



**T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA, TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORYANTALİZM ÜZERİNDEN AVRUPA VE UZAK DOĞU FİLMLERİNİN ANALİZİ

İLKAN DEVRİM DİNÇ

151105114

Danışman ğretim yesi

Prof. Dr. Battal Odabaş

İstanbul 2016



**T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA, TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORYANTALİZM ÜZERİNDEN AVRUPA VE UZAK DOĞU FİMLERİNİN ANALİZİ

İLKAN DEVRİM DİNÇ

151105114

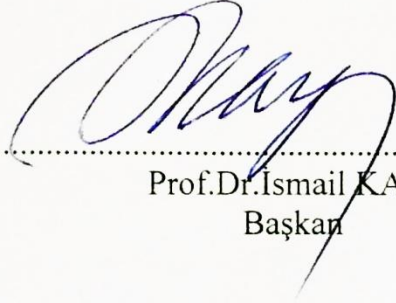
Danışman Öğretim Üyesi

Prof. Dr. Battal Odabaş

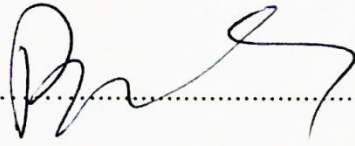
İstanbul 2016

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne.

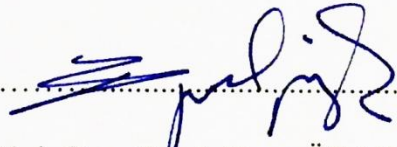
18.11.2016 tarihinde tezinin savunmasını yapan İlkan Devrim DİNÇ'e ait "Oryantalizm Üzerinden Avrupa ve Uzakdoğu Filmlerinin Analizi" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Radyo Sinema ve Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak **oybirliği/çokluğuyla** Kabul Edilmiştir.



Prof.Dr.İsmail KAYA
Başkan



Prof.Dr.Battal ODABAŞ
(Üye)-Danışman



Yrd. Doç. Dr. A.Kaya ÖZAKGÜN
(Üye)

ÖNSÖZ

Her şey İstanbul'daki Yüksek Lisans eğitimimi yarım bırakıpta Kanada'da bir yüksek eğitim kurumunda görsel efekt eğitimi almak için doğup büyüdüğüm topraklardan gitmemle başladı. Toronto'ya gidişimin üç veya dördüncü ayında teknik anlamda oldukça tatmin edici bir eğitime tabi tutulduğumu; bilgisayar programlarındaki yeteneklerimin gelişme ivmesi arttığı için açıkça görebiliyordum.

Sınıfın yarısından çoğu Kanada'da doğmuş Avrupa kökenli ailelerin çocuklarından oluşsa da beş altı tane de uluslararası öğrenci eğitim alıyordu. Benim gibi bir Türk vatandaşı daha vardı aynı sınıfta. Ayrıca Japon, Endonezyalı ve Hintli birer arkadaşım da vardı. Kanadalılar genel olarak ayrımcılığın oldukça yanlış olduğu fikrini savunurlar ve buna uygun olarak davranırlar ama bu, gerçek anlamda kültürel olarak sindirilebilmiş bir kavram mıdır, yoksa devletin bir politikası olarak halkına empoze etmeye uğraştığı bir fikir midir bilinmez.

Bir gün yemek molasında bir bankta doğulular, diğer bankta batılılar ve batılıların bankının en kenarında iki kıtanın arasında doğan ve iki bankın ortasında oturan bir İstanbullu olarak bendeniz oturmaktaydık. Bir beyaz Kanadalı kız arkadaşımız, konuşmalarımızın bir yerinde "Doğulular ve Batılılar hiçbir zaman birbirini anlayamaz!" dedi ve benimde onlar gibi konuşmama ve onların bilgi birikimine sahip olmama rağmen bir doğulu olabileceğim fikrinin yarattığı şok ve korkuyla bana dönüp "Senden bahsetmiyorum tabi Devrim, sen ne de olsa bir Avrupalısın!" diye ekledi. Ben söylediklerinden oldukça rahatsız olmuştum ama beni kendi içlerine dahil etme çabası değil, diğer doğulu arkadaşlarıma benzeri bir açıklama yapmaya tenezzül bile etmemesi beni kızdırmıştı. Ben ona İstanbul'da doğmuş olmama rağmen atalarımın Mezopotamya'dan geldiğini söyleyerek Avrupalı olmanın benim için pekte önem teşkil etmediğinden bahsettiğimdeyse ne diyeceklerini bilmeyerek konuşulan yüzeysel konulara geri dönmüşlerdi.

O gün oldukça içselleştirdiğim bu olayı, o eğitimi başarıyla bitirip ardından Kanada’da çalıştığım bir buçuk iki yıl boyunca içimde saklamayı başardım. Fakat ülkeme dönüp yarım kalan Yüksek Lisans eğitimime devam ederken, sinema dalında ki çalışmamı Oryantalizm ile birleştirip bu olanları kendi olasılıklarım dahilinde etkileyebileceğimi düşündüm ve sayın hocam Battal Odabaş’ın büyük desteği ve yönlendirmeleriyle çalışmamı bitirebildim. Bugün o söylenenlere ve önyargıya dair bir etkide bulunabilmemi sağlayacak altyapıya yerleştirdiğim bu çalışmayı yazmanın gururunu taşıyorum. Benden hiç bir zaman desteğini ve gücünü esirgemeyen sevgili anneme, aileme ve kız arkadaşşıma sonsuz teşekkürleri bir borç bilirim. Bu çalışmayı sayın hocam Prof. Dr. Battal Odabaş’ın danışmanlığında yazmanın onurunu sözcüklere sığdıramam. Ayrıca lisans eğitimimde büyük emekleri geçen Yrd. Doç. Dr. Özlem Uzun Hazneci, Tahsin Özgür, Burak Şahin ve Yrd. Doç. Dr. Cem Çınar hocalarıma sanatsal ve insani yöndeki güzel yönlendirmelerinden dolayı teşekkür eder, Rahmetli hocam Deniz Mutlu’nun açtığı yeni ufuklarda ilerlemenin gururunu paylaşmak isterim. Yüksek Lisans eğitimimde derslerine girme şansı yakaladığım, Prof. Dr. Selahattin Yıldız, Prof. Dr. İsmail Kaya, Yrd. Doç. Dr. A. Kaya Özakgün ve Doç Dr. Nazan Haydari Pakkan’a da ayrıca teşekkür eder, eğitimlerinin ben de yarattığı etkinin sınırsızlığından dolayı duyduğum minnetkarlığı kelimelerle anlatamam.

ÖZET

Yüzlerce yıldır kültürün güçlü varlığı insanın doğayla olan bağının önüne geçmiş ve insan bilincini ikiye ayırmıştır. Bu ikiliğin Küreselleşme söz konusu olduğunda Doğu-Batı çatışmasına dönüşmesiye insanlığın kolektif bilincine geri döndürülemez bir darbe vurmuştur. Dünyayı kültürel anlamda yaratılan manipülasyonlarla yöneten Emperyalist güçlerin Oryantalist söylemi her alanda olduğu gibi medyada da karşılığını bulmaktadır.

Tezde bu manipülasyonların anlamsızlığını ve geçersizliğini gözler önüne sermek için estetik seviyeleri birbirine çok yakın olan iki Avrupa ve iki Uzak Doğu filmi kültürel anlamda analiz edilmiş ve insanlık kültürünün benzerlikleri bulgulanmıştır.

Giriş bölümünde tezin alt yapısı açıklandıktan sonra Oryantalizm farklı yönleriyle ve dönemleriyle açıklanmış ve kavramın genel yapısına açıklık getirilmiştir. Edward Said başta olmak üzere bir çok farklı araştırmacının bakış açıları dile getirilmiştir. Oryantalizm'den sonra öyküsel bir incelemenin yapılabilmesi için Yunan paganizm'i merkeze konularak tasarlanmış analiz yöntemleri incelenmiş ve ardından estetik altyapıyı kurgulamak için Avrupalı yazar ve filozofların görüşlerine yer verilmiştir.

Son olarak filmler bu bahsedilen kültürel altyapı ile Oryantalizm'e gönderme yapılarak analiz edilmiş ve Kavram'ın Doğu'ya yönlendirdiği temalar Batı'da, Batı'ya ait olduğu savunulan temalarda Doğu'da tespit edilmiştir.

Oryantalizm'in sinema eserleri üzerinden incelenmesinin sonucunda, kültürel ve estetik öğelerin empoze edilen fikirlerin aksi bir yapıya sahip olduğu varsayılabilir.

Anahtar Kelimeler; *Oryantalizm, Sinema, Avrupa, Uzak Doğu, Edward Said*

SUMMARY

For centuries, strong existence of culture has prevented the humans' connection with the nature and separated the human consciousness. This dichotomy has turned into East-West conflict when it comes to Globalisation and made an irreversible impact on collective consciousness. The Imperialist forces that has been ruling the world with culturally created manipulations had some Orientalist discourse which has some effect on media like everything else.

In the thesis, these manipulations meaningless and invalid form has been shown by the cultural analysis of two European and two Far Eastern movies that is aesthetically equal as much as possible and cultural similarities has been found.

In the introduction, after explaining the substructure of Thesis, Orientalism has been explained in different angles and periods, also concept is tried to be clarified. A lot of different researchers' ideas, especially Edward Said's have been mentioned. To make a narrative analyze of the movies after Orientalism, some research methods has been examined with Greek paganism on the center. After that some European philosophers' views were mentioned to create the aesthetical substructure.

Finally, movies have been analyzed with the cultural substructure that was mentioned. Also the themes that has been oriented to East was found in West and the themes that has been owned by West was found in East.

As a result of Orientalism's examination over movies' analysis, It can be assumed that movies has an opposite cultural and aesthetical structure which has been tried to be imposed by the concept.

Key Words; *Orientalism, Cinema, Europe, Far East, Edward Said*

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I-II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V-VI
1.GİRİŞ.....	1
2.ORYANTALİZM.....	3
2.1. Dönemler.....	12
2.1.1. Tarihte Oryantalizme Sebep Olan Olaylar	
2.1.2. Sömürge Döneminde Oryantalizm	
2.1.3. Modern & Postmodern Dönemde Oryantalizm	
2.2. Yan Kavramlar.....	37
2.2.1. Öz Oryantalist Yaklaşımlar	
2.2.2. Oksidentalizm	
3. KAVRAMLAR & ANALİZ TEKNİKLERİ.....	50
3.1. İnsanlık Kültürünün Temeli Olarak Paganizm.....	51
3.2. Tragedyadan Sinemaya Doğa-Kültür Dikotomisi.....	55
3.3. Bir Öyküsel Analiz Tekniği Olarak Kültürel Ekoloji.....	60
3.4. Estetik Altyapı Analizinde Kullanılacak Kavramlar.....	65
3.4.1. Hegelci Diyalektik & Negatif Diyalektik	
3.4.2. Hegelci Estetik & Brecht Estetiği	
4. FİLM ANALİZLERİ.....	82
4.1. Aşk Zamanı.....	83
4.1.1. Aşk Zamanı'nın Öyküsel Altyapı Analizi	
4.1.2. Aşk Zamanı'nın Estetik Altyapı Analizi	
4.1.3. Aşk Zamanı'nın Oryantalizmle Etkileşimi	
4.2. Kaplan ve Ejderha.....	98
4.2.1. Kaplan ve Ejderha'nın Öyküsel Altyapı Analizi	
4.2.2. Kaplan ve Ejderha'nın Estetik Altyapı Analizi	
4.2.3. Kaplan ve Ejderha'nın Oryantalizmle Etkileşimi	
4.3. Paris'te Son Tango.....	114
4.3.1. Paris'te Son Tango'nun Öyküsel Altyapı Analizi	
4.3.2. Paris'te Son Tango'nun Estetik Altyapı Analizi	
4.3.3. Paris'te Son Tango'nun Oryantalizmle Etkileşimi	

4.4. Teorema	134
4.4.1. Teorema'nın Öyküsel Altyapı Analizi	
4.4.2. Teorema'nın Estetik Altyapı Analizi	
4.4.3. Teorema'nın Oryantalizmle Etkileşimi	
5.SONUÇ	151
KAYNAKÇA	154
ÖZGEÇMİŞ	160



BÖLÜM 1. GİRİŞ

Oryantalizm, geleneksel, modern ve postmodern Dünya'nın bir gerçeği olarak; siyaset, sosyoloji, edebiyat ve medya alanlarını da içine alan birçok konuda karşımıza çıkmaktadır. Oryantalizmin etkisi ile oluşan toplum bilinci, kavramın kendi içindeki yönlendirmelerine de hizmet etmektedir. Bu durumu yaratan alanlardan belki de en önemlisinin sinema olduğu varsayıldığında, kavramlara ışık tutmayı hedefleyen çalışmayı tamamlamak akademik altyapının güçlenmesine hizmet edecektir.

Çalışmanın metodu disiplinler arası inceleme ve incelemeler üzerinden yapılan film analizlerinden çıkan sonuçlar aracılığıyla kültürler arası karşılaştırma olacaktır. Birincil ve ikincil kaynaklardan literatür taraması yapılacak ve bu taramaların dâhilinde konu derinleştirilecektir. Çalışma giriş ve sonuç bölümleri hariç üç bölümden oluşmaktadır.

Tezin asıl amacı oryantalist bakış açısı dâhilinde insanlık kültüründe yaratılan ötekiliklerin farkına varılması için sinema eserlerini kullanmak olacaktır. Öncelikle Doğu-Batı dikotomisini anlamak için Batı'nın Doğudan daha üstün olduğunu savunan Oryantalizm ve Doğu'nun içinde taşıdığı yüceliği savunan Oksidentalizm incelenecektir. Bu savların derinine inmek için Edward Said'in eserleri temelinde birçok yazarın farklı bakış açıları irdelenerek konuya ışık tutulacaktır.

Her iki savında pratikte bir işlevselliği olmadığını kanıtlamak için Camille Paglia'nın bakış açısından¹ Doğa-Kültür dikotomisi, Nietzsche'nin Tragedya'nın Doğuşu'nda² anlattığı Apollon-Dionysos Mitolojik karakterleri üzerinden Doğu'ya bahsedilen Diyonizyak öğelerle Batı'ya atfedilen Apollonik unsurların yapısına

¹Bkz. CamillePaglia, Cinsel Kimlikler: Nefertiti'denEmilyDickinson'a Sanat ve Çöküş, İng. Çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, Epos Yayınları, 2004

² Bkz. FriedrichNietzsche,Tragedyanın Doğuşu, Çev. Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005

gönderme yapılarak derinlemesine incelenecektir. Paganizm'in insanlık kültürüne giriş şekillerini gösterebileceğini varsayarak başta Martin Bernal³ olmak üzere Paglia'nın ve Nietzsche'nin teorilerine değinilecek ve bu teorilerin tamamı Hubert Zapf'ın "Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat" kavramını sinema dalına uyarlayan İlknur Gürses'in⁴ bakış açısıyla birleştirilerek açıklanmaya çalışılacaktır.

Semavi dinlerin şekillendirmesinde gelişen kapitalist global dünyayı, farklı coğrafyalardaki eski tinsel ve ruhani öğretilerle yıkma yoluna gidilemeyeceği varsayılsa da kültürlerin özündeki benzeşmelere dikkat çekmek için çeşitli öğretiler ele alınıp ardından, Hegelci diyalektiğin⁵ ve Negatif Diyalektiğin⁶ yönleri Brecht'in estetik anlamda yarattığı altyapının⁷ daha iyi anlaşılması için incelenecektir.

Son olarak konunun açıklanmasına estetik ve hikayesel anlamda uygunluk taşıdığı varsayılarak seçilen filmler üzerinden Doğa-Kültür karşıtlığında Oryantalizmin savunduğu kavramlar Avrupa'yı resmeden bir Avrupalının ve Asya'yı resmeden bir Asyalının gözünden analiz edilip Oryantalizm kendi savlarıyla ele alınacak ve filmlerin estetik anlamda birbirine yakın başarılarla sahip olduğu, yapılan analizlerin ışığında aydınlatılarak tezin açıklanması yoluna gidilecektir.

Bilincin evrimi içinde şekillenen her kültürün kendi içindeki güzelliğini ve önemini irdelemek tezde önemli bir bütünü içine alacak, bir insanın diğerinden, bir kültürün öbüründen daha güçlü ve önemli olduğunu varsaymaktaki bilinçsel çarpıklığa dikkat çekmek ve toplumların sanatlarıyla birlikte var olduğunu kanıtlamak tezde önemli bir rol oynayacaktır. Bunun ötesinde toplumların ekonomik süreçleri varoluş şekillerini etkilese dahi insan doğasındaki estetik yönün dönüşümlü bir biçimde özünü bulmaya çalıştığı kanıtlanmaya çalışılacak ve bu durumun önünde büyük engel teşkil eden bir ideoloji olarak Oryantalist düşünce yapısı irdelenecektir.

³ Bkz. Martin Bernal, Kara Athena, Çev. Özcan Buze, Analiz Yayınları, Haziran, 1998

⁴ Bkz. İlknur Gürses, Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler, İzmir, 2007

⁵ Bkz. G. W. F. Hegel, Tinin Görüngübilimi, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1986.

⁶ Bkz. Özlem Özdamla, Çağdaş Sosyoloji Teorileri; Theodor W. Adorno, Ankara, 2011

⁷ Bkz. Mutlu Parkan, Brecht Estetiği Ve Sinema, Dost Kitabevi, 1983

BÖLÜM 2. ORYANTALİZM

Bu bölümde öncelikle Oryantalizmle ilgili yaptığı önemli çalışmalarla tanınan Edward Said'in gözünden kavrama açıklık getirilip ardından kültürel anlamda oluşması yüzlerce yıl hatta daha fazla süren bu kavramın, her dönem farklı koşulların çerçevesinde nasıl meydana geldiği ve bu oluşumun ötesinde sebeplerinin ne olduğu algılanmaya çalışılacaktır.

Konuyu dönemlere ayırdıktan sonra kendi kültürüne yabancılaşan kesimleri ve toplumları irdelemek için öz oryantalist yaklaşımlar diye isimlendirilen kendi kendini ötekileştirme kavramı irdelenecektir.

Bu konuları geniş bir perspektifte anlamak için farklı yazarların ve araştırmacıların görüşlerine başvurulacak ve ardından Oryantalizme karşı bir tepki olarak doğan Oksidentalizm yani "Garbiyatçılık" kavramı ve ötekileştirilen Doğu toplumlarının Batıya ne şekilde tepki verdiği incelenecektir. Tezde hedeflenenin her iki bakış açısının da geçerliliğinin olmadığı, ancak karşılıklı kabullenmeyle bu konunun çözümlenebileceğini anlamak olduğu varsayılarak diğer bölümlerde insanlık kültürünün köklerine inilip ikiliklerin ne şekilde oluştuğu ve dönüşümsel bir süreçte nasıl yok olduğu incelenmeye devam edilecektir.

Oryantalizm, birçok farklı ideolojik görüşe sahip yazara göre değişik şekillerde tanımlanmıştır. Öncelikle tezde kendisiyle benzer bir bakış açısının kullanılacağı Edward Said; *"Doğu; fikirleri, hayalleri, kişiliği ve deneyleri ile kontrast yaratarak Avrupa'nın (yahut Batı'nın) tarifini kolaylaştırmaktadır."* der ve ekler: *"Doğubilim bu uygarlığın kültürel ve ideolojik açıdan değişik bir anlatım şekli, kelime hazinesi, bir eğitim ve öğretim; kurumlar beraberliği, hayaller ve düşünceler toplamı, doktrinler ve hatta sömürge yönetimi için gerekli bürokrat kadrolar ve yerli yönetim*

elemenlarıdır.”¹ İşte asıl anlaşılması gereken yönüyle oryantalizm budur; Avrupa uygarlığının ontolojik ve epistemolojik yöntemlerle Avrupa’nın doğusunda yaşayan uygarlıklar için üretmekte olduğu manipulatif ideolojiler toplamıdır.

Daha genel anlamıyla oryantalizm, Oxford İngilizce Sözlükte; *“İkinci Dünya Savaşı’nın ardından başlayan sömürsüzleştirme periyoduna kadar pek değişmeden kalan veya çok az değişen süreçte, Doğu toplumlarıyla ilgili karakter, tarz, nitelik, kurumlar, İslam’a bakış, Batı emperyalizminin bir ögesi, düşünce biçimleri, Doğu ve Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrım”* olarak ifade edilir. Bu tanım Avrupa’nın önemseydiği kaynaklardan birinden çıkması nedeniyle araştırmamızda kullanacağımız tekniğe önemli bir katkı sağlamaktadır. Çünkü Batı’nın Doğu’yu ötekileştirmek için kurduğu gelenekte kendi köklerine dönerken tezde Doğu’yu başka bir perspektiften açıklamaya çalışmak ötekileştirmeyi kuvvetlendirecektir. Oysaki Batılının savı kendi kullandığı kavramlar üzerinden yok sayılabilirse buna karşı çıkmak kimi çevreler için daha zor olacaktır.

“Oryantalizm, ilk olarak on dördüncü yüzyılın başlarında Viyana Kilise Konseyi tarafından oryantal dillerin ve kültürlerin anlaşılmasını teşvik etmek için bir dizi üniversitede kürsü kurulmasıyla birlikte ortaya çıkan bir bilim dalıdır. Oryantalizmi teşvik eden ana itici güç, ticaret, rekabet ve askeri çatışmadan kaynaklanıyordu. Bu nedenle Orient Bilgisi, Avrupa’nın Orta Doğu ve Asya’ya yayılımı tarihinden soyutlanamaz. Vasco de Gama tarafından 1498 yılında Ümit Burnu’ndan Asya’ya gidiş yolunun keşfedilmesi, oryantalizmin alanını büyük ölçüde genişletti.”²

Oryantalizm, Doğuyu inceleyen ve kendisi üzerinden bir ikilik yaratan Batı’nın bilimidir. Avrupa ve kolonileri dışında kalan bütün bir Dünya’yı kendi üzerinden başkası haline getirecek bir ikilik yaratabilecek incelemeler bu şekilde başlamıştır. Orient kelimesi Doğu’yu, doğanı, yükseleni açıklamasıyla beraber günümüzde uymak, kişinin bir konuya uyum sağlaması olarakta kullanılmaktadır. Bu

² Bryan S. Turner, Orientalizm, Postmodernizm and Globalizm, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, 2. Basım, İstanbul, 2003, s. 67

“Önceleri bütün bir Asya, Arap halklarının yaşadığı bölgeler, Fars, Hint ve Çin Orient olarak tanımlanırken, daha sonraları sadece Mısır dâhil Ön Asya ve genelde Müslüman halklar, kavramın içeriğine dâhil edildiler.”² önermesinde de görüldüğü haliyle kendilerine (Avrupa Kültürü) uyan veya uymadan yönetilebilen toplumların zamanla tanımın dışına çıkmasını sağlamış olabilir. Amaç Avrupa’yı Dünya’nın merkezi sayıp ileride ki bölümlerde açıklanacak olan jeopolitik güç savaşının oluşmasında kendine set çekip geri kalan bütün coğrafyayı parça parça fethetme fikrini oluşturabilmektedir.

“Oryantalizm, Doğu ile Batı arasında ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı bir düşünüş biçimidir. Yani aralarında şairler, roman yazarları, düşünürler, siyaset teorisyenleri, iktisat âlimleri ve imparatorluk yöneticileri olan geniş bir uzmanlar silsilesi. (...) 18. yüzyıl sonlarını kabaca bir başlangıç noktası kabul edersek, oryantalizm şark ile uğraşan toplu müessesedir, yani Şark hakkında hükümlerde bulunur, Şark’ı tasvir eder, tedris eder, iskân eder, yönetir, kısacası Doğu’ya hâkim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için Batı’nın bulduğu bir yoldur.”³

Ve bu yol tek merkezcilik fikrini güçlendirmek suretiyle halkların kendi toplumlarından soğuyup Batılı ideolojilere boyun eğeceği sistemleri meşrulaştırabilmektedir. Bu nedenle; Avrupa-Merkezcilik fikri bir Akdeniz kültürünün ve tarihinin geçmişini tamamıyla yok etmeye veya görmezden gelmeye dayalı bir sistemle ilerlemiş olabilir. Kapitalizm, yani merkezin ideolojisininde kendine temel olarak Avrupa’yı seçtiği düşünülebilir.

“Rönesans’a kadar Avrupa, Araplar ile Avrupalıları, Müslümanlar ile Hristiyanları bir araya getiren merkezi Akdeniz’in Doğu havzası olan haraçlı, bölgesel bir sisteme bağlıydı... Rönesans’tan sonra dünya kapitalist sistemi ortaya çıkınca, merkez Atlas Okyanusu kıyılarına kaydı, buna karşılık Akdeniz

² M. Murat Taşar, Batı’nın Kendi Kimliğini İnşa Sürecinde Öteki Olarak Doğulu Kadın ve Harem, Milli Saraylar Kültür, Sanat, Tarih Dergisi, ISSN 1304-9046, Sayı 8, 2011 s. 153

³ Edward W. Said, Oryantalizm, Sömürgeciliğin Keşif Kolu, Çev. Nezih Üzel, İrfan Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul 1998. s. 15-16.

sistemi çevresel konuma geçti. Yeni Avrupa kültürü Akdeniz'in güneyindeki dünyanın karşısında Avrupa'ya coğrafi bir süreklilik atfeden bir mit çerçevesinde kuruldu. Böylece Akdeniz, merkez ile çevre arasındaki yeni sınırı meydana getiriyordu. Avrupa-merkezciliğin esası bu mitsel kurguya dayanır.”⁴

Avrupalının aklında kurgusal olarak üretilen bu sınırı ideolojik bir çerçeveye oturtmak gerekiyordur. Bunun içinse diğer halkları sömürmek ve kullanmak kendince haklı görülmüştür. Sömürgeleştirmeyi meşru kıldığı ölçüde, ekonomik bağımlılığı da mecbur kılmaktadır. Bu ekonomik çıkmazlar, Marksist bir bakış açısıyla, estetik analiz yöntemleri irdelendiği zaman daha ayrıntılı işlenecek olsa da Global ölçekte Kapitalizmin üretim şekillerinin Oryantalizmi üreten kültür ırkçılığına büyük bir destek sağladığı sömürgeciliğin, kısa sürede Dünya'yı ele geçirmesiyle anlaşılabilir.

Sömürgecilik ve ardından Kapitalist kültür endüstrisi Dünya'yı ele geçirmiş olabilir ama bunun iki yönlü bir sorgulaması da mevcuttur. Bu yalnızca Batı'nın güçlü taarruzlarıyla mı başarılmıştır? Yoksa Doğulun, metaların önemsizliğine dayanan felsefi bakış açısı nedeniyle Avrupalılara karşı direnmemiş olması mümkün müdür? *“...Doğulu onurlu, suskun, pasif, sabırlı ve teslimiyetçidir, ne zaman harekete/direnşe geçer: “onuru zedelendiğinde.” Onun her şeyini al ama onuruna dokunma. Maddesine sahip olabilirsin ama ruhuna asla! Madde onlar için önemsizdir, “Spritüel” ışık, onuruyla Doğu'dan yükselir!”⁵*

Sömürgecilik zaman içinde şeklini ve yaklaşımlarını değiştirmiş olsa da günümüzde hala devam etmektedir. Sömürmenin farklı yollarını bulan Batı artık alenen kolonileşmektense Global köleliği tercih ediyor olabilir. Globalleşmenin insanı daha eşit ve özgür bir yaşama yönlendirmesi gerekirken kitle tüketim kültürünün empoze ettiği postmodernist hedonizm (hazcılık) sürekli tüketen ve durmadan haz duyma dürtüsüyle sınırlanmış bir yapıyı zorunlu kılmaktadır. Oryantalizme Globalizm'in bir alternatif sunduğunu savunan Bryan S. Turner, postmodernist dönemde Oryantalizmi incelediği eserinde konuyu şu şekilde açıklamaktadır;

⁴ Samir Amin, Avrupa- merkezilik: Bir İdeolojinin Eleştirisi, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 32-33

⁵ Uğur Kömeçoğlu, Oryantalizmin Yankısı veya Yankılanıp Duran Oryantalizm, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007, s. 133

“Bilmek hakim olmaktır. Oryantalist söylem sonuç olarak, teoloji, edebiyat, felsefe ve sosyoloji aracılığıyla ifade edilen önemli ve sürekli bir analiz çerçevesidir ki, bu çerçeve yalnızca emperyalist ilişkilerin ifade edildiği bir alan değil, aynı zamanda gerçek bir siyasi güç alanı olmuştur. Oryantalizm, gerçekçi Batılı ve tembel Doğulu arasındaki zıtlık etrafında organize edilen bir karakter tipolojisi oluşturmuştur. Oryantalizmin görevi, Doğu'nun sonsuz karmaşıklığını, belli tipler, karakterler ve kurumlar haline dönüştürmektir. Egzotik Orient'i, ulaşılabilir bilgi sistematik tablosu içinde sunan alıntılar, bu nedenle Batı hâkimiyetinin tipik bir kültürel ürünü idi .“⁶

Bunun yanı sıra dini, tarihi veya coğrafi bir açıdan konuya yaklaşıldığı takdirde ortaya çıkan karmaşa içinden çıkılmaz bir hal alabilmektedir. Bu yönüyle Oryantalizm'in çalışılmış ve tasarlanmış bir sistem olduğunun anlaşılması daha kolay olacaktır. Eğer tarihi, coğrafi veya dini anlamda birbirine zıt ve hiçbir etkileşime maruz kalınmamış bir insanlık kültüründen bahsediliyorsa bununla ilgili kanıtlar yetersiz kalabilmektedir. Fakat Batılıların öyle bir savda mevcuttur ki Doğulular buna karşılık bir cevap bulamamaktadırlar! O da doğuda ki sivil toplumun var olmayışından kaynaklanmaktadır. *“Doğu dünyasının sosyal yapısı, bir sivil toplumdan yoksunlukla, yani kişiler ve devlet arasında aracılık yapan kurumlar ağının yokluğuyla karakterize edilebilir. Kişilerin sürekli olarak, despotun keyfi kurallarına maruz kaldığı oryantal despotizm için ortamı oluşturan, bu sosyal yoksunluktu.”⁷* Despotik yapının çeşitli yansımaları Doğu'nun farklı bölgelerinde modern zamanda bile görülebilecektir. Fakat bu durum günümüzde sadece toplumsal beklentilerle mi üretilmektedir yoksa bu Oryantalist Batılı güçlerin politik oyunlarının bir sonucu olabilir mi?

⁶ Turner, A.g.e. s. 45

⁷ Turner, A.g.e, s. 47

Her kültür içinde bulunduğu coğrafi ve tarihsel durumlara göre şekillenir ama bu duruma dışarıdan yapılan sürekli müdahaleler nedeniyle, Asya ve İslam kültürlerinin gelişimi sekteye uğratılmış ve tepkisel bir yapının oluşmasına neden olunmuş olabilir. Coğrafi anlamda merkezi bir alan teşkil eden Orta Doğu'nun oryantalizm anlamında oldukça büyük çabalarla ötekileştirmesinin sebebi belki de jeopolitik öneminden kaynaklanmaktadır.

“Şarkiyatçı metinler filoloji, sosyoloji, tarih, estetik, iktisat gibi çok değişik alanlara yayılmıştır. Bu alanların hemen hepsinde jeopolitik bilinç çok derin bir şekilde mevcuttur. Bu da bize şarkiyatçılığın nasıl bu kadar geniş bir açılım alanı bulduğunu çok daha açık bir biçimde göstermektedir. Zira jeopolitik bilincin şekillendirdiği metinler egemenliğin değişik düzeylerde etkin olmasını sağlamaktadır. İşte bu noktada jeopolitik konumlandırma ve biçimlendirmenin araştırmacının zihnine nasıl yansıdığını görebiliriz.”⁸

Bu yansımaların jeopolitik çıkarların dışında kültür olarak Avrupa'yı merkeze oturtmak için bütünleştirici görüşlerin üstünü kapayıp ayrıştırmacı bir sistem getirme arzusuyla da devam ettirilmeye çalışıldığı varsayılabilir. Hegel'in Dünya görüşüyle öze ve bütünleşmeye varmak kavramı⁹ Anadolu, Mezopotamya, Hint ve Çin halkları ve kültürleri tarafından Yunan Tragedyalarından öncesine denk gelen dönemlerden beri yapılmaktadır. Her ne kadar bu durum birçok kişi tarafından bilinse dahi Avrupa merkezci bakış açısı bu kavramın aksini göstermek için gerekli çalışmaları filoloji bilimi başta olmak üzere birçok alanda çalışmış ve düzenli bir sistem kurduğu anlatılar ile Asya ve Orta Doğudaki medeniyetlerin geçmişini ve kültürel mirasını değersizleştirmiştir.

Doğu'ya kadınsı ve sefahat düşkünü bir portre çizen bu anlatılar, Batı'nın erkeksi ve kurtarıcı özelliklere bürünmesini ve ötekini gücü ve ihtişamı altında korumasını gerektirmiştir. Batıda bu kadınsılık ve erkeksilik, şehvet düşkünlüğü ve asillik ikilikleri; tragedyalara ve Yunan mitolojisinin diğer anlatılarına kadar

⁸ Lütfi Sunar, Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız? Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007, s.42

⁹ Bkz. G. W. F. Hegel, Tinin Görüngübilimi, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1986

götürülebilir. Batıyı kendi savları üzerinden tartışmanın gerekliliğine tekrar parmak basarak bu dikotomiler yeri geldiğinde çokça işlenecektir. Şimdilik bilinmesi gereken önemli unsur ikilik yaratan Kapitalist Avrupa merkezci bakış açısında; kadınsılığın ve şehvetliliğin ikilikte negatif yani Doğu tarafında yer aldığı, erkeksi ve asil olanınsa pozitif uçta yani Batı tarafında yer aldığıdır.

Oryantalizm, ilk dönem Doğuyu konu alan ressamın genelini ifade etmek için kullanılsa da daha sonra anlam genişlemiş ve doğuyla ilgili çalışan tüm sosyal, sanatsal ve bilimsel alanları kapsar hale gelmiştir. Fakat bu durum Oryantalist ressamın da ötekileştirmeyi üreten bakış açısına diğer alanlarda çalışan kişilerden daha az etkisi olduğu anlamına gelmez. *“Avrupa’da on sekizinci yüzyılda bir moda olarak görülen, on dokuzuncu yüzyılda ise daha çok siyasal amaçlara bağlı olarak gelişen Doğu ilgisi sanatçılara yapıtlarını satma konusunda yeni olanaklar sağlamıştır.”*¹⁰ Bu olanaklardan yararlanansa sadece ünlü ve entelektüel anlamda gelişmiş sanatçılar değildir. *“Yalnızca birinci sınıf sanatçılar değil ama ikinci sınıf küçük ustalar, taşra okullarından yetişme sanatçılar oluşan bu pazarda sanatlarını icra ederek geçinme ve aynı zamanda yeni ülkeler görme fırsatını bulmuşlardır.”*¹¹ Bu anlamda eserlerini etik kaygıları ön plana alarak üretmiş olan ressamın sayısının çok fazla olamayacağı varsayılabilir.

Oryantalizmin oluşmasındaki en önemli etkenlerden biride bu konudaki haksız iddiaların ve ikiliklerin ekonomik çıkarlar sebebiyle kültürel bir bilgi mirası haline getirilerek insanların sömürülmesi için verilen büyük uğraşlara dönüşmesi olabilir. Bu uğraşlara hiç ara vermeden devam eden Avrupa merkezci düşünce, kendini bilim ve sanatın çeşitli yönlerinde göstermeye devam ederken, *“Doğu hakkında ders veren, yazı yazan ve araştırma yapan herkes “Oryantalisttir”. Ayrıca genel veya özel anlamda, etnolog, sosyolog, tarihçi ve filologları da kendi bilimsel*

¹⁰ Semra Germaner, Oryantalizm ve Osmanlı Modernleşmesi, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007, s. 303

¹¹ Germaner, A.g.e, s. 303

disiplinleri ile birlikte oryantalizmin içine katmak mümkündür .¹² Bundan ötürü *"Doğu'nun halkları, gelenekleri, "düşüncesi" ve kaderi Eschyle ve Victor Hugo, Dante ve Karl Marks gibi pek çok yazarın yapıtlarına yansımıştır."*¹³ Bir eser verilirken veya bir çalışma yapılırken; bu çalışma kavramlar veya durumlar üzerinden yapılabilir fakat coğrafi yapıyı bu kadar basite indirgeyerek olaya yaklaşmak değersizleştirici ve anlamsızdır. Mısırın Nil etrafındaki bölgeleriyle, Arabistan yarım adasındaki bir çölü veya Hindistan'daki bir tropik ormanı aynı standart kavramlarla ve bakış açılarıyla nasıl irdeleyebiliriz?

*"Bir coğrafi "alan"dan bir bilimsel uzmanlık dalı şeklinde söz açmak özellikle "oryantalizm" konusunda oldukça göz alıcıdır. Zira hiç kimse buna karşılık bir "Batıcılık" kavramını aklına getirmemektedir. Oryantalizmin özel, hatta orijinal durumu böylece daha ilk anda ortaya çıkıyor... Zira çeşitli bilim dalları genellikle ele aldıkları "malzeme"nin adı ile anılmaktadır. (Mesela bir tarihçi insanların o günkü durumlarından hareketle geçmiş devirlerini ele alır.) Bu açıdan "Oryantalizme" benzeyen başka bir bilim dalı yok gibidir . Belki yeryüzünün hiçbir bölgesinde sosyal gerçekler, konuşulan diller, politika, tarih ve çeşitli konular bir coğrafi bölgenin sınırları içine alınarak incelenmez. Bir klasikçi, bir Roma dilleri uzmanı hatta bir Amerikancı dahi dünya yüzeyinin pek mütevazı bir bölgesi ile yetinmek zorundadır. Oryantalizm bunların hiç biri ile karşılaştırılamayacak kadar geniş bir coğrafi alana sahiptir. Oryantalistler geleneksel biçimde Doğu'nun meseleleri ile meşgul olurlar. Bir İslam hukuku uzmanı, bir Çin dilleri bilgini yahut Çin Hindi dinleri araştırmacısı hep birlikte oryantalist sayılırlar. Şu gerçeğe alışmak zorundayız ki oryantalizmin boyutları ulaşılamayacak kadar geniş ve sınırsızdır."*¹⁴

Oryantalizm'in ilk etapta akademik ve sanatsal çalışmalarla başlattığı kültürel yönlendirmeler akabinde medya ve benzeri birçok alanda yapılanlarla devam ettirilmiştir.

¹² Said, A.g.e. s. 13.

¹³ Said, A.g.e. s. 13

¹⁴ Said, A.g.e. s. 80

“Kitle iletişim araçlarının Batılı ellerde sahip olduğu güç yoluyla ben, “ötekini” silahsızlandırırken kendisini aynı hızla silahlandırır. Böylece Batı ile Doğu arasında bir üstünlük aşağılık kompleksi ilişkisi kurmak ve bunu kalıcı hâle getirmek mümkün olacaktır. Eğer oryantalizm merkezin bir ürünü ise oksidentalizm de çevrenin bir ürünüdür. Merkez, bilim, sanat ve kültür tarihi açısından daha fazla ayrıcalığa sahipken çevre marjinalleştirilmiştir. Merkez üretmekte, çevre ise sadece tüketmektedir. Merkez süreçleri okumakta ve onları kavramsallaştırmaktadır. Merkez efendidir; çevre ise itaat eder. Merkez eğitmen, çevre ise eğitilendir.”¹⁵

Avrupa merkezci Batının eğitici özelliği böylece sömürge döneminde ve devamında oldukça belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. Tüm doğu coğrafyasını çalışmak akademik anlamda uzun yıllar almış olsa da sayısız gezgin ve akademisyen bu çalışmalara katkıda bulunmuş hatta daha sonra merkeze dönüp bilgilerinin diğer Avrupalılar arasında yaygınlaşması için dersler vermiş ve araştırmalarını sürdürmüşlerdir. Avrupalının algı sınırları öylesine yüksektir ki, Avrupalı bir bilginin bu coğrafyaları ve tarihlerini kolayca öğrenilebileceği varsayılmaktadır. *“Guillaume Postel Çin'e kadar bütün Asya'yı tercümana ihtiyaç duymadan baştan sona geçebileceğini iddia etmişti.”¹⁶*

Oryantalizmi yaratmak ve tekrar tekrar üretmek için daha öncede değinildiği gibi bilimsel bir gelenek gerekiyordu ve böyle bir bilimsel geleneğin benzerleri Batıda diğer alanlarda hali hazırda mevcut bulunmaktaydı. Bir konuda üniversite bölümleri üretmek bu bölümlerdeki öğrencileri gerekli alanlara kaydırmak ve cemiyet ilişkilerinde bir üst seviyeye getirmek için dernekleşmek Batının zaten kullandığı bir teknikti. Geriye kalan tek konu bu çalışmaları Oryantalizm 'in alanına kaydırabilmek olacaktı. *“(Societe Asiatique : Asya Derneği), (Royal Asiatic Society: Kraliyet Asya Derneği), (Deutsche Morgenlandische Gessellschaft: Alman Doğu Ülkeleri Derneği), (American Oriental Society: Amerikan Doğu Derneği) gibi dernekler çok büyük çapta*

¹⁵ Hasan Hanefi, Oryantalizmden Oksidentalizm'e, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007, s. 81

¹⁶ Said, A.g.e. s. 81

faaliyet göstermişlerdi.”¹⁷ Bu bilimsel geleneği akademik çalışmalarla ve derneklerle destekleyen Batı’nın sömürgeci ideolojileri insanlığın kolektif bilinçaltını farklı bir yöne kanalize edip Avrupa’nın doğusunda bu güne kadar yaşamış kadim halkları görmezden gelmeyi tasarlamış olabilir. Ama bu gün geline teknoloji ve bilgi paylaşımının hızı ile bize verilenle yetinmekten çok daha fazlasını yapıp insanlık kültürüne dair gerçekleri kanıtlayabileceğimiz düşünülebilir. Buraya kadar ele aldığımız konular Oryantalizmi genel hatlarıyla açıklarken tezin genel gidişatında da savın kanıtlanmasına ne şekilde hizmet edeceği basitçe gösterilmiştir. Bundan sonraki bölümde Oryantalizm daha ayrıntılı bir şekilde açıklanırken tezin sorunsalına da yansıyan yönler ele alınmaya devam edilecektir.

2.1. Dönemler

Şayet insanın temel arzusunun kendini tanımak olduğu varsayılırsa ve bunu kendini kandırarak yapabileceği düşünülürse; başlangıçtan itibaren insanın ürettiği bilgiyle kültürünü ve yaşamını aşama aşama geliştirmeyi başarmış olduğu görülebilir. Antik çağa gelene dek bu ihtiyaç çeşitli şekillerde giderilirken, modern döneme yaklaşıldığında üstünlük fikri oldukça belirginleşmiştir.

İlk bölümde İnsanın ve daha çok Avrupalının bu kendini tanıma ve üstünlüğünü kanıtlama çabası içinde Antik çağda ve devamında şekillenen olaylara değinilecek ardından sömürgecilik döneminde bir bilimsel gelenek haline getirilmeye çalışılan oryantalist bakış açısı incelenerek modern zamanda bu ideolojik bakış açısının aldığı şekil ve yansımalar gözler önüne serilmeye çalışılacaktır.

Ardından modern döneme varıldığında oryantalizmin aldığı şekiller ve postmodernist bakış açılarındaki devamlılık gösterilecektir.

¹⁷ Said, A.g.e. s. 68

Bu dönemler genel hatlarıyla Edward Said'in Oryantalizm eserinde yaklaşık olarak çizilmiş hatları takip edeceğinden dönemlere geçmeden önce bu eserden ve diğer bir kaç çalışmadan yararlanılarak Oryantalizmin tarihine dair bir altyapı kurulması daha sağlıklı olabilir. Bu açıdan konuya yaklaşmak için öncelikle kavram olarak Oryantalizmi üreten bakış açısının incelenmesi gerekmektedir.

"İnsan zekâsının üretime geçebilmek için aradığı düzen, sağlıklı bir sınıflamaya dayanıyor... Ancak eşyanın arasındaki farkları düşünürken oldukça dikkatli davranmak gerek. Objektif olarak var oldukları sanılan bazı şeylerin varlıkları hayali olabilir. Bir yerde oturan insanlar bulundukları yerin çevresine bir sınır çizerek bu sınırın dışında kalan yerlere "Barbarlar ülkesi" adını verebilirler. Bir başka deyimle samimi ve yakın olan bölgeye "bizim", yakın olmayan bölgeye de "onların" adını veren evrensel gelenek, kafalarda tamamı ile zorlamaya dayanan bir coğrafi bölge kavramına yol açabilir. Burada "zorlama" kelimesini kullanıyorum zira "bizim ülkemiz ve onların ülkesi" şeklinde hayali bir coğrafya kavramına dayanan düşünce; ikinci bölgenin bu farka inanmasına gerek duymaz. (...) Bir bakıma modern toplumlar ve ilkel toplumlar kişiliklerini böylece negatif yoldan kazanmışlardır. Beşinci yüzyılda yaşamış bir Atinalı kendisini uyumlu bir Atinalı saydığı kadar herhalde barbar saymıyordu. Coğrafi sınırlar görünür biçimde sosyal, etnik ve kültürel sınırlarla birlikte var olmaktadır."¹⁸

Bu sınırların Doğu diye tabir edilen Mezopotamya uygarlıklarından Sümer'de veya Mısır'da çok belirgin olmamakla beraber var olma sebebi verimli toprakları paylaşma durumu olsa dahi konu Yunanlıların Anadolu ve Trakyalı komşularıyla savaşma sebeplerine geldiğinde fethetme ve hükümlanlık savaşı, sınırlar çekmeyi çok daha ideolojik ve politik bir şekle sokmuştur. *"Hiç kuşku yoktur ki aslında hayali coğrafya ve hayali tarih insan zekâsına yardım etmekte, yakın ve uzak arasındaki zaman ve mekân farkını dramatize ederek onun kendi kendisine karşı beslediği güven duygusunu sağlamlaştırmaktadır."*¹⁹ Bundan dolayı kendi gücünü ve politik arenada ki varlığını tüm Dünya'ya kanıtlama hissiyatında olan

¹⁸ Said, A.g.e. s. 85

¹⁹ Said, A.g.e. s. 86

Yunanlılar daha ilk çağlardan itibaren bu ikiliği yaratıp kendilerine yüksek seviyede bir güç tanımlamış ve bütün felsefi geleneklerini bunun üstüne kurmaya başlamışlardır.

Dönemlerin ilkinde tarihte Oryantalizme sebep olan olaylar ele alınacaktır ve bunların en önemlisi olan Antik Yunan mitoslarına değinildikten sonra, Helen-Pers savaşları, Roma İmparatorluğu'nun iki başlı yönetimi, Haçlı seferleri ve İstanbul'un fethiyle bitirilecektir.

2.1.1 Tarihte Oryantalizme Sebep Olan Olaylar

Kadim Yunan Medeniyetine gelene kadar kültür'ün kökleri ve bilimlerle sanatların en yoğun şekilde gerçekleştirildiği medeniyetler Sümer, Mısır, Çin ve Hint kültürleriyle sınırlıydı. Bu kültürlerin çeşitli yönlerini alıp kendine mitolojik ve felsefi bir gelenek kurmaya çalışan Yunanlılarsa ne tarih olarak, ne de kültür olarak bu sıralanan kültürlerle yarışamayacak kadar yeni ve güçsüzlerdi. Bu gücü elde etmek için kullanacakları manipülasyonlarsa onlara kendini güçlü hissettirmenin yanında kurdukları bu yeni medeniyetin halkın gözünde geçerliliğinin artmasını sağlayacaktı. Dinin o zamanki gücü yadsınamayacak kadar büyük olduğundan bu ikiliği yaratmak için öncelikle bazı mitoslar yaratıldı.

*“Coğrafi bir ifade olmasının çok daha öncesinde Avrupa fikri, bilim ve siyaset alanından çok, mitler ve efsaneler dünyasına ait bir kavramdı.”*²⁰ Ve bu Dünyanın yaratılmasında en büyük övgüyü hakkedende tartışmasız Yunanlılardı. Yunanlıların yarattığı Tanrıça Europa hikâyesi Avrupa fikrinin ortaya çıkacağı uzun zaman sonrası için hazırlanmış güzel bir hediyedir.

²⁰ Denys Hay, Europe: The Emergence of An Idea (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1957.) Aktaran Edward Said, A.g.e. s. 5

“Tanrıça Europa’nın Tanrı Zeus tarafından kaçırılışı ilk oluşumdur. Bu efsaneye göre Tanrı Zeus Fenike’nin Sidon kıyılarında çok güzel bir kız görür ve ona âşık olur. Bekâret ve aile ilişkilerini kontrol eden karısı Hera’yı yanıltmak için sarı bir boğa kılığına girer. Amacı Küçük Asya topraklarında yaşayan Okeanos Kızlarından Fenike Prensesi olan Tanrıça Europa’yı baştan çıkartıp dölleyebilmektir. Kırlarda arkadaşlarıyla gezen tanrıça Europa’ya sarı boğa kılığında yaklaşıp kendini sevdirebilir. Bu sırada yavaş yavaş denize yaklaşan boğa, kızı sırtına alarak denize doğru koşar. Tanrıça Europa, boğaya karşı koyamayacağını bildiği için ona sıkı sarılır. Yolculukları sırasında denizden tanrı Poseidon ile eşi Amphitrite ve gökten aşk tanrısı Eros’un refakatinde düğün alayı ile birlikte önce Lübnan’a sonra da Girit adasına gelirler. Bu ilişki sonunda Zeus’un Europa’dan üç oğlan çocuğu olur: Minos, Sarpedon ve Rhadamanthys. Bu çocuklardan Minos Girit’e kral olur ve Girit uygarlığı onunla başlar . Bu mitolojik hikâye Yakın Doğu’nun temel merkezlerinden biri olan Fenike ve onun kültürünün Batı’ya taşınmasını ifade eder.”²¹

Bu ifadenin karşılık bulması çok önemli çalışmaların sonunda olacak olsa dahi, bir kavramı anlamadan önce onun köklerine inilmesi bu mitoslar konusunda tezin gelecek bölümlerine dair kılavuzluk edecektir. Mitolojiler halkın ortak kültürel mirasını yansıtırken tek başına bir yazar farklı yönde gitmeyi tercih edebilir; Homeros ve Euripides’te bunları hiç çekinmeden yapmış ve tüm dünyanın gelecek kültürünü farklı yönlerle ustaca çevirmiş olabilirler. *“Gerçekte mitolojilerin çoğunda Avrupa, Asya ve Afrika’nın kardeşi iken, Homer’e göre Avrupa Anka’nın kızıdır. Bu tasvir, Avrupa’nın çok farklılaşmış bir kavram olduğunu gösterir. Avrupa, her şeyden önce, Yunan değil, Fenike idi ve Semitik köklere sahip olabilirdi.”*²² Bu olasılığı yok etmek için kendi dışındaki kültürleri barbar ilan etme alışkanlığı da yine Yunanlıların ürettiği bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

²¹ Thierry Hentch, Hayali Doğu: Batı’nın Akdenizli Doğu’ya Politik Bakışı, Metis Yayınları, İstanbul, 1996 s. 24-25 ve Turhan Yörük, “Zeus’un Aşklarıyla Akdeniz’de Kurulmak İstenen Sosyo-Kültürel ve Politik İlişki Ağı”, Doğu Batı, 2005, s. 13-46.

²² Gerard Delanty, Avrupa’nın İcadı, Adres Yayınları, Ankara, 2005, s. 27-28.

*“Mitolojik Avrupa’nın “ötekisi”, bu dönemde barbar kavramı tarafından temsil edilir. Barbaroi’den türeyen bu kelimenin asıl anlamı, Yunanca konuşamayan kişi demektir. Yunanlılara göre dil, aklın bir aracıdır. Bu açıdan, Yunancayı kullanamayan insan, aşağı bir insan statüsüne sahiptir. Bazı insanların Yunanca bilmemeleri onların adeta akıl yetisine sahip olmadıkları ve mantıklı hareket edemedikleri anlamına gelmektedir.”*²³

Homeros konuya bu şekilde yaklaşırken, Tragedyalara ileriki bölümlerde daha ayrıntılı bir şekilde değinilecek olursa da burada Said’in Euripides hakkında yaptığı tetkik konunun şu anki berraklığının oluşmasına yardımcı olacaktır.

“Atina dramlarının belki en fazla Asyalı olanı “Bacchantes’de (Bakkhalar; tezin genelinde bu Trajediye karışıklığa sebebiyet vermemesi adına bu şekilde adlandıracağız.) ise Dionysos’a Asyalı cedleri ile açıkça ilişki kurdurulmakta ve “o” Doğu’nun esrarlı tehlikeleri ile baş başa bırakılmaktadır. Teb kralı Penthee diğer Bakkhaların yardımı ile anası Agave tarafından öldürülmüştür. Zira o ne iktidarına ne de tanrısallığına bakmaksızın Dionysos’a hakaret etmiştir. Penthee bu yüzden korkunç bir cezaya çarptırılmıştır. Piyes bu evrensel tanrının yenilemez gücünün tanımlanması ile son bulmaktadır .
*Bachantes (Bakkhalar)’ın modern yorumcuları bu entelektüel ve estetik olayın büyük boyutlara ulaşan değerini fark etmekte eskilerden geri kalmamışlardır. Bu arada tarihsel bir ayrıntı da gözlerinden kaçmış değildir: Hiç kuşkusuz Euripides Peloponez Savaşları’nın felaketli yıllarında, Küçük Asya ve Doğu ülkelerine yerleşerek Atina ve Pire ‘ye kadar etki halkasını genişleten ve Bendis , Kibele, Sabazios, Adonis ve Isis dinlerinin ışığı altında yeni bir şekle bürünmüş olan Dionysos kültlerinin etkisi altında kalmıştır. ”*²⁴

Homeros’un İlyada ve Odysseus eserlerinde adı geçen Truva-Akha savaşı da Avrupa fikrini iyiden iyiye güçlendiren mitoslardan biri hatta en önemlisidir.

