharif, kendisi ve ailesini filme almaya devam ederken bu arayış filmin konusunu da oluşturmaktadır.

3.2.7. Radiography of a Family Belgesel Filmi



Görsel 7. *Radiograph of a Family* Afîşi (Kaynak: https://www.imdb.com/title/tt13359582/mediaviewer/rm4208056321/?ref_ext_shr_lnk)

Filmin Adı:	Radiograph of a Family
Filmin Süresi:	82 Dk.
Yapım Yılı:	2020
Yönetmen:	Firouzeh Khosrovani
Ülke:	İran

Festival Kataloglarında Filmin Konusu: Bu son derece kişisel belgeselin açılışında yönetmen Firouzeh Khosrovani, “Annem, Babamın bir fotoğrafıyla evlendi” diyor. Yine de mecazi anlamda konuşmuyor. Annesi Tayi, kelimenin tam anlamıyla Tahran’da Hüseyin’in bir portresiyle evlendi - o İsviçre’de radyoloji okuyordu ve düğün için memleketine geri dönemedi. Olay, evliliklerinde hala var olan uçurumu gösteriyor: Hossein seküler bir ilerici ve Tayi dindar, geleneksel bir Müslüman. Ancak bu aile tarihi, aynı zamanda, 1979 İran Devrimi öncesinde ve sonrasında İran toplumunun çatışmalarını gözler önüne seren bir tür röntgen filmidir.

Khosrovani'nin yorumunun yanı sıra, yüksek sesle okunan mektupları ve annesiyle babası arasındaki konuşmaların hatıralarını duyuyoruz. Aynı zamanda aile arşivinden fotoğraf ve videolar görüyoruz. Bu mahremiyet parçalarının arasına, film yapımcısının ebeveyn evinin stilize edilmiş çekimleri, değişen dekoru ve ebeveynlerinin evlilik hayatındaki ve İran toplumundaki her yeni aşamayı ustaca yansıtan mobilyaları serpiştirilmiş.

Filmin Kısa Özeti: Filmin yönetmeni Firouzeh Khosrovani kendi ailesinden yola çıkarak hazırladığı bu belgesel filmde annesi ve babasının evlenme hikâyesini ve İran'nın devrim öncesi ve sonrası sosyal yapısının nasıl farklılıklar gösterdiğini anlatmaktadır. Bir fotoğraf üzerinden başlayan evlilik hikâyesi hem seküler bir baba ile dindar bir annenin evliliklerini anlatmakta hem de adeta 1979 İran Devrimi öncesinde ve sonrasında İran toplumunun çatışmalarını gözler önüne sermektedir. Farklı bir anlatım tarzı benimseyen yönetmen belgesel film görüntülerinin yanı sıra dekor olarak tasarladığı bir mekânda çektiği görüntülere paralel olarak aile arşivinden fotoğraf ve videoları da kullanmıştır. Bu mekânda ailesinin evliliğindeki ve İran toplumundaki her yeni aşamayı incelikle yansıtan dekoru ve mobilyaları kullanırken mekânın stilize edilmiş çekimleri ise birer mahremiyet parçası gibi filmde yer almaktadır.

3.3. Belgesel Filmlerde Doğu Toplularının Tasviri ve Oryantalist Öğelerin Analizi

Tablo 2: Belgesel filmlerde Doğu toplumlarının tasviri ve oryantalist öğeler

ORYANTALİST KOD VE KONVANSİYONLAR	BELGESELLER							
A. TOPLUMSAL YAPI	Dreams and Silence	Family	Checkpoint	Shape of the Moon	Position Among the Stars	Nowhere to Hide	Radiography of a Family	TOPLAM
Öne Çıkan Doğu Stereotipi								
1.Egzotik Doğu	-	1(n=2)	-	-	1(n=1)	-	-	3 %6
2.Despot Doğu	1 (n=2)	-	-	-	-	-	1 (n=1)	3 %6
3.İlkel Doğu	1 (n=5)	1(n=2)	1(n=1)	1 (n=6)	1(n=2)	-	-	16 %31
4.Dişil (Kadın) Doğu	1 (n=1)	-	1(n=2)	1 (n=1)	-	-	-	4 %9
5.Terör Merkezi Doğu	-	-	1(n=4)	-	1 (n=1)	1(n=9)	1 (n=4)	18 %36
6.Mistik Doğu	1 (n=6)	-	-	-	-	-	-	6 %12
TOPLAM	14 %30	4 %8	7%14	7%14	4%8	9%18	5%10	50 %100
Oryantalist Öğenin Temsili								
1.İlkel/ Geri kalmış	1 (n=5)	1(n=2)	1(n=1)	1 (n=6)	1(n=2)	-	-	16 %41
2.Kadercî	1 (n=1)	-	-	-	-	-	-	1%3
3 Bireysellikten uzak	1 (n=2)	-	1(n=2)	1(n=7)	1(n=2)	-	-	13%33
4.Antidemokratik	1 (n=2)	-	-	-	-	-	1 (n=1)	3%8
5.Şiddet Yanlısı	-	-	-	1(n=2)	1(n=2)	-	1(n=2)	6 % 15
TOPLAM	10 %25	2 %5	3 %8	15 %39	6 %15	-	3 %8	39 %100
Öne Çıkan Dini Yönelim								
1.İslam	1(n=5)	1(n=3)	1(n=3)	1(n=5)	1(n=5)	1 (n=2)	1 (n=5)	27%75
2.Hristiyanlık	-	-	1(n=1)	1 (n=3)	1 n=3)	-	1 (n=1)	8%22
3.Musevilik	-	-	1(n=1)	-	-	-	-	1%3
4.Diğer	-	-	-	-	-	-	-	
TOPLAM	5 %13	3 %8	5 %13	8 %22	8 %22	2 %5	6 %17	36 %100

Tablo 2'ye bakıldığında belgesel film anlatı öğeleri üzerinden Doğu'nun daha çok hangi stereotipler ile izleyici karşısına çıktığı, toplumsal yapısının hangi oryantalist öğeler ile tasvir edildiği ve toplumsal yapının dini yönelimi görülmektedir. Belgesel filmler özelinde tablo incelendiğinde en fazla stereotipleştirmenin 14 (%30) kez ile *Dreams and Silence* filminde yapıldığı görülürken bunu 9 (%18) kez ile *Nowhere to Hide* filmi takip etmektedir. *Checkpoint* ve *Shape of the Moon* filmlerden de 7 (%14)'şer kez toplum belirli kalıplarla anlatılırken 5 (%10) kez *Radiography of a Family* filminde 4 (%8)'er kez de *Family* ve *Position Among the Stars* filminde Doğu toplumlarının belirli kalıplar içerisine oturtulduğu görülmektedir.

Doğu'nun egzotik bir coğrafya olduğuna dair 3 (%6) anlatı öğesinin 2'si *Family* belgeselinde ve 1 öge de *Position Among the Stars* belgesel filmlerinde geçmektedir. Despot Doğu stereotipi ise toplamda 3 (%6) yerde geçerken bunlardan 2'si *Dreams and Silence* belgesel filminde 1 *Radiography of a Family* belgesel filmlerinde geçmektedir. Doğu'nun ilkel insanların bulunduğu bir coğrafya olarak gösterildiği ya da anlatıldığı veriler ise 16 (%31) kez geçmektedir. Doğu'nun en fazla ilkel olarak tasvir edildiği belgesel film 6 görüntü ve diyalog ile *Shape of the Moon* belgesel filmidir. Hemen arkasından 5 defa Doğu'nun ilkel olarak klişeleştirildiği *Dreams and Silence* belgesel filmi gelirken bunu 2'şer veri ile *Family* ve *Position Among the Stars* belgesel filmleri takip etmektedir. Doğu 1 kez de *Checkpoint* filminde ilkel olarak gösterilmektedir.

Oryantalist bakış açısında kendisini eril konuma yerleştiren Batı'nın karşısına koyduğu Dişil (kadını) Doğu stereotipi ise belgesel film anlatılarında 4 (%9) kez geçmektedir. Bu belgesel filmlerdeki sahnelerde ana karakterin dışındaki kadın karakterler ile çizilen Doğu kurtarılmayı bekleyen ya da şehvetli kadınların coğrafyasıdır. *Dreams and Silence* filminde 1 kez yan karakterin Doğu'da yaşaması sonucu aslında mağdur olduğu bilgisi verilmekte ve kurtarılmayı bekleyen kadın algısı yaratılmaktadır. *Checkpoint* filminde ise 2 kez Doğulu kadın şehvet unsuru olarak kullanılmış ve Doğu kadınılaştırılmıştır. *Shape of the Moon* filminde de Doğu 1 kez Doğu dişil stereotipi içerisinde anlatılmaktadır.

Doğu'nun terörün merkezi olarak stereotipleştirildiği anlatı öğelerinin 9 kez ile en çok *Nowhere to Hide* belgesel filminde olduğu görülmektedir. Bu belgesel filmin hemen ardından 4'er anlatı öğesi ile *Checkpoint* ve *Radiography of a Family* belgesel filmlerinde de Doğu terörün merkezi olarak tasvir edilmektedir. Terörün merkezi olarak Doğu'nun gösterildiği bir anlatı öğesi de *Shape of the Moon* filminde geçmektedir. Dolayısıyla toplamda 18 (%36) kez Doğu terörün merkezi olarak gösterilmektedir. Doğu mistisizmine

yalnızca *Dreams and Silence* belgesel filminde 6 kez yer verilerek Mistik Doğu izlenimi yaratılmaktadır.

Tabloda Oryantalist öğelerin belgesel film içerisindeki dağılımına bakıldığında Doğulu toplumlara izafe edilen ilkellik 16 (%41) kez yer almaktadır. Anlatıda ilkel Doğu öğesine 6 kez yer veren *Shape of the Moon* filmi en fazla ilkellik vurgusunda bulunana belgesel film olurken *Dreams and Silence* filmi ise 5 kez Doğu insanını ilkel olarak göstermektedir. *Family* ve *Position Among the Stars* belgesel filmlerinde ise Doğu insanının 2'şer defa ilkel olduklarını gösteren öğeler bulunmaktadır. Son olarak belgesel filminde de 1 yerde ilkellik tasvirinin anlatıya yerleştirildiği görülmektedir.

Doğu toplumlarının kadercî olarak gösterildiği tek (%3) sahne *Dreams and Silence* filminde yer almaktadır. Yine bu toplumların bireysellikten uzak oldukları tasviri 13 (%33) kez yapılırken bu durum 7 kez ile en çok *Shape of the Moon* filminde gerçekleşmektedir. *Dreams and Silence*, *Checkpoint* ve *Position Among the Stars* filmlerinde ise Doğu insanının bireysellikten uzak olduğu tasviri 2'şer kez yapılmaktadır. Doğu toplumlarında oryantalist bir öğe olarak antidemokratik bir yapının hâkim olduğu ve benimsendiği tasvirinin ise 3 kez yapıldığı görülmektedir. *Dreams and Silence* belgesel filminde 2 yerde *Radiography of a Family* filminde ise 1 kez antidemokratik yapının benimsendiği gösterilmektedir. Oryantalizmde yer alan Doğu toplumlarının şiddet yanlısı olduğu fikri belgesel filmlerde 6 noktada anlatı içerisinde yer almaktadır. *Shape of the Moon*, *Position Among the Stars* ve *Radiography of a Family* filmlerinde 2'şer kez kitleler halinde insanların şiddet yanlısı gösterilerde bulduklarına yer verilmektedir.

Belgesel filmlerde toplumlara dair 15 (%39) oryantalist öğenin kullanıldığı film *Shape of the Moon* olurken aynı zamanda toplumsal yapının oryantalist öğelerle en fazla anlatıldığı film olarak karşımıza çıkmaktadır. Hemen ardından 10 (%25) kez oryantalist öğenin kullanıldığı film *Dreams and Silence* olurken onu 6 (%15) kez ile *Position Among the Stars* filmi izlemektedir. *Checkpoint* ve *Radiography of a Family* filmlerinde 3 (%8)'er kez kullanılan oryantalist öğeler *Family* filminde 2 (%5) kez kullanılırken *Nowhere to Hide* filminde toplumsal yapının izleyiciye aktarılmasında hiçbir oryantalist öğenin kullanılmadığı görülmektedir.

Herhangi bir dine ait kitlelerin birlikte gerçekleştirdiği ibadet, mekan, sembol, kadın kıyafeti ve erkek kıyafetinin anlatı içerisinde var olup olmadığı toplumsal yapıda öne çıkan dini yönelimi göstermektedir. Tablo yer alan veriler arasında 27 (%75) kez ile İslam inancına ait anlatı öğelerinin tüm filmlerde yer aldığı görülmektedir. Hristiyanlık inancına ait 8 (%22) farklı anlatı öğesi filmlerde yer alırken Musevilik inancına ait 1 (%3) öğe

bulunmaktadır. *Dreams and Silence*, *Shape of the Moon*, *Position Among the Stars* ve *Radiography of A Family* filmlerinde İslam dinine ait öğelerin tamamına yer verildiği görülmektedir. *Family* ve *Checkpoint* filmlerinde 3'er öge bulunurken *Nowhere to Hide* filminde ise yalnızca 2 İslam dinine ait öge bulunmaktadır. Hristiyanlık dinine ait öğeler ise *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerinde ibadet, sembol ve mekan olmak üzere 3'er öğenin bulunduğu görülmektedir. *Checkpoint* ve *Radiography of a Family* filmlerinde yalnızca 1'er öge olan Hristiyanlık sembolü yer almaktadır. Musevilik dinine ait tek öge *Checkpoint* filminde yer almaktadır.

Belgesel filmlerde toplumların dini inançlarını gösteren anlatı öğeleri en fazla 8 (%22)'er kez ile *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filminde yer almaktadır. *Dreams and Silence* ve *Checkpoint* filmlerinde 5 (%13)'er kez yer alan inanca dair anlatı öğeleri *Radiography of a Family* filminde ise 6 (%17) kez yer almaktadır. *Family* filminde inanca dair 3 (%8) anlatı öğesi bulunurken *Nowhere to Hide* filminde ise 2 (%5) öğe dikkatleri çekmektedir.



(Görsel 8. *Family*)



(Görsel 9. *Family*)



(Görsel 10. *Position Among the Stars*)

Doğu toplumlarının egzotik ve gizemli yapıları kurmaca filmlerde olduğu gibi belgesel filmlerde de yer almaktadır. *Family* filminde Sami'nin kız arkadaşı ve aynı zamanda filmin yönetmeni olan Phie ellerine kına yaktırarak egzotik bulduğu bir süslenme biçimini denemektedir. Yine aynı filmde bellerine sarılı kuşaklarda bir süs eşyası olarak hançer taşıyan

Yemenli erkekler dikkatleri çekmektedir. *Position Among the Stars* filminde ise bembeyaz kıyafetler içerisinde kitleler halinde ibadet eden kadın görüntüsü hem egzotik hem de gizemli bir görüntü oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu görüntüler belgesel film anlatısında egzotik Doğu stereotipinin oluşmasını sağlamaktadır.

Oryantalizmde yer alan Doğu'nun despot bir toplum yapısına sahip olduğu bilgisi belgesel filmlerde de yer almaktadır. *Dreams and Silence* belgeselinde Hayfa karakterinin oğlunu Amerika ile Irak'ın savaşı durumunda oğlunun Saddam Hüseyin'in yanına göndermek istemesi onun Saddam Hüseyin'in yönetimini desteklediğini göstermektedir. Sokakta erkeklerin oluşturduğu kabalığı gösterirken sıradan bir insanın söylediklerine yer vererek savaşa dair insanların söylediklerini izleyiciye aktarmaktadır. Sokak röportajında bir adam tarafından Saddam'ın savaşın kazanacağı ve herkesin bunu göreceği ifade edilmektedir:

Röportaj Yapılan Adam: Adalet hepimiz için var olmalıdır. Bizim de insan gibi yaşamamız gerekiyor. Kendimize biraz değer vermeliyiz. Saddam kalacak ne Amerikalılar ne de bir başkası kazanamayacak. Evet Saddam dedikleri gibi sert ve inatçı birisidir. Allah biliyor ki ben onu biliyorum.



(Görsel 11. *Radiography of a Family*)

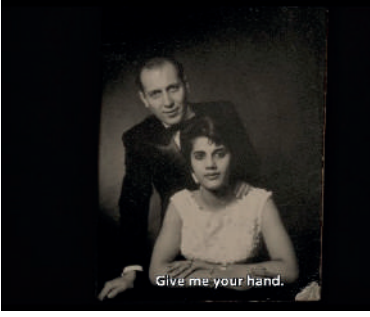


(Görsel 12. *Radiography of a Family*)



(Görsel 13. *Radiography of a Family*)

Bir diğer belgesel olan *Radiography of a Family* filminde İran Devrimi için kitleler halinde gösteriler düzenlenmekte ve Humeyni destekçileri yeni rejimi kutlamaktadır. Teokratik bir rejimin iktidara gelmesinin kitleler tarafından gösteriler yapılarak kutlanması, Batılı devletler ve emperyalizm aleyhinde sloganlar atılması yeni rejimin büyük destek aldığını göstermek için filmde yer almaktadır. Yeni rejimin iktidara gelmesiyle kadınlara zorla başörtüsünü dayatmaları, okullarda karma eğitimden kız erkek ayrı şekilde eğitime geçmeleri gibi belgesel filmde yer alan durumlar yeni iktidarın baskıcı ve despot bir yönetim biçimini benimsediğini göstermektedir. Ancak bu gelişmelere rağmen coşkulu kalabalıkların gösterilmesi ve Humeyni lehine atılan sloganlar halkın bu yönetimi desteklediğini göstermek için filmde yer almaktadır.



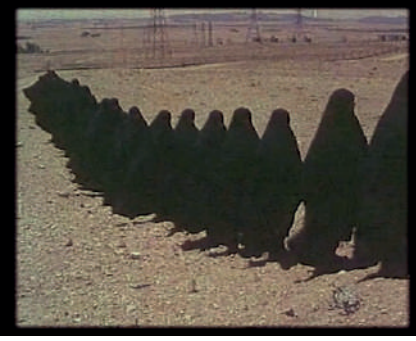
(Görsel 14. *Radiography of a Family*) (Görsel 15. *Radiography of a Family*)



(Görsel 16. *Radiography of a Family*)

Radiography of a Family filminde yönetmen annesinin hikâyesini anlatırken babası ile yeni evlendiği dönemde ne kadar modern bir görünüme sahip olduğundan bahsetmekte ancak İran Devrimi sonrası annesini de geçirdiği değişimi fotoğraflar ile izleyiciye göstermektedir. Film yıllar içerisinde kadınların değişimini gösterirken zamanla baskının daha da arttığını da izleyiciye aktararak değişimin büyüklüğünü de ortaya koymaktadır.

Doğu'nun despot rejimler tarafından yönetildiği ve Doğu insanının da bu yönetim biçimlerini destekledikleri gösterilmektedir.



(Görsel 17. *Radiography of a Family*)



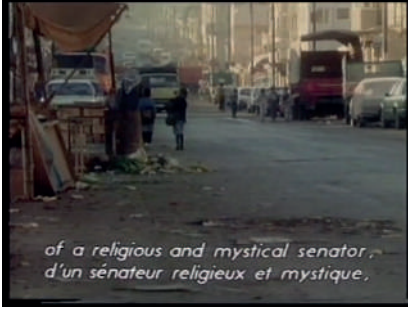
(Görsel 18. *Radiography of a Family*)



(Görsel 19. *Radiography of a Family*)

Despot Doğu yönetimlerinin kitleleri militarize ettiği de belgesel filmde gösterilmektedir. Kadınların yalnızca örtünmeleri değil aynı zamanda dini bir motivasyonla silah eğitimi aldıkları da filmde ayrıca yer almaktadır. Dolayısıyla oryantalizmde yer alan Doğu'nun despot rejimler tarafından yönetildiği, kitlelerin bu sayede yönetilip yönlendirildiği ve Doğu toplumunun bu yönetim biçimlerini desteklediği algısı filmde yaratılmaktadır.

Doğu ile ilgili en çok oluşturulan stereotiplerden birisi de İlkel Doğu stereotipidir. Özellikle *Dreams and Silence* ve *Shape of the Moon* filmlerinde Doğu toplumlarının ilkelliğine vurgu yapılmaktadır. Bu iki filmin dışında kalan diğer filmlerde de ilkelik belgesel film içeriğinde bir anlatı ögesi olarak kullanılmaktadır.

(Görsel 20. *Dreams and Silence*)(Görsel 21. *Dreams and Silence*)

Dreams and Silence filminde hem toplumun ne kadar ilkel olduğu hem de ana karakter Hayfa'nın ne kadar ilkel olduğu farklı görüntüler ile izleyiciye aktarılmaktadır. Belgeselde yer alan sahnelerden birisinde yönetmen yerdeki çöplerden yukarı doğru tilt hareketi yaparak sokak boyunca yerlerin ne kadar pis olduğunu ve insanların çöplerini herhangi bir yere kolayca atabildiklerini göstermektedir. Diğer taraftan Hayfa karakterinin günlük yaşantısı içerisinde yaptığı bazı rutin işler hala ilkel yöntemlerle gerçekleşmektedir. Elinde çamaşır yıkaması, mutfağında tabaklarını koyacak dolapların olmaması, yıkadığı çamaşırlarını evlerin arasındaki tellere asması, evini temizlemek için kullandığı süpürge gibi pek çok durum Hayfa'nın günlük yaşantısından izler taşırken ilkel Doğu imajının inşasında da kullanılmaktadır.

(Görsel 22. *Shape of the Moon*)(Görsel 23. *Shape of the Moon*)(Görsel 24. *Shape of the Moon*)

Shape of the Moon filminde kamera ana karakter Bakti'nin peşinden gitmektedir. Bu takip esnasında Doğu toplumuna dair pek çok görüntü belgesel filmin içerisinde bir anlatı ögesi olarak yer almaktadır. İnsanların pazardaki tezgâhlara gelerek takma diş denemeleri ve satın almaları, Bakti'nin kümes hayvanlarını bir çuvala koyarak sırtında taşıması ya da kitleler halinde trenlerin üzerine binerek canlarını tehlikeye atmaları toplumsal yapıdaki ilkelliğin boyutunu izleyiciye göstermektedir. İzleyiciler için ilginç gelebilecek bu görüntüler aynı zamanda Doğu'nun ne kadar ilkel olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu görsellerin dışında taşıma yöntemleri, köyde evi inşa ederken kullanılan yöntemler, Bakti'nin yaşadığı mahallede bir evde çıkan yangının itfaiye ekipleri tarafından değil de insanların kovalarla su taşıyarak söndürmeye çalışması gibi pek çok durum ilkel Doğu stereotipi gösterilmektedir.

(Görsel 25. *Family*)(Görsel 26. *Position Among the Stars*)(Görsel 27. *Position Among the Stars*)

Doğu toplumlarının ilkelik klişesi kullanılarak anlatıldığı diğer belgesel filmlerde de farklı örnekler bulunmaktadır. *Family* filminde kamyon taşımacılığının trafikte insan hayatını hiçe sayarcasına gerçekleştirilmesi, *Position Among the Stars* filminde demiryoluna yerleştirilen ve bir motosiklet motorunun gücü ile hareket eden araçta yolculuk yapılması ya da böcek ilaçlamada insan sağlığını olumsuz etkileyebilecek bir yöntem ile

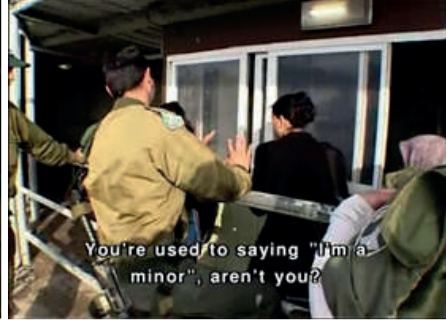
gerçekleştirilmesi Doğu'nun modern dünyaya ayak uydururken bile ilkel yöntemler kullandığını göstermektedir.

Oryantalizminin Doğu ile ilgili inşa ettiği klişelerden bir diğeri olan dişil (kadınsı) Doğu stereotipi belgesel filmlerde de yer almaktadır. Batı'nın kendisini eril ve kurtarıcı konumuna yerleştirmek için Doğulu kadınlar üzerinden Doğu'yu anlattığı tasvirler belgesel filmlerde farklı şekillerde çizilmektedir. Belgesel filmin ana hikâyesinde yeri olmayan ancak kısa röportaj ve görüntüler ile gösterilen sahnelerde yer alan kadın karakterler üzerinden Doğu'nun dişil yönü ön plana çıkarılmaktadır.

Checkpoint filminde 3 kadının İsrail askerleri tarafından sözlü tacize uğradığı görülmektedir. İsrail askerlerinin kontrol noktasındaki bazı genç kadınlara diğer kişilerden farklı muamelede buldukları filmde yer almaktadır.



(Görsel 28. *Checkpoint*)



(Görsel 29. *Checkpoint*)

Buradaki sahnede sırtı dönük olan Doğulu kadının kendi etrafında dönmesini isteyen iki İsraili asker bulunmaktadır. Kadının uzaktan gösterildiği bu sahnede kadına sarkıntılık yapan askerler daha sonra genç kadının yanına yaklaşarak ona yakınlık göstermektedirler. İsrail askerlerinin tacizine uğrayan kadın, kurmaca filmlerde Doğulu kadının şehvet unsuru olarak kullanılmasını hatırlatmaktadır. İlerleyen sahnelerde de askerler birkaç genç kadına daha aynı muameleyi yapmaktadır.

Yine *Shape of the Moon* filminde Bakti isimli erkek karakterin evlenmek için kendi dininden vazgeçmesi ve annesini karşısına alması Doğulu kadının cezbeden yapısını göstermekte ve Doğu'nun dişil (kadınsı) yönünü ortaya çıkarmaktadır. *The Sheik* (1921 – Yön: George Melford) gibi Doğu'nun ele alındığı kurmaca filmlerde Doğulu kadın, Doğulu erkeğin elinden

kurtarılması gereken ve gizli güzellikleri bulunan bir profile sahiptir. Bu belgesel filmde de Bakti evlenebilmek için annesini ve geçmişini karşısına alırken kurmaca filmlerdeki Doğulu kadının ne derece cezbedici olduğu fikrini akıllara getirmektedir.

Ele alınan belgesel filmlerde en çok kullanılan Doğu stereotipi terörün merkezi olarak konumlandırılan Doğu stereotipidir. Bu filmlerde Doğu kimi zaman herkesin potansiyel terörist olarak gösterildiği kimi zaman bombalı saldırıların çok yaşandığı kimi zaman da kaosun ve güvensizliğin olduğu bir coğrafya olarak gösterilmektedir.



(Görsel 30. Checkpoint)



(Görsel 31. Checkpoint)



(Görsel 32. Checkpoint)

Checkpoint belgesel filminde İsraili askerler geçiş noktalarında birçok defa insanlara potansiyel terörist muamelesi yapmaktadır. Belgeselde geçiş noktasında durdurulan her araçta bomba araması yapılırken sıradan insanların bagajları da ayrıntılı bir şekilde aranmaktadır. Diğer taraftan hasta taşıyan ambulans ya da öğrencileri okula getirip götüreren otobüs bile her geçişte detaylı bir aramaya tabi tutularak hastalardan çocuklara kadar herkes bomba arama sürecinde değerlendirilmektedir. Özellikle taşımaları eğitim ile

okula giden çocuklar otobüsten indirilerek hepsinin çantası ve otobüsün içi kontrol edilmektedir. Ayrıca otobüste hiçbir sıkıntılı durum olmamasına rağmen otobüsün geçişine izin verilmemektedir. Bu durum Doğu'da güvensizlik ortamının hüküm sürdüğünü ve herkesin potansiyel terörist olabileceği algısını oluşturmaktadır.



(Görsel 33. *Shape of the Moon*)



(Görsel 34. *Shape of the Moon*)



(Görsel 35. *Shape of the Moon*)

Shape of the Moon belgesel filminde ellerinde silahlar bulunan ve kol kola girmiş yüzlerce kişi Amerika karşıtı ve Usame Bin Ladin'i destekleyen sloganlarda bulunmaktadır. Tişörtlerinde Usame Bin Ladin baskıları bulunurken Amerikan bayraklarını ve George Bush posterlerini de yakmaktadırlar. 2001 yılındaki 11 Eylül terör olaylarının yaşandığı dönemden 2 yıl sonra çekilen belgesel Doğu'nun aslında terörün merkezi ve destekçisi olduğu tasvirini çizmektedir. Belgeselin henüz başlangıç görüntülerinde Müslümanlar kitleler halinde gösteriler yapmaktadırlar ve buradaki gösterilerde Amerika düşmanlığı dile getirilirken "Allahuekber" nidaları da atılmaktadır.

Nowhere to Hide belgesel filminde ise hem diyaloglarda hem de görüntülerde Doğu'daki terörün ve güvensizliğin boyutları gösterilmektedir. Ana karakter Nori'nin ziyaret ettiği bir terör mağduru terörden nasıl etkilendiğini ve yaşadıkları ortamın ne derece karmaşık olduğunu şu şekilde dile getirmektedir:

Terör Mağduru: Ben bir şoför olarak çalışıyordum. Bir vincim vardı. Çok zengin değildim ama kendi ailemi geçindirebiliyordum. İyi bir hayatım vardı. İstersen eski fotoğraflarımı gösterebilirim.

Nori: Evet, göster bana.

Terör Mağduru: Eski günler güzeldi.

...

Terör Mağduru: Saddam zamanında ben çok fakirdim. Fakat adım adım kendimi geliştirmeyi başardım. Fakat Allah'ın benim için başka bir planı vardı.

Nori: Farklı geleneğe ait kıyafetlerle olan fotoğrafını görebilir miyim?

Terör Mağduru: Bu saldırıdan hemen önceki fotoğrafım. Buradakiler benim arkadaşlarım. Bu çocuk beni El Kaide'ye sattı.

Nori: Hala bu civarda mı?

Terör Mağduru: Evet hala burada. Ben onu çok iyi biliyorum. O benim arkadaşımdı ve beni iyi biliyor. Biz onunla iyi arkadaş gibiydik.

Belgeselde Nori isimli karakter bir sağlık çalışanı olarak terör mağdurlarını ziyaret etmekte ve tedavi etmektedir. Çocuklardan yaşlılara kadar birçok insanın filmde terörden etkilendiği gösterilirken filmde Doğu'nun ne kadar tekinsiz bir coğrafya olduğu algısı oluşmaktadır.



(Görsel 36. Nowhere to Hide)



(Görsel 37. Nowhere to Hide)



(Görsel 38. Nowhere to Hide)

Nowhere to Hide belgesel filminde pek çok terör mağduru, bomba patlaması, ceset, yıkılmış yapı ve saldırıda kullanılmış araç gösterilmektedir. Görüntülerin diliyle oluşturulan Doğu tasviri tam olarak terörün merkezi şeklinde yapılmaktadır. *Radiography of a Family* filminde ise İran Devrimi sonrası toplumun terörize edildiği, sokakların çatışmalara sahne olduğu bilgisi izleyicilere aktarılmaktadır.



(Görsel 39. *Radiography of a Family*)



(Görsel 40. *Radiography of a Family*)

Belgeseldeki görüntüler arasında elindeki otomatik tüfeği ile arabanın camından dışarı çıkmış erkek sloganlar atarak şehirde dolaşmaktadır. Yine elinde silah ile şehirde motosikletiyle gezen bir erkek görüntüsü yanı sıra kamyon kasasına dolmuş onlarca silahlı erkek görüntüsü gösterilmektedir. Çeşitli basit tabancalardan roketatarlara kadar pek çok silah sokaklardaki çatışmalar esnasında kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu belgesel filmlerde Doğu en çok terör ile birlikte anılmakta ve ön plana çıkan stereotip olarak terörün merkezi Doğu kalıplaştırılması dikkatleri çekmektedir.

Doğu ile ilgili oluşturulan stereotiplerden bir diğeri de Doğu mistisizminin ön plana çıkarılmasıyla gerçekleşmektedir. Çeşitli inançların ve ibadet biçimlerinin özellikle gösterilmesi ve anlatılması ile aktarılan bu Doğu tasvirinde Doğu farklı inanç ve ibadetlerin merkezi olarak gösterilmektedir. Ancak bu durum yalnızca *Dreams and Silence* belgeselinde bariz bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Belgeselin henüz başlarında bir grup erkek zikir çekerek ilginç görüntüler oluşturmaktadır.

