

-Araştırma Makalesi-

**Oryantalist Bakış Yeniden: Djam (Aman Doktor)
Filminde İstanbul**

Özge Güven Akdoğan*

Özet

Bu çalışma, Batı'nın kendi dışındaki yer ve kültürler hakkında ürettiği söylemlerdeki iktidar konumu irdeleyen oryantalizm incelemelerini odağına alarak Djam (Aman Doktor, Tony Gatlif, 2017) filmini araştırmaktadır. İstanbul'un, Doğu hakkında Batı'nın ürettiği sanatsal, bilimsel ve akademik metinlerin oluşturduğu temsillerin incelenmesinde, Avrupa ile Doğu arasındaki yolculuklarda egzotik toprakların giriş noktası olarak görülmesi bakımından önemli bir yeri vardır. Çalışmada, Aman Doktor filmindeki İstanbul görüntülerine odaklanılırken, oryantalist kuramda yerini bulan Doğu fantezilerinden yararlanılmaktadır. Filmde, kahramanın, kayıp/eksik nesne olan biyel kolunu aramak üzere yolculuğa çıkması, gezginin farklılıkları nasıl kullandığı sorununu gündeme getirmektedir. Avrupa kıtasının Doğusunda yer alan Yunanistan'da bulunamayan bu eksik nesne, Lacancı anlamda da çözümlenmektedir. Bu doğrultuda filmde, arzu nesnesi olarak İstanbul'un, erişilmez olanın fantazisinden kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Sonuç olarak, filmin Doğu'ya yönelik üretilen oryantalist ötekileştirme özelliklerini barındırdığı söylenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, İstanbul, fantezi, kayıp imge, egzotik Öteki.

*Doç. Dr. Ankara HBV Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye.

E-mail: ozgeguvenakdogan@gmail.com

ORCID : 1997-2007-3553-7420

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.901454

Güven Akdoğan, Ö. (2021). Oryantalist Bakış Yeniden Djam (Aman Doktor) Filminde İstanbul, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1044-1058. <https://doi.org//10.31122/Sinefilozofi.901454>

Geliş Tarihi: 22.03.2021

Kabul Tarihi: 01.12.2021

-Research Article-

The Orientalist Look Again: İstanbul in the *Djam*

Özge Güven Akdoğan*

Abstract

This study explores the movie Djam (Aman Doktor, Tony Gatlif, 2017) focusing on orientalism studies that examine the power position in the discourses that the West produces about places and cultures outside of itself. Istanbul has an important place in examining the representations of the West's artistic, scientific and academic texts about the East, as it is seen as the entry point of exotic lands in the journeys between Europe and the East. In the study, while focusing on the images of Istanbul in the movie Aman Doktor, Eastern fantasies that find their place in the orientalist theory are used. In the film, the hero's journey to look for the missing / missing object, the connecting rod, raises the question of how the traveler uses differences. This missing object, which cannot be found in Greece located in the east of the European continent, is also analyzed in the Lacanian sense. Accordingly, in the film, it is emphasized that Istanbul as the object of desire originates from the fantasy of the inaccessible. As a result, it is said that the film contains orientalist marginalizing features produced for the East.

Key Words: Orientalism, Istanbul, fantasy, lost image, exotic Other.

*Assist. Prof. Dr.,Ankara HBV niversity, Faculty of Communication, Ankara, Turkey.

E-mail: ozgeguvenakdogan@gmail.com

ORCID : 1997-2007-3553-7420

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.901454

Güven Akdoğan, Ö. (2021). Oryantalist Bakış Yeniden Djam (Aman Doktor) Filminde İstanbul, Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1044-1058. <https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.901454>

Recieved:22.03.2021

Accepted: 01.12.2021

Extended Abstract

Studies on the way of thinking about the East are included in the field of orientalism. In this study, the film Djam (Aman Doktor, Tony Gatlif, 2017) focuses on the orientalism studies that examine the power position in the discourses that the West produces about places and cultures outside of itself. Journeys from the West to the East took place in the research area of Orientalism. An important gateway in the journeys between Europe and the East; The city of Istanbul, depicted as the entry point of exotic lands, is one of the orientalist images in the cinematic spaces of the West. This image is featured in 19th century paintings and novels. Orientalism; As a phenomenon that influenced the European continent in the 19th century in the fields of science, literature, theater, painting and architecture, it is at the center of political, economic and artistic relations. Its Ummah structure and its defeat in wars, the technical and civilizational superiority of the West caused the Ottoman Empire to enter the Westernization process by making a series of reforms. Studies on Orientalism focus on this concept as a means of self-formation and self-awareness through the concepts of self and other, which have an important place in the identity establishment of the relationship of the West with the East. Although it varies depending on the relations that European states such as England, France and Germany have entered into with Eastern states, it is still worth examining as an important concept that shapes the West's view of non-Western societies.