²³ Ziyaüddin Serdar, Batı Irkçılığının Kaynakları, Yöneliş Yayınları, İstanbul, 1997, s. 30.

²⁴ Euripides, The Bacchae, trans. Geoffroy S. Kirk, Englewood Cliffs, N.J.1970, s. 3. Aktaran Edward Said: Sömürgeciliğin Keşif Kolu, s. 88

“Bu savaşta Olimpos tanrıları ikiye bölünüp bazıları Akha’lıları, bazıları ise Truvalıları desteklemektedir. Truva’nın yıkımına yol açacak olayların başında Truva Prensi Paris’in Helena’yı kaçırması gelmektedir. Olimpos’un efendisi Zeus, deniz tanrıçası Thetis ile ölümlü kahraman Peleus’un evliliklerini kutlamak için bir düğün yapar. Düğüne kavga tanrıçası Eris hariç tüm tanrı ve tanrıçalar davet edilir. Bu karara çok sinirlenen Eris, salona altın bir elma atar ve bunun en güzel tanrıça için hediye olduğunu söyler. Hera, Afrodit, ve Athena hariç bütün tanrıçalar bu mücadeleden vazgeçerler. Üç Tanrıça da Zeus’tan en güzelin kim olduğuna karar vermesini isterler. Ancak Zeus, karısı ve iki kızı arasında seçim yapamaz. Kararı, İda dağında çobanlık yapan Paris’in vereceğini söyler. Zeus, üç Tanrıça ve altın elmayı Paris’e gönderir. Üç Tanrıçadan her biri altın elmayı kendisine vermesi karşılığında Paris’i hediyeler ile ikna edeceğini düşünür . Hera, Paris’e elmayı kendisine verdiği takdirde onu tüm ölümlülerin yöneticisi yapma vaadi verir. Athena, onu ölümlülerin en cesuru ve bilgisi yapacağını söyler. Son olarak da Afrodit, elmayı kendisine verirse, Kral Tyndareos’un kızı ve dünyanın en güzel kadını olan Helena’yı²⁵ ona vereceğini belirtir. Paris Afrodit’in armağanını kabul eder. Bu olaydan sonra Hera ve Athena Truva’ya nefret beslerler. Paris, Sparta’ya Kral Menelaos’un karısı olan Helena’yı görmeye gider. Kral Menelaos’un bir yolculuğunu fırsat bilen Paris, sevgilisi Helena ile birlikte Truva’ya kaçar. Bu gelişmeyi öğrenen Kral Menelaos kardeşi Yunan Kralı Agamemnon’dan yardım ister. Agamemnon ise Ege havzasının tam hâkimi olmak için uzun süre beklediği fırsatı bulduğunu düşünerek ordusunu hazırlar.”²⁶

Hikâyenin devamında Tanrıça Athena Yunanlılara tahta bir at yapmasını öğretir ve Avrupalıların “kaleyi içeriden fethetme” olgusunun başlangıcına gönderme yapılabilecek bir şekilde tahta at Truvalılara armağan gibi gösterilip Yunanlıların savaşı kazanmasına sebep olur. Tanrılarının ışığında Doğu’yu ele geçirme kavramı zamanla Oryantalizme dönüşecek ve bu hikâye Doğu Batı arasında bugünde devam eden üstünlük savaşının başlangıcına ışık tutabilecektir.

²⁵ Helena, Yunan kralı Agamemnon’un kardeşi olan Sparta kralı Menelaos’un karısıdır.

²⁶ Donna Rosenberg, Dünya Mitolojisi, İmge Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 69 -132. Aktaran Ahmet Serdar Önder, Arap ve İranlı Düşünürlerin Oksidentalizm Bağlamında Batı’yı Ötekileştirmesi, İstanbul, 2007, s. 6-8.

“Bu hikâye , siyasi olarak bölünmüşlüğü göstermesine karşın , Olimpos tanrılarının savaşı belirleyeceğine olan ortak inanç , bir kültürün (Yunan) ayrıcalıklı olmasına katkı sağlamaktadır. (...) Başka bir deyişle, Truva-Akha savaşı, yazılı tarih öncesi boşluğu dolduracak şekilde geçmiş bilincinin oluşmasını sağlamaktadır.”²⁷

Truva-Akha savaşları çok yakın coğrafyalarda geçerken Helen–Pers savaşları gerçek anlamda modern dönemde ifade edilen Doğu ve Batı’yı daha iyi yansıtmaktadır. O dönem çok büyük bir medeniyet olan Persler Dünya’yı ele geçirmek için çıktıkları yolda onlardan çok daha sistemli bir şekilde bu fikri zihinlerine kazımaya devam eden Helenlerle karşılaştıklarında neye uğrayacaklarını bilmemekteydiler.

“Helen-Pers savaşları, birbirlerinden askeri ve siyasal açılardan farklı olan iki imparatorluğun karşılaşması olarak ele alınabilir. Başka bir deyişle, farklı coğrafi ve toplumsal koşullara sahip olan Asyalı ve Akdenizli toplumların savaşıdır. M.Ö. 4. yüzyılda Aristo, bu farklılığın, coğrafi yapıların bireysel özellikleri belirlemesinden kaynaklandığını belirtmektedir. Avrupa’daki coğrafi koşulların zor oluşu, insanları bir yandan cesur ve özgür kılarken, diğer yandan onların pragmatik karar alabilme yetilerini zayıflattığından siyasi bölünmüşlüğe neden olmuştur. Buna karşıt, Asyalıların hem zeki hem de becerikli ancak cesaret ve irade yetilerinden yoksun olmaları, onların köle haline getirilmelerini kolaylaştırmıştır. İlki, zeki ama atılgan olmayan ve iradesizlikten dolayı geniş bir yönetim içinde eritilen insanın ürettiği merkezi ve hiyerarşik despotik imparatorluktur. Diğer ise, şehir devlet temelinde örgütlenmiş, ahlaki teoriler ile felsefi açılımları barındıran Helen insanının oluşturduğu sistemdir. Aristo’ya göre, Helen insanları her iki özelliği de kendi toplumsal ve siyasal yapılarında bulundurmaktaydı.”²⁸

Aristo’nun bu görüşleri daha sonra oryantalistler tarafından sıkça kullanılacak ve dahası bu analizlerin oldukça yetersiz olduğu zamanlardan çok sonra metnin temeli çokta değişmeden ideolojik kaygılarla üretilen çalışmalara ışık tutacaktır.

²⁷ Ahmet Serdar Önder, Arap ve İranlı Düşünürlerin Oksidentalizm Bağlamında Batı’yı Ötekileştirmesi, İstanbul, 2007, s. 8

²⁸ Aristo, Politika, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 207.

“Böylece, Aristo, Helen sistemini kendine has ve uygarlığın yaratıcısı şeklinde görerek, ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmiştir. Bu ideolojik konum, Batı ulus devletlerinin geçmişe uzanan kimliğini oluşturmada ve tarih yazımında somutlaşmaktadır. Sonuç olarak, Med savaşları (Helen-Pers), bir tarafta şehirlere bölünmüş bir siyasal sistem ile akıl ve özgürlüğe vurgu yapan Yunan şehir-devletlerini yansıtırken; diğer yandan, geniş bir coğrafyayı merkezi hiyerarşi ile kontrol eden Doğu’nun “despotik” imparatorluğunun Batı karşındaki temsilini ifade etmektedir.”²⁹

Bu açıdan bakıldığında Helen-Pers savaşları Doğu ve Batı ikiliğini yaratan ve bu dikotomiyi şekillendiren çok önemli bir tarihi olaylar silsilesidir. Çekişmenin tarih arenasında en gergin anlarından birine ulaştığı bu ilk büyük olay daha sonra gelecek pek çoğunun gürültülü bir habercisi olmuştur.

Helenistik dönemin devamında karşımıza çıkan Roma İmparatorluğu öncelerde bu çekişmeyi sentez haline getirip yokedebilecek bir tavırla büyüme gösterebilir, İmparatorluğun önce küçülmesi ardından da Hristiyanlık yüzünden iki başlı bir yönetim haline gelmesi durumu geri getirmiştir.

“Roma imparatorluğu, uzun süre barış dönemi (pax-romana) yaşadıktan sonra sınırlarının çok genişlemesi sonucunda siyasi kontrolünün zayıflaması, kuzey kavimlerinin (Germen) akınlarının artması ve en önemlisi Hristiyanlığın kabulünden sonra İstanbul ve Roma kentleri arasındaki dini iktidar mücadelesinin şiddetlenmesiyle birlikte Batı Roma ve Doğu Roma (Bizans) olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu bölünme “biz” tanımlamasını ya da algılamasını ikiye bölmüştür. Batı Roma imparatorluğu, Germen akınlarının baskısı sonucunda küçük yerel feodal beylerin eline geçince Akdeniz havzasından kültürel anlamda zamanla uzaklaşmıştır. (...) Kralların “eşitler arasında birinci” sayıldığı ve Papa’nın siyasi güç kazandığı bu dönemde, kuzey batı Avrupa halkları “doğu”yu hem tehdit hem de kaynaklarından yararlanabileceği bir cennet olarak algılamışlardır.”³⁰

²⁹ Thierry Hentch, A.g.e. ss. 24-25 ve Turhan Yörükcan, A.g.e, ss. 24-25.

³⁰ Önder, A.g.e. s. 10

Bu algıların oluşmasının uzun zaman almasının yanı sıra bu dönemde İslamiyet'in çıkışı ve Akdeniz havzasında yayılışı da insanlık tarih ve kültürünün ikiliğinde güçlendirici bir faktör olmuştur.

*"Çok yeni bir olayın çabuk anlaşılması genel eğilimdir. Yaygın bir fikir ilk defa karşılaşılan olayları daha önce görülmüş gibi ele almayı öneriyor. (...) Eğer akıl yeni doğmuş bir hayat tarzının ayrıntılarını öğrenmek zorunda kalacaksa ilk takınacağı tavır muhafazakarlık ve savunma olacaktır."*³¹

Her ne kadar 'öteki' algısı o zamana kadar üst üste yığılan kavramların birikimi ile oluşmuş olsa dahi Hristiyanlıkla Müslümanlığın karşıtlığı, yeni bir fikir olarak önceki sistemin içine kolayca dâhil edilmiştir.

*"Doğu Roma'nın merkezi siyasi ve kültürel yapısı daha sonra Müslüman bir devlet olan Osmanlıların örgütlenmesinde de kullanılmıştır. Siyasi bölünme ve zamanla İstanbul merkezli Küçük Asya'ya İslam dininin hakim olması, Doğu ve Batı ayrışmasını derinleştirmiştir."*³² Bu konuda Said de yaptığı araştırmalar sonucunda; *"...Avrupalı düşünürler "İslam konusunda bazı şeyler yapmak gerekiyor..." şeklinde fikirler ileriye sürmeye başlamışlardı. Hiç kuşkusuz bu görüş Avrupa'da üslenmiş bazı askeri birliklerin Doğu Avrupa'ya doğru yayılmaya başlamalarından kaynaklanmaktaydı."*³³ demektedir. Bu gelişmeler her yönden bir din seferini yani Haçlı seferlerini Avrupa'nın o dönemki tavrı ve beklentileri içinde gerekli kılmıştır.

*"11. yüzyılda başlayan Haçlı seferleri, Müslüman medeniyetinin gelişimini kısa ve uzun vadede ciddi bir şekilde etkilemiştir. Haçlı akınları, Müslümanları kutsal bayrak altında birleşmeye ve Batı'ya karşı hayatta kalma savaşını sürdürebilmek için kültürel ve siyasal kaynaklarını seferber etmelerine neden olmuştur. Bu açıdan, Müslümanlar, gerek ordularının geçmiş başarıları , gerekse de düzenli hiyerarşik yapısı nedeniyle siyasi ve kültürel üstünlük duygularını meşrulaştırmışlardır."*³⁴

³¹ Said, A.g.e. s. 91

³² Alacddin Şenel, Siyasal Düşünceler Tarihi, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996, s. 266.

³³ Said, A.g.e. s. 94

³⁴ Gustave von Grunebaum, Medieval Islam: A Vital Study of Islam at its Zenith (Chicago: University of Chicago Press, 1969), s. 31. Aktaran Edward Said

Nefret duygusuyla savaşlarının haklılığını kendilerince kabul eden Avrupalıların bu tavrında kendi kutsal topraklarının da Müslümanların eline geçmiş olmasının büyük payı vardır. *“Nefret edilmeyi hak eden, insan onurundan nasibini almamış ve şeytanın esiri olmuş bu imansızlar ırkının, her şeye kadir Tanrının sevgili kullarına karşı zafer kazanması bizler için ne utanılacak bir şey olurdu.”*³⁵ Avrupalının bu bakışı ve nefret duygusu oryantalizm’in ortamını hazırlamak ve perçinlemek için tamda gereken tavrı içeriyordu. Bu tavır daha uzun zaman devam edecek ve politik bir hal almadan önce kendini dinin savaşçıları olarak gizlemeyi sürdürecektir. Bunu yaparken de metinler üretmeye devam edecektir.

*“Orta çağda ruhban sınıfının güçlü bir kesimi, İslam’ı Kitab-ı Mukaddes’ten elde ettikleri yorumlarla apokaliptik bir algılamaya dönüştürmüştür. Bu düşünce, İslam yönetiminin Deccalın yükselişi için bir hazırlık olduğunu ifade etmektedir. Hristiyan din adamları, algılamayı destekleyecek her şeyi Kitab-ı Mukaddes’ten açığa çıkardıkları için dindaşlarına büyük tehlikenin yaklaştığını haber vermek niyetindeydiler. Deccalın hazırlıklarını, gizli planlarını haber veren Hristiyan azizler Hristiyanlığın bütünüyle ortadan kaldırılışının işaretlerini açık -seçik gördüklerini sanmaktaydılar.”*³⁶

Arapların içinde doğan ve büyüyen bir din olarak İslam ilk dönem Zerdüşt dininin ve o topraklardaki diğer kadim dinlerin etkisiyle kültürlerle ve insanlara hoşgörüyü şart kılan bir yapıyla büyümekteydi fakat Avrupa’nın modernist yapısı ve dini anlamdaki agresif tavırları dinin kendi içindeki tavrını da değişime sürüklemiştir.

“Haçlı seferleri, Batı Avrupa için ekonomik ve kültürel gelişmenin önünü açarken, Doğu’da Müslüman topraklarda engellenemez bir gerileme dönemi başlatmıştır. Gerek küçük Müslüman devletlerinin birbirleriyle olan mücadeleleri, gerekse batıdan Frenklerin ve doğudan Moğolların istilası nedeniyle İslam dünyası kendi içine kapanmıştır. Dayanıksız hale gelmiş, savunmaya çekilmiş ve hoşgörüsüz olmuştur. Bu oluşumlar, Müslüman dünyayı Avrupa’nın sosyal ve

³⁵ Thierry Hentch, A.g.e. s. 53

³⁶ Richard W. Southern, Orta çağ Avrupasında İslam Algısı, Yöneliş Yayınları, İstanbul, 2001 s. 30-31. Aktaran Önder, A.g.e. s. 13

ekonomik gelişmesinden uzaklaştırmıştır. Arapların gözünde gelişme artık “öteki” olan Avrupa modernizmini ifade etmektedir. Bu bağlamda, onlar iki farklı tavır arasında çelişmişlerdir: modernizmi reddederek dini ve kültürel temelli kimliğe sarılmak veya kimliğini kaybetme riskini alarak modernizmi kabul etmek.”³⁷

Bu ikilemin Arapları içine soktuğu gerginlikle agresifleşseler de bu agresifliğin seviyesi “Frenklerinkine” yakın bile değildir. Müslümanları yenerek sahip olacakları üstünlük bugün bile devam eden bir hegemonya savaşını başlatan ve perçinleyen bir yapı ihtiva etmektedir.

Müslümanlığın üstünde hâkimiyet kurma girişimleri iyiden iyiye güçlenirken bu konuda yapılan yazılı çalışmalarda Haçlı seferlerinden sonra güçlenerek artmıştır. Bu eserlerin başında gelen Dante Alighieri’nin “İlahi Komedyası” İstanbul’un fethi öncesi Avrupa’nın kurulmakta olan medeniyetine büyük bir destek sağlamış ve Hristiyanlığın etkisini oldukça artırmıştır. *“Hz. İsa’nın bir peygamber olduğunu belirten Kur’an’a rağmen Dante, İslam’ın büyük filozoflarını ve hükümdarlarını Hristiyanlığın cahili saymaktadır. Onları Klasik Antik devirlerin kahramanları ve bilgeleri ile aynı sırada düşünmek tarihe karşı saygısızlıktır.”*³⁸

Kendi köklerini bile hiçe sayarak şairane bir çalışmanın sonuçlarını bir medeniyetin çirkinliğine yönelten Dante’nin başarılarının ardından Avrupa’nın Doğu fikri iyiden iyiye şekillenmeye başlamıştır. Dante’nin ölümünden 130 yıl kadar sonra, Avrupa’yı derinden sarsacak olan Fetih’e kadar bu fikirlerin tohumları yeşermiş ama ilk kez Doğulu olarak ötekileştirilen bir medeniyetin hakimi onlar için bu kadar önemli bir merkezi ele geçirmiş ve Konstantinopolis bir Müslüman tarafından fethedilmiştir. *“İstanbul’un Türkler tarafından fethi, Bizans ve Batı’daki feodal prenslikler arasında var olan siyasi yönetim, askeri örgütlenme, kültürel yaşantı ve aynı din içinde mezhepsel ayrışmadan daha farklı bir ayrışmaya götürmüştür . Bu ayrışma, iki farklı dinin güç ve değerler mücadelesi halini aldı.”*³⁹ İstanbul’un fethinden Osmanlı’nın

³⁷ Amin Maalouf, Arapların Gözüyle Haçlı Seferleri, Telos Yayınları, İstanbul, 1998, s. 339

³⁸ Said, A.g.e. s. 104

³⁹ Önder, A.g.e. s. 15-16.

gerileme dönemine kadar yaptıkları büyük sanatsal ve bilimsel gelişmelerle modernitenin kendi kültürleri içindeki şeklini sağlamlaştıran Avrupa medeniyeti, diğer kültürlerinde yüzyıllar içinde kültürel şekillenmelerin etkisinde gelişebileceği fikrini tamamen yoksaymış ve yaşlı bir ağacı kökünden kesip yerine genç bir ağacı dikebileceğini düşünerek gözlerini tekrar kendi tanımıyla Doğu'ya çevirmiştir. Yeni ağaç yerine yerleşirken eskisininde üstünde ne kadar meyve varsa toplamayı arzulayan Avrupa bunun için gerekli bütün adımları “Sömürgecilik” döneminde bir bir uygulayacaktır.

2.1.2. Sömürge Döneminde Oryantalizm

Said sömürge dönemini Oryantalizm 'in merkezine yerleştirir. Öncesinde olan olayların bu kavramı yaratmış olduğu varsayılabilir olsa da önemli akademisyen Said'in bu konudaki tespitini kabul etmek durumundayız. Her ne kadar Said'in çalışması daha çok Müslüman Orta Doğu'da yapılmış çalışmaları gözler önüne serse de bunda bir haklılık payı oluşu da Avrupa'nın en büyük güçleri olan İngiltere ve Fransa'nın daha çok bu bölgelere yönelmiş olmasından anlaşılabilir.

Bu büyük güçler ekonomik anlamda büyümüştür ama nasıl? Her ne kadar Avrupa kabul etmese de kültürünün köklerinin büyük bir kısmı ötekileştirdiği diğer medeniyetlerden almıştır. Akabinde sırf bu toprakların gerek maddi gerekse manevi kaynaklarını kullanmak için onu dışlamak Avrupalının asıl tavrını teşkil edecektir.

“Doğu, üzerinde tüm Doğu ülkelerinin sahnelendiği ve sergilendiği bir sahnedir. Bu sahnede alanın genişliğini anlatmakla görevli figürler yer almaktadır. Doğu böylece Avrupa iç dünyasının dışında sınırsız bir alan değil, daha çok kapalı bir bölge ve Avrupa'ya bağlı bir tiyatro sahnesidir. Bu sahnenin içinde bir oryantalist, bir tiyatro yazarının teknik bilgisi ile tertip ettiği oyunlardan onları seyrettikleri için tarihsel ve kültürel açıdan sorunlu olan seyirciler gibi, bütün bir Avrupa'nın müşterek sorumluluk duygusu içinde ortaya koyduğu özel bir uzmandan başka bir şey değildir . Doğu sahnesinin derinliklerinde efsanevi

kültür hazineleri yatmaktadır . Gözler kamaştıran bu zengin dünyada Sfenks, Kleopatra, Eden, Truva, Sodom ve Gomora, Astarte, İsis ve Osiris, Saba, Babil, Cin'ler, Ecinliler, Ninova, Rahip Yahya, Muhammed ve daha yüzlerce isim yer almaktadır. Yarı bilinen, yarı bilinmeyen dev, şeytan, kahraman, terörist, zevk-ü safa sahibi kimselerin sadece isimlerini sıralamak dahi bu sahne üzerinde bir oyun düzenlemeye benzer.”⁴⁰

Bu tespitlerden de görüleceği şekilde Asya, Mezopotamya, Anadolu ve Arap kültürlerini silip atmak ve dışlamak yalnızca ideolojik sebeplerden kaynaklanabilir. Bunun dışında varılmaya çalışılan bütün sonuçlar karşılıksız çıkacaktır.

“Oryantalist determinizm, Batı toplumlarını tek bir bütün olarak ele almayı gerektirmekte, toplumsal yapılarıdaki farklılıkları göz ardı etmekte, Doğu'nun kimi nesnel özelliklerinin bir bütün olarak Batı'da bulunduğu varsayılan niteliklerin mutlak zıttı olarak ele almaktadır. Örneğin, Batı'nın değiştiği daha doğrusu geliştiği varsayılarak Batı toplumlarına dünya tarihi içinde ayrıcalıklı bir konum verilirken, Doğu değişmeyen dolayısıyla gelişmeyen bir yapı olarak tarih dışına itilmiştir.”⁴¹

Çünkü bu yolla onun kaynaklarını tüketmek kolayca haklı çıkarılabilecektir. Bu Hegemonik ilişkinin kökeninde sömürme ve kendi içinde çözülüp yok olma fikri vardır. Çünkü; *“İnsan kafası için brüt bir yabancılığa karşı direniş göstermek son derecede doğaldır. Bu nedenle kültürler daima diğer kültürleri tam anlamı ile değiştirmeyi arzulamışlardır.”⁴²* Böylesine naif bir tavrın böylesine sistemli bir çalışmalar silsilesi içinde var olmasını çok muhtemel bulmamakla beraber, bütün durumlarada eşit bir olasılık çerçevesinde yaklaşılması gerektiği belirtilmelidir.

Avrupa'nın tahakkümünün seviyelerine göre farklı bölgelere farklı şekillerde yaklaştığından bahsedilmişti, daha rahat yönetebildiği Doğu toplumlarının üstüne çok fazla düşmemekle beraber, Orta Doğu'da karşılaştığı agresif direniş onun bu bölgeye özellikle daha çok yönelmesine sebep olmuş olabilir. *“...Doğu, on*

⁴⁰ Said, A.g.e. s. 96-97.

⁴¹ Recep Boztemur, Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm, Doğu-Batı: sayı:20, Doğu Batı Yayınları, 2.baskı, Ankara, 2002, s. 145 aktaran Gülbahar Atasever, Doğu-Batı İlişkileri Bağlamında Oryantalizm, Muğla, 2009, s.51

⁴² Said, A.g.e. s. 102

*dokuzuncu yüzyıla kadar Avrupa için Batı 'nın tartışmasız üstünlüğünün tarih içinde aralıksız belirlendiği bir alandı. İngilizlerin Hindistan'ı, Portekizlilerin Doğu Hindistan, Çin ve Japonya'sı, Fransızların ve İtalyanların Doğu içindeki çeşitli alanları göz önüne alınırsa bu bir gerçektir.”*⁴³

Hem daha verimli olması nedeniyle hem de Akdeniz'i tamamiyle kontrol edip Asya'nın hakimiyetine doğru ilerlemek için bu toprakların aşılması zaruri bir önem teşkil ediyordu.

“Avrupalılar için Doğu Hindistan'ın zenginliklerine ulaşabilmek için daima İslami bölgelerden geçmek ve aşağı yukarı Aryen bir inanç sistemi olan İslam'ın tehlikeli etkilerine göğüs germek gerekiyordu. On sekizinci yüzyılın önemli bir bölümü içinde İngilizler ve Fransızlar bu zor işi başardılar. Bu sırada Osmanlı İmparatorluğu uzun zamandan beri ihtiyarlık rahatlığına gömülü olarak (Avrupa düşüncesinde...) kendi yöresinde yaşamına devam ediyordu. Bu yüzden bu devlet on dokuzuncu yüzyıl tarihine "Doğu Sorunu" sözcükleri ile yazıldı. İngiltere ve Fransa Hindistan'da ilk defa 1744 ve 1748 arasında çatışmaya başladılar. İkinci olay ise 1753 ile 1763 arasında meydana geldi. İngilizler 1769 'dan sonra Hint alt kıtasının sadece ekonomik ve politik işleri ile uğraşmayı yeğ tutarak bu çatışmadan bir ölçüde kendilerini sıyırdılar. Bonapart için İngilizlerin Doğu imparatorluklarını parçalamanın tek çaresi onların yollarını Müslüman Mısır'da kesmekten ibaretti. Bonapart'ın 1798'de Mısır'ı işgali, daha sonra Suriye'de gezintiye çıkması Oryantalizmin modern tarihinde muazzam sonuçlar doğurmuştur.”⁴⁴

Napolyon'a Sömürgeciliğin anahtar ismi denilebilecektir. Çünkü onun büyük işgalci ruhu ve kendini Büyük İskender ile eş tutması yönünden Batı'nın büyük hayallerini ve emellerini gerçekleştirecek lider olarak kendini seçmiş ve bundan dolayı hiçbir çabadan kaçınmamış olduğu görülebilir. Batı için büyük başarılarla imza atmış olmasına rağmen, bu başarıların doğu halkları üzerindeki büyük yıkıntısı bir daha kolay kolay sona ermeyecektir. *“Napolyon gençliğinden beri Doğuya karşı*

⁴³ Said, A.g.e. s. 112

⁴⁴ Said, A.g.e. s. 115

tutkuluymdu. Marigny'nin *Histoire des Arabes* (Arapların tarihi) isimli kitabının bir özetini çıkarmıştı. Jean Thiry'in anlattıklarına bakılırsa Napolyon, gerek yazılarında ve gerekse konuşmalarında İskender'in Doğu'su ve özellikle Mısır hakkında anlatılan zaferlerin hikayeleriyle dolup taşıyordu.”⁴⁵

Bu konuda daha ayrıntılı olarak Said oryantalizm ile sömürgecilik arasındaki uyum surecine ilişkin olarak “...kurumsal oryantalizmin ortaya çıkış aşamasını, Napolyon'un Mısır'ı işgal ettiği tarihten başlayarak, ilişkilerin çeşitli aşamalarını, sömürgecilik dönemi ve on dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nın geliştirdiği modern oryantalist bilimlerin tahlili de dahil olmak üzere incelemiştir.”⁴⁶ ve “Emperyalizme basamak olan oryantalizmle, bilimsel araştırmacı bir süreç olan oryantalizmi birbirinden ayırmayı hedefleyen çabalara rağmen Napolyon'un 1798'de Mısır'a girmesiyle yeni şekline kavuşan genel emperyalist gidişattan oryantalist çıkarların ayrı tutulması imkansızdır.”⁴⁷ tetkiklerinde bulunulur. Napolyon'un yaptıkları, bir işgalle sınırlı kalmayacak ve bilimsel geleneğin güçlenmesine de büyük katkılarda bulunacaktır.

“Herkesin bildiği gibi Bonaparte Mısır seferi için bir düzine “bilgin” ayağa kaldırmıştı. Bu konu üzerinde burada ayrıntılara girmeyi lüzumsuz sayıyoruz. Seferlerin canlı bir arşivini meydana getirmeyi düşünüyor ve kendi kurduğu Mısır Enstitüsünün üyelerini her konuda çalıştırmaya çaba harcıyordu. Napolyon'un görüşlerinin bir Fransız gezgini olan Volney kontunun 1787'de “Voyage en Egypte et en Syriet. Mısır ve Suriye'ye Seyahat” adı ile iki cilt halinde yayınlanan eserine dayandığı pek bilinen bir konu değildir. Volney kontu, geziye çıkabilmek için para sahibi olduğu anda (Miras) kararını verdiğini açıkladığı kısa bir kişisel önsözden sonra 1783'te Doğu'ya doğru yola koyulduğunu belirtmekte ve bundan sonra gördüklerini sıralamaktadır. Voyage (Gezi) insanı sıkacak derecede kişilsiz bir eserdir. Volney kendisini gördüğü

⁴⁵ Jean Thiry, Bonaparte en Egypte, decembre 1797-1799, Paris, Berger- Levrault, 1973, s.9. Aktaran Said, A.e. s. 120

⁴⁶ Edward W. Said, Haberlerin Ağında İslam, Çev. Alev Alatl, Babil Yayınları, İstanbul, 2000, s. 51. (Aynı yazarın “Oryantalizm” adlı eserinden alıntılanmıştır)

⁴⁷ Edward W. Said, Oryantalizm Eleştirileri, Çev. İ . Özkan, S. Şahin, Ş . Özden, İlkbahar Yayınları ,İstanbul, 2000, s. 96

*her şeyi "devlete" haber vermekle yükümlü bir ilim adamı saymaktadır. Gezi'nin ağırlık noktası ikinci ciltte yer alıyor: Burada İslam bir din olarak tanıtılmaktadır."*⁴⁸

Napolyon'un büyük mirası Volney ve takipçileri tarafından muntazam bir şekilde incelenmiş, yazılmış ve basılmıştır. Bunun için gereken her şey mükemmeliyetçi Avrupa zihnine kazınmış ve Avrupa'nın kolektif algısı geri döndürülmeksizin bu alana yönlendirilmiştir. *"Oryantalizm, on dokuzuncu yüzyılda kendini bütünüyle gözler önüne sermiş ve Avrupa'yı gelişmenin merkezine ve zirvesine yerleştirip, dünyayı zamansal ve mekânsal olarak Avrupa'daki gelişmeye göre değerlendirip düzenlemiş olan Avrupa merkezci bir dünya anlayışıyla bir üstünlük oluştuyordu."*⁴⁹ Bu bütünlük zaman ve mekandan soyutlanan toplumları hegemonyasına alırken, kurtarıcı kimliğini de her seferinde dile getirmekten çekinmemektedir. *"Bu açıdan oryantalizm, bu ve ertesini yüzyıl boyunca hem Doğu ile Batı arasındaki ontolojik ayrım üzerine bina edilmiş bir düşünce tarzı olarak bilim geleneği şeklinde hem de egemenliğin hizmetinde bir kuruluş olarak ortaya çıkacaktır."*⁵⁰

Yazılı bir çok araştırmanın çok kısa zamanda ortaya çıkması için Napolyon'un kontrolünde var olan ve yerel halkla İslam dininin yerel yöneticilerine gerekli ihtimamın gösterildiği bir Mısır'da bir çok araştırmacı oraya gidip birinci ağızdan tasarlanmış deneyimlerini paylaşabileceği yazılı eserler ortaya koymaktaydı.

"Napolyon'dan sonra Oryantalizmin dili daha büyük ölçüde değişikliğe uğradı. Anlatım realizmin üzerine çıktı ve sadece bir takdim şekli olmakla kalmayıp aynı zamanda bir dil ve bir "yaratma" aracı oldu. (...) Bonaparte'in seferi bir seri küçük metinlerin doğmasına yol açmıştı. Chateaubriand'ın Itineraire (Yol)u, Lemartine'in Voyage en Orient (Doğu'ya seyahat)ı, Flaubert' in Salaninibo isimli eseri ve aynı gelenek içinde Lane'in Manners and Customs of

⁴⁸ Said, A.g.e. s. 123

⁴⁹ Arif Dirlik, Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1. baskı, İstanbul, 2005, s.167. aktaran Atasever, A.g.e. s. 54

⁵⁰ Jocelyne Cesari, John Esposito, İslam'dan Korkmalı mı, Çev. Ayşe Meral, Birey Yayınları, İstanbul, 1999, s.16. aktaran Atasever, A.g.e. s. 54

*the Modern Egyptians (Modern Mısırlıların gelenek ve görenekleri) adını taşıyan kitabı ve yine Richard Burton'un Personal Narrative of a Pilgrimage to al-Madinah and Meccah (Mekke ve Medine gezisine ait özel notlar) başlığı altında kaleme aldığı eserler bu devrenin üretimleridir.*⁵¹

Bu üretimler ideolojik olarak yönlendirmeler yapmakla beraber Avrupalının Asya'ya daha rahat açılabilceği deniz yollarını açmasına hizmet edecek "Süveyş Kanalı" gibi jeopolitik çalışmalara da önyak olmuştur. Kanalin açılmasının Avrupa'nın Asya'ya deniz yoluyla kolayca ulaşip ticaret ağını ele geçirmesine ve Dünya arenasındaki yerini en merkeze koymasını sağlayacak bir yöntem kurgulamasını sağlamıştır.

*"Tarihinde çok eskilere doğru uzanan başarısız girişimleri, akıllara durgunluk verecek derecede pahalıya mal oluşu, Avrupa'nın Doğu üzerine kurduğu hayallerin ölçüsüz bir görüntüsü olmasına rağmen kanal, gerçekten bütün bunları unutturacak değerde bir eserdir. Bu öyle bir proje idi ki yapımcılarının tüm düşüncelerini aşıyor, düşünme yeteneklerini dahi gerilerde bırakıyordu, Doğu'yu bütünü ile yüceltiyor, ne entrikacı Mısırlıların, ne sözünde durmayan Çinlilerin ne de yarı çıplak Hintlilerin asla başaramayacakları bir anıt görüntüsü taşıyordu. Kasım 1869'da yapılan açılış Ferdinand de Lesseps'in gayretkeş tutumlarına rağmen fikirlerinin yerinde olduğunu gösterdi. Lesseps'in nutukları, mektupları, broşürleri yıllarca enerjik ve teatral kelimelerle dolup taşmıştı. Başarının peşinde koşarken daima "Biz" diyordu: "Biz yarattık. Biz savaştık. Biz sonuçlandırdık. Biz bitirdik. Biz harekete geçtik. Biz biliyorduk. Biz sonucu görüyorduk. Biz ilerledik vs.". Her fırsatta tekrarladığı cümleler de vardı: "Hiçbir şey bizi durduramaz, yapılamayacak hiçbir şey yoktur, neticede elimizden kurtulacak hiçbir şey yoktur..."*⁵²

Asıl emelleri kontrol etmek, manipüle etmek ve fethetmek olsa da onlar o topraklara medeniyeti götürmenin gururuyla, yerli halkın içine girdiği kıskacı onların özgürlüğe adım attıkları bir birliktelik gibi algılamak ve algılatmak için yorulmaksızın çalışmaya devam ediyorlardı *"Doğu'nun yazılı belgelerde ortaya çıkan büyük*

⁵¹ Said, A.g.e. s. 130

⁵² Said, A.g.e. s. 134

*uygarlık çağları kültürel, politik ve sosyal tarih açısından Batı'nın bir tepkisidir. Batı ilaç, Doğu hastadır. Batı, Doğu sahnesinde görülen her şeyin seyircisi, yargıcı ve jürisidir*⁵³ Avrupa, Mahkeme kararını verdiğindeyse kellesi giyotine vurulan doğuda yaşamış tüm kadim halklar ve onların kültürleri olacaktır.

Sömürgecilik dönemini de belli başlı olaylarıyla tanımladıktan sonra Modern ve Postmodern dönemde Oryantalizm'in aldığı şekli genel hatlarıyla gösterilip Oksidentalizm'i incelemeye ayrılmış olan bölümlerle çalışmaya devam edilecektir.

2.1.3. Modern & Postmodern Dönemde Oryantalizm

Hıristiyanlığın, tarihle bağını iki yönlü şekilde kestiği veya uygun gördüğü durumlarda kendini bağdaştırdığı tespit edilebilecektir. Dante'nin örneğinde görüldüğü gibi kimi zaman büyük Yunan bilginleri kafirler olup, cehennemde yanarken, duruma göre bir kilisenin tavanına yağlı boya resimler yapan bir ressamın ait olduğu akımın çıkış noktası olarak sayılan Antik Yunan sanatına ulaşabiliyordu. Avrupalı tarihi istediği gibi başlatıp bitirmeyi, istediği gibi eğip bükmeyi çekinmeden gerçekleştirmeye devam etmiş ve modernite adını verdiği bir kandırmacayla kendi halklarını da bu yalana inandırmıştır. *"Bu kavram İngilizce'ye Fransızca moderne'den geçmiş olup; Lâtin kök sözcük 'hemen şimdi' anlamına modo ve aynı dildeki modernus kelimesinden gelmektedir. Türkçedeki karşılığı, yaşanmakta olan dönemi belirtmek için çağdaş, asrî, çağcıl olan modern kavramı, içinde her çağ için bir 'şimdilik' ya da 'zamanelik' durumu taşımaktadır.*"⁵⁴ Kendi içinde de, antik olanı modern'den ayırırken ötekileştirdiği halkalara bu şekilde yaklaşmak Avrupa'nın kendi tanımıyla şimdinin üstünlüğünde ilerleme konusunda ürettiği çok güçlü bir kavramdır. Şimdinin şartlarını kendi standartları üzerinden belirleyen bir bakış açısının, zamanın o coğrafyadaki işleyiş hızına göre diğer halkların gelişimden uzak ve modernliği algılayamayacak kişilerden oluştuğu fikrini tekrar ve tekrar üretmekten

⁵³ Said, A.g.e. s. 158

⁵⁴ Raymond Williams, Anahtar Sözcükler, 3. Baskı, Çev. Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 251

geri durmamıştır. “Modern kelimesi Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı.”⁵⁵ Modernlik kavramı 20. yüzyılda asıl halini alsa dahi, Avrupa’nın merkezine kendini koyduğu yeni Dünya’nın şekillenmesi için bu kavramı son bir kaç yüzyılda oldukça sistemli bir şekilde olgunlaştırmıştır.

“Modernliğin tarihi gibi muazzam bir şeyin bir ucundan yakalayabilme umuduyla onu üç evreye ayırdım: Kabaca 16. Yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır; onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz. Umutsuzca, el yordamıyla uygun sözcükleri bulmak için çırpınırlar; deneyim ve umutlarını paylaşabilecekleri modern bir kamu, ya da camianın ne olabileceği konusunda pek fikirleri yoktur. İkinci evremiz 1790’ların büyük devrimci dalgasıyla başlar. Fransız Devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik bir biçimde doğuverir. Bu kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır. 19. yüzyılın modern kamu alanı, bir yandan da hiç de modern olmayan dünyalarda yaşamının madden ve manen neye benzediğini hatırlamaktadır hala. Bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir. 20. yüzyılda, üçüncü ve son evremizde, modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist; dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır.”⁵⁶

Modern dönemde oryantalizmde bu ikilikten nasibini almış ve kendi tarihini bile ötekileştiren bir toplumun dünya halklarının kendi kriterlerine göre bir senteze ulaşmasını akıl almaz bir şekilde zorunlu kılmıştır.

⁵⁵ Jürgen Habermas, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, Dipnot Dergisi, 2. Baskı, Sayı:1, 2010, s. 29-41.

⁵⁶ Marshall Berman, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev.: Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 29. Aktaran Mehmet Emin Şimşek, Moderniteden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: ZygmuntBauman, Erzurum, 2014, s.10

Bu bölümde, modern ve postmodern dönemde Oryantalizm'in aldığı şekillere göz atılıp ardından Öz oryantalist yaklaşımlarla çalışmaya devam edilecektir. Modernitenin kökeninde nesneleştirme, metaya dönme ve elle tutulur olanı inceleme yönünde sert bir dönüş yapan Avrupa kendi kültürü içinde de dinsel reformla tinsel olanla bağını kökten koparma yoluna gitmiştir. Şu an sahip olunan teknoloji, bilim ve sanatın büyük bir çoğunluğunu, bu tercihe borçlu olsalar dahi; Böylesine sentetik bir çabayla insanlık kültürünün var olması mümkün müdür? Kendi içinde organik olarak sindirilmemiş bir maneviyat insanlığı eşitliğe, şimdide en aydınlanmış şekilde var olmaya mı getirmiştir? Yoksa materyalist diyalektiğin ihtiva ettiği, gelişerek yükselme sisteminin önünde eşitsizlikler yaratarak bir sorun mu teşkil etmiştir? Materyalizm 'in politik karşılıkları, kültürel Dünya'nın güçlenmesiyle Global ölçekte mevcut olabilecekken, nesneleştirmenin önünü tıkadığı kültürel gelişimlerin oryantalizmle yaptığı işbirliği gün geçtikçe artmıştır.

“Modernite için kaçınılmaz bir mantıksal durum olan bu nesneleştirme işleminde modernite, sömürgecilik ve Batıcı dinsel dogmalarla birlikte hareket etmiştir. Sömürgeciliğin, Batılı olmayan kültürlerin bakışlarını Avrupa'ya doğru çevirmesi ve onlara Batı gibi olmayı dayatması hem sömürgeciliğin hem de Hristiyanlığın medenileşme misyonunun araçları olarak görülmesini getirmiştir. Öteki'nin kurtuluşu Hristiyanlığın kabulünde ve Avrupa'nın üstünlüğünün benimsenerek, bu ideal modele mümkün olduğunca yakınlaşılmasına bağlıydı. Sömürgeciliğin ve Hristiyanlığın idareyi teslim aldığı yerlerde modernite , öteki için bir “seküler kurtuluş teorisi” haline gelmiştir.”⁵⁷

Bu bir marjinalleştirme çabasıdır. Kendi içinde moderniteye boyun eğmiş halkların üstünlüğünü yaratmak için, diğer halkları öteki, gelişmemiş ve kültürsüz ilan eden Avrupa, sosyal ve ekonomik olarak güçlü olanı Batıya kaydırırken, diğer hepsini bir seferde Doğulu ilan etmiştir. Garip olansa Doğulu halkların yaşadığı toprakların coğrafi yerleşimlerinin hiçbir anlamı kalmamış ve kavramın ismi dahi

⁵⁷ Ziyaüddin Serdar, Postmodernizm ve Öteki: Batı Kültürünün Yeni Emperyalizmi , Çev. Gökçe Kaçmaz, Söylem Yayınları, İstanbul, 2001, s.49. Yazar, “Seküler Kurtuluş Teorisi” kavramını Ashis Nandy, Traditions, Tyrannies and Utopias, Essays in Politics of Awareness , Oxford University Press, 1987'den alıntılanmış metni aktaran Gülbahar Atasever, A.g.e s. 57

mantıksız bir hal almaya başlamıştır. “Güçlü olan Batı , tarihe yön vermekte ve gücünün ölçüsünde onu yorumlamaktadır. Modern dönem tıpkı oryantalizmde olduğu gibi gelişmiş dünya imgesini içerir. Burada occident G7’ye, orient ise Üçüncü Dünya’ya dönüşmüştür. Yeni düzen Said’in fikirlerinin paralelinde gelişmektedir.”⁵⁸

Başından beri söylenildiği gibi Oryantalizm yazınsal bir gelenek olarak çıkmış büyümüş ve olgunlaşmıştır. Bu yazınsal geleneğin en olgunlaşmış haline geldiğinde filoloji bilimi başta olmak üzere bir çok bilim ve sanat dalından Avrupalı yazarlar bu konuya olan hassasiyetlerini kaybetmeden çalışmaya devam etmişlerdir. Modern dönemde de bu yazarlar birbirinden önemli çalışmalara imza atmış ve ideolojinin güçlenmesi için gereken bütün yardımları sürdürmüşlerdir.

“l’Avenir de la science (bilimin geleceği) isimli eserin büyük bir kısmı filoloji ilminin hayranlıkla yapılmış tariflerine ayrılmıştır. Renan bu ilim hakkında: “bütün ilimlerin arasında gayesi ve bütünlüğü en zor anlaşılan bilim dalı ... ” diyor ve onun bütün diğer disiplinler arasında en “açık” yol olduğunu ileri sürüyor. Renan filolojiyi insanlığın gerçek bir bilim kolu haline getirmek için sarf ettiği gayretler arasında Vico, Herder, Wolf ve Montesquieu ile işbirliği yapmış, Wilhelm von Humboldt, Bopp ve kitabını ithaf ettiği büyük oryantalist Eugene Burnouf gibi çağdaş filologlar ile bir arada bulunmuştur. Renan filolojiyi bilimi ilerletecek tüm kaynakların başına koyuyor ve kitabın kendisini dahi insani gelişmenin bir göstergesi sayıyordu. 1848 yılının diğer kitapları olan Board et Pécuchet ve le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte (Louis Bonaparte’nin 18. Brumaire’i) gibi eserlerin yanında kitaba koyduğu ikinci başlık “1848’in düşünceleri” bir cins alaycı davranış sayılabilirdi. Renan bu manifestoyu filoloji üzerindeki fikirlerini açıklamak üzere kaleme almış olabilir (kendisine Volney ödülünü kazandıran Sami dilleri büyük filoloji araştırmasını daha önce yayınlamış bulunuyordu). Renan böylece 1848’le gelen büyük sosyal problemler karşısında entelektüel bir tavır takınmış oluyordu. Renan söz konusu

⁵⁸ Peter Marcuse, “Said’s Orientalism: A Vital Contribution Today”, Blackwell Publishing, Editorial Board of Antipode, 2004, s.810. aktaran Atasever, A.g.e. s. 57

*problemlerle olan tüm ilişkilerini rayına oturtabilmek için filolojiye başvurmaktan başka çare görememişti. Filoloji bütün diğer disiplinler arasında en temkinli ve geniş halk kitlelerini en az ilgilendiren en muhafazakar ilimdi.”*⁵⁹

Bu büyük bilim adamları, toplumlarını yönlendirmekle kalmıyor, üstüne çalıştıkları halkların kendine bakışlarını da negatif yönde etkilerken, üstünde inceleme yaptıkları kültürlerde bir çözülmenin başlamasına sebep oluyorlardı. Yaptıkları incelemeleri basitleştirmeye çalışırken, binlerce yıllık tarihi ve kültürü olan medeniyetleride aynı kadere mahkum ettiklerini, Oryantalizm'in toplumlar üzerinde yarattığı etkinin, kendini Batılılaştırma arzusuyla yanıp tutuşan Doğulu insan topluluklarının görülebileceği modern dünyada rahatça tetkik edilebilir olmasıyla açıklanabilir.

Toplumlar gelişmişliklerine göre ayrımlanınca ve gelişmişliğin standartları tek taraflı bir bakış açısıyla ele alınınca, kültür kavramı yönünü tamamen Batı'ya çevirmiş ve insanlığın aklında medeniyetin yüceltici olması gereken yapısının nereye kaybolduğu sorusunu uyandırmıştır.

*“Hayat gücünden tamamı ile yoksun bir Asya meydana koymak hayali tabiatı ile saf romantik oryantalizm'dir. Ancak bu fikrin insanların ıstırapları ile meşgul bir yazardan gelmesi oldukça şaşırtıcıdır. Durum bizi iki soru sormaya yöneltiyor: Birinci soru Asya'nın kayıpları, Marks'ın mahkum ettiği İngiliz işgali, Doğu-Batı arasında şimdiye kadar izah etmeye çalıştığımız farkı ona göre ne dereceye kadar arttırmıştır? İkinci soru, insan sevgisi nereye gitmiştir? Hangi düşünce dünyasının karanlıkları arasında kaybolmuştur ki oryantalizm onun yerini almıştır? Derhal anlıyoruz ki gerek oryantalistler ve gerekse on dokuzuncu yüzyıl başında yetişmiş pek çok düşünce adamı için insanlık ya geniş bir yığındır , yahut da soyut genellemelerin bir araya gelişinden doğmuş anlamsız bir bütündür.”*⁶⁰

⁵⁹ Ernest Renan, l'Avenir de la Science. Pensies de 1848, Paris, Calmann- Uvy, 1890, 4. Baskı, s. 141-149. Aktaran Said, A.g.e. s. 190-191.

⁶⁰ Said, A.g.e. s. 217

Oryantalizm'in modernitenin savları doğrultusunda tüm insanlık kültürünü içinden çıkılmaz bir hale soktuğunu ve insanların eşitliğini savunan sistemleri kurgulayan yazarların bile kendi kültürü içinde anlamsız varsayımlarda bulunduğunu bu açıklamalarda görebilmekteyiz. Modernitenin yarattığı bunalımlardan türemiş postmodernizmin çerçevesinde; Oryantalizm varlığını kaybetmemiş ve farklı şekiller olarak yaşamını sürdürmüştür. *“Modernitenin değerlerine yaslananlar, süreç olarak yeni bir evreye girildiğini kabul etmekle beraber, bu süreci moderniteden bağımsızlaşmış ya da onu aşmış bir durum olarak kabul etmediklerini; postmoderniteyi savunanlar ise modern tarihin bittiğini, modern rüyaların kâbuslara yol açtığını söyleyerek, postmodernitenin moderniteden ayrı ve özel bir dönem olduğunu ileri sürerler.”*⁶¹ Bilinç olarak eşitlik, kardeşlik kavramlarının oluştuğu 20. Yüzyıl, Oryantalizm ve Avrupa Merkezci yapıya duyulan, Emperyalizmin ve türevlerinin baskısından bıkip usanan halkların kavgası olarak moderniteyi son safhalarına getirmiştir. Ama böylesine güçlü bir ideolojinin yok edilmesi, yönetici güçlerin işine gelmemiştir. Bu yüzden Ana akım Dünya politikası Modern Dünya yaratısında iddiasını sürdürürken, baskılardan ve manipölasyonlardan sıkılan halk savaştan pes edip nihilist bir tavra doğru sürüklenmiştir.

“1968 öğrenci hareketleri (68 Kuşağı) sınıfsal durumu söz konusu olsa da sosyalist devrimi gerçekleştirememiş, bu yüzden 68 Kuşağının kültürel ve yaşam deneyimleri alanındaki etkileri başka anlamaları/hareketleri ön plâna çıkarmıştır diyebiliriz: Cinsellik(cinsel devrim), feminizm, eşcinsel kimlikler, pop art vs. gibi. Aslında bu hareketin, modern reflekslerle ortaya çıkmasına rağmen, postmodernliğe geçişi sağlayan bir duygu yarattığını ileri sürmek, aşırı bir çıkarım olmasa gerek. Nitekim postmodernliğe dair ilk teorik ve bütünlükçü eser 1970'lerin ortasında bir Fransız olan Lyotard'ın Postmodern Durum adlı eseridir. Postmodernite kavramının felsefe ve sosyoloji dünyasına entelektüel olarak girişinin bu kitapla sağlandığı söylenebilir. Bununla birlikte postmodernite için en

⁶¹ Şimşek, A.g.e. s.43.

*önemli kavşak, Sovyetlerin dağıldığı 1989 tarihidir. Bu tarih soğuk savaşın galibi olarak kapitalizmin kürsüye çıktığı, iki kutuplu dünyanın tek kutuplu veya kutupsuz bir hal aldığı 'yeni dünya düzeninin başlangıcıdır. Dünya ve toplum, eskisinden çok farklı bir yapıdadır.'*⁶²

Bu yeni Dünya düzeninin ilgili bir kaç maddeyle açıklanması gerekirse;

1. Cinsiyet, etnik köken ve dini inançlar parçalanıp toplumsal düzeni yıkmıştır.

Artık sınıflardansa üst kimlikler vardır.

2. Tarih süresince organik oluşan kültürel seçimlerin yerini daha sentetik olan tüketimsel seçimler almış. Tarihi kimlik yerini, kitlesel tüketim kültürüne bırakmıştır.

3. Teknolojik gelişmelerin izinde, kol gücünün yerini bilgisayar uzmanlığı almış, işçinin üretimdeki yeri teknoloji sayesinde doldurulabilecek olduğundan söz hakkı şirket sahiplerine ve onlara önyak olan ideolojilere kalmıştır.

4. Öz imajlar ve kendini tanıtmak için yaratılan öz geçmişler önem teşkil ederken, eski zamanlarda gösterişçilik olarak addedilen ve küçük görülen davranışlar yüceltilmiştir.

Bu yeni bakış açılarının kurgulandığı kültürel yapıda Oryantalizm yaşamını sürdürmüş ve hissizleşen insanın gözünde önemsenmeyecek ve kolayca kabullenilecek bir kavram haline gelmiştir.