(Görsel 41. *Dreams and Silence*)(Görsel 42. *Dreams and Silence*)(Görsel 43. *Dreams and Silence*)

Belgeselde el ele tutuşup ilginç hareketlerde bulunan bir grup erkek çeşitli sözler eşliğinde zikir çekmektedir. Bu esnada def gibi vurmali çalgılara çeşitli ilahiler de eşlik ederken zikir çekenlerin kendilerinden geçercesine başlarını ve vücutlarını salladıkları görülmektedir. Filmde çeşitli açılardan uzun bir şekilde 6 kez gösterilen bu zikir sahnesi Doğu toplumlarındaki inanış farklılığını ortaya koyarken, izleyici için mistik bir atmosfer de oluşturmaktadır.

Belgesel filmlerde yer alan Doğu stereotiplerinin inşasında çeşitli oryantalist öğelerin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Doğu'nun ilkel ve geri kalmış toplumlardan oluştuğu imajı farklı görüntüler ile çizilmektedir.



(Görsel 44. *Nowhere to Hide*)



(Görsel 45. *Dreams and Silence*)



(Görsel 46. *Shape of the Moon*)

Görsel 44, 45 ve 46'da da görüldüğü üzere Doğu'nun düzensizliğini ve keşmekeşliğini göstermek için ana caddelerdeki karmaşa seçili belgesellerde görülen sık görüntülerden birisini oluşturmaktadır. Farklı araçlar için yol düzenlemesinin yapılmamış olması, yaya geçitlerinin, trafik ışıklarının, aydınlatmaların ve levhaların olmaması düzensizliğini en büyük göstergeleri arasında yer almaktadır. İnsanların akan trafiğin arasında çekinmeden gezmeleri ve hiçbir kurala uymayan görüntüler sergilemeleri Doğu toplumları hakkında izleyenlerin fikir edinmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla bu düzensizliğin ve karmaşanın altında da modern dünyaya tam olarak ayak uyduramamak problemi yatmaktadır. İlkellik ve geri kalmışlık kendisini düzensizlik ve karmaşa üzerinden göstermektedir.

(Görsel 47. *Position Among the Stars*)(Görsel 48. *Position Among the Stars*)(Görsel 47-9. *Position Among the Stars*)

Shape of the Moon ve devam filmi olan *Position Among the Stars* filmlerinde yönetmen insanların sağlıksız bir ortamda yaşadıklarını göstermek için özellikle yemek kaplarındaki artıkları yiyen fareleri, yemek tenceresine düşen hamam böceklerini, evin duvarlarında gezen her türlü böceği ve kertenkeleleri yakın planda göstermektedir. Yine aynı belgesel filmde Bakti'nin annesi köye akrabalarının yanına dönerken tüp ile çalışan ocak götürmektedir. Köydeki akrabaları doğal gaz ile çalışan bu ocağı gördüklerinde büyük şaşkınlık geçirmektedirler. Yemeklerin odun ateşinde pişirildiği bu köyde tüp ile çalışan ocağa insanların şaşırması modern dünyadan ne kadar geri kaldıklarını göstermekte ve Doğu toplumlarının gelişmişlik düzeyini izleyiciye aktarmaktadır. *Position Among the Stars* filminde insanların eşyalarını taşıma biçimleriyle de geri kalmışlıkları gösterilmektedir. Herhangi bir çanta ya da bavul yerine plastik leğenlerde eşyalarını taşıyan insanlar bindikleri toplu taşıma araçlarında da ilginç görüntüler oluşturmaktadır.

(Görsel 50. *Nowhere to Hide*)(Görsel 51. *Nowhere to Hide*)(Görsel 52. *Nowhere to Hide*)

Belgesel filmler Doğu toplumlarında yetişen çocuklar hakkında da bilgiler aktarmaktadır. Savaş ve terör sonucu tam bir kaos ortamının oluşması çocukların eğitim ve aile hayatlarını da etkilemektedir. Bu coğrafyada çocukların ailelerini kaybetmeleri ve düzgün bir eğitim alamamaları Doğu toplumlarının gelecekte de gelişme gösteremeyeceğini işaret etmektedir. Aileye destek olmak amacıyla eğitimi yarıda bırakarak günü kurtarmak için yaşanan hayatlar, gelecek konusunda endişeler yaratırken geri kalmışlığın ileride de devam edeceğini göstermektedir. Yine bu ortamda yaşanan çatışmalarda mağdur olan insanların aldıkları sağlık hizmetleri de geri kalmışlığı ve ilköğrenimi gözler önüne sermektedir. Nori isimli karakterin çalıştığı sağlık kuruluşu, her türlü teçhizat ve malzemeden yoksun bir yer olarak belgeselde gösterilirken, mekânda yerlerin insan kanlarıyla dolu olması ve temizlikten yoksun olması dikkatleri çekmektedir. Aynı mekânda çocukların, kadınların ve erkeklerin zor koşullar içerisinde tedavi edilmeye çalışılmaları geri kalmışlığın boyutunu göstermektedir.

Doğu toplumlarına izafe edilen bir diğer oryantalist özellik ise bu toplumların kaderci bir yapıya sahip olduklarıdır. İncelenen belgesel filmlerin yalnızca birinde Doğu toplumlarının kader inancına sahip ve bu inanç ile hayatlarını yaşadıklarına dair diyalog gerçekleşmektedir. *Dreams and Silence* filminde İsrail ile Filistin arasındaki savaş konusunda çeşitli insanlar ile röportajlar gerçekleştirilmektedir. Bu röportajlardan birisi kahvehanede oturup kâğıt oynayan bir adam ile yapılmaktadır. Burada işsiz

erkeklerin zamanlarını boşa harcadıkları hayat pahalılığı ve zor koşullar nedeniyle yapacak bir şeylerinin olmadığı bilgisi izleyiciye aktarıldıktan sonra kahvehanede gerçekleştirilen röportajlarda erkeklerin savaşa istekli olduklarına ve İsrail'in Filistin'e yaptıklarından dolayı şikâyetçi olduklarına yer verilmektedir. Röportajlardan birisinde kadere olan inanç şu şekilde dile getirmektedir;

Yönetmen: Savaş olursa gönüllü olacak mısın?

Kahvehanedeki adam: Elbette, umarım savaş olacak, çünkü gençliğimden beri biz Filistin'i savunmak istiyoruz. Bunun için hepimiz ölmek istiyoruz.

Yönetmen: Ölmekten korkuyor musun?

Kahvehanedeki adam: Ölüm kaçınılmazdır. Bu herkesin kaderi. Ben de Allah için, ülkem için bir şehit olarak ölmek istiyorum. Çünkü görüyorum, işgal edilen bölgelerde her gün ölümler oluyor ben de aklımı kaçırıyorum.

Yönetmen: Ölümden korkmuyor musun?

Kahvehanedeki adam: Hayır, ölüm herhangi birini asla korkutamaz. Ölüm korkutucu değildir.

Oryantalist bakış açısına göre Doğu toplumlarına atfedilen bir diğer özellik ise Doğuluların bireysellikten uzak, kişisel ihtiyaçlardan çok toplumu düşünen ve kitleler halinde hareket eden topluluklar olduklarıdır. Belgesel filmlerde insanlar büyük kalabalık gruplar halinde hareket ederken gösterilmekte ana karakterlerin de bu gruplar içerisine yer aldıkları görülmektedir. Diğer taraftan kalabalık grupları yeri geldiğinde tek bir kişinin idare etmesi ve yönlendirmesi de belgesel filmde yer alan görüntüler arasında bulunmaktadır.

Dreams and Silence belgesel filminde ana karakterin 2 sahnede gösterdiği duruş onun kendi çıkarlarından çok ailesini ön planda tuttuğunu göstermektedir. Dolayısıyla Doğulu kadına dair bireysellikten uzak bir görüntü izleyiciye aktarılmaktadır. *Dreams and Silence* belgeseli Doğulu kadının hayatı sorgulamasını anlatırken bireysellikten uzak olmaktan çok Hayfa'nın hayatını ve endişelerini ön plana çıkarmaktadır. Bu belgeselde kişisel kaygılar ve sorgulamalar yer almakta ve Doğu'ya dair bu toplumsal oryantalist ögenin varlığı geri planda kalmaktadır.



(Görsel 53. Checkpoint)



(Görsel 54. Checkpoint)



(Görsel 55. Checkpoint)

Checkpoint belgesel filminde Filistinli siviller, topluluk ve grup kimliğine güçlü bir vurgu yapan kolektif bir toplumun parçası olarak tasvir edilmektedir. Tek bir İsrail askeri karşısında büyük bir grup halinde insanların bulunması ve insanların tek başlarına asker ile konuşmaya dahi çekinirken birlikte hareket ederek, askerlere karşı çıkmaları bu duruma örnek teşkil etmektedir. Diğer taraftan *Checkpoint* belgeselinde insanların bireysel çıkışlardan uzak durarak topluluğun tamamını riske atmadıklarını dolayısıyla askerler ile birebir iletişime geçmek konusunda çekimser kaldıkları görülmektedir. Bir kişinin bireysel çıkışıyla askerlerin sert müdahalede bulunabilecekleri endişesi belgeselde yer alan kişilerin bireysel olarak hareket etmekten ziyade topluca hareket etmelerine neden olmaktadır. Belgeselde içinde bulunduğu grubu tehlikeye atmamak amacıyla bireysel hareket etmek yerine gruba uyum gösterenler pek çok kez gösterilmektedir.

Belgesel filmde Filistinli sivillerin kolektif davranışları, işgal altında yaşama konusundaki ortak deneyimleri ve kontrol noktalarında güvenli ve verimli bir şekilde gezinme arzuları tarafından yönlendirilmektedir. İnsanlar, kontrol noktaları hakkında bilgi ve tavsiye paylaşmak ve kontrol noktalarından

başarılı bir şekilde geçmek için birbirlerine yardımcı olurken görülmekte ve bireysel çıkarılardan çok toplumsal kaygılar ön plana çıkmaktadır.



(Görsel 56. *Shape of the Moon*)



(Görsel 57. *Shape of the Moon*)



(Görsel 58. *Shape of the Moon*)

En fazla *Shape of the Moon* belgesel filminde bireysellikten çok toplumsallığa önem verilen diyalog ve görüntüler bulunmaktadır. Ana karakterlerin kendi ihtiyaçlarından ziyade aile fertlerinin ve toplumun ihtiyaçlarına önem verdiği gösterilirken toplumsal yapının korunması adına çeşitli diyalogların ve görüntülerin izleyiciye aktarıldığı film Doğu toplumlarının bireysellikten uzak olduğunu aktarmaktadır. Film, ailelerin hayatlarının nasıl iç içe geçtiği, aile fertlerinin birbirlerine nasıl destek verdiği ve hayatta kalmak için birbirlerine nasıl güvendiklerini göstermektedir. Bu karşılıklı bağımlılık, yaşam alanlarını paylaşma, kaynaklarını birleştirme ve daha düzenli bir hayat için birlikte çalışma biçimlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir.

Belgesel filmde büyükanne torunu Tari'nin daha iyi bir eğitim alması için onu amcası ile şehre gönderirken kendisi köydeki akrabalarına bakmak için şehirde yaşamaktan vazgeçmektedir. Burada büyükanne köyde bakıma muhtaç akrabalarına yardımcı olmak için kendi konfor alanını terk etmektedir. Köye döndüğünde daha güzel bir evde yaşaması için köylülerin imece usulüyle büyükanneye bambu ağaçlarından yeni bir ev inşa etmeleri gerektiğinde toplumun da bireyler için var olabildiğini göstermektedir. Doğulu toplumlardaki fertlerin kendinden başkaları ya ad toplumun

geneli için hareket ettiği gibi gerektiğinde toplum da fertlerin daha iyi bir hayat sürmeleri için birlikte hareket ettikleri görüntüsü belgesel filmde yer almaktadır.

Yine ana karakterlerden bağımsız olarak daha iyi bir sosyal hayat için düzenlenen gösterilerde yer alan kalabalıklar gösterilmekte ve bu kalabalıklarda insanların kendilerini nasıl feda etmeye hazır oldukları anlatılmaktadır. Toplumsal dayanışmayı ve birlikteliği göstermek adına insanların bu gösteriler esnasında nasıl kol kola bağlı oldukları ve sıkı sıkıya tutundukları gösterilmektedir. Belgesel filmde hem ana karakterlerin hem de kitlelerin diyalogları ve genel görüntüleri Doğulu toplumsal yapının bireysellikten uzak portresini çizmek için filmde yer almaktadır.

Devam filmi olan *Position Among the Stars*'ta da benzer görüntüler ve diyaloglar yer alırken Bakti karakterinin kendi kişisel çıkarları filmde ön plana çıkmaktadır. Doğu toplumlarının bireysellikten uzak yapısından çok Bakti'nin eşiyle olan ilişkisi ve çeşitli bahis oyunlarından gelir elde etme çabası filmde yer almaktadır. Yine Tari isimli yeğenin de genç bir kız olarak var olma çabası, amcası ve büyükannesine karşı çıkışları devam filminde farklı bir anlatının kurulduğunu göstermektedir.

Despot Doğu stereotipi ile direkt olarak ilgili olan antidemokratiklik durumu belgesel filmlerde diktatör liderlerin desteklenmesi ile ortaya çıkmaktadır. Belgesel filmlerde toplum içerisindeki muhalif grupların durumu, iktidarların muhalif gruplara karşı olan tavrı gibi durumlar toplumsal yapı hakkında bilgi vermektedir. *Dreams and Silence* ve *Radiography of a Family* filmleri bu durumun ön plana çıktığı belgesel filmler olarak dikkatleri çekmektedir.



(Görsel 59. *Dreams and Silence*)



(Görsel 60. *Radiography of a Family*)

Dreams and Silence belgeselinde televizyonda Saddam Hüseyin'in aldığı bölgesel kararlar röportaj ile verilirken Hayfa ve oğlu da bu röportajı izlemektedirler. Hayfa ile oğlu arasında geçen diyalogdan Saddam Hüseyin'e karşı ABD'nin savaş açması durumunda Hayfa'nın ABD'nin demokrasi söylemlerine karşı oğlunun Saddam Hüseyin'in yanında savaşması gerektiği söylediği görülmektedir. Saddam'ın desteklendiğinin gösterildiği bu sahnede Hayfa ile oğlu arasında geçen diyalog şu şekilde gerçekleşmektedir:

Oğul: *Ne düşünüyorsun anne, savaşmak için gönüllü olmalı mıyım?*

Hayfa: *Elbette olmalısın.*

Oğul: *Yani savaşa gitmemi istiyorsun.*

Hayfa: *Evet.*

Oğul: *Ya biz kaybedersek ve ben ölürsen?*

Hayfa: *Elbette üzüleceğim, kazanmanızı istiyorum.*

Oğul: *Ama orada kazanmamızın hiçbir imkânı yok.*

Hayfa: *Allah isterse kazanacağız.*

Oğul: *Ama nasıl? Amerikalıların silahları var, onlar Washington'dan Bağdat'ı vurabilirler.*

Hayfa: *Irak ile Ürdün'ün de silahları var.*

Oğul: *Ama Amerikalıların ki gibi değil.*

Hayfa: *Allah isterse Irak güçlü olacak.*

Oğul: *Ya ben bir tabut içerisinde geri dönersem? Ne düşünüyorsun?*

Hayfa: *Üzüleceğim, ama biz kazanacağımız için böyle bir şey olmayacak.*

Oğul: *Peki ya savaşı Araplar kaybederse.*

Hayfa: *Elbette biz harap olacağız.*

Radiography of a Family belgeselinde muhaliflerin ülkede bastırıldığı dile getirilirken Humeyni taraftarları üzerinden bu toplumlarda demokrasi karşıtlığının nasıl desteklendiği gösterilmektedir. İran Devrimi'nin gerçekleşmesiyle siyasi yasakların başladığı, medeni hakların ihlal edildiği ve muhalif bireylerin örgütlenmelerine müsaade edilmediği anlatılmaktadır. Diğer taraftan belgesel filmde gösterilen antidemokratik yapılardan birini de İran toplumunun kadınların rolünü sınırlayan, siyasi ve ekonomik güce erişimlerini kısıtlayan ataerkil doğası oluşturmaktadır. Film, İslam İnkılabı'nın getirdiği değişikliklerin yanı sıra ayrıcalıklı bir ailenin kızı olarak kendisine yüklenen beklentilerin annenin hayatını nasıl şekillendirdiğini

göstermektedir. Ayrıca, bilgiye erişimi sınırlayan ve siyasi muhalefeti bastıran medya üzerindeki sansür ve kontrolün rolüne de filmde yer verilmektedir. Buna karşın yönetmenin Avrupa'da yaşayan babası üzerinden Avrupa'daki demokratik yapı gösterilmekte insanların gerektiğinde iktidarı eleştiren protesto yürüyüşlerine müsaade edildiği izleyicilere aktarılmaktadır.

Hem despotizmin hem de antidemokratik yapının sonucu olarak belgesel filmlerde insanların kitleler halinde şiddet yanlısı oldukları da gösterilmektedir. Ana karakterlerin dışında kalan insanların gruplar halinde gösterildikleri görüntülerde de izleyicilere Doğu toplumlarında şiddetin bir gerçek olduğu ve bu toplumların bu gerçek ile birlikte yaşadıkları gösterilmektedir.



(Görsel 61. *Shape of the Moon*)



(Görsel 62. *Shape of the Moon*)



(Görsel 63. *Position Among the Stars*)

Yönetmenleri aynı olan *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerinde insanların kitleler halinde ellerinde sopa, bıçak ve çeşitli ateşli silahlar ile yürüdükleri gösterilmektedir. İki filmde de aynı görüntülere yer verilirken çeşitli dini söylemlerde bulunan insanların şiddet yanlısı gösterilerde buldukları izleyiciye aktarılmaktadır.

(Görsel 64. *Shape of the Moon*)(Görsel 65. *Shape of the Moon*)(Görsel 66. *Shape of the Moon*)

Shape of the Moon belgeselinde Doğu toplumlarının çocukluktan itibaren şiddet ile iç içe yetiştirildikleri gösterilmektedir. Yönetmen Tari ve arkadaşını çizgi roman okurken görüntülemektedir. Bu esnada amcası Bakti de çocukların okudukları çizgi romanı onlarla birlikte okuyarak çocuklara açıklamaktadır. “Cehennemdeki İşkenceler” isimli bu çizgi romanda insanların günah işledikleri takdirde nasıl cezalandırmalara maruz kalacağı anlatılmaktadır. İnsanların dillerinin kesilmesinden, başlarına kaynar suların dökülmesine, devasa yaratıkların insanları parçalamasından, derilerinin yüzülmesine kadar pek çok şiddet içerikli görsel çeşitli anlatımlar ile çocuklara gösterilmektedir. Çizgi romandaki cezalandırmaların temel sebebinin ise İslam dinine karşı çıkmak olduğu çocuklar tarafından okunmaktadır. Müslümanlara karşı olanlarının sonlarının anlatıldığı çizgi romanda şiddet içerikli pek çok görselin ve metnin çocuklar tarafından nasıl ilgiyle okunduğu gösterilmektedir. Dolayısıyla Doğu toplumlarında şiddet adeta hayatın doğal bir parçası gibi çocukluktan itibaren varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

(Görsel 67. *Radiography of a Family*)(Görsel 68. *Radiography of a Family*)(Görsel 69. *Radiography of a Family*)

Radiography of a Family belgeselinde özellikle kadınların kitleler halinde silah eğitimi aldıkları gösterilmektedir. İran Devrimi sonrası toplumun daha militarist bir yapıya büründürülmek istenmesi, rejimin şiddeti bir çözüm yöntemi olarak görmesi belgesel filmde izleyicilere aktarılırken Doğulu bir toplumun nasıl şiddet yanlısı bir yapıya dönüştürüldüğü izleyiciye aktarılmaktadır. Çeşitli görüntülerde yüzlerce kadının, tabanca, otomatik silah, el bombası ve roketatar eğitimi aldıkları gösterilirken yönetmen annesinin de bu değişimden etkilendiğini anlatmaktadır.

Belgesel filmlerde yer alan Doğulu toplum ve karakterlerin dini yönelimlerine dair verilere bakıldığında çeşitli görsel ve işitsel anlatı öğeleri ile toplumun dini yönelimine dair izler bulmak mümkündür. İslam dinine dair öğeler belgesel filmlerin tamamında yer alırken, *Shape of the Moon*, *Position Among the Stars* ve *Radiography of a Family* filmlerinde Hristiyanlık, *Checkpoint* belgeselinde ise hem Hristiyanlık hem Musevilige ait öğeler yer almaktadır. Doğulu toplumlara ait diğer dini inançları gösteren farklı bir anlatı öğesi bulunmamaktadır.

(Görsel 70. *Dreams and Silence*)(Görsel 71. *Shape of the Moon*)(Görsel 72. *Position Among the Stars*)

Dreams and Silence belgeselinde hem ana karakter Hayfa hem de zikir ve namaz esnasında gösterilen erkekler üzerinden toplumun İslam inancına sahip olduğu görülmektedir. Yine Hafya isimli ana karakterin evinde duvarda asılı duran Arapça Allah yazılarından, erkeklerin ve kadınların kıyafetlerinden, çeşitli sahnelerde duyulan ezan sesinden, okunan Kuran'ı Kerimlerden belgesel filme konu olan toplumun İslam inancına dair anlatı öğelerinin filmde yer almaktadır. *Family* belgesel filminde de hem kıyafetler hem de ezan sesleri dini inanca ait anlatı öğeleri olarak filmde yer almaktadır. *Checkpoint* belgesel filminde ise ezan sesleri ve kıyafetler hariç otobüsten inen öğretmenin kıyafetindeki haç işareti, İsrail askerlerinin taktıkları ve daha çok Musevi inancında kullanılan kipa isimli küçük şapkalar filmde İslam dini haricinde Hristiyanlığa ve Museviliğe ait anlatı öğeleri olarak yer almaktadır. İslam haricinde Hristiyanlık dinine yer verilen belgesel filmlere baktığımızda ise *Shape of the Moon*, *Position Among the Stars* ve *Radiography of a Family* filmlerinde kilise görüntülerine, haç işaretlerine, vaftiz gibi çeşitli Hristiyanlık ibadetlerine yer verildiği görülmektedir.

3.3.1. Doğulu Toplum Analizine Dair Değerlendirme

Belgesel filmlerde Doğulu toplumların doğal tasvirleri, bu tasvirlerin inşasında kullanılan oryantalist öğeler ve bu toplumların dini yönelimlerinin

incelendiği tablo 2’de belgesel filmlerde toplumların nasıl yansıtıldığını gösteren veriler bulunmaktadır. Tablonun ilk bölümünde yer alan verilerden hareket Doğu toplumlarının çeşitli oryantalist öğeleri kullanarak en fazla “terörün merkezi” olarak stereoptipleştirildiği görülmektedir. Oryantalizm’in tarihsel kökenini ele aldığımız ilk bölümde de bahsedildiği üzere özellikle 11 Eylül olayları sonrası Doğu toplumları terör ile anılmaktadır. Tabloda yer alan belgesel filmlere bakıldığında 2003 yapımı *Checkpoint* filmi ve sonraki filmlerde terör konularının yer aldığı görülmektedir. ABD’de yaşanan 11 Eylül olayları sonrası Doğu toplumlarının kurmaca filmlerde olduğu gibi belgesel filmlerde de iç içe olduğu görülmektedir. Belgesel filmlerin konularına dahil edilen terör olayları Doğu’yu terörün merkezi olarak lanse etmektedir. Dolayısıyla en fazla oluşturulan stereotip terörün merkezi Doğu şeklindedir.

İlkel Doğu stereotipi ise belgesel filmlerde en fazla yer alan ikinci stereotip olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu stereoptipleştirme Doğu toplumlarına dair oryantalist öğelerin kullanımı ile gerçekleştirilmektedir. Oryantalizmin temelinde var olan birçok olumsuzluğun Doğu’ya atfedilmesi durumu, bu stereotip ile vücut bulmaktadır. Tablo 2’de yer alan veriler ve bulgular Doğu toplumlarının geri kalmış ve ilkel bir stereotip ile izleyici karşısına çıktığını onların ikinci sınıf ve ötekileştirilen toplumlar olarak filmlerde yer aldığını göstermektedir. Birçok sanat eserinde ve özellikle kurmaca filmlerde geliştirilen dışlayıcı bakış açısı Doğu toplumlarının ilkel toplumlar olarak nitelenmesini sağlamaktadır. Belgesel filmlerde de yönetmenlerin bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde filme yerleştirdiği pek çok görüntü filme konu olan toplumun geri kalmışlığını göstermektedir. Bu sayede yönetmen Doğu toplumlarında var olan kötü ve olumsuz şeylere odaklanarak Doğu – Batı farkını ortaya koymaktadır.

Doğu’nun nötr ya da olumlu denilebilecek mistik yönü ise belgesel filmlerde üçüncü sırada yer almaktadır. Bu stereoptipleştirme ise yalnızca *Dreams and Silence* olan ilk filmde bulunmaktadır. Kurmaca filmlerde yer alan (2016 - *Doctor Strange*, Yön: *Scott Derrickson*, 2010 - *Karate Kid*, Yön: *Harald Zwart*) ve Doğu’nun mistik yönünün olumlu bir şekilde gösterildiği durum belgesel filmlerde nötr olarak yer almaktadır. Çeşitli ibadetlerin gerçekleştirildiği *Dreams and Silence* belgesel filmde zikir çeken insanlar ile mistisizm ön plana çıkarılmaktadır. Ancak bu ibadet ile ilgili herhangi bir anlatım filmde yer almazken çeşitli hareketler ve sesler ile seyirlik bir nesne olarak bu ibadet gösterilmektedir.

Doğu toplumlarının kadınlar üzerinden stereoptipleştirildiği bir diğer durum ise Doğu’nun dişil konuma yerleştirilmesidir. Doğu toplumlarının

ele alındığı başlıklarda da bahsedildiği üzere kurtarılmayı bekleyen Doğulu kadın profiline, belgesel filmlerde yer verilerek Batı kendisini eril konuma yerleştirmektedir. Hikâyenin bir parçası olmayan ve anlık görüntü ve röportajlara gösterilen bazı kadınlar ile toplumun geneline dair bir izlenim yaratılmak için kullanılmaktadır. Bu karakterlerin kim olduklarına dair hiçbir bilgi filmde yer almazken onların anlık görüntü ve röportajları ile Doğu belli bir kalıbın içerisine sokulmaktadır. Kimlikleri bilinmeyen kadınlar ile yapılan röportajlar, Doğu kadınının genel olarak özgürleştirilmesi fikrini ön plana çıkarmaktadır. Kurmaca filmlerde yer alan kadının bir şehvet unsuru olarak kullanılmasına ve bunu üzerinden dışıl Doğu stereotipi oluşturulmasına belgesel filmlerde rastlanılmamaktadır.

Belgesel filmlerde Doğu'nun egzotik bir coğrafya olarak stereotipleştirilmesi ise az rastlanan durumlardan ilkinin oluşturulmasıdır. Kadınlar üzerinden oluşturulan bu imajda daha çok Doğu kadınlarının uyguladığı kına yakma ve yine Doğu kadınının giydiği beyaz çarşaf üzerinden oluşturulmaktadır. Bu farklı süslenme ve giyinme biçimleri ile belgesel filmlerde Doğu'nun egzotik bir imajını çizilmektedir.

Bir diğer az rastlanan durum ise Doğu'nun despot olarak kalıplaştırılmasıdır. Doğu toplumlarına izafe edilen oryantalist öğelerden birisi olan antidemokratiklik, aynı zamanda despot Doğu stereotipini de oluşturmaktadır. Irak'ın devrik lideri Saddam Hüseyin ve İran İslam devrimini gerçekleştiren Humeyni üzerinden despot Doğu stereotipi gerçekleştirilmektedir. 1991 yılında çekilen *Dreams and Silence* ve 2020 yılında çekilen ancak 1979 yılını anlatan *Radiography of a Family* belgesel filmlerinde tarihi iki karakterin o dönemin toplumlari tarafından desteklendiği görülmektedir. Bu anlatılar ile despot Doğu imajı çizilirken güncel hikâyeleri anlatan filmlerde bu duruma rastlanılmamaktadır. Doğu'nun Batı müdahalesine en fazla ihtiyaç duyduğu izleniminin yaratıldığı imajlardan birini despot Doğu stereotipi oluştururken belgesel filmlerde yerini terörün merkezi Doğu stereotipine aldığı görülmektedir.

Belgesel filmlerde Doğulu toplumların temsilinde en fazla kullanılan oryantalist öğe aynı zamanda ilkel Doğu stereotipinin inşasında da kullanılan illiklik/geri kalmışlık anlatı öğeleridir. Oryantalizmin kavramsal çerçevesi başlığında da belirtildiği üzere Edward Said, George Makdisi, Zachary Lockman gibi oryantlizmin kuramsal perspektifini ortaya koyan düşünürler, geri kalmışlık ve illikliğin Batı tarafından Doğu'ya izafe edildiği bildirmektedirler. Belgesel film anlatılarında da filme yerleştirilen bazı görüntülerin Doğu toplumlarının ne kadar ilkel toplumlar olduklarını anlatmak üzere filme yerleştirildiği görülmektedir. Filmlerde Doğu

toplumunun gelişmişlik seviyesinin en alt düzeye getirilmesiyle oluşturulan anlatılar oryantalist bakış açısının bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. En basitinden tüplü ocağın varlığından bile haberdar olmayan köylüler, pazarda takma diş satan insanlar, ilkel taşıma yöntemleri gibi pek çok anlatı filme ilginçlik katmak üzere oryantalist öge olarak yer almaktadır.

Oryantalist ögeler içerisinde Doğu toplumlarının bireysellikten uzak olmaları da dikkat çekmektedir. Batı insanının bireyselliğe verdiği önemin aksine Doğu insanının belgesel filmlerde ya aile ya da yaşadığı topluma ayrı bir önem verdikleri görülmektedir. Ana karakterlerin kendi aileleri için ya da yan karakterlerin toplumları için buldukları fedakârlıklar bu durumun ispatı niteliğinde iken Doğu insanının toplumu önceleyen yapısını da göstermektedir. Doğu insanının karakteristik bir özelliği olarak belgesel filmlerde yer alan bu durum hem karakterlerle yapılan röportajlar ile hem de Doğu insanının kitleler halinde gösterilmesiyle verilmektedir.

Doğu toplumlarının şiddet yanlısı olduğu fikri de oryantalist bir öge olarak belgesel filmlerde yer almaktadır. Belgesel filmlerde şiddet iki şekilde varlığını göstermektedir. Bunlardan ilkinin belgesel filmin ana karakteri üzerinden oluşturulan izlenim ki bu izlenim araştırmada veri olarak ortaya konmaktadır. Diğerisi ise mağdurlar üzerinden anlatılan ve ana karakterin şiddet yanlısı insanlardan etkilendiği durumdur. Şiddet yanlısı insanlarla birlikte yaşamaktan ortaya çıkan durum nicel bir veri olarak tespit edilemeye de filmin içerisinde varlığını hissettirmektedir. Örneğin *Nowhere to Hide* filminde Nori karakteri sürekli teröristlerden kaçmaktadır. Her ne kadar kendisi şiddet yanlısı olmasa da kendisi dışında kalan bir grup insanın şiddetten beslendiği bu yüzden terör faaliyetleri içerisine girdiği filmde yan anlam olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla belgesel filmlerde her iki şekilde de Doğu toplumlarının şiddet ile ilişkili olduğu ve toplumun içerisinde bir grubun daima şiddet yanlısı olduğu izlenimi yaratılmaktadır.

Doğulu toplumların temsilinde kullanılan oryantalist ögelerden birisini oluşturan kaderciler olma durumu yalnızca bir filmde bulunmaktadır. Röportaj yapılan kişilerden birisinin ölümüne kaderciler bir bakış açısıyla bakması Doğulu toplumlara dair bu fikrin oluşmasına neden olmaktadır. Yan karakterlerden birisi ile gerçekleştirilen bu röportaj, Batı insanı ile Doğu insanı arasındaki farkı ortaya koyan en önemli ayrıntılardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Oryantalizmde Doğu insanının kaderciler olması onu tembelliğe iten özelliklerden birisi olarak açıklanırken röportaj yapılan kişinin kahvehanede arkadaşlarıyla kâğıt oynarken bu kadere inandığını söylemesi de oryantalizmin bu tespitini doğrular nitelikte gösterilmektedir. Doğu insanına dair oluşturulan kaderciler oldukları genel yargısı Doğu

insanının çalışkanlıktan, akılcılıktan ve bilimsellikten uzak oldukları gibi ön yargıları da beraberinde getirirken belgesel filmde bu oryantalist öge ile olumsuz bir anlam yaratılmaktadır.