The original side of the work; Tony Gatlif's film Djam, whose films have been investigated within the framework of concepts such as "immigrant cinema", "accented cinema" and "intercultural cinema" in film research, focus on the dilemmas it creates in terms of cultural representation policy. He associates Gatlif's travel theme, which is important in the cultural hybrid cinema language, with Hamid Naficy immigrant cinema. Naficy examines the journey in immigrant cinema in three parts. These are outbound journeys, quest journeys, and inward journeys. Outbound journeys begin with the hope of finding a new home. Search journeys are about searching for the disappeared, disappearance or being homeless. Inner journeys mean a spiritual search and discovery. Time and space in the narrative always find meaning in reference to another place. Naficy deals with the fragility of identity in immigrant movies, accompanied by homeland, travel and border spaces. The study handles the theme of travel, which is one of the themes of the accent cinema, and the orientalist perspective together.

The study focuses on the time-space articulation in Istanbul images. It emerges from the theoretical field that in the orientalist point of view; It has a founding role in creating images of mosques, adhan, belly dance, tavern and revel in the representation plane of Istanbul. The measurement tools/analysis unit in this study are the images in the scenes of the film in Istanbul. As a result, the study shows that the film supports the paradigm that emphasizes that Istanbul was built by the West as a fantasy place. In visual materials, the reduction of Eastern spaces and their people to an absolute difference that has survived until today and the attraction of reproducing differences creates a distance between those who look at these images and those who are reflected; In this case, both the Eastern fantasies and the idea of the Eastern backwardness are fixed. Pure sympathy for the East, carried out with the travel stories, is capable of reproducing orientalist beliefs.

This study points out the power that cultural structures have in directing motion pictures. While reaching this conclusion, the criticisms of orientalism and the orientalist image of Istanbul were examined; It has been observed that the East emerged as a place harboring its lost spiritual innocence. In the study, the search for the lost innocence of European civilization is replaced by the search for the broken piece that will enable the ship to work in the film. Repairing the connecting rod in this metaphorical relationship can be read as a search for a spiritual treasure that can only be found in the exotic East. In this symbolization, which also enables a Lacanian reading, Istanbul as the object of desire originates from the fantasy of the inaccessible. With the filmic narrative, dance, tavern, belly dancer and entertainment elements, this fantasy is reproduced. In order for the fantasy to continue, the inaccessible, exotic and magical distance must be preserved in the same way. Djam, contains meanings that can reproduce this fantasy of place and culture.

Giriş

Yol filmlerin odağında bir ya da daha fazla sayıda kişinin yolculuk boyunca yaşadığı rastlantılı karşılaşmalar, fiziksel veya psikolojik dönüşümler vardır. Klasik ve çağdaş anlatı kategorilerinde yol filmlerindeki olaylar dizgesinin sıralanışı farklılık gösterebilir. Bununla birlikte, ard arda sıralanan olaylar dizgesinde ya da daha gevşek bir olay örgüsünde anlatı, kendini tanımayı da içeren bir keşfi ima eder (Hayward, 2012, pp. 256). Anlatısal ve ikonografik özellikleri nedeniyle çoğu kez içiçe geçen dostluk ve yol filmleri, serüven aksiyon sinemasının birer alt türü olarak değerlendirilebilir (Ulusay, 2004, pp. 149). *Aman Doktor* (Tony Gatlif, *Djam*, 2017)¹ filmi, bir yolculuk anlatısıdır. Filmde, Yunanistan’da yaşayan eski bir denizci olan Kakourgos’un teknesi, eksik bir parça sebebiyle çalışmaz. Teknenin tamiri için gereken parçayı almak için İstanbul’a gidilmesi gereklidir. Kakourgos, evine haciz geleceği için parçayı almaya kendisi gidemez. Bu görevi ölen sevgilisinin kızı Djam’a verir. Djam, İstanbul’a vardığında 18 yaşındaki, insani yardım gönüllüsü olarak çalışan, parasız ve kimsesiz Avril ile tanışır. Djam, kayıp parçayı İstanbul’dan aldıktan sonra Avril ile birlikte Midilli adasına doğru eve dönüş yolculuğuna çıkar.