Kavramın kendi içinde bütünsel bir gerçeklik algısının üstüne çıkılmasını ve her şeyin göreceli bir hal almasını yaratması beklenirken Frankfurt okulu ekolünün belirttiği şekilde modernizm gibi postmodernizm de kültürel kontrol mekanizmalarının elinde şekillendirici bir yapıya erişmiştir denilebilir. *"Postmodern felsefe hem sömürücü kapitalizmi hem de bürokratik sosyalizmi, modern sosyal dünyanın üzerinde gereksiz bir monotonluğu empoze etmeleri nedeniyle aynı anda mahkum etmektedir."*⁶³ Bu mahkumiyet oryantalizm'in farklı bir versiyonu olarak işlevselliğini sürdürmektedir. *"Postmodernizmin bir çok eleştirmeni, hatalı olarak, onun bir siyasi mesajı olmadığını farz ettiler. Halbuki postmodernizm, heterojenliğe, farklılığa,*

⁶² Şimşek, A.g.e. s. 44

⁶³ Turner, A.g.e. s. 30

*paradoksa ve çelişkiye ve yerel bilgiye öncelik veren yeni bir adalet vizyonu önermektedir.”*⁶⁴ Ve bu öneri dolaylı yoldan öz oryantalizm’i yaratırken toplumların kendi içinde kargaşaya düşüp Global planın oryantalist sömürsünü gözden kaçırmalarına sebep olmuş olabilir. Etnik ve dini ayrımcılığın günümüzdeki yansımaları bu durumların bir sonucu olarak algılanabilecektir.

*“Postmodernizm yalnızca seçkin bir entelektüel grubunun entelektüel dünyasını yeniden organize etmekle, inançlarda bir değişim meydana getirmemektedir. Daha çok, kültürel değişim aracılığıyla, günlük hayatta malların hedonistlik (hazcı) tüketimi yoluyla sosyal değişimlere neden olmaktadır. Hatta günlük yaşam dünyasında bile, global malların sınırsız üretimi yoluyla yayılan kültürlerin, taklide dönüştüğü ve orijinalliğini yitirdiğine dair derin bir kavrayış mevcuttur”*⁶⁵

Globalist planın böyle tasarlandığı varsayılarak, hazcı bir tavrın seçkinler tarafından sorgulanmaksızın kabulü bu ötekileştirmelere önayak olabilmektedir. Entelektüellerin ise buna karşın yapması gereken seçkinlikçi bir yapıdan sıyrılıp halkların ve kültürlerin gereksinimlerini kavramaya çalışmaları olabilir.

Nihilist tavrın belirlediği gündelik yaşamda, özne metayken, ötekileştirme gerek kendisi gerekse başkası için kolaylıkla yapılabilir. Kapitalist sistemde var olabildikçe insan sorgulamayan ve empoze edileni hiç düşünmeksizin kabul eden motomot mantığın esiri bir mekanizmaya dönüşmüştür.

*“Postmodernizm, Batı-dışı toplumların sahip oldukları gelenekleri ters yüz etme işiyle ilgilenmektedir. Batılı olmayan geleneklerin ilahi temelleri onu Batı’dan farklı kılp öteki yapan yegane unsurdur. Postmodernizm hem bu yenilikleri hem de tarihi kendine göre şekillendirmeyi amaçlar.”*⁶⁶

Bu anlayış postmodernizmin tasarladığı “Üçüncü Dünya” kavramıyla hayat bulmuş ve kendi öznesini yaratamayan, diğerlerini sömüremeyen ve kültüründen hoşlanmayanların üçüncü sınıf insan olarak algılanacağı bir kavramsallık üretmiştir.

⁶⁴ Turner, A.g.e, s. 30

⁶⁵ Turner, A.g.e, s. 30

⁶⁶ Atasever, A.g.e. s. 62-63.

“Hegemonik ilişkilere olan karşıtlığın yükselmesi, üçüncü dünyacılığın çözülüyor oluşu ve akültürsüzleşme postmodern dönemin temel varsayımlarının somut bir göstergesi niteliğindedir . Kısaca, oksidentalizmin Doğulu niteliği postmodernizmin varlığına bir kanıt olarak düşünülebilir.”⁶⁷

Modern ve postmodern dönemin oryantalist yaklaşımları da ele alındıktan sonra Oryantalizm’in dönemlerini sona erdirip, ona hizmet eden veya karşı çıkan yan kavramların ele alınacağı ilk bölümün ikinci kısmına geçilecektir

2.2. Yan Kavramlar

Oryantalizm, insanlık tarihinde düalizmin hizmet ettiği en önemli kavramlardan biridir. Eski kadim dinlerin ve kültürlerin evrensellik anlayışı birleştirici tutumu ve ikiliğin bir birliktelik sistemi oluşu oryantalizm’de ötekileştiren, çözülmeye zorlayan ve yok sayan bir bakış açısına dönüşmüştür. Çalışan ve üreten insanın, proletaryanın dahi her kültürde farklı yöntemlerle var olabileceğini yadsıyan Avrupa Merkezci görüşün yıkılıp, Evrensel değerlerle beraber eşitlik inancının tekrar kazanılabilmesi mümkün olabilir mi? Eğer mümkünse bunun sanatla başarılması olası mıdır? Sinema’nın kökenleri insanlığı bu soruları cevaplamaya götürebilir mi? Bu soruların cevaplanmasıyla devam edilecek bölümlerde Oryantalizm’in algısını değiştirmek tezin ana hedefi olacaktır. Bu hedefe varmak içinse Oryantalizm’in her yönüyle algılanması gerekmektedir. Öncelikle kendi içinde türeyen Oryantalizm’i anlamak için “Öz Oryantalizm” diye isimlendirilen kavrama açıklık getirilip ardından Oryantalizm söz konusu olduğunda kavramın varlığında çok önemli bir yeri olan Oksidentalizm’e geçilecektir.

⁶⁷ Atasever, A.g.e. s. 63

2.2.1. Öz Oryantalist Yaklaşımlar

Oryantalizm varlığını sürdürdüğü yüzyılların akabinde üstünde baskı kurduğu toplumlarda iki farklı tepki türü yaratmıştır. Bunların birincisi, kavramın yarattığı manipülasyonlara teslim olup kendinden nefret etme noktasına gelen ve onu ötekileştirenin şeklini almak için her türlü çabayı gösteren Öz Oryantalistler, diğeryse kavramın negatif algısı nedeniyle kendine yapılan ötekileştirmeyi karşısındakine uygulamaya veya diğer kültürün bütün yönlerine sırt çevirmeye çalışan Oksidentalit çabalarıdır. Öz oryantalizm tezin bakış açısına göre Oksidentalizm'den çok daha yanlış bir bakış açısıdır. Kendini ve kendinden olanı yetersiz ve çirkin görürken, köklerine tamamiyla sırtını dönüp, başkaları gibi, diğerleri gibi olma çabasıdır. Onu küçük gören toplumlara kendini kanıtlama derdidir.

Oksidentalizm'i bir yandan haklı bulmakla beraber, sadece kendine dönüp diğerlerinin kültürel varlığını hiç bir yönüyle kabul etmeyen ve yobazlık seviyesine indirgediği bir bakış açısıyla kavramlara yaklaşan yapıyı da onaylamanın kültüre olumsuz bir etki yapacağı düşünülebilir. Ne de olsa bir toplumu ötekileştirmeye çalışan bir başka topluma aynı şekilde cevap vermek o toplumu da duyarsız ve anlamsız bir çaba içine sürükleyecektir.

*“Öz oryantalizm tartışmaları, kendi kültürünü ötekileştirerek seyirlik bir nesneye dönüştürme biçimi olarak, Doğu ve Batı arasındaki ilişkide Doğunun sürekli kendini Batının gözüyle seyretmesi ve böylece kendi kendinin ötekisine dönüşmesini kavramsal olarak açıklar.”*⁶⁸

Ekonomik olarak Batılı gibi olmadan, Avrupalının yaptıklarını yapmadan, eğlenmeden, tüketmeden varolabilecekleri bir gerçekliği bulabilecek entelektüel seviyeye ulaştırılmayan bir insanlar topluluğu olarak; Batı'nın Doğu saydığı Üçüncü Dünya ülkelerindeki halkların içine girdiği çıkmaz kabulü zor bir hal almıştır. Kendi

⁶⁸ Evrim Ölçer Özünel, Kendini Seyreden Öteki: Halk Kültürü Temsillerinde Öz Oryantalit Yaklaşımlar, Millî Folklor Dergisi, Sayı 102, 2014, s. 6

tarihi, özü, Dünya'nın varoluşu konusunda; gerek aileler, gerek medya, gerek postmodern toplum, gerekse Kapitalist pazarın yöneticileri; bu köleler topluluğunu istedikleri gibi yönlendiriyor, Emperyalizmin kaderini ellerinde tutan bir grup şirketin genel müdürü, kendinden nefret etmesi için şartladığı insanların tatmin olmak için birbirini ezip geçtiği bir yarışta dönüp duran halkları büyük şatolarının salonlarındaki dev ekranlarından keyifle izliyorlar.

Politik olarak Sovyetlerin Sosyalist sistemi yürütememelerini fırsat bilen Kapitalizm, zehirlerini bütün Dünyaya akıtmaya devam ederken, buna önyak olan “Üçüncü Dünya” ülkesinin garip öz oryantalist'i ağlanacak haline gülerek yaşamını sürdürüyordur. Eşitlikçi bir yapının halkın kontrolünde gerçekleşebileceği geliştirilebilir sistemlerin içinde halkların kendi kültürlerine yabancılaşması gerekmeyen, ekonomide olduğu gibi maneviyatta da üst üste birikerek ve yenilenerek büyüyen bir sistem Global çerçevenin yeni yapısında belki de uygulanabilecektir. Tatmin olma arzusuyla aklını yitirmiş, kendi imajında kaybolmuş insanların, evrensellik ve kardeşlik fikirleri altında tekrar buluşturulabileceği bir bilimsel altyapı şu an mevcuttur. İdeolojilere kapılmadan, kendi imajına yabancılaşmadan yaşamayı mümkün kılmak için öncelikle Öz Oryantalizm'in varlığının önüne geçmek lazımdır.

Günümüzde Öz Oryantalistlerin başında gelen V. S. Naipaul'u ele alarak kavramı genişletmeye çalışacak ama bir yandan bilim adamının da bir öz oryantalist olarak gelişigüzel bir şekilde damgalanmaması için entelektüel bakış açısından sıyrılmamaya çalışılacaktır. Ne de olsa bir bilgin'in bütün çabalarını ve çalışmalarını bir tek özelliği üzerinden yıkıp atmak neredeyse bir Oryantalist'in yapacağı bir hareket olabilirdi.

“Trinidad'da Hint kökenli bir ailede dünyaya gelen Naipaul, 1950'li yıllarda İngiltere'ye göç eder, İngiltere devleti tarafından kendisine “Sir” unvanı verilir. Naipaul bu tarihten Nobel edebiyat ödülünü aldığı 2001 yılına kadar geçen sürede, Üçüncü Dünyaya ilişkin gerçekleri dile getirdiğine inanılan bir yazar olarak adından sıkça söz ettirir. 1979'da bir eleştirmen kendisini “ilkel

insanların ahlaki erdemleri konusunda romantik görüşlere uzak” ve “Batılı özentileri ve sömürgecilik özlemi olmayan” biri olarak takdim etmekteydi. Naipaul önce Müslüman dünyayı, romanlarında kullandığı tekniklerle, bir dizi portre ve konuşmayla ortaya koyar. Daha sonra roman yazarlığı kariyerinin üstüne bina ettiği gazetecilik ve gezi yazarlığı sentezinin sağladığı birikim ve öngörü, kendisine Üçüncü Dünya toplumlarının sosyokültürel yapısını, iç işleyişlerini, toplumsal dinamiklerini ve geleceğe bakışlarını anlamada çağdaşlarına oranla önemli avantajlar sağlar. Naipaul’un eski sömürge ülkelerini takıntılı derecede olumsuz temsil eden tutumunun, onun İngiltere ve ABD’de önde gelen edebi şahsiyetlerden biri olarak kabul edilmesinde önemli bir rolü vardır.”⁶⁹

Naipaul bir Batılı olma gayreti içinde önemli işlere kalkışmış, bunu başarmış ama kimliğini sert bir şekilde silmek için farklı kültürel kimliklere sırt çeviren bir algıya mahkum olmuştur. Bunu şu sözlerinden de rahatça anlayabiliriz; *“Kapının karşısındaki duvarın yarısı düzgün bir şekilde üst üste yerleştirilmiş kitaplarla doluydu [...] Sonra kitaplardan gözümü ayırdım. Kötü kokulu, kapalı havasından boğulmaya başladım. Hastalanmaya başladığımı hissettim.”*⁷⁰ Kitaplarla dolu bir duvarın sahibi ancak yerel halkın sahip olduğu yaşamın yarattığı kokularla yalanlanabilir ve çirkinleştirilebilir. Ama ne de olsa güzel olan her zaman alışıl gelmiş gibi olmak zorunda değildir. Orta çağda Hindistan da, İran da ve Suriye de güzel çiçekler ve baharatlarla dolu pazarlarda gezen seyyahlar, Fransa’nın kötü kokularından nasıl bahsetmemişlerse. Şu anki medeniyetin sınırları içinde yerelliğin yapısına da bu şekilde saldırmak oldukça yakışıksız kaçmaktadır.

⁶⁹ Said’den aktaran Ahmet Kayıntu -Özlem Aydın, V.S. Naipaul ve İslam, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl:7, Sayı: 18, Aralık 2014, s. 857

⁷⁰ V.S. Naipaul, Beyond Belief: Islamic Excursions Among the Converted People. s. 317 aktaran Ahmet Kayıntu, Özlem Aydın, V.S. Naipaul Ve İslam, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, ISSN: 1308–9196, Yıl : 7 Sayı : 18 Aralık 2014

Sonuç olarak, kavramın gerek gündelik hayatta, gerekse bilim ve sanat dünyasında kullanılan bir kavram olarak günümüz dünyasında karşılık bulmaması gerektiği varsayılabilir. Başkası gibi olamadığı için utanmaktansa, Öz Oryantalist kendi kimliğine sırt çevirdiğinden utanç duymalı ve bu kavram entelektüel kaygıları olan insanlar tarafından çokça dile getirilmelidir.

2.2.2. Oksidentalizm

Oksidentalizm'in bir çok farklı yazar tarafından farklı yaklaşımlarla oluşmuş olmasının yanında temel olarak Oryantalizm'i tersine çevirip ideolojilerin dayatmalarını yıkmaya çalıştığı düşünülebilir. *"Doğulu" diye tanımlanan bölgenin entelektüellerinin Batı'yı algılama tarzı olan 'tersine oryantalizm' "*⁷¹ olarak ilk ve en temel açıklamayı da Sadık Celal el-Azm yapmıştır.

*"Xiaomei Chen ise oksidentalizm kavramını Çin bağlamında kendine mal etme veya kendi değerini oluşturma stratejisi ile ilişkilendirerek açıklamaktadır. Ona göre, modern Çin'de geniş elit kesimi, Dört Mayıs hareketinden Tiananmen olayına kadar bütün toplumsal hareketler yorumlarken oryantalistleşmektedirler. Başka bir deyişle modern Çinli elitler, Batı'nın aydınlanma okullarının ürettiği ilerleme ve teleoloji fikirlerini kendi tarihlerini oluşturmak için kullanmaktadırlar. Bu bağlamda, benzer stratejiler sayesinde Batı "öteki" olarak, Doğu'nun kendine mal etme sürecinin bir nesnesi haline gelmektedir. Aynı zamanda, Çin yönetimi Batı'yı haklılaştırıcı bir sebep olarak algılayarak kendi halkını kontrol edebilmek için yerel milliyetçiliği desteklemektedir. Yerel milliyetçilik Batılı özne gibi "Çinli öznenin" kendi coğrafyasında hakim kılınmasını sağlamaya yönelik bir algılamadır."*⁷²

⁷¹ Bkz: Sadık Celal el-Azm, Orientalism and Orientalism in Reverse, Khamsin, 1981, 8, s. 5-26 ve Ibn Warraq, Said ve Saidciler ya da Üçüncü Dünya Entelektüel Terörizmi, Cogito, 2003, 37, aktaran Önder, A.g.e. s. 17

⁷² Xiaomei Chen, Occidentalism: A Theory of Counter-discourse in Post-Mao China (Oxford: Oxford University Press, 1995), s.4-5. aktaran Önder, A.g.e. s. 18

Oksidentalizm çoğunlukla Arap ve İran bilginlerince çalışılmış bir alan olmasına rağmen tezde Oksidentalizm genel olarak “Uzak Doğu” üzerinden incelenme yoluna gidilecektir. Çünkü bu çalışmanın kapsamında ele alınan Doğu; Uzak Doğu ve bu coğrafyanın sinemasıdır. Her ne kadar Oksidentalizm kapsamında Orta Doğu ele alınmasa da, önemli İran yazarı ve bilgini Ali Şeriatî’nin bakış açıları analiz teknikleri bölümünde farklı konularda kullanılacağından bir Oksidentalîst olarakta göstermek faydalı olacaktır.

“Hasan Hanefî ise, oksidentalizmi, üçüncü dünya ülkelerinde ‘Batılılaşma’ hareketlerine mesafeli duran ve sömürgesizleşme süreçlerini tanımlamak için ikame edilen bir yaklaşım biçimi olarak tasvir etmektedir. Başka bir deyişle, Hanefî, oksidentalizmi, Doğu’da Batı’yı, Batılı olmayan bir dünya görüşünden yola çıkarak, çevrenin merkeze karşı ürettiği bir kültürel mücadele alanı olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda oksidentalizm, kadim Çin, Hindistan, İran ve Mısır toplumlarının Batı (merkez) tarihi içindeki edilgen ve çevre olarak konumlandırımlarını tersine çeviren bir söylemi beraberinde getirmektedir.”⁷³

Bu söylemle ilgili İran’ın genç yaşta kaybettiği önemli bilgin “Şeriatî, İran toplumunun her alanda Batılılaştırılması ve İslam dininin sosyal alandan giderek uzaklaştırılması sorunları üzerine düşünerek yerli ya da otantiklik söylemini bir karşı duruş olarak inşa etmiştir.”⁷⁴

Uzak Doğu ve özellikle Çin üzerinden Oksidentalizm açıklanıp ardından tezin genel yapısına yapacağı katkılardan dolayı Ali Şeriatî ile devam edilecek ve Oksidentalizm kavramına açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

“Resmî oksidentalizm, Çin’de hükümetin söylemidir ve Çin hükümeti Batı’nın özünü, kendi insanlarını sindirmeye yönelik milliyetçiliğin bir parçası olarak kullanır. Bu süreçte, Batılı öteki Çin açısından Batı’yı baskı altına alma anlamında değil de, kendi halkını disipline etme ve baskı altına alma anlamında yorumlanır. Bu resmî oksidentalîst söylem, sadece Çin halkının baskı altında tutulması için değil, Kore, Tayvan ve Çin’in siyasal hinterlandında yer alan diğer

⁷³ Hasan Hanefî, Oryantalizmden Oksidentalizme, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul: İ.B.B.Kültürel ve Sosyal İşler Daire Bşk. Kültür Müd.Yay, 2007 ss. 79 -91. aktaran Önder, A.g.e. s. 18

⁷⁴ Önder, A.g.e. s. 107

lkelerle oluşturulabilecek bölgesel birlik için de kullanılmıştır . Resmi karşıtı oksidentalizm savunucuları hükümet ve partilerle baēlantılı deēildir , aksine bu kurumlara muhaliftirler. Özellikle, intelijansiyanın arasında farklı çıkarlara/ilgilere sahip kimselerdir. Çin toplumunun kültürel ve sosyolojik zgllēnn bir sonucu olarak oksidentalizm , totaliter toplumun içinde , ideolojik baskılara karşı Batılı ötekini siyasi özgürlükler için bir metafor olarak kullanan , güçlü bir resmi karşıtı söylemdir. ”⁷⁵

Çin büyük çalkantıların sonucunda İkinci Dünya savaşındaki karmaşa ortamından, çok aşırı yoēun nüfusundan, Dünya’nın en eski İmparatorluēu’nun yıkımından ve büyük bir felsefi kökten gelen bir millet olarak Kapitalizme karşı diēer Doēu medeniyetlerine göre daha saēlam durmakta ve tezdeki savın merkezine koyulmuş olunan tinsel bir maneviyatın ve eēitliki bir politik yapının bir potada eritilebildiēi varsayılmaktadır. Daha ruhani ve pozitif nihilizme yönlenen Taoizm’in yanında büyük bir oēunluēu Konfuyizm’e inanan Çin halkı, kendi Cumhuriyetlerini kurmuş, Komünist bir sistemde toplumu için büyük g teşkil eden nüfusunu akılcı bir üretime yneltmış ve son 30 yılda Dünya’nın büyük güçleri arasına girmeyi başarmıştır. Çinlilerin hala Kapitalizm’in etkisinde üretimini devam ettirdiēi kabul edilmekle beraber küresel anlamda özgürleşmeyi saēlayacak bir sistem olarak daha uygun bir yapı ihtiva ettiēini varsayılabilir. Bu varsayım bütünleştirici, kendini toplumsal kalkınmaya adanmayı uygun gören, dünyevi materyallere ulaşmaktan daha çok, yüksek toplumsal hedefler koyan bir kesim için yapılabilir. Tabii bu topik Dünya’da Kapitalizm’in tamamen yok olduēu, Sosyalizm’in merkezi bir gücün kontrolndense halkın temel örgütlenmelerinin hakimiyetine girdiēi ve semavi dinlerin beklentilerinden sıyrılarak daha mistik ve ie dönük dinsel felsefelerin insan hayatına nüfuz ettiēi bir ortam söz konusu olursa ancak bahsedilebileceēi varsayılabilir.

⁷⁵ Xiaomei Chen, A.g.e. ss 27-28. Aktaran Abdullah Metin, Bilimsellik, Karşı Söylem Ve Düşünce Tarzı Baēlamında Oksidentalizm, Ankara, 2011 s. 71

“1949 yılında Mao Zedong liderliğinde komünist rejimin iktidara gelmesi ile Çin’de S.S.C.B. model alınarak oluşturulan planlı ekonomik yapıya geçildi. Bu yapı kısa süre içerisinde planlı ekonominin temel handikapları olan verimsizlik, kaynak israfı, yetersiz ve yavaş teknolojik gelişme gibi sorunlar altında işlevselliğini yitirdi. (...) Çin Komünist Partisinin 1978 yılı Aralık ayında düzenlediği 11. Merkez Parti Komitesi toplantısı pek çok araştırmacı tarafından Mao sonrası ekonomik reformların başlangıcı olarak kabul ediliyor. Partinin reformcu kanadının Deng Xiaoping liderliğinde yönetime gelmesiyle hükümet politikasının temeli ekonomik gelişme olurken bu amaçla tarımda, dış ekonomik ilişkilerde ve kamu yönetiminde bir dizi köklü değişikliklere başlandı.”⁷⁶

Bu politikalar her ne kadar Marks’ın bahsettiği işçinin işverenin efendisi olması kavramına ulaşamamış olsa da sadece tarımla veya hayvancılıkla geçinmeye çalışan böylesine yoğun bir nüfusu kısa sürede çok yüksek oranlarda artan bir kalkınmaya yönlendirmiştir. Bunda Çin kültürünün halkın kendini toplumuna feda etme özelliği ve bütün insanlığın bir olduğu ruhani felsefeler de rol oynamaktadır. Çin yaptığı bu reformlarla, yirmi yıllık süreçte çok yüksek oranlarda ekonomik kalkınma sağlamış, Dünya’daki ekonomik varlığını oldukça geliştirmiştir.

“Çin, 9,6 milyon kilometre karelik yüz ölçümü ile dünyanın en büyük dördüncü, 1,3 milyar nüfusu ile de dünyanın en kalabalık ülkesi. Nüfusu yılda ortalama %0,87 artıyor ki bu her sene nüfusa 11 milyon kişi eklenmesi demek. Nüfusun %24’ünü 0-14 yaş arası, %69’unu 14-65 yaş arası ve %7’sini 65 yaş üstü insanlar oluşturuyor. Okuryazarlık oranı %81,5 (...) 706 milyon kişilik bir çalışan ordusuna sahip, bu ordunun %50 si tarım sektöründe, %23’ü sanayide, %27’si servis sektöründe istihdam ediliyor. İşsizlik oranı %10 ve nüfusun %10’u fakirlik sınırının altında yaşıyor 2001 yılında toplam GSMH 1,2 trilyon USD , kişi başına düşen milli gelir 912 USD olarak gerçekleşmiş. Bu gelirin %18’i tarım, %49’u endüstri ve %33’ü hizmet sektörüne ait.”⁷⁷

⁷⁶ Arzu İlhan Kıbrıs, 1978’den Günümüze Çin Halk Cumhuriyeti, Tüsiad-Sabancı Üniversitesi Rekabet Forumu, İstanbul, 2003, s. 3.

⁷⁷ Kıbrıs, A.g.e, s. 8.

Çin'deki gibi bir kalkınma için gerekli bakış açısını evrensel anlamda yaratabilmek için, kendine bir öteki yaratmaktansa, eşitlik bilinciyle, kendine denk insanlardan oluşan farklı kültürlerle ait bir toplumlar birlikteliği oluşturmak ve Oryantalizm'in amansız kültür tahribatını ortadan kaldırmak gerekmektedir.

Çin'in genel yapısını ve oksidentalist seviyede bulunduğu yeri anladıktan sonra aynı merkezilik fikriyle yola çıkan bir başka bilgin olan Hallac-ı Mansur'dan da bahsetmeden savın tinsel bölümünün tamamlanamayacağı düşünülerek onun bakış açısına değinmek faydalı olacaktır. Kaplan ve Ejderha filmi analiz edilirken Taoizm'den bahsedilmesi gerekeceğinden o bölüme bir altyapı kurması için, Hallac'ın Vahdet-i Vücut anlayışından, Tao te Ching'deki bir olma fikrine ve en sonda Sosyalist bakış açısının İslam felsefesinde hayat bulduğu Ali Şeriatî'nin eserlerinde Oksidentalist yapıyı inceleyip ilk bölüm sonlandırılacaktır.

Dünya kültürünün ve kolektif manevi duygularının insana değer veren, üreten insanın eşitliğine inanan bakış açısı, Antik Yunan'dan itibaren Apollonik baskılarla arzulara ket vurarak başkalaşıma uğramıştır. Bu başkalaşım Avrupa medeniyetinde daha materyalist bir koldan ilerlerken Modern döneme kadar Doğu diye tabir edilen Anadolu, Mezopotamya, Asya ve Afrika kültürlerinde ruhani ve manevi yönünü, insanı Tanrıdan ve Evren'i birlikten doğuran, hisleriyle, arzularıyla yaşayan toplumlarda ise sürüp gitmiştir. Modern dönemde sekülerizm'in dinsel inançların önüne geçmesi, Avrupa'nın kültürel yapısına sahip olmayan halklarda modernizm'e karşı bir tepki yaratmış ve Oksidentalizm'in ortaya çıkışına yardımcı olmuştur. Oysaki tezde modern bir yapıda, maneviyatı kaybetmeksizin yaşayabilecek toplumların olduğu varsayılmaktadır. Spivak'ın şu önermesi de;

“Benim kendi deneyimime göre aşkın olan ve dünyevi olan arasındaki çözümsüz çelişkiyi tasdik eden adlandırılmamış bir sekülerizm hakkında bir şey söylemek için temellerden gelen aşkın ve dünyevinin bir tür çatışmalı birlikteliğinin karşıt-teolojik sekülerizmine de geçmeliyiz. (...) Karşıt-teolojik“sekülerizm”i anlamak için biz bu salonda bulunanlar, kendimizi Türkiye

için bir mecaz olarak alıp Doğu-Batı ikiliklerini bu bakış açısından düşünemeyiz. Bunun için şehir ve kırsal bölünmesine bakmalı ve Avrupa Birliği'nin veya dünyanın sadece iktisadi anlamda ulus devlet ötesi olduğunu fark etmeliyiz.”⁷⁸Bu varsayımı desteklemesi yönüyle önemlidir.

Ulus devlet sistemi günümüzde bazı ideolojiler tarafından farklı şekillerde devam etsede asıl sorun organik olmayan bir sekülerizm'in kitle kültürünü desteklediği Oryantalist sistemlerin pazar arayışını hala devam ettirmesinde olabilir. Fakat bu durumlara alternatif oluşturması yönünden; Semavi dinlerin Apollonik yorumları her ne kadar toplumların özgürlüğüne engel teşkil etsede halk kültürlerinin manevi inanç sistemlerini sürdürmeyi bırakmamış olduğu varsayılabilir.

“Modern Fransız Oryantalistlerinin belki en çok tanınmış ve en fazla etki uyandırmış olanı Louis Massignon'a göre ise İslam, Hristiyan yeniden doğuşunun sistematik bir itirazıdır. Bu dinin kahramanı ise ne Hz. Muhammed ne de İbni Rüşd olmayıp bizzat İslam'ın yeniden doğuşunu kendi vücudu ile kanıtlamaya uğraşırken bağnaz Müslümanlar tarafından idam edilen İslam evliyası el-Hallac 'tır.”⁷⁹

Hallac-ı Mansur'un, insan kültüründe inancın özüne ulaşmaya çalıştığı düşünülebilir. Bugün kamu tanrıcılık (panteizm) olarak bilinen; Şamanizm'den, Taoizm'den ve Zerdüştlükten gelen bütünlük inancına, semavi dinlerin içinde bir yer verilmesi ve bu insanlığın köklerine ulaşan inanç sistemlerini yeni dönem dinlerinde pratikleştirmesi kültürün güçlenmesine ve kimi bilginlerin ilham alarak ürettiği felsefelere katkı sağlamış olabilir.

“Bir kere her vücudun vahdet içinde olduğu fikri kabul olununca, mutasavvıf kendini, hem Müslüman, hem kâfir olarak görür(...) 'Ben Tanrıyım' demek, idam cezasını getirdiğinden, Sufizm, darağacını, Hristiyanların Haçı yorumladıkları şekilde tefsir ettiler; yani darağacına yükselme, 'semaya huruç etmektir.”⁸⁰

⁷⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, Otuz Yıl Sonra İstanbul'da Oryantalizmi Okumak, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007, s. 25

⁷⁹ Modern Trends in Islam, sözü geçen eser, Aktaran Said, A.g.e. s. 151

⁸⁰ Hallac-ı Mansur, Tavasın, Ene'l-Hak: Ben Tanrıyım, Yaba Yayınları, İstanbul, 2002, s. 9

Said, Massignon'un bu konuya bir Avrupalı olarak gösterdiği ilgiyi hayranlıkla karşılamakta ve bu bakış açısıyla İslam medeniyetinin yükselebileceğine inanmaktadır.

"Massignon'a göre Arap mistiği Waardenburg 'un "Tevhid'de şühud :

Tanrıyı birlemede ona tanık olma" dediği şeyin önünde eğilebilirdi. Massignon'un verdiği örnek Hallac'tı. Cemaatin dışına çıkarak özgürlüğe kavuşabilmek için çarmıha gerilmeyi arzu eden Hallac, İslam'ın temelden reddettiği bu ölüm şekline kavuşmuştu. Massignon'a göre Hz. Muhammed kendisini Tanrı'dan ayıran engelleri aşmak için önüne çıkan fırsatı geri itmişti. Hallac ise İslam'a karşı çıkarak Tanrı ile mistik bir beraberliğin yolunu bulmuştu."⁸¹

Böylesine bir beraberliğe hem Vahdet-i vücud hem de Taoizm'de rastlamak mümkündür. Bu Hallac'ın şu sözlerinden de anlaşılabilecektir; *"Kendisi (Tanrı), Tanrının varlığında bulundu, başkalarını da Tanrı'nın varlığına kavuşturdu. Gördü, gördüğüne benzedi. Yol gösterici bir ışık olarak bırakıldı, böylece rehberliğin sınırlarını belirledi."⁸² Bu görüş Hallac'ta böyleyken Tanrı'nın rehberliğine ve arzusuzca kendi kendine dönüşüne dair Taoizm'le benzerliğini de burada görüyoruz; *"Su gibi bilge kişi de alçak gönüllü bir yerde yaşar; meditasyon içinde, arzusuz: düşüncelilikte derin ilişkilerinde sevecendir. Tao insanına konuşmasında içtenlikle rehberlik eder, bir lider olarak adildir. Yönetimde amacı yeterlilik ve süratin doğru olmasını temin eder."⁸³ Bu birlik düşünceleri, birçok felsefi inanç sisteminde böylelikle var olmuş ve insanlık medeniyetinin köklerini meydana getirmiştir. Bu şekildeki benzerliğinin ötesinde, *"Doğanın işleyişi döngüseldir ve geri dönüşlüdür. Doğanın yolu teslimiyettir. Çünkü kendini teslim etmek (Hallac'ın Tanrının varlığına kendini adayıp yok olmak istemesi gibi) olmak demektir. Her nesne varlıktan gelir. Varlık ise yokluktan gelir."⁸⁴ Şeklinde tanımlanan var olma şekli Hegelci diyalektikte de göze çarparken herhangi bir üstünlük yaratılmaz, her şeyin eşit ve bir olduğu***

⁸¹ Said, A.g.e. s. 362

⁸² Hallac, A.g.e. s. 16

⁸³ Muhaddere Özerdim, Lao-tzu, Taoizm (Tao Te Ching), Ankara, 1946, Madde 8; Suyun Yolu

⁸⁴ Özerdim, A.g.e, Madde 40; Varlık ile Yokluk

inancı öğretilir. Bu öğretilerin tamamınıninsa oksidentalizm'de nasıl bir yer bulunduğunu anlamak için ikilik yaratan, ötekilik yaratan Avrupa merkezci yapıya karşı, aynı sertlikle yaklaşmayan Oksidentalizm'i üreten toplumların en derin manevi yapılarında bu kodların bulunması etkilidir. Taoizm bir sosyalist öneri olarakta vardır, bir oksidentalist öneri olarakta mevcuttur; “ *Hepimiz birlik ve beraberlik içinde yaşayabiliriz, akıllı selim önderlerle beraber. Hangimiz varlığımızın bizden daha parlak bir kardeşin gölgesinde farkına varmak isteriz ki... Sadece kazanca yönelik değil, anlamak ve anlatmak için çalışanlar farkındalığa varacak. Tao bir sır olmaktan çıkacak.*”⁸⁵ Bizden daha parlak kardeşin gölgesinin de entelektüel bilginin ve eşitlikçi sistemlerin ışığında bir gün aydınlanacak olması umut edilebilecektir.

Ama entelektüel bilginin ışığında inanç sistemlerinin şekillenmesini beklemekte yetersiz sonuçlar doğuracaktır. Ne de olsa hangi kültürden olursa olsun insanların günlük hayatta yaptığı tercihleri, akademik çevrelerde yapılan çalışmalarla birinci elden etki altına almak çok geçerli olamayacaktır ama sistemin kökten etkileneceği ekonomik ve toplumsal değişkenler üretmek Marksizm'de olduğu gibi toplumun dinamiklerinin kökten etkilenmesini sağlayabilir. Buradaki öneri; eşitlikçi olan yani rekabetçi olmayan, çoğunluğun fayda sağladığı bir ekonomik ve sosyal sistemi yaratmanın önünde Oryantalizm'in yarattığı engelleri algılamak ve elimine edebilmeye çalışmak olabilir. Ne de olsa “*Dinsel inanca karşı asıl tehdit günlük hayatın ticarileşmesidir. İnsanlar inanç sistemlerini sadece entelektüel açıdan uygun olup olmadıkları gibi gerçekçi gerekçelerle benimsemiyor ya da reddetmiyorlar. İnançlar, günlük ihtiyaç ve sorunlara cevap verip vermediğine göre benimseniyor ya da reddediliyor.*”⁸⁶

⁸⁵ Özerdim, A.g.e, Madde 4; Tao'nun Dipsiz Kuyusu

⁸⁶ Turner, A.g.e. s. 27

Bu tercihler postmodernizm'in insanları tüketime şartlayan yapısı içinde oluşup Kapitalist güçler tarafından her geçen gün geliştirilmektedir. *"Globalleşen postmodern bir toplumda dinsel inanç ya da dinsel sadakati problem haline getiren husus, günlük hayatın, politik liderler, entelektüeller ya da dini liderler tarafından kolaylıkla etkilenemeyen bir ticari malların değişimine ilişkin global bir sistemin parçası haline gelmesidir."*⁸⁷

Toplumsal eşitliği gerek ruhunda, gerekse Global Dünya'nın ekonomik çarklarında yaratan insan bir gün Oryantalizm'i yok edebilirse; çokta güçlü bir sesle karşılık veremeyen oksidentalizm'e de gerek kalmayabilecektir.

"Benim bir dünya görüşü olarak tevhit anlayışım, bütün kâinatı, bu dünya/öteki dünya, tabiat/tabiatüstü, madde/mana, ruh/beden diye bölmeden vahdet haline görmek demektir. Bu, bütün varlığı tek bir biçim; iradesi, akli, duygusu ve hedefi olan canlı ve bilinçli tek bir organizma gibi kabul etmek anlamına gelir." der Şeriatî ve ekler *"Şirki ise, kâinatı dağınık, zıtlıklarla, çeşitliklerle, birbirleriyle çatışan, çekişen, çelişen, çarpışan kutuplarla, eğilimlerle, geleneklerle, gayelerle iradeler ile dolu ahenksiz bir kalabalık gibi gören bir dünya görüşüdür. Ben dünyayı, bir amacı, bir ideali olan, kendisine irade ve bilinç bağışlanmış canlı bir varlık olarak görüyorum."*⁸⁸ Ve onun görüşüyle ele alınan Oksidental bakış açısına göre bu canlı varlığı, bu bütünlüğü, ayırmaya, ikilikler yaratmaya, yüzyıllardır hiç durmadan uğraşan Avrupa Merkezci bakış açılarıyla, bu Dünya'nın nefesi kurutuluyor ve her geçen gün biraz daha öldürülüyor olabilir.

⁸⁷ Turner, A.g.e, s. 28

⁸⁸ Ali Şeriatî, İslam Sosyolojisi, Düşünce Yayınları, İstanbul, 1980, s. 97.

BÖLÜM 3. KAVRAMLAR & ANALİZ TEKNİKLERİ

Birinci kısımda Oryantalizm'in yarattığı ideolojik ikiliğin, kültürel kaynaklarına inilecek ve Batı kültürünün temelinde yer alan dikotomilerin günümüze kadar ne şekilde geldiği gösterilmeye çalışılacaktır. Asya, Anadolu ve Mezopotamya kültürlerinde parmak basılan düalizm anlayışında birlikte var olan ikilik kavramının, Batı'da dikotomik bir yapıya dönüştürülerek ayrıştırılıp zıtlıklarla tanımlanmasından kaynaklanan kültürel farklılık daha açık bir şekilde analiz edilmeye çalışılacaktır.

Öncelikle Avrupa kültürünün köklerini oluşturan Pagan kültürüne Martin Bernal'in ve Camille Paglia'nın teorilerine göre parmak basılacaktır. Daha sonra pagan kültürünün bakış açısından yola çıkılarak Yunan Tragedilerine Nietzsche'nin gözünden bakılıp ardından nasıl bir Doğa-Kültür karşıtlığına sebebiyet verildiği yine Paglia'nın görüşleriyle desteklenecektir. Bu işlemler yapılırken daha önce de bahsedilmiş olunan Euripides'in "Bakkhalar" isimli eseri merkeze konulacaktır.

Daha sonra bu tekniği kendi tezinde 2007 yılında kullanan İlknur Gürses'in örnek teşkil ettiği bir şekil üzerinden Hubert Zapf'ın "Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat" kavramından yola çıkılarak, sinemanın öyküsel analiz tekniği olarak kullanacak olunan "Üçlü İşlev Modeli"nden bahsedilecektir.¹

Üçlü işlev modelinde Kültür ve Doğanın içiçe geçen ilişkisinde sentez aranırken sinema eserleri Brecht estetiği üzerinden değerlendirilmek için Brecht'in diyalektik bakış açısına dair bir altyapı oluşturulması adına Hegel'in diyalektik ve estetik görüşleri ve Adorno'nun negatif diyalektik anlayışı incelenecektir.

Sanatta, dinde ve politikada senteze ulaşılabilineceği savını doğrulamak için kavramların temeline inilip, Oryantalizmle yaratılan ikiliklerin önemli alanlarda yıkıldığı durumda insan kültürünü yenileyici bir duruma sebebiyet vereceği

¹ İlknur Gürses, Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: AvrupaSinemasi Üzerine İncelemeleri, İzmir, 2007

varsayılmaktadır. Sinema'nın bu konuda ki etkisi temel alınarak, sanatçıların bu estetik üretimleri nasıl ve neden yaptığını anlamak için kullanılacak olunan teknikler, tezin de daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

3.1. İnsanlık Kültürünün Temeli Olarak Paganizm

Pagan kültürü yazının bulunuşundan çok önceki zamanlara denk gelecek bir şekilde insanlık kültürünün temelinde varlığını binlerce yıldır sürdürmektedir. Birçoklarının pagan kültüründen bahsedildiğinde, önce Yunan kültürünü aklına getirmesi kültürel manipölasyonlar üzerine kurulmuş olunan birçok örneğin ardından kolayca anlaşılabilir. Tanrıların bir pagan kültürünü temsil edecek şekilde doğa olaylarıyla ve mitolojik hikâyelerle besleme alışkanlığı Sümer'de, Mısır'da, Hint ve Çin kültürlerinde Yunan kültüründen daha bahsedilemeyecek kadar eski zamanlardan beri süregelmektedir. Her ne kadar tezin bu kısmında Mısır paganizminin genel hatları belirlenecek olsa dahi diğer kültürlerden bu konuda söz edilmemesi tezin genel yapısına uygun kaçmayacaktır. Mısır da var olan pagan alışkanlıkları Akhenaten²(Tek Tanrı inancı) dışında bütün firavunlarca sürdürülmüş ve önemsenmiştir. Yer ve gök kültlerinin birlikteliğiyle hayat bulan bu inanç sistemi Yunan kültürüne oldukça benzer şekilde geçirilmiştir. Tezde Avrupa medeniyetinin kendisine merkez olarak Yunan kültürünü seçtiğinden bahsedilmektedir. Bu kültürünse çok sonraları sömürgeleştirilen Mısır topraklarından çıktığı bilgisinden birçok kaynakta bahsedilmemesinin nedeni kolayca anlaşılabilir.

Tezde, Doğu Batı ikiliğine kadar götürülecek olan Apollon-Dionysos ikiliği Yunan paganizminde yerini bulmadan önce Mısırdaki göğün ve yerin kardeşliği ve birlikteliği olarak simgelenmekteydi. Bugün bu birlikteliği tekrar yaratmak için Oryantalizm yerine eşitlikçi bir düzenden bahsedilmesi; belki de insanlık kültürünü yükseltebilecek bir çözüm içerebilir.

² Dördüncü Amenhotep olarak bilinen Onsekizinci Hanedanlıktan Mısır Firavunu

Yunanlıların entelektüel bilgisinin kaynağını Mısır'da bulmak için çokta derinlere inmeye gerek yoktur. Mısır denildiğinde ilk akla gelenin Piramitler olabileceği varsayılarak, Martin Bernal'e göre bu mimari yapıların büyük bir gerçeğin kanıtı olabileceği düşünülebilir.

*"3. ve 4. Sülaleler döneminde, gelişmiş bir matematik bilgisi oluşmuştu ve bunun bazı özellikleri Büyük Piramit'in inşaatına yansıtılmıştı. Bununla ilgili gelenekler de daha sonraki Mısırlılarca muhafaza edilmiş ve dolayısıyla ülkeyi ziyaret eden Yunanlılara anlatılmıştı. Eğer ırkçı ve kaba "ilerlemeci" savlar bir yana bırakılacak olursa, bu ihtimal, Yunanlıların MÖ 4. yüzyılda niteliksel düzeyde bir entelektüel sıçrama gerçekleştirmesi ihtimalinden niçin daha az geçerli olsun? Nitekim bu ikinci varsayımı desteklemek için, piramitlerle ortaya konan gerçek başarılarla ve Mısırlıların üstün bir matematiğe sahip olduğu yolundaki sürekli geleneğe yaklaşan düzeyde hiçbir kanıt yoktur."*³

Geometri, matematik ve astrolojinin Mısırda çok uzun zamandır kullandığı bilinmekteydi. Hatta Tanrıların benzerliklerinin yanında isimsel kökenlerinin bile Mısır'a götürülebileceği şu örnekle anlaşılabilir;

*"...hem kent adı Athenai'nin hem de Tanrı adı Athene, yani Atena'nın, Mısırcadaki Ht Nt'den türetildiğini savunuyorum. Antikçağda Athena hep Mısır Tanrısı Nt ya da Neit ile özdeşleştiriliyordu. Her ikisi de bakire olup, savaş, dokuma ve bilgelik Tanrıları idi. Neit kültünün merkezi, deltanın batısındaki Sais kenti idi ve bu kentin sakinleri Atinalılara karşı özel bir yakınlık duyuyordu. Sais, dinsel olmayan bir isimdi. Kentin dinsel ismi Ht Nt (Neit Tapınağı ya da Neit Evi) idi. Bu isim, Yunanca ya da Kipticede doğrulanmamıştır; ama yer adı ögesi olan Ht-'ın çevrimyazısı At- ya da Ath- şeklinde yapılıyordu. Mısırca sözcüklerin birinci sessiz harfinden önce öntüreme adı verilen bir sesli harfin gelmesi son derece yaygındı. Burada, Athena'ya çok benzeyen bir Batı Sami Tanrısına verilen Anat ismi, Nt'ın önüne bir sesli harfin gelmiş olması ihtimalini artırmaktadır."*⁴

³ Bernal, A.g.e. s. 389

⁴ Bernal, A.g.e. s. 107

Bernal'in bu bilimsel bulgularının ışığında mitolojik benzeşmelere daha çok ihtiyaç duyulacağından Mısır'ın dinsel köklerine inmek ve mitolojik yapıdaki benzeşmelere dikkat çekmek Paganizm'in kökenine dair teze daha çok bilgi sağlayacaktır. Athena'nın Ulu Ana Tanrıça'yı sembolize etmenin ötesinde, bilmek ve ayrıştırmak için kadınsı olan Doğa'ya karşı erkeksi Kültürün geçmesi durumuna bir metafor olması muhtemeldir. Ulu Ana sembolü Yunan Paganizminde bilgeliğe kurban edilmeden önce Doğu'da birçok farklı şekilde sembolize edilmiştir. *"Bu ana tanrıçalardan bazıları, Mısırlı İsis, Giritli ve Mikeneli Gaia ve Rhea, Kıbrıslı Afrodite, Frigyalı Kibele, Efesli Artemis, Suriyeli Dea, İranlı Anahid, Babilli İştâr, Fenikeli Astarte, Kenanlı Atagatis, Kapadokyalı Mâ ve Trakyalı Bendis ile Cottyto'dur. Ulu Ana, ilksel doğanın devasallığının ve bilinmezliğinin cisimleşmesiydi."*⁵ Ulu ana inancından sıyrılmak için bilmeyi, görmeyi ve incelemeyi kendine görev edinen Batılının bu özellikleri dahi Mısırdan gelmektedir. Her ne kadar Mısır bu sistemi ikilik yaratmayacak şekilde kültüründe ihtiva etsede Batı bu sistemide bozacaktır.

*"Sivri dişli Gorgon, yiyen gözdür. Başka bir ifadeyle, göz biyolojinin tahakkümündedir. O, açlık çeker. Ben, Batının düşünen, kavramsallaştıran yeni bir göz; sanatın gözünü yarattığını göstereceğim. Bu göz Mısır'da doğmuştur. O Apollonca güneş çemberidir; aydınlatır ve idealize eder. Apollon gündüzün, Gorgon gecenin gözüdür. Yunan'ın Apollonlaşmasının kökenleri Mısır'dadır. Yunan'ın fikirleri, Mısır biçimselliğinin mahlûkatlarıdır. Mısırlılara ait fikirlerin olmadığı hakikate uygun değildir. Önce de bahsettiğim gibi, imgeler fikir içeriyordu. Batı imgelemi, Mısır imgeleriyle yaratılmıştı. Mısır, insan gözünü özgürleştirmiştir ve ilâhlaştırmıştır. Apollonca göz, doğa ananın açık, kanlı ağzı karşısında beynin zaferidir."*⁶

Bu zaferin kutlamaları hala süregelmekte olsa da asıl başarı tezde ulaşılmışının insanlık kültürünü yükselteceğine inanılan Doğa ve Kültür'ün sentezi Antik Mısır'ın paganizminde başarılmıştır.

⁵ CamillePaglia, Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den EmilyDickinson'a Sanat ve Çöküş, İng. Çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, Epos Yayınları, 2004, s. 55

⁶ Paglia, A.g.e, s. 64

“Yunan kültüründeki Dionysoscu karşı akım da Mısır ve eski Yakın Doğu’dan kaynaklanır. Yunan’da anlaşmazlık içinde olan Apollon ve Dionysos. Mısır’da uzlaşma halindeydiler. Mısır kültürü kavramsalla kitonyeni; bilincin biçimlendirmeciliği ile verimli doğanın gölgeler içindeki akışını kaynaştırmıştı. Gece ve gündüze duyulan saygı eşitti. Bütün dünyada gök tapıncı ile toprak tapıncı sadece Mısır’da birlik ve uyum içinde idi.”⁷

İşte böylesi bir birliktelikle yükselen Mısır, insanlığın bilimler ve sanatlarda yaptığı çok hızlı gelişimi sağlamanın formülünü bu sentezden üretmiş olabilir. Zerafetin ve güzelliğin, matematikle, astronomiyle ve daha birçok bilimsel gelişmeyle içiçe geçtiği yüzyıllar bu algının ışığında kendini var etmiş olabilir. Dünyanın en önemli medeniyetlerinden biri Milattan önce bu başarıları sergileyebilmişken teknolojinin her türlü yetersizliğin önüne geçebildiği bir dönemde insanlık bu başarıları neden tekrarlayamaz? Bunun cevabı belkide Oryantalizmdir.

Oryantalizm’in önüne geçmek için anlaşılması gereken; ikiliklerin birlikteliğidir, zıtların birbirine duyduğu ihtiyaç ve insanlık kültürü olarak pagan kültürlerindeki sembollerin ayrıştırılmadan modern ve postmodern dönemin sanatında ve kültür dünyasında tekrar hayat bulabilme olasılığıdır! Nietzsche bu konuyla ilgili Avrupalıların aksine şöyle bir çıkarımda bulunmaktadır; *“Sanatları, her sanat yapıtının zorunlu kaynağı olan tek bir ilkedен türetmeye çalışanların tutumunun aksine, ben bakışlarımı Yunanlıların sanatçı tanrılarının ikisine birden, Apollon’a ve Dionysos’a dikiyorum ve onlarda en derin özleri ve en yüksek hedefleri birbirinden farklı iki sanat dünyasının canlı ve somut temsilcilerini görüyorum.”⁸* Temsil ettikleri özelliklerin ötesinde bu iki tanrının birlikteliği toplumsal ötekileştirmelerin önüne geçecek ve insani özelliklerin yansıması olan bu iki farklı tavra sahip Tanrının yalnızca bir tanesi toplumsal anlamda baskılanma yoluna gidilmediğinde ötekileştirme otomatik olarak sona erebilecektir. *“Apollon, görünüş içinde kurtuluşa gerçekten ulaşmanın biricik ilkesini, principii individuationis’i ululayan deha olarak*

⁷ Paglia, A.g.e. s. 75

⁸ Friedrich Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu, Çev. Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s.105

duruyor karşında: Dionysos'un mistik sevinç çılgılığıyla bireyleşmenin efsunu parçalanıyor ve varlığın analarına, şeylerin en içteki özüne giden yol açılıyor."⁹ Bu yolda yürürken sevinç ve deha insanlığı en yüksek hedeflerine ulaştırabilecek bir olasılık taşıyabilirse; işte o zaman toplumları tüketen ideolojilerdense, küresel bir kalkınmaya sebep olacak sistemler belki söz konusu olabilir.

3.2. Tragedyadan Sinemaya Doğa-Kültür Dikotomisi

İnsanın bilinçsel olarak evrimleşmesinin ana sebebi, doğayla savaşımasıdır. Doğayla başından beri uyumlu olmayan insan, medeniyetlerin ortaya çıkışına kadar kendini hep ona uydurmak zorunda kalmıştır. Biyolojik anlamda da değişmesine sebep olan bu uğraşlar Sümer medeniyetine kadar böylece sürmüştür. Bir hayvanın sahip olduğu kürke, dişlere veya hızı sahip olmayan insana ait bir olgu vardır ki o da bilincidir. Bilincin, insanın kendinde başından beri var olduğu veya değişmeden bu güne geldiği söylenemeyecek olsa da, en başından beri var olan bilinç günümüze ulaşana dek değişmiş, gelişmiş, şekillenmiş ve şekillendirmiştir. İnsanın sebep/sonuç bağlantısını kurma becerisi insanlığı daha üst medeniyet seviyesine ulaştırmaya yaramış olsa da şehirler kuran, su kanalları üreten ve yıldızların yerlerinden gel-gitleri hesaplayan insanın kafasında bazı sorular da oluşmaya başlamıştır; Ya doğaya uymak zorunda olan ben değilsem! Ya onu kendime uydurmam mümkünse!