Doğulu toplumların inanç yapılarına dair izler de belgesel filmlerde yer almaktadır. Oryantalizmin dini boyutu başlığında da ele alındığı üzere Doğu Batı zıtlığının temel noktalarından birisini inançlar oluşturmaktadır. Dolayısıyla toplumsal yapının dini yönelimini gösteren semboller, mekânlar, kitleler halinde insanların gerçekleştirdikleri ibadetler, kadın kıyafetleri ve erkek kıyafetleri belgesel filmlerde yer almaktadır. Veriler karşılaştırıldığında en fazla İslam inancına ait öğelerin belgesel filmlerde yer aldıkları görülmektedir. Hemen ardından gelen Hristiyanlık inancı ve onun ardından gelen Musevilik inancı yer alırken diğer inanç biçimlerinin belgesel filmlerde yer almadığı görülmektedir. Bu noktada tespit edilen oryantalist öğelerin ve bu oryantalist öğelerin kullanılmasıyla oluşturulan stereotiplerin İslam inancına sahip toplumlar üzerinden izleyiciye aktırıldığı söylenebilmektedir.

3.4. Belgesel Filmlerde Doğulu Erkeğin Tasviri ve Oryantalist Öğelerin Analizi

Tablo 3: Belgesel filmlerde Doğulu erkeğin tasviri ve oryantalist öğeler

ORYANTALİST KOD VE KONVANSİYONLAR	BELGESELLER							
B. ERKEĞİN TEMSİLİ	Dreams and Silence	Family	Checkpoint	Shape of the Moon	Position Among the Stars	Nowhere to Hide	Radiography of a Family	TOPLAM
Erkek Ögesi								
1.Var	1 (n=3)	1 (n=1)	1 (n=20)	1 (n=1)	1 (n=1)	1 (n=7)	1 (n=1)	34 %100
2.Yok	-	-	-	-	-	-	-	-
Eğitim Temsili								
1.Eğitimli	1(n=2)	-	1(n=1)	-	-	1 (n=1)	1 (n=1)	5 %15
2.Eğitimsiz	-	-	-	1 (n=1)	1 (n=1)	-	-	2 %6
3.Belirsiz	1(n=1)	1 (n=1)	1(n=19)	-	-	1(n=6)	-	27 %79
Çalışan Erken Temsili								
1.Çalışan	1(n=2)	-	1 (n=11)	-	-	1 (n=1)	1 (n=1)	15%45
2.Çalışmayan	-	-	-	-	-	-	-	-
3.Belirsiz	1(n=1)	1(n=1)	1 (n=9)	1 (n=1)	1 (n=1)	1 (n=6)	-	19%55
Ön Plana Çıkan Meslekler								
1.Öğretmen	-	-	-	-	-	-	-	-
2.Din Görevlisi	1 (n=1)	-	1 (n=1)	-	-	-	-	2%10
3.Sağlık Çalışanı	1 (n=1)	-	-	-	-	1 (n=1)	1 (n=1)	3%15
4. Diğer	-	-	1 (n=10)	-	-	-	-	10 %75
Toplumsal Rolü								
1.Baba	-	1(n=1)	1 (n=2)	-	-	1(n=1)	-	4%12
2.Eş	-	-	1 (n=1)	-	1(n=1)	-	1(n=1)	3%9
3.Evlat	1(n=1)	-	-	1(n=1)	-	-	-	2%6
4.Belirsiz	1(n=2)	-	1 (n=17)	-	-	1(n=6)	-	25%73
Erkeğin Bireysel Temsilinde Öne Çıkan Oryantalist Öğeler								
1.Vahşi	-	-	-	1(n=1)	1(n=1)	-	-	2% 11

2.Kendinden güçsüzlere karşı etken	-	-	1 (n=8)	1(n=1)	1(n=1)	-	-	10%60
3.Aptal / Mantıksız	-	-	-	1(n=1)	1(n=1)	-	-	2%11
4.Kadın düşkünü	-	-	1(n=2)	1(n=1)	-	-	-	3%18
5.Diğer	-	-	-	-	-	-	-	-
Erkek ve Şiddet İlişkisi								
1.Şiddet Yanlısı	1 (n=1)	-	1 (n=8)	1(n=1)	1(n=1)	-	-	11%31
2.Şiddet Karşıtı	-	-	1 (n=1)	-	-	1(n=6)	-	7% 21
3.Belirsiz	1(n=2)	1(n=1)	1 (n=11)	-	-	1(n=1)	1(n=1)	16%48

Tablo 3'e bakıldığında 7 filmde toplam 34 Doğulu erkek karakterin bulunduğu görülmektedir. Bu karakterlerden 5 (%15)'inin eğitilmiş olduğu görülürken 2 (%6)'sinin eğitimsiz 27 (%79)'sinin de eğitime dair hiçbir bilginin belgesel filmde yer almadığı anlaşılmaktadır. Erkeklerin çalışma durumlarına bakıldığında 15 (%45)'inin çalıştığı geri kalan 19 (%)'unun ise iş hayatına dair herhangi bir bilginin bulunmadığı görülmektedir. Çalışan erkeklerin meslek temsilinde en fazla diğer seçeneğinde yer aldıkları görülmektedir. Diğer grubundaki erkekleri sayısı 10 (%75) iken bu gruptaki erkeklerin tamamı askerlerden oluşmaktadır. Doğulu erkeklerin tasvirlerinde ortaya çıkan 3 (%15) kişinin sağlık çalışanı, 2 (%10) kişinin de din görevlisi olduğu gözükmektedir.

Doğulu erkeklerin toplumsal rollerine bakıldığında en fazla 4 (%12) ile daha çok aile babası rolünde oldukları görülmektedir. Eş toplumsal rolü ile 3 (%9) kişi yer alırken evlat toplumsal rolü ile 2 (%) kişi belgesel filmlerde yer almaktadır. Belgesel filmlerde toplumsal rolüne dair herhangi bir bilgi içermeyen Doğulu erkek sayısı ise 25 (%73)'tir.

Doğulu erkeğin temsilinde kullanılan oryantalist öğelere bakıldığında bazı erkeklerin birden fazla oryantalist öge ile ön plana çıktıkları görülmektedir. Erkeklerden 10 (%60)'unun kendinden güçsüzlere karşı etken oldukları görülürken 3 (%18)'ünün kadın düşkünü olduğu 2 (%11)'sinin de aptal/mantıksız oryantalist ögesi ile ön plana çıktığı görülmektedir. Oryantalist araştırmalarda Doğulu erkeğine atfedilen vahşi olma durumu 2 (%11) kez filmlerde yer almaktadır. Yine Doğulu erkeğin şiddet ile ilişkisine bakıldığında belgesel filmlerde yer alan erkeklerin 11 (%31)'unun şiddet yanlısı 7 (%21)'sinin şiddet karşıtı olduğu 16 (%48)'sının ise belirsiz oldukları gözükmektedir.

Eğitim alan erkeklerin 2'si *Dreams and Silence* filminde bulunurken *Checkpoint* filminde 1, *Nowhere to Hide* filminde 1 ve *Radiography of a Family* filminde 1 erkek bulunmaktadır.



(Görsel 73. *Dreams and Silence*)



(Görsel 74. *Dreams and Silence*)



(Görsel 75. *Checkpoint*)

Erkeklerin çalışma durumlarından ve mesleklerinden yola çıkarak yapılan tespitlerde *Dreams and Silence* filminde röportaj yapılan din görevlisinin ve doktorun eğitilmiş oldukları dikkat çekmektedir. *Checkpoint* filminde 1 erkeğin eğitim almış bir din görevlisi olduğu görülmektedir. Aynı belgesel filmde 10 (%75) askerin çalıştığı belli iken eğitim durumları belirsizliğini korumaktadır. Diğer 9 kişinin ise hem çalışıp çalışmadığı hem de herhangi bir eğitim alıp almadığı belli değildir. *Nowhere to Hide* ve *Radiography of a Family* filmlerinde 1'er kişinin hem eğitim almış çalışan hem de meslek grubu olarak sağlık çalışanı oldukları görülmektedir.

(Görsel 76. *Dreams and Silence*)(Görsel 77. *Checkpoint*)(Görsel 78. *Radiography of a Family*)

Belgesel filmlerdeki toplumsal rollere bakıldığında erkek karakter olarak *Dreams and Silence* filmindeki Hayfa'nın oğlunun daha çok ön plana bir evlat olarak çıktığı görülmektedir. Yine aynı belgeselde doktor ve din görevlisinin toplumsal rolüne dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. *Family* belgeselindeki Sami'nin kardeşi de ev içerisindeki görüntülerinden ve diyaloglarından anlaşıldığı üzere belgesel filmde daha çok baba rolü ile ön plana çıkmaktadır. *Checkpoint* filminde sınırdan geçmeye çalışan erkeklerin 2'si evlatları için mücadele etmektedirler. Çocuklarının sağlık durumları için gerektiğinde İsraili askerler ile tartışan onlar adına konuşan ve çocukları için sınırdan geçmeye çalışan bu iki erkek baba rolü ile dikkatleri çekmektedir. Aynı filmdeki bir diğer erkek ise eşi için sınırı geçmeye çalışmakta ve eşi adına askerler ile konuşmaktadır. Dolayısıyla o da bir eş rolü ile filmde yer almaktadır. Geri kalan 17 kişinin toplumsal rolüne dair net bir bilgi bulunmamaktadır. *Shape of the Moon* filmindeki Bakti ise net bir şekilde evlat rolündedir. Bakti evlenmek arzusuyla yanıp tutuşan bir karakter olarak sürekli annesi ile diyalog halindedir. Onun bu diyalogları ve çeşitli sahnelerdeki görüntüleri bir evlat olarak filmde yer almasına neden olurken devam filmi olan *Position Among the Stars*'ta ise daha çok bir eş rolünde

karşımıza çıkmaktadır. Devam filminde annesinden çok hanımı ile yaşadığı diyaloglarda eş toplumsal rolünü daha çok üstlendiği görülmektedir. *Nowhere to Hide* filmindeki Nori çocuklarıyla ilgilenmesi, sürekli kamera karşısında çocuklarıyla poz vermesi nedeniyle belgesel filmde daha çok baba rolü ile yer almaktadır. *Radiography of a Family* filminde ise ana erkek karakterin sürekli eşi ile ilişkisi anlatılmakta ve eşi ile fotoğraflar görsel olarak yer almaktadır. Dolayısıyla onun da belgesel filmde öne çıkan rolü eş olarak gözükmektedir.

(Görsel 79. *Shape of the Moon*)(Görsel 80. *Shape of the Moon*)(Görsel 81. *Shape of the Moon*)(Görsel 82. *Dreams and Silence*)(Görsel 83. *Checkpoint*)

Belgesel filmlerde erkek karakterlerden *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmindeki Bakti karakterinin para kazanabilmek için her türlü hayvani vahşice dövüşürmek istemesi onun oryantalist bakış açısında Doğulu erkeğe atfedilen Doğu erkeğinin vahşi olduğu algısını pekiştirmektedir. Karıncadan

horozu, çeşitli büyük ve küçükbaş hayvanlardan balık türlerine kadar birçok hayvanı ölümüne dövdürmekten zevk alması onun vahşi bir karakter olarak gözükmeye neden olmaktadır. Erkek karakterlerde öne çıkan oryantalist öğelere bakıldığında en çok kendinden güçsüzlere karşı etken olma durumunun olduğu görülmektedir. İsrail askerlerinin sınırdan geçmeye çalışan insanlara gösterdiği muamele onların silahsız insanlara karşı ne derece etken olduklarını göstermektedir. Yine aynı şekilde *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmindeki Bakti karakteri de hem yeğenine hem de eşine karşı gösterdiği davranışlar ile kendinden güçsüz olanlara karşı ne derece etken olduğunu göstermektedir. Bakti karakterinde ön plana çıkan bir diğer oryantalist öğe ise Doğulu erkeğin aptal olduğu durumudur. Karakter düzenli bir işte çalışmayıp sürekli bahis oyunları peşinde koşarak zamanını harcamakta ailesini de zor durumda bırakmaktadır. Bakti'nin bu özelliğine 2 belgesel filmde de vurgu yapılarak onun aptal bir karakter olduğu tasviri çizilmektedir. Klasik kurmaca filmlerde görülen Doğulu aptal erkek profili Bakti üzerinden net bir şekilde çizilmektedir. Hem evin geçimi için gerçek bir işte çalışmayan hem de kumar oynayarak ellerinde olan az bir parayı bu şekilde harcayan Bakti bir aptallık örneği sergilemektedir. *Checkpoint* filmindeki 2 askerın kadınlarla iletişimi ve özellikle Bakti isimli karakterin *Shape of the Moon* filmindeki diyalogları kadın düşkünü olarak yer aldıklarını göstermektedir.

Belgesel filmlerde ana karakterlerin dışında kısa sahneleri veya diyaloglarıyla pek çok yan karakterin de oryantalist bakış açısında yer alan temsillerden örnekler taşıdığı gösterilmektedir. Örneğin *Dreams and Silence* filminde Hayfa'nın eşinin bir kez görüldüğü sahnede evli olmasına rağmen evinin balkonunda oturarak oradan geçen kızları izlemekten zevk aldığını dile getirmesi onun kadın düşkünü olarak görülmesine neden olmaktadır. *Family* filminde Sami ve kardeşi arasında geçen diyaloglardan pilot olan babalarının birden fazla yerde farklı farklı eşlerinin olması da Doğulu erkeğin kadın düşkünlüğünü hatırlatmaktadır. *Checkpoint* filminde askerlerin üzerini aradığı her erkeğe potansiyel terörist olarak davranması ve onların bombalı veya silahlı bir saldırı düzenleyebileceği algısı da Doğulu erkeğe atfedilen vahşilik algısını pekiştirmektedir. *Nowhere to Hide* filminde ise ana karakter Nori'nin dışında kalan ve Nori'nin anlatımları esnasında arka planda kalan eli silahlı pek çok erkek hem tartışmalar esnasında silahı hazır hale getirerek kendinden güçsüzlere karşı etken olarak gözükmekte hem de gerektiğinde vahşileşebilen insanlar olarak dikkatleri çekmektedir.

Doğulu erkeğin şiddet ile ilişkisine bakıldığında *Checkpoint* filmindeki din görevlisinin İslam dininde yer alan cihad kavramı ile ilgili açıklamaları onun

şiddet yanlısı olarak algılanabilmesine sebep olmaktadır. Din görevlisini cihad ile ilgili açıklaması şu şekildedir:

Din Görevlisi: *Böylece Kutsal Savaş'ın iki anlamı vardır: Ulusun kendini savunması ve İnsanı özgürleştirme arzusu. Ancak üçüncü bir anlamı daha vardır: Bizim saflarımıza düşen Müslüman şehidi cennete gidecektir. Hayatı ölümlle bitmiyor. İşte bu yüzden fedakârlık duygusu Müslümanlar arasında bu kadar güçlüdür, çünkü anlıyoruz ki şehitlik bir zaferdir... Yani cennete, büyük bir neşe ve istikrar dolu bir yaşama girmektir.*

Checkpoint filminde yer alan 8 asker kendinden güçsüzlere karşı gösterdikleri muameleler ile filmde şiddet yanlısı bir tavır sergilemektedirler. Diğer 2 asker ise kadınlarla diyaloglarından dolayı şiddet yanlılığından ziyade kadın düşkünlüğü erkek profili çizmektedirler. *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerinin ana karakteri Bakti ise iki filmde de şiddet yanlısı bir tavır sergilemektedir. Onun hem ilk belgesel filmde hayvanları dövüştürmekten zevk alması hem de ikinci belgesel filmde yeğenine ve eşine karşı şiddet uygulaması şiddet yanlısı olarak belgesel filmde yer aldığı göstermektedir.



(Görsel 84. *Position Among the Stars*)



(Görsel 85. *Position Among the Stars*)

Görsel 84 ve 85'de de görüldüğü üzere *Position Among the Stars* filminde Bakti yeğenine fiziksel şiddet uygulamaktadır. Filmin bu sahnesinde Bakti yeğeni Tari'nin diğer erkeklerle gezdiğini görmüş ve öfkelenmiştir. Onun erkeklerle bu derece yakın olmasını istemez ve Tari'ye kızarak onu baskı altına almaya çalışır. Ona şiddet uygular ve döver. Onun yanında gezdiği erkeklerin uyuşturucu kullanıcısı olduğunu ve tipik suçlu insanlar olduğunu söyler. Büyükanne, Bakti ve Tari arasında şu şekilde bir diyalog geçer:

Bakti: *Odana git!*

Tari: *Lütfen Amca!*

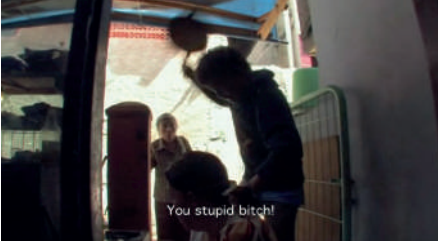
Bakti: *Dediğimi yap! İçeri gir. Aklını kullan. Bizi birileriyle randevulaşarak aptal yerine koymaya çalışma.*

Büyükanne: Ne oldu?

Bakti: Onu markette birisiyle el ele gördüm. Tipik bir suçluydu, bir uyuşturucu kullanıcısıydı. O çocuğun seni çektiirdiğini gördüm.

Tari: O beni çektiirdi çünkü üzerimize araba geliyordu.

Bakti: Ne arabası? Siz el ele tutuşuyordunuz. KİLİSE nedeniyle sürekli eve geç geliyorsun zannediyordum.



(Görsel 86. Position Among the Stars)



(Görsel 87. Position Among the Stars)

Bakti, belgesel filmin diğer sahnesinde ise hanımına şiddet uygulamaktadır. Filmde Bakti, dövüştürmek için balık yetiştirerek geçimini sağlarken kazandığı paraları ise yine çeşitli hayvan dövüşlerinde bahis oynayarak kaybetmeye devam etmektedir. Eşinin kumarda para kaybetmesine sinirlenen kadın Bakti'nin yetiştirdiği balıkları akvaryumdan çıkarıp dışarı atarak Bakti'yi öfkelenendirir. Bunun üzerine Bakti hem eşine fiziksel şiddet uyguladığı, hem de evi dağıtarak eşyalara zarar verdiği görülmektedir.

3.4.1. Doğulu Erkek Analizine Dair Değerlendirme

Belgesel filmlerde yer alan 34 erkek karakter üzerinden Doğulu erkeğin tasviri incelenmektedir. Belgesel filmlerin anlatı biçimleri gereği karakterlerin net bilgilerine ulaşmak çoğu zaman mümkün görünmemektedir. Filmlerin hikâyelerinde yer alan Doğulu erkek karakterlerin eğitim durumları ele alındığında çoğunun (27 kişi) belirlenemediği görülmekte iken bu karakterlerin pek azının (5 kişi) eğitilmiş olduğu çok az bir kısmının da (2 kişi) net bir şekilde eğitimsiz olduğu görülmektedir. Dolayısıyla belgesel filmlerde yer alan Doğulu erkeklerin eğitim durumları geri planda kalmaktadır. Karakterlerin sosyal hayat içerisindeki yaşantılarından kesitlerin sunulduğu belgesel filmlerde çalışıp çalışmadıkları ve mesleki durumları üzerinden eğitimlerine dair bilgiler edinilmektedir.

Meslekler üzerinden yapılan incelemede bazı erkeklerin iş hayatında aktif bir şekilde rol aldığı görülürken erkeklerin çoğunluğunda bu durum

belirsizliğini korumaktadır. Çalışan erkekler incelendiğinde din görevlisi olarak ya da sağlık çalışanı olarak filmde yer alırken tablo 3'te diğer meslek grubunda görülen erkeklerin yalnızca *Checkpoint* belgesel filminde yer alan İsraili askerler olduğu görülmektedir. Doğulu erkeklerin belgesel filmlerdeki ön plana çıkan toplumsal rollerine bakıldığında ise sırasıyla baba, eş ve evlat rolünde oldukları görülmektedir. Yine erkeklerin büyük bir çoğunluğu belgesel filmde herhangi bir toplumsal role sahip değildir. Ana karakterlerde ön plana çıkan baba, eş ve evlat olmaları durumu aslında Doğu toplumsal yapısının bireysellikten uzak olmasıyla da ilintilidir. Belgesel filmlerde yer alan Doğulu erkek karakterler aile hayatını önemseyen karakterler olarak gösterilmektedir.

Belgesel filmlerde pek çok erkek karakter bulunmasına rağmen oryantalizmin Doğulu erkeklerle yüklediği anlamların çok azı bu filmlerde yer almaktadır. Tablo 3'te görüldüğü üzere yalnızca *Checkpoint*, *Shape of the Moon* ve devam filmi olan *Position Among the Stars* filmlerinde erkeklerin oryantalist öğeleri taşımaktadırlar.

Oryantalist bakış açısının Doğulu erkeklerle attığı öğelere bakıldığında ise erkeklerin en çok kendinden güçsüzlere karşı etken oldukları çıkmaktadır. Bu durum aslında *Checkpoint* filmindeki İsraili askerlerin Filistinli insanlara zor kullanmasıyla var olmaktadır. Ancak İsraili askerlerin Filistinlileri silah zoruyla yönlendirmesi üstü örtük bir şekilde Doğu toplumlarında güçlü olanın diğerine tahakküm etmesi gerektiği, düzenin bu şekilde sağlanabileceği algısını yaratmaktadır. Doğu'da var olabilmenin güçsüz olana üstünlük kurmak ile mümkün olduğu anlamı belgesel filmde İsraili askerler ile yapılan röportajlarda geçmektedir. Doğulu erkeğe atfedilen vahşi olma durumu ise yalnızca Bakti karakteri üzerinde hayat bulmaktadır. Bulgularda da belirtildiği üzere Bakti karakteri hem hayvan dövüştürerek bahis oynamakta hem de ailesine şiddet uygulamaktadır. Bu durum Bakti'yi kendinden güçsüzlere karşı etken yaparken hayvanlara acımasızca davranması da vahşi yapmaktadır.

Oryantalizmin kod ve konvansiyonları başlığında da belirtildiği üzere Doğu toplumlarının Hollywood filmlerinde nasıl temsil edildiğini araştıran Shaheen, kurmaca filmlerde Doğulu erkeklerin özellikle vahşi ve kadın düşkünü olarak gösterildiklerini bildirmektedir. Şerif Mardin ise bu duruma ek olarak Doğulu erkeklerin aptal olarak lanse edildiklerini bildirmektedir. Doğulu erkeğin kadın düşkünlüğü belgesel filmlerde İsrail askerleri ve Bakti karakteri üzerinden verilmektedir. Belgesel filmlerde yer alan bazı sahnelerde İsrail askerlerinin geçiş noktasındaki kadınlara sarkıntılık yapması ve Bakti karakterinin annesini karşısına alarak evlenmek için İslam dinini seçmesi

kadın düşkünlüğüünün bir neticesidir. Bakti karakteri üzerinden gösterilen bir diğer oryantalist öge de onun mantıksız ve aptal olduğudur. Belirli bir işte çalışmayıp hayvanları dövüştürerek bahis oynaması ve bu şekilde gelir elde etmeye çalışması onu mantıksız birisi olarak göstermektedir. Büyük paraları kısa yoldan kazanma hevesiyle çeşitli hayvanları yetiştirerek sonrasında dövüöşlere soktuğu görölen Bakti bu durumdan dolayı eşi ile de sürekli kavga etmektedir. Dolayısıyla belgesel filmde çizilen erkek profili hem kendinden güçsüzlere karşı etken hem vahşi hem de mantıksız olarak yer almaktadır.

Oryantalizmde Doğulu erkek şiddet yanlısı olarak yer alırken belgesel filmlerde erkeklerin büyük bir kısmının şiddet ile ilişkisi belirsizdir. Şiddet yanlısı olarak bulgularda yer alan erkeklerin büyük çoğunluğunu İsraili askerler oluştururken *Dreams and Silence* belgesel filminde savaşmaya hazır olduğunu röportajda belirten yan karakter ve *Shape of the Moon* ile *Position Among the Stars* filmlerinin ana karakteri Bakti de şiddet yanlısı olarak görölmektedir. *Nowhere to Hide* 1 ana ve 5 yan karakter ile Checkpoint filmindeki 1 yan karakter bariz bir şekilde şiddet karşıtı olduklarını ifade etmektedirler. *Nowhere to Hide* filminde ana ve yan karakterler şiddet mağduru olarak filmde yer alsalar da filmde kendilerine şiddet uygulayan erkek teröristlerden bahsetmektedirler. Dolayısıyla yine bu karakterler haricinde Doğulu erkeklerin arasında pek çok şiddet yanlısının anlatılarda bir şekilde yer aldığı görölmektedir.

3.5. Belgesel Filmlerde Doğulu Kadının Tasviri ve Oryantalist Öğelerin Analizi

Tablo 4: Belgesel filmlerde Doğulu kadının tasviri ve oryantalist öğeler

ORYANTALİST KOD VE KONVANSİYONLAR	BELGESELLER							
C. KADININ TEMSİLİ	Dreams and Silence	Family	Checkpoint	Shape of the Moon	Position Among the Stars	Nowhere to Hide	Radiography of a Family	TOPLAM
Kadın Ögesi								
1.Var	1 (n=3)	1 (n=1)	1 (n=7)	1 (n=1)	1 (n=6)	1 (n=1)	1 (n=1)	20 (%100)
2.Yok	-	-	-	-	-	-	-	-
Eğitim Temsili								
1.Eğitilmiş	1 (n=2)	-	-	-	1 (n=4)	-	-	6(%30)
2.Eğitimsiz	1 (n=1)	-	-	1 (n=1)	1 (n=2)	1 (n=1)	-	5(%25)
3.Belirsiz	-	1 (n=1)	1 (n=7)	-	-	-	1 (n=1)	9(%45)
Çalışan Kadının Temsili								
1.Çalışan	1 (n=2)	-	-	-	1 (n=3)	-	-	5(%25)
2.Çalışmayan	1 (n=1)	-	-	1 (n=1)	1 (n=3)	1 (n=1)	-	6(%30)
3.Belirsiz	-	1 (n=1)	1 (n=7)	-	-	-	1 (n=1)	9(%45)
Meslek Temsili								
1.Öğretmen	1 (n=1)	-	-	-	1 (n=1)	-	-	2(%40)
2.Din Görevlisi	-	-	-	-	-	-	-	-
3.Sağlık Çalışanı	1 (n=1)	-	-	-	-	-	-	1(%20)
4. Diğer	-	-	-	-	1 (n=2)	-	-	2(%40)
Toplumsal Rolü								
1.Anne	1 (n=1)	-	1 (n=3)	1 (n=1)	1 (n=1)	-	-	6(%30)
2.Eş	-	-	1 (n=3)	-	1 (n=1)	-	-	4(%20)
3.Ev Hanımı	-	1 (n=1)	-	-	-	1 (n=1)	-	2(%10)
4.İş Kadını	1 (n=2)	-	-	-	1 (n=3)	-	-	5(%25)
5.Öğrenci	-	-	-	-	1 (n=1)	-	-	1(%5)

6.Belirsiz	-	-	1(n=1)	-	-	-	1 (n=1)	2(%10)
Kadının Bireysel Temsilinde Kullanılan Oryantalist Öğeler								
1.Pasif	1 (n=1)	-	1(n=3)	1 (n=1)	1 (n=1)	1 (n=1)	1 (n=1)	8(%64)
2.Kamusal Alana Çıkmayan	1 (n=1)	-	-	-	-	1 (n=1)	-	2(%12)
3.Kurtarılmayı Bekleyen	1 (n=2)	-	-	-	-	1 (n=1)	1 (n=1)	4(%24)
4.Cinselliği Bastırılmış	-	-	-	-	-	-	-	-
5.Şehvetli	-	-	-	-	-	-	-	-
6.Diğer	-	-	-	-	-	-	-	-
Kadın ve Şiddet İlişkisi								
1.Şiddet Görmüş	1 (n=1)	-	1(n=3)	-	1 (n=2)	1 (n=1)	1 (n=1)	8(%40)
2.Şiddet Görmemiş	1 (n=2)	1 (n=1)	1(n=4)	1(n=1)	1 (n=4)	-	-	12(%60)

Tablo 4 değerlendirildiğinde kadın ögesinin 20 yerde geçtiği; eğitimli kadın profilinin sadece 6 yerde (%30) olduğu, eğitimsiz ya da belirsiz olan kadın ögesi ise 14 yerde (%70) geçtiği görülmektedir. Kadınların iş hayatı izlendiğinde sadece 5 (%25) kadının çalıştığı, 6 (%30) kadının çalışmadığı, 9 (%45) kadının ise belirsiz olduğu görülmüştür. Çalışan kadınların meslekleri incelendiğinde ikisinin öğretmen, diğerlerinin ise sağlık çalışanı, memur ve banka görevlisi olduğu görülmektedir.

Tablo 4'e bakıldığında Doğulu kadının toplumsal rolleri incelendiğinde anne ögesi 6 (%30) yerde, eş rolü 4(%20) yerde, ev hanımı rolü 2 (%10) yerde, iş kadını (çalışan) rolü 4 (%20) yerde, belirsiz 1 (%5) yerde ve kadının öğrenci rolünün 1 (%5) yerde olduğu görülmektedir.

Aynı tabloda Doğulu kadına dair oryantalist öğeler incelendiğinde kadın karakterlerin 8 (%64) yerde pasif bir karakter olarak yer aldığı, 2 (%12) yerde kamusal alana çıkmayan kadın olarak gösterilirken 4 (%24) yerde de kurtarılmayı bekleyen Doğulu kadın imajı çizildiği görülmektedir. Doğulu kadınların şiddet ile ilişkisine bakıldığında 20 (%100) kadın karakterden 8 (%40)'inin filmin içerisindeki sahnelerde sözlü ve fiziksel şiddet gördüğü 12 (%60) kadının ise şiddet görmediği tespit edilmektedir.



(Görsel 88. *Dreams and Silence*)



(Görsel 89. *Dreams and Silence*)



(Görsel 90. *Nowhere to Hide*)



(Görsel 91. *Dreams and Silence*)



(Görsel 92. *Position Among the Stars*)



(Görsel 93. *Radiography of a Family*)

Dreams and Silence filmine bakıldığında ana karakter Hayfa'nın eğitimsiz olduğu görülmektedir. Hayfa ilerleyen yaşına rağmen bu yaşta okuma yazma öğrenmek için ders almaktadır. Eğitimsiz olan diğer üç kadına bakıldığında ise *Shape of the Moon* filminde yalnızca büyükannenin, *Position Among the Stars* filminde hem büyükannenin hem de Bakti'nin eşinin, *Nowhere to Hide* filminde ise Nori karakterinin eşinin olduğu görülmektedir.

Doğu toplumlarında eğitime-öğretim süreçleri incelendiğinde *Dreams and Silence* ve *Radiography of a Family* filmlerinde kız çocuklarının tesettürlü oldukları ve kız çocuklarına yalnızca kadın öğretmenlerin eğitim verdikleri görülmektedir. *Position Among the Stars* filminde ise kadın öğretmenlerin kız ve erkeğin karışık olduğu bir gruba ders verdikleri görülürken kız öğrencilerin de bazılarının tesettürlü olduğu görülmektedir.

Oryantalist bakış açısının aksine Doğulu kadınlar için de eğitim oldukça önemlidir. *Shape of the Moon* filminde büyükanne torunu Tari ile yaşadığı diyalogda eğitime ne kadar büyük önem verdiğini göstermektedir. Tari'yi çok sevmesine rağmen kendisi köyde akrabalarıyla kalarak Tari'yi amcası Bakti ile şehre okumak üzere göndermektedir. Tari, büyükannesi ve amcası arasındaki diyalog şu şekildedir:

Büyükanne: *Ben burada (köyde) kalıyorum fakat sen okula gitmelisin.*

Tari: *Tamam!*

Büyükanne: *Bu "tamam" in ne demek olduğunu biliyor musun?*

Büyükanne: *Sen amcan Bakti ile yaşayacaksın. Ben artık köyde yaşayacağım. Yani seninle eve geri dönmeyeceğim.*

Tari: *Peki, tamam!*

Büyükanne: *Ciddiyim Tari, Bak büyük annen eşyalarını toplamadı.*

Bakti: *Büyükanne artık ailesiyle burada kalacak.*

Büyükanne: *Ciddiyim Tari. Ben artık burada kalıyorum. Sen okulunu bitirebilmek için geri dönmek zorundasın*

Tari: *Evide artık kendi yemeklerini pişirmek zorundasın. Ben burada kalıyorum. Jakarta'ya gelemem.*



(Görsel 94. *Dreams and Silence*)



(Görsel 95. *Dreams and Silence*)



(Görsel 96. *Position Among The Stars*)

Çalışan kadınların meslek durumları incelendiğinde *Dreams and Silence* filminde 1 öğretmen ve 1 hemşirenin çalıştığı, *Position Among the Stars* filminde ise 1 banka görevlisi, 1 öğretmen ve 1 memur olmak üzere üç farklı meslek grubundan kadın çalışanların var olduğu görülmektedir.