Batı’dan Doğu’ya yönelen yolculuklar oryantalizmin araştırma alanında yer almıştır.² Avrupa ile Doğu arasındaki yolculuklarda önemli bir kapı; egzotik toprakların giriş noktası olarak tasvir edilen İstanbul şehri, Batı’nın sinemasal mekânlarındaki oryantalist imgelerden biridir. Bu imge, 19. yüzyıl tablolarında ve romanlarında yer almaktadır.³ Oryantalizm; bilim, edebiyat, tiyatro, resim ve mimarlık alanında 19. yüzyıl Avrupa kıtasını etkilemiş bir olgu olarak, siyasi, ekonomik ve sanatsal ilişkilerin odağındadır. Ümmetçi yapısı ve savaşlarda yenilgiye uğraması, Batı’nın teknik ve medenî üstünlüğü Osmanlı Devleti’nin bir dizi reform yaparak Batılılaşma sürecine girmesine neden olur (Tunaya, 2010, pp. 52; Keyder, 2005, pp. 36). Oryantalizm üzerine yapılan çalışmalar, Batı’nın Doğu ile ilişkisinin kimlik inşasında önemli bir yeri olan ben ve öteki kavramları üzerinden, kendini oluşturmanın ve kendinin bilincine varmanın bir aracı olarak bu kavrama eğilmektedir (Said, 2001; Loomba, 2000; Fanon, 2001). Oryantalizm; İngiltere, Fransa ve Almanya gibi Avrupalı devletlerin Doğulu devletler ile girdikleri ilişkilere bağlı olarak değişiklikler gösterse de halen Batı’nın, Batı-dışı toplumlara bakışını şekillendiren önemli bir kavram olarak incelemeye değerdir.⁴

Bu çalışmanın özgün yanı; film araştırmalarında “göçmen sineması”, “aksanlı sinema” ve “kültürlerarası sinema” gibi kavramlar çerçevesinde filmleri araştırılan Tony Gatlif’in *Aman Doktor* (*Djam*, 2017) filmi, kültürel temsil politikası açısından yarattığı ikilemlere odaklanarak incelemesidir.⁵ Gatlif’in kültürel mezleklik barındıran sinema dilinde önem taşıyan yolculuk

¹ Filmin senaryo yazarı ve yönetmeni Tony Gatlif, 1830-1962 yılları arasında Fransa’nın sömürgesi olarak kalan Cezayir doğumludur. Gerçek ismi, Michel Dahmani’dir. EUROIMAGES desteği ile çekilen *Djam* filmi, Fransa, Yunanistan ve Türkiye ortak yapımıdır. Güverte Film, filmin Türkiye’deki ortak yapımcısıdır. Tony Gatlif’in, çingenelerin yaşamı üzerine bir üçlemesi bulunmaktadır. Üçleme, *Les Princes*, (*Prensler*, 1982) filmi ile başlar, 1500 yıl önce Hindistan’dan başlayarak Batı’ya doğru göç eden çingenelerin sekiz farklı duraktaki yaşamlarını anlatan belgesel niteliğinde bir film olan *Latcho Drom*, (*İyi Yolculuklar*, 1993) ile devam eder ve *Gadjo Dilo* (Çılgın Yabancı, 1997) filmi ile son bulur. Gatlif’in filmlerinin temel izleğinde, müzik ve dans vardır.

² Edward Said’in (2001), Alain Grosrichard’in (2004) ve Thierry Hentsch’in (2008) çalışmaları Batı’nın Doğu’ya yolculuk anlatılarındaki politik bakışı analiz eden çözümler içerir.

³ 19. yüzyılın başlarında romantizm içindeki bir türü tanımlamak için kullanılan oryantalizm ve oryantalist tablo çözümlenmeleri için bkz. (Leppert, 2002; Özden, 2001). Lord Byron ve Lamartine’in edebî eserlerinde yarattığı Türk miti için (bkz. Parla, 2002). Bu noktada, Edmondo De Amicis’in İstanbul (*Constantinopoli*, 1877/2009) eserine de değinilebilir. Umberto Eco, İstanbul üzerine yazılmış bu seyahatnameyi okuduğunda İstanbul’a âşık olduğunu belirtir (Uslu, 2021).