Bu sorular oluştukça Tanrı hâkimiyeti, Krallara, şeflere ve efendilere geçmeye başlamış olabilir. Doğa'nın gücü ve kudreti insan kültürünce aşılabilmış gibi algılanmaya başlanmış, işte tam o zamanlara denk gelecek şekilde insanın önüne iki seçenek çıkmış olabilir; Doğayla olan birliğini kırmak ve ikilik yaratmak ya da onun içinde kaybolunacak bir ruhsallığa ulaşmak. Mezopotamya kültürleri ve Anadolu kültürleri Çok Tanrıcılık inançlarında bütün kavramlara farklı Tanrıların

⁹ Nietzsche, A.g.e. s. 105

özelliklerini vererek tanımlamalar ürettiklerinden kültür; o zaman için Tanrı bilinci ve Doğa birliğini kaybetmemiştir. Daha sonra gelen Şamanizm, Zerdüştlük, Budizm ve Taoizm gibi dinlerde ise bu birliktelik daha basit bir dille her şeyin bir ve hiçliğin her şey olduğu görüşüyle açıklanmıştır. İyinin kötüyü, insanın doğayla bir olduğu algısı insanlık kültürünü bütün gücüyle büyütme ve güçlendirmeye devam etmiştir. Ta ki bu köklerden gelen bir bilinçle bildiklerini farklı yorumlama ve Doğayla Kültürü iki Tanrı üzerinden resmedip ayıştıran Yunanlılara kadar. Bütün coşkunluğuyla, heybeti ve şehvetli gücüyle Dionysos insanın arzularını temsil ederken, kardeşi bilge, güzel ve kendine her konuda hakim olmayı bilen yüce Apollon edepli ve ahlaklı özellikleri taşımıştır.

Bu karşıtlıklar Pisagor'un karşıtlıklar tablosunda da görülebilmektedir.

“Sınırlı/Sınırsız, Yamuk/Düz, Tek/Çok, Sağ/Sol, Eril/Dişil, Tek/Çift, Dingin/Hareket Halinde, Işık/Karanlık, İyi/Kötü, Kare/Dikdörtgen”

Bu ikilikler farklı kavramları açıklamak için devam eden dönemlerde farklı gruplar tarafından kullanılmıştır. Bu gruplar içinde teze hizmet edebilecek olan bir grup da ekofeministlerdir ve onların iddiaları şu şekilde görülmektedir;

“Ekofeminist düşünceye göre ataerkillik ve kapitalizm sistemi içinde Doğayı yola getirme, sömürme ve Doğa üstünde iktidar sahibi olma düşünceleri ile erkeklerin kadınlara bakış açısı arasında bir koşutluk bulunmaktadır.”¹⁰ Koşutluğun tezde hayat bulan şekli şudur ki; erkeğin, kadın üstünde kurmaya çalıştığı üstünlük, kültürün doğa üstünde kurmaya çalıştığına ve Batı'nın Doğu üstünde kurmaya çalıştığına belirli bir kültürel altyapı içinde denkleştirilebilir. “Öteki ya da başkaları, bu söylemsel yapı içinde hiyerarşik bir düzenlemeye tabi tutulmuştur; Doğu/Batı, kadın/erkek, Doğa/Kültür, aşağı/yukarı karşıtlığında olduğu gibi...”¹¹

¹⁰ Özlem Değerli, Doğa-Kadın Metaforlarına Ekofeminist Yaklaşım ve Bademler Köyü'nde Yeni Kadınlık Tanımları, Kadın Çalışmaları Dergisi, Sayı:1, İstanbul, 2006, s. 53

¹¹ Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk, Postmodernizm ve Sinema, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s. 18

Antik Yunan insanı, mitolojilerindeki ve tragedyalarındaki önermeler sebebiyle bu ikiliklerin türetilmesine başladıkları dönemlerde bunun farkına varmamış olabilirler. Onları şu an bir Oryentalist'in yaptığı dışlamaya veya ötekileştirmeye benzer bir durumu yarattıklarına dair suçlamak çok yanlış olacaktır. Yunanların yaptığı, kültürlerinin doğayı hakimiyeti altına alabileceğindeki pozitif bakış açısıydı. Doğayla daha içiçe geçmiş ve doğanın hareketliliği içinde yaşayan insanlar olarak Yunanlılar bu durumu bir sistematığe dökmeye uğraşmışlardır ve mitolojilerinin bu her konuda yarattığı ikilikte birleştirmektense, ayırıştırma alışkanlıkları ağır basmıştır.

Dionysos ve Apollon karşıtlığı, insanın kendini var etme çabası içinde kendi doğasıyla yaşadığı çatışmanın izlerini taşıyor olabilir. Arzularından sıyrılamayan ve Doğa da tek başına var olamayan insan, topluma adapte olabilmek için bu arzularına gem vurmak zorunda kalmıştır. Doğa her şeyi istediği gibi yapsa dahi, insan hayvani arzularından sıyrılıp kendini kontrol altına almak ve isteklerini toplumun yapısına uygun şekilde yeniden şekillendirmek zorunda kalmaktadır. Antik Yunan toplumunun yaşayış şekli modern insana oranla çok daha özgürken bile bunların izi görülebilmekteyken insanın bugün geldiği noktada Avrupa nihilizminin içinde bütün tinsel arayışını yitirmiş olması kolayca anlaşılabilecektir.

Kültürün yaptığı Doğayı durmaksızın olumsuz bir kavram gibi göstermek ve onu yalanlamaktır. İnsanın özünde, özünü ararken karşısına çıkan Hallac'ın ki gibi bir çılgınlık onu özgür kılar ve sanatsal yaratının kökünde bu çılgınlıktan türemiştir. Birliktelik özelliği Dionysos'un orgia'larında çılgınca dans eden, anlamsızca şarkı söyleyen ve sınırsızca sevişen insanların yarattığı ahenkli bir birlikteliktir. Bu doğanın varlığının Yunan mitolojisindeki resmedilişidir. Apollonik bakış açısı batıyı işaret ederken, Dionysos'un annesi Sümele'nin Anadolu'lu oluşu ve bu hafif meşrep hareketlerin hepsinin Yunanistan'ın doğusunda süregelmesi de rastlantısal olmayan bir şekilde Oryantalizm'in Doğuyu kadınsılık ve şehvet düşkünlüğüyle itham etmesinin de temelinde yatan anlayıştır.

Bakkhalar'ın prolog kısmında Dionysos kendini ve Dünya'nın o zamanki halini anlatışıyla bu kavramlara açıklık getirebilir;

“Ben Zeus’un oğlu Dionysos, kavuştum işte Thebai yurduna,

Anam, Kadmos’un kızı Semele

Yıldırımların yalazları içinde doğurmuş beni.

Bugün Tanrılığımdan sıyrılıp insan kılığına girdim,

Dirke ve İsmenos sularına eriştim,

İşte sarayın yanı başında gömütü anamın,

hala tütüyor Zeus’un ateşi.

Hera’nın anama karşı dinmeyen hıncı sanki.

Eksik olmasın Kadmos, korumuş kızının yerini

Kutsal bir çevre gibi, çiğnetmemiş kimseye,

Ben de salkımlar yüklü asma yeşiliyle,

Sarmalayıp gizledim iyice.

Lidya’nın, Frigya’nın altın yatağı,

Ovalarından geliyorum. Gezip gördüm Pers ülkesinin

Güneş yanığı bozkırlarını, Baktria’nın surlarla çevrili kentlerini,

Medya’nın dondurucu iklimini yaşadım ve mutlu Arabistan’ı

Bütün Asya ülkelerini tuzlu denizin kıyılarında,

Hellenler’le doğuluların birlikte yaşadığı

Güzel burçlu kentleri gezdim; ve işte o ülkelerde

Korolarımı kurdum, törenlerimi ölümlülere öğrettim.”¹²

Dionysos, Doğudan gelen ve Doğuyu gezmiş görmüş, öğretilerini yaymış bir efendi olarak annesinin yurduna dönmüştür. Onun Tanrılığını tanımayanları cezalandırmaya gelmiştir. Doğu bütün güzelliklerinin yansıtılabileceği şekilde resmedilirken, Dionysos’un çılgınlığına da boyun eğmiş gibi gösterilmektedir. Bu

¹² Euripides, Bakkhalar, Eski Yunanca’dan Çeviren Güngör Dilmen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001, s. 29-30

kodların tamamı daha önce üstüne basarak belirttiğimiz gibi Doğu'yu ötekileştirmeye uygun altyapıyı hazırlamış olan bakış açılarıyla sarılı olabilir. *“Dionysos'un Thebai kentinin halkından ve kralından öcünü alışı anlatan ve onun tanrılığını kutsayan, dişil ögenin simgesel taşıyıcısı olan 'Bakkha'lar' toplumun Apollonik yapılarını bozar. Dionysos Doğanın katıksız cinselliği ve şiddetidir... Bakkha'larda Apollonik gökyüzü kültü ve politik otorite iflas etmiştir.”*¹³ Böyle bir çözülmenin bugün yaşanmış ve bitmiş olabileceği varsayılabilir. Yaşamıyla hiçbir manevi bağ kuramayan, anlamı ve özü aramayı bırakmış, materyal dünyasında, dinin ve kapitalizm'in yarattığı kölelik sisteminde, kendi kendisinin kölesi olan insanlarla dolu toplumların yalnızlığı ve anlamsızlığı vuku bulmaktadır. *“Doğa, Kültürün veremediği rahatlık ve özdeşleşme hissini insanlara verendir. Doğanın kendisi dikotomiktir. Hem alan hem verendir, hem yapan hem yıkandır. Dolayısıyla doğa, onunla, Dionysos'la bütünleştiğinde hazların ve coşkunun en büyüğünü sunandır.”*¹⁴

İnsanlığın kültürel bir senteze ulaşmak için ayırtırmak ve bilmek takıntısından sıyrılmak zorunda olduğu varsayılabilir. Kültürlerin eşit olduğunun kanıtlanması için düalist bir yapıya ulaşılması gerekmektedir. Bu da doğanın birleştirici yapısını, Doğu halklarının binlerce yıl birlikte yaşadığı toprakları ötekileştirmektense, onların tavrını algılayıp kategorize etmekten ve sınıflandırmaktan uzaklaşmayla belki başarılabilir. Bir kavramın başlaması için bir diğeri bitmek zorunda değildir. Her şey sırasıyla olmak zorunda değildir. Kurallar yıkılabilir, yeniden yazılabilir. Tek önemli olan noktaysa insanlık kültürünün tek bir potada birleştiği, halkların kardeşçe yaşadığı ve açgözlülüğün yerini paylaşmaya bıraktığı sistemleri var edebilecek algıya ulaşabilmektir.

Bu bölümün genel yapısını ve Nietzsche ile Paglia'nın konuya açıklık getirmek için Doğa ve Kültür arasında, Dionysos'la Apollon arasındaki ikilik gibi bir benzerlik yaratmaları bundan sonraki bölümde filmlerin öykülerini analiz etmek için

¹³ Camille Paglia, Cinsel Kimlikler, s. 110-111.

¹⁴ Nietzsche, A.g.e, s. 21

kullanılacak olan ve Oryantalizm'in savının tersine işletilmesini sağlayabilecek sentezin üretilmesine yardım edecektir. Kısaca Paglia'nın yarattığı benzeşmeleri görmek için negatif yönde bulunan;

“Doğa; diyonizyak/ kitonyen / demonik, dişil, yer kültü ne ait olan, sınırsız/ taşkın/ yıkıcı enerji , vandal, çoğul, özdeşleşmeci, zamana/ mekana yayılan, sınırlarla ve akışkanlıkla ilgili, yatay ilerleyen, doğu'yu temsil eden olarak betimlenirken, pozitif yönde bulunan Kültür ; apollonik, eril, gök kültüne ait olan, tiran, tekil, nesneleştirme, kategorik/ sınıflandırmacı/ tanımlamacı, biçim ve estetik duygusuyla ilgili, dikine göğe doğru ilerleyen, batıyı temsil eden”¹⁵ olarak betimlenmektedir.

Tezde Doğu'nun Dionysos'a benzetilmesinin ve Batı'nın Apollon'a benzetilmesinin salt anlamıyla ayrıştırılamayacağını, bunların senteziyle insanlık kültürünün oluştuğu kabul edilmekle beraber; Batı'nın diyonizyak özelliklerinin sağlıklı bir şekilde baskılanmasından dolayı Doğuyu itham etmek için kullanılan kavramların Batı kültüründe görüleceği, Doğu'nunsa Apollonik unsurlara doğal yollardan ulaşabileceği iki Avrupalı ve iki Uzak Doğulu yönetmenin gözünden analiz edilmeye çalışılacaktır.

3.3. Bir Öyküsel Analiz Tekniği Olarak Kültürel Ekoloji

Bu bölümde kültüre ekolojik bir varlık gibi yaklaşıp, onun insanla ve Doğayla olan ilişkisi incelenmeye çalışılacaktır. Bunu yaparkende oluşan ikilikleri sentez haline getirip konulara açıklık getirilmeye çalışılacak ve bu konuda önemli çalışmalar yapmış olan Hubert Zapf'ın Üçlü İşlev Modeli incelenecektir.

“ Hubert Zapf'ın Literatur Als Kulturelle Ökologie (Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat) adlı kitabında tanımladığı kültür ve edebiyat arasındaki analogik ilişkiyi temel alan ve bunu yaparkende edebiyatın önemli bir güç olarak bu analogi içerisinde simgesel bir değer taşıdığını vurgulayan çalışmasındaki

¹⁵ Gürses, A.g.e. s. 32

kavramsallaştırmadan beslenmektedir. Doğa nasıl kendi içinde ekolojik bazı ilişkilere, alt gruplara ve türlere sahip ise, Zapf'a göre , kültür de bu anlamda kendi içinde ekolojik bazı ilişkilere, ekolojik bir sisteme sahiptir. Böylece doğa ve kültür arasında bir analogi kurulmuş olur. Burada söz edilen ekoloji tanımı Fen Bilimlerinde kullanılan anlamından farklıdır. Burada kast edilen kültürel anlamda bir ekolojinin varlığıdır. Sadece organizmalar ya da bazı bitki türlerinin temel alındığı salt Fen Bilimler merkezli bir ekoloji değil aksine insanın insanla, insanın doğa ile ilişkisinin temel alındığı bir ekoloji tanımı yapılmaktadır.”¹⁶

Bu tanım tezde sinema eserleri incelenirken kullanılacak olunan kavramsal birliktelik yaratma girişimine bir altyapı kuracak ve eserlerin edebi yönlerini içeren hikâyelerinin analiz edilmesini sağlayacaktır.

Hubert Zapf'a göre;

”Ekoloji gitgide disiplinler arası bir bilim haline gelmiştir, ancak çeşitli disiplinlerde farklı açılımlar ve bilgi perspektiflerinin geliştirilmesine yol açmıştır. Fen bilimsel ekoloji ampirik veriler ve bunlardan çıkarsanan kanunlarla ilgiliyen ekolojik düşünme yaklaşımı beşeri ve kültür bilimlerine aktarılırken e le aldığı konusu açısından da içerik ve bilgi yönelimleri açısından da çok büyük özgün dinamikler içeren ve önemle aktarılan yorum bağlamlarına dahil edilmektedir. Manevi Bilimlerin insanın kendi doğal çevresiyle ilişkisi konusunda tasarladığı imge, insanın benlik imgesi ile ayrılmaz bir biçimde ilgilidir ve insan bu benlik imgesini devamlı olarak doğanın ‘ötekisi’ne olan ilişkisini göz önünde bulundurarak yeniden belirlemek zorundadır.”¹⁷

Bu zorunluluğun insanı bir senteze yönlendirmesiyle beraber tamda tezde Doğuyla Batı’nın buluşması ve ikilikleri yok etmesine eşdeğer bir yapı ihtiva ettiğinden dolayı önemlidir. “Zapf, Paglia’nın altını çizdiği doğa ve kültür karşıtlığını daha geniş ve ekolojik bir ilişki dahilinde ele almış ve entegrasyonun mümkün olduğunu belirtmiştir.”¹⁸ Bu bütünleştirme sinema, medya’nın diğer alanları, sosyoloji

¹⁶ Gürses, A.g.e. s. 34

¹⁷ Hubert Zapf, Literatur als kulturelle Ökologie, Almancadan Çeviri: Hülya Kaya, Tübingen, 2002, s:25

¹⁸ Gürses, A.g.e. s. 35

ve daha birçok alana adapte edilebilir ve Batılı zihniyeti yıkmak için yapılması gerekenin bu olduğu varsayılabilir. Doğa'yı Doğu ve Kültürü de Batı'ya eşdeğer gösteren bakış açılarında sentezi bulmak Doğu'nun Oryantalizm yönlendirmesindeki durağan ve nötr hale getirilmiş yapısını tekrar canlandırıp, yanlış fikirleri insanlara empoze etmekten usanmayan sisteme dur denilebilmesinisağlayacak bir öneri sunabilir.

“Edebiyat, yeni çağın tarih anlayışının doğrusal gelişme modelini sorgulamış ve doğrusal olmayan, dairesel döngü ve eşzamanlı olmayanın eşzamanlılığı gibi unsurlarla çürütmüştür . Edebiyat, batı medeniyetlerinin kültür ve ahlak açısından başka kültürlerle; ki bunların ideolojisinden kaçınılmaz biçimde etkilenmiş olmasına rağmen üstün olma iddiasını da devamlı sarsmıştır. Bunun için yabancı kültürlerin farklılığını bir zenginlik, doğaya karşı daha bilinçli yaşam ve ifade biçimlerini de kendi sanatsal yenilenmesi için bir kaynak olarak etkinleştirmeye çalışmıştır.”¹⁹

Avrupa Merkezci algıda Kültürle Doğa'nın arasındaki ilişki bir noktadan zıt kutuplara ilerleyen iki kavram olarak resmedilirken, aslında paralellik içeren hatta sarmal bir şekilde oluşan bir analogi olması durumu pek algılanmaz veya algılanmak istenmez. Oysaki bu şekilde konuya yaklaşıldığında Doğayla Kültür, Doğuyla Batı, insanla sistemin arasında bir başkalaşım gerçekleşecek ve her şeyin içiçe geçip ikiliklerin yok olduğu bir sisteme ulaşılabilecektir. Bunun içinse Hubert Zapf'ın “Üçlü İşlev Modeli”ni kullanmak teorik bilginin pratikte analizlere yönlendirilmesi için oldukça uygun olacaktır. *“Burada hep göz önünde bulundurulması gereken bir alanın diğer alana basitçe aktarımının değil bir analogi kurmanın söz konusu oluşudur. Bu analogi ancak bu alanlar arasındaki farkın ve aralarındaki gerekli spesifik dönüşümlerin farkına varılması sayesinde açıklayıcı değerini kazanır.”²⁰* Böyle bir analogi kurmak için Hubert Zapf, “Üçlü İşlev Modeli”ni şu şekilde tasarlamıştır;

¹⁹ Zapf, A.g.e. s.7

²⁰ Zapf, A.g.e. s.64

- a) Kültür Eleştirel  st Söylem
- b) Kurmaca Karşıt Söylem
- c) Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık

*“Bu üç işlev de bir üçgenin kenarları gibi d ş n ld  nde (...) lineer olmayan, döngüsel ve organik olan düşünce sisteminin sağlanmaya çalışıldığı görülecektir.   l  işlev modeli doğa ile kültürün , Apollon ile Dionysos’un yeniden entegrasyonun gerçekleştiği yerdir.”*²¹

Entegrasyon’un ilk ayağını teşkil eden Kültür Eleştirel  st Söylem; *“Medeniyet gücünün baskın siyasi , ekonomik, ideolojik veya pragmatik-faydacı sistemlerinin tipik eksikliklerinin, tek yanlılıklarının, k r noktalarının ve çelişkilerinin temsili/sunumu.”*²² şeklinde tanımlanmaktadır. Avrupa merkezci kapitalist sistemin oryantalizm için yapt ı ı tam anlamıyla Kültür Eleştirel  st Söylem olarak adlandırabiliriz ve Pagliesk yapıda ki karşılığı da Apollonik olandır.

İkinci kavram Kurmaca Karşıt S ylemdir ve bu kavram ise; *“Kültürel gerçeklik sisteminde marjinalleşmiş, ihmal edilmiş veya bastırılmış olanın mizansenisi, edebiyat, kurmaca karşıt dünyalarında kültürel öz yorumun mevcut kategorilerinde temsil edilmeyeni ancak insanın uygun ölçüde karmaşık kaderini/görevini/amacını ve dünyası içerisindeki yeri açısından vazgeçilmez görüneni sunar.”*²³ şeklinde tanımlanmaktadır. Bu kavram kurduğumuz ikiliklerde Diyonizyak olanı temsil etmektedir. Oksidentalizmle ba daştırmanın yanlış olacağı düşünülerek, bu kavramı Do ulu kültürlerin varlığıyla eşleştirmek uygun kaçabilir, çünkü Oksidentalizmde birçok yönüyle Kültür Eleştirel  st Söylem olarak algılanabilir.

Döngüyü tamamlayan ve sentezi sağlayan entegrasyonun son ve üçüncü aya ıysa, Uzlaştırıcı S ylemlerarasılıktır ki, Zapf bu kavramıda:

²¹ Gürses, A.g.e. s. 44

²² Zapf, A.g.e. s. 64

²³ Zapf, A.g.e. s. 64

“Bastırılmış olanın kültürel gerçeklik sistemine re-entegrasyonu;

Edebiyat bu sistem sayesinde kültürel merkezin periferilerinden başlayarak devamlı olarak yenilenmesine katkıda bulunur. Bu re-entegrasyon kesinlikle yüzeysel bir harmoni kazandırmak (dengeleme) anlamına gelmez aksine daha çok özellikle kültürel olarak ayrılmış olanı birleştirmek usulüyle çatışmacı süreçleri ve kriz dolu gelgitleri (Turbulenzen) meydana getirir. Edebi karşıt dünyalar özel bilişsel ve duygusal güçlerini gelenek ve kültürel uygulamalar ile birbirinden ayrılmış olanların etkileşiminden alırlar – bunlar sınırları belirlenmiş dil düzeyleri ve anlam kalıpları ama aynı zamanda da işbölümcü, kurumsal olarak ayrılmış bir toplumun çeşitli seferleri/alanları, sosyal roller ve özel ben, kamu ve mahremiyet, akıl (Intellekt) ve tutku, bilinçli olan ve bilinç dışı olan ve bunların hepsini aşan kültür ve doğanın ekolojik temel boyutudur.”²⁴ Şeklinde tanımlamaktadır.

“...Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık, sürekli bir yeniliğe, yeni başlangıçlara veya doğuşlara gebelik eder. Kimi zaman bu yenilikler Diyonizyak güçlerin etkisiyle alt üst olma veya simgesel anlamda ölüm olarak gerçekleşebilir. Dolayısıyla bu süreç, her zaman daha sancılı ve kriz dolu bir süreçtir.”²⁵ Ama bu süreci aşmamak, sömürülenin sömürülmeye ve insanlık kültürünün yozlaşmaya her geçen gün daha çok yaklaşması anlamına gelebileceğinden, böylesi bir entegrasyonu her alanda sağlamaya çalışmak çok önemlidir. “Entegrasyona ve kooperatif olmaya vurgu yapan Üçlü İşlev Modeli, bizi lineer olmayan, döngüsel ve yatay düşünme sürecini gösterir. “Olan” ve “olması gereken” arasında gerilim, irrasyonel, insanlık dışı sömürü, doğanın ve sakinlerinin yıkımının azdırdığı bir gerilim toplumu sarmaktadır. Bu gerilimin çözülmesinin önündeki en büyük engel hiyerarşik toplumun bugün bile bakışımızı ve eylemlerimizi biçimlendiriyor olmasıdır.”²⁶

²⁴ Zapf, A.g.e. s. 65-66.

²⁵ Gürses, A.g.e. s. 44

²⁶ Murray Bookchin, Ekolojik Bir Topluma Doğru, Çev:Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s. 46

Biçimlendirilen eylemler hiyerarşilerin yıkılmasını engelliyor olabilir ama bu konuda bilimsel ve sanatsal bir savaş verilmesine hiçbir engel yok. Böylesine bir savaşım, kalemle ve bilgelikle, her şeyin çözümü olabilir. Ezilenler de özgür, eşit ve mutlu hale getirilebilir. Apollon ve Dionysos'un başlattığı bu ayrımcılık artık sona ermeli ve Tanrıların yaratıcı gücüyle daha güçlü kavramlar oluşmalıdır. *“Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çokluk birbirleriyle; açıkça, çatışır. Karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna.”*²⁷

Evren hiçbir zaman durağan olamaz, Heraklitos'un dediği gibi sürekli parlayıp sönen bir alev gibidir. Bu alevin uçuşan küçük bir közüyse Dünyayı temsil edebilir. Bu köz, alevin yok olmasına yakın en gergin enerjetik varlığını tanımlar ve bu gerginliğin sonunda tekrar parlayıp yükselir. İşte ikisinin tam ortasında hafif hafif tüten bir ışığı yansıtıran insanlıkta o közün üstünde birbirini kabullenmeyi ve eşit olduğunu, birbirinden üstün olunamayacağını kabullenmiş olur. Ardından alevler yine toplanır ve yine harlanır. Bu döngüsellik içinde senteze ulaşılmazsa, alevlerden uzaklaşıp sönmek ve Evrendeki manevi varlığı yitirmek zorunda kalınabilir. Oysaki bütünleştirici bir altyapı içinde pozitif eleştirilerle ve hiç bir fikir empoze edilmeye çalışılmadan, sadece üreterek; sanatların ve bilimlerin ışığında yükselinebilecektir.

3.4. Estetik Altyapı Analizinde Kullanılacak Kavramlar

Oryantalizm ve Kültürel Ekoloji kavramlarıyla teze bir altyapı oluşturulduğunu düşünerek, görsel ve işitsel bir sanat olan sinemayı estetik anlamda incelemek için tezin önceki bölümlerinde yer yer değinilmiş olunan kavramlara açıklık getirmek faydalı olacaktır. Bunun için bilimsel bir altyapının nasıl bir diyalektik bakışla irdelenebileceği ve diyalektik gelenekten gelen insanın estetik görüşlerinin ne yönde olabileceği üç ana bölümde incelenmeye çalışılacaktır.

²⁷ Nietzsche, A.g.e. s. 17

İlk önce, bu bölümde diyalektiğin tarih boyunca aldığı ana şekiller incelendikten sonra Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in ve Theodor W. Adorno'nun diyalektik geleneği üzerinden tezin ne açıdan etkilendiğini ve savın şekillenmelerinde ne işe yarayacağından bahsedilip ardından, Marksist bir yazar olan Brecht'in estetik tekniğine geçilecektir. Hegel'in de estetik bakış açısı incelenip estetik analizler için kullanılacak olan altyapının kurulmasına çalışılacaktır.

Diyalektik, Yunan filozoflarından Platon'un ana şeklini verdiği bir bilimsel yöntemdir ve bütün Avrupalı felsefe ve bilim dallarına yol göstermiş ve onları geliştirmiş bir yapıdır.

“Diyalektik kavramının tarihi, bir anlamda, felsefenin de tarihidir. Felsefe tarihinin, Eflâtun'un metinlerine düşülen dip notlardan oluştuğu söylenmiştir . Bu bağlamda, felsefesinin temel yöntemini diyalektik terimiyle betimleyen düşünür Eflâtun olduğuna göre, düşünürün metinlerine dip not indiren her filozof , söz konusu terimi , bir biçimde , düşünmüş, irdelemiş, yorumlamıştır denilebilir. “Dialogos” (διάλογος) sözcüğü yunanca bileşik bir sözcük. “Dia ” (διά) hem ayırma, yırtarak ayırma ya da ayırarak yırtma, hem de ardından, kat ederek, boyunca anlamlarını içerir. “Logos” (λόγος) ise anlam alanı son derece geniş bir sözcük. “Leg” kökünden türer; hem toplamak, devşirmek, seçmek (dolayısıyla ayıklamak, hesap etmek, saymak) anlamlarını içerir, hem de söylemek, dile getirmek, akıllı uslu konuşmak, belirtmek, anamlanmak anlamlarını. Fiilin adı (substantif) ise, hem söz hem akıl anlamlarını taşır. “Dialogos”, logos boyunca, logos'un ardından, logos'un yolunda, logos'u kat ederek ilerlemek demektir. Eflâtun, bu sözcüğü, soru yanıtla logos boyunca söyleşerek ilerleme anlamında kullanır.”²⁸

Daha sonra devreye Efesli Heraklitos girecektir ki, hem tezdeki felsefenin hem de Brecht'in felsefesinin temeline bu filozofu koymak yanlış olmayacaktır. “Her ne kadar varlık “bir” de olsa, çelişkinin zorlamasıyla bölünür, kendi kendisinin karşısına çıkar, kendi kendisiyle çatışır. Bu yüzden başlangıca çatışmayı, savaşı

²⁸ Ragıp Ege, Diyalektik (Prof. Dr. Ahmet Cevizci'nin editörlüğü ile Felsefe Ansiklopedisi'nin Etik Yayınları 4. cildi için hazırlanmıştır) Strazburg, 2005, s.1.

yerleştirir Herakleitos. Sonsuz oluşum içindeki varlık durmaksızın kendi karşısına dönüşecek, kendisiyle çatışacak, çarpışacak, kimi zaman durulup barışa, uyuma kavuşabilecek, ancak temelde savaşın yönetiminde, onun ivmesiyle devinecektir.” ²⁹

Bu devinim Kültür Eleştirel Üst Söylem ve Kurmaca karşıt söyleme bir örnektir; yani Kültürle Doğaya, Batı'yla Doğu'ya, barışa, uyuma kavuşacağı yüzlerce yılda bir meydana gelen global ölçekteki çözülmenin bu gününe karşılık gelebilir.

Buna benzer bir başka tanım; *“Eflâtun, daha ileride , “dialektika yürüyüşü”nden söz eder.” Dialektika ile “insan, ... duyuların hiç birine baş vurmadan, yalnız akli kullanarak her şeyin özüne varmayı ve iyinin özüne varmadıkça durmamayı denediği zaman, görülen dünyanın da sonuna varır, kavranan dünyanın da..”* ³⁰

Orta çağ boyunca bu yitimin izleri görülür ve ardından Descartes'ın da diyalektik altyapıyı sadece bir konu üzerine konuşmaya döndürmesiyle Immanuel Kant'ın görüşlerine ulaşana değin genel anlamda bir diyalektik görüşün farklılığından söz edilemeyecektir.

“Descartes'ın gözünde diyalektik Eflâtun'un , diyalektiğin karşısına koyduğu belâgat sanatından başka bir şey değildir . Descartes'ın felsefesinde doğru yargıya , açık seçik (clair et distinct) bilgiye asla diyalektikle ulaşılamaz . Descartes'çı (cartésien) gelenek içinde diyalektik tamamen silinir ; iki yüz yıl kadar diyalektikten söz edilmez artık (...) Immanuel Kant'la (1724-1804) diyalektik kavramı yepyeni bir boyut, yeni bir içerik kazanır. Her ne kadar mantığın bir parçası olma konumunu sürdürse de, diyalektik, Kant'ın felsefesinde, “eleştirel” bir görev yüklenir.” ³¹

Böylece Hegel'den önce gelen öncülerin diyalektik bakışlarına bir açıklık getirilerek Hegel'in ve Adorno'nun görüşleri incelenebilir ve diyalektik kavramından estetik altyapı'da kurulacak sistemin açıklamalarına geçilebilecektir.

²⁹ Ege, A.g.e. s. 2

³⁰ Ege, A.g.e. s. 4

³¹ Ege, A.g.e. s. 6

3.4.1. Hegelci Diyalektik & Negatif Diyalektik

Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in diyalektik görüşü, Zapf'ın türettiği Üçlü İşlev Modeli gibi birçok sentez teorisine öncülük etmiştir. Tez-Hipotez-Sentez üçlü sistemini bilimsel bir bakış açısı olarak üreten Hegel'in Dünya görüşünde bu yöntemin bir yansıması olarak algılanabilir. Hegel'in diyalektik bakış açısında konunun temelini kapsayan "bilgi" hep vardır, olduğu gibi durmakta ve etkisizce var olmaktadır. Bilgi'nin kapsamına ulaşmaya çalışan, insanın yetersiz algısıdır. Bu teorilerin tarihsel döngüsünü tamamladığı Alexandre Kojève ve Francis Fukuyama gibi bilginler tarafından çıkarımlansa da insanın bu bilgiye ulaşma evresini hala sürdürdüğü düşünülebilir.³² Hegel, "Bilgi"nin salt var olduğu bir kolektif bilinç altını tarif etmenin ötesinde varlığın, özle bir olduğunu, Evrensel bütünlüğün metafizik olanla maddesel olanı ayırtırmadığı gibi varsayımlarıyla da diyalektik yöneme önemli bir katkıda bulunmuştur diyebiliriz.

*"G. W. F. Hegel'in (1770-1831) düşüncesinde diyalektik, her ne türlü olursa olsun, basit bir "söz sanatına, bir "söz hünere"ne indirgenemez artık. Varlığın kendini gerçekleştirmesini sağlayan, daha doğrusu, varlığı gerçekleştiren "devinim"dir diyalektik. Ancak bu devinim, aynı zamanda, kavramın da, varlığı kavrayan kavramın da devinimidir. Varlıkla kavram, mutlak biçimde, aynı şeyler oldukları için, aynı devinim ikisini de kendine katar. "Özne"yi, sürekli dönüşen, kendini dönüştüren gerçeklik olarak tanımlayabiliriz. Bu anlamda özne, hiç bir zaman, "kendisi" olamayan, kendisine ulaşp kendisiyle örtüşmeyen bir gerçekliktir. Ancak insan bireyi, tüm bu değişim, dönüşüm sürecine karşın, yaşamının her evresinde "aynı" kalır. Başka türlü dendiğinde, birey, yaşamı boyu, "kendisi"dir, yani "töz"dür."*³³

³² Bkz. G. W. F. Hegel, Tinin Görüngübilimi, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1986.

³³ Ege, A.g.e. s. 8-10.

Tezde üzerinde durulması gerekende budur. Asya, Anadolu ve Mezopotamya'nın kadim felsefelerinde yatanda budur. Heraklitos'un alevinde her an hem parlayan hem yanan ateşle, devrim ruhuyla yanıp tutuşan ateş aynıdır. Kişiler aynı anda hem kendisi hem de proleter düşünceye ait olan herkes olmadan eşitlikten nasıl bahsedilebilir? Brecht'in kimi yazılarında Hegel'i kabul etmemesinin bir mantığı varsa şayet, konuya bu şekilde yaklaşmamış olmasından kaynaklanabilir. Sadece metaya dönen insan eşitliği algılayamaz, sadece maddi Dünya'da var olup kendini ayrıştıran kişiler efendilerin zincirlerinden kurtulamaz. Kapitalizm'in bir parçası olmadan yaşayamayan insanın çaresizliği her konuda kategorize edilebilmesinden kaynaklanmakta olabilir. Sürekli bir ötekinden kendini soyutlamaya giderek yaşayan insanın üretkenliği maddesel bir seviyede kalacaktır. Özünü kaybeden insanınsa, hiç bir zaman öteki olmaktan kurtulamayacağını varsayabiliriz.

Ama özü bulmak için, negatif bir nihilizme ulaşan Batı'daki yazarların yaptığını Hegelci diyalektiğin bütün yönleriyle karşılamadığı varsayılabilir, kendini var eder ve kimliğini hem kendine hem dünyaya tanıtmak için çalışır. Eşitlikler içinde kaybolmaz. Bunun yerine tüm eşitler içinde en çok üreten ve varlığa katkı sağlayan olmak için uğraş verir. " *Ruh (der Geist) kendini tanımak, kendini tanıtmak ister.*"³⁴ der Hegel.

"Özne "kendi için" olma sürecinde kendinin her belirlenimini, er geç, yadsıyıp, değilleyip, yıkıp, yok edip yeni bir belirlenime atılacaktır. Dolayısıyla "özne", tanımı gereği, "yıkıcı" bir varlıktır. "Olan"ı, "veri"yi, "doğal"ı yıkmayan özne değildir , herhangi bir "şey"dir : bağımlı, belirlenmiş, koşullanmış, boyun eğmiş, sinmiş, korkmuş, kendine sırt çevirmiş , kısaca özgürlüğünü yitirmiş bir gerçeklik. Hegel'in felsefesinde "özgürlük" , "kendi için aşamasında devinen öznenin niteliğidir. Kendi kendini, olduğu haliyle yıkmayan, yok saymayan, yadsımayan özgür değildir Hegel'in gözündeki. Özne özgür olduğu için , kendi

³⁴ Ege, A.g.e. s. 11

*kendisiyle yetinmediği için “oluşum” (Werden) halindedir. Oluşum halinde olmaksa kendi kendini “ü retmek”tir. Üretim olumsuzluğun yıkımını varsayar.”*³⁵

tanımlamalarıyla da Marksizm’in altyapısını kurar.

Fakat olumsuzlamanın olumsuzlanmasının her durumda olumlu bir sonuç veremeyeceğini varsayan Adorno’nun negatif diyalektik anlayışında senteze gitmek söz konusu değildir. Varlığın sadece ruh olduğunu savunan Hegel’in ya da varlığın sadece madde olduğunu savunan Marks’ın ötesinde Theodor Adorno Frankfurt okulunun genel bakış açısını yansıtır bir şekilde öz’ün manipüle edilebilir bir maddi dünya’da otoriteler tarafından yönlendirildiğini varsaymaktadır.

*“Adorno ve Horkheimer için idealizm-materyalizm ikilemi aşılması gereken bir ayrımdır. Her iki düşünür de Hegel’de ve özellikle Marx’ta bu ayrımın aşılması için önemli bir potansiyel bulur. İdealist Hegel-Materyalist Marx şeması; Hegel, Marx ve sonrasında Frankfurt Okulu’nun “diyalektik” anlayışından kaynaklanmaktadır. İster idealizm ister materyalizm vurgulu olsun diyalektik bu ikilemi aşma perspektifini içinde taşır. Adorno ve Horkheimer, özne ve nesneyi mutlak olarak ayıran kaba materyalizme ve bu ikisinin özdeşliğine dayanan metafiziğe karşıdırlar. Ancak onlar ne materyalizmi ne metafiziği reddederler. Diyalektikte onlara göre her ikisi de vardır.”*³⁶

Bu yönüyle tezin devam eden bölümlerine geçilebilecektir. Çünkü tezde Oryantalizmi, Kapitalizmi ve Emperyalizmi yok edebilecek öneriler yapılabilinmesi için bu kavramların yerine daha hümanist ve eşitlikçi sistemlerin gelmesi beklentisini sanatsal eserlerin nasıl yarattığı analiz edilecektir. Bu eserlerin doğru okunması içinse Avrupa’nın kendi içinde yarattığı büyük filozofların, bilim adamlarının ve sanatçıların bakış açılarından yararlanılacaktır. İşte o zaman Batı’ya kendi çerçevesinden cevap verebilecek ve savları terse çevrilip yok olmasına bir katkı da bulunulmaya çalışılacaktır. Tezin genel yapısı söz konusu olduğunda Hegel’in;

³⁵ Ege, A.g.e. s. 11

³⁶ Besim Dellaloğlu, Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito, Sayı 36, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.18 aktaran Özlem Özdamla, Çağdaş Sosyoloji Teorileri, Theodor W. Adorno, Ankara, 2011

“Diyalektik akılın açısından yanlış doğru kadar , kötü iyi kadar , haksız haklı kadar, güçsüz güçlü kadar var olanın, dolayısıyla hakiki olanın vaz geçilmez parçalarıdır. “Yanlış” ya da “kötü” dediğimiz yalnızca bir bakımdan , anlama yetisi açısından , “yanlış” ya da “kötü”dür ; başka bir bakımdan, yani diyalektik akıl açısından, “doğru” ile “iyi” kadar gereklidir. Anlama yetisi böler, parçalar, çözümler dedik; diyalektik akıl, parçaları yeniden toplar, birleştirir, “sentez” yapar.”³⁷ fikrini temel alarak çalışma sürdürülecek ve bu yöntemle bir sonuca varılmaya çalışılacaktır.

3.4.2. Hegelci Estetik & Brecht Estetiği

Hegel’in bilimsel çözümünü, senteze doğru yönelttiği diyalektik görüşü teze yol göstermesi adına incelenmiştir. Kültürel Ekoloji üzerinden Üçlü İşlev Modelinde de edebi anlamda bir senteze ulaşmak hedeflendiğinden bu bakış açısı estetik analiz yönteminde de tezin genel yapısına uygun görünmektedir. Ayrıca, Hegel’in özü ve varlığı bir saydığı bakışı, tezin insanlık kültüründe öne çıkarmaya çalıştığı manevi sistemi desteklemekte ve eşitlikçi sistemlerin gereksinim duyabileceği bu tavır her yönüyle tezde hayat bulmaktadır. Hegel’in estetik görüşü her ne kadar sinematik bir eseri analiz etmek için yetersiz olacak olsada, insanlık kültürüne ait çok önemli analizlerde bulunulmasına yardım edeceğinden dolayı incelenmelidir. Ayrıca Brecht’in olaylara yaklaşımı Marksist bir tavırla olsa dahi Hegel’in sentez fikri ve estetik altyapısı Brecht’in bakış açısının algılanması bakımından önem teşkil etmektedir. Brecht’in sistematik analiz yöntemi bir film eserini inceleme de yararlı olabilecek olsa dahi, içeriksel anlamda Hegel’in bakış açısı tezin temelinde varlığını sürdürecektir. Brecht *“bir film içeriğiyle ilerici, biçimiyle gerici olabilir.”*³⁸ derken veya tam tersini savunurken bahsettiği gericilik senteze götüren yapıdır, ama senteze

³⁷ Ege, A.g.e. s.15.

³⁸ Bertolt Brecht, Sur le Cinema, ç. J- L. Lebrave, J-P. Lefebvre, L'Arche, Paris, 1970, s. 183 Aktaran Mutlu Parkan, Brecht Estetiği Ve Sinema, Dost Kitabevi Yayınları, Sanat Kuramı Dizisi, İstanbul, 1983

götürmeyen sistemlerin insanlığı negatif bir hiçliğe sürüklediğini günümüzde tahlil etmek pekte zor değildir. Postmodern bir tavırla insanı katharsis'e, ruhsal boşalmaya ve tatmine zorlamak değildir burada ki sentezin amacı; ne olursa olsun ruhla varlığın birliği bir tatmin sonucu oluşmalıdır diyen bir kural da Hegel'in diyalektik görüşünde görülemeyecektir. Hegel'in estetik görüşüne geldiğimizde ise; asıl sentezi yaratan birliğe Doğu kültüründe rastlandığı savunulmaktadır. Batıysa her zaman yaptığı gibi ayrıştıran, ötekileştiren ve parçalayan bir yapıdadır. *"Şark dehası, daima terkip ve birlik dehası olmuştur. Garp zekâsı ise aksine olarak, bütün şeyleri birer birer, birbiri ardınca inceleyen, tahlil ve tecrit eden ilim zekâsıdır. Eski Yunanistan şarkla garbın ortasındadır; bunun içindir ki eserleri erişkinliğin ve güzelliğin modeli olarak bütün zaman hayranlıklar uyandırmıştır."*³⁹ Bu hayranlığa sahip olmak ve Dionysos'la Apollon'un birlikteliğini estetik anlamda da görmek çok önemlidir. Tezde hikayesel anlamda Diyonizyak ve estetik anlamda Apollonik bir tavırla filmler analiz edilecek ve Şark'la Garp'ın sentezi bu şekilde ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Biçimiyle parçalayan, içeriğiyle bütünleştirici eserler incelenecektir. Hegel'in estetik anlamda parmak bastığı bu ikilik Yunan Tanrıları üzerinden resmedilecektir. Hegel bu ikiliğin birlikteliğini yaratırken estetik dönemleri de kökenine inerek üç bölümde kategorize etmektedir. *"Evrensel ruhun evrimine tabi olan sanat üç büyük şekil alıyor: Sembolik şekil, klâsik şekil, romantik şekil. Bu üç şekil tarihin üç büyük devrini, şarkı, eski Yunanistan'ı ve yeni zamanı temsil eder."*⁴⁰ Bu dönemlerin köküne, temeline yine Doğu'yu koyan Hegel, ardından Antik Yunan'ı temsil eden klasik sanatı ve Rönesans'ı atlayarak Romantizmi ele almıştır. Evrensel ruhtan bahsetmeyi hiç bırakmayan Hegel 19. Yüzyılda bugünün materyalist çıkmazlarına çözüm olacak önermelerde bulunmuş olabilir.

³⁹ Hegel, Estetik, Çeviren; Suad Kemal Yetkin, Dün Ve Yarın Tercüme külliyatı, Sayı 50, İstanbul, 1936, s. 29

⁴⁰ Hegel, A.g.e, s. 9

“İnsanın hedefi, tabiatının kanunu durmadan gelişmek, durmadan sonsuzluğa yürümektir. İnsan yaşamak için kendi varlığının unsurları ile kudretleri arasındaki muhalefeti kaldırmak, onları denkleştirmek zorundadır. Maddî hayat zaten zıt kuvvetler arasında bir boğuşmadır, yaşayan mahlûk bu mücadele ile, bu mücadelede kazanacağı zaferle ancak kendisini devam ettirir. İnsanın maddî hayatında olduğu gibi manevî hayatında da bu kavga, bu mücadele devam ediyor ve tedrici bir kurtuluş hürriyet şeklinde kendini gösteriyor. Hürriyet, insanın hem dünya ile hem kendisi ile ahenk halinde bulunmak için rastladığı engelleri yenmesi, sınırları aşması, bütün zıddiyeti ortadan kaldırıp fenalığı ve ıstırabı boğmasıdır. Gerçek hayatta bu zıddiyeti, insan maddî ihtiyaçlarının tatmini ile yok etmek çarelerini arar. Yardımına endüstri ve faydalı sanatları çağırır, lâkin bu suretle yalnız mahdut, izafi ve geçici hazlar elde etmiş olur.”⁴¹

Bu göreceli ve geçici hazlar, yıllar boyu Brecht’in bir dahaki bölümde çokça üzerinde durulacak teorisinde olduğu gibi katharsis duygusuyla yaratılmaya çalışılmıştır ve Hegel bunun yerine maddi ve manevi hayatın ahenginin bir çözüm olabileceğini savunmaktadır. Evrensel Ruh’un varlığında bulunan güzelliğin bir şekilde ahlaksal anlamda da çözülmeye ulaştıracağını varsayan görüşlerin aksine Hegel, ahlak ve estetik kavramlarını ayırır ve güzelliğin salt güzellik olarak var olabileceğini savunur.

“Bütün realite evrensel ruhtadır. Bu ruh daimî bir oluş halindedir; her şeyde görünen odur. Evrensel ruh (Geist) kendisini gerçekleştirmek için hiçbir faaliyete muhtaç değildir. Sadece ruh olduğu için gerçekleşir ve kendi varlığının zarureti kendinde taşır. (...) Sanat, mutlak ruhun gelişmesi içinde bir merhaleden başka bir şey değildir. Sanat, küllî ruhun madde içinde görünüşünden ibarettir. Sanat eserlerinde bütün zıddiyet, bütün nispetsizlik silinir; ruh ile maddenin ahengi teessüs eder. Demek, sanatın gayesi namütenahiye ve küllî ruhu, hasselere çarpan şekiller içinde göstermek oluyor.

⁴¹ Hegel, A.g.e, s. 1

*Sanatın gayesi yalnız budur. Fakat birçok filozoflar sanata ahlâkî bir gaye göstermişler ve ayrı iki disiplini birbirine karıştırmışlardır. Sanatın karakter üzerindeki müspet tesiri inkâr olunamaz. Sanat, temayülleri ve ihtirasları yumuşatır, gözleri hasbi idrake alıştıırır, düşünceleri ve hisleri bir ideale bağlayarak yükseltir. Sanata her zaman güçlü bir medeniyet vasıtası olarak bakılmıştır ve şüphesiz halkın ilk öğretmenlerinden biri de sanattır. Fakat sanata ahlâkî bir gaye veren filozofların hatası, sanatın ahlâkî neticesi ile hakikî gayesini birbirine karıştırmaları olmuştur. Her ne kadar ahlâkî duyguyu yaralamaması gerekse de sanatın hitap ettiği duygu, güzellik duygusudur.*⁴²

Marksist tavırda var olan ahlaki şekillendirme Hegel'in bakış açısında dolaylı yoldan meydana gelmektedir ve tezde incelenecek eserlerin toplumsal etkileşimleri bu yönde tanımlanacaktır. Ahlaki anlamda var olan muhalefetler sanatsal eserlerle yıkılabilir. Ahlaki ötekileştirmeler filmler aracılığıyla yok olabilir. Bu savın birçok yönden kanıtlanmasıysa Batılı üreticinin muhalif tavrını yok edip Doğu kültürleriyle içiçe daha insani bir geleceğe ulaşılmasıyla sonuçlanabilir.

Bir ahenge ulaşmak için Hegel'in bakış açısıyla incelenecek eserlerin biçimsel yapılarını analiz etmede Brecht'in sistemine ihtiyaç duyulmaktadır. Ama sinemadan önce sanatın aldığı şekilleri Hegel'in estetik sistemiyle anlamak için üç dönemde ele aldığı kavramlarla konuya açıklık getirilecektir.

İlk dönemi Hegel, Sembolik sanat şekli olarak tasvir eder. Bu dönem ona göre Mısır, Hint ve İran medeniyetlerinde olgunlaşmakla beraber Doğu'nun genelinde hayvani ve simgesel sembollerin resmedilişiyle başlamıştır. Aslan her zaman karşılık gelmese dahi cesaretin, daire ise bütünleşmenin sembolleri olmuştur. Mısırdaki hayvan sembolleri ve yarı tanrıların insanlarda yarattığı heyecan ve merak unsurları sanatın sembolik şekillerini güçlendirmiş ve bu yönde gelişen resim geleneğinin sürdürülmesine yol açmıştır.

⁴² Hegel, A.g.e, s. 6-7.

İkinci dönemse filozofun Klasik sanat diye adlandırdığı Yunan sanatıdır. Ona göre, ruhun güzelliği ancak insan suretinde görülebilir. Ruh ile maddenin birlikteliğinden doğan zerafet ve denge klasik sanatta kendisini bulmuştur. Tanrılar bile insan suretinde resmedilirken, Yunan heykelinin muazzam kusursuzluğu klasik dönemde en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Sembolik dönemden miras kalan hayvansı özellikler kulaklarla ve boynuzlarla sınırlandırılırken, mitlerin ve sanat eserlerinin bu dönemdeki estetik seviyeleri insanlığın ortak mirası haline gelecek bir sanatsal altyapı üretmiştir.

Bir çoklarınca Rönesans, klasik sanatın bir üst seviyesine ulaştığı estetik bir dönem olarak düşünülse de Hegel, Rönesans'ın Yunan sanatına bir geri dönüş olduğunu ve yeni bir dönem olarak kabul edilemeyeceğini savunmuştur. Bu yüzden üçüncü dönemi Romantik dönem olarak kabul etmiştir. Romantik dönemde estetik anlamda insan bile anlamsızlaşıyorken, yerini ideal olanın arayışı almaktadır. Ruhla madde ahengini duygusal bir taşkınlığın izinde kaybederken, sanatçı ideale olan yaklaşmasıyla var olmaya çalışmaktadır. Bu ideal Apollonik bir yapı ihtiva ettiğinden dolayı fotoğrafın ve sinemanın dolaylı olarak keşfedilmesini sağlamış olsada Hegel'in yaşadığı dönem kendini çokluk edebiyatta göstermiştir. Edebi eserlerin Oryantalizme yönlendiren yazarlarını da bu kategoriye dahil etmek mümkündür.⁴³

Hegel 19. Yüzyılın başlarına kadar sanatı bu şekilde kategorize etmektedir ama 20. yüzyıla gelindiğinde sinema sanatının incelenebileceği bir metodik altyapı Hegel'de bulunamamaktadır. Marks ve Engels'in diyalektik altyapısını Hegel'in görüşlerinin üzerine kurduğunu ve Brecht'inde Marksist bir yazar ve araştırmacı olduğunu ele alarak Brecht'in estetik görüşü film analizlerine yol göstermesi için incelenecektir. Brecht'in tiyatro eserleriyle ve devrimci ruhun izinde ürettiği diğer eserlerle yirminci yüzyıla damgasını vurmuş en büyük sanatçılardan biri olduğu düşünülebilir.

⁴³ Hegel, A.g.e. s. 9-14.

Devrimci bakış açısını yansıttığı eserleri, kendi ürettiği estetik bir sistemle donatan sanatçı bunu bir bilincin çoğalması için kullanmak istemiştir. Sanatçının estetik anlamda türettiği kuram, sistemin hala sürmekte olan yönlendirmelerini yıkmak için de çok başarılı çözümler üretmektedir. Eşitlikçi ve hümanist bakış açılarından Brecht'in temel aldığı sistem tezdeki savda da yerini bulmaktadır. Eşitlikçi bir sistem "sadece" materyalist bir tavırla üretilmeyecek olsada, oryantalist bakış açısını yok etmeye çalışmak için Brecht'in estetik analiz yöntemleri kullanılacaktır. Oryantalizmi doruğa çıkaran Kapitalizmin en büyük işbirlikçisi olan postmodernizm, ayrıştırmayı ve insanlık kültürünü hiçliğe ulaştırmayı hedeflemekte ise şayet herşeyin anlamını yitirdiği ve salt zevkin merkeze oturtulduğu bir yapı ihtiva etmekte olabilir. Bu yapının sinemadaki yansıması olarak "katharsis" ele alınabilir.

*"Yaşantı birliği yoluyla yapıt karşısında edilgen bir duruma düşen seyircide yapay olarak oluşmuş olan duygusal gerilim yapıtın doruk noktasında boşaltılır. Bu, seyircinin yaşamda üretim süreci içinde her gün ve her gün tükenmekte olan aktivitesinin, bir film boyunca yaşamdakine benzer bir yaşantı içinde bir kez daha tüketilmesinden başka bir şey değildir. Böylece seyirci kendisine sunulanları herhangi bir eleştiri süzgecinden geçirmeksizin kabullenmek zorunda kalmaktadır. (...) Seyircinin tükenmesiyle sonuçlanan estetik süreçte, gerçeklik izlenimi bir başka temel kavramın, «katharsis» in ortaya çıkışına hizmet ettiği ölçüde ve ancak bu şartla tartışma konusu haline getirilebilir. Çünkü seyircinin tükenmesi, yani zihinsel faaliyetten yoksun bırakılarak her türlü eleştiriden uzaklaşması, gerçeklik etkisinden doğmamakta; gerçeklik etkisinin aracılığıyla, filmdeki olaylar ve karakterlerle yaşantı birliğine girerek, (...) doruk noktasında katharsis'e ulaşmasıyla noktalanmaktadır."*⁴⁴

Bu sorun, Brecht için temel sorun olarak algılanmış ve bütün estetik çaba bu algıyı yıkmaya yönlendirilmiştir.