Doğu toplumlarında kadının iş hayatındaki rolüne ilişkin erkeğin zihnindeki profil *Dreams and Silence* filmindeki diyaloglara şu şekilde yansımaktadır:

Hayfa: Bana söyler misin? Din bizim tamamen kapanmamızı mı emrediyor?

Kuzen: Gerçekten yüce olan Allah, bizlere sağduyulu olmamızı ve kadınların yüzlerini ve tüm bedenlerini örtmelerini emrediyor.

Hayfa: Evet, başka?

Kuzen: Gerçekten bu öğretiler çok keskindir ve bir kadının ses çıkaracak şekilde ayaklarını yere vurarak dışarıda gezmesine izin yoktur.

Hayfa: Ses çıkaramamak mı?

Kuzen: Allah kadınlara bildiriyor ki ayaklarınız ile yere vurmayın. Yani bir kadın yürüdüğü zaman ses çıkarmamalıdır. Çünkü bazı insanların ruhları hastadır. Dolayısıyla onlar (kadınlar) alçak topuklu giymelidir.

Hayfa: Eğer bir kadın yüzünü gösterirse erkek bundan ne alabilir?

Kuzen: Kadınların tamamı utangaçtır.

Hayfa: Kadınların tamamı utangaç mıdır?

Kuzen: Bugünün kadını erkek gibi davranıyor, bunun bir özgürlük olduğunu düşünüyor. Halbuki İslam kadına özgürlük vermektedir. Onlar erkekler için yemek yapar, onları (yemekleri) getirir, kıyafetlerini yıkar fakat onların çalışmalarına gerek yoktur.

Hayfa: Peki ya İslami hastaneler? Orada kadınlar erkekler ile birlikte çalışmaktadır. Mesela doktorlar ile. İslam bunu yasaklıyor mu?

Kuzen: Çalışabilirler.

Hayfa: İşte bu!

Kuzen: Fakat kadın tamamen örtünmelidir.

Hayfa: İyi ama tamamen örtünecekse nasıl bu şekilde çalışabilir ki?

Kuzen: Örtülü olması çalışmasına engel değil ki. Gözleri uygun bir şekilde açık olsun yeter.

Hayfa: Peki ya bir erkek ile çalışmak zorunda olursa?

Kuzen: Kadınlar erkeklerden ayrı bir şekilde çalışabilirler.

Hayfa: Bazen erkekler ile çalışmak zorunda kalabilirler. Mesela sen ve ben eğer bir şeyi beraber yapmak zorunda kalırsak biz beraber olmak zorundayızdır.

Kuzen: Bizim durumumuz farklı.

Hayfa: Neden? Sen erkeksin ben de kadımsın.

Kuzen: Hayır bizim durumumuz farklı. Sen benim ailemin bir parçası olarak kabul edilmektesin. Kanunlarımızda kuzenler ve komşular ile ilgili istisnalar var.

Hayfa: Yani yalnızca kuzenler birlikte çalışabilir demek istiyorsun.

Kuzen: Hayır, hayır, hayır...

Hayfa: Peki ya bir kadın doktor ile yalnız kalmak zorunda kalırsa?

Kuzen: Yani başka birisi olmadan mı? Sadece ikisi mi?

Hayfa: Evet

Kuzen: Hayır, buna izin verilemez.

Hayfa: Benim kanıtlamak istediğim buydu.



(Görsel 97. *Dreams and Silence*)



(Görsel 98. *Position Among the Stars*)



(Görsel 99. *Radiography of a Family*)

Dreams and Silence filmindeki Hayfa karakterinin daha çok oğlu ile ilgilenmesi ve filmde sürekli onunla diyaloga girmesi onun filmde daha çok anne rolü ile ortaya çıktığını göstermektedir. *Checkpoint* filminde çocukları ile ilgilenen ve İsrail sınırından çocukları ile birlikte geçmeye çalışan kadınlar da daha çok annelik rolü ile ön plana çıkmaktadır. *Shape of the Moon* filmindeki büyükanne ise oğlunun din değiştirme sürecini sorgulaması, onunla yaşadığı çatışma ve onun geleceğinden kaygılanması onun annelik rolünün baskın olduğunu göstermektedir. Yine aynı şekilde devam filmi olan *Position Among the Stars*'ta da büyükanne oğlu ve gelini ile diyalog halinde olarak annelik rolünü korumaktadır. *Nowhere to Hide* filminde Nori'nin hanımı ise daha çok yemek yapmak, evi temizlemek ve bulaşık yıkamak gibi günlük rutin ev işlerini yaparken gösterilmektedir. Onun bu işlerle uğraşırken gösterilmesi daha çok ev hanımı toplumsal rolü ile ön plana çıkmasına neden olmaktadır. *Radiography of a family* filmdeki karakter ise daha çok fotoğraflar üzerinden anlatıldığı için belgesel filmde herhangi bir toplumsal rolü ile ön plana çıkmamaktadır.

(Görsel 100. *Checkpoint*)(Görsel 101. *Position Among the Stars*)(Görsel 102. *Dreams and Silence*)

Filmlerde kadınlara dair oryantalist öğelerin hangilerinin ön plana çıktığına bakıldığında karakterlerin tamamında oryantalist öğelerin var olmadığı görülmektedir. *Dreams and Silence* filmindeki Hayfa karakterinin eşi ile yaşadığı diyaloglarda eşinin baskın çıkması Hayfa'nın ailevi durumlar söz konusu olduğunda pasif bir yapıya büründüğünü göstermektedir. Aynı zamanda Hayfa'nın hastaneye yalnız gitmemesi ve işlemleri oğlunun takip etmesi film boyunca onun kamusal alanda bulunmadığını göstermektedir. *Checkpoint* filminde ise üç kadının İsrail sınırında askerler ile hiç muhatap olmaması ve kimlik belgelerinin eşleri tarafından İsrail askerlerine verilmesi eşlerine göre daha pasif bir yapıya sahip olduklarını göstermektedir. *Shape of the Moon* filminde Bakti'nin annesi ile yaşadığı her tartışma sonrası kendi fikirlerine göre hareket etmesi Bakti'nin etkin olduğunu gösterirken annesinin de pasif olduğunu göstermektedir. Devam filmi olan *Position Among the Stars* filminde Bakti'nin annesi, eşi ve yetişkin kız yeğeni üzerinde de baskı kurması diğer üç karakteri pasifize etmektedir. *Nowhere to Hide* filminde Nori'nin eşinin güvenlik nedeniyle dışarı çıkmasını istememesi onu hem pasif bir karakter olarak gösterirken hem de kamusal alanda terör gibi farklı sebeplerden de olsa bulunmadığını göstermektedir.



(Görsel 103. Checkpoint)

Doğulu kadının pasif olduğunu gösteren diyaloglardan birisine *Checkpoint* filminde rastlanılmaktadır. İsrail askerleri ile iletişime geçmeyen bir kadının yerine kocası muhatap olmakta ve kadının kimliği kocasının cebinden çıkmaktadır. Adamın askerlerle gerçekleştirdiği diyalog şu şekildedir:

İsrailli Asker: Bu senin hanımın mı?

Adam: Evet o benim hanımım. Elinizdeki de kimlik kartlarımız.

İsrailli Asker: Nereden geliyorsunuz?

Adam: Nablus'tan geliyoruz. Eşimin babası hasta. Onun babasını görmeye gidiyoruz. Ayrıca (oğlumun göstererek) onun kolu için.

İsrailli Asker: Hastaneye mi?

Adam: Kırılan kolu için oğlumuzu götürüyoruz. Onu hastaneye götürüyoruz.

İsrailli Asker: Neden hep birlikte hastaneye gidiyorsunuz?

Adam: Oğlum kolu için gidiyor, eşim babasını görmek için gidiyor. Ben onun kocasıyım. Onu ben götürüyorum.

Kadın: (Hanımı araya girerek) Ben yalnız gitmek istemiyorum.

Adam: Hanımın yalnız dışarı çıkıp dönmeye alışkın değil. O yol bilmez.

Dreams and Silence belgeselindeki ana karakter Hayfa aslında Doğulu zihniyetin baskısı altında ve bu zihniyeti sorgulayan bir karakter olarak belgeselde yer almaktadır. Bu karakter üzerinden oluşturulan Doğulu kadın tasviri aslında kurtarılmayı bekleyen kadın tipidir. Hayfa küçüklüğünden beri ailesinin baskısı altında olduğunu oğluyla yaşadığı diyalogda şu şekilde ifade etmektedir:

Oğul: *Eski günleri özleyor musun?*

Hayfa: *Elbette çok özliyorum.*

Oğul: *Neden şimdi gençliğindeki gibi giyinmiyorsun?*

Hayfa: *Artık genç değilim. İnsanlar bunun (bu şekilde giyinmenin) utanç verici olduğunu söylüyor. Yaşlı insanlar evde kalmalı, yabancılarla konuşmak ayıp sayılır.*

Oğul: *Ama sen gençken dışarı çıkardın.*

Hayfa: *Sadece ailemin koyduğu sınırlar içinde. Belirtilen saatte eve gelirdim. Eğer bir saat dışarı çık derlerse sadece bir saat dışarı çıkardım ve onlar nerede olduğumu muhakkak bilirlerdi. Herhangi bir yere gidemezdim elbette. Sadece ailemin bildiği yere.*

Doğu kadınlarının baskı altında olduğunun, onlara hiçbir seçme hakkı verilmediğinin ve hiçbir söz haklarının bulunmadığının bilgisi verilirken üstü örtük bir şekilde yine onların bu baskılardan kurtarılması gerektiğinin imajı başka bir diyalogda şu şekilde geçmektedir.

Yönetmen: *Eşinle nasıl tanıştın?*

Hayfa: *O benim annemin kuzeniydi.*

Yönetmen: *Onu seviyor muydun?*

Hayfa: *Allah biliyor ya hayır, aşk yok, hiçbir şey yoktu. Onu istemedim bile.*

Yönetmen: *Onunla evlenmeye zorlandın değil mi?*

Hayfa: *Evet*

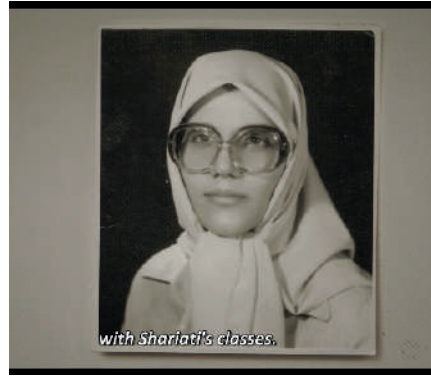
Yönetmen: *Ailen seni onunla evlenmeye zorladı değil mi?*

Hayfa: *Evet onlar eşimle evlenmemi istedi ama ben istemedim. Nişan yüzüğümü onunla evlenmek istemiyorum diye defalarca kayaların arasına atardım, annem her seferinde zorla buldururdu.*

Doğulu kadınların belgesel filmlerdeki şiddet ile olan ilişkisine bakıldığında farklı belgesellerde farklı şiddet türlerinin var olduğu görülmektedir. Sözlü ve fiziksel şiddete maruz kalabildikleri gibi devlet baskısı ile de şiddet gördükleri filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Doğu'da kadın olmanın anlatıldığı *Dreams and Silence* filminde yine Hayfa'nın İsrail zulmünden kaçarak Ürdün'de yaşamaya başladığı belgesel filmin başında izleyiciye aktarılmaktadır. Daha çocukken Filistin'den kaçan Hayfa yaşadıklarını şu şekilde anlatmaktadır:

Hayfa: *Filistin'den ayrıldığında 9 yaşındaydım. Yafa-Tel Aviv yolu üzerindeki evimizi terk etmek zorunda kaldık. Babam bizi buraya, Amman'a getirdi, neredeyse boştu. Dükkan yoktu, hiçbir şey yoktu.*

Position Among the Stars filminde ise Tari isimli genç kızın amcası hem Tari'ye hem de eşine karşı şiddet göstermektedir. Filmde yeğenine ve eşine şiddet uygularken Tari'nin babaannesi de oğlunu durduramaz. Bu noktada da büyükannenin şiddet karşısında da pasif bir kadın olduğu göstermektedir. *Nowhere to Hide* filminde Nori'nin eşi ise Nori'den şiddet görmese de belgesel filmde sürekli teröristlerden kaçmaktadır. Nori'nin eşinin terör örgütleri yüzünden yaşadığı mağduriyet onun hem dolaylı olarak şiddet mağduru olduğunu hem de oryantalizmdeki kurtarılmayı bekleyen kadın olarak şekillendiğini göstermektedir.



(Görsel 104. *Radiography of a Family*) (Görsel 105. *Radiography of a Family*)



(Görsel 106. *Radiography of a Family*)

Son olarak *Radiography of a Family* filminde anne rolündeki kadının devletin baskısı altında olduğu görülmektedir. Babasıyla evlendiğinde

modern bir görüntüsünün olduğu görülen kadının İran Devrimi'nden sonra zamanla devletin baskısıyla kapanmıştır. Dolayısıyla şiddetin kaynağının da biçiminin de değiştiği filmde gösterilmektedir. Kadının kıyafet konusunda yaşadığı baskı onun özgürlüğüne yapılan bir müdahale olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer pek çok sahnede İran'da kadınlara kamusal alanda başörtüsü zorunluğunun getirilmesinden bahsedilmektedir.

3.5.1. Doğulu Kadın Analizine Dair Değerlendirme

Araştırmaya konu olan belgesel filmlerde toplamda 20 kadın karakter yer almakta ve bu kadınlar üzerinde incelemeler yapılmaktadır. Erkek karakterlerde olduğu gibi kadın karakterlerde de belirsizliğin hâkim olduğu bazı noktalar tablo 4'te görülmektedir. Belgesel filmde yer alan bir karakter hayatın doğal akışı içerisinde gösterilirken karakterin izleyiciye verdiği kısıtlı bilgilerin detaylı incelemesiyle Doğulu kadının nasıl tasvir edildiği ortaya konmaktadır. İlk olarak Doğulu kadın karakterlerin eğitim durumlarına bakıldığında hemen hemen yarısının yani 11'inin belirsiz olduğu görülmektedir. Belgesel filmlerin hikâyelerinde yer edinen 5 karakterin eğitilmiş olduğu görülürken 6 karakterin de eğitimsiz olduğu görülmektedir. Bu veriler belgesel filmlerde çok az eğitilmiş Doğulu kadına yer verildiğini göstermektedir. Bu karakterlerin de hepsini ana karakterin etrafında yer alan ya da kısa bir sahnede var olan yan karakterler oluşmaktadır. Dolayısıyla Doğulu kadınların hikâyeleri de eğitimsiz ya da eğitim durumu belli olmayan kadınlar üzerinden anlatılmaktadır.

Kadınların çalışma durumuna bakıldığında da benzer bir tablo karşımıza çıkmaktadır. Doğulu kadınların yarıya yakınının çalışıp çalışmadığına dair bir bilgi bulunmazken 5 kadının çalıştığı 6 kadının ise net bir şekilde çalışmadığı görülmektedir. Çalışan kadınların meslekleri arasında öğretmen, din görevlisi, memur ve sağlık çalışanı yer almaktadır. Çalışan kadın temsili de yan karakterler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Doğulu kadın için eğitimsizlik ve iş hayatından mahrum bırakılmak klasik oryantalist bakış açısında bir gerçeklik olarak aktarılmaktadır. İncelenen belgesel filmlerde de ana karakterlerin genellikle çalışmayan ve eğitimsiz kişilerden seçildiği görülürken eğitilmiş olan ve çalışan kadınların daha geri planda olan yan karakterlerden olduğu görülmektedir. Ayrıca yine öğretmen olarak bulunan yan karakterin sadece kızlara ders verdiği de belgesel filmlerde yer almaktadır. Bu durum da iş hayatında bulunan kadının dahi belirli sınırlılıklar içerisinde çalıştığını göstermektedir.

Doğulu kadınların toplumsal rollerinde ise anne olmak ilk sırada yer alırken onu eş olma ve ev hanımı olma takip etmektedir. Eğitimi

olmayan ve çalışmayan kadın daha çok ailesi ile ilgilenirken ve ev işleri ile uğraşırken görüntülenmektedir. Doğulu kadın bu şekilde ikincil bir konuma yerleştirilerek sömürülen taraf olarak gösterilmektedir. Doğulu kadınlara dair oluşturulan doğal tasvirlerde oryantalistin Doğulu kadına atfettiği özellikler belgesel filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Kadının bireysel temsilinde kullanılan oryantalist öğelere bakıldığında en fazla kadını pasif gösteren sahnelerin yer aldığı görülmektedir. Bulgular arasında bahsedildiği üzere Doğulu erkek karşısında pasif bir konumda yer alan kadın hiçbir söz hakkına sahip olmayan, kendisini temsil ve ifade edemeyen karakterler olarak yer almaktadır. Ayrıca kadınların gerek devlet baskısı gerek eş ve erkek evlat baskısı altında oldukları da gösterilmektedir. Erkek egemen toplum yapısı ön plana çıkarken yönetmenler tarafından seçilmiş sahnelerde Doğulu kadın daha çok ikinci planda kalmaktadır. Toplumsal yapıyı gösteren sıradan yan karakterlerde olduğu gibi filme konu olan ana karakterlerde de kurtarılmayı bekleyen Doğulu kadın profili çizilmektedir. Oryantalist resimlerde, kurmaca filmlerde görmeye alışık olunan Doğulu kadının şehvetli ya cinselliği bastırılmış bir şekilde yer alması belgesel filmlerde bulunmamaktadır. Doğulu kadınlar daha çok pasif olmaları, kamusal alana çıkmamaları ve gerek aile gerek devlet baskısından gerekse de terör örgütlerinin ellerinden kurtarılmayı bekleyen insanlar olmaları sebebiyle belgesel filmlere konu olmaktadır.

Kadın karakterlerin şiddet ile ilgili durumlarına bakıldığında film süresi boyunca şiddet gören ya da film içerisinde şiddet gördüğünü röportajlarla dile getiren kadınların sayısı toplam kadın sayısının yarısına yakındır. Bu kadınların ailesinden, devletten ve terör örgütlerinden gördükleri fiziksel ve psikolojik şiddet filmlerde yer almaktadır. *Dreams and Silence*, *Checkpoint* ve *Radiography of a Family* filmlerinde Doğulu kadın karakterler devletlerin uyguladığı baskı ve zulümlerden etkilenmektedirler. *Position Among the Stars* filminde aile içi şiddet hakim iken *Nowhere to Hide* filminde ise terör örgütlerinin uyguladığı şiddet ana karakterin eşini evsiz bırakmaktadır. Dolayısıyla filmlerde yalnızca şiddet görülmesi değil farklı kaynaklardan farklı türlerdeki şiddet biçimlerinin de var olduğu görülmektedir.

3.6. Belgesel Filmlerde Doğulu Ritüellerin Tasviri ve Oryantalist Öğelerin Analizi

Tablo 5: Belgesel film anlatılarında yer alan Doğu'ya ait dinler ve ritüeller

D. RİTÜELLER	Dreams and Silence	Family	Checkpoint	Shape of the Moon	Position Among the Stars	Nowhere to Hide	Radiography of a Family	TOPLAM
Hangi Dine Ait Ritüeller								
1.İslam	1 (n=10)	1 (n=2)	1 (n=1)	1 (n=7)	1 (n=6)	-	1 (n=1)	25 %96
2.Hristiyanlık	-	-	-	1 (n=1)	-	-	-	1 %4
3.Musevilik	-	-	-	-	-	-	-	-
TOPLAM	10 %36	2 %6	1 %3	8 %30	6 %22	-	1 %3	26 %100
Dini Ritüeller								
1.Namaz	1 (n=1)	-	-	1 (n=4)	1 (n=3)	-	1 (n=1)	9 %34
2.Ezan	-	1 (n=1)	1 (n=1)	1 (n=1)	-	-	-	3 %11
3.Dua	-	1 (n=1)	-	1(n=2)	1(n=2)	-	-	5 %20
4.Zikir	1(n=6)	-	-	-	-	-	-	6 %24
5.Diğer	1 (n=2)	-	-	-	1 (n=1)	-	-	3 %11
TOPLAM	9 %34	2 %8	1 %4	7 %28	6 %24	-	1%4	26 %100

Tablo 5'e bakıldığında Doğulu toplumların sosyal hayatlarında gerçekleştirdikleri ibadetlerin hangi dine ait oldukları ve hangi ibadetleri gerçekleştirdikleri görülmektedir. Belgesel filmlerde ritüellerin *Nowhere to Hide* filmi hariç tüm filmlerde yer aldığı görülmektedir. *Yine Nowhere to Hide* filmi hariç tüm filmlerde İslam dinine ait ritüellerin 24 (%96) kez gerçekleştirildiği görülmektedir. Hristiyanlık dinine ait 1 (%4) ritüel de *Shape of the Moon* filminde gerçekleşirken Musevilik inancına ait hiçbir ritüel belgesel filmlerde yer almamaktadır.

Belgesel filmlerde yer alan ritüellere bakıldığında 9 (%34) kez namaz ibadetinin gerçekleştiği görülmektedir. Hemen ardından zikir ritüelinin de 6 (%24) kez gerçekleştiği görülürken 5 kez de farklı şekillerde dua edilmektedir. 5 (%20) dua ibadetinin 4 (%15)'ü İslam inancı içerisinde gerçekleşirken 1(%4) tanesi de Hristiyanlık inancı çerçevesinde yapıldığı görülmektedir.

Dua ritüelini takiben gerçekleşen ritüel ise Müslümanların namaz ibadetine davet edildiği ezan okuma ritüelinin de 3 (%11) kez yapıldığı tablo 6'dan anlaşılmaktadır. Diğer ritüellere bakıldığında ise İslam inancında yeni doğan bebeğe ezan okunarak isim konması 1 (%4) kez filmlerde yer alırken 2 (%8) kez de küçük çocukların sünnet edildikleri gösterilmektedir.

Belgesel filmler merkeze alındığında İslam dinine ait ritüellere en fazla yer veren belgesel filmin 10 (%36) kez ile *Dreams and Silence* filmi olduğu görülmektedir. Yine 8 (%30) kez ritüellere veren *Shape of the Moon belgesel* filmindenki ritüellerden 7 (%27)'si İslam dinine ait iken 1 (%3)'ünün de Hristiyanlık dinine ait olduğu gözükmektedir. *Position Among the Stars* filminde ise 6 (%22) kez İslam dinine ait ritüellere yer verilmektedir. *Family* belgesel filmimde 2 (%6), *Checkpoint* ve *Radiography of a Family* filmlerinde 1 (%3)'er kez İslam dinine ait ritüellere yer verilmektedir. *Nowhere to Hide* filminde ise hiçbir dini ritüellere yer verilmemektedir.



(Görsel 107. *Dreams and Silence*)



(Görsel 108. *Shape of the Moon*)



(Görsel 109. *Position Among the Stars*)

Belgesel filmlerde namaz ibadeti en çok ön plana çıkan İslami ritüel olarak yer almaktadır. Namaz, *Dreams and Silence* filminde başlangıç sahnelerinden birisi olarak yer alırken *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerinde hem ana karakter Bakti hem de kitleler halinde insanlar tarafından gerçekleştirilen ibadet olarak gösterilmektedir. Bakti isimli

karakterin Müslüman olduktan sonra gerçekleştirdiği ilk ibadet olarak da namaz sahneleri yer almakta böylece karakterin dönüşümü ilk olarak ibadeti gerçekleştirmesiyle verilmektedir.



(Görsel 110. *Dreams and Silence*)



(Görsel 111. *Shape of the Moon*)



(Görsel 112. *Position Among the Stars*)

Namazdan sonra belgesel filmlerde en fazla yer alan ritüelin zikirler olduğu görülmektedir. Zikir sahneleri yalnızca *Dreams and Silence* filminde yer alırken film boyunca 6 kez gösterilmektedir. Karakterlerin kendinden geçmesine sözler söylediği ve başlarını salladığı bu sahnelerde def gibi çeşitli müzik aletleri de ritüel esnasında çalınmaktadır. Bu görüntülerde merkezde bir erkek etraftaki insanları yönlendirirken halka oluşturan tüm erkekler birlikte zikir çekmektedir. Bu esnada erkeklerin el el tuttuğu özellikle gösterilmektedir. Belgesel film boyunca gösterilen zikir sahneleri ile mistik bir Doğu imajı çizilmiş, inançlar ve ibadetler üzerinden Doğu mistisizmi ön plana çıkarılmıştır. Zikir sahnelerinden sonra en çok gösterilen ritüel ise dualardır. Belgesel filmlerde bazen ana karakterler bazen de kitleler tarafından çeşitli duaların yapıldığı görülmektedir. Dua ibadetinin filmlerde 5 kez yer aldığı görülürken bunlardan *Shape of the Moon* filminde yer alan yalnızca 1 tanesi büyükanne ve torunu Tari'nin Hristiyanlık sembolü olan haç önünde dua etmesidir. Diğer 4 dua sahnesinde de karakterin İslam inancına sahip olduğu görülmektedir. Duadan sonra belgesel filmlerde işitsel bir anlatı

ögesi olarak en fazla ezan sesinin yer aldığı görülmektedir. *Family*, *Checkpoint* ve *Shape of the Moon* filmlerinde ezan sesi filmde izleyicilere dinletilmektedir.



(Görsel 113. *Dreams and Silence*)



(Görsel 114. *F Dreams and Silence*)



(Görsel 115. *Position Among the Stars*)

Belgesel filmlerde ilginç görüntü oluşturabilecek bir diğer ritüel ise çocukların sünnet edilmeleri görüntüleridir. *Dreams and Silence* belgesel filminin sünnet görüntüleri ile başlaması izleyiciye farklı bir görüntü sunmaktadır. Doğu toplumlarının din ile çocukluktan başlayan ilişkisi sünnet uygulaması ile gösterilmektedir. *Dreams and Silence* belgesel filminin ritüel tüm detayları ile gösterilirken, hem sünnet eden hem de etraftaki diğer kişiler İslam dinine ait belli zikirleri söylemekte Hayfa isimli ana karakter de diliyle zılgıt çekmektedir. Ayrıca sünnet uygulamasının hastane ya da buna benzer bir sağlık kuruluşu yerine evin ortasında gerçekleştiriliyor olması Doğu toplumlarının ilkel olduklarına dair kaniya hizmet etmektedir. Yine *Position Among the Stars* filminde de çocukların telaşlı görüntüleri ve bu görüntülerin ardından gösterilen sünnet görüntüleri diğer ritüeller arasında sayılabilmektedir. *Dreams and Silence* filminde hastanede yeni doğan bebeğin doktor tarafından kucağa alındıktan sonra kulağına ezan okunması ve isminin üç kez söylenmesi farklı bir ritüelin gerçekleştiği bir görüntü olarak filmde yer almaktadır.

3.6.1. Doğulu Ritüellerin Analizine Dair Değerlendirme

Dinlerin, sanattan eğitime, ahlaktan geleneklere kadar toplumsal hayatın her alanında inkâr edilemez etkileri bulunmaktadır. Dinlerin varlığının somut delillerinden birisini de ritüeller oluşturmaktadır. Belgesel filmlerde grup imajı ve kimliğinin oluşturulabilmesi için çeşitli ritüel görüntüleri oldukça önemlidir. Ritüeller aracılığıyla oluşturulan kültürel temsiller “öteki” inşasında kullanılırken elde edilen imaj ile farklılıklar ortaya çıkarılmaktadır. Araştırma kapsamında ele alınan belgesel filmlerde de ağırlıklı olarak İslam dinine ait ritüellere yer verildiği görülmektedir. İslam dinine ait ritüelin bulunmadığı tek filmi *Nowhere to Hide* belgesel filmi oluşturmaktadır. Yalnızca *Shape of the Moon* filminin bir sahnesinde büyükanne karakteri bir Hristiyan olarak dua etmektedir. *Checkpoint* filmi İsrail-Filistin arasında geçmesine rağmen Musevilik inancına dair hiçbir ritüel yer almamaktadır.

Tablo 5 genel olarak değerlendirildiğinde İslam inancına ait ritüellerin çok fazla olduğu görülürken bu ritüeller arasında namaz ilk sırada yer almaktadır. Farklılıkları vurgulamak amacıyla yönetmenler bu ibadeti kitleler halinde gerçekleştirilirken gösterdiği gibi karakterlerin yalnız başına ya da eşleriyle birlikte namaz kıldıklarını da göstermektedir. Namaz ibadetinin hemen öncesinde veya sonrasında çığlık ve tehdit sloganları atan, sakallı ve sarıklı erkekler ile örtülü kadınların oluşturduğu sıkışık gruplar genellikle gösterilmektedir. Namaz ibadetinin görsel temsili, aynı inancı paylaşan bir topluluğun kolektif teslimiyetini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla yine Doğulu toplum bireysellikten uzak ve kitleler halinde hareket eden topluluklar olarak gösterilmektedir.

Mistik Doğu stereotipinin belgesel filmde yaratılmasını da sağlayan zikir ibadeti namazdan sonra en çok gösterilen ibadet olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca *Dreams and Silence* belgesel filminde gösterilen bu ibadet izleyicilere farklı bir atmosfer sunmaktadır. Zikir hem görsel hem de işitsel olarak diğer ritüellerden ayrılmaktadır. Bir taraftan karakterlerin büyük hareketleri devam ederken diğer taraftan belli müzik bu hareketlere eşlik etmektedir. Genel olarak bakıldığında filme bir dinamizm katan bu sahnelerde izleyiciyi etkileyen bir coşkunsuluk yaratılmaktadır. Batılı gözlerin alışık olmadığı bir ibadet biçimi olarak zikir Doğu – Batı ayrımını güçlendiren bir farklılık olarak sunulmaktadır.

Belgesel filmlerde karakterlerin dua ettikleri görüntülere de yer verilirken bireysel olarak gerçekleştirilen bu ritüelin farklı bir kutsala ait olduğu vurgulanmaktadır. Dua esnasında söylenen sözler, karakterin oturuş ve ellerini tutuş biçimleri de küçük farklılıkları barındırmakta Doğu Batı zıtlığını derinleştirmektedir. Duadan sonra en çok belgesel filmlerde yer

alan ve bir ses ögesi olarak var olan ritüel ezan sesleridir. Müslümanları ibadete çağırarak maksadıyla okunan ezanlar izleyicilere farklı bir coğrafyada olduklarını hatırlatıcı işitsel bir kod olarak kullanılmaktadır.

Ritüellerin içerisinde yer alan sünnet ise 2 farklı belgeselde gösterilmektedir. Küçük yaşta çocukların sünnet edildiği görüntüler izleyicilere aktarılırken alışılmadık bir ibadetin detaylı gösterimi izleyicinin merakını arttırmak maksadıyla belgesel filmlerde yer bulmaktadır. Bir diğer farklı ritüel olarak yeni doğmuş bir bebeğe isim koyarken kulağına ezan okunması gösterilmektedir. Tüm bu farklı ritüeller Doğu Batı zıtlığının inşasında kullanılan anlatı öğeleri olarak filmlerde yer almaktadır. Farklılığın daha derin bir şekilde ortaya konduğu bu sahneler ile aynı zamanda izleyicinin dikkati de çekilmektedir. İlginç olanın gösterilmeye çalışıldığı belgesel filmlerde ritüeller toplumsal farklılıkları vurgulamanın en etkili yollarından birisi olarak gözükmektedir. Aynı zamanda akılda kalıcılığı da fazla olan ritüel görüntüleri izleyicinin zihnine farklılıkları kazımaktadır.