⁴ Ötekinin konumu Japonya örneğinde tartışan bir çalışma için bkz. (Binark, 1998). Binark çalışmasında, Japonya’nın ekonomik gelişmesine duyulan hayranlığa, onun Batılı gibi olmadığını belirtilerek eksikliğini vurgulayan söylemi incelemektedir (1998, pp. 67).

⁵ Bu alanda geniş çaplı etki uyandıran Hamid Naficy’nin *Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diasporik Film Üretimi* (2001) ve Laura U. Marks’ın *Filmin Derisi: Kültürlerarası Sinema, Vücut Bulma ve Duyumlar* (2000) adlı çalışması göçmenlik ve yolculuk anlatıları açısından önem kazanmaktadır. Bağımsız ulus aşırı sinema incelemeleri için bkz. (Suner, 2006, pp. 257-263). Göçmen sineması kavramının sorgulanması için bkz. (Yaren, 2015). Göçmen sinemanın do-

temasını Hamid Naficy göçmen sineması ile ilişkilendirir. Naficy, göçmen sinemasında yolculuğu üç bölümde inceler. Bunlar, dışarı açılan yolculuklar, arayış yolculukları ve içe doğru yapılan yolculuklardır. Dışarı açılan yolculuklara yeni bir ev bulma umudu ile başlanır. Arayış yolculukları, yitirileni arama, kaybolma ya da evsiz kalma üzerinedir. İçsel yolculuklar ise ruhsal bir arayışı, keşfi ifade eder. Anlatıdaki zaman ve mekân, her zaman başka bir yere referansla anlam bulur (Naficy, 2001; Suner, 2006). Naficy, anayurt, yolculuk ve sınır mekânlar eşliğinde kimliğin göçmen filmlerindeki kırılma anlarını ele alır. Suner'in belirttiği gibi, aksanlı sinemanın temel izleğinde yolculukların olması, sinemada da mekân, yer ve coğrafyanın anlam oluşturucağı öge olarak vurgulanmasını sağlamaktadır.

Naficy (2001), anlatıda fetiş nesnelere kullanılması ve izleğe müziğin eşlik etmesinin aksanlı sinemanın özelliklerinden olduğunu belirtir. Filmin temel izleğinde yer alan kadın kahraman Djam'ın yolculuğa başlama nedeni olan biyel kolu, filmin fetiş nesnesidir. Fetiş nesne olarak biyel kolu, gemiyi yeniden işler hale getirebilecek parçadır. Bu yolculuğa, mistik müzikler ve etnik danslar eşlik eder. Naficy'e göre aksanlı sinema anlatılarında zaman-mekân eklemlemelerini içeren iç modelden söz edilebilir. Açık zaman-mekân eklenmesi modelinde, oyuncular açık alanlarda hareket halindedirler, çevreleri ile birlikte kadrajda yer alırlar. Bu mizansen, sonsuzluk ve zamansızlık duygusunu yaratır. Kapalı zaman-mekân modelinde, oyuncuların istekleri dışında bir yerlerde kapalı kalmalarına, sürgün hayatına, kısıtlanmaya ve kopuşa gönderme yapan mizansen vardır. Naficy'e göre, üçüncü bir eklemleme modelinde geçicilik ve arada kalma duygularını yaratan sınır bölgeleri, tüneller, havaalanları ve oteller gibi ara mekânlar bulunur. Naficy'nin üçüncü zaman-mekân eklemleme modeli, Mark Auge'nin yok-yerler/yer olmayanlar tanımlamasına benzer. Yer -olmayanlar kavramı, havaalanları, bekleme salonları, yüksek hızlı trenler ve süpermarketler için kullanılmaktadır (1997, pp. 119). Yer-olmayanlar, tarihsel bellekten kopuk olarak inşa edilir, tüketim odaklıdır ve ilişkisel olarak tanımlanamazlar. Auge'ye göre bunların karşısında yer alan gerçek yerler ise, özgül bir konuma sahiptir ve anlamlı bir varoluş biçimini barındırırlar (1997, pp. 85).