⁴⁴ Mutlu Parkan, Brecht Estetiği Ve Sinema, Dost Kitabevi Yayınları,, İstanbul, 1983 s. 18-19.

“Sinemanın estetik sorunları içinde odak noktasını oluşturan kavram özdeşleşme ve katharsisdir. Çünkü seyircinin aktivitesinin tüketilmesine neden olan eğlence anlayışı bu kavramlara dayalı bir estetik süreçten doğmaktadır. Bu da, sinemanın, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan, genel gösteri sanatları, özel olarak tragedya geleneği üzerine kurulu olmasından ileri gelmektedir. Aristoteles’in tragedyanın işlevine ilişkin olarak binlerce yıl önce getirdiği görüş, bugün sinemanın temel işlevini oluşturmaya devam etmektedir; Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir.(katharsis).”⁴⁵

Ruhu tutkulardan temizlemek arzusu Hegel’in bakış açısında güzelliğin kendisiyle sağlanırken, modern zamanda eserlerin edebi yazınlarının farklı yönlendirmeleriyle görselleştirilerek yaratılan katharsis kavramıyla giderilmektedir. Brecht bir şekilde Hegel’in estetik anlayışına bir dönüş yapabilmek için, bu sistemi kırmış ve katharsis’i yaratmaksızın bir estetik altyapı kuracak sistemleri kurgulamaya çalışmıştır.

Metaların elde edilmesinin insanlık kültürünün temeline yerleştirildiği bir zaman diliminde insanında şeyleşmesine ve kendini şeyleştirmesine sebep olan bakış açıları sinemada da kendini göstermektedir. Tüketmek ve doyuma ulaşmak için gündelik hayatında durmaksızın çalışan insan artık işçi değil metanın kendisidir. Bu metalaştırma proleterya’yı var olamadan tüketmiş ve Kapitalist Dünya, filmlerle manipulatif ve zoraki bir boşalma sonucu insanı hissizleştirmiştir. Artık gerçeğin arkasındaki o manevi sırrın hiçbir değeri kalmamış ve maneviyatını bin bir çabayla kaybeden insan metaya dönüşmüştür. *“Pasolini’nin «olma’nın tabii bir şey olmadığına, hatta tam tersine, esrarlı, mucizevi ve tamamen doğaldışı» olduğuna ilişkin görüşü de kuşkusuz, yaşam gerçeğinin içindeki bu «Sır»dan kaynaklanmaktadır.”⁴⁶* Pasolini hem bir sosyalist hem de dindar bir kişiydi. Bu iki kavramı birleştirmek için başta semavi bir dinin üyesi olmayı kullanmış olsada,

⁴⁵ Parkan, A.g.e. s. 20

⁴⁶ Parkan, A.g.e. s. 23

insanın eşitliğini sağlamak için manevi bir altyapıya gereksinim duyacağını önceden kestirebilmiş olduğu varsayılabilir. Brecht'in diyalektik materyalizm'in sıkı bir savunucusu olduğunu bildiğimizden böyle bir tinselliğin onun yöntemleri içinde var olamayacağı düşünülebilir, fakat daha önce de belirttiğimiz gibi, ilerici ve güçlü bir estetik analiz tekniği yaratmış olması yönüyle tezin biçimsel konulardaki incelemelerine önemli bir fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Ama tezin genel yapısı Pasolini'nin bakış açısına çok daha yakındır.

Brecht yarattığı sistemle görsel sanatlara yeni bir bakış getirmiş ve eserlerin süregeldiği şekliyle üretilmek zorunda olmadığını savunmuştur. Onun ürettiği sistemde seyirci katharsis'e ulaşmaz. Yapay bir arınmadan çok güzelliğin daha rahat takdir edilebileceği ve seyircinin izlediği eserin konusuyla daha eleştirel bir tavır ile ilişkiye girebileceği bir altyapı üretir. "Brecht'in estetik kuramı, temelinde naivete'nin bulunduğu ve eksenini yabancılaştırmanın oluşturduğu birbiriyle aynı kategoride olmayan ancak diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz temel kavramdan oluşmaktadır. Bu kavramlar şöyle sıralanabilir: Naivete, Mesel Çalışması, Epizotik anlatım, Gestus, Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı yapı ve Göstermecilik oyunculuk..."⁴⁷ Brecht'in bu kavramlarla yeni bir yöntem oluşturduğu estetik sistem, tabiki de bu sistemle çekilmiş filmlerin analizinde işe yarayacaktır. Tezde kullanılmak için seçilmiş olunan filmler de özellikle Brecht'in estetik görüşüne uygun şekillerde çekilmiş filmlerdir. Bu kavramların nelere tekabül ettiğini görmek için yöntemlere bir bir açıklık getirmek gerekmektedir.

1. Naivete; Bu tutumda gerçeği açıklama ve saflıkla ifade etme gerekliliği sanatın üstlenmesi gereken bir görevdir. Toplumun insanlara zorla giydirdiği maskelerin Brecht'in bilimsel naivitesinde yeri yoktur. Aksi takdirde olayların kavranması düşünülemeyecektir.

2. Mesel Çalışması; Bu yöntem ekip üyelerinin tamamının eserin yazınsal kısmına belirli bir mesafe alarak sorularını ve eleştirilerini yöneltmesiyle mümkün

⁴⁷ B. Brecht, Epik Tiyatro, s. 127 aktaran Mutlu Parkan, A.g.e. s. 29-45.

olabilir. Katharsis ögesinin gerekliliği kalmadığından her şey sorgulanmaya açıktır. Naivitenin üretilmesinin ön koşullarından biri de mesel çalışmasına katılan ekibin en naif tavırlarıyla eseri ele almasıdır. Bu sorgulama sürecinde eserin ne şekilde bölümleneceği, içinde bulunan çelişkilerin ortaya çıkması, ekibin ortaya çıkabilecek sorunlarla başa çıkmadaki yeterliliklerinin sorgulanması ve naif tavrın yaratılması sağlanarak bu süreç tamamlanmaktadır.

3. Epizotik anlatım; Hikâyenin bölümlenmesi ve parçaların farklı şekillerde tekrar bir araya getirilmesi aksiyonundan çıkan epizotik anlatım Brecht'in estetik anlayışında önemli bir yer teşkil etmektedir. Lineer bir çizgide, giderek daha fazla dramatize edilen ve seyirciyi katharsis'e ulaştırmak için yükselen bir çizgide ilerleyen hikâyenin yerine, bölümlenme ve bölümlerin kontrollü bir şekilde seyirciyi etkisi altına alması prensibinden ortaya çıkan bir yöntemdir. Epizotik anlatımda katharsis'e erişmenin önüne geçilirken bir yandan da seyircinin eserle etkileşim içine girmesi için bölümler şekillendirilir, daha eleştirel bir tavırla eserle iletişime giren seyirci özdeşleşmeye mahkum edilmez.

4. Gestus; Olayların toplumsal karşılığı olan mesel, Brecht'e göre sözle değil davranışla kendini ifade etmesiyle beraber gestus olur. Mesel'in seyirciye aktarılmasında sözü anlatan davranış değil, sözün ardındaki anlamı ifade eden davranış uygundur. Oyuncunun rolü içinde erimektense mesel çalışması içindeki araştırmalarla ulaşılabilecek olan gestus jestlerle ifadelerin arasında bir yerde söylenendir. Dille jest'in arasındaki çatışma ise oyuncunun sahnelediği rolü toplumsal gestus'a ulaştırır ki, Brecht'in estetik yapısında bu özellik önemli bir rol oynamaktadır.

5. Yabancılaştırma; Naivite'nin bir anlatımı olan yabancılaştırma için Brecht bir kısım özellikler belirlemiştir bunlar şu şekilde sıralanabilir;

“a. Bir anlama yolu olarak yabancılaştırma (anlamak-anlamamak-anlamamak), Reddin reddi.

b. Anlaşılabilirliğe kadar anlaşılmazlığın yığılması

- c. Genel 'in içinde özel (Olayın kendine özgülüğü, bir seferliği, bunun yanı sıra tipikliği).*
- d. Gelişmenin anı (Duyguların başka karşıt duyguların üzerine- içine geçişi, her birinde aynı anda eleştiri ve özdeşleşme).*
- e. Çelişki (Bu ilişkiler içinde bu insan, bu davranışlara bu sonuç).*
- f. Bir şeyin bir başkasıyla anlaşılması (Başlangıçta kendi başına bağımsız anlamı olan bir sahne, öteki sahnelerle bağlantıları yoluyla ayrı bir anlamın da katılmasıyla yeniden keşfedilir).*
- g. Sıçrama (Saltus naturae, sıçramalarla epik gelişim).*
- h. Zıtların birliği (Bütünün içinde zıtlar aranır).*
- j. Bilmenin pratikleştirilebilirliği (Teori ve praxis birliği)⁴⁸*

6. Tarihselleştirme; Yabancılaştırmanın bir uzantısı olan tarihselleştirme, konu tarihle alakalı olsun olmasın konuyu tarihi bir altyapıyla inceleme prensibine dayanmaktadır. Yabancılaştırma materyalist diyalektikle bağdaştırılabilirken, tarihselleştirme tarihi diyalektiğin yasalarıyla bağlantılandırılabilir.

7. Anlatımcı Yapı; Gerçekçi bir sanat akımını estetik anlamda yaratma çabasıyla yola çıkan Brecht, gündelik yaşamda toplumsal ideolojilerin yönlendirmesiyle oluşan toplumun realitesiyle çatışacak bir sanatsal realite yaratmak adına anlatımcı yapıyı tasarlamıştır. Bu tasarı eserin içinde seyircinin karşı karşıya getirilen realitelerinin ışığında bilinçlenmesi ve ussal ya da bilimsel bilgiye ulaştırılması hedefinden ortaya çıkmaktadır.

8. Göstermecı Oyunculuk; Brecht'in göstermecı oyunculukla hedeflediği seyirciyi katharsis'e ulaştırmadan oyunculunun estetik değerini korumak adına tasarlanmıştır. Böylesi bir oyunculuk çeşidi Çin tiyatrosunda hâlihazırda bulunduğundan Brecht bu oyunculuk tekniğini kullanmış ve diyalektik değerini kaybetmemesi adına seyirciyle tüm özdeşleşmeyi kesmektense onu kontrol altına almıştır. Böylece seyirci hem oyuncunun karşıtlıklar içindeki durumuna esir

⁴⁸ B. Brecht, Epik Tiyatro, s. 127 aktaran Parkan, A.g.e. s. 29

olmayacak hem de oyuncunun gösterdiği duyguları kafasında sorgulayabilecekti. Kendi etkisini seyircinin üzerinden kaldırırken hislerini göstermeye yönelik bir oyunculuk tarzını tasarladığı bu yöntemle göstermeci oyunculuk tasarlanmıştır. Brecht'in estetik anlayışındaki ana prensipler bu sekiz yöntem ışığında ele alınmış olmaktadır.

Brecht'in bu maddeler üzerinden tasarladığı sistem bugünün yaratılan alternatif sinema eserlerini estetik açıdan analiz etmek içinse olağanüstü olanaklar sağlamaktadır. Bu kavramları takip eden bir çok yenilikçi yazar ve yönetmen, oldukça önemli eserler vermiş ve vermeye de devam etmektedir. Bu estetik altyapıyla üretilen eserlerin sisteme karşı bir bakış içermesinde ana akım kavramlardan biri olan Oryantalizm'in sorgulanmasında teze fayda sağlayacaktır. *"Brecht'in estetik kuramı, günümüze kadar gelmiş, insanlığın yarattığı en yüksek estetik değerleri bilimsel dünya görüşünün potasında eriten, çağın en yetkin sentezidir. Onun estetik kuramı, gerçekçilik ve dışavurumculuk akımlarıyla Çin Tiyatrosundan yararlanan ve Stanislavski'de doruklaşan dramatik tiyatro, Piscator'un politik tiyatrosu ile biomekanist oyuncululuğa dayalı Meyerhold'un konstrüktivist tiyatrosunun yüksek bir sentezidir."*⁴⁹ Ve bu sentezin yaratacağı yeniliklerle toplumları özgürleştirecek sinema eserleri verilebilecek ve tezde kullanılacak olunan eserlerin benzerleri üretilmeye devam edecektir. Dolayısıyla bir gün bu eserlerin etkilediği akılların, Kapitalizmi, Emperyalizmi ve Oryantalizmi zihinlerinden tamamiyle silebileceği ve insanlığın tekrar özgürleşebileceği varsayılabilir.

⁴⁹ Parkan, A.g.e. s. 51

BÖLÜM 4. FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde incelenmiş olunan bütün kavramlar ve analiz teknikleri bir potada birleştirilmek suretiyle tezin genel yapısına uygun olabileceği varsayılarak seçilmiş olunan dört büyük yönetmenin dört önemli filmi incelenecektir. Filmler öncelikle Çin sinemasının son zamanlarda en beğenilen filmlerini yapan, yapıtları Dünya çapında beğenilen ve bir çok festivalden ödüllerle dönen Kar Wai Wong ve Ang Lee'nin önemli yapıtlarından seçilmiştir. Çin sinemasının seçilmesindeki en önemli sebeplerden biri; küresel anlamda çok ilgi çekmesine rağmen Japon ve Kore kültürlerindeki ve filmlerindeki Batı kültürünün yoğun etkisi ile yöresel izlerin zamanla azalması ve Japon ve Kore sinemalarının estetik bir tarz olarak Hollywood'dan yoğun bir etkilenme içinde şekillenmiş olması görülebilir. Bu izleri her iki yönetmenin kimi filmlerinin kimi kısımlarında da görmemiz söz konusu olsa dahi, Çin kültürünün filmlerdeki yansımalarının hem geleneksel hem de modern dönemde oldukça belirgin oluşu ve filmlerin kendine has Doğulu ve orijinal bir estetik tavır içermeleri seçimin bu yönde olmasında belirgin bir etkidir. Batı'nın her ne kadar Hollywood Sineması'nın ışığında gelişen bir görsel dünyası olduğu varsayılsa da Avrupa sineması ve özellikle İtalyan sineması, bu insanlık kültürünün en yüksek noktasında yaratılan sanat eseri söz konusu olduğunda farklı bir yere koyulabilecektir. İtalyanlar sinemanın en büyük ustalarını, Dünya'nın belki de eşlerine tekrar rastlanamayacak kadar önemli dehalarını üretmiştir. Bu yönüyle tezde Avrupa sineması söz konusu olduğunda İtalyan sinemasının tercih edilişi üzerine çok fazla kaygı duyulmamıştır. Avrupa da nasıl Almanların karşısına felsefe de başka bir ırk daha çıkamayacaksa, sinemada da İtalyanların tartışmasız galibiyeti söz konusu olabilir. Her ne kadar Vittorio de Sica, Fellini ve Antonioni gibi önemli yönetmenlerin filmleri de teze bir

şekilde dahil edilebilecek olsa da; Bertolucci'nin Paris'te Son Tango'su ve Pasolini'nin Teorema'sı tezin genel savına hikayesel ve estetik anlamda oldukça güçlü bir uygunluk taşıması yönüyle tercih edilmiştir. Sırasıyla önce Kar Wai Wong'un 2000 yılında yapılan Aşk Zamanı (Faa Yeung Nin Wa – In the Mood for Love) filmi, sonra Ang Lee'nin yine 2000 yılında yapılan Kaplan ve Ejderha'sı (Wo Hu Cang Long - Crouching Tiger Hidden Dragon), ardından Bernardo Bertolucci'nin 1972 yapımı Paris'te Son Tango (Ultimo Tango a Parigi – Last Tango in Paris) filmi ve son olarak Pasolini'nin 1968 yılında yapmış olduğu sessiz şaheser Teorema analiz edilecektir.

4.1. Aşk Zamanı

Kar Wai Wong'un Aşk Zamanı Hong Kong'dan Criterion Collection'a¹girmeyi hakkeden iki yönetmenin 4 filminden biri olması yönüyle bile teze yapacağı katkının önemi anlaşılabilecektir. Bu yönetmenlerden biri Kar Wai Wong iken diğeri de John Woo'dur. Her ne kadar John Woo'nun filmleride oldukça başarı kazanmış

¹ **Criterion Collection**, özellikle sinema tarihindeki önemli filmleri, sayısal işlemlerden geçirerek DVD formatında sinema severlere sunan bir Amerikan şirkettir. Sinemanın artık endüstri olarak anıldığı günümüzde, [Sony Entertainment](#), [Buena Vista](#), [MGM](#), [Universal](#) gibi sektöre yön veren firmalara göre nispeten ufak bir firmadır. Ancak kurulduğu tarih olan 1980'lerin ortalarından beri piyasaya sürdüğü DVD filmlerde, diskle beraber gelen artı içeriklerle sinema severlerin beğenisini kazanmıştır. Criterion önceleri çıkardığı laserdisklerle tanınıyordu. 1984 ile 1998 yılları arasında 237 kadar laserdisk çıkardı. 1998 yılında ilk DVD'sini yayınladı. Bu Jean Renoir'ın 1937'de çektiği Harp Esirleri (La Grande illusion) adlı filmi. 2009 yılına kadar 500'e yakın DVD çıkarmıştır. Buna 12 adet box set dahil değildir. Klasik ve çağdaş önemli filmleri koleksiyonculara kazandıran şirketin bir düsturu da filmleri özgün halleri ile medya ortamına aktarmaktır, yani özgün uzunluklarında kesilmeden ve özgün gösterim oranları ile. Hatta sinemalarda gösterildiği yıllarda çeşitli nedenlerle çıkartılmış sahneler varsa bunlar yerine göre ya filmin içine tekrar yerleştirilmekte ya da ayrıca filmle beraber verilmektedirler. [Janus Films](#) için yaptıkları filmler başta olmak üzere daha çok Renoir, Godard, Kurosawa, Cocteau, Fellini, Bergman, Tarkovsky, Hitchcock, Fuller, Lean, Kubrick, Lang, Sturges, Dreyer, Eisenstein, Ozu, Sirk, Buñuel, Powell ve Pressburger gibi sinemanın ustalarının filmlerini DVD'ye aktaran Criterion çoğunlukla yıpranmış olan filmlerin restorasyonlarını da yaparak elektronik ortama geçirmektedir. Criterion'un DVD'leri sadece Kuzey Amerika bölge kodludur yani "Region 1"dirler ve İngilizceden başka altyazı sunulmaz. Criterion DVD'ler diğer markalara göre biraz daha pahalıdır. Bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Criterion_Collection

ve saygın filmler olsa da onun yerine Ang Lee'nin seçilmiş olması Kaplan ve Ejderha'nın Çin'in önemli bir kültür geçmişi olduğunu gösteriyor olması yönüyle tercih edilmiştir. Aşk Zamanı yönetmenin dokuzuncu ve en çok ses getiren filmidir. Her ne kadar Cannes'da ödül almış olan Benim Aşk Pastam (My Blueberry Nights) filmi daha çok bilinsede bunun sebebi Hollywood'un bilinen yüzleriyle filmin çekilmiş olmasıdır. Dünya çapında birçok önemli listede seyredilmesi gereken filmler arasında gösterilmektedir. Filmin başrollerinde Tony Chiu Wai Leung ve Maggie Cheung rol alırken yönetmenin büyük destekçilerinden olan ve bir çok filminde kurgudan, yapım tasarımcılığına ve kostüm tasarımcılığına kadar farklı görevlerde rol alan William Chang'de yine proje'ye dahil olmuştur. Film'de çok önemli bir yer teşkil ettiği düşünebilecek bir hikaye vardır; Eski zamanlarda insanlar sırlarını başkalarıyla paylaşmamaları gerektiğinden yüreklerini ağırlaştıran bu yükten kurtulmak için yüksek bir dağın tepesindeki bir ağacın üzerine bir delik açar ve sırlarını oraya fısıldadıktan sonra üstünü çamurla kapatırlarmış. Böylece sır saklı kalırken insanlarda yüklerinden kurtulup huzurla yaşamlarına devam edebilirlermiş. Film rastlantıların dahilinde bir araya gelen iki kişinin hikayesidir. İkiside evli olan Bayan Chan (Maggie Cheung) ve Bay Chow (Tony Leung) rastlantısal bir şekilde aynı gün yan yana olan iki daire'nin kiralanması için ev bakmaya gelirler, ikiside o gün evi tutar ve ardından yine başka bir gün aynı anda taşınırlar, hatta eşya taşıyıcıları eşyaları sürekli farklı evlere götürdüğünden birbirlerine eşyalarını geri teslim ederken tanışmış olurlar. Çin'deki apartman yaşamı Batı'da veya Türkiye'dekinden farklıdır. Ortak alanlarda yemek yemek ve oyun oynamak, mutfak ortak kullanmak ve birbirlerinin özel yaşamıyla ilgili fikir alışverişi onlar için garipsenecek şeyler olmamaktadır. Komşuluk neredeyse geçici bir aileye sahip olmak gibi resmedilmiştir. Bunun benzeri örnekleri Kar Wai Wong'un diğer filmlerinde görmekte mümkündür. Film boyunca ne Bayan Chan'in kocası ne de Bay Chow'un karısı belirgin bir şekilde görülmemektedir. Bir kadın ve erkeğin vücudu suratlarının anlaşılmayacağı şekilde bir kaç kez belirsizce görülsede onlar sanki boşluktan

cevap veren sesler gibidir. Çünkü bu hikaye, Bayan Chan ile Bay Chow'un aslında hayatlarında gerçek anlamda bulunmayan eşlerinin neden onları terk etmek isteyebileceğinin sorgulanmasıyla alakalıdır. Filmde her ne kadar belirgin bütün karakterler eşini aldatan ya da hovarda insanlar gibi resmedilse de ana karakterlerimiz çevresini saran tüm bu ahlaksızlığa karşın romantik ve kontrollü durmayı başarabilmektedir. Ana karakterlerin eşleri onları aldatmaktadır. Hem de birbirleriyle. Bay Chow'un karısı ve Bayan Chan'in kocası çokluk yurtdışına gitme bahanesiyle birbirleriyle olmak için uzaklaşmaktadırlar. Bu durumu kimi olayların ardından fark eden ve bu sırada aralarında bir arkadaşlık başlayan kahramanlarsa birbirlerinin eşlerini taklit etmek suretiyle bir mizansen yaratıp eşlerinin onları aldatırken neler yapabileceğini anlamaya çalışmaktadırlar. Bunlar olurken birbirlerine oldukça yakınlaşan iki yalnız arkadaş, Bay Chow'un hayalinde uzun zamandır yapmayı istediği aksiyon romanları yazma fikrinin Bayan Chan'in de yardımlarıyla hayat bulmasıyla keyifli zamanlar geçirmeye başlarlar. İkili mutluluğu birbirleriyle vakit geçirmekte bulur ama ilişkileri duygusal anlamda giderek güçlense de Bayan Chan eşinden ayrılmaya cesaret edemez. Belki de bunun en önemli sebebi Bay Chow'un kadına hiçbir zaman onu gerçekten sevdiğini söyleyememesidir. Karısından ayrılan Bay Chow önce evinden ayrılır sonra da Singapur'a en yakın arkadaşıyla beraber çalışmaya gider. Bayan Chan'i yanında gelmeye ikna edemeyen Bay Chow, kadının bir gün onu bulmaya geldiğinden haberi olmaksızın eski evine geri döner. O eski evine döndüğünde Bayan Chan'in küçük bir oğlu olduğunu öğrenir ve kadına gözükmeden orayı terk eder. Bay Chow Singapur'da bir akşam yemek yerlerken en yakın arkadaşına anlattığı gibi uzak bir tapınakta duvara açılmış bir deliğe yaklaşır ve Bayan Chan'e ne denli aşık olduğunu sır olarak sakladığından, sırrını o deliğe fısıldar ve sırrından kurtulur. İkilinin aşkı 2046'ya kadar yeşerir ve o delikte saklı kalır. Çünkü Bay Chow romanlarını yazmaya devam edecektir.

4.1.1. Aşk Zamanı'nın Öyküsel Altyapı Analizi

Aşk zamanının öyküsel analizini yapmak için daha önce anlatılan şekilde Hubert Zapf'ın "Kültürel Ekoloji" teorisinde bahsedilen Üçlü İşlev Modeli'nden yola çıkılarak sırasıyla kültürün Apollonik özelliklerini yansıtan Kültür Eleştirel Üst Söylem, Dionizyak özelliklerini simgeleyen Kurmaca Karşıt Söylem ve son olarakta bu iki yönün sentezinin üretilmesine izin verecek olan Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık yöntemlerinden hikâyenin analizinin yapılışında yararlanılacaktır.

Filmde Kültür Eleştirel Üst Söylem'in en belirgin olduğu konu toplumsal ilişkiler içinde evliliğin yeridir. Bu olguya bağlı olarak kişilerin toplumda farklı durumlara maruz kalıyor oluşunu resmetme görevini üstlenen film; konuyu resmediş şekliyle bu olgunun onaylanmadığını ve duygusal bağların yokluğu ile sadece toplumsal baskılar dahilinde yanlış evlilikler yapmış olan herkesin bir başkasıyla mutluluğu bulmaya çalıştığını göstermektedir. İnsanlar filme göre sadece toplumun refahı ve diğer insanların kendileri hakkında kötü düşünmemesi için evliliklerini göstermelik bir şekilde devam ettirmektedirler. Apollonik diskur'a göre insanların evlilik kurumu içinde kendilerine hakim olarak ve bu kurumun gerektirdiği toplumsal düzeni sağlamak için yaşaması gerekli ve kilit bir olgu gibi düşünülürken aslında bunun tam tersi bir şekilde yalanı, sahtekarlığı ve kandırmacayı meşru kılan bir organa dönüşmektedir. Her ne kadar bu olgu toplumun genelinde bu şekilde vuku bulsa da, filmde merkeze konulan iki karakter bunun tam tersi bir şekilde davranarak toplumsal yapının işlevselliğine dair bir paradoks yaratmaktadırlar. İronik bir şekilde toplumun yapısı içinde çözülmüş karakterler filmde de sanki birer sessiz hayaletmişçesine görünmezdir. Bayan Chan'ın kocasının da, Bay Chow'un karısının da suratları filmde gösterilmemektedir. Bayan Chan'ın patronu sessiz ve etkisiz bir karakterken, Bayan Chan'ın ev sahibesi kendini Mahjong oynayarak ve içki içip yemek yiyerek unuttuğu bir hayatta kocasıyla mutlu bir ilişki yaşıyormuş resmi

izmektedir. Bu karakterlerin hepsi topluma çok uygundur çünkü ya evlilik dışı ilişkilerle ya da gündelik küçük hazlarla uyutulmuşlardır. Uzak Doğu dövüş sanatı romanlarına ilgi duyan Bay Chow'la her boş anında sinemaya gitmeyi tercih eden Bayan Chan ise insan varlığındaki zarafeti ve inceliği resmedercesine toplumun kurallarından bağımsız alabildiğine romantik ve samimi bir arkadaşlık ilişkisine başlarlar. İkisinin de Apollonik yapıya uygun bir şekilde, şehevi duygulardan yoksun olmaları; giydikleri giysilerin şıklığından tavırlarına, tercih ettikleri meşguliyetlerinden davranışlarına kadar Apollon'un ışığını temsil etmektedir. Kültür Eleştirel st Söylem filmin ana karakterlerinde vücud bulmuştur sanki.

Burada tezin içeriğine en iyi şekilde hizmet edecek olan, aslında toplumun içinde çözülmüş ve topluma uygun hareket edenler Apollonik unsurları barındırmazken, topluma aykırı davranan ana karakterlerin, bir çok Apollonik zellik taşıması Kültür Eleştirel st Söylemin içinde yarattığı karşıtlık açısından Oryantal fikirlerinde varsayılamayacağı bir altyapı ihtiva etmektedir. Batılı Apollonik toplumsal yapının Burjuva yaşantısına özenerek Çin'in 1960'lı yıllarda yarattığı yapıya uygun davrananlar, aldatma ve hazla kendini kaybederken, yaşayan ve gerçek anlamı ile hisseden filmin ana karakterleri bu kültürel yapının dışında Apollon'u gerçek anlamda temsil etmekte ve Doğu'ya ait olduğu düşünülen tüm bu çirkinlik Batı'nın Doğu'daki temsilinde kendini göstermektedir.

Kurmaca Karşıt Söylemde kültürel yapıyı yıkmak için Diyonizyak unsurların ağır bastığı bir altyapı filmde belirgin bir şekilde görülmemektedir. Çünkü buna gerek yoktur. Toplumsal yapıda Batıdan alınan özelliklerin kıyafetlerde, çalışma ortamlarında ve şehir yaşantısında belirgin olarak görüldüğü bir hikayede Apollonik zelliklerin yarattığı kültür dünyasının getirilerindense en doğal duygularla doğanın kalbinden çıkan bir samimiyet ve dürüstlük karşıt söylemi oluşturan gelerde Diyonizyak olanın yerine geçmiştir. Eşlerinin onları neden aldatıyor olabileceğini kavramaya çalışan ana karakterler aslında hiçbir Diyonizyak zellik teşkil etmemelerine rağmen Kurmaca Karşıt Söylemi yaratmayı başarmaktadırlar; çünkü

Karşıt söylem bir Çinli olarak onların binlerce yıllık geçmişlerini silmeksizin küresel anlamda yaratılan modernitenin gereksinimleriyle savaşılabilecekleri farklı bir yöntem sağlamaktadır. Ana karakterler evli oldukları gerçeğini unutmadan arkadaşlıklarını sürdürürken, beraber hikayeler yazarken veya birbirleriyle küçük oyunlar oynarken dahi kaçamak bakışlarla birbirlerine bakmakta, saygıyla hitap etmekte ve hayvani güdülerinin hepsini yok etmektedirler. Kurmaca Karşıt Söylem bu hikayede toplumsal yapıyı yıkmak için kadim bir geçmişe sahip olan Çin'in saygınlığını, modern bir zamanın modern ilişkileri içinde en romantik şekliyle resmedebilmeyi başarmış olabilir. Filmde Dionysos benzeri bir karakter de yok değildir tabi; Bay Chow'un en yakın arkadaşı diye bahsi geçen Ah Ping karakteri oldukça belirgin özellikler sergilemektedir. Ah Ping içki, kumar ve hayat kadınları için tüm parasını harcayan, parası bittiğindeyse gelip Bay Chow'dan borç isteyen bir karakter olarak resmedilmiştir. Bay Chow sırrını saklamak istediğinden ve onu bir dağın tepesindeki bir ağacın kovuğuna fısıldamak istediğinden bahsettiğinde "Söyle gitsin!" diyebilecek kadar yüzeysel bir karakterdir. Belirli bir bakış açısından Mr. Chow'un bir Batılı olarak resmedildiği, Ah Ping'inde bir Doğulu olarak resmedildiği düşünülebilir. Fakat spesifik olarak hikayenin geneli ele alındığında tam tersi bir durum söz konusudur. Çünkü Çinlilerin bize gösterilen bir kadın ve bir erkek olmak üzere prototip'i varsayılacak ana karakterler Apollonik yani Kültür Eleştirel Üst Söylem'in tüm varsayımlarını karşılamaktadırlar. Bu yüzden Ah Ping "Sırrını söyle gitsin!" diyen Batılı insana dönüşürken, tüm olgunluğuyla gülüp geçerek "Herkes senin gibi değil!" diyebilen Bay Chow Doğu'nun engin bilgeliğine benzer bir şekilde resmedilmeye çalışılmış olabilir.

Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık söz konusu olduğundaysa, Ah Ping karakterinin dışında apartmanın girişinde sürekli Mahjong oynayıp içki içen ev sahibesi, eşi ve arkadaşları ise bütün gece oyun oynayıp gündüz uyumaları yönüyle kontrolsüz gücüyle Dionysos'un etkisi altında gibi görülebilecek olsalarda Bayan Chan'in evliliğiyle ilgili müdahaleleri nedeniyle uzlaştırıcı bir tavır sergileyebilmektedirler.

Kendileri her ne kadar kontrolsüzce yaşasalarda toplumsal yapının yararına olacak noktalarda Bayan Chan'in kocasını elinde tutmak için onunla daha çok vakit geçirmesi konusunda ona baskı yapmaktadırlar. Bay Chow'la beraber bir şeyler yazmak için buluşan kadın bir koca gün onlar ara holde oyun oynamayı bırakmadıklarından odada mahsur kalmıştır. Toplumsal yapının dışına çıkarak mutlu olmaya çalışan ve en saf, en romantik duygularla birbirlerinin varlığından ölesiye keyif alan iki karakterin toplumsal baskılar ve ahlak kodlarıyla engellenmesi, hem de tüm Apollonik özelliklerden yoksun kişilerce bunun başarılabiliyor olması hikayede sağlanan uzlaşımın yanlışlığına dikkat çekmesi yönüyle önemlidir. Hikayesel olarak Batılı özelliklerin empoze edilmeye çalışıldığı iki Çinli kişinin prototip sayabileceğimiz varlığı üzerinden Batı modernitesinin beklenildiği gibi insan doğasında pozitif bir etki yaratıp yaratamayacağı sorgulanmıştır. Sonuçta varılan nokta modernitenin bir yönüyle topluma baskılanmasının toplumsal anlamda yapı bozuma sebebiyet verebileceğidir. Ne bu yapıya direnip gerçek anlamda Doğulu saygın tavırlarında direten kişilerin, ne de baskılanan yapıya boyun eğen diğerlerinin saygıdeğer bir şekilde mutlu olarak hayatını sürdüremeyeceği sonucuna varılmıştır. Uzlaştırıcı Söylemlerarasılığa Apollonik ve Diyonizyak öğelerin varlığında bir balans yaratması yönüyle gereksinim duyulsada, aslında kendi saygın geçmişleriyle bugünün modernitesi arasında baskılanan Batı tarzının etkisi olmadığında sorunların engellenebileceği varsayılabilir. Böylece Doğu'yu tanımlamak için kullanılan tiplerin hiçbiri ana karakterlerde görülmezken aksine Batı modernitesi içinde çözülmüş karakterlerde bu özelliklerin görülüyor olması, Doğulu bir yönetmenin kendi gözünden medeniyetini resmetmeye uğraştığı böylesine başarılı bir eserde karşılığını bulmaktadır.

4.1.2. Aşk Zamanı'nın Estetik Altyapı Analizi

Daha önce de bahsedildiği üzere filmlerde Brecht'in estetik anlayışı; Çin tiyatrosundan gelen bir oyunculuk anlayışı üzerinden tasarlanan tiyatro estetiği ile filmlerin estetik analizlerinde kullanılacaktır. Çünkü tezin genel amacına paralel olarak Brecht de filmlerin sistemin yönlendirmelerine karşı çıkabilecek yönleri olması fikriyle bu anlayışı geliştirmiştir. Tezin yapısına oldukça güçlü bir destek verebilecek tavrılar içeren filmler seçildiğinden bu filmler Brecht'in varsaydığı özellikleri kendilerinde barındırmaktadırlar. Bu özellikler çerçevesinde oluşturulmuş yapıda bulunması gereken sekiz maddelik durumlar üzerinden film analiz edilecektir;

Naivete; Brecht'in en önce olmasını gerekli gördüğü tavır budur. Filmde Naivete tamda Brecht'in tasarladığı haliyle mevcuttur. Bay Chow ve Bayan Chan'in her ikisinde de çocukça bir samimiyet ve nezaket fark edilir. Eşlerine olan yaklaşımlarında, komşularıyla olan ilişkilerinde tüm maskelerinden arınmış bir şekilde iletişime geçerler. Kaçamak bakışlarını birbirlerine her yöneltişlerinde olayların ardındaki durumları tahlil edebilmemizi sağlarlar. Adam kadından karısı için bir hediye isterken ya da kadın adama bunun hiçte sorun olmayacağını söylediğinde bakışlarından içlerinde kapamaya çalıştıkları boşlukları ve toplumsal ilişkilerin gereksinimlerini gidermek için tatsız bir arzu duydukları fark edilebilecektir. Adam kadına veya kadın adama eşinin uzun zamandır ortada gözükmediğini sorduğunda yalnızlıklarını paylaşabileceklerini birbirlerine kanıtlamak isteyen ama bu arzuya toplumsal baskılar nedeniyle ket vurmaları gerektiğini hisseden iki insanın dayanılmaz ıstırapı hissedilebilir. Bayan Chan, Ah Ping'den Bay Chow'un hasta olduğunu ve canının susam şurubu çektiğini öğrendiğinde sanki farkında değilmiş gibi bütün apartmana yetecek kadar yemek pişirmesi ve akabinde Bay Chow ona bu tesadüften bahsedip teşekkür ederken konudan hiç haberi yokmuş gibi komplimanları kabul edip gözlerini yere çevirerek sokaktan uzaklaşması; Kadının

Bay Chow'a duyduğu ilgiyi ve gizlice ona yemek yapmak zorunda kalsada bundan keyif aldığını gösterebilmektedir. Naivete filmin genel tavrı içinde ana karakterlerin dışında pek belirgin olmamakla beraber merkezdeki iki karakterde oldukça açık bir şekilde görülmektedir. Diğer karakterlerde bu tavrın olmayışı belki de toplumda baskılanan ve çözülen diğer kişilerle ana karakterlerin arasındaki farkı daha belirgin gösterebilmek için bu şekilde kullanılmış olabilir.

Mesel Çalışması; Auteur yönetmenlik anlayışını Avrupa'dan miras almış olan bir Çinli yönetmen olarak Kar Wai Wong'un mesel çalışmasında oldukça başarılı bir sonuç elde etmiş olduğunu filmde görmek mümkündür. Yönetmen bütün filmlerinde benzer oyuncuları oynatmaktadır. Tony Leung ve Maggie Cheung onun en gözde oyuncularıdır ve bir çok filminde önemli rollerde görülmektedirler. Bunun yanı sıra görüntü yönetmenleri Christopher Doyle ve Pung-Leung Kwan'da filmlerinin genelinde sinematografiden sorumlu tutulmuşlardır. Ayrıca en başından beri desteğini yönetmenden esirgememiş olan William Chang'de Aşk Zamanı'nın kostüm ve yapım tasarımcılığının dışında kurgusunu da yapmış ve diğer birçok filminde de yönetmen önemli görevleri üstlenmesi için bu oldukça yetenekli sanatçıya güvenmekten geri durmamıştır. Böylece sadece bu projeye has uzun süren bir mesel çalışmasına gereksinim duyulmadığı varsayılabilir. Çünkü yönetmen dokuzuncu filmine gelene değin bu sanatçılarla defalarca çalışmış ve sanatçılar görevlerine alabildiğine uygun hareket etmeyi öğrenmişlerdir. Kar Wai Wong çokluk filmlerini kendi yazmaktadır ve ardından oyuncularını rollerine hazırlamak için oldukça başarılı bir mesel çalışmasıyla güçlü bir etki yaratmaktadır. Çin sinemasının ve yönetmenin ortak özellikleriyle şekillenen oyunculuğun minimal tavrı içinde karakterler temiz bir şekilde resmedilebilmektedirler. Sinematografların yönetmenin tarzına aşinalıkları nedeniyle çekimlerdeki sanatsal yapının; kadrajlarda, kompozisyonda ve hareketlerdeki benzerliği oldukça belirgindir. Yönetmen genelde belirli bir dönemde filmlerini çekse de Aşk Zamanı başta olmak üzere kostümlerde ve mekanlardaki tutarlılık gözle görülür şekilde fark edilmektedir. Hem bahsedilen bir

önceki alanlarda, hem de kurgudaki intizam William Chang'ın yönetmenin filmlerindeki başarısını alabildiğine etkilemektedir. Diğer filmleri de içine katarak konuşmak gerekirse Kar Wai Wong filmlerinde güçlü bir mesel çalışmasıyla ilerlemektedir. Aşk Zamanın da kesmelerin berraklığı, çekim açılarının ve kadrajların dengesi, ışığın her zamanki kırmızı yeşil loşluk içindeki etkileyiciliği, oyuncuların yavaş çekim hareketlerindeki zerafet ve küçük bir evin içine sıkışmış hayatları resmetmek için kullanılan mekan tasarımı ile filmin bütün öğeleri toplumsallığın içinde yavaşlatılan, sıkıştırılan ve kontrol edilen ana karakterlerin varlığını gözler önüne sermektedir. Bu da mesel çalışmasının gücünün kanıtı olarak düşünülebilir.

Epizotik Anlatım; Filmde hem hikayenin, hem de çekimlerin kurgusu, epizotik anlatımı karşılamaktadır. Çünkü farklı zamanlar ve mekanlarla kesilen hikaye, atlamalar ve anlaşmazlıklar sebebiyle parçalanmıştır. Hikayede her karakter her olan olayın farkında değildir. Bazen karakterler kendi bildiklerini kendileri bile bilmiyormuşçasına davranırlar. Katharsis'e yöneltecek hiçbir belirgin öğeye ulaşılması filmin hikâyesi nedeniyle mevcut bulunmasa da kurgu ile yükselen bir gerilimde üretilmemiştir. Bu film bir kurtuluş ya da mutlu son filmi değildir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi iki insanın toplumsal sıkıştırmalar sonucunda yaşadığı ıstırapın bir portresidir. İstiraplarını bir nebze hafifletmek ve birbirlerinin yaralarına biraz da olsa merhem olmak için desteklerini esirgemeyen iki insanın hikayesidir bu. Epizotik anlatımı daha belirgin görebilmek için film; Taşınma, tanışma, yalnız kalma, arkadaş olma, aşık olma, yazarlık, Singapur'a gidiş, bekleyiş, bekleniş ve son arayış gibi adlandırabilecek bölümlerden oluşmaktadır. Bu bölümler gerek çekimlerin, gerek mekanın, gerekse oyunculukların belirginleşip, çözümlüşlerine göre ayırımsanabilir. Katharsis duygusu yok olsada karakterlerle bir bütünleşmeyi güçlü bir etkiyle yaratansa senaryonun inceliği ve yönetmenin başarısıdır.

Gestus; Oyuncuların jestlerine gizlenmiş anlamsallığı algılamak için Aşk Zamanı'nı sadece izlemek yeterli olacaktır. Çünkü Tony Leung ve Maggie Cheung'un oyunculuklarındaki minimal tavır içinde sergilenen duyguların belirginliği

oldukça açıktır. Kadın adama bakıp evlenmeden önce bir çok hobisi olduğunu söylerken, adamın da gülerken bekarken daha özgür olduğunu evlendiğinde her şeye ortak karar verilmesi gerektiğini söylemesiyle; suratından karısının yanında olmayışına içerlediğini fakat bunu belli etmemeye çalıştığını ve diğer kadınla evli olsa beraber bir şeyler yapmaya karar verebileceklerini düşündüğü hissedilebilir. Kadın adama yalnızken sadece kendinden sorumlu olduğunu evlenince sorumluluğunun arttığını söylerken de; onu sevmeyen bir adamın sorumluluğunu hala neden taşıdığını sorgulayışını ve bir yandan da diğer adamın sorumluluğunu almak isteyebileceği algılanabilecektir. Nitekim devam eden sahnelerde beraber yemek yeme planları yapan ikili, ortak bir roman yazarken birbirlerinin sorumluluğunu almayı da tercih etmişlerdir. Oyunculukların muazzamlığı ve senaryoyu içselleştirmeleri ile çekimlerin en doğru şekilde kurgulanması jestlerin ardındaki gerçekleri ve toplumsal yapının etkisiyle ne şekilde yönlendirildiğinin gözlemlenebilmesini sağlarken bunun aksi hareketleriyle karakterlerin nasıl özgürleştirildiği de filmde açıkça görülmektedir.

Yabancılaştırma; Bu yöntem de filmde farklı noktalarda belirgin bir şekilde analiz edilebilmektedir. Bir anlama yolu olarak yabancılaştırma yani reddin reddine karşılık gelecek şekilde, ana karakterlerin mi öncelikli olarak eşlerini aldattığı yoksa eşlerinin mi onları aldattığı gözlemlenebilir, en sonunda anlaşılır ki eşleri karakterleri önce aldatmıştır. Anlaşılabilirliğe kadar anlaşılmazlığın yığılmasıyla ilgili olarakta karakterlerin eşlerinin onları birbirleriyle aldatması örnek verilebilir. Bunun yanı sıra karakterlerin eşlerinin neden onları aldatmış olabilecekleriyle ilgili varsayımları sıralamak adına birbirlerinin eşlerinin rollerine bürünmesi de bu özelliğe karşılık gelebilir. Genel'in içinde özel olansa adamın ilişkisini sonlandırdıktan sonra Singapur'a gitme isteğidir. Bu istek hem bir seferliktir hem kendine özgüdür hem de başaramadığı, fethedemediği durumda terk etmek erkeğin tipik bir hareketidir. Gelişmenin anında ise adamın kadına Singapur'a gitmek için bir bileti daha olsa onunla gelip gelmeyeceğini sorması gösterilebilir. Başarısızlık ve kaybetme

duygusunu karşıt bir duygu olan kazanma ve kadının gönlünü fethetme duygusuyla gidermeye çalışması bu kavrama karşılık gelebilmektedir. Çelişki ise kadının hayatından pek memnun olmamasına rağmen adamla gitmeyi tercih etmemesidir. Adamla geçirdiği her an kendi kocasıyla geçirdiğinden daha fazla zevk aldığını bilmesine rağmen mutluluğundansa vicdan azabı çekmeden yaşamayı tercih edişidir. Toplumsal diretmelerin mahkumu olmak adına adamın sigarasından tek bir nefes çekip Singapur'u onu görmeden terk etmesi; filmde yabancılaştırmanın doruğuna ulaşılan bir çelişki yaratıldığını analiz etmek için kullanılabilecektir. Bir şeyin başkısıyla anlaşılmasına örnek olarak filmin sonunda Bay Chow'un bir tapınağın duvarındaki bir deliğe sırrını fısıldaması örnek verilebilir. Bu sahne tek başına bir anlam ifade etmezken; Bay Chow'un arkadaşına insanların sırlarını eski zamanlarda bir dağın tepesindeki bir ağacın kavuğuna fısıldıyor olduklarıyla ilgili hikayeyi anlatmasından dolayı anlam teşkil eder. Sıçramalarsa karakterlerin arkadaşlığında belirgin bir şekilde anlatılmayan ama ilişkinin gidişatına göre şekillenen, yemeğe çıkma, sokakta buluşma, evde beraber bir şeyler yiyip yazı yazma, başka bir odada yazılara devam etme, araba yolculuğu gibi görsel anlatımlarla epik gelişim sağlamayı sağlar ve yabancılaştırmayı güçlendirir. Zıtların birliğindeki mizansen ise Bay Chow'un nazik, romantik, beyefendi, şık ve karizmatik varlığının karşısında en yakın arkadaşı Ah Ping'in kaba, yüzeysel, serseri, paspal ve çirkin görüntüsüyle resmedilmektedir. Bay Chow'un zıttı olan Ah Ping her ne kadar karakterin daha güzel olduğunu her seferinde gözler önüne sersede, onların birlikteliğinin ayrılmazlığı da her seferinde belirtilmiştir. Bay Chow en yakın arkadaşına bütün garipliklerine rağmen yakınlıkla karşılık verirken gün geldiğinde Singapur'a onunla beraber çalışmayı tercih ederek gitmeside buna örnek teşkil edebilir. Bu yapılan yabancılaştırmalarla filmin seyredenleri etkilemesi sağlanırken bilgiyi pratikleştirme yöntemiyle diyalektiğin gereklilikleri yerine getirilmiş ve Brecht'in bir filmde olması gereken bu önemli unsur konusunda önerdiği durumlar karşılanmıştır.

Tarihselleştirme; 2000 yılında çekilen filmin 1960'larda geçiyor olması bile başlı başına bir tarihselleştirme içermektedir. Kar Wai Wong, çoğunlukla filmlerinde o zamanlarda olan tarihsel olayları televizyon kayıtlarından ulaştığı küçük kesitlerle gündeme getirmektedir. Bu filmde gösterilen görüntü General De Gaulle'ün 1966'daki Kamboçya ziyaretini içermektedir. Çin'deki kültür devriminin yükseldiği bir dönemde geçen filmin böyle bir sonla bitmesi de tarihselleştirmeyi güçlendirmektedir. 1960'ların Hong Kong'unun bir aşk hikayesi için daha uygun olacağını düşünse gerek, yönetmen bu dönemdeki Çin'in varlığını alabildiğine güçlü bir şekilde estetize etmiştir. William Chang'ın gerek kostümlerde gerekse prodüksiyon tasarımıındaki pürüzsüzlüğü ve sanat yönetmenlerinin başarılı çalışmaları sonucunda 1960'ların Çin'in de aşk, seyreden herkese daha güzel gözükmüş olabilir. Duvar kağıtlarından, eşyaların seçimine, kıyafetlerden sokakların durumuna kadar bütün çalışmalar filmin estetik gücüne güç katmış ve altmışların tarihsel varlığıyla sinemanın kolayca erişemeyeceği bir başarı elde edilmiştir.

Anlatımcı yapı söz konusu olduğunda Brecht'in ideolojilere karşı realite ögesi tam anlamıyla karşılık bulamasa dahi, o anki toplumsal yapının ve sistemin gerektirdiklerini çok önemsemeksizin hareket eden iki kişinin gündelik yaşamları içinde alışlagelmiş olan davranışların dışına çıkması yönüyle bu durum gözlemlenebilir. Batı modernitesi'nin gerektirdiği şekilde evlenen, iş ve ev bulan, hayatlarını Kapitalist dünyanın çarkında sürdürmeyi sorgulamaksızın kabul eden kişilerin bir şekilde hayatlarının belirttiği durgunluğu ve kilitlenmişliği yıkmak adına birbirine el avuç açar bir şekilde aile kurumunu sorgulamaları bile bu konuyu karşılamak adına kullanılabilir. Ne de olsa aile toplumun en temel yapı taşıdır ve toplumsal ögenin varlığının sorgulanması hem de böyle içten ve saf duygularla bu kavramın karşılanması için bir ideolojik karşıtlık yaratmış olabilir.

Göstermecî oyunculuk; Bu oyunculuk tarzı zaten Çin tiyatrosundan gelmiş olması yönüyle filmde karşılığını bulabilir. Göstermecî oyunculuk seyirciyi özdeşleşmenin zincirlerinden arındırmayı hedeflerken bir yandanda zıtların

çatışması yönüyle karakterlerle bağın kopmaması prensibinden doğar, bu nedenle; Kendini aldattığını bilse de karısını belli bir zamana dek terk edemeyen Bay Chow'un çatışması, aynı şekilde aldatıldığını bilse de kocasından kurtulamayan Bayan Chan'in çelişkisi, hiçbir ahlaki koda sahip olmasa da arkadaşı Bay Chow'un kadından hoşlanmasından ötürü kadına musallat olmayan Ah Ping'in çelişkisi ve kendi anlamsız hayatının durağanlığına hapsolmuş ev sahibesinin mutlulukla ilgili Bayan Chan'e verdiği nasihatlerin barındırdığı çelişki ile beraber bütün oyuncuların karakterlerinde yansıttıkları, bu duruma örnek teşkil edebilir. Brecht'in estetik çözümlemeler konusunda önerdiği bu yöntem ve seçenekler dahilinde analiz edilen film; estetik anlamda ne denli başarılı olduğunu bahsedilen özellikleri ile yansıtmaktadır. Fellini, Antonioni ya da Bertolucci'nin yaptığı bir İtalyan filminin sahip olabileceği kadar yüksek bir estetik seviye bu filmde gözlemlenebilmektedir. Film bu yönüyle Oryantalizm'in savunduğu; Doğulunun Avrupalının başarısına hiçbir konuda ulaşamayacağı varsayımı geçersiz sayılabilir.

4.1.3. Aşk Zamanı'nın Oryantalizmle Etkileşimi

Ekonomik sömürünün görünürde ortadan kalktığını zanneden veya öyle olduğunun düşünülmesini isteyen organların direttiği bir gerçek var ki; o da küresel anlamda herkesin eşit olasılıklarla yaşamını sürdürdüğü, herkese liberal bir seçim ve yükselme şansı tanındığı ve toplumların ötekileştirilmesinin artık sona erdiği. Fakat bu gerek ekonomik, gerekse politik olarak kapalı kapılar ardında yapılan toplantılar ve su yüzüne çıkmayan anlaşmalar dahilinde oldukça organize bir şekilde engellenmektedir. Üzücü olansa bu durumun önüne geçme olasılığı olan seçkin kesimlerin birçoğunun ya bu olguyu fark edemeyecek kadar cahil olması ya da bilse dahi bu konuya karşı olmayı seçmeyecek kadar duyarsız olmasından kaynaklanıyor olabilir. Fakat Aşk Zamanı şunu kanıtlamaktadır ki, çoğunluğun kendi refahını bütünün refahına tercih ettiği bir dünyada Çin gibi zor yaşam koşullarıyla sarılıp

sarmalanmış ve Kapitalist düzen tarafından oldukça güçlü bir şekilde sömürülen bir ülkede dahi Hollywood'da gişe hasılatları kıran, Avrupa festivallerinde ödül üzerine ödül verilen birçok filmi sollayarak yirmi birinci yüzyılın en başarılı filmlerinden biri olmayı başaramamış olmasıdır. Batı'da üretilen filmlerin reklamı, tanıtımı ve üretimi için kullanılan kaynakların çok daha azı ile ve Batıda kendi üretimlerine dair yapılan toplumsal manipölasyonların hiçbirisi olmadan bir Doğulun böyle bir şaheser üretebilecek olması Oryantalizm'i alaşağı edebilecektir. Bunların yanı sıra içeriğiyle de Batı'nın gururla sahip olduğu ve övündüğü Apollonik özellikleri hikayenin her yönünde görmek mümkündür. Gök kültünün gerektirdiği zerafet'in ve gücün karakterlerde resmedilişi oldukça açıktır. Bunun yanında Doğuyu ötekileştirmek için kullanılan bütün Diyonizyak özelliklerse belirgin bir şekilde Batı modernitesine mahkum olmuş ve Çinde kendi kültürüne yabancılaşarak Avrupalı gibi yaşamayı seçmiş olan diğer karakterlerde görülebilmektedir. Ana karakterler Doğu'nun zarif, sessiz ve saygıdeğer yönünü resmederken, onu çepeçevre saran diğer bütün karakterler sahte ilişkileri, toplumsal baskıyı, duygusal bastırmayı resmeder bir şekilde Avrupa'nın toplumsal yaşamının kurbanı olmuş bir avuç çocuk gibi görünmektedir. Ana karakterler, mağrur ve güçlü tavırlarıyla, toplumsal çarpıklığın içinde manevi duygularına yönelirken, diğerleri yaşamın haz ve meta ile sarmalanmış yalan yaşamlarında kendilerini kaybetmişlerdir.