3.7. Belgesel Filmlerde Doğulu Mekânın Tasviri ve Oryantalist Öğelerin Analizi

Tablo 6: Belgesel film anlatılarında yer alan Doğu'ya ait mekanlar

E. MEKAN	Dreams and Silence	Family	Checkpoint	Shape of the Moon	Position Among the Stars	Nowhere to Hide	Radiography of a Family	TOPLAM
Ön Plana Çıkan Oryantalist Mekân								
1.Çöl	1 (n=2)	1 (n=5)	-	-	-	1 (n=6)	-	13 %43
2.Kenar Mahalle	1 (n=1)	1 (n=1)	-	1 (n=4)	1 (n=4)	-	1 (n=1)	11 %37
3.Köy veya Kasaba	-	-	-	1 (n=1)	1 (n=1)	1 (n=1)	-	3 %10
4.Pazar Yerleri	1 (n=1)	-	-	1 (n=1)	-	1 (n=1)	-	3%10
5.Diğer	-	-	-	-	-	-	-	
TOPLAM	4 %13	6%20	-	6%20	5%17	8%27	1%3	30 %100
Kullanılan Dini Mekânlar								
1.Cami/minare	1 (n=4)	-	-	1 (n=3)	1 (n=3)	1 (n=1)	1 (n=1)	12 %75
2.Kilise	-	-	-	-	1 (n=3)	-	1 (n=1)	4 %25
3.Sinagog	-	-	-	-	-	-	-	-
4.Diğer	-	-	-	-	-	-	-	-
TOPLAM	4 % 25	2% 12	-	3 %17	6 %34	-	2%12	16%100

Tablo 6 değerlendirildiğinde Oryantalist mekân öğelerinin 24 yerde geçtiği; çöl ögesi 13 (%43) yerde, kenar mahallelerin 11 (%37) yerde, köy ve kasabalar ile pazar yerlerinin de 3 (%10) yerde geçtiği görülmektedir. Doğulu mekânlara 8 (%27) kez ile en fazla yer veren belgesel film olarak karşımıza *Nowhere to Hide* çıkarken onu 6 (%20)'şar kez ile *Family* ve *Shape of the Moon* takip etmektedir. *Position Among the Stars* filminde 5 (%17) kez Doğulu mekânlar doğal tasvirlerde kullanılırken *Dreams and Silence*'ta 4 (%13), *Radiography of a Family* filminde ise yalnızca 1 (%3) kez yer verilmektedir.

Belgesel filmlerde dini mekânların 16 yerde geçtiği; bunlardan 12 (%75)'sinin Cami/minare olduğu, 4 (%25)'ünün ise kilise olduğu görülmektedir. Bunların dışında diğer dinlere dair herhangi bir dini mekâna rastlanılmamıştır. Dini mekânlara en fazla yer veren belgesel film olarak karşımıza 6 (%34) kez ile *Position Among the Stars* belgesel filmi çıkmaktadır. Hemen ardından 4 (%25) kez ile *Dreams and Silence* belgesel filmi gelirken *Shape of the Moon* filmi 3 (%17) kez, *Family* ve *Radiography of a Family* belgesel filmlerinin de görüntülerde 2 (%12)'şer kez dini mekânlara yer verdikleri görülmektedir.



(Görsel 116. *Dreams and Silence*)



(Görsel 117. *Family*)



(Görsel 118. *Nowhere to Hide*)

Doğu'yu anlatan ya da konusu Doğu'da geçen kurmaca filmlerde görmeye alışık olduğumuz çöl görüntüleri belgesel filmlerde de en sık rastlanan Doğu mekânları arasında yer almaktadır. *Dreams and Silence*, *Family* ve *Nowhere to Hide* filmlerinde yer verilen çöl görüntüleri belirli aralıklarla filmlerde yer almaktadır. *Dreams and Silence* filminde coğrafyanın tanıtımı yapılırken mekâna dair ilk görüntü çöl görüntüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. *Family* filminde ise Sami isimli karakterin Danimarka'da bir lunaparktaki eğlendiği görüntüler verilirken, birden izleyicinin karşısına Yemen çölleri çıkmaktadır. Batı'nın gelişmişliği karşısına çöl ıssızlığının aniden getirilmesi Sami'nin yaşadığı şokun etkisini izleyicilere göstermektedir. Bu sahnelerde Sami uçsuz bucaksız çölü izlerken izleyici de bu ani mekânsal değişiklik ile coğrafyalar arasındaki farkı bariz bir şekilde görmektedir. *Nowhere to Hide* filmi de *Dreams and Silence* filmi gibi çöl görüntüleri ile başlamakta ve izleyici ana karakterin ıssız çölden yürüyerek kamera yaklaşmasıyla ana karakteri ilk kez görmektedir. Filmin tamamına kenar mahalleler, köyler ve bombalar nedeniyle yıkılmış ev görüntüleri hâkim iken ana karakter Nori'nin ilk görüldüğü yer çöldür. Irak'ta çekilen belgesel film en fazla çöl görüntülerine yer veren belgesel film olarak tabloda yer almaktadır.



(Görsel 119. *Dreams and Silence*)



(Görsel 120. *Family*)



(Görsel 121. *Shape of the Moon*)

Belgesel filmlerde mekâna dair sık rastlanan görüntülerden bir diğerini ise kenar mahalleler oluşturmaktadır. Karakterlerin yaşadığı mekânların tasvirleri gerçekleştirilirken verilen genel görüntüler mekân algısına etki etmektedir. Egzotizm yaratılırken de coğrafyanın güç koşulları gösterilirken de mekânlardan yararlanıldığı görülmektedir. *Dreams and Silence* belgesel filminde ana karakter Hayfa yaşadığı mahallede yürürken görüntülenmektedir. Bu sahnelerden mekândaki evlerin düzensiz bir şekilde inşa edildiği, çarpık kentleşmenin var olduğu söylenebilmektedir. *Family* filminde ise Sami karakteri farklı renkte ve şekilde evlere bakarken görüntülenmektedir. Binaların dokusu, tasarımı, renkleri ve şekilleri coğrafyanın egzotik bir yer olduğunu izleyiciye göstermektedir. Sami bazen uzun uzun çölleri izlerken bazen de hâkim bir noktaya çıkarak kenar mahallelerdeki bu ilginç evleri izlemektedir. Bu sayede izleyiciye gösterilen alışılmışın dışında farklı bir mekân olmaktadır. *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerinde ise Bakti isimli karakterin yaşadığı mekan sürekli olarak yüksek bir noktadan gösterilmektedir. Endonezya'nın başkenti olan Jakarta'da çekilen film şehrin kenar mahallerinde geçmektedir. Derme çatma binaların, tenekeden çatıların olduğu bu mahallelerin ortasından tren geçerken, devasa elektrik direkleri de mahallelerde yer almaktadır. Yüksek gerilim hatlarının, demiryolunun geçtiği bu mahallelere düzensizlik hâkimdir. Yönetmen filmde bu kenar mahallelerdeki dar sokaklardan görüntüler vererek Bakti isimli karakter ve ailesinin yaşadığı mekânı izleyicilere tanıtmaktadır.



(Görsel 122. *Nowhere to Hide*)



(Görsel 123. *Shape of the Moon*)

Tablo 7'de Doğu toplumlarının yaşadığı köylerin görüntülerine *Shape of the Moon*, *Position Among the Stars* ve *Nowhere to Hide* filmlerinde yer verildiği görülmektedir. *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerinde büyükanne karakteri akrabalarına yardım etmek için köye dönmektedir. Buradaki ilkel yaşam ve köy hayatının zorlukları büyükanne karakteri üzerinden gösterilmektedir. Ayrıca köylülerin geleneklerine daha sıkı bir şekilde bağlı oldukları gösterilirken hayatı idame ettirmenin ve gelir elde

etmenin de tarlada çalışan insanlar üzerinden ne kadar güç olduğu izleyiciye aktarılmaktadır. *Nowhere to Hide* filminde ise Nori yaşadığı şehri terk ederken bir köyden geçmektedir. Bu köyde terör örgütlerinin kontrolü ele aldığı, çeşitli yerlere terör örgütü bayrağı astığı gösterilirken Nori buraların yaşanılmaz bir hal aldığından bahsetmektedir. Dolayısıyla köy görüntülerine yer veren belgesellerde Doğu'nun hem ilkel olduğu hem de terörün merkezi olduğu gösterilmekte ve oryantalist kalıplaştırma devam etmektedir.



(Görsel 124. *Dreams and Silence*)



(Görsel 125. *Shape of the Moon*)



(Görsel 126. *Nowhere to Hide*)

Doğu'yu anlatan filmlerde sıklıkla rastlanan pazar yerleri görüntüsü *Dreams and Silence*, *Shape of the Moon* ve *Nowhere to Hide* filmlerinde geçmektedir. *Dreams and Silence* filminde yönetmen Doğu'lu kadınların pazarlarda nasıl alışveriş yaptıklarını göstermektedir. Bu esnada kameralara yansıyan kargaşa ve kalabalık pazar yerlerinin düzensizliğini ve atmosferini göstermektedir. *Shape of the Moon* ve *Nowhere to Hide* filmlerinde de ana karakterden bağımsız bir şekilde pazar yerleri gösterilirken burada takma dişlerden tarım aletlerine, çeşitli kümes hayvanlarından baharatlara, kıyafetlerden ikinci el ev eşyalarına kadar pek çok şeyin satıldığı görülmektedir. Yönetmenlerin ayrıntılı bir şekilde gösterdiği görüntülerde klasik oryantalist görüntü olan pazar yerleri izleyiciye aktarılmaktadır.

Doğu'nun inanç yapısını ve mimarisini göstermek için de farklı mimaride ibadethanelere yer verildiği görülmektedir. Bu ibadethanelerin yalnızca dış görünüşleri değil kimi görüntülerde iç mekan görüntülerine hatta detaylarına da yer verilmektedir. *Dreams and Silence*, *Shape of the Moon*, *Position Among the Stars*, *Nowhere to Hide* ve *Radiography of a Family* belgesel filmlerinde çeşitli ibadethaneler gösterilmektedir.



(Görsel 127. *Family*)



(Görsel 128. *Position Among The Stars*)



(Görsel 129. *Nowhere to Hide*)

Dreams and Silence belgesel filminde İslam dinine ait bir mekan olan caminin iç kısmı belgeselin başlarında gösterilirken, mihrap denilen ve imamın namaz kıldıracağı caminin bu bölümü görüntünün merkezinde yer almaktadır. Zikir çekilirken diğer yandan yönetmen mekanın detaylarını izleyiciye aktarmaktadır. Camilerin hem iç hem de dış görüntüleri en fazla *Dreams and Silence* belgesel filminde yer almaktadır. *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* belgesel filmlerinde mimaride “soğan kubbe” olarak tarif edilen cami tipi Endonezya mimarisine özgü bir mekân olarak gösterilmektedir. Bakti isimli karakterin yaşadığı eve çok yakın olan bu cami çeşitli ibadetler gerçekleştirilirken, ezan okunurken ve dini nikah gibi bazı işlemler gerçekleştirilirken gösterilmektedir. *Nowhere to Hide* filminde ise

Nori bir köyden geçerken buranın minaresi olmayan bir camisinin yanından geçmektedir. Nori minare yerine yalnızca hoparlörleri olan bu caminin özellikle görüntüye alınmasını söylerken dikkatleri hoparlör üzerindeki bayrağa çekmek istemektedir. Terör örgütlerinin köyü ele geçirdiklerini göstermek için caminin üzerinde bulunan hoparlörlere kendi bayraklarını astıkları görülmektedir. Dolayısıyla burada cami ibadethanesinin merkezi olmak dışında otoritenin değiştiğinin ve köyde iktidarın terör örgütlerinin eline geçtiğini gösteren farklı bir sembole dönüştüğü söylenebilmektedir. *Radiography of a Family* belgesel filminde ise İran'dan yine soğan kubbeli bir cami yalnızca 1 kez gösterilmektedir.



(Görsel 130. *Position Among The Stars*)



(Görsel 131. *Radiography of a Family*)

Belgesel filmlerde Hristiyanlık dininin ibadethanesi olan kiliseler ise 4 kez gösterilmektedir. *Position Among the Stars* filminde Bakti karakteri İslam dinine geçerken annesi Hristiyanlıkta kalmaya devam etmektedir. Bakti'nin annesi zaman zaman kiliseye gittiği görülmektedir. *Radiography of a Family* filminde ise kilise, camide olduğu gibi 1 kez gösterilmektedir. *Checkpoint* belgesel filminde İsraili askerlerin görüntülerine yer verilirken Musevilik inancına ait ibadethane olan sinagog görüntülerine yer verilmemektedir. Yine belgesel filmlerin tamamında diğer inançlara ve dinlere ait herhangi bir ibadethane görüntüsü de bulunmamaktadır.

3.7.1. Doğulu Mekânın Analizine Dair Değerlendirme

İncelenen belgesel filmlerde Doğu toplumlarının yaşadığı coğrafyayı göstermek amacıyla kurmaca filmler ile akıllara kazınan pek çok mekân görüntüsünün belgesel filmlerde de yer aldığı görülmektedir. Doğu'yu temsil eden görüntülerin başında çöl görüntüsü yer almaktadır. İzleyiciye sonsuzluk hissi veren çöller, aynı zamanda karakterlerin çaresizliğini göstermektedir. *Family* ve *Nowhere to Hide* belgesel filmlerinde ana karakterlerin çölün ortasında kendisini çaresiz hissettiği görüntülere yer verilmesi izleyicinin onu anlamasını kolaylaştırması açısından etkilidir. Diğer taraftan çöl

görüntülerine yüklenen diğer anlam ise bu coğrafyanın kurak ve bereketsiz olduğudur. Çöl görüntüleri ile oluşturulan doğal tasvirlerde izleyiciye aktarılan bilgi, Doğu'nun hiçbir hayat belirtisinin olmadığı bir coğrafyadan ibaret olduğudur.

Çoğu zaman bu çöllerin arasında olan şehirlerin kenar mahalleleri de var olan hayat belirtilerinin ne denli kötü koşullar içerisinde yer aldığını göstermektedir. Bu yüzden belgesel filmlerde en sık rastlanan mekân görüntülerinden bir diğerini de kenar mahalleler oluşturmaktadır. Ana karakterlerin sosyal hayatlarının bu mekânların içerisinde geçtiği gösterilirken yıkık dökük, düzensiz ve bombalar sonucu harabeye dönmüş evler arasında sürdürülmeye çalışılan hayatlar da Doğu medeniyetinin seviyesini göstermektedir. Derme çatma evlerin arasında hayatını sürdürmeye çalışan insanlar, Doğu insanının zor yaşam koşulları içerisindeki mücadelesini gösterirken Batılı bir izleyicinin bu görüntüler sayesinde ne kadar müreffeh bir hayat sürdüğünü görebilmesini dolayısıyla karşılaştırma yapabilmesini sağlamaktadır. Savaş, iç çatışmalar ve terör ile anılan Doğu'nun ispatı niteliğindeki bomba ve mermi izleriyle dolu evlerin oluşturduğu kenar mahalleler düzensizliğin ve kaosun da sembolü haline gelmektedir.

Kenar mahalle görüntülerinden sonra küçük köy ve kasaba görüntüleri ile pazar yerleri görüntüleri de belgesel filmlerde mekân tasvirinde kullanılmaktadır. Köy ve kasabalarda da kenar mahalleler gibi hem sokak ve cadde hem de binalar yapı bakımından düzensizdir. Buradaki düzensizliğin içerisinde bir de besicilik girince çizilen tasvir daha da olumsuz bir hal almaktadır. İnsanların besi hayvanları ile iç içe yaşadığı, temizlikten yoksun mekânlar izleyicinin zihnine temizlik koşulları ile ilgili sorular getirmektedir. Doğu'yu anlatmak için kurmaca filmlerde çok sık rastlanan pazar yeri görüntülerine ise belgesel filmlerde az rastlanmaktadır. Yalnızca 3 filmde gösterilen pazar yerleri de Doğu'nun renkli ve canlı yönünü ortaya koyarken bu canlılığın da yine kaotik bir şekilde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Doğulu mekânların içerisinde ibadethanelerin yeri ayrı bir öneme sahiptir. Toplumsal farklılıklar dini inançlar üzerinden de gösterilirken mimariye yansıyan ayrımları genellikle ibadethaneler göstermektedir. Belgesel filmlerde yer alan ibadethane görüntülerinin dağılımına bakıldığında cami ve minarelerin diğer inanç merkezlerinden açık ara önde olduğu görülmektedir. Ancak bu cami ve minarelerin de birbirlerinden mimari tasarım olarak birbirlerinden farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Cami ve minare görüntülerinden sonra en fazla kilise görüntüleri yer almaktadır. Kilise görüntüleri Doğu toplumlarının çeşitli inanç gruplarından oluştuğunu gösteren yapılar olarak dikkatleri çekerken belgesel filmlerde sinagog ya da

diğer inançlara dair ibadethane görüntülerine yer verilmemesi bu duruma zıt düşmektedir. Doğu toplumlarında çok çeşitli inanç biçimlerinin var olmasına rağmen belgesel filmlerde bu durum tam olarak yansıtılmamaktadır. Belgesel filmlerde ibadethane olarak bariz bir şekilde camilere yer verilmesi Doğu'da baskın olan inancın İslam olduğunu algısını oluşturmaktadır.

3.8. Belgesel Filmlerde Doğulu Kıyafetin Tasviri ve Oryantalist Öğelerin Analizi

Tablo 7: Belgesel film anlatılarında yer alan Doğulu erkek ve kadımların kullandığı kıyafetler

F. KIYAFET	Dreams and Silence	Family	Checkpoint	Shape of the Moon	Position Among the Stars	Nowhere to Hide	Radiography of a Family	TOPLAM
Kadın Kıyafetinin Temsili								
1.Çarşaf	1 (n=2)	1 (n=1)	1 (n=2)	1 (n=1)	1 (n=1)	1 (n=2)	1(n=6)	15 %35
2.Entari	1 (n=1)	-	-	-	-	1 (n=3)	1 (n=1)	5 %12
3.Peçe	1 (n=1)	1 (n=1)	-	-	-	1 (n=1)	-	3 %7
4.Başörtüsü	1 (n=2)	1 (n=1)	1 (n=8)	1 (n=2)	1 (n=2)	1 (n=2)	1 (n=3)	20 %46
5.Diğer	-	-	-	-	-	-	-	-
TOPLAM	6 %14	3%7	10 %24	3%7	3%7	8%17	10 %24	43 %100
Erkek Kıyafetinin Temsili								
1.Cübbe	1 (n=1)	-	-	-	-	1 (n=1)	-	2 % 4
2.Cellabiye / Kandura	1 (n=7)	1 (n=3)	-	1 (n=1)	-	1 (n=3)	-	14 % 30
3.Fes	-	-	-	1 (n=3)	-	-	-	3 % 6
4.Takke	-	-	1 (n=1)	1 (n=5)	1 (n=3)	1 (n=1)	-	10 % 20
5.Sarık	1 (n=8)	1 (n=2)	1 (n=2)	1 (n=2)	1 (n=2)	1 (n=2)	1 (n=2)	20 % 40
6.Diğer	-	-	-	-	-	-	-	-
TOPLAM	16 %35	5 %9	3 %6	10 %20	5 %9	7 %17	2 % 4	39 %100
Kullanılan Aksesuarlar								
1.Tespîh	1 (n=5)	-	-	-	-	-	-	5 %56
2.Hançer	-	1 (n=2)	-	-	-	-	-	2 %22
3.Diğer	-	-	1 (n=2)	-	-	-	-	2 %22
TOPLAM	5 %56	2 %22	2 %22	-	-	-	-	9 %100

Doğulu kıyafetlere dair verilerin paylaşıldığı Tablo 7'ye bakıldığında Doğu'ya özgü kıyafetlerin ne sıklıkla görüntülerde yer aldığı görülmektedir. Oryantalizmde de Doğu insanların tasvirlerinde sıklıkla kullanılan

kiyafetler belgesel filmlerde de Doğu'nun gerçekliği olarak gösterilmektedir. Belgesel filmlerde yer alan kadınların giydiği kıyafetlere bakıldığında en fazla 20 (%46) ile başörtüsünün ardından ise 15 (%35) kez gösterilen çarşaf kıyafetinin yer aldığı görülmektedir. Entari denilen kadınların giydiği tek parça elbise 5 (%12) kez gösterilirken peçe kullanan kadın görüntüsü ise tüm belgesel filmlerde yalnızca 3 (%7) kez gösterilmektedir.

Erkeklerin giydiği kıyafetlere bakıldığında ise 20 (%40) kez gösterilen sarıkların yer aldığı görülmektedir. Onun hemen arkasından 14 (%30) kez gösterilen Cellabiye/kandura gelmektedir. Doğu toplumlarında erkeklerin giydiği tek parça giysi olan takke ise belgesel filmlerde 10 (%20) kez gösterilmektedir. Cübbeli erkek görüntüsüne de 2 (%4) kez yer verilirken erkeklerin 3 (%6) yerde de fes taktıkları görülmektedir.

Kıyafetlerin bir parçası olarak yer alan aksesuarlarda ise 5 (%56) kez tespih yalnızca *Dreams and Silence* belgesel filminde bulunurken Yemenli erkeklerin bellerine taktıkları hançerler de farklı bir aksesuar tipi olarak yalnızca 2 (%22) kez *Family* belgesel filminde karşımıza çıkmaktadır. Bunların yanı sıra görüntülerde 2 (%22) erkeğin de yalnızca *Checkpoint* belgesel filminde boyunlarına poşu taktıkları görülmektedir.

Belgesel filmlerde kadınların Doğulu kıyafetler içerisinde görüntülerine en fazla 10'ar (%24) kez olmak üzere *Checkpoint* ve *Radiography of a Family* filmlerinde yer verilmektedir. Hemen ardından 8 (%17) kez ile *Nowhere to Hide* filmi gelirken 6 (%14) kez ile *Dreams and Silence* filmi üçüncü sırada gelmektedir. Diğer filmler olan *Family*, *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerinde ise kadınlar 3 (%7)'er kez Doğulu kıyafetler ile gösterilmektedir. Erkeklerin Doğulu kıyafetler içerisindeki temsillerine bakıldığında ise en fazla 16 (%35) defa ile *Dreams and Silence* belgesel filminde yer aldıkları görülmektedir. Hemen ardından 10 (%20) kez ile *Shape of the Moon* belgesel filmi gelirken 7 (%17) kez ile *Nowhere to Hide* filmi üçüncü sırada yer almaktadır. *Family* ve *Position Among the Stars* filmlerinde erkekler 5 (%9)'er kez Doğulu kıyafetlerle gösterilmektedir. *Checkpoint* filminde erkeklerin doğulu kıyafetler içerisindeki görüntülerine 3 (%6) kez, *Radiography of a Family* ise 2 (%4)'şer kez yer verilmektedir.



(Görsel 132. Checkpoint)



(Görsel 133. Radiography of a Family)



(Görsel 134. Nowhere to Hide)

Belgesel filmlerde en sık rastlanan kadın kıyafetini başörtüleri oluşturmaktadır. Filmlerin tamamında başörtülü kadın görüntüsüne rastlanırken, ana karakterlerin de yan karakterlerin de başörtüsü giydikleri görülmektedir. Giyilen başörtülerinin farklı renklerde olduğu görülürken, en fazla İsrail ve Filistin arasındaki geçiş noktalarında yaşananları anlatan *Checkpoint* belgesel filminde başörtülü kadın görüntüsüne rastlanmaktadır. *Radiography of a Family* belgesel filminde de kadınların başörtülü görüntüleri 3 kez verilirken *Dreams and Silence*, *Shape of the Moon*, *Position Among the Stars* ve *Nowhere to Hide* belgesel filmlerinde 2 şer kez kadınların başörtüsü kullandıkları görülmektedir. *Dreams and Silence*, *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* belgesel filmlerinde dış mekanda kadınlar başörtüsü kullanırken *Position Among the Stars* filminde Bakti isimli karakterin eşinin evin içerisinde başörtüsü kullanmamaktadır. *Nowhere to Hide* filminde ise Nori isimli ana karakterin eşinin hem evin içerisinde hem de dışarıda başörtülü bir şekilde olduğu görülmektedir.

(Görsel 135. *Family*)(Görsel 136. *Position Among The Stars*)(Görsel 137. *Nowhere to Hide*)

Kurmaca filmlerde Doğulu kadın tasvirinde kullanılan çarşaf lar belgesel filmlerde ise toplumun içerisinde elde edilen gerçek görüntüler üzerinden izleyicilere gösterilmektedir. Çarşaf lı kadın görüntüleri belgesel filmlerin tamamında yer alırken İran'daki toplumsal dönüşümü anlatan *Radiography of a Family* belgesel filmde en fazla yer almaktadır. Yönetmenin annesi üzerinden anlattığı toplumsal dönüşümün en bariz göstergelerinden birisini kadınların kıyafeti oluşturmaktadır. Daha önce de değinildiği üzere İran'daki devrim sonrası çarşaf giymeye başlayan yönetmenin annesi yanı sıra pek çok kadın bu belgesel filmde çarşaf giyerken gösterilmektedir. *Dreams and Silence*, *Checkpoint* ve *Nowhere to Hide* belgesel filmlerde de ana karakterler ve yan karakterlerin çarşaf giydikleri görüntülere 2'şer kez yer verilmektedir. *Position Among the Stars* filminde ise 1 kez yer verilen çarşaf görüntüsünde kadınların kitleler halinde beyaz çarşaf giydikleri ve bu şekilde ibadet ettikleri görülmektedir. *Family* ve *Shape of the Moon* belgesel filmlerinde de yönetmen sokaklar arasında gezen çarşaf lı kadınları 1'er kez izleyicilere göstermektedir.

(Görsel 138. *Dreams and Silence*)(Görsel 139. *Nowhere to Hide*)(Görsel 140. *Radiography of a Family*)

Başörtülü kadınların bazı yerlerde kıyafetlerinin tamamı da gözükrken bu sahnelerde kıyafet olarak genellikle tek parça kadın elbisesi olan entari giydikleri görülmektedir. Çarşıftan sonra en sık rastlanan kıyafet olan entariler, *Dreams and Silence*, *Nowhere to Hide* ve *Radiography of a Family* filmlerinde kadınlar tarafından kullanılmaktadır. Entariden sonra ise oryantalizmde sıkça karşımıza çıkan peçelerin tüm belgesel filmlerde yalnızca 3 kez geçtiği görülmektedir. *Dreams and Silence*, *Family* ve *Nowhere to Hide* belgesel filmlerinde kadınların peçe de taktıkları görülmektedir. Bunların dışında Doğulu kadını tasvir etmekte kullanılan başka bir kıyafet örneğine belgesel filmlerde rastlanılmamaktadır.

Doğulu Erkekler giysilerinde ise sarık ve takkeler ön plana çıkarken bunları sırasıyla Cellabiye/kandura, fes ve cübbe takip etmektedir. Belgesel filmlerde Doğulu erkeğin kullandığı kıyafetlere bakıldığında coğrafyaya ve kültüre göre farklılıklar gösterdiği görülmektedir.

(Görsel 141. *Nowhere to Hide*)(Görsel 142. *Checkpoint*)(Görsel 143. *Shape of the Moon*)

Doğulu Erkeklerin çeşitli renk ve ebatlarda sarık kullandıkları görülürken kültürden kültüre de sarıkların farklılık gösterdiği görülmektedir. Çemberler ile desteklenen Arap sarığının yanı sıra tek bir parça bezin başa sarılarak kullanıldığı sarıklara kadar birçok sarık belgesel filmlerde yer almaktadır. Ana karakterlerden çok yan karakterler sarıklar ile gösterilirken, tüm filmlerde sarıklı erkek görüntüsü bulunmaktadır. Erkeklerin sarıktan sonra en fazla kullandıkları giysi olarak karşımıza Cellabiye/kandura çıkmaktadır. Takkelere bakıldığında ise *Checkpoint* ve *Nowhere to Hide* filmlerinde 1'er erkek takke ile görüntülenirken *Position Among the Stars* filminde 3, *Shape of the Moon* filminde 5 erkek takke ile görüntülenmektedir. Takkeler de sarıklar gibi kültürden kültüre farklılık gösterirken çeşitli renklerde oldukları da görülmektedir. Erkeklerin başlarına giymek için kullandıkları fesler ise yalnızca iki filmde yer almaktadır. *Position Among the Stars* ve *Shape of the Moon* belgesel filmlerinde erkeklerin takke gibi fes de kullandıkları görülmektedir. Bakti isimli karakterin İslamiyete geçtikten sonra kullandığı ilk giysi bir festir ve o dini nikâhın kıyıldığı esnada başına fes takmaktadır. Hatta belgesel filmde Bakti'nin fes kullanmaya başladıktan sonra yaşadığı şaşkınlık izleyicilere özellikle aktarılmaktadır.



(Görsel 144. *Dreams and Silence*)



(Görsel 145. *Nowhere to Hide*)



(Görsel 146. *Shape of the Moon*)

Doğulu erkekler cübbeler içerisinde çok az görüntülenirken daha çok Cellabiye/kandura ile belgesel filmlerde yer aldıkları görülmektedir. Cellabiye ya da kandura olarak isimlendirilen kıyafetler içerisinde erkeklerin gösterildiği filmler arasında *Family*, *Shape of the Moon* ve *Nowhere to Hide* filmleri bulunmaktadır. *Nowhere to Hide* filminin ana karakteri Nori filmin ilk sahnesinde izleyicinin karşısına cellabiye ile çıkmaktadır. Bu kıyafeti onun dışında giyen bir ana karakter bulunmazken yan karakterler arasında bu kıyafeti giyen Doğulu erkekler bulunmaktadır. *Shape of the Moon* filminde ise Doğulu erkeklerin kitleler halinde bu kıyafetler içerisinde oldukları görülürken başlarında sarık ya da takke giysilerinden birisi bulunmaktadır. Cübbe kıyafetini giyen erkekler ise *Dreams and Silence* ve *Nowhere to Hide* filmlerinde bulunmaktadır.

(Görsel 147. *Dreams and Silence*)(Görsel 148. *Family*)(Görsel 149. *Checkpoint*)

Doğulu erkeklerin kıyafetlerinin yanında kullandıkları aksesuarlara bakıldığında *Dreams and Silence* belgesel filminde röportaj yapılan din bilginin elinde sürekli tespih taşıdığı görülmektedir. Yalnızca bu filmde yer verilen tespih film boyunca röportaj veren kişinin elinde bulunmaktadır. *Family* belgesel filminde ise Doğulu erkeklerin bellerinde taşıdıkları hançerler farklı bir aksesuar olarak filmde dikkatleri çekmektedir. Bu iki aksesuarın dışında *Checkpoint* belgesel filminde erkeklerin poşu taktıkları görülmektedir. Genellikle bir boyun atkısı şeklinde takılan poşunun hava şartlarına bağlı olarak başı örtmek için kullanıldığı da görülmektedir.

3.8.1. Doğulu Kıyafetin Analizine Dair Değerlendirme

Doğu Batı zıtlığının bariz olduğu noktalardan birisini de kıyafet tercihleri oluşturmaktadır. İklim koşulları ve dini inançlar insanların kıyafet tercihlerinde etkili olurken Doğu insanın giyim kuşamında da bu faktörler etkili olmaktadır. Kıyafetler aynı zamanda kimliğin bir parçası ve toplumsal kültürün bir ögesidir. Kültürel farklılıklar kıyafetlerde belirgin bir şekilde kendini gösterirken Doğu insanının kıyafet tercihlerinin belgesel filmlere yansıyan bölümleri de bu farklılıkları ortaya koymaktadır.

İncelenen belgesel filmlerde Doğulu kadın kıyafetlerine bakıldığında başörtüsünün ön planda olduğu görülmektedir. Doğulu kadınların örtünme biçimlerinden ilkini oluşturan başörtüsü kullanma İslam inancı kaynaklı bir giyinme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Örtünme ihtiyaçlarında farklı seçenekler bulunurken ana karakterlerden pek çok yan karakterlere kadar kadınların genellikle tercih ettiği kıyafetin başörtüsü olduğu görülmektedir. Bir diğer örtünme şeklini vücudun tamamının tek renk (genellikle siyah) bir kumaş ile kaplayan çarşaflar oluşturmaktadır. Çarşaf belgesel filmlerde başörtülerinden sonra en çok tercih edilen kıyafet temsilleri arasında yer almaktadır. Belgesel filmlerde ana karakterlerin dışında yönetmenlerin sadece farklılığı göstermek ve gizem yaratmak amacıyla ara sıra gösterdiği çarşafli kadınlar daha çok yan karakterlerden oluşmaktadır. Çarşaf, Batılı gözler için gizemi oluşturabilecek ve ilgiyi toplayabilecek kıyafetler arasında yer almaktadır. Bu kıyafetin ortaya koyduğu bir diğer durum ise kadını kimliksizleştirmesidir. Tek tip ve renkte olan bu kıyafetler içerisinde kadınların kimliği geri planda kalmaktadır. Doğulu kadının Doğulu erkeğe göre ikinci planda kaldığını gösteren çarşaflar yalnızca bir kıyafet olmaktan çok daha fazla anlamlar taşımaktadır. Çarşaftan sonra en fazla kadınların giydiği kıyafetlerin arasında entari bulunmaktadır. Özellikle başörtüsü kullanan Doğulu kadınların vücutlarını örtmek için tek parça uzun bir kıyafetten oluşan entarileri giydikleri görülmektedir. Entari kıyafeti de çarşaf gibi vücut hatlarını belli etmeyen ve fazla dikkat çekmeyen bir yapıda iken Doğulu kadınların günlük hayatta kullandıkları kıyafetler arasında yer almaktadır.