Djam'ın bir yolculuk anlatısı içermesi ve anlatısında ara mekânlara yer vermesi, Auge'nin yok-yerler olarak tanımladığı ara mekânların kavramsal çerçevesine önem kazandırmaktadır. Bu çalışmada *Aman Doktor* filminde yolculuk içinde İstanbul'un gösterilme biçimi sorunsallaştırılmaktadır. Sorunsallaştırılan şey, sanat sineması⁶ çerçevesinde tartışılan bir filmde bu görme biçiminin Batılı klişeler içinde sabitlenen Doğu imgesini yeniden üretmesidir.⁷ Bu sabitlenen Doğu imgesine dair analizlerde Edward Said'in, Jacques Lacan'ın ve Slavoj Žižek'in çalışmalarına yer verilmektedir. Çalışmada, toplumsal bellekte oryantalist bakış açılarının inşa edilmesine öncüllük eden çalışmaları irdeleyen kaynaklara

ğasına ilişkin denilebilecek özelliklerini ortaya koymaya çalışan bir çalışma için bkz. (Yaren 2008). Yaren (2008), göçmen sinemasında tekrar eden motiflere bakmakta; göçmen sinemasının farklı kategorileri arasındaki farklılıkların ya da yinelenen motiflerin, çeşitli film örnekleri üzerinden ele alınacağı bir analiz yapmaktadır. Göçmen sinema anlatı yapısını, klasik anlatı öğelerinden yola çıkarak değerlendiren Yaren, tema, zaman, uzam, olay örgüsü, karakterler, kimlik temsilleri ile birlikte dil ve müziğin kullanımına da odaklanmaktadır. Analizinde Bahtin'in çok seslilik kavramını kullanmakta; bu kavramın göçmen sinemasıyla doğrudan ilişkili boyutundan yararlanmaktadır. Yaren, göçmen filmlerinde geçen türsel uyuşumlara ve uyuşum olmaya yetmese de *trope* olarak nitelenebilecek yinelenmeler, direniş ya da öz-temsili ihtiyacından çıkan çeşitli ortak, yaygın ya da benzer anlatı stratejilere odaklanmaktadır.

⁶ David Bordwell'e göre, sanat sinemasında olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkileri klasik anlatının karşısındadır. Sanat filmlerinde olaylar arasındaki bağlar gevşektir, yaratıcı bir dışavurum söz konusudur, karakterlerin net ve kesin özelliklerinden ya da amaçlarından söz edilemez. Anlatı, açık uçludur ve belgesel gerçeklikten yoğun psikolojik öznelliğe varan bir yapıdadır (2016). Sanat sinemasının özellikleri hakkında ayrıca (bkz.; Neale, 2016; Kovacs, 2016). Türkiye'de sanat sinemasının tarihi için bkz. (Karadoğan, 2018).

⁷ Böyle bir durum, Asuman Suner'in üçüncü dünya filmlerinin bazı estetik ve politik eğilimlerini sorunsallaştırırken kullandığı paradigmayı yeniden gündeme getirmektedir. Ona göre, " (üçüncü dünya toplumunun mutlak bir farklılığa indirgenmesi ve farklılığın seyirlik bir nesneye dönüşmesi, bu imgelere zaten ayrıcalıklı bir konumdan bakan izleyici ile perdeye yansıyan yoksulluk, sefalet ve baskı öyküleri arasında güvenli bir mesafe yaratıyor. Bu güvenli mesafe sayesinde, söz gelimi Batılı özne, kendi refahı ile 'üçüncü dünya' toplumunun mahrumiyeti arasındaki nedensellik ilişkisini sorgulamak durumunda kalmadan üçüncü dünyanın mutlak varoluş koşulu olarak tanımlanan geri kalmışlığını yoksulluğunu ve baskıcı düzenini temsil eden görüntüleri edilgen bir biçimde tüketebiliyor" (1997, pp. 123-124).

da başvurulmaktadır. Bu noktada, Doğu'ya yapılan seyahatnamelerdeki ve Doğu'yu tasvir eden tablolarındaki görme biçimleri ve İstanbul imgelemine dair yapılan araştırmalar da önem kazanmaktadır.

Çalışma, İstanbul görüntülerindeki zaman-mekân eklemlenmelerine odaklanmaktadır. Kuramsal alandan ortaya çıkmaktadır ki, oryantalist bakış açısında; camiler, ezan, oryantal dans, meyhane ve cümbüş görüntülerinin İstanbul'un temsil düzleminde oluşturulmasında kurucu bir rolü bulunmaktadır. Bu çalışmadaki ölçme araçları/çözümleme birimi de filmin İstanbul'da geçen sahnelerindeki görüntülerdir. Sonuç olarak çalışma, filmin İstanbul'un bir fantezi mekânı olarak Batı tarafından inşa edildiğini vurgulayan paradigmayı desteklediğini göstermektedir. Görsel malzemelerde Doğu mekânlarının ve buradaki insanların günümüze kadar uzanan mutlak bir farklılığa indirgenmesi ve farklılıkları yeniden üretmenin cazibesi, bu imgelere bakanlarla yansıyanlar arasında bir mesafe yaratmakta; bu durumda, Doğu fantezileri de, Doğu'nun geri kalmışlığı fikri de sabitlenmektedir. Yolculuk öyküleri ile birlikte yürütülen Doğu'ya karşı saf sempati, oryantalist inanışları yeniden üretebilecek nitelikte olmaktadır.