Oryantalizm Doğulu'yu çirkin, pis, şehvi duygularla kendini kaybetmiş, tembel ve bağımlı olduğu şeklinde resmetmeye uğraşır. Oysaki filmde hem Bayan Chan, hem de Bay Chow oldukça güzel ve yakışıklıdırlar, kıyafetleri her zaman oldukça şık ve temizdir. İki karakteri de sürekli düzenli olarak işlerine giderken ve işyerlerinde özenle çalışırken görürüz. İki karakterde akşam yemeklerinin dışında içki içmez ve uyuşturucu film boyunca bir kez bile görülmez. Film bir aşk filmi olmasına rağmen filmdeki tek seks sahnesi de çekimler bittikten sonra yönetmen tarafından filme dahil edilmemiştir. Karakterler buna karşın sanatla, edebiyatla ilgilenen, terbiyeli, saygılı ve düzgün insanlardır. Bir insanda bulunabilecek tüm

Apollonik özellikler karakterlerde basitçe görülebilmektedir. Diyonizyak özellikler Batılı modernitenin içine kilitlenirken, hem yönetmen yaptığı filmle hem de karakterler başından geçenlerle ve davranışlarıyla Doğulu'nun hapsedildiği prototipten kurtulurken; Oryantalist bakış açısına karşı güçlü bir tavır teşkil etmesi yönüyle Aşk Zamanı çok önemli bir film olduğunu kanıtlamaktadır.

4.2. Kaplan ve Ejderha

Kaplan ve Ejderha, çok özel bir film olması yönüyle ve teze büyük katkı sağlayabilecek olması nedeniyle seçilmiştir. Filmin çok özel bir yerinin olmasının sebebi, tezde başarılmasının insanlık kültürünün yükseltebileceğine inanılan Doğu ve Batı kültürlerinin sentezinin canlı varlığı tarafından üretilmiştir. Bu varlığın filmin sahibi ve yönetmeni Ang Lee olduğunu belirtmek gerekir. Her ne kadar Ang Lee Tayvan'da doğmuş olsada Çinli bir ailenin çocuğudur. Kaligrafisinde dâhil olduğu Çin kültürünün önemli yönlerini öğrenerek yetiştirilmiştir. Ayrıca büyük bir sinema hayranı olduğu için Çin diasporasında ve Çin anakarasında yapılmış Mandarin dilindeki filmlerin bir çoğunu izlemiş ve bu şekilde Çinliliğini pekiştirmiştir. Çin'in şiirsel anlamda kahramanlığı yücelttiği bir tür olan youxia filmlerinin bir benzeri olması yönüyle ve Çinli yazar Wang Dulu'nun aynı ekol üzerine yazmış olduğu The Crane-Iron (Turna ve Demir) serisinin dördüncü kitabı olan Kaplan ve Ejderha'nın Çin mitolojisine ve tarihine dair derinliği nedeniyle film Çin üzerine üretilen saptırılmış bakış açılarını temizlemek adına kullanılabilecektir. Film'in orijinal adı olan "Crouching Tiger, Hidden Dragon" aslında çömelmiş kaplan ve saklı ejder anlamlarına gelmektedir. Çin'in bir özlü sözünden alınan kalıp, saklı güçleri olan insanları betimlemek için kullanılmaktadır. Özlü sözün karşılık geldiği anlamsallık insanların saklı yetenekleri ve kudretleri olabileceğini, bu yüzden kimsenin küçümsenmemesi gerektiğini anlatmak için kullanılır. Sırf bu yönüyle dahi filmin teze

katkısı oldukça büyüktür. Çömelen Kaplan ve Saklı Ejderha, Doğu'nun içinde sakladığı erdemleri ve iktidarı yansıtabilir. Bunu gösterişçi bir şekilde diğerlerine empoze etmektense, mütevazı bir tavırla saklı kalmasını tercih etmiş olan gelenekselliğin küresel anlamda tanınmıyor oluşu bu özlü sözün içerdiği bilgiyle dahi açıklanabilir. İşte böyle bir isime sahip olması ve Çin geleneğini yansıtmaları için gerekli yerel ve evrensel bilgi birikimine sahip bir yönetmen tarafından çekilmesi yönüyle film tez için önem teşkil etmektedir. İlk filmlerini, Tayvanlı prodüktörlerin yardımıyla çekmeyi başaran yönetmen, 1978'de üniversitedeki tiyatro eğitimini tamamlamak için Amerika'ya gitmiştir. İlk filmi 1992 yılında gösterime giren yönetmen arada geçen süre dahilinde eşinin de desteğiyle senaryolarını yazmış ve eğitimini tamamlamıştır. Hayatının üniversite sürecine kadar olan kısmını Tayvan'da Çin kültürüyle içi içe geçiren yönetmen devam eden sürede Amerika'da yaşamına devam etmiştir. Kültürel sentezi içinde bu şekilde ihtiva eden yönetmen Tayvanlı prodüktörlerle çektiği filmlerle Amerika'da da büyük başarılar kazanmış ve Altın Küre ile Akademi ödüllerinde bir çok kez aday gösterilmiş, adaylıklarının çoğunda da ödüle layık görülmüştür. Kaplan ve Ejderha da hem Tayvanlı hem de bir çok önemli Amerikan yapım şirketinin desteğiyle çekilmiş olsa da çevrildiği eser, yönetmenin Çin kültürüne olan derin ilgisi ve hakimiyeti nedeniyle Doğuyu tasvir etmek için tezde gerekli bakış açısını desteklemeye yardım edecektir.

Film, Qing hanedanının kırküçüncü yılına denk gelen 1779 yılında geçmektedir. İmparator Qianlong yönetimindeki Çinde yaşayan Li Mu Bai (Chow Yun-fat) ismindeki Wudang savaşçısının etrafında şekillenen olayları konu etmektedir. Taoist felsefedeki ikilikçi yapıda iyinin ve kötünün dengesini sağlamak adına Wudang savaşçıları düşmanlarına bile arkadaşlık, güven ve dürüstlük çerçevesinde yaklaşmaktadırlar. Wudang dağında meditasyon yaparak, antik dövüş öğretilerinden ve ustalık çıraklık ilişkisinden yararlanarak kendilerini bir savaşçı olarak yetiştiren kişiler içinde Li Mu Bai belki de en saygı duyulan ve en çok ismi duyulanlardan biridir. 400 yaşındaki Yeşil Kaderin (The Green Destiny Sword) kılıcını

ustasından miras alan Li Mu Bai, ilk sahnede bir zaman önce ölmüş olan yakın arkadaşının dul karısı Yu Shu Lien (Michelle Yeoh)'i ziyarete gider. Shu Lien'e uzun zamandır güçlü hisler besleyen Li Mu Bai kılıcını "artık taşımak istemediğini, çünkü meditasyonu sırasında tam bir aydınlığa ulaşıp içinde akıl almaz bir sıkıntı bulduğunu, kılıcının artık insanların kanıyla lekelenmesini istemediğini" söyler. Taoist inanışa göre hiçliğe ulaşmak uğruna içsel dengeyi yaratmak adına iyi ve kötü yönlerini tüm objektifliğiyle fark edip, bu farkındalık ile dünyevi maddelerden sıyrılıp aydınlanma yaşanabilir ama bu aydınlanma içinde sevgi olmayan bir ruhta sağlanması zor bir aydınlanmadır. Bu yüzden Li Mu Bai savaşçı günlerini bırakıp sevginin peşine düşer ve uzun zamandır hoşlandığı Shu Lien'le mutluluğu yakalayabileceğini düşünmektedir. Öncesinde eğitimini sonlandırmadığı için ustasına olan vicdani borcunu temizlemek ve ona saygısını iletmek için hocasının mezarını ziyarete gitmeyi isteyen Li Mu Bai, bu sırada iki karakterinde kendini yakın hissettiği Beijing'li efendi Sir Te (Sihung Lung)'ye kılıcını ulaştırması için Shu Lien'e ricada bulunur.

Sir Te'nin yanına gitmek için yola çıkan Shu Lien Beijing'de de tanınan bir güvenlik şirketini babasından miras almış olan orta seviyeden bir kadındır. Emrinde çalışan birçok erkek ve kadın bulunmaktadır. Sir Te'nin köşküne ulaşan Shu Lien kılıcı yaşlı adama vermeye çalışır, adam kılıcı kabul edemeyeceğini, böylesi bir hediyeyle layık olmadığını ama Li Mu Bai için kılıcı koruyacağını belirtir. Kılıcı bırakıp gitmeye yeltenen Shu Lien'i o gece evinde misafir etmek isteyen Sir Te kadının babasıyla kardeş gibi olduğunu ve kadını kızı gibi gördüğünü belirterek, Li Mu Bai ile daha fazla zaman kaybetmeden birlikteliklerini başlatmalarının ikisi içinde iyi olabileceğini söyler.

İstirahat etmek için odasına giderken şehrin valilerinden birinin kızı olan Jen Yu (Zhan Ziyi) ile karşılaşan Shu Lien kızla hemen yakınlaşır ve sohbet ederlerken ona kılıcı gösterir. Kılıcı şaşkınlıkla karşılamış gibi yapsada o an Jen'in aklına kılıcı çalma fikri yerleşmiştir. Çünkü Jen, Li Mu Bai'nin ustasını öldüren Jade Fox (Cheng

Pei-peı) isimli bir savaşçı kadının gizlice eğittiği bir kişidir. Jade Fox ustayı öldürdükten sonra eski eğitim parşömenlerini çalmış ve Vali'nin evinde yardımcılık yaparak kimliğini gizlemeye çalışmıştır. Bu sırada parşömendeki şekillerden hem kendisi hem de Jen, Wudang tekniklerini öğrenmişlerdir. Ama Jade Fox okuma yazma bilmediğinden dolayı Jen hocasından gizli ileri savaş tekniklerinde kendini uzmanlaştırmaya devam etmiştir. On yaşından itibaren evlilik çağı gelene dek bu tekniklerde uzmanlaşan Jen aynı gece köşk' ün koruması Efendi Bo (Gao Xi'an) dışında herkes uyurken kılıcı çalmak için Ninja kostümü giymiş bir şekilde odaya girer ve kılıcı çalar. Efendi Bo herkesi uyandırır ve hırsızı takip eder. Wudang eğitiminde oldukça uzman olan ve kişisel olarak kendisine emanet edilmiş olan kılıcı hırsızdan geri almak için çatıların tepesinde koşarak uzaklaşan Jen'i takibe başlar. Kılıcın çalındığından habersiz Shu Lien'e olan duygularını açıklamak için Beijing'e dönen Li Mu Bai de kılıcın çalındığını öğrenir. Jen'in konuşmalarından ve hareketlerinden savaş eğitimi almış olduğunu fark eden Shu Lien kimseye belli etmeden onun kılıcı aldığını farkederek. Jade Fox'un hala yaşadığını bu olayların sonunda anlayan Li Mu Bai bir akşam kılıcın peşindeki Efendi Bo, gizli görevde Jade Fox'u arayan polis dedektifi Tsai (Wang Deming) ve polisin kızı May (Li Li) ile beraber Jade Fox'u yakalamaya çalışırlar. Jade Fox yenilmek üzereyken, yeşil kaderin kılıcıyla ortaya çıkan Jen, Li Mu Bai ile savaşırken Jade Fox da polis dedektifini kendi silahıyla başından yaralamak suretiyle öldürür. Adamı öldürürken Li Mu Bai ile savaşan çırağı Jen'in savaş tekniğinden, ondan gizli bir şekilde daha fazlasını öğrendiğini farkederek Jade Fox ise kendisini oldukça ihanete uğramış hissetmiştir. Polisin ölüümüyle ortaya çıkan karmaşadan yararlanarak Jen ve Jade Fox kaçar.

Evliliğiyle ilgili çalışmalar devam ederken o gece Jen'in odasına başka bir genç adam girer, aralarındaki yakınlaşmadan hali hazırda büyük bir aşk yaşadıkları düşünölebilir. Jen'in geçmişinde olanları görmek için zamanda geri gidilir. Annesiyle çölde yolculuk eden Jen, bir askeri birliğin koruması eşliğinde annesinin kucağında

saç tacıyla oynarken görülür. Jen'in önceki sahnede odasına giren adamın başını çektiği eşkiya güruhu bir tepeden aşağı doğru kılıçlarını sallayarak atlarının üstünde Jen'in içinde olduğu kafileye saldırır. Eşkiyaların başını çeken Lo Xiaohu (Chang Chen) atlı arabanın penceresinden Jen'i görür ve atıyla arabanın yanına gidip kızın tacını elinden alır. Taçla beraber uzaklaşan Lo'yu takip etmek için peşine düşen Jen uzun süre adamı takip ettikten sonra güçsüz düşer. Bunu fırsat bilen Lo kızı mağarasına götürür ve kimi dövüşle kimi yardımlaşmayla Jen ve Lo'nun düşmanlığı aşka dönüşür. Bir süre mağarada aşklarını sürdüren ikili, Lo'nun Wudang dağını gösterip "Saf yüreklilikle bir dilek dileyip dağdan aşağıya atlayan bir çocuğun ölmeden önce dileğine kavuştuğunu!" anlattığı bir hikayenin ardından ayrılırlar. Ta ki o geceye kadar. O gece onunla kaçmasını isteyen Lo'ya Jen gidemeyeceğini söyler, çünkü Jen artık Li Mu Bai'yi yenmeyi hedeflemektedir.

Bu olanlardan sonra Jen'in evlilik seremonisi için düzenlenen şehirdeki geçite saldıran Lo, Shu Lien ve Li Mu Bai tarafından kurtarılıp Jen'i beklemesi için Wudang dağına gönderilir. Geçitteki karışıklığı kullanan Jen'de düşününden kaçıp erkek kılığında bir Han'a giderken yolda Li Mu Bai'yi yenip yeşil kaderin kılıcını ondan aldığı yalanını söyler. Bunu duyan bütün ustalar onurlu bir savaş talep etmek için Jen'in yemek yediği hana giderler. Bütün ustaları saygısızca ve onursuzca yenen Jen ardından kendini "Yenilmez Kılıç Tanrıçası" ilan eder. Bütün bu olanların ardından şımarıkça çizgiyi iyice aşan Jen'e haddini bildirmek için önce Shu Lien ardından da Li Mu Bai Jen'i yenerler. Shu Lien yenilgiyi sindiremeyen Jen'in onu yaralamasıyla kızın peşinden gitmemeyi tercih eder ama Li Mu Bai Jen'in kaçtığı ormandaki bambuların tepesinde Wudang eğitiminin verdiği hafiflikle uçarak uzun süre kızı kovaladıktan sonra Jen'i yenip kızın elinden kılıcını geri alır. Eşitliklerinin kabullenilmesini bekleyen Jen, Li Mu Bai'nin onu öğrencisi yapmak istemesi üzerine adamı tersler ve ardından sinirlenip şelaleden kılıcı aşağı atan Li Mu Bai de Jen'den ve Wudang eğitiminden umudunu iyice kaybetmiş bir şekilde kızı serbest bırakır. Dev şelalenin tepesinden kılıcı yakalamak için atlayan Jen, Jade Fox tarafından

bulunur ve bir mağarada uyuşturucu dumanların içinde terkedilir. Jen'in nerede olduğunu fark eden Efendi Bo ve May, Li Mu Bai ve Shu Lien'e haber verirler. Mağaraya giden ikiliyi gafil avlayan Jade Fox zehirli okları hepsine yöneltir ama kılıçlarıyla okları engelleyen Shu Lien ve Li Mu Bai Jade Fox'u öldürmeyi becerseler de adam boynuna gelen bir oku engellemeyi başaramamıştır. Zehrin etkisi iki saatte ölümle sonuçlanmaktadır. Olanlardan sorumlu hisseden Jen her ne kadar panzehri bulmak için aceleyle yola çıksa da, o dönemeden Li Mu Bai, Shu Lien'in kollarında yaşamını kaybeder. Ölmeden önce kadına olan aşkını itiraf eden Li Mu Bai, ölümünde bir dönüşüm olduğu Taoist bilincin içinde yok olmayı seçmiştir. Bütün bu olanlardan sonra Lo'nun yanına giden Jen, Wudang dağının tepesinde sevgilisiyle bir gece geçirdikten sonra, adamın ona yıllar önce anlattığı hikayeyi anımsar ve bir dilek dileyerek kendini dağdan aşağı bırakıp süzülerek bulutların içinde kaybolur.

4.2.1. Kaplan ve Ejderha'nın Öyküsel Altyapı Analizi

Film, Çin'i tüm ruhani yönleriyle resmetmek için yola çıkmış olsa da Uzak Doğu toplumunun 18. Yüzyılın sonlarına gelirken sahip olabileceği toplumsal yapıyı yansıtması yönüyle de büyük önem taşımaktadır. Dünya çapında sahip olduğu başarının ardından kültürü en iyi yansıtan öğelerden birisi olan edebiyatın gücünde, toplumları bilinçlendirme de çok önemli rol oynayan sinemanın etkisinin gözlemlenmesine yardımcı olan film, tezede bu yönüyle yardım edecektir.

Kültürel anlamda kendi bilincini empoze etmek için medyanın tüm alanlarını kullanan emperyalist güçler, Uzak Doğu'nun sahip olduğu engin bilgi birikiminin ve geçmişte yaşamış olabilecek önemli karakterlerin görsel dünyadaki yansımalarının gösterilmesine engel teşkil etmemiştir. Prodüksiyonunun büyük bir kısmı Batılı prodüksiyon şirketleri tarafından desteklenen film, Doğuyu kafalara kazınmış olan tiplerden arındırmış olabilir. Küresel Dünyada, Batılı güçlerin Çin'in ürettikleri üzerinden büyük gelirler sağlıyor olması garipsenecek bir durum olmayabilir.

Kültür Eleştirel Üst Söylem çerçevesinde filmin genel yapısı ele alınacak olursa; Batılı anlamda bir düzenden söz edilemeyebilir. Durumların zaman zaman kaotik bir hal almasının yanında, kurallar, kanunlar ve toplumsal saygınlık adına kazanılmış roller filmin Apollonik tavrını oldukça güçlü yansıtmaktadır. Filmde Apollon'la özdeşleştirilebilecek kişilik Li Mu Bai'dir. Li Mu Bai ve onun gücünün yansıması olan Shu Lien, kendilerini tüm insani arzularından sıyrarak Wudang eğitimine ruhlarını adayabilecek kadar güçlü karakterlerdir. Hem bu yönleriyle hem de toplumsal yapının gücünü, geleneksel kuralların saygınlığını korumaları nedeniyle Kültür Eleştirel Üst Söylemi tüm yönleriyle karşılamaktadırlar. Li Mu Bai her ne kadar Wudang eğitimini yarıda bırakıp arzularının peşinden gitmeye yeltense de film boyunca bunu başarması söz konusu olamayacaktır. Shu Lien önemli bir güvenlik şirketinin yöneticisi olması yönüyle ve Jen'in daha kontrollü yaşaması adına onun gizli kimliğini bilmesine rağmen açıklamamasından ötürü Kültürel anlamda bir üst söylem yaratmakta ve sistemin devamlılığını ihtiva etmeye çalışmaktadır. Bunun yanı sıra Sir Te ve Efendi Bo'da sistemin çarklıları içinde önemli görevleriyle ve düzenin bozulmaması adına yaptıkları çalışmalarından dolayı Apollonik Batılı bakış açılarının Doğu dünyasındaki yansımaları olarak kabul edilebilir. Sir Te'nin filmin başında Shu Lien ile Li Mu Bai'yi toplumun en güçlü kurumlarından biri olan evlilik kurumuna yönlendirmesinden dolayı Kültürel güçlenmeyi desteklediği varsayılabilir. Efendi Bo'nunsa film boyunca kendini Sir Te'nin evinden çalınmış olan kılıcı bulmaya adanması sistemin korunmasındaki önemi gösteren bir karakter tanımlaması olarak okunabilecektir. Film boyunca daha Diyonizyak tavırlara erişmeleri söz konusu olsa dahi genel olarak Kültür Eleştirel Üst Söylemi karşılayan bu dört karakter oldukça belirgin Apollonik özellikler taşımaktadırlar.

Diyonizyak özellikleri oldukça belirgin taşıyansa Lo Xiaohu'dur. Lo eşkıyaların başıdır. Eşkıyalık başlı başına bir anarşizme karşılık gelir ki bu da kaotik olanı yani Dionysos'u işaret eder. Her ne kadar kadına duyduğu saygıyı ve mağarasında kilitli tuttuğu Jen'e her türlü yanlış hareketi yapabilecekken bunu

yapmamayı seçmesiyle Apollonik tavrıda içinde barındırabilecek bir eşkıyanın Çin’de var olabileceği bilgisine ulaşılsa da bu Lo’nun Dionizyak özelliklerinin üstünü kapatamamaktadır. Fakat Jen’inde Lo kadar güçlü olduğunu göstererek kadının toplumdaki yerini pozitif anlamda yıkmaya çalışmasıyla da filmin bunu Dionizyak bir bakış açısıyla ürettiği varsayılabilir. Jen dövüşteki uzmanlığıyla ve kendinden kaçmaya çalışan Lo’yu sonuna dek takip etmesiyle ne kadar aykırı ve çılgın bir kadın tipi yaratıldığını gösterebilmektedir. Jen en başından beri sistemi kabul etmediğini farklı şekillerde göstermiştir. Lo sistemin dışında kalarak alternatif üretirken, Jen bunu dolaylı yoldan sistemin içinde saklanarak yapmayı seçmiştir. Li Mu Bai’yle ilk dövüşüklerinde büyük savaşçının onu eğitmeye layık görüşünü elinin tersiyle iten kız, bir yandan çırağı gibi görüldüğü Jade Fox’u da kandırarak arkasından iş çevirmiş ve eğitimi onun bilgisi dışında kendi kendine devam ettirmiştir. Jade Fox da bir diğer Dionizyak karakterdir. Li Mu Bai’nin ustasını öldürmesi ve Wudang eğitimiyle ilgili parşömenleri çalması, akıldışı hareketler olarak okunabilmektedir. Jade Fox bir polis memurunu öldürdüğünde toplumsal yapıya karşı tavrı belirgin bir şekilde görülebilmektedir. Lo, Jen ve Jade Fox filmin Dionizyak karakterleridir ve toplumsal yapı bozuma götürebilecek bütün özellikleri sergilemeleri yönüyle Kurmaca Karşıt Söylemin karşılık geldiği enstantaneleri karşılayabilmektedirler.

Jen bir anlığına sisteme boyun eğmeyi düşünse dahi Lo’nun düğün alayını basıp Jen’in evliliğine engel olmasından sonra agresifliği ve çılgınlığı gittikçe artar. Düğünden sonra kendini Li Mu Bai’yi yenmeyi başarmış bir savaşçı gibi gösterip bütün saygın savaşçı kanunlarını hiçe sayarak bir grup ustayı küçük düşürecek şekilde dövmüş ve ardından darmadağın ettiği han da tanrıçalığını ilan etmiştir.

Yüce savaşçıların, kodları, kuralları olan bu saygın adamların genç bir kız tarafından mağlup edilmeleri sistemi alt üst etmesi yönüyle kurmaca karşıt söylemi üretmektedir. Olanlardan sonra Shu Lien’in onu dizginlemek için davet ettiği düelloyu kadını yaralayarak sonlandıran Jen ardından uzun süre dövüştüğü Li Mu Bai’nin

eşitliklerini kabul etmesini beklerken, adamın öğrencisi olması teklifini tekrar elinin tersiyle itmiş ve kılıcın ardından şelaleye atlamıştır. Lo daha belirgin Diyonizyak özelliklere sahip olsa da toplumsal yapı bozulmalarına ciddi etkilerde bulunan Jen, Kurmaca Karşıt Söylemde daha önemli bir yer teşkil etmektedir.

Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık söz konusu olduğundaysa filmin sonuna kadar gerginleşen Apollonik ve Diyonizyak tavırların zıtlaşması en sonda Apollonik olanın zaferiyle sonuçlanmaktadır. Taoizm’de ölüm yeni bir başlangıç, döngüsel bir yaşamda bütünleşmeye karşılık gelir. Filmin sonlarına gelmeden Lo düşünü dağıttıktan sonra Li Mu Bai ve Shu Lien tarafından Wudang dağına gönderilerek sisteme entegre edilmiştir. Lo tüm Diyonizyak özelliklerini bir kenara bırakıp Apollonikleştirilmiştir. Jade Fox azılı düşmanı Li Mu Bai’yi yenemeyeceğini bildiğinden onu öldürmeyi aklından çıkarmış ama ihanete uğradığını düşündüğü Jen’i etkisiz hale getirirken ondan da kurtulabileceğini düşünmüştür. Jade Fox’un Jen’i uyuşturduğu mağarada Li Mu Bai kızı bulmuş ve ayıltmaya çalışırken Efendi Bo ve Shu Lien yardıma gelmiştir. Bu sırada Jade Fox tüm düşmanlarını bir seferde öldürebilecekken savaşçıların engelleriyle beraber Li Mu Bai’ye zehirli oklarından bir tanesini isabet ettirebilmiş ama kendiside öldürülmüştür. Diyonizyak ikinci karakterde bu şekilde yok edilmiştir. En güçlü Diyonizyak özellikleri yansıtan Jen ise Li Mu Bai’nin ve Shu Lien’in her şeye rağmen ona yardım ettiğini görerek bu kontrol dışı özelliklerinden sıyrılmayı ve Li Mu Bai’ye batan zehirli okun panzehrini bulmayı seçerek Diyonizyak özelliklerinden vazgeçmiştir. Apollonik olanın ağır basmasıyla beraber Shu Lien ve Jen varlıklarını sürdürmüş ve denge sağlanmıştır. Karakterler uzlaşmış ve Li Mu Bai ve Jade Fox’un ölümüyle de iyi ve kötünün birlikteliği gözlemlenmiştir. Sonunda Jen’in kendisini dağdan aşağıya bırakması her ne kadar Diyonizyak bir özellikmiş gibi görünsede, Li Mu Bai’nin kurtulmasını dileyebileceğini varsayarak Apollonik olanın Doğudaki yüceltilişi gözlemlenebilecektir.

4.2.2. Kaplan ve Ejderha'nın Estetik Altyapı Analizi

Filmin estetik altyapısı, Çin tiyatrosundan bu güne miras kalan birtakım özelliklerin modern yorumlarından oluşmaktadır. Bunlar daha önce de yapıldığı gibi Brecht'in tasarladığı yöntem üzerinden incelenecektir. Youxia filmlerinden de Ang Lee'nin yıllarca yaptığı gözlemler sayesinde gereken mirası ödünç alan film uyarlandığı kitaptan kaynaklanan ruhani yönüde estetik yapısında barındırmıştır. Karakterlerin dengelenmesi adına kurulan karşıtlıklarsa Taoist bakış açısındaki zıtlıklara karşılık gelecek şekilde tasarlanmıştır. Çekimleriyle, kostüm tasarımlarıyla, kurgunun ahengi ve karakterlerin oyunculuklarındaki muazzamlıkla estetik anlamda başarılı sayılabilecek bir film elde edilmiştir. Aldığı ödüller bunun kanıtı olabilir. Ang Lee filmde kurmayı seçtiği sistemle Brecht'in bakış açısıyla çözülebilecek bir yapı üretmiştir. Bu yapıyı anlamak adına Brechtçi analiz yöntemindeki maddeler üzerinden film analiz edilebilecektir.

Naivete; Filmde olayların gerisindeki olayların görülebilmesi için karakterler tüm naifliğiyle gözler önüne serilmektedir. İlk sahnede Shu Lien ile Li Mu Bai'nin konuşmasından itibaren karakterler her sözünde hem geçmişine hem de şimdisine dair konuşur. Kişiler duygularını bütün açıklığıyla sergilemektedirler. Gizli bir kimliği olan Jen bile Shu Lien ile ilk karşılaştığında dürüstçe ona olan özентisini, kadının yalnız ve özgür oluşunu kıskandığını ondan saklamamaktadır. Shu Lien, Li Mu Bai ile ilk sahnede konuşurken adam basitçe meditasyonunun sonucunda eğitimini tamamlamayı beklerken içinde büyük bir sıkıntı hissettiğini ve hayatındaki eksiğin ne olduğunu bulmak istediğini Shu Lien'e anlattığında adamın tüm varlığı bir anda gözler önüne serilebilmektedir. Toplumsal endişelerden ve baskılardan uzak bir şekilde kendini açıklama durumu her iki konuşmada da kendini göstermektedir. Filmin sonuna doğru Li Mu Bai, Shu Lien'e duygularıyla ilgili açılırken aynı durum gözlemlenebilir. Karakterlerin filmin genelinde naif bir tavırla etkileşime geçtiğini

anlamak için Jen'in Lo ve Jade Fox ile olan konuşmalarında duygularını ve isteklerini bastırmaksızın onların beklentilerine dair konuşması yine naif tavrını kaybetmeyerek karakterin resmedildiğinin görülmesini sağlayabilir. Shu Lien'in gizli kimliğinden haberdar olmasına rağmen Jen'i yönlendirmeye çalışmadan veya üstünde baskı kurmadan ona doğruyu kendinin bulabileceği şekilde önermeler yapan bir tavırla konulara yaklaşması da bu özelliğe örnek olabilir. Naivete filmin genelinde karakterlerin tavırları ve konuşmalarında bu sayılan örnekler sebebiyle gözlemlenebilmektedir.

Mesel Çalışması; Bu çalışma, yönetmenin Auteur tavrından çok bir Hollywood yönetmeni olması sebebiyle farklı gözlemlenmelidir. Kar Wai Wong için mesel çalışmasını incelemek daha kolaydır çünkü uzun süredir belirli sanatçılarla çalışan yönetmenin bu konuda çalışması çokta gerekli olmamaktadır. Ama Kaplan ve Ejderha için bu tür bir inceleme ve tasarlama dönemi yaşandığı varsayılabilir. James Shamus'ın senaryoda ve prodüksiyonda yönetmene büyük yardımlarda bulunduğu bilinmektedir. Bunun yanı sıra yönetmenin ilk filminden itibaren filmlerin montajlarını üstlenen Tim Squyress de yönetmenin bir filmin kurgusundan neler beklediğini kolayca hissedebilecek duyarlılığa Kaplan ve Ejderha'ya kadar beraber geçirdikleri sekiz yıl içinde ulaşmış olabileceği düşünülebilir. Bu iki isim dışında kostüm, prodüksiyon tasarımı, sanat tasarımı ve müzik gibi bir çok alanda Çin sinemasında rüştünü ispatlamış isimlerin özel olarak seçilmiş olması güçlü bir mesel çalışmasını gerektirmiş olabilir. Filmin, kostüm tasarımlarının mekânı tamamlayıcı bir özellik teşkil etmesi, makyajın uygunluğu ve dönemi yansıtmaması, müziğin geleneksel Çin dünyasına seyirciyi taşıması, çekimlerin ruhani hafifliğe ulaştırdığı etki ve kurgunun kendini film içinde buharlaştırması mesel çalışmasının bu konulardaki ahengi sağlamak adına yarattığı etkinin uygunluğunu gösterebilir. Filmin genel planlara ağırlık verdiği savaş sahneleri ve yakın planlarla etkiyi güçlendirdiği diyalog kısımları her ne kadar bir Hollywood filmini andırsa da genel yapının "Çin" hissini oldukça etkili bir şekilde tasvir ettiği varsayılabilir.

Epizotik Anlatım; Film epizotik anlatımı çok belirgin bir şekilde ihtiva etmektedir. Çünkü karakterlerin özdeşleşmenin mümkün olmadığı bir matematikle filme dahil edilip çıkarılmasının yanı sıra, hikaye de tam doruğa ulaştığı noktada uzun bir geri dönüş (flash back) ile kesilmektedir. Bu nedenle filmde karakterlerle özdeşleşme (katharsis) gücünü kaybedip engellenirken onlarla empati yapmak ve o zaman diliminin farklı yönlerini algılamak adına seyirci yönlendirilmektedir. Epizotların kısaca belirginleştirilmesi gerekirse şayet; Li Mu Bai'nin savaşçı günlerinin sona erışı, Yeşil kaderin kılıcının çalınışı, Jen'in ve Jade Fox'un bağlantısı, Çölde aşk, Evliliğin engellenmesiyle Jen'in Tanrıçalaşması, büyük düellolar ve son kapışma olarak bölümlenebilecek bir yapı tasarlanabilir. Bu epizotlar hem karakterlerin transformasyonları hem de mekanların değişimiyle desteklenirken filmin bütünlüğünü korumak adına yerel müzikal alt yapı bozulmamıştır.

Gestus; Filmde sözün arkasındaki anlamın jestlerle gösterilmesi prensibine dayanan bu maddeyi filmin bir çok yerinde gözlemleyebiliriz. Li Mu Bai'nin eğitimini tamamlamaya çalışırken karşısına çıkan engelin aşktan yoksun oluşu olduğu Shu Lien'e bakışlarından ve jestlerinden çıkarımsanabilir. Shu Lien'in Sir Te tarafından nasihat verilirken adamın dediğini anlamıyor gibi yapışından Li Mu Bai'ye ilgi duyduğu anlaşılabilir. Jen'in bir ev kızı gibi davranarak Shu Lien'e özeniyor gibi yaparken içten içe bunu başarma yolunda ilerlediğini düşündüğü varsayılabilir. Jade Fox, Li Mu Bai'nin ustasını kötülerken onun çırağı olmayı ne çok istediği hissedilebilir. Lo, Jen'e dağdan atlayan adamın hikayesini anlatırken onun da kızla beraber olmayı dilemek için aşağıya atlamayı arzuladığı gözlenebilir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla beraber filmde gestus'un varlığının bütün önemli karakterler de gözlemlenebiliyor olmasıyla bu kavramın filmdeki bütünlüğü anlaşılabilir. Bu yönüyle film gestus'u estetik yapısında ihtiva etmektedir.

Yabancılaştırma; Bu kavram da filmin belli kısımlarında gözlemlenebilir. Yabancılaştırma birçok yönden filmin estetik yapısını güçlendirirken filme daha etkileyici bir hava katmaktadır. Bir anlama yolu olarak yabancılaştırma, filmde Li Mu

Bai'nin eğitimine ve hislerine dair yaptıklarıdır. Li Mu Bai, önce çok belirgin olmayan sebeplerle eğitimini sona erdirmiştir. Ardından Shu Lien'e olan hislerini belli etsede, Jen'e ustalık yapmayı önermesi sebebiyle Wudang öğretisine geri döneceği fark edilir ama sonunda Shu Lien'in elini tutup ona duygularını anlattığında Li Mu Bai'nin neyi aradığını ve öğretiyeye neden son verdiği görülebilmektedir. Anlaşılabilirliği kadar anlaşılmaazlığında, Jen'in nasıl ve neden, o karaktere dönüşmüş olmasıdır. Shu Lien'in gözünden ev kızı'nı görürken filmin ilk yarısında ninja kıyafetiyle gezen Jen'in nasıl olduğu karaktere dönüştüğü gizemini korur, sonradan anlaşılırki asıl maske geleneklerine bağılı sessiz ev kızıdır. Genel'in içinde özel olansa tabiki de çöl de savaşarak başlayan aşkın tipikliğidir. Filmin genel hikâyesi içinde tek geri dönüş olması sebebiyle kendine özgüdür ve dövüşerek, nefretle başlayan bir ilişki aşka dönüşmüştür ki bu da filmlerde ve romanlarda görülen çok tipik bir durumdur. Gelişmenin anında Li Mu Bai'nin Jen'e bambuların üstündeki savaşlarından sonra tekrar öğrencisi olmayı teklif edişi olabilir. Yenilgi hissinin karşıtını hissetmek için Jen ona boyun eğmesini talep eden Li Mu Bai'e karşı gelmiş ve kılıcın arkasından atlamıştır. Çelişki ise Jen Wudang öğretisini en üst noktaya getirme arzusuyla yanıp tutuşurken Li Mu Bai'nin bu konuda kendine sağlayabileceklerine karşı direnmesinden kaynaklanabilir. Bir şeyin bir başkasıyla anlaşılmasında ise filmin orta kısmındaki geri dönüşte anlatılan dağdan aşağıya atlayan adam hikayesi kendi başına bir anlam ifade etmezken, Jen'in filmin sonunda kendini dağdan aşağıya bırakmasıyla başka bir anlama ulaşılmaktadır. Sıçrama Jen'in evlilik töreni öncesi bir arabanın içinde kırmızı gelinliğiyle görüldükten sonra bir anda erkek kıyafetleriyle bir restoranın bahçesinde iki savaşçıyla muhabbet etmesinde gözlemlenebilir. Zıtların birlikteliği ise, fakir Lo ve zengin Jen, iyi Li Mu Bai ve kötü Jade Fox, başarılı Shu Lien ve başarısız Efendi Bo ikiliklerinde görülecek bir şekilde hikayede mevcuttur. Film teoride Çin'in tarihsel ehemmiyetine dikkat çekmeye çalışırken kendi başarısını da perçinlemektedir. Yabancılaştırmaların belirtilen şekillerde filmin birçok kısmında mevcut bulunmakta olduğu gözlemlenebilir.

Tarihselleştirme; Bu kavram, filmin belki de en önemli estetik yönünü kapsayabilir. Bir kültürü anlamak için tarihselleştirme estetik altyapıyı oldukça güçlü bir şekilde üretmeyi sağlayabilir. Binyediyüzlerin son çeyreğinde geçen hikaye, Çin'in ne kadar medeni, güzel ve onurlu bir yaşama sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Filmdeki küçük nüanslar filmin estetik değerinin artmasına da sebep olmuştur. Shu Lien Beijing'e girerken at arabasının tekerine çakılmış olan çivi başlarına yakın plan detay çekimlerle dikkat çekilirken, yolların tekerlekler için özel olarak kazılmış olması Çin'in o dönemdeki teknolojik gelişmişliğine dikkat çekebilir. Evlerin mimarisi, kılıçların çeşitliliği ve estetik değerlerinin yaşlarına ve tasarımlarına göre nasıl önemsendiğinin gösterilmesi, hizmetçilerin ellerini yıkamadan efendilerine yardım edemeyeceğine çekilen dikkat ve daha birçok farklı belirgin çekim ile tarihselleştirme filmin estetik gücüne güç katmıştır. Mekan tasarımlarının ve kostümlerin ahengi ise bu kavramı filmde çok net görülebilecek bir hale getirme de önemli bir rol oynamıştır. Filmin tüm yönleriyle tarihselleştirmeyi desteklediği bahsedilen yönlerle ve daha birçoklarıyla belirginleşmekte ve bu da filmin güzelliğinde önemli bir rol oynamaktadır.

Anlatımcı Yapı; Bu kavram, ussal bilgiye ulaşılması gerekliliğinden türetildiğinden, filmin Taoist bir bakış açısıyla incelenmesi önemlidir. İyi ve kötü gibi diğer bir çok zıtlığında insan tekâmülünde dönüşümsel olarak birbirine dönüşüyor olması bilgisi filmde gözlemlenebilir. Kaplan anlamına gelen Lo'nun adı "Xiaohu" ile Ejder anlamına gelen Jen'in adı "Jiaolong" Çince özlü sözde bahsedildiği üzere bir taşın arkasında saklanan saklı kaplan ile çömelen ejder'in sahip olduğu gizli kudretlere denk gelmektedir. Filmin alt metninde önemli bir parçayı içeren Jen'in gizli güçlerinin küçümsenmesi nedeniyle ortaya çıkan kaos ise bu anlamsallığı güçlendirmektedir. Anlatımcı yapı bu yönleriyle filmin genelinde görülür. Bu kavramların özellikle Batılı algıda var olmaması yönüyle genel bakış açısını kırarak yerine yeni bir algı getirmesiyle filmin ussal ve bilinçsel gelişmeye sebep olabileceği düşünülebilir.

Göstermecî Oyunculuk; Bu oyunculuk türü daha önce de belirtildiği şekilde Çin tiyatrosunda zaten bulunmaktaydı. Bu anlayışla çalışan yönetmen ve oyuncular Brecht'in kurduğu sisteme uygun bir çalışma sergilemişlerdir. Oyunculuklar oldukça minimaldir. Aşırı büyük tepkiler ve jestler sadece bir kaç önemli noktada gerginliği göstermek adına kullanılmıştır. Jade Fox'un Li Mu Bai ile savaşırken bir an yenilip öldürölme korkusunu belirten ifadesi gibi bir kaç küçük nokta dışında oyunculuklar oldukça küçüktür. Kendisi de tiyatro kökenli olan Ang Lee bu nedenle, oyuncularını nasıl yöneteceğini çok iyi bilen bir yönetmendir. Li Mu Bai, Wudang dağında öğretisinden kopuşunu anlatırken suratında o an yaşadığı sıkıntıyı hissederez ama bu küçük enstantane yükselen bir ivmeyle seyirciye hissettirilme çabası içinde verilmediğinden seyirci o sıkıntıyı hissetmez ama bu duyguyu karakterin neden hissedebileceğini sorgular. Jen, Jade Fox'a ondan gizli parşömenleri çalıştığını, o okuma yazma bilmediği için sadece yüzeysel teknikleri öğrenirken kendisinin gizliden gizliye parşömenleri hatim ettiğini söylediğinde Jade Fox'un yaşadığı üzüntüyü paylaşmaz seyirci; kötü karakter olmasına rağmen ondan nefrette ettirilmez ama neden bu yaşadıklarına maruz kaldığı sorgulanabilir. Shu Lien, Jen ile düellosunda kızı yendikten sonra, Jen'in yenilgiyi kabul etmektense saygısızca Shu Lien'i yaralamasının ardından kadının hayal kırıklığıyla Jen'e baktığı an o hayal kırıklığı hissedilmese de onurun ve saygının savaş söz konusu olduğunda bile korunması gerektiğini ufak bir bakışla gösterir. Bunların tamamı Çin geleneğinden gelen bir oyunculüğün süregeldiğı estetik bir anlayış olan göstermecî oyunculukta mevcuttur ve filmin birçok yerinde göze çarpmaktadır.

Brecht'in estetik altyapı analizinde bu sekiz özellik üzerinden tasarlanan bakış açısı ve estetik tavır filmde sayılan sebeplerden ötürü gözlemlenebilir. Estetik anlamda oldukça güçlü bir yapı ihtiva eden filmin küresel anlamdaki başarısı ve teze sağladığı katkılar yadsınamayacak kadar fazladır. Uzak Doğu'nun Batı ile olan el sıkışmasıyla doğan bu başarı, günümüzde ulaşılması beklenen kültürel senteze varılabilecek bir estetik altyapıyı içermekte olabilir.

4.2.3. Kaplan ve Ejderha'nın Oryantalizmle Etkileşimi

Oryantalist bakış açısının, filmin hem öyküsüyle hem de dönüştüğü film eserinin küresel başarısıyla büyük bir darbe aldığı düşünülebilir. Bir kere film Apollonik olanın belirgin galibiyetiyle sonuçlanmaktadır ki bu Batılı bakış açısının Doğu'da görülmesi mümkün olmayan bir yapıda olduğu savının yok sayılmasına yardımcı olabilir. Ayrıca Doğu'ya bahşedilen karanlık, kirli, tembel ve şehvi özelliklerin hiçbiri filmde görülmemektedir. En önemlisiyse Doğu da köle olduğu varsayılan kadınlar, filmde akıl almaz seviyede yetenekli ve güçlü savaşçılar olarak resmedilmiştir.

Diyonizyak özelliklere sahip olan Lo, Jade Fox ve Jen karakterleri filmin sonunda etkisiz hale getirilmiş veya kültürel anlamda daha kontrollü yaşamayı seçmiş tiplere dönüşmüştür; bu da Uzak Doğu'nun bu olanları yapmaya muktedir olduğunu göstermektedir. Filmin ilk sahnesinde, çalışmak için etrafta dolaşan insanlarla dolu, sulak ve tertemiz bir ortam görülmektedir. Shu Lien'in evinin avlusu tertemiz ve düzenlidir. Filmde insanların kıyafetleri, düzenli ve şık, traşları temiz ve bakımlıdır. Filmde ki farklı şehirlerin sokaklarındaki kalabalıklarda sürekli bir çalışma dinamiği gözlemlenirken, şehirlerin temiz, ferah resmedilmesi o zaman dilimine gönderme yapması yönüyle önem arz etmektedir. Shu Lien, oldukça önemli aristokrat beyler olduğu anlaşılan kişiler tarafından babasından miras kalan güvenlik şirketini çok iyi yönettiği konusunda övgüler almaktadır. Savaşçı yönünün yanında öyle bir zaman diliminde başarılı bir iş kadını resmi çizilmesi tez için önemli bir durumdur. Shu Lien rolündeki Michelle Yeoh bir röportajında Çin'in yazınsal eserlerinde güçlü kadın rollerinin oldukça yaygın olduğunu belirtmiştir. Kültürlere hakim olmamızı veya olamamızı sağlama çabasının ötesinde kendi hayal dünyasında yarattığı stereotipleri diğer kültürlere empoze etmesini engellemek için yönetmenler kendi kültürlerini ve değer verdikleri diğer kültürleri aydınlatmak için

gerekli çalışmaları yapabilir. Ang Lee'nin ürettiği eser bu konuya örnek teşkil edebilecektir. Jade Fox'un ve Jen'in benzer şekillerde bir despot efendiye boyun eğerek onun ğrenciliğinde bir öğretiyi ğrenmektense kendi kendilerini eğitmeyi seğmiş olması Doğulunun despotun emrinde olmayı her zaman kendi öz başarılarına yeğleyeceği fikrinide rtebilecektir. Li Mu Bai ve Lo dağlarda kendi cinsi arzularına ketvurarak yaşamayı seğebilecek kadar kontrollü olmayı başarabilmektedirler. Belki aylardır bir kadın yüzü görmemiş olan Lo mağarada Jen'e banyolar ve yemekler hazırlarken kızın sağınınbir teline dahi dokunmuyor, ona şarkılar söyleyip rahat ettirmeye uğraşıyordur. Bu film kareleri Doğulunun şehvetten gözü dönmüş a kurtlar olarak resmedilen erkek portresine uymamaktadır. Jen'in handaki savaşında kendini Kaderin kılıç Tanrıçası ilan etmeden önce dövüştüğü bir grup erkek, kadın gücünün, eğitim sonrası erkeğin gücünü altüst edebilecek bir seviyeye gelebileceğini göstermektedir. Batı'nın Doğu, Kültür'n Doğa ve erkeğin kadın üzerindeki hakimiyetini yerle bireden film Oryantalist bakış açısını hiçbir yönüyle desteklemezken, kavramın savunduğu ve toplumlara empoze etmeye çalıştığı bilgilerin hepsini de olduğunun tam tersi şekilde resmetmiştir. Bu yüzden Oryantalizm ile etkileşimi yönüyle film kavramın yok sayılabileceği bir altyapı kurmuş ve bu başarıyla isminden çokça bahsettirmiştir.

4.3. Paris'te Son Tango

Sinema tarihinin belki de en önemli filmlerinden birisi olan Paris'te Son Tango'nun çekildiği 1972 yılındaki gibi bu günde tam olarak anlaşılamadığını varsayabiliriz. Çünkü film belki de çağının yüz sene sonrasında ya da daha sonra bile zor anlaşılabilecek gerçekleri gözler önüne sermekte olabilir. Tezdeki bakış açısına göre belki iki bin beş yüz yıl önce daha iyi anlaşılabilecek olan film bir ihtimal modernitenin o kadar da gelişmiş bir yapı ihtiva etmediğini, insanlığın bakış açısının ve vizyonunun tersine gerilediğini ilan etmeye çalışıyor olabilir. Tezde filminden

Avrupa'nın ve Amerika'nın daha yetmişlerde nasıl bir buhran içine girmiş olduğunu algılamak için yararlanılacaktır. Oryantalizm'in savlarının tamamının filmde gözlemlenebiliyor olması ve insan doğasına dair önemli çıkarımlarda bulunulmasına yardımcı olması yönünden büyük önem teşkil etmekte olan film, geleceğe dair yapılacak olan önerilerde de yol gösterebilecektir. Çekildiği zaman "X-Rated" yani aşırı vahşet ve cinsellik sansürüne takılan ve doksan yılından sonra "NC-17" yani 17 yaş altı izleyici kitlesi için uygun değildir uyarısına dönüşen film, yönetmenin hapis cezası alması kadar ulaşan, akıl almaz etkilere sebep olmuştur. Fakat bugün bütün Dünya'nın her yerinden binlerce kadının kendini ifşa ettiği milyonlarca resmin her gün yayınlandığı bir zaman diliminde filmin hala ahlaksızca olduğunun düşünülmesi pek akıl alır bir düşünce olmayabilir. Ayrıca ahlak kavramı insanın belki de en temel içgüdülerini yok sayması için ona bir takım kurallar diyor olabilir mi? Nasıl bir toplumsal yapıdan bahsedilebilir ki kendinden nefret etme pahasına onun parçası olmaya çalışan milyarlarca insanın akıllarını kaybetmesine sebep olabilsin? Her konuya yaklaşılması gerektiği gibi soruyu şuna dönüştürmemiz gerekebilir; Ya Bertolucci haklıysa ve diğer herkes haksızsa? Ya Bertolucci binlerce yıl önce unutulmuş hisleri tekrar kazanma yetisine sahip bir insan olarak daha en az bir asır sürecektir bir gelişim içinde fark edilemeyecek ya da tamamen unutulmaya yüz tutmuş gizleri fark ettiyse?