Yine kurmaca filmlerde görmeye alışık olduğumuz peçeler ise belgesel filmlerde en az rastlanan kıyafetleri oluşturmaktadır. Başörtüsü takan kadınların bazılarının yüzlerini de gizlemek için peçe taktıkları görülmektedir. Peçe, oryantalizmde Doğu'nun gizemli ve keşfedilmeye bekleyen yönünü de temsil etmektedir. Peçenin ardındaki gizemli kadını ortaya çıkarmak bir nevi Doğu'nun gizemli sahasına girmek ve orayı keşfetmek anlamını taşımaktadır. Oryantalizmde Doğu'nun bilinmezliğinin ortaya çıkarılması ancak Batı'nın eril bakış açısının Doğu'yu tahakküm altına almasıyla mümkün olarak gösterilmektedir. Bu yüzden belgesel filmlerde ana karakterler peçe kullanılmadığı halde bazı sahnelerde peçeli kadınlar özellikle gösterilmektedir. Merakı körükleyen bu kıyafet parçası küçüklüğünün aksi nispette büyük anlamlar ifade etmektedir.

Doğulu erkeklerin kıyafetlerine bakıldığında ise sarıkların ön planda olduğu görülmektedir. Genellikle Müslümanların kullandığı başa takılan bu kıyafet belgesel filmlerde Doğulu erkeğin tasvirinde yer alır bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Belgesel filmlerde ana karakterlerin sarık takmaları yanı sıra kitleler halinde erkeklerin sarık taktıkları da görülmektedir.

Dolayısıyla Doğulu erkek imajını oluşturan en önemli parçaların başında sarıklar gelmektedir. Farklı renkte ve biçimde olan sarıklar coğrafi bölgeye ya da toplumsal yapıya göre farklılıklar gösterebilmektedir. Belgesel filmlerin tamamında sarıklara yer verilmesi Doğulu erkeğin ne denli bu giysiyi tercih ettiğini ortaya koymaktadır. Tek parçadan oluşan ve bazı bölgelerde cellabiye bazı bölgelerde de kandura olarak isimlendirilen erkek kıyafetleri ise belgesel filmlerde en çok rastlanan ikinci kıyafet olarak karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı kadınlarda olduğu gibi vücut hatlarını belli etmeyen bu bol döküm giysiler Doğulu erkeklerin tercihleri arasında yer almaktadır. Doğu'nun sıcak ve kavurucu havasının yanı sıra Müslüman erkeklerin inançları gereği bu kıyafetleri tercih ettikleri görülmektedir.

Doğulu erkeklerin sarıktan sonra başlarına taktıkları takkeler de en çok dikkat çeken kıyafet parçaları arasında yer almaktadır. Sarıktan farklı olarak daha basit bir görünüme sahip olan takkeler günlük kullanımdan ziyade ibadet esnasında erkeklerin başlarını örtmek amacıyla kullandıkları giysilerdir. Bir diğer başa takılan ve kurmaca filmlerde görmeye alışık olduğumuz fes ise yalnızca bir filmde gösterilmektedir. Kitleler halinde gösteri yapan erkeklerin bazılarının fes taktıkları gibi *Shape of the Moon* belgesel filminde ana karakter Bakti'nin Müslüman olduktan sonra başına taktığı ilk kıyafet parçası da festir. Dolayısıyla fes belgesel filmde bir bakıma inanç değişikliğinin göstergesi olarak yer almaktadır. Doğulu erkek kıyafetleri içerisinde en az yer bulan ise cübbelerdir. Cellabiyeden farklı olarak önden açık olan cübbeler genellikle din adamları tarafından kullanılırken Doğulu erkek tasvirinde çok fazla kullanılmamaktadır.

Kıyafetlerin dışında bazı aksesuarlar da dikkat çekmektedir. Bunların başında yalnızca *Dreams and Silence* belgesel filminde özellikle gösterilen tespih yer almaktadır. Röportaj yapılan din adamının elinde bulunan tespih detaylı bir şekilde filmde gösterilmektedir. Tespih Doğu kültüründe bir ibadet aracı olarak kullanılırken belgeseldeki din adamı bir yandan röportaj vermekte diğer yandan bir aksesuar olarak bulundurduğu tespihi eliyle çekmektedir. Belgesel filmlerde egzotik bir aksesuar olarak bulunan hançerler ise yalnızca *Family* belgesel filminde bulunmaktadır. Doğulu erkeğin uzaktan görüntüsüne yer verilen bu sahnelerde erkeklerin bellerinde hançer taşıdıkları görülmektedir. Hançerli erkek görüntüsü, filme ilginçlik katan görüntüler olarak diğer belgesel filmlerde bulunmayan bir sahnenin parçasını oluşturmaktadırlar. Bir diğer Doğulu aksesuarı ise poşular oluşturmaktadır. Boyunlara takılan bu aksesuarlar, çeşitli renklerden oluşurken mevsimsel şartlara bağlı olarak farklı amaçlarla kullanıldığı da belgesel filmlerde görülmektedir.

Doğulu kıyafetlerin tercihinde Batı'dakinin aksine din faktörünün etkili olduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla inanç merkezli yaşayan Doğu insanının belgesel filmlerdeki tasvirinde farklı kıyafetlerin izleyicilere seyirlik nesnesi olarak sunulması kaçınılmazdır. Kıyafetler de tıpkı mekânlar gibi bir ötekileştirme aracı olarak belgesel film anlatısında yer almaktadır.

Sonuç

Medeniyetler, kültürler ve toplumlar tarih sahnesi içerisinde binlerce yıllık bir geçmişin içerisinde farklılıklardan beslenerek meydana gelmişlerdir. Bu farklılıklar karşıt dünya görüşüne sahip birçok toplumun gelişmesinde büyük rol oynadığı gibi zıtlıklar üzerine inşa edilen olumsuz tavırlar da istenmeyen pek çok hadisenin yaşanmasına neden olmuştur. Dünya üzerinde farklı coğrafyalarda yaşamış birçok toplum kendi kimliğini oluştururken diğer toplumlar ile mukayese yoluna giderek kendi şeklini, kendi rotasını ve gelecek tasavvurunu çizmiştir. Diğer taraftan bu olumsuz tavırlar zamanla çeşitli önyargıların doğmasında etkin bir rol oynamış ve bu durum giderek medeniyetler arası bir üstünlük savaşına dönüşmüştür. İletişimin çok çok daha kısıtlı olduğu geçmişte toplumlar, genellikle kendilerini en yakın komşuları ile kıyaslarken belli başlı bakış açıları da bu sayede ortaya çıkmıştır.

Oryantalizm de Batı medeniyetinin yüzlerce yıllık kendi kimliğini oluşturma serüveninin bir parçası olarak Doğu araştırmaları, kıyaslamaları ve belirli saptamalarının genel adı olarak karşımıza çıkmıştır. Edward Said tarafından kavramsallaştırılan bu bakış açısı yeri geldiğinde değişen politikaların bir aracına dönüşmüş yeri geldiğinde de Doğu çalışmalarının tamamı olarak tanımlanmıştır. Batı'da gerçekleşen gelişmelere bağlı olarak Oryantalizm tanımı da farklılık kazanmış ve günümüzde bir araştırma alanı olarak sosyal bilimlerde önemli bir yer edinmiştir. Batı medeniyetinin kendisini tanımlarken kullandığı ve kendi toplumuna “biz diğerlerinden farklıyız” diyebilmek adına Doğuluları anlatırken ve gösterirken kullandığı kodlar zamanla Doğu'nun “öteki” olarak kalıplaşmasına neden olmuştur. İletişim ve ulaşımın çok güç olduğu geçmiş yıllarda Batı genellikle en yakın komşusu olan İslam coğrafyası üzerinden kendini tanımlamaya çalışmış ve Edward Said'in de *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* eserinde de açıkladığı üzere Doğu toplumları olarak Batı genellikle İslam coğrafyasını dikkate almıştır. Kuzey Afrika'dan Orta Doğu'ya, Hint yarımadasından

günümüzde Endonezya, Malezya ve Singapur gibi ülkelerin bulunduğu Java adalarına kadar hayali bir coğrafya Batı için “öteki” olmuştur.

Geçmişte Doğu’yu keşfetmek, tahakküm altına almak ve zenginliklerini Batı’ya aktarmak amacıyla yapılan pek çok gezi, ticari faaliyet ve savaşlar Doğu’nun nasıl bir yer olduğunu anlatan metinleri ve resimleri ortaya çıkarmıştır. Araştırma yazıları, ticari faaliyet raporları ve gezi yazıları ile başlayan Doğu bilgisinin Batı’ya aktarılması süreci resim sanatının gelişmesiyle görsel bir yapıya bürünmüş ve Doğu kimliği Batılılara gösterilmiştir. Bu sayede Batı hem kendi farklılıklarının farkına varmış hem de ötekinin yapısını anlama imkânı bulmuştur. Yüzylerce yıl bu şekilde devam eden bilgi aktarım süreci fotoğraf ve sinemanın icadı ile görsel ağırlıklı bir anlatımın önem kazanmasını sağlamıştır. Diğer taraftan gelişen bu iletişim imkânlarının yanı sıra ulaşım imkânlarında da yaşanan gelişmeler Batılıların Doğu’ya olan rağbetini arttırmış ve keşif gezilerinin artmasına neden olmuştur.

Batı ortaya çıkardığı teknik gelişmelerin yanı sıra demokrasi, insan hakları ve özgürlük gibi kavramlar üzerinden yeni toplumsal ve sosyal gelişmeler gerçekleştirmiş ve giderek kendilerini bu noktalarda da Doğu toplumları ile mukayese eder hale gelmiştir. Hem fenni hem beşeri gelişmeler Batı’ya bir üstünlük kazandırmış ve Doğu toplumlarının kendilerini Batı’ya benzetmeye çalıştıkları yeni bir döneme girilmiştir. Yine bu dönem Batı’nın sömürgecilik faaliyetlerinin aktif olduğu bir zamana gelirken Doğu giderek Batı tahakkümü altına girmiştir. Batı’da yaşanan teknik gelişmelerden birisi olan sinemanın icadı Doğu bilgisinin Batı’ya aktarılmasına gezi yazılarından, resimlerden ve fotoğraflardan farklı bir rol oynamıştır. Batı Doğu’da çekilen görüntüler ile kendi toplumunda sömürgecilik faaliyetlerini meşrulaştırmayı, Doğu insanın Batı bilgisine ve tecrübesine muhtaç olduğunu anlatmayı ve Doğu’nun ne kadar ilkel bir coğrafya olduğunu göstermeyi hedeflerken yine Batı coğrafyasında çekilen filmlerin Doğu’da gösterilmesiyle de Batı’nın ne kadar geliştiğini göstermeyi, Batı’nın idaresi altında bir toplum olmanın onlara da bu zenginlikleri kazandıracığına inandırmayı ve filmi gösterdiği coğrafyada sömürgecilik için değil o ülkeyi geliştirmek için geldiğini inandırmayı hedeflemiştir. Bu noktada sinema, sömürgeci Batı’nın oryantalizmde kullandığı en etkin araçlardan birisi haline gelmiştir.

Diğer taraftan gelişen film yapım teknikleri ile yalnızca var olan gerçek şeylerin görüntüsü değil zamanla anlatımın gelişmesiyle kurgusal tasvirlerin de filmlerde yer alması gerçekleştirilmiştir. Özellikle ABD’de gelişen sinema Doğu merkezli yeni hikâyelerin anlatılmasında etkin rol oynamış, gezi yazıları ve resimler gibi eserlerde Doğu’ya dair oluşturulmuş binlerce yıllık kodların sinemada da kullanılmasını sağlamıştır. Film anlatısının görüntü ve

sesi birleştiren yapısı görüntü ve ses kodlarının birlikte kullanımıyla daha etkileyici hale gelmiştir. Kurmaca filmlerde sıklıkla kullanılan bu oryantalist kodlar zamanla Batı toplumlarının ilgisini çok daha fazla çekmiş ve diğer film türlerinde de kullanılmıştır. Bu film türlerinden birisi olan belgesel filmler gerçeği izleyicilere aktarmak amacıyla çekilen filmler arasında yer alırken Batı tarafından icat edilen sinema sanatı içerisinde diğer türlerden farklı bir konuma yerleşmiştir.

Belgesel film türünde anlatılmak istenen gerçeklik yönetmenin ideolojisi ve tasarladığı dramatisasyon ile şekillenmektedir. Dolayısıyla ele alınan konu her ne kadar gerçeği anlatsa da gerçeğin belli bir kesitinin belli biçimlerde verilmesiyle konuya dâhil edilmektedir. Hem oryantalist bakış açısından etkilenen Batılı yönetmenler, hem de iç oryantalist bakış açısıyla kendi toplumlarını anlatmayı hedefleyen Doğulu yönetmenler belgesel filmlerde çeşitli konuları ele almaktadırlar. Bu bakış açıları Doğu'nun kurmaca filmlerde olduğu gibi belgesel filmlerde de belli başlı stereotipler ile ele alınmasına neden olmaktadır. Geçmişte Doğu mistik ve egzotik bir coğrafya olarak tasvir edilirken günümüzde kaotik bir ortam olarak filmlerde yer almaktadır. Doğu-Batı ilişkisine bakıldığında özellikle 11 Eylül olayları sonrası Doğu'yu terörün merkezi olarak konumlandıran Batı, bu oryantalist bakış açısıyla filmler üretmeye devam etmektedir. Kaotik Doğu tasvirinin temel sebebi de bu konumlandırmadan dolayı terörün merkezi olarak lanse edilmesi yatmaktadır.

Bu kitap çalışması kapsamında belgesel filmlerde oryantalist bakış açısının nasıl yer aldığı, Doğunun nasıl tasvir edildiği ve bu tasvirin inşasında oryantalist öğelerin nasıl yer aldığı tespit edilmektedir. IDFA'nın uzun metraj kategorisinde ödül alan 7 filmin Doğu toplumlarını ele aldığı görülmektedir. Nitel ve nicel veri analizine tabi tutulan bu filmlerden elde edilen bulgular ve veriler Batı tarafından ödüllendirilen filmlerde Doğu tasvirinin nasıl gerçekleştiğini göstermektedir. Bu kapsamda araştırmanın en başında belirlenen sorular ve bu sorular doğrultusunda gerçekleştirilen literatür taraması filmleri değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Analizi gerçekleştirilen filmlere dair sorulan ilk soru Doğu toplumlarının nasıl tasvir edildiği ve bu tasvirlerde kullanılan oryantalist öğelerin ne olduğudur. Belgesel filmler incelendiğinde Doğu toplumlarının tasvirinde ön plana çıkan stereotipin “*terörün merkezi*” ve “*ilkel*” Doğu stereotiplerinin olduğu görülmektedir. Birçok olumsuzluğu Doğu'ya izafe eden oryantalist bakış açısı, belgesel filmlerde Doğu'nun ilkel ve terörün merkezi olduğu tasvirine yer verirken “*despot*” Doğu stereotipine ikellik ve terörün merkezi olma durumuna göre çok daha az yer vermektedir. Doğu'yu pasif gösteren

“dişil” stereotipi de belgesel filmlerde yer alırken nötr bir şekilde tasvir etmekte kullanılan “egzotik” ve “mistik” stereotipleri de yer almaktadır. Doğu mistisizminin yer aldığı tek belgesel film *Dreams and Silence* belgesel filmi olarak karşımıza çıkarken Doğu en çok *Nowhere to Hide* belgesel filminde terörün merkezi olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla incelenen belgesel filmlerde Doğulu toplumlar daha çok terör ile birlikte anılırken hemen ardından Doğu toplumlarının ıskellığının vurgulandığı görülmektedir. Bu tasvirlerin gerçekleştirilmesinde kullanılan oryantalist ögelere bakıldığında ise yine ıskellik/geri kalmışlık ön planda gözükürken bu toplumların bireysellikten uzak oldukları da tasvir edilmektedir. Bu iki oryantalist ögenin hemen ardından hem diyaloglarda hem de görüntülerde Doğu toplumunun şiddet yanlısı olarak gösterildiği görülmektedir. Yine literatürde yer alan Doğu'nun antidemokratik bir yapıya sahip ve kadercı olduğu bilgisi de belgesel filmlerde yer bulurken, diğer ögelere göre geri planda kaldığı tespit edilmektedir. Doğulu toplum yapısının dini yönelimlerine bakıldığında İslam inancının baskın bir şekilde ön plana çıktığı görülmektedir. Hristiyanlık inancı da belgesel filmlerde yer bulurken Musevilik yalnızca bir belgesel gösterilmekte ve diğer inançlara hiçbir şekilde yer verilmemektedir.

IDFA uzun metraj kategorisinden ödül alan ve Doğu'yu anlatan belgesel filmlerde Doğu toplumlarının İslam inancı merkezli, ilkel ve terörle anılan bir toplum olduğu bilgisi baskın bir şekilde yer almaktadır. Geri kalmışlık, şiddet yanlılığı, antidemokratiklik gibi diğer oryantalist ögeler de filmlerde yer alırken toplumsal ve sosyal problemlerin izleyiciye bazı sahnelerde oryantalist bakış açısı ile aktarıldığı tespit edilmektedir. Dolayısıyla araştırma kapsamında Doğu'nun toplum yapısıyla ilgili çıkan sonuç Edward Said'in belgesel filmlerle ilgili tespitiyle yakındır. Said, günümüz belgesel filmlerinde Doğu'nun egzotik bir coğrafyadan ziyade çeşitli terör planlarının Müslümanlar tarafından yapıldığı bir coğrafya olarak lanse edildiğini bildirmektedir (Said, 2017b, s.151).

Çalışma kapsamında belgesel filmlerle ilgili ikinci ele alınan soru ise Doğulu erkeğin nasıl tasvir edildiği ve bu tasvir esnasında kullanılan oryantalist ögelerin neler olduğudur. Belgesel filmlere bakıldığında erkek karakterlerin tamamında oryantalist ögelerin varlığından söz etmek mümkün değildir. Karakterlerin büyük çoğunluğunda eğitim durumu, çalışıp çalışmadığı, çalışan erkeğin mesleğinin ne olduğu gibi büyük belirsizlikler de hâkimdir. Doğulu erkek karakterlerde en belirgin oryantalist öge, erkeklerin *kendinden güçsüzlere karşı etken* olduklarıdır. *Checkpoint* filminde bulunan bütün erkek askerler, Müslümanları tehdit olarak kabul ettikleri sahnelerde onlara karşı sert davranmaktadır. Doğu'da sert olmanın hayatta kalmak için mecburi bir durummuş gibi gösterilmesi karşı tarafın kim olduğuna bakmaksızın etken

olmak zorunda olduğu izlenimini yaratmaktadır. Bunun hemen ardından erkek karakterlerin *kadın düşkünlüğü* gelmektedir. Yine oryantlizmde yer alan Doğulu erkeğin *vahşi* ve *aptal* oldukları bilgisi de belgesel filmlerde birkaç sahnede gözükmektedir. Ancak Doğulu erkeğe izafe edilen bu iki durum yalnızca *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerindeki Bakti karakteri üzerinden verilmektedir. Bakti karakterinin evlenebilmek için Müslüman olması ile yaşadığı dönüşümün anlatıldığı iki filmde de karakter acımasızca hayvan dövüştürerek bahis oyunları oynatmaktadır. Hem hayvanlara hem de yeğenine şiddet uygulaması onu *vahşi* doğulu olarak gösterirken sürekli bahis oynayarak kaybetmesi ve eşiyile bu yüzden tartışmalar yaşaması onun *aptal* birisi olarak görünmesine neden olmaktadır. Yine aynı karakter Doğulu erkeğin *kadın düşkünlüğü* olarak gösterilmesinde de kullanılmaktadır. Dolayısıyla Doğulu erkek belgesel film anlatılarında kendinden güçsüzlere karşı etken, kadın düşkünlüğü, vahşi ve aptal erkek karakterler olarak yer almaktadır.

Doğulu erkeklerin şiddet ile ilişkilerine bakıldığında karakterlerin yarısı belirsizliğini korurken yarıya yakını da şiddet yanlısı olarak gözükmektedir. Belirgin bir şekilde şiddet karşıtı olan Doğulu erkek grubu ise diğerlerine oranla daha az yer almaktadır. Kurmaca filmlerde erkek karakterlerin kahramanlıkları üzerinden terör olayları ve şiddet ilişkisi anlatılırken (Alam, 2007, s.111) belgesel filmlerde daha çok mağdur karakterler üzerinden erkeklerin şiddet ile ilişkisi anlatılmaktadır. Örneğin *Nowhere to Hide* belgesel filminde bulunan erkeklerin çok büyük bir çoğunluğu şiddet karşıtı olarak yer almaktadır. Çünkü onlar buldukları coğrafyada yaşadıkları terör problemi yüzünden zor bir hayat yaşamakta ve belgesel filmlerde terör yüzünden yaşadıkları mağduriyetler izleyiciye anlatılmaktadırlar.

Çalışma kapsamında ele alınan üçüncü soru ise Doğulu kadınların nasıl tasvir edildikleri ve bu tasvirlerin hangi oryantalist öğeler kullanılarak gerçekleştirildiğidir. Belgesel filmlerde Doğulu kadınların eğitim ve iş durumlarına da erkeklerde olduğu gibi belirsizlik hakimdir. Belgesel filmlerin doğası gereği anlatıda bilgi olarak yer almayan bu durum karakterlerin mesleki ve eğitim durumlarının belirlenmesini güçleştirmektedir. Belgesel filmlerde kadınların daha çok anne, ev hanımı ve eş toplumsal rollerinde yer aldıkları görülmektedir. Yine bu kadınların temsilinde yer alan oryantalist öğelere bakıldığında kadın karakter bulunmayan *Family* belgesel filmi hariç tüm filmlerde kadın karakterler erkelere göre *pasif* bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. *Dreams and Silence* belgesel filmindeki Hayfa karakteri, *Checkpoint* filminde sınırdan eşleriyle birlikte geçiş yapmakta olan kadınlar, *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerindeki Bakti'nin eşi annesi ve kız yeğeni, *Nowhere to Hide* belgesel filmindeki Nori'nin eşi ve

son belgesel film olan *Radiography of a Family* filminde yönetmenin annesi de erkeklere göre hayatın içerisinde daha pasif kalmaktadırlar. *Radiography of a Family* belgesel filmindeki karakter hariç hepsi erkeklere karşı pasif olarak yer alırken *Radiography of a Family* belgesel filmindeki kadın devletin karşısında suskun, kabullenmiş ve çaresizdir. Kadınlar arasında ön plana çıkan diğer oryantalist öge ise kadınların *kurtarılmayı bekleyen* karakterler olmasıdır. İlk filmdeki Hayfa karakteri bir mülteci ve göçmek zorunda olduğu yerde de mutlu değildir. Kendi ülkesi olan Filistin'e dönmeyi beklerken yeni savaşların kapıda olması ihtimali de onu korkutmakta ve bu durumdan kurtulmak istediğini belgesel filmde verdiği röportajlar ile belirtmektedir. Yine *Nowhere to Hide* filminde Nori'nin eşi de aynı şekilde terör bölgesinde oradan oraya göç ederken bu durumdan kurtulmayı beklemektedir. *Radiography of a Family* filminde yönetmenin annesi ile çizilen tasvir üzerinden devrim sonrası ülkede kadınların yaşadıkları anlatılmaktadır. Doğulu kadınların yalnızca aile bireylerinin değil çeşitli iktidarların baskısı altında da oldukları dolayısıyla kurtarılmaları gerektiği anlatılmaktadır. Belgesel filmlerde kadın karakterlerin *kamusal alana çıkmayan* Doğulu kadınlar olarak tasvir edildikleri de görülmektedir. Buna karşın kurmaca filmlerde yer alan *cinselliği bastırılmış ve şehvetli* Doğulu kadın tasvirleri incelenen belgesel filmlerde bulunmamaktadır.

Oryantalist öğretilerde Doğulu kadınları iki kategoriye ayıran Kabbani, ilk kategoride genellikle büyü ile uğraşan, cadı, kötücül, iffetsiz, tüm kusur ve ayıpları üzerinde bulunduran kadınlardan oluştuğunu söylerken, ikinci kategoride yer alan kadınların özverili anne ve eşler, cinselliği ön plana çıkarmayan kadınlar olduğunu dile getirmektedir. İkinci kategorideki kadınların anlatılarda ikinci planda kalan dekoratif malzemeler olarak kullanıldığını ifade etmektedir (Kabbani, 1993, s.64-66). İncelediğimiz belgesel filmlerdeki Doğulu kadın karakterlere de bakıldığında toplumsal rol olarak daha çok anne, eş ve ev hanımı gibi rollerde olduğu görülürken cinselliklerine dair hiçbir bilginin belgesel filmlerde yer almadığı görülmektedir. Belgesel film anlatılarında da Kabbani'nin belirttiği üzere oryantalizmde olduğu gibi kadın ana karakter olarak bulunsa dahi filmin içerisinde dekoratif bir malzemenin ötesine gitmemektedir. Çünkü kadın merkezli çekilen belgesel filmlerde de kadının etrafındaki erkeklere göre hareket ettiği, yol aldığı ve şekillendiği görülmektedir.

Doğulu kadın ile Doğulu erkeğin belgesel filmlerde eğitim ve iş hayatlarına dair net bilgilerin içermemesi onların anlatılardaki ortak noktalarını oluşturmaktadır. Toplumsal rollerde de hem kadın hem erkek için aile bağlarının ön planda olduğu görülürken tasvir edildikleri oryantalist öğeler toplumsal yapıyı yansıtacak bir biçimde farklıdır. Doğu'nun ata erkil yapısı

belgesel film anlatısına yansırken Doğulu kadınlar pasif Doğulu erkekler ise kendinden güçsüzlere karşı etken olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla kadın ikinci planda kalırken erkekler ön plana çıkmaktadır. Yine Doğulu kadınlar kurtarılmayı bekleyen olarak yansıtılırken Doğulu erkekler elinde kurtulunması gereken vahşi ve aptal/mantıksız kişiler olarak gösterilmektedir. Üstelik Doğu'nun despot yapısı kadınlar üzerinde baskı oluşturan ikinci bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Belgesel filmlerde cevap aradığımız dördüncü soru ise Doğulu toplumlara hangi ritüellerin anlatıda kullanıldığıyla ilgilidir. Doğu Batı zıtlığının temelini oluşturan farklılıklardan birisini de inançlar oluşturmaktadır. Her ne kadar bütün dinlere farklı coğrafyalarda inanılabiliyorsa da bu inançlara ait ibadetlerin farklı uygulamaları belgesel filmlerde merak uyandıran anlatı öğeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğu toplumlarının yer aldığı bu belgesel filmlerde gerçekleşen ritüellerin neredeyse tamamı İslam inancına ait iken yalnızca *Shape of the Moon* filminde yer alan bir sahnede Hristiyan olan büyükannenin dua ettiği görülmektedir. Belgesel filmlerde en fazla gösterilen ritüel olarak karşımıza namaz ibadeti çıkmaktadır. Hemen ardından Doğu mistisizmini ön plana çıkaran zikir ibadeti de *Dreams and Silence* belgesel filminde yer almaktadır. Çeşitli dualar ve ezan sesleri de belgesel filmlerde yer alırken özellikle bir çocuğa isim verildiği esnada okunan ezan ve çocukların sünnnet edilirken görüntüleri izleyiciye farklı bir görüntü sunulması açısından belgesel filmlerde yer almaktadır.

Ritüel görüntü ve seslerinin incelenen belgesellerde ilginçlik katan ve merak duygusunu uyandıran anlatı öğeleri olarak yer aldıkları görülmektedir. Doğu'ya ait ritüeller bir taraftan Doğu mistisizminin oluşturulmasında kullanılırken diğer taraftan da biz ve onlar ayrımını derinleştirmektedir. Cohen'e göre ritüeller sosyal bütünleşmenin ve birliktelik oluşturmamanın temel bileşenlerinden birisini oluşturmaktadır. Ritüeli gerçekleştiren gruptaki her bir bireyde grup bilinci yükselmektedir (Cohen, 1999, s.54). İncelenen belgesel filmlerde gerek yüzlerce kişinin birlikte namaz kılması, gerek zikirlerin toplu bir şekilde yapılması Doğu toplumunun yapısına dair izler taşımaktadır. Dolayısıyla belgesel film izleyicilerinin Doğu toplumları hakkında genel bir kanıya varmalarına yardımcı olurken Batılı izleyicinin zihninde "öteki" algısının oluşmasını da sağlamaktadır.

Ritüellerin ardından belgesel filmlerde cevap aranan bir diğer soru ise Doğulu mekânın belgesel filmlerde nasıl yer aldığı ve mekâna dair hangi oryantalist öğelerin ön plana çıktığıdır. İncelenen belgesel filmlerde Doğulu mekân tasvirinde ön plana çıkan görüntünün çöl olduğu görülmektedir. Belgesel filmlerde yer alan oryantalist mekânların yarısını çöl görüntüleri

oluştururken yönetmenler çöl görüntülerini daha çok ana karakterleri uçsuz bucaksız bir boşluğun içerisine yerleştirerek kullanmaktadır. Onun hemen ardından Doğu'nun tasvirinde kullanılan Doğulu *kenar mahalleler* gelirken klasik oryantalist görüntü olan *pazar yerleri* ve Doğu toplumlarının yaşadığı, mimarisinin ve planlamasının çöl şartlarına uygun olduğu *köy ve kasaba* görüntüleri gelmektedir. Belgesel filmlerde farklı bir görüntü sunmak maksadıyla yönetmeler tarafından filme yerleştirilen bir diğer mekan görüntüsünü de ibadethaneler ve dini mekanlar oluşturmaktadır. İncelenen belgesellerde dini mekan denildiğinde en fazla *cami/minare* görüntülerinin yer aldığı görülmektedir. Camilere dair hem iç mekan görüntüleri hem de dış mekan görüntüleri yer alırken bazen boş bir mekan olarak bazen de insanların içerisinde ibadet ettiği esnada görüntüleri filmlerde gösterilmektedir. Camilerin hemen ardından gösterilen dini yapıların başında ise *kiliseler* gelmektedir. İncelenen belgesel filmlerde *sinagog* veya diğer dinlere ait ibadethane görüntüleri bulunmamaktadır.

Doğu coğrafyasına dair bilgilerin ve Doğulu toplumsal kimliğe dair izlerin net bir şekilde görüldüğü ipuçları mekân tasvirlerinde bulunmaktadır. Belgesel filmlerde yönetmenlerin karakterin yaşadığı coğrafyayı göstermek için filme yerleştirdiği mekân görüntüleri, toplumlar arasındaki farklılıkları vurgulamakta da kullanılmaktadır. Doğulu mekanların bünyesinde barındırdığı kodlar ve yan anlamlar o toplumların kültürel yapıları, ekonomik durumları ve yaşadığı coğrafi koşullar hakkında izleyiciye bilgi vermektedir. Dolayısıyla yönetmen tarafından gösterilen belli başlı mekan görüntüleri izleyicinin Doğu toplumlarına karşı önyargılı olabilmesini sağlamaktadır. Örneğin; *Shape of the Moon* ve *Position Among the Stars* filmlerin yönetmen Endonezya'nın başkenti Jakarta'dan hiçbir gelişmişliği gösteren mekan görüntüsü vermemektedir. Tüm film boyunca Bakti isimli karakterin kenar mahaller ve köyler arasındaki görüntüleri verilmektedir. Dolayısıyla mekan tasvirinde Doğu, yönetmenin kendi bakış açısına ve inşa etmek istediği anlatı biçimine göre şekillenmektedir. Filme yerleştirilen mekânlarda gerçeklik payının olması yanı sıra yönetmen tarafından yapılan bilinçli tercihler oryantalist bakış açısının baskın olduğunu göstermektedir.