Oryantalizm, Doğu'ya Yolculuk ve Mistik Doğu İmgesi

Doğu insanların din, dil ve tarihlerinin incelenmesi anlamında kullanılan oryantalist sözcüğü, 19. yüzyılda Theophile Gautier'in yazılarıyla, Batılı sanatçıların Türkiye başta olmak üzere Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin ve Kuzey Afrika kıyılarını resimlediği çalışmaları için kullanılmaya başlanır (Germaner ve İnankur, 1989, pp. 9). Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl ortalarına kadar süren Sanayi Devrimi'nin dışında kalması, topraklarının Batılı devletlerce ham madde ihtiyacı için önemli bir kaynak olarak görülmesi, İstanbul'un bu süreçte Batı ile gelişen siyasi ve kültürel ilişkilerin odağında olması nedeniyle en fazla resimlenen doğu şehri olarak anılmaktadır (Germaner ve İnankur, 1989, pp. 18). Doğu'ya yolculuk eden ressamlar ülkelerine döndüklerinde, resimlerini baskı yoluyla çoğalttıklarından mistik Doğu imgesi de kültürel olarak dolaşıma girmektedir.

Edward Said'in Doğu'nun Batı'daki mistik ve egzotik imgesinin nedenlerini incelediği *Oryantalizm* kitabı (1978/2001) ile bu alandaki eleştirel çalışmalar gelişmiştir. Said, oryantalist, birbiriyle bağlantılı olarak nitelendirdiği üç farklı şekilde işaret eder (2001, pp. 12-13). İlk olarak oryantalist, Şark hakkında yazma, ders verme ya da Şark'ı araştırma işidir. Antropologlar, sosyologlar, tarihçiler ve filologlar bu grubun içindedir. İkinci olarak, Doğu ile Batı arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir düşünme ve anlatma biçimidir. Avrupa'nın doğusunda kalan coğrafi uzam için kullanılan Şark; ozanların, roman yazarlarının, felsefecilerin, siyaset bilimcilerin ve iktisatçıların betimlemelerindeki temel bir Doğu-Batı ayrımını başlangıç noktası yapmıştır. Son olarak Oryantalizm, Doğu hakkında saptamalar yaparak, öğretmek ya da onu yöneterek Doğu'ya egemen olmakta kullanılan bir Batı biçimidir. Michel Foucault'nun tanımladığı söylem kavramını kullanarak Şarkiyatçılığı incelemek Aydınlanma sonrası Avrupa kültürünün Doğu üzerine ürettiklerini sistematik biçimde anlaşılmasını sağlar.⁸ Said, Foucault'nun analizini kültürel yapı içinde egzotik ötekiler yaratılmasının nasıl sağlandığını gösterecek biçimde genişletir. Clifford'un belirttiği gibi,

Emperyalist bir bağlamda tanımlamalar, tekrarlamalar ve tabii halkların ve mekânların metinselleştir(il)mesi içsel temsiller ile aynı kurucu rolü oynar ve aynı sonuçlara sahiptir-hem fiziki hem de ideolojik anlamda disiplin ve mahkûmiyet. Dolayısıyla 'Doğu', Said'in analizinde, sadece Batı için var olur. Oryantalizmdeki görevi söylemi parçalamak, baskıcı sistemi ifşa etmek, alınmış fikirlerden ve durağan imgelerden 'arşivi temizlemek'tir (2007, pp. 145).