Film'in açılış jeneriğinde isimler geçerken bir yandan Francis Bacon'un iki ünlü yağlıboya resmi görülmektedir. Jenerikte Francis Bacon'a özellikle teşekkür edilerek kullanılan bu resimlerin biri Lucian Freud'un çifte portresi, diğeryse Frank Auerbach'ın bir portre çalışmasıdır. Bacon çokluk resimlerindeki karakterlerde, bir kasabın camekânında asılan etleri çağırıştırır. Hastalıklı derilerin başkalaşıma uğradığı ve insan ruhunun etleri yırtıp kaçmaya uğraştığı resimlerde, cinsel organlar yaşamın tek kanıtı olacak şekilde nefes almaktadırlar. Portrelerdeki kadın filmin kadın baş karakteri Jeanne (Maria Schneider)'ı sembolize ederken, adam Paul (Marlon Brando) karakterini simgelemektedir. Film Paul'ün "Lanet olası Tanrı" sözleri

eşliğinde kulaklarını tutarak bağırmasıyla başlar. Orijinal ismi “Passy Viaduct” olan tren yolunun altındaki uzun bir koridorun oluşturduğu yol Libya çölündeki Rommel'lere karşı verilen savaşı yad etmek için Pont de Bir-Hakeim ismini almıştır. “Inception” filmindeki ayna sahnesinden de hatırlanabilecek olan yol birçok filmde sinematik perspektifte yarattığı muntazam estetik sebebiyle tercih edilmiştir. Sakinleşip yıkılmış bir şekilde yürüyen orta yaşlı Paul’ün arkasından gencecik Jeanne’in sahneye girdiğini görürüz. Belki de bu yol uzun bir macera’nın başında yolun etrafındaki demir parmaklıklara hapsolacak iki karakteri tasvir etmektedir. Paul’ün arkasından gelip geçen kız bir apartmanın giriş kapısında kiralık yazısı yazan bir kağıt görür, eve bakmaya karar verdikten sonra telefonla konuşmak için alt kattaki bar’a girer. Telefon kulübesinde Paul’ün uzun mantosuyla kapıya dayanarak konuşmasını görürüz. Paul’ün bıraktığı telefonu kız alır ve aralarındaki iletişim’in başlayacağına gönderme yapılır. Kız annesine sevgilisi Tom (Jean-Pierre Léaud)’u tren istasyonundan almaya gideceğini söyler ve üst kattaki daireyi kiralamak için apartman görevlisinin olduğu kabine gidip anahtarı ister. Görevlinin anahtarın yerinde olmadığını söylemesinin üzerine yedek anahtarı verirken çılgınca gülmesiyle Jeanne masum medeniyet ’in kollarından çılgınlıklar dünyasına adımını atacaktır. Bu çılgınlıklar belki insanın özünde vardır ya da binlerce yıldır baskı altında tutulmasından kaynaklı aşırılığa varan bir hal almışlardır. Yukarı çıkıp karanlık odanın penceresini açan kız, şöminenin yan pervazında eğilmiş oturan Paul’ü görür. Paul, kızdan önce içeri girdiğini ağzında geveleyişini anlamayan kıza elindeki anahtarı sallayarak cevap verir. Toplumsal olarak yapılması uygun olan hiçbir tavır ve davranışla ilgilenmediğini açıkça belli eden adam sessiz ve umursamaz bir tavırla evi gezmeye başlar. Evi gezerlerken bir yerde telefon çalar ve kız adama açıp açmayacağını sorduğunda yine cevap alamaz. Jeanne telefona sinirle cevap vermek için yere eğildiğinde adam da oturduğu bir köşede paralelde telefonu açar; böylece iki telefonun iki ucundaki kızla adam artık iletişime geçmiştir. Kızla bir kaç küçük konuşmanın ardından kapıya yönelen Paul ardından kızı bacak arasından

kucaklayarak pencerenin kenarına götürür ve ayaküstü kızla beraber olmaya başlar. Kız adamın tüm maço lu ğuna ve sessiz karizmasına karşı çıkmaksızın apartmanın dışındaki realiteden kopar ve seks bitiminde adam kızı elinin tersiyle itti ğinde kasılmalarının hala devam etti ği gözlemlenmektedir. Ardından hiçbir şey olmamış gibi yürüyüp giden adamlar, kızında şaşkınlıkla uzaklaşmasıyla; yoldan giden kızı, onun üstündeki üstgeçitten yürüyen adamı ve en yukarda Tom'un gitti ği treni görürüz ve böylece karakterler bir aşk üçgeninin çıkmazına girerler. Jeanne trenden inen Tom'u karşıladı ğında, Tom'un beraberinde bir film ekibiyle geldi ğini ve "Bir Genç Kızın Portresi" isimli bir film çekmek için televizyonla anlaştı ğını söyler. Buna kızan Jeanne ne olursa olsun Tom'a karşı gelemez ve bu fikri kabul eder. Ardından Paul'ün eşinin bir gece önce kendini öldürdü ğünün anlaşı laca ğı şekilde küvetin ve banyonun geri kalanının kanlar içinde resmedildi ği sahneye geçilir. Odayı temizleyen kadın Paul'den patronu diye bahsetmektedir. Çünkü kadının canını aldı ğı otel odası Paul'ündür. Odayı temizleyen kadın ardından Paul'ün karısı Rosa (Veronica Lazar)'nın kendini öldürdü ğü, berberlerin kullandı ğı cinsten tıraş bıça ğını adama verir. Jeanne olan bitenden sonra evi kontrol etmek için geri döner. Bu sırada Paul evi kiralamış ve eşyalarını getirmeye başlamıştır. Eşyaları düzenlemesi için Jeanne'den yardım ister. Bu sırada Jeanne'in sordu ğu hiçbir kişisel soruyu cevaplamamakta ve bunların hiçbir önemi olmadığını, oraya gidince dışarının bütün gerçekli ğinden sıyrılıp herşeyi unutabilecekleri bir yerde olduklarını ve orada buluşup sorgusuz sualsiz ayrılacaklarını söyler adam. Ardından Paul'ü Rosa'nın annesiyle (Maria Michi) görürüz, kadın kızın odasında bir mektup aramaktadır. Hiçbir şey bulamayan kadını başka bir odaya götüren Paul, Rosa'nın kilise ayiniyle uğurlanmasını isteyince çıldırıp köpürür ve "Burada kimse senin lanet olası Tanrı'na inanmıyor!" der kadına. Kadının eşyalarını alıp etrafa saçarken "Kilise intiharı kabul etmiyor!" der. Rosa'nın annesi Paul'e kızının neden kendisini öldürdü ğünü sordu ğunda sinirlenip kapıyı yumruklamaya başlayan Paul "Neden, neden, bilmiyorsun değil mi! Bilmiyorsun." der ve odayı terk eder. Ardından Jeanne ve

Paul'ün evde sık sık buluşarak seks yapışını ve kızın kişisel sorularını Paul'ün savuşturacak şekilde cevaplar verişini görürüz. Kız sana bir isim takacağım şeklinde adamı zorladığı bir an, adam kendi isminin barbari bir inleme olduğunu gösterir şekilde sesler çıkarmaya başlar. Kız ise buna göre bir kuş civıltısıyla bir ırmağın çağlayan sesini andıran bir ses demetiyle karşılık verir. Paul'le tüm bunları yaşayan kız, Tom'la ise genç adamın tamamen filme dönük bir takıntıyla hareket ettiği bir ilişki sürdürmektedir. Jeanne, Tom'la eski evine gider, sokaklarda gezer, farklı farklı enstantaneler yapmasıyla ilgili beklentileri karşılamak için adamın arzularını paylaşır. Gerçek anlamda bir sevgi yaşadıklarına dair hiçbir kanıt yoktur. Sanki bir evlilik filmi beklentisindeki topluma karşı görevlerini üstlenen iki kişilik gibidirler. Paul bir akşam kayın validesiyle otururken ona teselli vermeye çalışan kadının elini ısırır ve önceki konuşmalarına istinaden “yukarıdan gelen müzik sesini sona erdirmesini isteyip istemediğini” sorduktan sonra tüm otelin elektriğini keser. Otelde kalan herkes hole çıkıp bağırırken Paul'de kadına otelin müşterilerini tanıtmak için keşlerin, saksafon çalan uyuşturucu satıcılarının ve kokuşmuş yaşlı hayat kadınlarının yaşadığını söyler. Bir kaç gün daha evde Jeanne'le buluşan Paul bir akşam bir kaç gün önce Rosa'nın eski aşığı diye kayın validesine tanıttığı Marcel (Massimo Girotti)'in odasına gider. Marcel otelde hala kalmaya devam etmektedir. Kadın Marcel'le beraber olurken ona kocasının sabahlığının bir eşini almıştır. Adamla bir süre oturup içki içen ve konuşan Paul'ün hiçbir toplumsal durumla uzaktan yakından ilgilenmediğini burada görürüz. Paul bir gün ansızın eve gelen kızı yerde uzanmış bir şekilde ekmek ve su yerken karşılar ve kızıdan tereyağını getirmesini ister. Zorla tereyağını getiren kız yerde halıdan kesilmiş bir parçayı merak ederek orada ne olduğunu sorar. Deliği açmak için gelen adama, açmaması için seslenen kıza aşağı kısmını göstererek “Peki bunu açabilir miyim?” diye sorar Paul. Ondan korkmadığını söyleyen kız bir hışımla yüzü koyun çevirip pantolonunu indiren adama bu sırada “Deliği açma belki içinde aile sırları vardır!” der kız. Eline bir parça tereyağı alıp, sahil olmadığı sayılan bir yolla kıza sahip olmak için kullanan adam kızın acı

hıçkırıkları esnasında “Ben sana aileyi gösteririm!” diyerek en sadist şekilde toplumun en temel yapıtaşını yırtıp geçmektedir. Bu olanlardan sonra adamın gizemli halinden ve hayvani şehvetinden sıyrılamayan kız apartmana gitmeye devam ederken, Tom’da kıza kameralar eşliğinde evlenme teklif etmiştir. Kız emin olmaksızın teklifi kabul etmiştir. Bu buluşmalar sırasında dikkat çeken Jeanne hırçınlaştığında; Tom, agresifleşip kıza yumruklar ve tokatlar atan bir portre çizerken, filmde baskın bir şekilde hayvani dürtülerini kontrol etmeyen Paul kıza sevecenlikle ve şefkatle yaklaşıyor ona hikayeler ve edepsiz şakalar yapıyor hatta elleriyle banyo yaptırıyordu. Bütün bu olanlardan sonra Paul’le ilgili kızın öğrenebildiği tek şey çocukluğunun ve gençliğinin Amerika’da bir çiftlikte geçtiği, babasının bir sarhoş, annesininse doğaya hayran birisi olduğudur. Kıza banyo yaptırdıktan sonra kızın Paul’e dair kafasında yarattığı yanılsama, Paul tarafından hunharca yıkılacaktır. Kız, Paul’ü kendini koruyup kollayacak ve sevecen bir şekilde ona sahip olacak bir adam olarak kafasında canlandırmaktadır. Paul ise sadist-mazoşist bir tavrın ötesine geçebilecek bir ilişki çeşidi görememektedir. Kıza elleriyle sahil olmadığı varsayılan bir yolla kendini rahatlatmasını salık veren adam. Kız adamın arkasına geçip biraz önce tırnaklarını kestiği orta iki parmağını kullanırken, Paul kızın midesini bulandıracak bir takım benzetmeleri sıralamaktadır. Ardından Paul karısının cenaze törenine gidip, aynı konuşmaları kendisini aldatmış olan eski karısı Rosa’ya sıralamış, ardından öfke ve tikslenme dolu cümlelerini sarf ederken hıçkırıklara gömülüp kadının suratındaki makyajı ve takma kirpiklerini sökmeye başlamıştır. Bunlar olurken dışarıdan bir kadın sesi sürekli adamı çağırmaktadır. Kadının cesedinin olduğu odadan çıkıp kapıya bakan Paul bir hayat kadınıyla yanında getirdiği bir adamı kapıda görür ve hiç boş oda olmadığını söyler. Bu arada hayat kadınının getirdiği adam fark ettirmeden sıvışırken, bunu fark eden kadın Paul’e baskı yaparak adamın arkasından gitmesini, onu bulup geri getirmesini ister. Adamı yakalayan Paul adamı döver ve gönderir. Bunlar olurken eve giden Jeanne evi bomboş görünce ve Paul’ü bulamayınca hemen Tom’u arayıp yanına gelmesini ister.

Paul'ün yokluğunu Tom'la doldurabileceğini düşünen Jeanne, Tom'a o evde yaşayabileceklerini söyler. Evi beğenmeyen Tom, daha iyi bir ev bulacağını söyleyerek evi terk ettikten sonra Pont de Bir-Hakeim'de yürüyen kızın arkasından bu sefer Paul gelir. Kızın Paul'ün hayatına girdiği gibi, Paul'de tekrar kızın hayatına girmek istemektedir. Ama bu yol onların hapisanesi olduğundan filmin başındaki tutsaklıklarının bu yoldan çıktıkları görüldüğünde biteceği anlaşılır. Birlikte bir Tango müsabakasının yapıldığı bir salona gittiklerinde, hissiz ve mimiksiz bir şekilde en kasıtlı hareketleriyle birbirleriyle yarışan Tangocuların arasından hiçbir duygu hissetmeksizin uzaklaşan ikili bir kenarda oturup içkilerini içmeye ve konuşmaya başlarlar. Tren yolunun altındaki geçitten beri kendiyile ilgili tüm detayları anlatan adama, kız "tamam gidip otelde yaşayalım" demektedir. Ama Paul "Doğaya dönmeleri gerektiğini, kendisinin bir doğa adamı olduğunu" söyler. Bu olanların ardından sinirlenip ilişkilerinin bittiğini söyleyen kızı dansa davet eden Paul, ortalıkta kontrolsüzce ve deli gibi dans etmeye başlar. Jeanne ve Paul sanki ciddi bir müsabaka yokmuş gibi dans ederler. Sanki oyun parkındaki çocuklar gibi kendilerini yerlere atıp, saçmalarlarken jürilerden biri dayanamayıp onları pistten atmaya çalışır. Jürideki kadınıda kucaklayıp bırakan Paul, en sonunda pantolonunu çıkarıp kadına kaba etini sallamaktadır. Bu olanların ardından iyiden iyiye demoralize olan ve Paul'ün kendini anlatmasıyla adamla ilgili gerçeklikleri görüp yanılsamalarından kurtulan kız adamdan koşarak uzaklaşmaya çalışır. Kızı takip eden adam sonunda kızın annesinin bir apartmanın üst katındaki evinde Jeanne'i yakalar. "Seni seviyorum ve adını öğrenmek istiyorum!" diyen Paul, ondan habersiz kızın babasının beylik silahını adama doğrulttuğunun farkında değildir. Jeanne adını söylerken adamı vurur. Son sahnede evden dışarı çıkan adamın Paris'in gökyüzünü seyrederken ölüme yol alışını ve kızın bunu reddetmek için neler söyleyebileceğini tekrarlamasını görürüz. Cenin pozisyonunda balkonun kenarına yığılıp ölen adama karşı tecavüzden kendini kurtarmak için bunu yaptığını söylemeyi planlayan kızın portreleriyle film sona ermektedir.

4.3.1. Paris'te Son Tango'nun Öyküsel Altyapı Analizi

Paganizm, Oryantalizm'in savlarının yok sayılmasında tezin genel yapısı itibariyle büyük bir önem teşkil etmektedir. Bu durum, filmin incelenmesinde paganizm'in baskın bir yer teşkil etmesiyle beraber karşılığını bulabilecektir. Paganizm, Mısırdaki yer ve gök kültlerini, dolayısıyla insanın demonik yani hayvani dürtüleriyle ilişkilendirilebilecek yönleri ile Tanrısal ışığın zerafetini ve dürtülerini gerektiğinde dizginleyerek güzele yönelen halini bir ve tek kabul etmiştir.

Nietzsche'nin *"Mantıksal bir çıkarsamayla, ama sezginin anında oluşan keskinliğiyle, sanatın sürekli gelişiminin Apolloncu ve Dionysoscu bir ikiliğe bağlı olduğunu anladığımızda estetik bilimi için çok şey yapmış oluruz: Yaradılışın, bazen araya giren uzlaşmalara rağmen sürekli çatışan cinsiyetliliğine bağlı olması gibi."*

²Sözlerinden çıkarımsanılacağı gibi; sanatın bu iki yönü Mısır'da bu haliyle anlaşılırken Paglaesk açıdan bakıldığından bu ikiliğin modern zamanda Yunan Paganizm'inde ayrıştırıldığı ve yer kültüne karşılık gelen Dionysos'un özellikleri aşağı ve vahşi görülürken, gök kültüne denk gelen Apollon'un varlığı yüksek ve güzel olanla bağdaştırılmıştır. Nietzsche'nin bu birlikteliğe bir Avrupalı olarak tekrar tekrar parmak basmasının sebebi, belki de kendi kültüründeki yozlaşmayı farketmiş olmasıdır. Doğu ise buna karşın, bu ikiliğin aşağı sayılan yanlarına sahip olduğunu unutmamak ve bu tavrından vazgeçmemek adına belki de Apollon'un ışığından yeterince yararlanamamıştır. İslam'ın resim ve heykel sanatıyla ilgili getirdiği yasaklamalar ve Doğu'nun büyük bir kısmına yayılması ise bunun sebebi olarak düşünülebilir. Apollonik özelliklerinden sıyrıldıkça, Dionizyak özelliklerini dizginleyememiş olabilir. Tezde varılmak istenen nokta ancak bu iki yönde sırt çevirmeden insanlık kültürünün bütünlüğünün sağlanabileceği ve Doğu-Batı

² Nietzsche, A.g.e. s. 7

dikotomisinin sona erdirilebileceği olduğundan; Uzak Doğu'nun en Apollonik özellikleri bariz bir şekilde analiz edilen önceki iki filmde gösterildikten sonra, Avrupa'nın en Diyonizyak yanlarını temsil eden bu ve bundan sonraki iki film paganizm üzerinden incelenecektir. Daha önce de bahsedildiği gibi, tezde savunulan fikir Apollonik özellikler olmadan nasıl yaşanamayacaksa, Diyonizyak özellikler olmadan da var olunamayacağıdır. Doğu, Batı olmadan, Batı da Doğu olmadan var olamaz. Bu yüzden Batılı Doğuluya bahsettiği nitelikleri kendinde gördüğünde ve Doğulunda kimi yönleriyle ondan daha medeni davranabileceğini algıladığında, belkide tüm manipülasyon sona erebilir ve insanlık tekrar büyük bir zerafetle yaşayabileceği Antik Mısır'ı andıran bir medeniyet seviyesine ulaşabilir.

Kültür Eleştirel Üst söylem filmde daha zayıf bir şekilde tasvir edilmiş olsa da bunun sebebi, yönetmenin kafasındaki Avrupa medeniyeti tasvirinden kaynaklanabilir. Filmde genç ve dinamik Tom, sinemanın ışığını sanki Tanrısal bir ışıkmış gibi önemseydiğinden bir Apollon görüntüsü çiziyor olabilir. Toplumsal biçimlerin sinematik yansıması olarak bir genç kıızı resmetme arzusu, kıyafetleriyle ve tavırlarıyla sisteme uygun hali ve kontrollü bir şekilde sadece sanatına sanki eril ögenin fallik odaklanmasındaki gibi odaklı oluşu bu tasvir'i güçlendirmiş olabilir. Kültür Eleştirel Üst Söylem'e yönelik Tom'un yansımasıysa, kızla hemen evlenmek istemesiyle anlaşılabilir. Bir sanatçı olmasına rağmen toplumsal yapıya uygun davranmak için çok heveslidir. Hemen en temel gereksinimlerini karşılayıp bir yuva kurmak, eşiyile beraber modern Avrupa toplumuna fayda sağlamak için yanıp tutuşmaktadır. Jeanne toplumsal yapıdan sıyrılmaya çalıştığı ve kendi içinde çıkmazlara düştüğü her an onu dizginlemek için sertleşip saldırganlaşabilen Tom, kıızı öpmenin ötesinde cinsel bir beklentisi olmadan yaşıyor ve kontrollü halinden, kız gelinliğiyle kaçtıktan sonra bile ödün vermiyordur. Tom kızın onu terk ettiği her seferde onu geri kabul ediyor ve evlilikleriyle ilgili planlara kaldığı yerden devam ediyordur. Jeanne'in annesi, Tom'un etrafındakiler ve Rosa'nın anneside topluma ve dine bağlılıklarıyla Kültür Eleştirel Üst Söylem'in yansımaları sayılabilir. Toplumsal

kontrol, düzen ve uyum Apollon'un günümüzde şekillenmiş ve hayat bulmuş yönleridir. Tom'un film ekibi de bu gruba dahil edilebilecek olsada filmin içeriğine dair pek bir varlıkları olduğu söylenemeyecektir.

Filmde asıl baskın olan karakter, Marlon Brando'nun oldukça başarılı bir şekilde resmettiği, yaşlı ve güçlü Dionysos'tur. Her ne kadar karakterin adı Paul'se de, resmedilenin Dionysos'tan başkası olmadığı varsayılabilir. Filmin ilk sahnesinde tepeden inen bir göz adamın aklına girer, karısının intihar ettiği gecenin sabahı adamın bilincini delilikle doldurur ve ele geçirir. Çılgınlık, Dionysos'un taşkın gücüyle kendine uygun bir vücut bulmuştur. Dionysos Bakkhalar'da başka başka cisimlere ve kişiliklere bürünür. Bu filmde yönetmen Dionysos'u Paul'e dönüştürmüş olabilir. Jeanne sessizce yaklaşp yanından geçtiği adamın onu yeraltındaki gizli mağarasına çekip, çılgın ve aşkın olanın dünyasında onu nasıl büyüleyeceğinin farkında değildir. Paul geçtiği her yerde neredeyse içindeki deliliği etrafına saçmaktadır. Paul'ün telefonla konuştuğu kulübenin dışında dişlerini yıkayan yaşlı kadının tipindeki akıl almaz grotesklik bu çılgınlığın ilk resmedilişidir. Ardından kabininden anahtarı çaldığı apartman görevlisi siyahi kadının kızın elini yakalayıp manyakça gülüşü bu mağaraya inen asansörün gelip kızı yukarı çıkarışıyla devam etmektedir. Apartman dairesi yukarı katta olsa da karanlık, pis, izbe haliyle, çirkin bir mağaranın uzak bir kovuğu gibidir. Pencereleler açılrsa bile Paul evdeyken gökyüzü kırık aynaların yansımasından kirli ve puslu görünür. Toplumsal nitelermeler olarak görülen isimler ve geçmişin izleri o apartman dairesinde yasaktır. Kimsenin ismi ve cismi olmasına gerek olmayacaktır. Orası ayin yapmak için Bakkhaların buluştuğu gizli bir ormandır sanki. Daha apartmanda ilk baş başa kalışlarında Paul kızı büyüler ve aralarında geçen hayvanca ilişkiden ortaya çıkan orgazmlarla kız özgürleşmiştir. Paul, Kurmaca Karşıt Söylem'in en ağır şekilde cisimleştirilmişliğinden oluşan, toplumdandan nefret eden, sadist-mazoşist ve manik depresif bir karakter olarak görülmektedir. Hiçbir Apollonik tavır taşımayan Paul Tanrısal zehrin Jeanne'in damarlarına zerk edişiyile hayat bulan canavardır. Paul için her şey, bütün toplumsal

tavırlar sahtedir, bir kadının iç çamaşırından içeri sızmak için yapılan sahtekârlıklardır. Jeanne, ilk aşkı olan kuzenini anlatırken gözümüzde lir çalan bir Apollon canlandırılabilir, çünkü kız onun piyano çalışına aşık olmuştur. Jeanne “çocuğun dahi olduğunu ve iki eliyle çalabildiğini” söylediğindeyse; ellerini kızı rahatlatmak için kullanmış olabileceğini ima eder bir şekilde “eminim öyledir” diyen Paul’ün bu konudaki bakış açısı kolayca görülebilecektir. Paul’ün karısının otelide aynı şekilde karanlık, sıkıcı, eski ve kasvetlidir. Kadının kendini öldürmesinin sebebi bu sıkıcı, bunaltıcı yaşam olabilir. Aynı sabahlığı giydirdiği iki adama birden sahip olduğu otel bile onu sıkıntısından kurtaramamış ve delirmenin asıl sebebi olarak karakterleştirmiş olabilir. Çünkü Rosa’nın öldüğü gecenin sabahı, sürekli ölüp dirilerek resmedilen Dionysos’un Rosa’nın bedeninde ölerək Paul’e dönüştüğü varsayılabilir. Paul gelmeden öncede otele sahip olan kadın, otele hayat kadınlarının gelmesine aldırış etmemektedir. Paul filmin bir yerinde “bu otele bir gece kalmak için geldim ve beş yılım geçti” demektedir. Belki de Jeanne’in Paul’ün etkisine girdiği gibi Paul’de o gece başka bir kadınla geldiği otelde Rosa’nın etkisine girmiş olabilir. Çünkü filmin çeşitli yerlerinde Rosa’nın dindar bir insan olmadığı ve çok eşlilikten çekinmediği anlaşılmaktadır. Otel Rosa’nın olduğu için yeraltında, toplumun dışladığı kıyılarda yaşamak zorunda kalan hayat kadınları, bağımlılar ve uyuşturucu kaçakçıları Rosa’nın ve Paul’ün oteline sığınmaktadırlar. Tıpkı Bakkhalar’ın orgialarında kendini kaybederek yaşamak için Dionysos’a sığınan Yunanlılar gibidirler. Cinsel aşkınlığı resmetmek için sahih olmadığı varsayılan yollarla kıza sahip olma ve kızın Paul tarafından aynı yolla rahatılmak için zorlanmasını örnek verebiliriz. Pislikten sadistçe bir zevk almasını Charles Baudelaire’in romantizmiyle eşleştirebiliriz. Bunu Paul’ün Jeanne’e “eğer sen ölürsen ben de ölü fareyi becermek zorunda kalırım” sözünden veya domuzlarla ilgili çeşitli yaratıcı küfürlerinden çıkarımsamak olasıdır. Dionysos tüm heybetiyle Paul’ün uzun montunda, güçlü kollarında, taşkın cinsel gücünde ve sarhoş eden karizmasında kendini göstermektedir. Son sahnede Apollon’un ışığıyla özdeşleştirilebilecek dev küre

İambaların sardığı ve tavanın altında yine Apollon'un tanrısal müziği eşliğinde, uyumun, dengenin ve kuralların dansı Tango'yu ifadesiz yüzleriyle icra eden dansçıların muazzam sayılabilecek cansız varlıklarına, bir küfür gibi girip tüm düzeni ve uyumu alt üst eden, taşkınlığıyla ve toplumsal düzene direnciyle var olan Dionysos'u görebiliriz. Jeanne, baştan beri bir eliyle Apollon'u, diğer eliyle de Dionysos'u tutarak, Uzlaştırıcı Söylemlerarasılığı tasvir edebilir. En başta Albay babasını kaybetmiş, ev hanımı annesinden ayrılıp kendi hayatını kurmaya hazır genç, yirmi yaşında bir kız olarak resmedilen Jeanne, hayatına dair olasılıklarla dolu bir gelecekle karşı karşıyadır. Jeanne bu yönüyle Avrupa kültürü'nün bu iki Tanrısal yönünü bir arada tutan Mısır'dan aldığı medeniyetle yükselbileceği olasılıklar dahilinde ele alınabilecektir. Ama Avrupa'nın yaptığı gibi Jeanne'de bu iki adamı ayırtmış ve kimi zaman birine yakın dururken kimi zaman öbürüne yönelmiştir. Apollonik tavırlarıyla Tom en mantıklı seçim gibi gözükürken, kendi saf arzularına yenik düşen kız, bu yönünü baskı altında tutmaya çalıştıkça daha sert bir etkiyle karşı karşıya gelmiştir. Rosa çılgın Paul'le durgun Marcel'de bu dengeyi yakalamaya çalışırken intihar eden Doğulu gibi görülebilirken, Jeanne ikisini bir şekilde ayırtırmaya çalışırken hayatı altüst olan Batılı gibi görülebilir. Bu yönlerden bakıldığında cinsel doyuma ulaşmak için her seferinde Paul'e dönmekten kendini alamayan Jeanne, bir yandanda bir film yıldızı olacağı ve güzel bir aile kurabileceği Tom'dan da vazgeçememektedir. Paul'ün tüm kuralsızlığı onu korkuturken, bu karanlık oyunların cazibesinden de kendini alamayan kız, toplumsal şartlanmalarla karakterize edilen Tom'un yanında da kendini güvende hissetmemektedir.

Uzlaşmayı sağlamaya çalışırken ortaya çıkabilecek ölümlerden yeni doğumlar çıkacak ve estetiğin göz alıcılığı vuku bulacaktır. Son sahne de Paul Tangocuların müsabakasını alt üst ettikten sonra Jeanne belirgin bir şekilde alt kata iner. Bu çekim Apollon'un gökyüzü krallığından Dionysos'un yeraltı sarayına inmesi şeklinde analiz edilebilir. Nitekim uzun bir kovalamacanın ardından kızı yakalayan Paul ölürken kimliğine geri döner, Paul'ün bedeninden çıkan Dionysos, kızın adını

son kez haykırdığında bir şekilde çılgınlığını kızın damarlarına enjekte ediyordur. Paul'un ölür ölmez cenin pozisyonunu alması, Dionysos'un doğacak bir beden bulduğunu gösterebilecektir. Kızın aklını kaybederek tekrar ettiği yalan iddialar eşliğinde kızın bedenini ele geçirmektedir.

4.3.2. Paris'te Son Tango'nun Estetik Altyapı Analizi

Daha önce de bahsedildiği üzere, Avrupa sinemasının İtalyan yönetmenlerinin bir dönem Dünya'nın en güzel filmlerini ürettiği söylenebilir. Bertolucci öncülleri Fellini, Antonioni ve Vittorio de Sica'dan bir yirmi yıl sonra film yapmaya başlamasından dolayı belki de onların vizyonlarından ve tekniklerinden yaralanmıştır. Aynı dönem film yapmaya başladığı Pasolini'dense geri kalır yönü yoktur. Yönetmenin yedinci filmi olan Paris'te Son Tango artık estetik yönünün iyiden iyiye yerleştiğini düşünebilmemiz adına da önemlidir. Filmin renk ve ışık seçimlerinde de jenerikte olduğu gibi Francis Bacon'un resimlerine bir saygı duruşu mevcuttur. Bertolucci Paris'te Son Tango çekilmeden önce iki filminde daha beraber çalıştığı daha sonra da bir kaç filminde daha beraber çalışacağı ünlü İtalyan görüntü yönetmeni Vittorio Storaro ile beraber karar vererek Bacon'un resimlerinden filmin renkleri ve ışığıyla ilgili bir çok konuda esinlenmişlerdir. Filmin estetik anlamdaki başarısını Brecht'in yöntemi üzerinden incelerken, Brecht'in de bir anarşist olduğunu unutmamak gerekir. Böylesi yetenekli iki anarşisti bu analiz üzerinden birleştirmek gerekliliği, sistemin şu anki durumunu yıkıp daha iyi bir öneriyle karşılamak için önem teşkil etmektedir.

Naivete; Bertolucci'nin hikayeyi yazarken üstünde durduğu belki de en önemli tavır naiflik olsa gerek. Çünkü belki de sinema tarihinde Paul karakteri kadar dürüstçe ve gerçek konuşan ve davranan bir karakter daha bulunamayabilir. Jeanne, Tom, Marcel, Rosa'nın annesi ve diğer karakterlerde kendilerince toplumun şekillendirdiği karakterler olarak, safça duygularını dile getirmekte, manipüle etmek

veya belli fikirleri empoze etmek adına yola çıkmadıkları anlaşılabilmektedir. Diğer karakterler bir yana Paul'ün her dediğinde olayların ardındaki olayları hayal edebilmek mümkündür. Paul babasının, ilk kez bir kızla buluşacağı gece ona zorla süt sağdırmasından dolayı ayağına yapışan pisliklerin kızın yanında kokmasını anlattığı hikayede, babasından ve kuralların manasızlığından nasıl nefret ettiğini ve onlara lanet ettiği gözlemlenebilir. Jeanne Albay babasını anlattığında içinde babasına aşık küçük bir kız çocuğu taşıdığı anlaşılabılır. Jeanne, Tom'a metro istasyonunda, ona istemediği şeyler yaptırdığını, onu zorladığını, onu kullandığını söylerken aslında bunların Paul'e söylemeye korktuğu sözler olduğu fark edilebilir. Paul'ün karısının cesediyle konuştuğu sahnede ona sarf ettiği bütün küfürler ve kötü sözler aslında kendine söyledikleridir. Naivete Paris'te Son Tango'da görülmektedir ve filmin estetik gücünü bu yöntemin oldukça belirgin ölçüde arttırmış olabileceği varsayılabilir.

Mesel Çalışması; Bu yöntemin uygulanması için belki de Bertolucci fazla kontrolcü bir yönetmendir. Hikaye bittikten sonra senaryolaştırma aşamasında yardım etmesi için bir çok filminde beraber çalıştığı Franco Arcalli'den yararlanmıştır. Ayrıca Agnes Varda Fransızca diyalog çevirilerini üstlenirken, Jean-Louis Trintignant diyaloglara farklı bir bakış getirmesi adına yönetmenle işbirliği yapmıştır. Vittorio Storaro daha önce de bahsedildiği üzere filmin renklerinde ve ışığında genel yapıyı kurgulamak için yönetmenle çekimler öncesi birlikte çalışmış, ünlü prodüktör Alberto Grimaldi'de filmde gerekli hiç bir konuyu es geçmeden desteğini sürdürmüştür. Franco Arcalli diğer birçok filminde olduğu gibi Bertolucci'nin bu filminde de önemli rol oynamıştır. Auteur yönetmenlik akımından gelen Bertolucci bir çok filminde benzer bir kadroyla çalıştığından ötürü bir hikaye yazılırken veya bir kitap uyarlanırken ekibiyle ortak bir dil üretmiş oldukları, filmin genel halindeki uyumdan çıkarımsanabilir. Besteci Gato Barbieri dışında birçok önemli kamera arkası ekip beraber çalışmaya alışık olunan sanatçılardır. Filmin karanlık çekimlerindeki belirginlik, dış çekimlerle iç çekimlerin kontrastı. Müziklerin karakterlerin

mizansenlerine göre şekillenışı, oyuncuların oyunculuklarını en belirgin şekilde resmetmek, ortamların hikayeye en uygun şekilde hizmet etmesi ve kurgunun belirsizliği gibi bir çok öge, mesel çalışmasının başarısını gözler önüne serebilmektedir. Her şeyden öte, Marlon Brando gibi alternatif bir oyuncunun, sahnenin havasından çıkmamak için diyaloglarını ezberlemeyi reddetmesi ve setin çeşitli yerlerine konuşmalarını yazması bile çekimlerin muazzamlığını bozmamışken aksini söylemek pekte muhtemel olmayabilir.

Epizotik Anlatım; Bu yöntemin filmde gözlemlenmesinin yanı sıra, belli ölçüdeki bir katharsis yaratmanın önüne geçemediği düşünülebilir. Çünkü ne olursa olsun epizotların belirli bir noktada Jeanne üzerinden gelişmiş olmasından dolayı Jeanne'in Paul'ü öldürmesiyle ortaya çıkan bir tatmin olma duygusu ortaya çıkabilir. Jeanne'in görülmediği her epizotta Paul aşk ilişkisinden sıyrılarak resmedilemeyeceği bir yer olan otelde görülmektedir. Otelde Rosa vardır ve Paul ile ilişki içinde olması yönüyle Jeanne'i seyirciye çağırıştırıyor olabilir. Epizotlar sırasıyla; Telefon kulübesinde karşılaşma, apartman dairesindeki ilk temas, Tom'un film ekibiyle gelişi, Rosa'nın intiharı, tanımsızlığın apartmanındaki buluşmalar, Tom'un film çekimleri, oteldeki müşteriler olarak dışlanmışlar, metroda Tom'la yüzleşme, Marcel'le yüzleşme, Sadizm'in doruğu, Rosa'nın cesediyle yüzleşme, Jeanne'in apartmanda yalnız kalışı, son tango ve Paul'ün ölümü olarak sıralanabilir. Bu anlamda yaratılan bölümler katharsis duygusunu azaltsa da tamamen yok edememiş olabilir.

Gestus; Jestlerle diyalogların arasında gerçeği saklama durumunun gözlemlendiği ve mesel çalışması sırasında ulaşılması gereken bir yöntem olarak filmin belirli bölümlerinde gözlemlenebilmektedir. Jeanne ve Paul yataklarında uzanıp geçmişten konuştukları ilk seferde Jeanne adama "senin yalnızlığının ağırlığı üstüme çöküyor, bu pekte hoşgörülü yâda cömertçe değil, sen bir egoistsin!" dedikten hemen sonra "Ben de kendimle yaşayabilirim!" der ve arada duraksarken gözlerini adamdan kaçırışından onun gibi olmak istediğini ama olamadığı için bu

konuda Paul'ü kabullenmediği anlaşılmaktadır. Paul'ün gençliğinden bahsetmeden önce Jeanne'in babasının neler yaptığını duymak istemediğini, bunun hiçbir anlam ifade etmediğini söyledikten sonra babasından bahsetmeside aynı jestlerin görülebilmesine sebep olabilecektir. Ne olursa olsun herkes geçmişine mahkûmdur. Marcel'le yüzleşmeye giden Paul, Marcel'in Rosa'nın bir gece ansızın duvar kâğıtlarını yırtmaya çalışmasını basitçe kendi odalarının bir ev gibi görünmesi için beyaza boyatıldığıyla açıklarken, kadının yuva özlemini karşılayamadığı hissi gözlemlenebilecektir. Genel geçer bir gestus yönteminin varlığı çok belirgin olmamakla beraber görülebilmektedir.

Yabancılaştırma; Bu yöntemin diyalektik uzantılarına değinilecek olunsada yabancılaştırmanın en temel özelliği olarak modern dönemdeki meta fetişizmi bu filmde belirgin bir şekilde görülmektedir. Meta fetişizminin temel noktası olarak evlilik yani gelinlik sembolü göze çarpmaktadır. Jeanne gelinlik denemesinden kaçıp sağanak yağmurda Paul'e koştuktan hemen sonra tabutunda ki Rosa'yı gelinlik benzeri beyaz bir kıyafetin içinde görürüz. Ayrıca gelinliğiyle yatağa uzanan Jeanne'de ölü bir farenin yanında resmedilmiştir. Bunların hepsi toplumu evliliğe dair yabancılaştırmak adına bu kavramı ölüm kavramıyla yanyana ve arka arkaya göstermek adına önemli bir göstergedir. Bunun dışında yabancılaştırmanın diyalektik uzantılarına bakılması gerekir. Bir anlama yolu olarak yabancılaştırmaya örnek olarak, Paul'ün kimliğini gözlemleyebiliriz. Paul en başta avare bir adam gibi görülürken daha sonra bir oteli olduğu anlaşılır ve ardından tekrar avare gibi görünmeye devam eder, reddin reddi onun avareliğine ulaşılmasına sebep olması yönüyle bu özelliği temsil edebilir. Anlaşılabilirliğe kadar anlaşmazlığın yığılmasıysa, Jeanne'in Tom'u sevip sevmediğiyle ilgili ortaya çıkan ikilem örnek verilebilir. Eğer Jeanne Tom'u seviyorsa neden Paul'le buluşmaktadır, yok sevmiyorsa neden onu tamamen bırakmamaktadır. Filmin sonuna gelindiğinde Jeanne'in Tom'u sevmediği ama kurtuluş yolu olarak onu seçtiği anlaşılmaktadır. Genel'in içinde özel olansa Jeanne'in "Elektra Kompleksi"dir. Her kızın babasına aşık olması gibi Jeanne da

Albay'a aşıktır ve onu çok beğenmektedir. Bu konudan bir defa bahsedilir, tipik bir durumdur ama filmin o sahnesi için kendine özeldir. Gelişmenin anı Jeanne'in metro istasyonunda Tom'a bağıırken Paul'e karşı hissettiklerine dışa vurmasıyla örneklenebilir. Bütün duygular karşıtıyla içiçe geçerken, her biri özdeşleşir. Bir şeyin bir başkasıyla anlaşılmasıysa Paul'ün bir süre önce kayın validesine "ben buraya bir gece kalmak için geldim ve beş yılım geçti" derken o gece neden geldiğini, bir hayat kadınının kapıya dayanıp "patronu çağır, o beni tanıyor, biz eski arkadaşız, Rosa ve ben!" dediğinde Paul'ün o gece otele bir hayat kadınıyla beraber olmak için geldiğinin anlaşılmasıyla açıklanabilir. Sıçrama, Paul'ün yağmurda ıslanan kıza banyo yaptırdıktan hemen sonra karısının tabutunun yanındaki konuşmaya geçişiyle örneklendirilebilir. Film, Paul'ün ve Jeanne'in kendi hayatlarına dönüp, birleşmeleriyle bir çok sıçrama yaratmış ve katharsis duygusunu azaltmıştır. Zıtların birliği filmde Jeanne'in beraber olduğu iki farklı adamla resmedilmektedir. Birbiri ardına gelişen olaylarda sırasıyla kızın yanındaki bu karakterlerin görülmesi Jeanne'in yarattığı bağlantı üzerinden zıtlıkları bir araya getirir. Bu olanların tamamının ürettiği bilgi; toplumsal direktmelerin bir noktada tıkanacağını ve insani dürtülerle ve yanılsamalardan sıyrılarak yaşamının insanda oldukça korkunç bir etki yaratabileceği şeklinde pratikleştirilebilir. Fakat bu formül ancak belirli bir modernite tanımı içinde geçerli olabilecektir. Tezdeki sav temel alınarak düşünülürse, tam tersi bu etkinin korkunç değil, özgürleştirici olabileceği varsayılabilir.

Tarihselleştirme; Bu yöntem filmin genel yapısı söz konusu olduğunda çok belirgin değildir. Çünkü çekimlerin geçtiği zamanda özellikle apartman dairesinde yaratılan algı zamandan ve mekandan soyutlanmış bir yapı ihtiva etmektedir. Hem tanımlamaların olmadığı apartman dairesindeki buluşmalar, hem de otelde yaşanan olaylar zamansızlığa mahkum edilmiştir. Ama bu zamansızlık Tom'un çekimleri sırasında sona erer çünkü Jeanne'in kır evinde çekimler sürerken Tom, kızıdan sanki kendi filmini geri vitese takarmış gibi hikâyesini geriye doğru anlatmaya başlamasını istemektedir. Bunun yanı sıra istisnai bir şekilde Jeanne'in babasından bahsettiği

sahne Paul'ünde geçmişine dönmesi ve Albay'ın Cezayir'deki ölümüyle Fransız sömürge dönemine geri dönülmesi bir tarihselleştirilme yapıldığının gözlemlenebilmesini sağlayabilir.

Anlatımcı Yapı; Filmde ussal yada bilimsel bilgiye götüren bir yapı gözlemek söz konusu olmayabilir. Ama eğer anlatılar seyirciyi toplumsal kurallardan sıyrılılarak insanın özgürleşebileceği bilgisine ulaştırabilecekse bu yöntemden bahsedilebilir. Fakat belki de bunun için fazla erkendir. Paris'te Son Tango'dan böylesi bir bilgiyi çıkarımsayabilmek için insanlığın daha bir çok devrimle yoğrulması ve özüne geri dönmek için daha bir çok yanılsamadan kurtulabilmesi gerekebilir. Toplamların şu anki durumda ancak şok ufak bir kesimi bunu yapabilecektir ki bu da filmdeki yapının anlatımcı özelliklerini karşılamak açısından yetersiz kalabilir. Bu anlamda filmde seyirciyi bilinçlendirecek tek özellik; "Toplum ne kadar belirli durumları kişilere dayatsa da, insan doğasına karşı gelemmez." Şeklinde okunabilir.

Göstermecı Oyunculuk; Filmde göstermecı oyunculuk tekniğı gözlemlenebilir. Paul her seferinde şok belirgin bir şekilde karizmatik, maço erkeğı yansıtsada çoğunlukla duygularının içinde kaybolacağı bir duygusalığa kapılır. Jeanne yetişkin bir kadın gibi davranmaya her çalıştığında içindeki küçük kız çocuğı ortaya çıkar. Tom duygu dolu ve heyecanlı bir yönetmen tavrında diretsede duygusal davranması gereken her durumda donuk ve ifadesiz bir karaktere dönüşmektedir. Oyuncular karakterlerini gösterirken yarattıkları zıtlıkla katharsis'e engel olurken hikayenin içinde yerli yerine oturan bir oyunculuk sergilemişlerdir.

Bu yöntemlerin sağladığı sonuçları temel alarak sinematik anlamda başarılı bir estetik altyapının kurgulandığı anlaşılabılır. Bertolucci, Paris'te Son Tango'yla sinema tarihinde yeni bir çağı başlatmıştır. Son İmparator, Çalınmış Güzellik ve Hayalperestler'de birbirinden önemli şaheserler olsa da Paris'te Son Tango'nun yönetmenin en keskin ve estetik filmi olduğu sayılan sebeplerden ötürü varsayılabilir.

4.3.3. Paris'te Son Tango'nun Oryantalizmle Etkileşimi

Oryantalizm, filmin genel yapısı içinde var olmamakla beraber, kavramla etkileşimi oldukça belirgindir. Kavramın en temel önerilerinin tamamı filmde karakterize edilen Dünyayı gezmiş görmüş Avrupa'da yaşayan bir Amerikalı olan Paul'de gözlemlenebilmektedir. Oryantalizm söz konusu olduğunda psikolojide görülen iki sendromun yapısal anlamda kişileri analiz etmek için teze ne denli uygun olduğu dikkat çekicidir. Bunlardan ilki bir savunma mekanizması olan psikolojik yansıtma, bir diğeryse narsisistik kişilik bozukluğudur. Psikolojik yansıtma; *"Birey, toplum tarafından onaylanmayan güdü ve isteklerini dışa yansıtarak, bunları başka insanlarda görmeye başlamaktadır. Bireyin kendi kişilik yapısının öğelerini başka bireylerde görme eğilimi yansıtma sonucu oluşmaktadır."*³ Şeklinde tanımlanmaktadır. Bu kavram toplumsal anlamda ele alınacak olunduğunda Avrupalıların kendinde hoşlanmadığı veya reddetmeye çalıştığı tüm sendromların başkası üzerinden resmedilerek üstünün kapatılmaya çalışılması olarak algılanabilir. Bu tavrın veya bozukluğun süregeldiği belirli bir dönemin ardından ise başka bir psikolojik rahatsızlık tetiklenir ve Batılılar arasında politik ve karakteristik yaklaşımlar, narsisistik kişilik bozukluğuyla denkleştirilebilir. Bu kavram;

*"Düşünceleri, hayalleri büyük bir güç, engin bir deha, kusursuz bir güzellik ve mükemmel, sonsuz sevgi üzerinedir. Özel ve eşi bulunmaz birisi olduğuna ve ancak başka özel veya toplumsal durumu üstün kişilerin kendisini anlayabileceğine ya da ancak onlarla arkadaşlık edebileceğine inanır. Çevresindekiler tarafından çok beğenilmeyi ister. Hak kazandığı duygusu içindedir. (...). Kişilerarası ilişkileri kendi çıkarı için kullanır, amaçlarına ulaşmak için başkalarının zayıf taraflarını kullanır."*⁴ diye açıklanabilir.

³ T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Çocuk Gelişimi ve Eğitimi, Savunma Mekanizmaları, Ankara, 2014, s. 17

⁴ T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Kişiliğin Dönemleri ve Kişilik Bozuklukları, Ankara, 2012, s. 41

Narsisizm'in toplumsal karşılığı olarak yine Oryantalist yaklaşımı destekleyen bir tavra sahip olan Batılılar ve Oksidentalst tavrın içinde gelenekselci bir çizgi izleyenler ayrıştırılabilir. Batı felsefesinin Kant ve Hegelden, Marks ve Engels'e kadar büyük filozoflarının tamamında bu tavırlar görülebilecektir. Oryantalist ressamların ve gezi yazarlarıyla filologların nerdeyse tamamında böylesi bir toplumsal narsisizm görmek olasıdır. Batı toplumlarının Doğu medeniyetlerini biraz geriden izlemiş olmaları, onların günümüzde yüksek teknoloji, bilim ve sanat seviyesine ulaştıkları gerçeğini biraz olsun bile kapayamayacaktır. Böylesi bir gelişim içinde bahsedilen toplumsal çarpıklıklar ve çarpıklıkların eşliğinde doğan bu psikolojik bozukluklara nelerin sebep olmuş olabileceği ilk bölümde geniş bir perspektiften gösterilmeye çalışılmıştır. Şimdi bu çarpıklıkların Paris'te Son Tango ile olan bağına dikkat çekilmesi gerekmektedir. Toplumsal normlardan ve tabulardan tamamiyle bağımsız bir adam resmeden Bertolucci, belki de o dönem kendi aklınca olmak isteyip de olamadığı kişiyi yaratmıştır hikayesinde. Böylesi bir adam ne Emperyalizm'in dolduruşuna gelecektir, ne de Kapitalizm'in kandırmacalarına inanacaktır. Ne dürüstlüğünden ödün verecek, ne de toplumsal yanılsamalar da kendini kaybedecektir. Sözü edilen psikolojik sendromlar, bireysel bir seviyede görülme dahi modern dünya insanının toplumsal halüsinasyonları söz konusu olduğunda çok net görülebilecektir. İnsanlar, oluşmasında veya ihtiva edilmesinde hiçbir katkısı veya zararı olamayacağını bilmeden milliyetleri, etnik kökenleri, inandıkları din, sahip oldukları politik görüşlerle gurur duymakta ve bu kavramlar üzerinden kategorize ettikleri diğerlerinden üstün olduklarını zannetmektedirler. Bu halüsinatif toplumsal haller sebebiyle moderniteden bahsederken en ilkel özelliklerinde kaybolan insanların aksine Bertolucci objektif ve tarafsız bir şekilde hayalindeki Batılıyı iki karakter üzerinden resmetmiştir. Bir kaç Avrupalı ve bir Amerikalı toplumdaşının yanılsamalarına ve manipülasyonlarına böylesine güçlü karşılık verebilen bir kaç yönetmenden biri olabilme kudretini göstermiştir. Resmedilen karakterlerden diğerine göre daha baskın olan Paul, ahlaksızlığın,

pisliğin, depresifliğin ve anlamsızlığın en derininde yaşayan bir kişi olarak Doğuya zorla empoze edilmeye çalışılan tanımın çok net bir sembolizasyonudur. Bu özelliklerini zamanında fark eden Batılı, yansıtma yöntemiyle bu özelliklerinden arınmaya çalışmış olabilir ve bu durumun dolaylı yoldan narsisizme sebebiyet verdiği düşünülebilir. Bu narsisizm'in belirgin karşılığıysa Tom karakteridir. Çok genç ve deneyimsiz olmasına rağmen, büyük işlere kalkışmıştır. Etrafındakilere kontrolsüzce emirler veriyor ve çok yüzeysel olan fikirleri ilk kez keşfetmiş gibi abartarak hayata geçirmeye çalışıyordur. Bu iki karakter üzerinden Batılının toyluğu ve engin bilgisinin ardında anlamsızlık içinde kendini romantik bir depresyona terk edişi gözlemlenebilir. Egoist Paul ile Narsisist Tom'un sentezi olan Batılı adam; Oryantalizm'in Doğuyarettiği tanımlamaların bir bütünüdür.

4.4 Teorema

Film öyle bir filmidir ki anlamak ve anlatmak ne kadar zor olsa da, izlemek bir o kadar kolaydır. Bir şair'in film yapmasının ancak böylesine şairane bir sonucu olabilir. Pasolini diğer filmlerinde tarihi ortamları yaratmak veya hikayenin özüne inmek gibi çabalardan sıyrıldığı Teorema ile bir şaheser üretmiştir. Sinemayla uğraşmaya başlayana dek Avrupa'nın faşist, komünist ve dindar çevrelerinde gerek bir politikacı, gerekse bir sanatçı olarak bulunduktan sonra insanın çirkinliğini, Batı kültürünün boş ve anlamsız taraflarını iyiden iyiye içinde sindirmiş bir kişi olarak belki de çözümü yepyeni bir sistem yaratacak metafizik bir gücün gereksinimine yönelecek seviyelere ulaştırmış olabilir. Yıllar boyunca gerek babasının gerekse kendinin hep kanunlarla başı beladadır. Pier Paolo Pasolini'nin zamansız ölümü tüm dünya için acı bir kayıp olsada, onu öldürenlerin hesaba katmadığı bir durum söz konusudur ki Teorema ve diğer sansasyonel filmleriyle gelecek nesillere bıraktığı sorular ve cevaplar, yönetmenin bedenen olmasada manevi olarak insanlığa yol göstermeye devam edebileceğini düşündürülebilir.

Teorema, yeni bir teoridir. İnsanlık kültürüne dair, yeni bir sistem yaratmak adına kurgulanmış bir yapıdır. İnsan denen yaratığın en ilkel arzularına ve en modern çıkmazlarına cevap veren bir öneridir. Bu öneriyi görmek veya kabullenmek istemeyenler, yüzyıllardır toplumların gözünü kör ederek farklı kölelik çeşitlerini kitlelere dayatmak isteyenlerdir. Tezin temel görüşünde, bu direktmelerin arasında Oryantalizm'in daha baskın bir tarafı olduğu varsayılsa da, Pasolini'nin önerisi bu kavramında ötesine geçer ve Batılının kendine dair hülyalarınınsa yok olmasına sebep olur.

Neden yalnızca burjuva yönetebilir? Neden sadece burjuva sanatçıları kolay yoldan meşhur olurlar? Neden sadece burjuva ailelerinin çocukları entelektüel bilgiye erişebilir ve diğerlerinden ayrıcalıklı ve seçkin bir konum elde eder? Bu soruların sorulmaması için işçi kesiminin ve halkın yetersiz gelire, kalitesiz eğitime, sağlık sorunlarına ve geçmişe takıntılı bir şekilde yaklaşılmasına sebep olan geleneksel manipölasyonlara mahkum edilmesi söz konusu olabilir!