Araştırma bağlamında ele alınan son soru ise Doğu insanın hangi kıyafetler ile daha çok gösterildiğiyle ilgilidir. Belgesel filmlerde Doğulu kadınların kullandıkları kıyafetler arasında *başörtüsünün* baskın olduğu görülmektedir. Onun hemen arkasından gelen *çarşaf* ise ikinci sırada yer almaktadır. Yine başörtülü kadınların giydikleri *entari*ler de dikkat çekmektedir. Oryantalist kurmaca film ve resimlerde çok sık rastlanan ve üzerine pek çok anlamlar yüklenen *peçe* ise belgesel filmler en az yer alan Doğulu kadının kullandığı kıyafet parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı'nın ardında bir gizem

arayışı içinde olduğu peçeli kadın görüntüsü belgesel filmlerde Doğu'nun bir gerçekliği olarak gösterilmektedir. Özer'e göre çarşaf ve peçe gibi vücudu kaplayan ve örten Doğulu giysilerinin kullanılmasındaki temel mantık Doğu medeniyetinde güzelliğin meraklı bakışlardan gizlenmek istenmesinden kaynaklanmaktadır (Özer, 2006). Belgesel filmlerde de yönetmenlerin ana karakterler dışında pek çok kadını bu şekilde görüntüleyerek izleyicileri meraklandırmaya çalıştığı söylenebilir. Filmin ana hikâyesi ile hiçbir ilgisi olmayan pek çok çarşafli kadın ve peçeli bazı kadınlar filmlerde gösterilmektedir. Bu sahnelerde izleyici kadının nasıl bir görüntüye sahip olduğunu ve neden böyle bir kıyafeti tercih ettiğini merak etmektedir. Kadınların bu kıyafetler içerisinde görüntülenmeleri belgesel filmlerin temel mantığında yer alan izleyicinin merakını ayakta tutma çabasına hizmet etmektedir.

Doğulu erkeklerin kıyafetlerine bakıldığında ise erkek giysileri arasında tek parçadan oluşan *cellabiye* ya da *kandura* denilen elbiselerin ön planda olduğu görülmektedir. Başa geçirilen *sarıklar* ise en fazla tercih edilen bir diğer kıyafet parçası olarak dikkat çekerken tüm filmlerde görülen tek kıyafet parçası olarak da yer almaktadır. Sarıkların yanı sıra *takkeler* de kullanılırken özellikle kurmaca filmler çok sık rastlanan *fes* ve *cübbe* ise belgesel filmlerde nadir görülen kıyafetler arasında yer almaktadır. Belgesel filmlerde Doğulu erkekler kitleler halinde gösterilirken benzer kıyafetleri giydikleri de dikkatleri çekmektedir. Jennifer Craik, bu durumu Doğulu giysilerin derin anlamlar içermesi ve grup aidiyetini destekler mahiyette olması ile açıklamaktadır. Ona göre Doğulu giysiler birlikte yaşam, ruhanilik ve egzotiklik gibi kavramlarla ilişkilidir (Craik, 1993, s. 18-19). Belgesel filmlerde Doğulu erkeklerin kitleler halinde gösterilirken aynı zamanda beyaz renkte ve aynı şekilde kıyafetler giymesi Craik'in söylemlerini desteklemektedir. Grup aidiyetinin sağlanmasında önemli rol oynadığı gözlenen tipik Doğulu erkek kıyafetleri egzotikliği de beraberinde getirmektedir. Dahası bu egzotik atmosfer erkeklerin bellerinde taşıdıkları ve bir çeşit aksesuar olan *hançerler* ile de desteklenmektedir. *Family* belgesel filminde yönetmenin özellikle beline hançer taşıyan cellabiye giymiş erkekleri görüntülere getirmesi belgesel filme egzotik bir hava katmaktadır. Diğer taraftan yine erkeklerin taşıdığı *tespihler* ise ruhanilik ile ilişkilendirilebilmektedir. *Dreams and Silence* belgeselinde bir taraftan dini açıklamalar yaparken diğer taraftan elinde bulunan tespihi çeken din görevlisi belgesel filmin mistik yapısına hizmet etmektedir. Hançerler ve tespihlerin yanı sıra Doğu erkeğinde dikkat çeken bir diğer aksesuar ise *poşulardır*. Genelde boyun atkısı şeklinde kullanılan poşuların belgeselde hava şartlarına göre erkekler tarafından baş örtmek amacıyla da kullanıldığı görülmektedir.

Tüm bunlardan hareketle belgesel filmlerin hem kendine özgü yöntemlerle ötekileştirme yapabildiği hem de ötekinin varlığına dair geçmişten gelen ve diğer sanat dalları ile oluşturulan kodları tekrar kullanarak olanları pekiştirdiği söylenebilir. Zygmunt Bauman'ın ifadesiyle *“Tüm toplumlar yabancı yaratır. Ancak her toplum kendi yabancı türünü yaratır ve kendine has yollarla yaratır.”* (2013, s. 30). Batı'nın kendine özgü yabancı yaratma yollarından birisi olarak karşımıza belgesel filmler çıkmaktadır. Üstelik bu yabancı yaratma olayı var olan gerçeklik üzerine değil tamamen tasarlanmış bir gerçeklik üzerine ya da var olan gerçekliğin belirli yönlerinin ön plana çıkarılmasıyla inşa edilmektedir. Doğu pek çok zenginliği bünyesinde barındırırken incelenen belgesel filmlerde genellikle “terörün merkezi” ve “ilkel” olarak stereotipleştirilmektedir. Toplumsal yapıyı stereotipleştirirken “ilkellik/geri kalmışlık” ve “bireysellikten uzak olmak” gibi belli başlı oryantalist öğeler ön plana çıkmaktadır. Toplumların dini yönelimlerinde ise baskın bir şekilde İslam ve Müslümanlık ortaya çıkmaktadır. Belgesel film anlatısında yer alan Doğulu erkeğin tasvirinde eğitim durumuna ve iş hayatına dair net bilgiler içermezken daha çok “kendinden güçsüzlere karşı etken”, “kadın düşkünü”, “mantıksız” ve “vahşi” tipler olarak oryantalist bakış açısına uygun bir şekilde gösterilmektedir. Yine Doğulu kadına bakıldığında da eğitim ve iş hayatına dair net bilgiler içermemekte onlar da genellikle “pasif”, “kurtarılmayı bekleyen” ve “kamusal alana çıkmayan” insanlar olarak filmlerde yer almaktadır. Doğulu toplumların dini yönelimlerine bağlı olarak belgesel filmlerde genellikle “İslam” inancına ait ritüellere yer verilmekte ve bunların arasında da “namaz” ön olana çıkmaktadır. Belgesel filmlerde Doğu coğrafyası en çok “çöller” ile mekânsallaştırılırken dini mekânlarda da “camiler” ön plana çıkmaktadır. İnsanların kitleler halinde gösterildiği yerlerde de tek başına gösterildiği yerlerde de belli başlı kıyafetler ön plana çıkmaktadır. Bunlar arasında kadınlarda “başörtüsü” ve “çarşaf” dikkatleri çekerken erkeklerde “sarık” ve tek parça erkek elbisesi olan “cellabiye/kandura” gelmektedir. Kıyafetlerin yanında da Doğu insanını inancı ile bütünleştiren “tespihler” ve onların şiddet yanlısı gibi görünmelerine neden olan “hançerler” aksesuar olarak ön plana çıkmaktadır.

Sonuç olarak belgesel filmler bünyesinde pek çok doğal tasvirler bulundurmaktadır. İncelemeye aldığımız IDFA uzun metraj kategorisinde ödül alan bu filmler de oryantalist pek çok öğeyi doğal tasvirlerin oluşturulmasında kullanmaktadır. Yönetmenlerin bilinçli veya bilinçsiz, iyi veya kötü niyetli, filme yerleştirdiği pek çok oryantalist öğe izleyenlerin bilinç dünyalarını ve algılarını etkilemekte, gerçeklik adına gösterilen görüntüler ve dinletilen sesler ile daha önceden edindikleri ön yargılar pekiştirilmektedir. Bu noktada belgesel filmler, yüzlerce yıldır gezi yazıları, araştırmalar, hatıralar,

resimler, fotoğraflar ve en nihayetinde kurmaca filmler ile Batılı toplumların zihinlerine kazınan ön yargıları, oryantalist bakış açısıyla seçilmiş görüntüler ve sesler ile gerçeklik olarak sunabilmektedir.

Belgesel filmlerde oryantalizm ile ilgili yapılabilecek yeni çalışmalar için öneriler şunlar olabilir:

- Ödül alan filmler yerine bizzat Batı kaynaklı fonlar ile senaryosuna, çekim planına, kurgusuna doğrudan müdahale edilen belgesel filmlerde oryantalist öğelerin, söylemlerin ve göstergelerin nasıl yerleştirildiği farklı bir araştırma yöntemi ile incelenebilir.
- Yönetmeler üzerinden bir inceleme yapılarak Batı tarafından üretilmiş belgesel filmlerde oryantalist bakış açısı ortaya konabilir ya da Doğulu kimliğe sahip ancak Batı'da yaşayan veya Doğu kimliğine sahip Doğu'da yaşayan ancak Batılı gözle kendi toplumsal sorunlarını dile getiren yönetmenlerin filmlerindeki oryantalizm incelemesi yapılabilir.
- Doğu konulu belgesel filmler, belli bir gruba izletilerek izleyicilerin belli toplumlar hakkındaki fikirleriyle ilgili değişimlerinin incelenebileceği alımlama analizleri yapılabilir ve filmlerin izleyici üzerindeki etkisi araştırılabilir.
- Aynı toplumlar hakkında farklı dönemlerde çekilmiş belgesel filmler incelenerek oryantalizmin belli bir süre içerisinde değişen politikalara göre çekilen belgesellerde nasıl evrildiği ortaya konabilir. Bu sayede değişen oryantalist kodlar tespit edilebilir.
- Doğu'ya dair toplumsal bir meseleye farklı pencerelerden bakan Batılı ve Doğulu yönetmenlerin belgesel filmleri karşılaştırmalı içerik analiz yöntemi ile incelenerek egemen anlatının dışında yeni anlatım yollarının var olup olmadığına dair tespitler yapılabilir.

Belgesel filmler ve oryantalizm alanında çalışmaların pek az yapılmış olması incelemeye dair pek çok konunun varlığını göstermektedir. Gerçek adına gösterilen veya doğal bir tasvir sürecine tabi tutulan hikâyeler, konular ve kişiler belgesel filmlerde izleyicilere sunulabilmektedir. Nihayetinde belgesel film de bir yaratım sürecinden geçmektedir ve bu sürecin sonunda ortaya çıkan eser, izleyicide derin izler bırakabilmektedir.

Kaynakça

- Abdülmelik, E., Tibavi, A. L., Algar, H. (2007). Krizdeki Oryantalizm, Oryantalizm Tartışma Metinleri. Ankara: Doğu- Batı Yayınları.
- Abel, R. (2005). Encyclopedia of Early Cinema. New York: Routledge.
- Abu-Lughod, L. (2002). Do Muslim women really need saving? Anthropological reflections on cultural relativism and its others. American Anthropologist. 104 (3), 783–790
- Adadağ, Ö. (2014) Sömürgeleri Tanıyın, Tanıtın, Medenileştirin: Belgesel Filmlerde Sömürgecilik, sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 5(2), 9-33.
- Akbulut, H. (2010). Bellek olarak belgesel sinema: Son dönem türkiye belgesel sinemasına bir bakış. Sinecine, 1 (2), 119-125.
- Aktan, T. ve Uğurlu Sakallı N. (2013). “Kalıpyargı İçeriği Modeline Sosyal Bağlamsal Bir Yaklaşım: Bağlam İçinde Kalıpyargı İçerikleri”, Türk Psikoloji Yazıları, 16(31), 15-31.
- Alam, M. S. (2007). Challenging The New Orientalism; Dissenting Essay on the War Against Islam. Islamic Publications.
- Alemder, K.ve Erdoğan, İ. (1990). İletişim ve Toplum, Bilgi Yayınevi: İstanbul.
- Alkan, N. (2016). Karikatürlerle oryantalizm, Avrupa'nın Türk ve Türkiye algısı. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Almond, P. (1988). The Biritish discovery of Buddhism. Cambridge: Cambridge University Press.
- Althusser, L. (2002). İdeoloji, (Yusuf Alp; Mahmut Özışık, trans). İstanbul: İletişim Yayınları
- Amin, S. (1993). Avrupamerkezcilik Bir İdeolojinin Eleştirisi. (Çev. Sert, M.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Anderson, P. (1988). Antonia Gramsci, Hegemonya Doğu/Batı Sorunu ve Strateji, Birinci Baskı, (Çev. Günersel, T.), Düşünce Dizisi: 16, İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Anger, K., Allison, D. (2005). "Ritual Use Of Color", British Film Industry Research Project
- Anık, C. (2014). İletişim Sosyolojisi: Kuramsal Temeller. İstanbul: Derin Yayınları.
- Appiah, A. (1993). In my father's house: Africa in the philosophy of culture. Oxford: Oxford University Press.
- Arda, Ö. (2010). Belgesel film. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi: İstanbul.
- Ardalan, B. E. (2016). "Belgesel Sinemada Gerçek ve Hayal". Cinema Verite İran International Documentary Film Festival (4): 5.
- Arık, İ. A. (1992). Psikolojide Bilimsel Yöntem. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basımevi.
- Arıkan Z. (2007), Guillaume Postel maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ans. 34. Cild, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Arslanteppe M. (2012). Sinema Okur Yazarlığı. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Artun, A. (2003). "Sunuş: Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı." s. 9.
- Asaf, H. (1989). Oryantalistler ve İslamiyatçılar: Oryantalist İdeolojinin Eleştirisi, (Çev. Muhib, B.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Atçıl, A. Ş. (2019). Coğrafya öğretiminde belgesel filmlerin kullanılmasının öğrencilerin başarısına ve kavram kalıcılığına etkisi (Master's thesis, Eğitim Bilimleri Enstitüsü).
- Ateş, H. & Parsa, A.F. (2021). The Construction of Orientalist Discourse in the Documentary Series on the Digital Broadcasting Platform Netflix. In: Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond (pp.12-13). IGI Global,
- Aufderheide, P. (2007). Documentary Film: A Very Short Introduction: A Very Short Introduction, USA: Oxford University Press.
- Aytekin, H. (2017). "Belgesel Sinemanın Dili: Kısıtlar ve Olanakları". N. Ç. Bikiç, F. Özgür (Ed.), Belgesel/Kısa Film/Video Sanatı (ss. 43-66) içinde. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aytekin, H. (2017). Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema, İstanbul: BSB Yayınları.
- Aytekin, H. (2018). Belgesel sinemacı bir Parrhesiastes olabilir mi? "Hakikati Söylemek" üzerinden Türkiye'de belgesel sinema tarihine bir bakış. SineFilozofi Dergisi, 3 (5), 45-66.
- Aziz, A. (2011). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri (Geliştirilmiş 6. b.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.

- Bacha, J. (2015). Why documentaries still have the power to change the world. <https://www.weforum.org/agenda/2015/05/why-documentaries-still-have-the-power-to-change-the-world/>
- Baker, U. (2005). Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme, Paragraf Yayınları, 49.
- Bakic-Hayden, M. (2007). Oryantalizm Tartışma Metinleri, “Sürekli Çoğalan Oryantalizmler: Eski Yugoslavya Örneği”, Tartışma Metinleri, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bal, A. A., (2010). “Oryantalist Resimde Bedenin Kolonileştirilmesi Bağlamında Türk Hamamı İmgesi”, Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, 2 (2), s. 13-23.
- Baldwin, B. (2004). Fark Yaratan Belgeler: Siyasi Belgesellerin Siyaseti, Belgesel Dergisi, Nisan.
- Balmain, C. (2008) Introduction to Japanese Horror Film, Edinburg: Edinburgh University Press.
- Barnwell J. (2011). Film Yapımının Temelleri, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Barsam, R. M. (1973). Nonfiction Film-A Critical History, New York: E.P.Dutton&CO.
- Barthes, R. (1989). Yazının Sıfır Derecesi, (Tahsin Yücel, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baumann, S. (2016). The philosophy of documentary film: Image, sound, fiction, truth. Cinema 9, 121-126.
- Bauman, Z. (2013). Postmodernizm ve hoşnutsuzlukları. (Çev. Türkmen, İ.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayram, N. (2013). Sinemada Anlatı, Film ve Video Kültürü içinde (editör Prof. Dr. Nedim Gürses). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Beattie, K. (2004). Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television. New York: Palgrave Macmillan
- Belk, R. (2011). Examining markets, marketing, consumers, and society through documentary films. Journal of Macromarketing, 31(4), 403-409.
- Berg, B. L., Lune, H., & Aydın, H. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel araştırma Yöntemleri. (Çev. Özcan, Z. E.)Konya: Pierson & Eğitim Yayınevi.
- Berger, Mark T., Borer, Douglas A. (1997). The Rise of Critical Visions of the Pasific Century, New York: Routledge Press.
- Bernard, S. C. (2011). Documentary Storytelling: Creative Nonfiction On Screen. New York and London: Focal Press.
- Bernard, S. C. (2007). Documentary Storytelling-Making Stronger and More Dramatic Nonfictions Films, Focal Pres, USA.
- Bettetini, G. (1978). Cinema e tempo. Vita e pensiero.

- Bezci, B. ve Çiftçi, Y. (2012). “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme”, *Akademik İncelemeler Dergisi* (Journal of Academic Inquiries), Cilt/ Volume:7, Sayı/Number:1, ss. 139-161.
- Bikiç, N. Ç. (2018). Türkiye’de Belgesel Film Festivallerinde Film Seçimlerini Belirleyen Etkenler, *Yeni Düşünceler*, 9, 70-93
- Bilici, İ. E. (2011). “Oryantalist Seyahatnamelerde Türk İmgesi Üzerine İnceleme: Alexander William Kinglake’in Seyahatnamesi ‘Eothen’ Örneği”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Sayı: 2, Eylül
- Blaikie, N. (2000). *Approaches to social enquiry: Advancing knowledge*. Polity Press.
- Block R. ve Crawford K. (2013). “Gender Stereotyping of Leadership Behaviors: Social Metacognitive Evidence”, *Psychology and Social Behavior Research*, 1(1), 9-17.
- Boer, I. E. (1996). ‘Despotism from under the veil: Masculine and feminine readings of the despot and the harem’, *Cultural Critique*, no. 32 (Winter), pp. 43-73.
- Bonitzer, P. (2005). ‘Bakış ve Ses’, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonitzer, P. (2006). ‘Kör Alan ve Dekadrajlar’, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. ve Thompson K. (2008). *Film Sanatı*, (Çev. Yılmaz, E. ve Onat, E. S.), De Ki Yayınları, Ankara.
- Brown, B. (2006). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. (Çev. Taylaner, S.) İstanbul: Hil Yayın.
- Buckland, W. (2010). *Sinemayı Anlamak*. (Çev. Dinçer, M.) Optimist Kitap (Orijinal yayıncı: Hodder Teach Yourself).
- Bukh, A. (2010) “Ainu Identity and Japan’s Identity: The Struggle for Subjectivity”, *The Copenhagen Journal of Asian Studies*, Volume.28, Number.2, p. 35-54.
- Bullock K. (2018). *Orientalism on Television: A Case Study of I Dream of Jeannie ReOrient*, Vol. 4, No. 1 (Autumn 2018), pp. 4-23 Published by: Pluto Journals
- Bulut, Y. (2019). *Oryantalizmin Kısa Tarihi* (8. Baskı). İstanbul: Küre Yayınları.
- Burch, N. (1982). *Narrative/diegesis: Thresholds, limits*. *Screen*, 23, 16–33.
- Can, A., Esen, H. (2008). “Kısa Filmde Ritm”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:19, 153-165.
- Canikligil, İ. (2017). *Dijital Video İle Sinema*. İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Carnoy M. (2001). “Gramsci ve Devlet”, *Praksis Dört Aylık Sosyal Bilimler Dergisi*, (Çev. Yetiş, M.) Üçüncü Sayı, Yaz.
- Carpentier, Nico (2003). *The BBC’s Video Nation as a Participatory Media Practice*, *International Journal of Cultural Studies*, Vol 6(4): 425-447.

- Cereci, S. (1997). Belgesel Film, İstanbul: Şule yayınları.
- Cereci, S. (2012). Belgesel film ve zaman ilişkisi. Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, (29), 1-10.
- Chapman, J. (2009). Issues in Contemporary Documentary. United Kingdom: Polity Press.
- Chatman, S. (1978). Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. New York: Cornell University Press.
- Christensen, C. (2009). Political Documentary, Online Organization, and Activist Synergies. Documentary Film, 3(2), 77-94.
- Clifford, J. (2014). Oryantalizm Üzerine, Oryantalizm Tartışma Metinleri, Ed. Aytaç Yıldız, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Cohen, A. P. (1999). Topluluğun Simgesel Kuruluşu, (Çev. Küçük, M.), Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- Corner, J. (1995). Television Form and Public Address, London: Edward Arnold.
- Corner, J. (2002). "Biography Within the Documentary Frame: A Note". Framework: The Journal of Cinema and Media, 43 (1), 95-101.
- Corner, J. (2008). Documentary Studies Dimensions of Transition and Continuity. In T. Austin & W. de Jong (Eds.), Rethinking Documentary New Perspectives, Practices (18-27). England: Open University Press.
- Coşkun, R., Altunışık, R., Bayraktaroğlu, S., Yıldırım, E. (2015). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri, SPSS Uygulamalı, İstanbul: Sakarya Kitabevi.
- Cox, R. (2010). Environmental Communication and the Public Sphere. 2nd ed. Los Angeles: Sage Publications.
- Craik, J. (1993) The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion, Routledge, London and New York,
- Cuayyıt, H. (1995). Avrupa ve İslam, (Çev. Kahraman, K.), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Cüendioğlu D. (1996). Ernest Renan ve "reddiyeler" bağlamında İslam-bilim tartışmalarına bibliyografik bir katkı, İstanbul: Divan Dergisi.
- Çaycı, A. (2015). Oryantalizm oksidentalizm ve sanat. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çırakman, A. (2002). "Oryantalizm ve Edward Said", Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Oryantalizm-I, Yıl: 5, Sayı 20, ss. 189-208.
- Çırakman, A. (2007). "Oryantalizmin Batısı ve Oryanalist Söylem", Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu 9-10 Aralık 2006, Birinci Baskı, Ed. Lütfi Sunar, İ. B. B. Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Md.lüğü Yay., ss. 105-118.
- Çiğdem A. (2011). Aydınlanma Düşüncesi, 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Çöloğlu, D. (2006). Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin 'Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı' Üçlemesi. Kocaali: Kocaali Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını, (3), 155-172.
- Dabashi, H. (2004). İran Sineması Geçmişi, Bugünü ve Geleceği. (Çev. Aladağ, B. ve Kovulmaz, B.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dajani, N. Z. (2000). Arabs in Hollywood: Orientalism in film (Doctoral dissertation, University of British Columbia).
- Das, T. (2007). How to Write a Documentary Script. New Delhi, India: Public Service Broadcasting Trust
- De Valck, M. (2007). Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Demir, S., K., Akaydın, A. (2022). Toplumsal Belleğin Oluşumunda Belgesel Filmin Etkisi Üzerine Bir Araştırma, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC, 12(2), 483-496.
- Demoğlu, E. (2014). Düş ile Gerçek Arasında Sahte Belgesel, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Demoğlu, E. (2010). "Kültür Endüstrisi ve Gerçeğin Sinemada Yön Değiştirmesi: Sahte Belgesel". Hakan Aytekin (der.) içinde. Belgesel Sinema 2010. İstanbul: BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği. 33-41.
- Denzin, N. K. (1978). The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods. McGraw-Hill.
- Derin S. (2006). İngiliz Oryantalizmi ve Tasavvuf, 1. Baskı, İstanbul: Küre Yayınları.
- Deveci C. (1999) "Foucault'un İktidar Kavramsallaştırmasında Siyasal Boyutun Ayrıştırılmazlığı", Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Yıl:3, Sayı: 9, Kasım, Aralık, Ocak, Ankara.
- Dirlik, A. (1998), "Avrupa merkezlikten Sonra Tarih Var mı? Küreselcilik, Sömürgecilik Sonrası ve Tarihin İnkârı", Cumhuriyet Alkışla Olmaz, Cogito, Sayı 15, 251-274.
- Dirlik, A. (2010). Postkolonyal Aura Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi, İkinci Baskı, Çev. Doğduaslan, G.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,.
- Doane, M. A. (1985). Ideology and the practice of sound editing and mixing. In Weis, E., Belton, J. (Eds.), Film sound: Theory and practice (pp. 45-53). New York, NY: Columbia University Press.
- Doltaş D. (2009). "Söylem ve Yazın", Söylem Üzerine, Üçüncü Baskı, Gen. Yay. Yön.: Levent Gönül, Ankara: ODTÜ yayıncılık.
- Doyuran, L. (2018). Kolektif Belleğin İnşası. İstanbul: Cinius Yayınları
- Durna, T. (2004). "Köşe Yazılarında Avrupa Birliği Tartışmaları: Helsinki Zirvesi 1999", Haber Hakikat ve İktidar İlişkisi, Ankara: Elips Yayınları.

- Eliri, İ. (2010). “Batılılaşma Sürecinde Askeri Okullar ve Asker Ressamların Türk Resim Sanatına Etkileri”, *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 9, s. 139- 150.
- Ellis, J. (2012). Why digitize historical television? *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 1(1), 27–33.
- Ellis, J.C., McLane, B. A. (2006). *A New History Of Documentary Film*, New York, The Continuum International Publishing Group,
- Ellul, J. (1998). *Sözün Düşüşü*. (Çev. Arslan, H.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Elmacı, T. (2009). Belgeselde çoğalan imge buharlaşan anlam. *Belgesel Sinema*, 2010, 41-50
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi: Araştırma tasarımları, Niteliksel ve İstatiksel yöntemler*. Ankara: Erk yayınları.
- Erkılıç, S. D. (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: DeKi Basım Yayın.
- Ersoy, A. A. (2003). “Şarklı Kimliğin Peşinde, Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Kültüründe Oryantalizm”, *Toplumsal Tarih Dergisi*, 119, s. 84-89.
- Erus, Z. Ç. (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul: Es Yayınları
- Evecen, G., Can, A. (2017). Belgesel Filmde Anlatı-Anlatıcı İlişkisi. “Grizzly Man” Belgesel Film Örneği. *Selçuk İletişim*, 10 (1), 282-294.
- Falk, R. (2001). *Empowering Inquiry: Our Debt to Edward Said. Revising culture, reinventing peace: The influence of Edward W. Said*.
- Faure, B. (1996). *Chan insights and oversights an epistemological critique of the Chan tradition*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Fazlıoğlu İ., (2014). *Aklı Türk Makul Tarih*, 1. Baskı, İstanbul: Papersense Yayınları.
- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fischer, A. (2009). *Conceptualising basic film festival operation: An open system paradigm (Doctoral dissertation, Bond University)*.
- Fiske, J. (1996). “Postmodernizm ve Televizyon”, *Medya Kültür Siyaset*, Der. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara
- Fitzgerald, A., Hackling, M., Dawson, V. (2013). Through the viewfinder: Reflecting on the collection and analysis of classroom video data. *International Journal of Qualitative Methods*, 52, 52–64.
- Fitzgerald, A., Lowe, M. (2020). Acknowledging Documentary Filmmaking as not Only an Output but a Research Process: A Case for Quality Research Practice, *International Journal of Qualitative Methods*, 9(1-7): 1-15.

- Fontana, J. (2003). *Çarpıtılmış Geçmişe Ayna, Avrupa'nın Yeniden Yorumlanması*, Birinci Baskı, Yay. Haz. Gökçe Çiçek Çetin, çev. Nurettin Elhüseyni, *Avrupa'yı Kurmak Dizisi: 1*, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Foss, B. (2009). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji* (Çev.. Gerçeker, M. K). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Foucault, M. (2011). *Özne ve İktidar*, Üçüncü Baskı, (Çev. Ergüden, I.) – Osman Akınhay, Yay. Haz: Ferda Keskin, *Seçme Yazılar: 2*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Fraser, N. (1997). *Justice Interruptus*. . New York: Routledge.
- Freeden, M. (2003). *Ideology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Fullford, R. (2014). *Anlatımın Gücü* (Çev. Kardelen, E.). İstanbul: Kolektif Yayıncılık.
- Gaines, J. (1999). *Political Mimesis*. Jane Gains ve Michael Renov (Ed.), *Collecting Visible Evidence* içinde (s. 94-102). Mineapolis: University of Minesota Press
- Ganjaei, S. (2010). *Representations of Iran in British Documentary, 1920s–2006* (Doctoral dissertation, University of East Anglia).
- Garrison, W. (2002). “Documentary Cinematography”, *Introduction to Documentary Production*, Wallflower Pres, Great Britain, ss. 99-128.
- Geray, H. (2011). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş – İletişim Alanından Örneklerle* (Gözden Geçirilmiş ve Genişletilmiş 3. b.). Ankara: Genesis Yayınları.
- Gerhard E. (1988). *And Introduction to Islam*, Ing. Trc. Carole Hillenbrand, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Gessin, R. (2002). “Creative Sound”, *Introduction to Documentary Production*, Wallflower Pres, Great Britain, 129-156.
- Getz, D., Frisby, W. (1988). “Evaluating Management Effectiveness in Community-Run Festivals,” *Journal of Travel Research*, Summer, 22–27.
- Gider, N. (2014). “Yapısal Özellikleri Açısından Belgesel Sinema”. *Marmara İletişim Dergisi*, 12 (12) , 134-140
- Giglio, E. (2000). *Here's Looking at You: Hollywood, Film and Politics*. New York: Peter Lang Publishing
- Glynne, A. (2011). *Belgeseller: nasıl yapılır nasıl dağıtılır*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Golden, S. (2009) “Orientalism in East Asia: A Theoretical Model”, *INTER ASIA PAPERS*, Barcelona
- Gökçe, G. (1997). *Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği* (1.Baskı). İstanbul: Der Yayınları.