Said'e göre, Doğu olarak tasavvur edilen yer, Avrupa'nın antik çağdan beri, "gönül

⁸ Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*'nde (2019) ve *Hapishanenin Doğuşu*'nda, (2019) verili bir kültürel düzenin kendisini söylemsel tanımlamalar yoluyla nasıl oluşturduğunu araştırır. Foucault açısından, akıllı-deli, sağlıklı-hasta, yasal-suçlu, normal-sapkın gibi kategoriler kültürel olarak üretilmiş dinamiklerdir.

maceralarının, egzotik varlıklarının, akıldan çıkmayan anılarla görünümünün, olağanüstü deneyimlerin mekânı olagelmıştır” (2001, pp. 11). Bu bağlamda, Doğu, Avrupa'nın salt komşusu olarak algılanamaz; aynı zamanda eski sömürgelerinin mekânı ve kültürel olarak beslendiği, ideoloji düzleminde bir söylem biçimi olarak sürekli yinelenen bir Öteki imgesidir (Said, 2001, pp. 11-12).

Said, Avrupa'nın Doğu ile ilgili bilgi üretme yöntemini sistematik bulur. Çalışmasında, çeşitli yazarların eserlerine yer verir⁹ ve oryantalist söylemin bu sistematik yapısını açıklamaya çalışır. Doğuyu ele alan ve onun adına konuşan bir Batı'dan söz ederken, Şarkiyatçılıkta ortaya çıkan Şark'ı “(...) Batı bilgisine, Batı bilincine, sonra da Batı egemenliğine taşıyan bir güçler öbeği bütünü tarafından şekillendirilmiş bir temsil biçimleri dizgesi” olarak tanımlar (2001, pp. 215). Bilgi üretme ayrıcalığına sahip olanlar, uygarlıkları, halkları ve yerleşimleriyle birlikte Şark'ı malzeme edinen bir yorum okuludur (Said, 2001, pp. 215). Said, 19. yüzyıl yazarlarının Şark'a dair fikirlerinde benzerlikler olduğuna değinir. Bunlar; Şark'ın farklılığını, eksantrikliğini, geriliğini, suskun biçimde gerçekleşen aldırmaçlığını, dişil nüfuz edilebilirliğini ve miskinliğini içeren fikirlerdir (2001, pp. 218). Edward Said'in tanımladığı Şark, dünyanın biz ve onlar şeklinde ayrılmasından kaynaklanır. Şark'ın geriliğine ve yozluğuna yapılan kültürel, tarihsel ve biyolojik temelli fikirler Doğu'ya özcü biçimde yaklaşılmışından kaynaklanır. Doğu halkları, farklı biçimlerde geri, yoz ve uygarlaşmamış olarak tanımlanırken, Batı toplumunun acıdığı yabancı öğelere yani suçlulara, delilere, kadınlara ve yoksullara bağlanır (2001, pp. 219). 19. yüzyıl seyyahlarının yazılarında ve romanlarda kadınlar, eril bir hayal gücünün, sınırsız şehvetin ifadesidir. İnsani gelişim ve dönüşümden uzakta tasavvur edilen bu topraklar, onaylanmak istendiğinde ise *Doğu bilgeliği* gibi deyişler kullanılır (Said, 2001, pp. 220). Said çalışmasında, bu durağan imgelerin üretilme biçimlerini eleştirir. Said, Jacques Waardenburg'ın *Garp'ın Aynasında İslam (l'İslam dans le Miroir de l'Occident)* adlı çalışmasında geliştirdiği, *aynadaki imge* eğretilemesini beğenir ve İslam ve Araplar hakkında yapılan genellemeleri anlatan düşmanca tasvirlerin Doğu ile Batı arasında yansımaları ilişkideki önemini vurgular (2001, pp. 221). Clifford'un belirttiği gibi, “(t)üm bu oryantalist görüşler ve metinselleştirmeler sahici bir insan gerçekliğini bastırma işlevi görür” (2007, pp. 138). Aynadaki imgesi yoluyla Doğu da Batı da, kendisine gerçeklik ve varlık kazandıran bir tarihe ve düşünme biçimine sahip olur. Avrupalının kendini üstün görme duygusu tüm gözlemlerini etkilemiştir; Avrupa, bu duygu ekseninde onun yönetimiyle refaha ulaşacak bereketli ama bahtsız toprakları değerlendirmek için oradadır (Hentsch, 2008, pp. 193-194).