Film, bir fabrika sahibinin işyerini işçilere bıraktığıyla ilgili yapılan röportajları göstererek başlar. Bir haber kanalında gösterilecek gibi duran veya bir belgeselin parçası gibi görünen çekimler aslında filmin sonunun başında verilmesinden ibarettir. Bu olaylar olmadan çok önce, siyah beyaz ve sessiz bir hayatın içine sıkışmış olan ailenin liseli kız çocuğu Odetta (Anne Wiazemsky) ve oğlan çocuğu Pietro (Andrés José Cruz Soublette) okuldan çıkıp, kız ve erkek arkadaşlarıyla vedalaşır ve evlerine gelirler. Pietro kız arkadaşına daha yakın davranırken, defterinden babasının resmi çıkan Odetta erkek arkadaşının onu öpmesine çalışmasının üzerine koşarak uzaklaşır. Filmin griliği ve sessizliği sürmektedir. Ardından eve gelen çocuklarla beraber evin babası fabrikatör Paolo (Massimo Girotti) ve ev hanımı Lucia (Silvana Magnano) bir masada oturup sessizce önlerine bakarak yemek yemektedirler. Bu sırada kapı çalar ve evin hizmetçisi Emilia (Laura Betti) kapıyı açtığında hoplayıp zıplayarak mesajlar getiren postacı Angelino (Ninetto Davoli)'yu görür. Hizmetçi Emilia'ya postayı verdikten sonra yanağından onu öpmesi

için işaret eden postacı kadından bir tepki alamadığı için yine koşarak ve dans ederek evden uzaklaşır. Postayı evin reisine veren hizmetçi “Yarın varacağım!” yazan mektubu açtıktan hemen sonra, ev renklenir, kalabalıklaşır ve gizemli ziyaretçinin (Terence Stamp) etrafını saran kalabalıkla el sıkışan adama gerek adamlar gerekse kadınlar hayranlıkla bakmaktadır. Daha sonra iç mekandan dışarı çıkan ziyaretçi bahçede oturup kitabını okurken çimleri biçen Emilia’nin gözleri adamın pantolonuna kayar. Pantolonun fermuarının olduğu kısımdaki kabartıya denk gelen yere ziyaretçinin külünün dökülmesiyle beraber Emilia koşup oraya eliyle değerek külü süpürür. Ardından koşarak mutfağa giden hizmetçi kadın, önce ocağın yanına yaklaşıp da vazgeçip kişisel dolabını açar ve aynada kendine bakarak küpelerini çıkarıp, Hristiyanlıkla ilgili bir kısım çizimleri öperek bahçeye çıkar. Ziyaretçiye bakmamaya çalışsada kendine hakim olamaz ve kontrolsüzlük hissiyle başa çıkamayarak mutfağa geri dönüp kendini gazla öldürmeye çalışır. Ağlamaktan eli yüzü sıırılsıklam olan kadını kurtaran ziyaretçi, kadını yatağına götürüp yatırdıktan sonra kadın eteğini açıp onunla beraber olmak istediğini söyler ve ardından birlikte olurlar. Ardından ziyaretçi, evin oğlu Pietro’nun odası misafirlere verildiği için Pietro’yla beraber başka bir odada uyumak durumunda kalır. Pietro soyunup ardından kıyafetlerini giyerken, ziyaretçi çınlıplak soyunup uyumaya başlar. Merakıyla başa çıkamayan Pietro, gecenin ilerleyen saatlerinde ziyaretçinin yorganını açıp onu seyretmeye çalışır. Bu sırada uyanan ziyaretçi, hemen koşup yatağına yattıktan sonra titreyerek özür dileyen Pietronun yanına oturup onun sırtını sıvazlamaya başlar. Daha sonra malikanenin devasa arka bahçesinde altındaki kısa şortla, bir köpekle oynayan ziyaretçi görülür. Evde hapis gibi duran fabrikatörün eşi Lucia, dışarı, balkona çıkıp ziyaretçiyi seyretmeye başlar. Adamı seyrettikçe evden uzaklaşıp bahçeye doğru giden kadını bir şeyler çekimine almıştır. Ziyaretçinin yarattığı etkiye maruz kalan kadın ansızın soyunmaya başlar. Soyunup balkona uzanan kadını bulan ziyaretçi kadının yanına yatar ve birlikte olmaya başlarlar. Bunun ardından karısıyla uyuyan fabrikatör Paolo gece bir sıkıntıyla uyanıp

günderümünü seyrelemek için kendini dışarı atmak için bir güdüyle dolmuştur. Bahçede bir süre durduktan sonra sessizce oğlunun yatak odasının kapısını açan adam oğlunun ziyaretçiyle yanyana uyuduğunu görür. Başta ayrı yataklarda yatan Pietro'yla ziyaretçinin aynı yatakta resmedilmesi onların beraber olduğu durumu gösteriyor olabilir. Bu gördüklerinden sonra yatağa dönüp uyuyan kadına kontrolsüzce saldırıp beraber olmak isteyen adam sonra ansızın içine girdiği büyüden kurtulup güçsüz bir görüntü sergileyerek geri çekilir. Sabah yatakta hasta bir şekilde yatan Paolo'yu ve kızı Odetta'yı görürüz. Odetta, Elektra sendromunun bir başka sembolizasyonu olarak babasına oldukça düşkündür. Ziyaretçi adamın odasına girer ve bir süre karşısında oturduktan sonra adamın ayaklarını omzuna alıp onu iyileştirir. Bu sahnede bu olanlardan şairane bir birliktelik çıkarılabileceği gibi uygunsuz olduğu varsayılan bir ilişkide çıkarımsanabilir. Pasolini'nin bu sinematik şiirinde oldukça az söz vardır. Ama zaten Pasolini'ye göre görüntülerin de dilsel bir yapısı vardır. Ona göre görüntüler tek başlarına sözcükler gibiyken, onu farklı şekillerde cümleleştiren yönetmenlerde kimi düz yazı yazmaktadırlar, kimi hikaye. Pasolinin durumundaysa onun bu film için görüntülerle şiirini yazdığı söylenebilir. Filmin tanıtım sloganında "Teorema"da sadece 923 sözcük var, ama her şeyi söylüyor!" dendiği de bilinmektedir. Ziyaretçi adamla etkileşime geçtiği anda adam iyileşir ve neşesi yerine gelir. Ziyaretçiyle bahçede oturan adam kızını seyrederken çok mutludur. Ardından bahçedeki Odetta ziyaretçiyi elinden tutup odasına götürür. Odada kızla beraber olan ziyaretçi ardından Paolo'nun arabasıyla şehir dışına doğru gider. Yolda bir ara yer değiştiren ikili, ziyaretçinin hızlı gitmeyi sevdiğini söyleyerek arabayı devralmasından sonra bir göl kenarında bitkilerle dolu bir ormanın kıyısında arabayı park ederler. Ziyaretçi koşarak çalılırların içine yatarken Paolo'da onu takip edip başında onu izleyedurur. Ardından Doğayı resmetmek için filmin bir çok yerinde görülen sadece topraktan ve sisten oluşan bir dağın etekleri gösterilirken arkadanda İncil'in Jeremiah 20:8, 20:9 ile 20:10 numaralı pasajların okunuşuna şahit olunmaktadır. Bu pasajlar herkesin peygamberle RAB'in sözü

yüzünden dalga geçtiğini, gülünç duruma düştüğünü anlatır. İnsanların her yerin dehşet içinde olduğunu, onu suçlamak istediklerini ve eğer düşerse onu yenip öçlerini alabileceklerini söylemektedir bu pasajlar. Jeremiah'nın Tanrı'ya yakarışı burada, Yönetmenin Doğa'ya yakarışına dönüşür. Ziyaretçi Doğayı temsil eden taşkın güç olarak resmedilirken, onu reddetmeye çalışanlarında kültürel hayatın yanılsamalarında kaybolmuş toplumun meta fetişi kişilerine gönderme yapacak şekilde eşleştirilmesi mümkün olabilir. Bu yönüyle manevi gücü Doğa'ya bahşeden Pasolini, kendi Hristiyanlık geçmişini ateizme dönüştürürken nasıl bir yol izlediğini de açıklamaktadır. Marksist yönünün ağır bastığı durumlarda Hristiyanlıkla bağdaşan metafizik yapılardan çok fazla söz edemediğini varsayarak onun manevi inanç bütünlüğünü doğaya döndürerek sürdürdüğü düşünülebilir. Bu olanların ardından evdeki herkesle bir etkileşime giren ziyaretçinin gitmesi gerektiği anlaşılır. Artık ev ahalisinin masası renklenmiş, çocuklar annenin tarafına geçerek olgunlaştırılmış. Ziyaretçi ise anneyi ve babayı iki tarafına aldığından ve mektup evin reisi yerine ona teslim edildiğinden, evin reis'i rolüne bürünmüş bir şekilde mektubu açmıştır. Ziyaretçi haberi diğerleriyle paylaşmak için hiç vakit kaybetmez ve yarın gideceğini söyler. Karakterler tek tek ziyaretçinin onlarda yarattığı etkileri itiraf etmeye başlarlar. Ve ardından ziyaretçi Emilia'nın son ana kadar ona eşlik edeceği bir şekilde tüm aile tarafından uğurlanıp malikâneyi terk eder. Bu olanların ardından evi ilk terkeden hizmetçi Emilia olur. Halktan gelmesi yönüyle toplumsal normları kolayca arkasında bırakabilen Emilia'nın dini hassasiyetlerinden aynı kolaylıkla kurtulamadığını görürüz. Ziyaretçi, insanların içindeki taşkın gücü ortaya çıkaracak bir reaksiyon yaratmış olsada, geçmişlerinden ve bakış açılarından sıyrılmaları mümkün olmayan her karakter için bu özgürleşme farklı şekilde vuku bulacaktır. Emilia önce kırsal alanda bulunduğu anlaşılabilecek eski yerleşim yerine döner ve sadece otlarla beslenmeye başlar. Ziyaretçinin yeni bir sistem kuracak reaksiyonu yaratmasıyla ilgili yönetmenin önerisi, toplumu sembolize eden farklı sınıflar olarak insanları bir aile üzerinden karakterize etmiş olmasıyla anlaşılabilir. Hizmetçi Emilia, dini

köklerine bağlı, çalışan ve kendini diğerlerine adayan işçi kesimini sembolize etmektedir. Bu kesime dair Emilia'nın halka yardım ettikçe yükselmesi ve Mesih benzeri bir kişiliğe dönüşmesiyle anlatılmak istenen, halkı birbirine destek olmanın kurtaracağı ve manevi yönlerini yok etmemeleri gerektiğidir. Ama bunun semavi dinlerin geri kalmış öneriyle kurgulanamayacağını anlatmak içinse, Emilia'nın bir anda saçlarının beyazlayıp yaşlanmasını görebiliriz. Ardından kadın'a yardım eden halktan başka bir kadının devrimi sembolize eden "orak ve çekiç" resminin belirgin bir şekilde görüldüğü bir sütunun altındaki dev toprak parçasına Emilia'yı gömmesi ve elindeki kazmayı attıktan sonra Emilia'nın gözyaşlarıyla toprağı sulaması, Hristiyanlığın artık gelişimini devam ettiremeyeceğini gösterebilir. Devrim yapmak için o koca sütun'un altına gömülen Din'in ise ne olursa olsun insanlığın manevi güçlerini sulamaya devam edeceği önerisi o sahnede gözlemlenebilir. Ardından evin kızının temsil ettiği toplumun genç kesimini sembolize etmek için; ziyaretçinin aşkın gücüyle özgürleştirilse de hiç bir altyapıya sahip olmayan bir gençliğin, bu enerjiyle ne yapacağını bilemeyerek boş boş gezip ardından odasındaki eşyalara ve ziyaretçinin fotoğraflarına duyduğu ilgi resmedilir. Pasolini'nin Odetta üzerinden simgelemeye uğraştığı toplumun genç kesimi bu maddi dünyada amaçsızca gezerken özgürleştirici bir enerjiyle karşılaştığında histeri krizine girip felç geçireceği şekilde okunabilecektir. En sonunda hiçbir çözüm bulamayıp kızı hastaneye kaldıran aileside bu konuda hiçbir şey yapamayacaktır. Sanatçı kimliğiyle öne çıkarılan evin oğlu Pietro, kızı göre daha normaldir. Ailesiyle vedalaşıp kendi kimliğiyle baş başa kalabileceği bir kenara çekilir. Bu açıdan hikayede sanatçılara dair daha umutla yaklaşılmıştır. Ama Pietro'nun durumunda belirli bir altyapıya sahip olmadan ziyaretçinin yarattığı etkinin tıkanabileceği ise birçok deneysel çalışmanın sonunda tablosuna tuvaletini yapan Pietro'da olduğu gibi bir anlamsızlık oluşmasıyla anlaşılabilir. Ev hanımı Lucia ise bir nemfomanyağa dönüşmüştür. Burjuva hayatında, etkinliği sıfırlanan ev hanımı portresi tüm cinsel baskılanmanın sonunda akıl almaz bir çılgınlığa sebebiyet vereceği önerisiyle açıklanmıştır. Etrafta gezip

tanımadığı gençleri arabasıyla toplayan Lucia, önce ziyaretçiye benzeyen bir oğlanla bir otel odasında beraber olmuş ardından, iki genci birden aldığı arabasıyla kırsala gidip bir ağaç dibindeki kazılmış toprak oyuğun içinde oğlanlarla ilişkiye girmiştir. Oğlanları gidecekleri yere bıraktıktan sonra o ağacın olduğu bahçeden geçip karanlık kilisenin içine girmiş ve Doğa'nın ışığına kapıları kapayıp Tanrı'ya sorgular bir bakış yöneltmiştir. Bütün bu olanların ardından filmin başında görülen fabrikayı işçilere bırakma etkinliğini gerçekleştiren fabrikatör Paolo, bir tren istasyonuna gitmiş ve oldukça güzel bir adamın mahrem yerlerini ve yüzünü seyretmeye koyulmuştur. Bir süre adamı izledikten sonra soyunmaya başlayan Paolo, ardından tüm insan kalabalığını ve kaosu arkasında bırakarak, yönetmen tarafından yüceltilen toprak örtüsüyle kaplı dağa gidip varlığın sert çığlıklarına tekrar sahip olmanın verdiği güçle bağırarak kendini doğayla bütünleştirmiştir.

İşte Teorema, bütün bu karmaşanın ters yüz edildiği, Burjuva ailesinin tipik bir prototipi üzerinden toplumsal yapının yapı bozuma ulaştığı ve halkında manevi duygularını ve dinsel takıntılarını artık yerin altına gömüp özgürleşmesi gerekliliğinin bir önerisi olarak kabul edilebilir. Burjuva ailesinin algısı açıkken, toplumsal yapıya bağımlılığı onları kendi yıkılmışlıklarına mahkum eder. Alt sınıfın ise toplumsal yapıya bağımlılığı kolayca yok edilebilecekken, algıları yeterince açık değildir. İşte böyle bir topluma ancak bir melek, bir Mesih veya delilikten kurtulamayan bir Tanrı gerekmektedir.

4.4.1. Teorema'nın Öyküsel Altyapı Analizi

Sözü edilen Tanrı acaba kim olabilir? Nietzsche ve Paglia'nın önerileri dahilinde bu Tanrı'nın Dionysos olduğunu varsaymak pek de zor olmayacaktır. Pasolini kendi yarattığı karakterle ilgili şunları söylemektedir; *"Aslında bu ziyaretçinin bir bereket tanrısı olmasını düşünmüştüm. Sanayi öncesi dininin tipik tanrısı, güneş tanrısı, İncil'deki tanrı, Tanrı Baba. Doğal olarak gerçeklerle yüz yüze gelince*

başlangıçtaki fikrimden vazgeçtim ve Terence Stamp'a bu dünyanın dışından gelen metafizik bir görünüm verdim: O, şeytan olabilirdi ya da Tanrı'yla Şeytan'ın bir karışımı. Önemli olan özgün ve durdurulamaz bir şey olmasıydı."⁵ Belki de güneş Tanrısıyla söz edilen Ra ya da yunan kültüründe aldığı şekil olduğunun varsayılabilceği Apollon, yönetmenin ilk seçimi idi. Ama bu Tanrı'nın etkisinin Avrupa'da belirgin olarak görüldüğünü fark etmiş olsa gerektir ki onu bu şekilde tasarlamaktan vazgeçmiştir. Ama Apollon'un kardeş sanatçı Tanrısı Dionysos tam da ikinci tarife uymaktadır. Zeus'la bir kadının çocuğu, ölümün ve yeniden diriliş'in Tanrısı; tıpkı İncil'de bahsedildiği gibi; İnsanları baştan çıkaran Şeytan ile onları özgürleştiren Tanrı'nın bir karışımı; Dionysos. Bu Tanrı Yunan sanatında erken dönemde tıpkı Terrence Stamp gibi yakışıklı ve ince hatlara sahip bir şekilde resmediliyordu. Daha sonraları Dionysos'un kaslı ve güçlü bir şekil alması belki de kışkırtıcı cinsel gücün sembolü olarak değişmiştir. Filmin en başında gösterilen yer kültü, tüm akışkanlığı içine çeken toprağa gönderme yapması yönüyle Dionysos'la bağdaştırılabilir. Ve en belirgin şekilde toplumun çekirdeğini oluşturan aile de Apollon'un düzen ve uyumun simgesi olması yönüyle başta resmedilen standart Avrupalı aile portresiyle bağdaştırılabilecektir. Geometrik muazzamlığın resmedildiği fabrika, sanayi döneminin tatsız estetik yapısını ve çirkinliğini resmetmek için kullanılırken, Doğayla Kültürün arasındaki zıtlık bu şekilde resmedilmeye çalışılmış olabilir.

Kültür Eleştirel Üst Söylemin Teorema'daki karşılığı tabiki de Avrupalı burjuva aile yapısının bir prototipi olan; fabrikatör aile reisi, güzel ve terbiyeli ev hanımı, ahlaklı ve eğitilmiş çocuklar ve saygılı ev çalışanlarıdır. Apollonik bir tavır taşıması yönüyle Batılı toplum yapısının modernitesi içinde dondurulmuş, duygusuzlaştırılmış ve hipnotize edilmiş bir şekilde yaşayan bu aile Kültür Eleştirel Üst Söylemin odak noktasıdır. Bu söylemin gerektirdiği bir açıdan bakılırsa, toplum düzeni sağlamak için

⁵ Latif Güven, <http://www.avrupasinemasi.com/2009/11/06/teorema/>

insanları belirli bir yapı içinde hadım etmekte bir sakınca görülmemektedir. Filmin sonunda Emilia halka dönene dek, halkın portrenin dışında tutulması belki de toplumsal yapı içinde gerekli normlara sahip olmayanların bu yapıda bir önem teşkil etmediğinin düşünülmesine parmak basmak içindir. Her ne kadar Apollonik tavra fayda sağlasa dahi hizmetçi Emilia'nın Kültür Eleştirel Üst Söylem'in sınırlarına dahil edilemeyeceği bu şekilde açıklanabilir. Burjuva çekirdek ailenin baba, anne ve çocuklardan oluşan yapısının, mutsuz ve tatminsiz bir yaşamın griliği içinde kaybolduğu filmin açılış sahnesinde gözlemlenebilmektedir. Bu tatsızlık zaman içinde ziyaretçinin etkisiyle yokolsa dahi akabinde etkinin ortadan kalkmasıyla bambaşka bir dönüşüm yaşamak karakterler için sonuçta aynı boşluğa ve anlamsızlığa yönlendirecektir. Odetta kültürün zincirlerinden kurtulmak için dönüşüme daha başlamadan felç olup krize girmiştir, çünkü gerek yaşı gerekse eğitimindeki yetersizlik ve bayağılık onu bu çabayı başlatamayacak kadar güçsüz kılmıştır. Pietro sanatçı gücün etkisiyle biraz daha uzun süre dayansada sonunda manasız hareketleriyle aynı kaybolmuşluğa saplanmıştır. Lucia, toplum tarafından kabul edilmeyecek hareketlerinden kolayca kurtulmak için Dionysos'un ve Apollon'un ikiliğinin saptanabileceği kitonyen sınırlarla büyüyen ağacın ve Apollonik ışıkla kaplı gökyüzünün varlığına sırt çevirip, günahlarından kolaylıkla kurtulabileceği ve kendini tekrar bastırabilecek topluma boyun eğip huzurla yaşayacağı bir sistem için kiliseden medet ummaktadır. Fabrikasını ve eril kimliğini yok sayarak, radikal bir değişimle kendine karşı çıkan baba Paolo ise kültürün tüm etkilerinden kurtulsada doğanın kucağında savrulup duran ve kendi yetersizliklerinin çılgılığıyla sarmalandığı bir varlığa sürüklenerek belki de aklını kaybetmiştir. Bu olanların tamamı kültürün modern yapısındaki çarpıklığın gözlemlenebilmesine yardımcı olabilir.

Kurmaca Karşıt Söylem ise belirgin bir Dionysos benzerliği taşıyan ziyaretçi olarak resmedilebilir. Yönetmenin tasvir ettiği şekilde Şeytan Tanrı karışımı bir varlık olarak resmedilen karakter, durgun ve güzel haliyle masumiyeti çağrıştırırken, aşkın gücünün etkisiyle karakterlerin kendinden geçişi onun aldığı şekillerden biri olarak

düşünülebilir. Belki de Dionysos, uzun zamandır gezmekte olduğu Doğu'nun gizemlerini ve kabullenmişliğini içinde taşıdığı bir tevazuyla Batı kültüründe uyumaya bırakılan arzuları yansıtır olabilir. Mektubunda “yarın varıyorum” diyordu ziyaretçi, belki de iki bin yılı aşkın bir süredir Doğa'ya hakim olmak adına Doğu'ya sürgüne gönderilmiş bir gücün ve hayati bir enerjinin geri dönüş haberiye bu. Haberi getiren haberci Angelino'nun ismi meleğe denk gelmektedir ve sanki Hermes'in başlığında ve ayakkabılarındaki küçük melek kanatlarını sembolize eder bir şekilde ellerini çırparak ve koşturarak Hermesvari özellikleri yansıtabilmektedir. Hermes Dionysos'un haberini verip çok hızlı olduğu bilindiğinden geldiği gibi kaybolur. Tüm ağırlığıyla Kurmaca Karşıt Söylemi karşılayacak bir şekilde devreye giren ziyaretçi ise gelir gelmez kültürün etkisinde cansız ve tatsız bir hayat yaşayan burjuva insanının hayatını değiştirir. Ziyaretçi daha önce evin içine hapsolmuş ve kültürün zincirleriyle prangalanmış bu insanları Doğa'ya yönlendirmesi yönüyle kültüre karşıt bir tavrın fark edilebilmesini sağlar. Ayrıca ziyaretçi karakterlere yaklaştıkça modern toplum'un ahlaksızca olduğu düşünülen cinsel arzuları kontrolsüzce dışa vurulmaktadır. Sanata ve özgürleşmeye yönelttiği burjuva ailesinin yapısını karşı çıkamayacakları bir şekilde yıkan ziyaretçi, Bakkhaların törenlerde kendini kaybederek yaşadığı taşkınlıkları resmetmek adına maruz kalınan tüm etkileri ziyaretçinin onlara sunduğu bir kutsama şeklinde tevazu içinde kabul etmektedirler. Dionysos'u simgeleyen ziyaretçiye topluma direnç sağlamaları için kültürel yıkıma sürüklediği aile yapısını bozup ardından onları özgürleştirdiğini belirterek evi terk etmektedir. Ziyaretçinin Diyonizyak etkilenimiyle tek başlarına kalan aile üyeleri, bu yaratıcı enerjiyi hangi alana ne şekilde yönlendirebileceklerini bulamamaları boşluğa düşüyor ve kültürel yapının tüm yanlışlığını gözler önüne seriyorlardır.

Uzlaştırmacı Söylemlerarasılık açısından, Diyonizyak toplumsal etkileşimin hemen ardından burjuva yaşamını terkeden hizmetçi Emilia ele alınabilir. Filmin konusu anlatılırken değinildiği gibi; bu etkileşimin ardından işçi sınıfının kırsal bölümünden gelen kadın hemen özgürleşmiş, dinsel kodların etkisinden çıkıp

kendini halka adanmış, bütün meta fetişinin yokolduğu bir yapıda yüceleştirilmiştir. Kadın bu yönüyle uyumu ve düzeni yarattığı için kendinde Apollon'un ışığını yaratırken ardından ziyaretçinin onda yarattığı Dionizyak etkiyle bu alemini terk edip yeni doğumlara sebebiyet vereceği toprağa gömülmüş ve doğaya dönmüştür. Bu sentezin yaratılabileceğini varsayan teori de teze göre filme adını veren teori olabilir. Halk, işçi sınıfı ve burjuva etkisinden kurtulan entelektüeller bu Dünyanın kurtuluşu için yeni doğumlara sebep olacak bir metafizik altyapıyla Kültürün Doğayla olan sentezini kurgularken, insanlığın kurtuluşu için yeni bir sistem yaratabilecek bir teori geliştirebilirler. Kültürün insan doğasıyla uyumlu bir şekilde varoluşu ile Apollonik ve Dionizyak söylemlerin çatışması ortadan kalkabileceği gibi filmin önerdiği şekilde insanda köklerine dönüp yeni ve güçlü devinimlere sebep olabilecektir.

4.4.2. Teorema'nın Estetik Altyapı Analizi

Filmin bir şaheser olduğunu görememek oldukça zor olsa da bunu Brecht'in bakış açısından tanımlamak tezin geçerliliği adına önem teşkil etmektedir. Pasolini'nin 1961 yılında başlayan film kariyerinin ardından çektiği altıncı film olan Teorema; tarihi yapıtlarına ve belgesellerine oranla çok daha güzel, ayrıntılı ve ince çalışılmış bir filmidir. Terence Stamp, Silvana Mangano ve Massimo Girotti gibi önemli oyuncular filmde yer alırken, Ennio Morricone'nun oldukça başarılı bestesi de filmin kalitesini artırmıştır. Çekimlerin estetik tasarımları sadece oyunculuğu değil kompozisyonların kendi içindeki anlamlarını da güçlendirmek adına inceliklerle tasarlanmıştır. Şairane bir yapı içeren filmde diyalog yok denecek kadar azdır. Zorda kalmadıkça kullanılmayan sözlerin yerine anlam, davranış ve çekimlerle yaratılan mesajlar yer almaktadır. Aldığı ödüllerle estetik başarısını kanıtlayan filmi analiz etmek için Brecht'in yöntemini kullanmak oldukça uygundur çünkü Brecht'in sinema estetiğine dair önermelerinin çoğu filmde gözlemlenebilmektedir.

Naivete; Bu yöntem ile filmin içinde ziyaretçinin burjuva ailesinin donuk ve hissiz hallerini yok edişi gözlemlenebilir. Çocuksu bir neşeyle doldukları ve ardından buhrana uğradıkları naif tavırlarında gözlemlenebilecektir. Hizmetçi Emilia, ziyaretçinin etkisiyle, göz yaşlarına boğulup, duvardaki dini resimleri öpmeye başlar, onu uğurlarken ki tavırları da naivete'nin gözlemlenebilmesini sağlamaktadır. Pietro'nun aynı şekilde ziyaretçinin yorganını kaldırmasındaki çocukça meraktan sonra korkarak özür dilemesi tekrar toplumsal maskelerin ortadan kalktığına kanıttır. Lucia'nın kendince işlediği birçok günahın sonra sorgular bakışlarla kilisenin duvarına bakışının ardında, inançsal bir başkaldırma ve kendini küçük görerek çatışmaya girmenin izleri görülebilir. Paolo, gece yatağından kalkıp oğluyla ziyaretçiyi aynı yatakta gördüğünde tüm cinsel kimlikleri ve gerçeklikleri algılamaya çalışmaktadır. Bu olanların tamamı filmin oyunculuklarında naif tavrın gözlemlenebileceğini göstermektedir.

Mesel Çalışması; Film ekibi Passolini ile bu film için bir araya gelmiştir, prodüktörlerden Franco Rossellini ve görüntü yönetmeni Giuseppe Ruzzolini ile birlikte çalışmaya devam edecek olsa da bu filmde önce birbirlerini tanıyacakları çok fazla çalışma olduğu söylenemez. Ennio Morricone'da bu filmde önce yönetmenle çalışmamıştır. Filmin yazarı ve yönetmeni olan Pier Paolo Pasolini'nin bu film için önemli ölçüde mesel çalışması yaptığını düşünebiliriz. Çünkü çekimlerin filme en iyi şekilde hizmet edebilmesi için renkler, senaryonun gerekliliğine göre iç-dış mekan karşıtlıkları, oyunculukların yerine göre canlanıp durgunlaşmasının filmin gidişatına göre şekillenmesi, müziğin genel yapıya uygunluğu gibi bir çok konuda göze çarpan uyum; mesel çalışmasının gerektiği oranda gerçekleştirildiğini göstermektedir.

Epizotik Anlatım; Bu yöntem filmde kullanış şekliyle karakterlerin hiçbirisiyle seyircinin en ufak bir katharsis yaşamaması için çok başarılı şekilde kullanılmıştır. Filmin tamamı ziyaretçinin yarattığı etkilerin gözlemlenebileceği; "baştan çıkma", "itiraf etme" ve "dönüşüm" olmak üzere üç ana bölüme ayrılırken, bu etkilerin beş

ana karakter üzerinden bölümlenmesiyle en az on beş epizotun gözlemlenebileceği söylenebilir. Epizotlar sırasıyla; Fabrika'nın işçilere bırakılışı, ziyaretçinin haberi, ziyaretçinin varışı, Emilia'nın baştan çıkışı, Pietro'nun baştan çıkışı, Lucia'nın baştan çıkışı, Paolo'nun baştan çıkışı, Odetta'nın baştan çıkışı, ziyaretçinin gidiş haberi, Pietro'nun itirafı, Lucia'nın itirafı, Odetta'nın itirafı, Paolo'nun itirafı, Emilia'nın sessizliği, Odetta'nın dönüşümü, Pietro'nun dönüşümü, Lucia'nın dönüşümü, Emilia'nın dönüşümü ve Paolo'nun dönüşümü olmak üzere bölümlenmiştir.

Gestus; Bu yöntem sözü değil anlamı ifade eden oyunculuğu jestlerle sağlama yöntemi olarak türetilmiştir ve bu filmde en net şekliyle gözler önüne serilmektedir. Çünkü filmde bini aşmayan sözcük sayısı ile diyaloglar o kadar azdır ki; bütün film jestlerle anlatılmak durumunda kalmıştır. Hizmetçi ziyaretçinin son sahnede ellerini öpüp yükünü taşıırken onun erdemlerini bırakmayacağını ve bu erdemleri taşımasına yardım ettiği için, gücünü onunla paylaştığı için ziyaretçiye ne çok minnettar olduğunu görebiliriz. Pietro, ziyaretçi ile oturup Francis Bacon'un penisi andıran çizimlerine bakarken, cinselliğin ve sanatın sınırsızlığı sebebiyle özgürleştiğini hissettiği algılanabilir. Odetta ziyaretçinin gideceğini öğrendiğinde adama hastalığının farkına vardığını söylerken hem Elektra sendromuna hem de toplumsal baskılanmaya gönderme yaptığı ve bundan duyduğu üzüntü görülebilecektir. Paolo, onun yarattığı karmaşayı sadece bu konuda konuşarak çözebileceklerini belirttikten sonra ziyaretçinin buna gülüp hareketlenmesi ve erkeklerin sorunlarını sadece doğal yollarla yani dövüşerek çözebileceklerini anlatır bir şekilde adamlarla yumruklaşmasından, Doğa'nın karakterler üzerindeki kontrolü yansıtılabilecektir. Lucia, ziyaretçiyle itiraf konuşmasında çocuklarının uğraştığı konulara hiçbir ilgisi olmadığını, eğer gerçek bir hayat sevgisi varsa bunun kendinde kimsenin uğramadığı bir bahçe gibi kurduğunu ve içindeki boşluğun yanlış ve kötü değerler ile çirkin fikirlerle doldurulduğunu söylerken; kendi kültürünün onu ne şekilde hezimete uğrattığı ve içindeki boşluğa hapsettiği anlaşılabilecektir. Jestler ve oyunculuğun gestus yöntemindeki yansıması bu yüzden filmde oldukça belirgindir.

Yabancılaştırma; Brecht'in yabancılaştırma kuralının da belirgin şekilde görüldüğü film estetik başarısını kanıtlamak adına hiç bir belirgin özdeşleşme durumu yaratmazken, seyircinin toplumsal yapıyı sorgulaması için gerekli bütün işlevlerini de karşılamaktadır. Bir anlama yolu olarak yabancılaştırma, ziyaretçinin neden geldiğinin en başta anlaşılmaması ardından karakterleri mutlu etmek için geldiğinin zannedilmesi ve son olarakta onları kendi çıkmazlarında terk ederek konunun tekrar anlaşılmaması üzerine reddin reddini sağlaması yönüyle değerlendirilebilir. Anlaşılabilirliğe kadar anlaşmazlığın yığılması ise Emilia'nın evi terk ettikten sonra başına gelenlerin göğsüne yükselişine kadar gizemini korumasına verilebilir. Genel'in içinde özel olan ev hanımı Lucia'nın gizemli ve yakışıklı misafire duyduğu ilgi olarak düşünülebilir. Tipik bir durumdur, sadece bir defa beraber olmaları yönüyle tek seferliktir ama filmin genel yapısı içinde kendine özel olarak bu durum kadının eşiyle olan sorunlarından değil toplumun dayatmalarından kurtulmak adına yapılmıştır. Gelişmenin anı için düşünülebilecek en belirgin an Paolo'nun soyunma anıdır. Bu anda burjuva modernitesiyle ilkel hissiyatlar zıtlık yarattığı gibi içiçede geçmektedir. Paolo'nun içinde durduğu tren istasyonu belki de Paolo'yu özüne götürecek treninde kalkacağı salon olabilir. Çelişki Paolo ve ziyaretçinin birlikteliğidir. Paolo'nun tüm otoritesini yıkan ve tüm kimliğini silen bir karaktere boyun eğişi ve onunla iş birliği yapışındaki çelişki seyirciyi yabancılaştırmak için kullanılmış olabilir. Bir şeyin bir başkasıyla anlaşılmasına, başta bağımsız gibi gözükken burjuvalıkla ilgili röportajların ve Fabrika'nın işçilere bırakılmasının filmin sonunda Paolo'nun dönüşümüyle açıklanmasının ardından ulaşılabilecektir. Sıçrama ziyaretçinin gidiş haberi gelmeden önce ailenin sahip olduğu huzurun o gittikten sonra aldığı karmaşayla eşleştirilebilir. Bu sahneler çok kısa sürse dahi karakterlerin psikolojik durumları büyük bir sıçramayla resmedilmiştir. Zıtların birliği, burjuva dünyasında kurgulanmış bir oyunu oynayan karı kocanın en küçük bir etkiyle birbirinden kopuşuyla ve hiçbir bağlarının olmadığı görülmeleriyle açıklanabilir. Bu yaratılan yabancılaştırmalar filmin sonuna gelindiğinde Batılı modern toplumun

içinde nasıl bir yıkımla yoluna devam ettiği ve yıkımı göstermemek adına ne çok arzuya ket vurduğu gözlemlenebilir. Böylesi bir bilgi, bu ket vurmanın ve bastırmanın, insanın temel arzularının aşırı haller almasına sebep vermekten başka bir işe yaramayacağını ve burjuva toplumunun bu durumda insani özelliklerini yitireceği bir hale dönüşeceği şeklinde pratikleştirilebilir.

Tarihselleştirme; Filmde zaman ve mekandan soyutlanmış bir yapı gözlemlenmektedir. Her ne kadar kıyafetler, arabalar ve diğer göstergeler çekimin yapıldığı dönemi betimlese de filmin epik tavrı bu göstergelerin gücünü azaltmaktadır. Filmde tarihsel anlamda sorgulanabilecek kavramlar ise modernite ve dindir. Modernite Tanrısal aşkın enerjinin etkisiyle içinde baskılanan bütün çürümüşlüğü gözler önüne sererken, din vakti geçmiş, yaşlanmış ve toprağın altına gömülmesi gereken bir kavram olarak gösterilmiştir. İnsan maneviyatını Din, gözyaşlarıyla beslemeye devam edecek olsada tarihe gömülmelidir. Bu öneri tarihsellik adına filmin estetik yapısını oluşturabilir.

Anlatımcı Yapı; Bu yöntem ile Brecht'in yaratmayı hedeflediği etki Pasolini'nin bu eserinde belirgin bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Kapitalist ve emperyalist ideolojilerin dayattığı burjuva sisteminin kontrol mekanizması ile üretilmiş bir realiteye karşı aşkın doğa gücünü simgeleyen ziyaretçinin realitesine teslim olan insanların resmedildiği yapıda bu yöntem rahatça görülmektedir. Toplumsal yapının çarpıklığı ve anlamsızlığı filmde birçok şekilde gözler önüne serilirken, Lucia karakteri tarafından da belirgin bir şekilde dile getirilmiştir. Anlatımcı yapı ile seyirciyi etki altına alan Pasolini, karakterleriyle özdeşleşme yaratmanın önüne geçerken anlattıklarıyla bir çok seyircinin içinde yaşadığı realiteyi sorgulamasına imkan sağlamıştır.

Göstermecî Oyunculuk; Diyaloglar çok kısıtlı olduğundan pandomima benzeri bir tavırla çalışmak durumunda kalmış olan oyuncular; yer yer duygusuzluğu yer yerse coşkunuğu çok güçlü bir şekilde resmetmiş olabilirler. Aksi takdirde filmin bu denli büyük bir etki yaratması söz konusu olmayabilirdi. Epizotik yapının da

yardımla katarsis'in engellendiği filmde bütün hikaye karakterlerin oyunculuklarıyla ve sessiz enstantaneleri kurgulayışlarındaki başarıyla hayat bulmaktadır. Böylesi az diyalogla, böylesi epik ve şairane bir hikayenin anlatılabilmiş olmasında bu durum oldukça büyük rol oynamış olabilir.

Brechtçi diyalektik estetiğin yöntemleri üzerinden incelenen filmin tezdeki diğer üç filme oranla bu yöneme daha uygun olduğu gözlemlense de aradaki farkın çok büyük olmadığı, bu yöntemlerin diğer filmlerde de belirgin şekilde bulgulanmış olmasıyla açıklanabilir. Fakat filmin bu yöntemleri en belirgin şekilde karşılıyor olmasından yola çıkarak filmin estetik başarısının en üst seviyede olduğu gözlemlenebilecektir.

4.4.3. Teorema'nın Oryantalizmle Etkileşimi

Filmin sonunda Pasolini'nin bereket Tanrısı olarak görmek istediği Şeytan-Tanrı karışımı varlık karakterleri çıldırtmış ve kültürlerinin keskin çizgilerle belirlediği davranış şekillerini yıkmasına sebep olarak onları Doğaya yönlendirmiştir. Doğa Kültürün zıttı olmamalıdır. Tıpkı Doğu'nun Batı'nın zıttı olmaması gerektiği gibi. Fakat Batı'nın bakış açısı bunu Yunan kültürünün yeşerdiği, yaratıcılığın ve sanatın iki kardeş Tanrısının ayrıştırıldığı andan itibaren zıtlıştırmış ve insanlık kültürü bu medeniyet tarafından anlamsızlaştırılmıştır. İki bin yılı aşkın sürenin ardından bu durumun aldığı şekil burjuva aile yapısının tasarlandığı, sadece kontrol etmek adına yaşatılan insan sürülerinin oluşturduğu bir Avrupa çiftliğidir. Bu çiftlikte insanlar evlerinin içine hapsedilirken, kızlar babalarına ve erkekler annelerine aşık olmaya şartlanır ve ailelerinin yarattığı prototipi sürdürmeye zorunlu bir şekilde bu geleneği sürdürürler. Doğu karanlık ve izbe evlerinde havasız oluklarında saklanan kişilerle dolu resmedilirken, burjuva ailesi, malikanelerinin devasa bahçesi dururken hep salonlarında veya küçük odalarında hapsedilmiş şekilde görülmektedir. Hayal dünyalarını serbest bırakacak en küçük bir etkide, seviyesiz şehvetlerini ve

cinselliklerinin kontrolsüzlüğünü hangi alana kanalize edeceklerini bilemez bir hale gelirler. Doğa'nın ilkelliğinde yaşamayı tercih ettiği varsayılan Doğuluların aksi hareket edip kendilerini evlerine ve arabalarına kitlendiklerinde içsel bir yıkılmaya maruz kaldıklarını ancak ziyaretçi onları Doğaya yönlendirdiğinde anlayabilirler. Doğulular belki sanayi devriminde ve teknolojik gelişmelerde Batılının gösterdiği başarıyı gösterememiş olabilir. Fakat bunu yapmak adına insani özelliklerine de ket vurmaya tercih etmemiştir. Belki bir yüz yıl önce Doğulu'nun insani arzularıyla içiçe yaşamasını mümkün kılan bir kültürel altyapı mevcut olabilmiş olsa dahi bu gün Dünya çapında bir Avrupalılaşma ve Burjuva kontrolünde seçkinlerin ayrıcalıklı yaşamlarını gözlemlemek mümkündür. Bu yüzden filmin mesajını küresel anlamda algılamak da ayrıca önem teşkil edebilir. Her ne kadar Batı kültürü ve toplum yapısı artık dünyanın tamamına nüfuz etmiş olsa da Batı'nın yansıtma yöntemiyle bastırılmış duygularını Doğu üzerinden resmedişini bu filmde de gözlemlemek mümkündür. Artık dünya var olmayan bir düşmanın üzerinden yaratılan nefret algısıyla kontrol edilmekte ve sözü edilen gelenekselliğin bile Emperyalist güçlerin kontrol mekanizmasına dönüştüğü fark edilmelidir. Bu algı modern dünyada birbirinden farkı kalmayan insanların manasızca birbirini ötekileştirip geleneksel küçük farklılıklar üzerinden kendini yüceltme çabasından vazgeçip, Doğuyla tabir edilen aşkın doğa enerjisinin yarattığı arzulara ket vurmaya bırakmasını gerektirir. Ayrıca Apollon'un ışığını insanlık kültüründe yıkıma sebebiyet verecek bir ayrıştırmadansa, önerdiği bütün güzellikleri, doğal özelliklerini bastırmayan insanların en yüksek kapasite de kullandığı bir altyapı üretilmeye çalışılmalıdır. İşte Teorema'nın büyük teorisinin bundan ibaret olduğu düşünülebilir.

BÖLÜM 5. SONUÇ

Oryantalizm, antik çağda, modern ve postmodern dönemde ve devamında Globalist yapıda kendini farklı şekillerde yaşatmak için farklı çözümler üretebilmiştir. Öncelikle antik çağda başlayan Yunan mitolojilerinin ve dolaylı olarak bu altyapıdan faydalanan tragedyalarla devam eden zamanlarda kendini göstermeye başlayan kavram daha sonraları edebiyatın farklı şekillerinde kendini göstermiştir. Günümüze yaklaştıkça Oryantalist ressamların çalışmalarında, insanlığın kolektif görselliğine kazınmaya başlayan stereotipler günümüze gelindiğinde sinema sanatının güçlü etkisiyle hayat bulmaya devam etmiştir. Bu sayılan kavram ve sanat türlerinin geleneksel bir bağ içinde organik olarak oluştuğu varsayılarak, bu geleneğin tüm mirasını sinemanın içinde topladığı ve bu yönünü göstermekte insanlığın etik tavırlar taşımadığı düşünülebilir. Fakat çalışmada kimi sinema eserlerinde görülen bariz Oryantalist göstergeleri ortaya çıkartmaya çalışmaktansa, konunun özüne inilerek Oryantalizm kavramını yaratan bilincin Yunan paganizmine denk gelen özellikleri sinema filmleri üzerinden bulgulanmaya çalışılmıştır. Oryantalizm'in Avrupa medeniyetinde en saf karşılığını bulduğu bir çok çevreler tarafından kabul edilebileceğinden; bu kültürün kendini ve "öteki"ni tanımlamak için kurgulamış olduğu dikotomi açılmak suretiyle filmlerin yansıttığı kimliksel özellikler analiz edilmiştir. Bu analizler yapılırken, Doğuya atfedilen "şehevî, pis, karanlık ve gelişimden uzak" özellikler, Batı'dan çıkan Pagan bir kültür altyapısı ve Batı'dan çıkan estetik ve sosyolojik analiz yöntemleri dahilinde incelenerek bu özelliklerin bir karşılığı olmadığı kanıtlanmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra Batı'da kendini tanımlamak adına "şehevî duygularını kontrol edebilen, temiz, aydınlık ve sürekli gelişime açık" olarak gösterilmeye çalışılan kimi özelliklerinde kimi şartlarda karşılık

bulamayacak olduğu bulgulanmıştır. Bu analizler yapılırken Doğu'nun ve Batı'nın sinema dalında çıkardığı başarılı ve sanat çevrelerince takdir edilen filmler seçilmiş ve Doğu diye tabir edilen bölge bir Doğulunun gözüyle, Batı diye tabir edilen bölge ise bir Batılının gözüyle incelenirken Oryantalist bir etkinin tersi durumdakinden çok daha az olabileceği varsayılarak, konunun objektifliği amaçlanmıştır. Bu durumlar doğrultusunda, Batılı filozof ve sosyologların bakış açılarıyla desteklenerek Yunan Paganizm'inin iki sanatçı Tanrısı zerinden Doğunun ve Batının karakterize edilebileceği kanaatine varılmıştır. Apollon; Batı'nın sahip olduğu varsayılan kontrollü, uyumlu ve yaratmanın ışığıyla sarmalanmış şekilde tasarlanırken, Dionysos; Doğu'nun sahip olduğu özellikleri tanımlamak için vandal, kontrolsüz ve oşkun şehevi duyguları ile dengesiz bir tavıra sürüklenmiştir. Tezde Apollonik tavırlar ve uzlaşmalar Doğulu diye tabir edilen filmlerde bulgulanırken, Diyonizyak zellikler Batılı diye tabir edilen filmlerde görülmektedir. Bu yönüyle tez Oryantalist bakış açısının savlarını ters yüz etmiş ve insanlık medeniyetinin parçalanmasının ve ideolojik kurguların sanat dalları üzerinden iletilmesinin anlamsız ve gereksiz olacağı gösterilmeye çalışmıştır.

Oryantalizm'in ve Oksidentalizm'in yönlendirmelerinden kurtularak insan doğasındaki birlikteliği algılamanın insanlığın geleceği için zaruri bir önem teşkil ettiği varsayılabilir. Analiz edilen filmler, Asya'da oldukça medeni yaşamlar sürülebileceğini de, Avrupa'da oldukça anlamsız hayatlar yaşanabileceğini de göstermiştir. Bu olasılıkların Dünya'nın her yerinde aynı seviyede mevcut olduğu, çünkü insanın zamana ve mekana hapsedilemeyeceği bir dönemde yařandđı algılanmalıdır. Filmlerin estetik seviyelerinin birbirine yakınlđı Dünya'nın uzak bu iki köşesinde de eşit yeteneklere sahip yönetmenlerin yetişebileceğini göstermektedir. O zaman niye insanlar birbirini ötekileştirmeyi bırakamasın ki? Bunun yapılması için belki de geç bile kalınmış olabilir. Yeni bir sistem gelebilecektir; herkesin gerek geçmişini, gerek geleneklerini istediği seviyede modern yaşamın boşluklarına serpiştirebilecek özgürlüğe ulaşacağı, herkesin eşit oranda beslenme ve eğitim

şartlarına sahip olabileceği ve her yerde sanat eserlerinin birbirine yakın olanaklarla üretilebileceği bir sistem. İşte o zaman Oryantalizm yok olabilir. Oksidentalizm bir direnç gösterme gereksinimini kaybedebilir. Sadece filmler çekilir ve insanlar bu filmleri hiçbir ideolojinin etkisi altında kalmadan, arzularına ket vurmada ve toplumsal manipölasyonların kurbanı olmadan seyredebileceklerdir.



KAYNAKÇA

1. Amin, Samir, Avrupa-merkezcilik: Bir İdeolojinin Eleştirisi, İstanbul, Chiviyazıları Yayınevi, 2. basım, 2007
2. Aristo, Politika, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983
3. Atasever, Gülbahar, Doğu-Batı İlişkileri Bağlamında Oryantalizm, Muğla, 2009
4. Berman, Marshall, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor , Çev. Ümit Altuğ , Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2006
5. Bernal, Martin, Kara Athena, Çev. Özcan Buze, Analiz Yayınları, Haziran, 1998
6. Bookchin, Murray, Ekolojik Bir Topluma Dogru, Çev:Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
7. Boztemur, Recep, Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm, Doğu-Batı:sayı:20, Doğu Batı Yayınları, 2.baskı, Ankara, 2002
8. Büyükdüvenci, Sabri -Öztürk, Semire Ruken, Postmodernizm ve Sinema, Ark Yayınları, Ankara,1997
9. Cesari, Jocelyne – Esposito, John, İslam'dan Korkmalı mı, Çev. Ayşe Meral, Birey Yayınları , İstanbul, 1999

10. Değerli, Özlem, Doga-Kadın Metaforlarına Ekofeminist Yaklaşım ve Bademler Köyü'nde Yeni Kadınlık Tanımları, Kadın Çalışmaları Dergisi, Sayı 1, İstanbul, 2006
11. Dellaloğlu, Besim, Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito, Sayı 36, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003
12. Delanty, Gerard, Avrupa'nın İcadı, Adres Yayınları, Ankara, 2005
13. Dirlik, Arif, Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1. baskı, İstanbul, 2005
14. Ege, Ragıp, Diyalektik, Strazburg, 2005
15. Euripides, Bakkhalar, Eski Yunanca'dan Çeviren Güngör Dilmen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001
16. Germaner, Semra, Oryantalizm ve Osmanlı Modernleşmesi, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007
17. Gürses, İlknur, Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler, İzmir, 2007
18. Habermas, Jürgen, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", Dipnot Dergisi, 2. Baskı, Sayı:1, 2010
19. Hallac-ı Mansur, Tavasın, Ene'l-Hak: Ben Tanrıyım, Çeviren, Yaşar Günenç, 3. Basım, Yaba Yayınları, İstanbul, 2002

20. Hanefi, Hasan, Oryantalizmden Oksidentalizm'e, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007
21. Hegel, G. W. F., Tinin Görüngübilimi, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1986
22. Hegel, Estetik, Çeviren; Suad Kemal Yetkin, Dün Ve Yarın Tercüme külliyyatı, Sayı 50, İstanbul, 1936
23. Hentch, Thierry, Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı, Metis Yayınları, İstanbul, 1996
24. Kıbrıs, Arzu İlhan, 1978'den Günümüze Çin Halk Cumhuriyeti, Tüsiad-Sabancı Üniversitesi Rekabet Forumu, İstanbul, 2003
25. Kömeçoğlu, Uğur, Oryantalizmin Yankısı veya Yankılanıp Duran Oryantalizm, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007
26. Maalouf, Amin, Arapların Gözüyle Haçlı Seferleri, Telos Yayınları, İstanbul, 1998
27. Metin, Abdullah, Bilimsellik, Karşı Söylem Ve Düşünce Tarzı Bağlamında Oksidentalizm, Ankara, 2011
28. Nietzsche, Friedrich, Tragedyanın Doğuşu, Çev. Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005

29. Önder, Ahmet Serdar , Arap ve İranlı Düşünürlerin Oksidentalizm Bağlamında Batı'yı Ötekileştirmesi, İstanbul, 2007
30. Özdamla, Özlem, Çağdaş Sosyoloji Teorileri; Theodor W. Adorno, Ankara, 2011
31. Özerdim, Muhaddere, Lao-tzu, Taoizm (Tao Te Ching), Ankara, 1946
32. Özünel, Evrim Ölçer, Kendini Seyreden Öteki: Halk Kültürü Temsillerinde Öz Oryantalist Yaklaşımlar, Millî Folklor Dergisi, Sayı 102, 2014
33. Parkan, Mutlu, Brecht Estetiği Ve Sinema, Dost Kitabevi, 1983
34. Paglia, Camille, Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş, İng. Çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, Epos Yayınları, 2004
35. Rosenberg, Donna, Dünya Mitolojisi, İmge Yayınları, İstanbul, 2000
36. Said, Edward W., Oryantalizm, Sömürgeciliğin Keşif Kolu, Çev. Nezih Üzel, İrfan Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul 1998
37. Said, Edward W., Haberlerin Ağında İslam, Çev. Alev Alatlı, Babil Yayınları, İstanbul, 2000
38. Said, Edward W., Oryantalizm Eleştirileri, Çev. İ . Özkan, S. Şahin, Ş . Özden, İlkbahar Yayınları, İstanbul, 2000
39. T Serdar, Ziyaüddin, Batı Irkçılığının Kaynakları, Yöneliş Yayınları, İstanbul, 1997

40. Southern, Richard W., Ortaçağ Avrupasında İslam Algısı, Yöneliş Yayınları, İstanbul, 2001
41. Spivak, Gayatri Chakravorty, Otuz Yıl Sonra İstanbul'da Oryantalizmi Okumak, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007
42. Sunar, Lütfi, Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız?, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2007
43. Şenel, Alaeddin, Siyasal Düşünceler Tarihi , Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996
44. Şeriatî, Ali, İslam Sosyolojisi, Düşünce Yayınları, İstanbul, 1980
45. Şimşek, Mehmet Emin, Moderniteden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: Zygmunt Bauman, Erzurum, 2014
46. Turner, Bryan S., Orientalizm, Postmodernizm ve Globalizm, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, 2. Basım, İstanbul, s. 67, 2003
47. Taşar, M. Murat, Batı'nın Kendi Kimliğini İnşa Sürecinde Öteki Olarak Doğulu Kadın ve Harem, Milli Saraylar Kültür, Sanat, Tarih Dergisi, ISSN 1304-9046, Sayı 8, 2011

48. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Çocuk Gelişimi ve Eğitimi, Savunma Mekanizmaları, Ankara, 2014

49. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Kişiliğin Dönemleri ve Kişilik Bozuklukları, Ankara, 2012

50. Williams, Raymond, Anahtar Sözcükler , 3. Baskı, Çev. Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007

51. Zapf, Hubert, Literatur als kulturelle Ökologie, Almancadan Çeviri: Hülya Kaya, Tübingen, 2002

52. Latif Güven, <http://www.avrupasinemasi.com/2009/11/06/teorema/>

ÖZGEÇMİŞ

İLKAN DEVRİM DİNÇ

EVİDEA Sitesi, A Blok Daire 17, Çekmeköy, İSTANBUL

05365870062

EĞİTİM

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ, GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ,
ÇİZGİ FİLM, ANİMASYON BÖLÜMÜ, LİSANS MEZUNU, 2011

HUMBER KOLEJİ, TORONTO,
3 BOYUTLU MODELLEME VE GÖRSEL EFEKT PRODÜKSİYONU
ÜST LİSANS MEZUNU, 2014

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ, RADYO SİNEMA TELEVİZYON
ANA BİLİM DALI YÜKSEK LİSANS EĞİTİMİ MEZUNU, 2016
3D AKADEMİ, İLERİ SEVİYE 3 BOYUTLU TASARIM EĞİTİMİ, 2010

İŞ DENEYİMİ

TRT ÇOCUK, ANİMASYON BÖLÜMÜ, STAJYER, 2011
YOL SİNEMA PRODÜKSİYON, POST PRODÜKSİYON ASİSTANI, 2012
ARTLAND GALLERY, TORONTO, 3D MODEL TASARIMCISI, 2014
ACADEMY TRAVEL SERVICES, TORONTO, WEB YÖNETİCİSİ, 2015
BENART SES IŞIK GÖRÜNTÜ SİSTEMLERİ, GÖRSEL DİREKTÖR, 2016

YABANCI DİLLER

İNGİLİZCE; Üst Seviye

FRANSIZCA; Orta Seviye