- Grimshaw, A. (2002). Eyeing the field: New horizons for visual anthropology. *Journal of Media Practice*, 3(1), 7-15.
- Grimshaw, M. (2011). *Game sound technology and player interaction: Concepts and developments*. Hershey, PA: Information Science Reference, IGI Global.
- Guba, E. G., Lincoln, Y. S. (1989). *Fourth generation evaluation*. Jossey-Bass Publishers.
- Gülşen, E. (2011). *Hakikatin Sineması*, İstanbul: Külliyat Yay.
- Haldrup, M. Koefoed, L. and Simonsen, K. (2006). 'Practical Orientalism – Bodies, Everyday Life and the Construction of Otherness', *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, vol. 88, no.2, pp. 173-184.
- Hall, S. (1999). "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü, Gerçeklik Etkisi", *Medya İktidar, İdeoloji, Der.* Mehmet Küçük, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, s. 105 (77-126)
- Hall, S. (2017). *Temsil*, (Çev. Dündar, İ.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Harbord, J. (2002). *Film Cultures*, California: Sage Publications, 66.
- Heath, C., Hindmarsh, J., Luff, P. (2010). *Video in qualitative research*. Sage Publications.
- Hentsch, T. (2008). *Hayali Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı* (Çev. Bora, A.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hitchcock, L. (2015). *Kuramlar ve Kuramcılar*, (Çev: Seda Pekşen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hogart, D. (2006). *Realer Then Reel: Global Direction In Documentary*. University of Texas Press.
- Hogg, A.M., Vaughan M. (2011). *Sosyal Psikoloji*, (Çev. Yıldız, İ.) Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Hortaçsu, N. (1998). *Grup İçi ve Gruplar Arası Süreçler*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Hourani A. (2001). *Batı Düşüncesinde İslam*, (Çev. Kanat, C.) 2. Baskı, İstanbul: Babil Yayınları
- Hörner, K. (2001) *Verborgene "Körper? Verbotene Schätze. Haremsfrauen im 18. Und 19. Jahrhundert"* Kerstin Gernig (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin
- Hunke, S. (2000). *Avrupa'nın Üzerine Doğan İslam Güneşi*. İstanbul: Bedir Yayınevi.
- Hunt, S. (2009). *Can the West Read? Western Readers, Orientalist Stereotypes, and the Sensational Response to The Kite Runner*.
- Hussain, A. (1984). "The Ideology of Orientalism", *Orientalism, Islam and Islamism*, ed. Asaf Hussain, Robert Olson, Jamil Qureshi, Amana Books, Vermont, s.5-18

- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. (Çev. Atakay, K.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hüseyin, A., Olson, R., Kureşi, C. (1989). *Oryantalistler ve İslamiyatçılar Oryantalist İdeolojinin Eleştirisi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- İşıkmam N. (2014). *Belgesel Sinemada Temsil ve Türkiye Örneği Üzerinden Çözümlemesi*. In: Özgür İpek editors. *Tanıklıklar Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı; p.75-107.
- Iwabuchi, K. (1994). "Complicit Exoticism: Japan and Its Other", *Critical Multiculturalism, Continuum: The Australian Journal Media and Culture*, Volume. 8, Number. 2.
- Izod, J. & Kilborn, R. (1998). "The Documentary", *Film Studies*, Ed. John Hill& Pamela Church, Oxford Universty Press, New York
- İmami, H. (2008). *Belgesel Sinemada Dram ve Dramatik Yapı*. Tahran: Neşre Saki.
- İmançer, D. (2004). "Sosyal Psikolojik Açından Stereotip Kavramının Dil ve Metin Analizlerinde Kullanımı", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 3(3), 128-142.
- İmançer, D. (2007). "Medeniyetler Çatışması ve Hollywood" *Doğu Batı Dergisi* Sayı: 41, 193-206.
- İslamoğlu, A. H. (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Beta Yayınevi.
- Jahromi, A. Z. (2013). *Belgesel Filmin Tür ve Form Açısından Sınıflandırılması*. Tahran: Neşre Rovnak.
- Jahromi, A. Z. (2016). "Belgesel Sinemada Montaj ve Dış Ses". *Cinema Verite İran İnternaional Documentary Film Festival* (5): 2.
- Jouhki, J. (2006). *Imaginig the Other Orientalism and Occidentalism in Tamil European Relations in South India*, University of Jyvaskyla Press, Jyvaskyla.
- Kabadayı, L. (2009). "Türkiye'de Televizyon Dizileri ve Sinema Filmlerinde Estetik Anlayışın Yapılanması", *Televizyon ve...*, Ed. Bülent Küçükdoğan, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kabbani R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*, (Çev. Tuncer, S.) 1. Baskı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2013). *Günümüzde İnsan ve İnsanlar: Sosyal Psikolojiye Giriş*. İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Kahraman, H. B. (2002). *İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm, Oryantalizm-I, Doğu Batı, Yıl 2, Sayı 20*, Ankara, ss. 159-185
- Kahraman, H. B. (2010a). *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi-I, Kavramlar Kuramlar Kurumlar*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Kahraman, H., B. (2010b). Türk Siyasetinin Yapısal Analizi-II, 1920-1960, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kalın, İ. (2007). İslam ve Batı, İstanbul: İSAM Yayınları.
- Kalın, İ. (2017). Ben, Öteki ve Ötesi, İslam – Batı İlişkileri Tarihine Giriş, 13. Baskı, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kallek, C. (1995), Thomas Erpenius maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ans. 11. Cild, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kassabian, A. (2013). The end of diegesis as we know it? In Richardson, J., Gorbman, C., Vernallis, C. (Eds.), The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Kellner, D., & Ryan, M. (2010). Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Kerrigan, S., Batty, C. (2015). Looking back in order to look forward: Re-scripting and re-framing screen production research. Studies in Australasian Cinema, 9(2), 90–92.
- Kerrigan, S., Callaghan, J. (2014). The filmmakers' research perspectives: An overview of Australian and UK filmmaking research [Paper presentation]. Australian Screen Production Education and Research Association Annual Conference, Canberra, Australia
- Keyman, E.F. (2002). Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu, 11 Eylül sonrası Dünya ve Adalet, Doğu-Batı Dergisi, Sayı:20
- Keyman, F. (1999). Farklılığa Direnmek: Uluslararası İlişkiler Kuramında “Öteki” Sorunu, (Editörler), Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu. Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 71-106.
- Khatib, L. (2006). Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World. London: I. B. Tauris.
- Kılıç, L. (2004). Görüntü Esteriği. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Kıncal, R. Y. (2014). Bilimsel araştırma yöntemleri. Nobel Yayın Dağıtım, Ankara
- Kıpçak, N. S. (2008). Belgesel Sinemada Kent Olgusu Ve “Yolcu” Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi
- Kirel, S. (2012). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kian-Thiébaud, A., & Rundell, E. (2010). Islamic Feminism in Iran: A New Form of Subjugation or the Emergence of Agency?. Critique internationale, 46(1), 45-66.
- Kirik, A. M., & Saltık, R. (2017). Sosyal Medyanın Dijital Mizahı: İnternet Meme/Caps.11.

- Kochberg, S. (2002). "Narrativity and Intent in Documentary Production", Introduction to Documentary Production, Wallflower Pres, Great Britain, 29-48
- Koçer, S. (2015). Belgesel filmler toplumsal dönüşüme etki edebilir mi? Koalisyon modeli ve benim çocuğum örneği. *Global Media Journal TR Edition*, 5 (10), 208-226.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*, (Çev: Ertınaz, Güney, Özen, Şakır, Tokem) Ankara: DeKi Yay.
- Kongar, E. (2013). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kracauer, S. (1965). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, New York
- Kubota, R. (1999). "Japanese Culture Constructed by Discourses: Implications for Applied Linguistics Research and ELT", *Quarterly*, Volume. 33, Number. 1
- Kuçuradi, İ. (2013). *Human rights: concepts and problems (Vol. 7)*. LIT Verlag Münster.
- Kula, O. B. (2012). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgisi*, İkinci Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuruoğlu, H., Akçora, E. (2017). *Beyazperdeden Dijital Ortama Belgesel Filmin Serüveni*. (Ed: Kuruoğlu, H., Parsa, A.F), *Belgesel Filmde Zamanın Ruhu*, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Kutay, U. (2017). *Gerçeklik Krizi ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Es Yayınları
- Laclau E., Mouffe C. (2008). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*, Birinci Baskı, (Çev. Kardam, A.) Ed: Berna Akkıyal, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lary, D. (2006). "Edward Said: Orientalism and Occidentalism", *Journal of The Canadian Historical Association*, Volume. 17, Number.2, p. 3-15.
- Le Roy, E. (2001). *Le fonds cinématographique colonial aux Archives du film et du dépôt légal du CNC (France)*, *Journal of Film Preservation*, 63, 55-59.
- Lebel J. P. (1974). "Sinema ve İdeoloji", *Çağdaş Sinema*, No 1, ss. 35-37
- Lippmann, W. (2004). *Public opinion (Vol. 1)*. Transaction Publishers.
- Little, D. (2008). *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*. Raleigh: UNC Press Books
- Liu X. (2010). *Collaborative Orientalism From Hollywood's Yellow Perils to Zhang Yimou's- Red Trilogy*, Graduate College of Bowling Green State University, Master Thesis: U.S.A.
- Lockman, Z. (2004). In L. Lockman, *Contending Visions of the Middle East: The History and Politics of Orientalism* Cambridge University Press.
- Loist, S. (2016). *The film festival circuit: Networks, hierarchies, and circulation*. In *Film Festivals* (pp. 49-64). Routledge.

- Lombard, M., Ditton, T. (2006). At the heart of it all: The concept of presence. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 3.
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. (Çev. Küçük, M.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Louis, G. (2004). *Understanding Movies*, Longman,
- Low, B. (1998). Mind-growth or Mind-mechanization? The Cinema in Education: Close Up 1927-1933. J. Donald, A. Friedberg ve L. Marcus (Ed.) *Cinema and Modernism içinde* (247-250). London: Cassell.
- Lucas, P. (2005). İnsan Hakları Filmleri: Barış Eğitimi Ekimi, Belgesel Film Üstüne Yazılar (ed: N. P. Öcel), Ankara: Babil Yayıncılık, 224-227.
- MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester: Manchester University Press.
- Mackerras, C. (1999). *Western images of China*. (R. Edition, Dü.) Oxford: Oxford University Press.
- Makdisi U. (2004). "Edward Said ve Ortadoğu Tarih Yazımı", *Toplum ve Bilim*, sayı: 99, s.25
- Makdisi, U. (2007). *Osmanlı Oryantalizmi, Oryantalizm Tartışma Metinleri*, Ed. Aytaç Yıldız, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Mardin, Ş. (2002). *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, (Çev. Türköne, M., Unan, F., Erdoğan, İ.) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Marfo, A. (2007). *The evolution and impact of documentary films* (Senior Honors Project, Paper 42). <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/42><http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/42>
- Mclane. B. A. (2012). *A New History of Documentary Film*. Continuum Press London.
- Meiloud A. O. (2008). *Image of Arabs in Hollywood Films*, New York: Prequest Information and Learning Company.
- Memmi, A. (2003). *The colonizer and the colonized*. Earthscan Press
- Merten, K. (1983). *Inhaltsanalyse. Einführung in Theorie, Methode und Praxis*. Opladen: Westdeutscher.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler (I.Baskı)* (Çev. Adanır, O.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Miles, M. B. & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*, Sage.
- Millerson G. (2002). *Lighting for Television and Film*, Focal Press, Great Britain.
- Minh-ha, T. (1993). The Totaiizin Quest of Meaning. M. Renov (Dü.) içinde, *Thorizing the Documentary* (s. 90-108). New York: Routledge.

- Minh-ha, T. (1994). "Outside In Inside Out." Questions of Third Cinema. Jim Pines & Paul Willemen (eds.) London. BFI. ss. 133-149.
- Monaco, J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. (Altıncı Baskı). (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Morgan, R., Game, A. M., Slutskaya, N. (2019). Qualitative research through documentary filmmaking: Questions and possibilities. In Cassell, C., Cunliffe, A.L., Grandy, G. (Eds.), The Sage handbook of qualitative business and management research methods: Methods and challenges (pp. 329–344). Sage Publications.
- Murch, W. (2007). Göz Kırparken. (Çev. Canikligil, İ.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Murray L. A. J. (2000). Le tourisme Citroën au Sahara (1924-1925).
- Murray-Brown, J. (2003). Documentary films. An entry in the Encyclopedia of International Media and Communication, published by the Academic Press. San Diego: California.
- Mutlu, E. (1991). Televizyonu Anlamak, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Mutlu, E. (1995). Televizyonda Program Yapımı. Ankara: Ankara İletişim Fakültesi Yayınları No:4
- Mutman M. (1996). "Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batıya Karşı İslam", Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark, Birinci Baskı, Ed: Mahmut Mutman Meyda Yeğenoğlu E. Fuat Keyman, Araştırma İnceleme Dizisi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutman M. (2002a). "Şarkiyatçılık/Oryantalizm", Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık Cilt 3, İkinci Baskı, Gen. Yay. Ynt.: Murat Belge, Ed.: Tanıl Bora-Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutman M. (2002b). "Şarkiyatçılık: Kurumsal Bir Not", Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Oryantalizm-II, Yıl: 5, Sayı 20-II
- Muzbeg, B. (2015). Yugoslavya'nın Son 10 Yılında Siyaset-Sinema İlişkisi ve Filmlerle Milliyetçiliğin Üretimi, Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan (ed: N. Mazıcı), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 147-153.
- Mükerrem, Z. (2012). Sinematografi Üzerine Düşünceler: Kuram ve Uygulamalar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nathan, S., Rock, J. (2014). "Documentary as a Statement: Defining Old Genre in a New Age", Journal of Media Practice, p. 1.
- Nerval. G. De (2004). Doğu'da Seyahat, (Çev. Hilav, S.) İlk Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nichols, B. (1994). Blurred Boundaries, Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, B. (2001). Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary*, 2nd ed., Indiana University Press, Bloomington.
- Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland, California: University of California Press.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev. Eruçman, D.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Nisbet, M. C., & Aufderheide, P. (2009). Documentary film: Towards a research agenda on forms, functions, and impacts. *Mass Communication and Society*, 12(4), 450-456.
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap,
- Onaran, A.Ş. (1999). *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları
- Orkibi, E. (2015). 'Judea and Samaria in Israeli documentary cinema: displacement, oriental space and the cultural construction of colonized landscapes', *Israel Affairs*, vol. 21, no. 3, pp. 408-421.
- Önal, H. ve Baykal K. C. (2011). "Klasik Oryantalizm, Yeni Oryantalizm ve Oksidentalizm Ekseninde Sinemada Değişen 'Ben' ve 'Öteki' Algısı", *Journal of World of Türks*, 3(3), s. 107-128.
- Özçelik, T. G. (2015). Doğu ve Batı Dikotomisinin Yarattığı Gerçeklik: Oryantalizm- Oksidentalizm, *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, Vol: 6, Issue: 19, p. (168-193).
- Özer, İ. (2006). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda*, İstanbul: Truva Yayınları.
- Özgen, H. (2007). "Şamanlar, Şövalyeler ve Belgeselciler" Ö. Tuncer, U. Kutay, N. Ulutak (Ed.), *Belgesel Sinema 2007* (ss. 152-156) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Özgen, H. (2011). "Belgesel Sinema Hangi Sınıfın Sanatıdır?", *Belgesel Sinema 2009-2010*, İstanbul: BSB Yayınları.
- Özgülven, E. (2011). *Olmayana Ergi Yöntemiyle Bir Formatı Sorgulamak: Belgesel Var Mıdır? (Yayımlanmamış Doktora Tezi)* İstanbul: Marmara Üniversitesi. ss. 86-110.
- Özön, N. (1990). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Öztürk, G. (2013). *Sinemadan Televizyona, Belgesel Filmde Değişen Anlatı Yapısı: Can Dündar ve Tolga Örnek'in Belgesel Filmleri*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, A. O. (2000). *Alman Oryantalizmi, Birinci Baskı*, Yay. Haz.: Yasin Aktay, *Toplum Dizisi*: 42, Ankara: Vadi Yayınları.
- Pandır, M. (2019). *Suriyeli Mülteci Temsillerinde Stereotipleştirme, Mağdurlaştırma ve Depolitize Etme*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü Dergisi, 409-427. <https://doi.org/10.16953/deusobil.450797>

- Parla, J. (2002). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Parlakışık, A. (1995). *Oryantalizmin Sorunları*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*, (Çev. Şener, İ.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Pearlman, K. (2018). "Documentary Editing and Distributed Cognition". Catalin Brylla, & Mette Kramer (Ed.), *Cognitive Theory and Documentary Film* (ss. 303-319) içinde. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan Publishers.
- Pearson, R. E. & Simpson, P (2001). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. Roberta E. Pearson and Philip. Routledge Press.
- Pedersen, J. S & Mazza, C. (2011). "International Film Festivals: For the Benefit of Whom?" *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, vol 2011, no. 3, s. 145.
- Pelek, S. (2011). "Dağın Ardına Tepeden Bakmak ya da Kürt Aydınından Öz Oryantalizm Sorunu", *Dağdan Taşmak: Kürt Hareketinin Dönüşüm Seyri Toplum ve Kuram*, Sayı 5, Yaz 2011, İstanbul.
- Pembecioglu, N. (2005). *Belgeselin Döngüsünde: "Ötekine Doğru Giden Birey: İç içe Geçmiş Kimliklerle Başkalaşım*, *Belgesel Film Üstüne Yazılar* (ed: N. P. Öcel), Ankara: Babil Yayıncılık, 193-195
- Peranson, M. (2009). "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals." *Dekalog 3: on Film Festivals*. Richard Porton (der.) London: Wallflower. ss. 23-37.
- Percheron, D. (1980). *Sound in cinema and its relationship to image and diegesis*. In Altman, R. (Ed.), *Yale French Studies number 60: Cinema/sound* (pp. 16–23). New Haven, CT: Yale University Press.
- Pink, S. (2013). *Doing visual ethnography* (3rd ed.). Sage Publications.
- Pirenne, H. (2000). *Ortaçağ Kentleri: Kökenleri ve Ticaretin Canlanması*, (Çev. Karadeniz, S.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Plantinga, C. R. (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press
- Plantinga, C. R. (2018). "Characterization and Character Engagement in the Documentary". Catalin Brylla, & Mette Kramer (Ed.), *Cognitive Theory and Documentary Film* (ss. 115-134) içinde. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan Publishers.
- Prince, S. (1993). *The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies*. *Film Quarterly*, 47(1): 16–28.
- Pryluck, C. (2005). *Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filming*. *New challenges for documentary*, 194-208.
- Rabiger, M. (1998). *Directing the Documentary*, Focal Press, USA

- Rahman, T. A. F. T. A., Chik, A. R., Sahrir, M. S., & Nordin, M. S. (2017). A review of documentary film as authentic input in enhancing writing skills in ASL setting. *Journal of Nusantara Studies (JONUS)*, 2(1), 99-110.
- Rakic, T., Chambers, D. (2010). Innovative techniques in tourism research: An exploration of visual methods and academic filmmaking. *International Journal of Tourism Research*, 12(4), 379-389.
- Reiter, U. (2011). Perceived quality in game audio. In Grimshaw, M. (Ed.) *Game sound technology and player interaction: Concepts and developments*. Hershey, PA: Information Science Reference.
- Renov, M. (1993). "Introduction: The truth about non-fiction." *Theorizingz*
- Renov, M. (2006). *Belgesel Filmde Yaratıcılık: Olanaklar ve Sınırlar*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 27, 97-111.
- Robbinger, M. (1998). *Directing The Documentary*, Boston: Focal Press.
- Rodinson, M. (1983). *Batı'yı Büyüleyen İslam*, (Çev. Meriç, C.) İstanbul: Pınar Yayınları.
- Roscoe, Jane ve Hight, Craig (2001). *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- Rosenthal, A. (2002). *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*, Third Edition, Southern Illinois University Pres, USA.
- Rosenthal, A., & Eckhardt, N. (2016). *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos*. USA: Southern Illinois University Press.
- Ross D. (2011). *Aristoteles*, (Çev. Arslan, A.) 1. Baskı, İstanbul: Kabalcı
- Rotha, P. (1968). "Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri", (Çev. Soley, A.) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Cilt XVII, Sayı 196
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*, (Çev. Şener, İ.), İstanbul: İzdişüm Yayınları.
- Rothman, W. (2011). *Documentary Film Clasics*
- Rubin, A. N. (2004). Edward W. Said (1935-2003), Yıldız A. (edt.), *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, (s.17-39), Ankara, Türkiye: Doğu Batı Yayınları
- Ruskola, T. (2002). "Legal Orientalism", *Michigan Law Rewiev*, Volume. 101, Number.1, p.179-234.
- Rüling, C. C., & Pedersen, J. S. (2010). Film Festival Research from An Organizational Studies Perspective. *Scandinavian Journal of Management*, 26(3), 318-323.
- Ryan, M., Lenos, M. (2011). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev. Onat, E.S.), Ankara: De-ki Yayınları.
- Said, E. (2017a). *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark anlayışları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, E. (2017b). *Medyada İslam Gazeteciler ve Uzmanlar Dünyaya Bakışımızı Nasıl Belirliyor?* İstanbul: Metis Yayınları.

- Salazar, J. F. (2008). The documentary screen. Screen media arts: Introduction to Concepts and Practices (280-321 pp.) Chapter: 12, Publisher: Oxford University Press.
- San, İ. (1994). Sanat Eğitiminin Geleceği, Türk-Alman Kültür İşleri Kurulu Yayını Dizisi.
- Sardar, Z. (1999). Orientalism. McGraw-Hill Education (UK).
- Saunders, D. (2014). Belgesel, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Scherer, F. E. (1998). Sanfancon: Orientalism, Confucianism and the Construction of Chineseness in Cüba, 1847-1997, York University Press, Toronto.
- Scognamillo, G. (1996). Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler. İstanbul: İnkılap.
- Shaheen, J. G. (2000). Hollywood's Muslim Arabs. The Muslim World, 90(1/2), 22.
- Shirong Lu, A. (2008). "The Many faces of Internatization in Japenese Anime", Animation: An Interdisciplinary Journal Article, Volume.3, Number.2, London, Los Angeles- New Delhi and Singapore, p. 169-187.
- Sibai, M. (1993). Oryantalizm ve Oryantalistler Yararları ve Zararları. (Çev. Uğur, M.) Beyan Yayınları: İstanbul.
- Skalski, P., Whitbred, R. (2010). Image versus sound: A comparison of formal feature effects on presence and video game enjoyment. Psychology Journal, 8, 67-84.
- Smaill, B. (2010). The documentary: Politics, emotion, culture. Springer.
- Smith R. ve Griffith J. (1980). "When is A Stereotype A Stereotype?", Psychological Reports, 46, 643-651. Stogdill, R.M. (1974). Handbook of Leadership, The Free Press, New York, NY
- Sokolov, G. A. (2007). Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu (Çev. Aslanyürek, S.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sönmez, S. (2015). Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sönmezsoy, S. (1998). Kur'an ve Oryantalistler. Ankara: Fecr Yayınevi.
- Sözen, M. (2010). Belgesel filmin tasarım boyutu ve Türk belgesel sinemasından örnek uygulamalar. ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (11), 241-266.
- Sözen, M. (2017). "Anlatımsal Bir Öge Olarak Belgesel Sinemada Ses Tasarımı: Tanımlar, Örnekler, Çözümlemeler". Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5 (42), 20-46.
- Spence, L., & Navarro, V. (2011). Crafting Truth: Documentary Form And Meaning. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.

- Stam, R., & Shohat, E. (1994). Contested histories: Eurocentrism, multiculturalism, and the media. *Multiculturalism: A critical reader*, 296, 324.
- Stone, T. (2004). “(Non)fiction and the Viewer: Re-interpreting The Documentary Film”, *Journal of Moving Image Studies*, Fall-03
- Strauss C. L. (2016). *Irk, Tarih ve Kültür*, (Çev. Bayrı, H.) Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden, 7. Baskı, İstanbul: Metis Yay.
- Stringer, J. (2001). “Global Cities and the International Film Festival Economy”, Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (Ed.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, (134-144). Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Sunar, L. (2018). *Değişim Sosyolojisi: Kavramlar, Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Susam, A. (2013). 2000 Sonrası Türk Belgesellerinde Toplumsal Bellek Ve Gerçeğin Temsili, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Susar, A. F. (2004). *Türkiye’de Belgesel Sinemacılar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Süphandağı, İ. (2004). *Oryantalizm*, İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Şenyapılı, T. (2003). Kaçış Adaları. *Arredamento Mimarlık*, 7: 57-61.
- Tan-Akbulut, N. (2018). Belgesel Gerçekliği Yeniden Kurar. N. Pembecioğlu (Dü.) içinde, *Belgesel Film Üstüne Yazılar* (s. 84-86). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Taşçı, Ö. (2013). *Aydınlanma, oryantalizm ve İslam*. Sentez Yayınları: Ankara.
- Tatar T. (2018). *MATEM Sömürgeciliğin Sosyolojisi*, Ankara: Phoenix
- Tezcan, M. (1998). *Toplumsal Değişme ve Eğitim*. Ankara: Ankara Üniversitesi eğitim Bilimleri Fakültesi.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film History: An Introduction*, New York: McGraw Hill, 716.
- Tlostanova, M. (2008). “The: Janus-Faced Empire Distorting Orientalist Discourses: Gender, Race and Religion in the Russian (post) Soviet Constructions of the ‘Orient’”, *Worlds Knowledges Otherwise*
- Thornton, A. P. (1985). *The imperial idea and its enemies: A study in British power*. Springer.
- Turna B.B. (2002). Şarkiyatçılığı Anlamak Edward Said’in “Şarkiyatçılık Üzerine Notlar” *Doğu-Batı Sayı:20*
- Turner B. S. (1989). “Oryantalizm ve İslam’da Sivil Toplum Meselesi”, *Oryantalistler ve İslamiyatçılar, Oryantalist İdeolojinin Eleştirisi*, Birinci

- Baskı, Ed: Asaf Hüseyin, Robert Olson, Cemil Kureşi, (Çev. Muhib, B.)
İnceleme Araştırma: 24, İnsan Yayınları: İstanbul
- Turner, B. S. (1991). Oryantalizm Kapitalizm ve İslam, Birinci Baskı, (Çev. Demirhan, A.) İnceleme-Araştırma: 32, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Turner, B.S. (2003). Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm, (Çev. Kapaklıkaya, İ.) 2. Baskı., İstanbul: Anka Yayınları
- Türkdoğan, O., & Gökçe, O. (2012). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemi. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları
- Türkmen, M. Y., Cereci, S. (2021). Belgesel film Müziği: Roller, Yaklaşımlar, Etkiler, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 48(18), 43-63.
- Uluç, G. & Soydan, M. (2007). Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare. Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, s. 35-53.
- Uluç, G. (2009). Medya ve Oryantalizm. İstanbul: Anahtar Yayınları.
- Ulutak, N. (1998). Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik. Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Ünal, Y. (2015). Dram Sanatı ve Sinema. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Valantin, J. M. (2005). Hollywood, The Pentagon and Washington. Anthem Press.
- Vallejo, A. (2014). Industry Sections: Documentary Film Festivals Between Production and Distribution, *Illuminace: The Journal of Film Theory, History and Aesthetics*, 26:1, 65-83.
- Vardar, B. (2007). "Belgesel Sinemacı Bir Misyoner midir?", *Belgesel Sinema 2007*, BSB Sinema Eserleri Sahipleri Birliği Yayınları, İstanbul
- Ventura, L. (2017). The "Arab Spring" and orientalist stereotypes: The role of orientalism in the narration of the revolts in the Arab world. *Interventions*, 19(2), 282-297.
- Wakae, N. (2021). Documentary resistance: social change and participatory media. *Studies in Documentary Film*, 15-21
- Waugh, T. (1984). *Show Us Life: Toward a History and Aesthetics of The Committed Documentary*. Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey
- Weiss, A. S. (2011). *Varieties of audio mimesis: Musical evocations of landscape*. Berlin, Germany: Errant Bodies Press.
- Whiteman, D. (2004). Out of the Theatres and Into the Streets: A Coalition Model of the Political Impact of Documentary Film and Video. *Political Communication*, 21, 51-69
- Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: BFI Publishing.

- Wollen, P. (1998). *Signs and Meaning In The Cinema*. London: Bfi Publishing.
- Wong, C. H. (2008). *Producing Film Knowledge, Producing Films: Festivals in a New World*, Montreal: International Communication Association
- Wong, C. H. (2011) *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. London: Rutgers University Press
- Yakar, H. G. İ. (2013). Sinema filmlerinin eğitim amaçlı kullanımı: Tarihsel bir değerlendirme. *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(1), 21-36.
- Yavuz H. (2019). Batılılaşma Değil, Oryantalistleşme, 7. Baskı, 2. Sayı, 111. Sayfa, Ankara: Doğu Batı Dergisi,
- Yavuz, H. (1998). *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Yazar, U. C. (2013). “Komedi, Kisvesi Altında Türk Kimliğine Oryantalist Saldırıları”, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı:38 Eylül-Ekim, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası, Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat-KIRGIZİSTAN
- Yeğenoğlu, M. (1996). *Peçeli Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. E. Keyman, M. Mutman, & M. Yeğenoğlu (Dü) içinde, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (s. 115). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fanteziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, Birinci Baskı, Yay. Haz.: Semih Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, E. (2019). Televizyon belgesel filmleri anlatı yapısının izler kitle beklentilerine etkileri ve örnek belgesel film çözümlemesi. *Dördüncü Kuvvet Dergisi*, 2 (2), 134-149.
- Yıldırım, S. (2003), *Oryantalistlerin Yanılgıları*, İstanbul: Işık Akademi Yayınları.
- Yılmaz, E. (2008). “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, Ed. Mehmet Fatih Çelikkaya, *Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar*, Orient Yayıncılık, Ankara, ss. 63-85.
- Yzerbyt, V. ve Schadron, G. (2016). “The Streotype And The Social Judgement (Kalıpyargılar ve Sosyal Yargı)”, (Çev. Işitan İ.), *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 5(3), 206.
- Zakzuk M. H. (1993). *Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı*, (Çev. Hatip, A.) 1. Baskı, İzmir: Nil Yay.
- Zimmerman, P. R. (2008). “Public Domains.” *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Eds. Thomas Austin, and Wilma de Jong. New York: Open University Press.

Zinderen, İ, Yurdigül, A. (2015). “Bir Özel Efekt Uygulaması Olarak Film Yapımında “Color Correction” ”. *Atatürk İletişim Dergisi*, 9, 91-106.

İNTERNET KAYNAKLARI

Arneson, K. (2012, Mart). Representation through Documentary: A Post-Modern Assessment. Şubat 25, 2022 tarihinde Universty of Missouri: <https://artifactsjournal.missouri.edu/2012/03/representation-throughdocumentary-a-post-modernassessment/#:~:text=Like%20photography%2C%20documentaries%20are%20a,photograph%2C%20to%20signify%20truth%20also> (Erişim Tarihi: 05.10.2021)

IDFA (2015). Retrieved February 17, 2015 from [http://www.doclab.org/about/Interactive Documentary](http://www.doclab.org/about/Interactive%20Documentary) (2015), Retrieved February 20, 2015 from <http://www.doclab.org/?s=interactive+documentary> (Erişim Tarihi: 04.08.2021)

IDFA, (2021) IDFA 2021-2024 Policy Plan <https://d25cyov38w4k50.cloudfront.net/downloads/Policy-Plan-def.pdf> (Erişim Tarihi: 04.08.2021)

Sözen, M. (2008). Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümler, 2008, <http://www.iletisim.selcuk.edu.tr/dergi/gsocak2008.pdf>, (Erişim Tarihi: 03.12.2022)

Vladica, F. & Davis, C. H. (2008). Business Innovation and New Media Practices in Documentary Film Production and Distribution: Conceptual Framework and Review of Evidence, 8th World Media Economics and Management Conference, Lisbon, Mayıs 2008, and the Canadian Communication Association annual conference, Vancouver, Haziran 2008. <http://www.learningsynergy.com/documents/LSDocs.pdf> / (Erişim Tarihi: 05.07.2022)

Webb, J., Brien, D., Burr, S. (2013). Examination of doctoral degrees in creatives arts: Process, practice and standards (Australian Government Office of Learning and Teaching Final Report). https://d3n8a8pro7vhm.cloudfront.net/theaawp/pages/20/attachments/original/1384907851/PP10-1801_UC.Webb_Final_Report.pdf?1384907851 (Erişim Tarihi: 13.02.2022)

Wikipedia: IDFA (2022) International Documentary Film Festival Amsterdam https://en.wikipedia.org/wiki/International_Documentary_Film_Festival_Amsterdam (Erişim Tarihi: 05.01.2023)

Woods, J., & Barna, A. (2010). Public Opinion Data. The Middle East as Seen Through Foreign Eyes. <http://teachmiddleeast.lib.uchicago.edu/historicalperspectives/middle-east-seen-through-foreign-eyes/islamic-period/framing-theissues/issue-01.html> (Erişim Tarihi: 21.02.2022)

Sinemanın Doğu ile İmtihanı: Belgesel Filmlerde Oryantalizm

Hüdaı Ateş

Edward Said genelde tüm Doğu'nun özelde ise İslam coğrafyasının Batı'nın ötekisi olduğunu ifade etmektedir. Ötekini inşa etme sürecinde Doğu bilgisinin Batı'ya tanıtılması ve aktarılması işi eskizler, seyahat yazıları ve resimler ile başlamış, sinema ile başka bir boyuta taşınmış ve belgesel filmler ile de gerçek olarak gösterilmiştir. Yıllar içerisinde sürekli tekrarlanarak zihinlerde yer edinen bazı kalıplar, Oryantalizmin işlevsel birer aracına dönüşmüş ve belgesel filmler için de kullanışlı birer anlatı ögesi olmuştur. Bu anlatı ögeleri belgesel film yönetmenleri tarafından kullanılarak, Doğu'nun fikri, kültürel ve sosyal tüm zenginliklerinin göz ardı edildiği ve oryantalist bakış açısının hâkim olduğu pek çok belgesel film hazırlanmıştır. Dolayısıyla Doğu'nun doğal tasvirinde kullanılan bu anlatı ögeleri adeta gerçeğin bir temsili olarak Batılı izleyicinin seyir zevkine sunulmuştur.

Bu kitapta Said'in söyleminden yola çıkarak dünyanın en köklü belgesel film festivallerinden birisi olan Uluslararası Amsterdam Belgesel Film Festivali (International Documentary Film Festival Amsterdam: IDFA) uzun metraj kategorisinde ödül alan belgesel filmlerdeki oryantalist ögeler tespit edilerek inşa edilen anlatılar ortaya konmuştur.