Said'in amacı, akılcı ve gelişmiş Batı karşısında, Doğu'nun tek biçimli ve kendini tanımlamaktan aciz yapısına ilişkin üretilen söylemi ifşa etmektir; Doğu'ya ilişkin ortaya konan dogmaların analiz edilmesini sağlamaktır. Böylelikle, onu kolonize eden güçlerin ne tür gerekçelerden yola çıktıkları ortaya çıkar. Kolonyalist söylemler, 'ötekileştirme' mekanizmalarını işleterek zayıf olanı ezebilme ve hor görebilmede vicdanî bir rahatlama sağlar (Parla, 2002, pp. 11). Kolonyal söylemler üzerine yapılan incelemeler ise, bu metinlerdeki klişeleri, imgeleri araştırır. Bu yolla, bilginin ekonomik, yönetsel ve hukuksal denetim kurumlarıyla bağlantılarına eğilir (Loomba, 2000, pp. 75). Ania Loomba'nın vurguladığı gibi, bu söylemsel stratejilerde, kadın bedeni fethedilen ülkenin simgesi haline gelir; peçeli Şarklı kadınlar, bir kolonyal fantezi olarak yer alır. Şarklı erkek kadınsılaştırılır, tantanalı giysiler içindeki insanlar, çoğunlukla bir devenin üstünde yolculuk eder. Avrupalı, yerli kadını güçlü bir külhanbeyinin elinden kurtarır (2000, pp. 177-178). Böylelikle çoğu zaman kadınlar üzerinden, Doğulu ve Batılı ayrımının kültürel sınırları çizilir.

Aman Doktor (Djam) Filminde Bir Fantazi Mekânı Olarak İstanbul

Schwab'ın incelemelerini konu alan Jale Parla, Schwab'ın Batı düşünce tarihinde klasik Yunan ve Roma kadar Doğu'nun da etkisi olduğunu vurguladığı araştırmasında, bir eksiklik görür. Parla'ya (2002, pp. 19) göre Schwab, Batı'nın öğrenme, tanıma ve anlama isteğiyle

⁹ Sylvestre de Sacy, Ernest Renan ve Napoleon'un Mısır'ın Tasviri seferinin analizleri yer alır.

kamçılandığını belirttiği bu etkiyi incelerken, Batı'nın Doğu'ya sahip olma ve yönetme isteğini yadsıyabilmektedir. Yani, Doğu'ya yönelik kucaklama ve kabullenişler, aralarındaki tahakküm ilişkilerini görmezden gelebilmekte ya da yeniden üretebilmektedir. Bu bağlamda, genellikle yolculuk miti ile birlikte işlenen Doğu'ya karşı girişilen saf sempati de, şarkiyatçı inanışları pekiştirebilmektedir. Her seyahat, Hentsch'in de belirttiği gibi, bireyin kendini arayış arzusunu içerebilir (2008, pp. 139). Ancak, Doğu'ya yolculuğu ele alan oryantalist metinlerde ya da resimlerdeki seyahat anlatıları ya da görselleri, belirgin bir kolektif işlev yerine getirmektedir. Avrupa'nın tamamlayıcısı olarak Doğu, bu metinlerde yaygın bir açlığa karşılık verir (Hentsch, 2008, pp. 139). Doğu'ya seyahat metinlerini inceleyen Hentsch, Avrupalı için Doğu seyahatinin kolektif bir kimlik olarak ele alınan kendi kimliğini bilinçli olarak doğrulamayı amaçladığını şöyle vurgular: "Kendinden emin olmak için farklılığa doğru gitmek; kültürel bir mesafeyi sağlamlaştırmak ve bu arada, bu mesafenin onu icat eden uygarlığa yararlı olduğunu, Avrupa'nın ilerlediğini, önde olduğunu, kısacası modern olduğunu kanıtlamak için fiziksel mesafeyi yok etmek söz konusudur" (2008, pp. 139). Böylelikle, çok az değişikliğe uğrayan, hemen her şeyin sabit biçimde kaldığı bu coğrafyaya yolculuk etmek, Avrupa için kendi dinamizmini ve canlılığını görmenin bir yolu olur.

Mistik Doğu coğrafyasına yolculuk etme arzusu, aslında Batılının görmek istediklerini gördüğü ideal bir beklentinin yerine getirilmesi için gerçekleştirilir. Hentsch'in vurguladığı gibi, seyahatle ilgili böyle bir yaklaşım önyargularla ilgili sorunlara yeni bir ışık tutar. Buna göre, insanlar, gözlerindeki perdeyi kaldırmak için seyahat ettiklerine inansalar bile yolculuğun temel işlevi insanların kendi değerlerini ve inanışlarını güçlendirmektir. Gezginlerle birlikte okurlar da bu süreci yaşarlar. Yolculuk metinlerinde Doğuların cömert, yardımsever, dindar nitelikli insanlar olduğuna dair inanışlar açıklanabilir, onlara haksızlık edildiği dillendirilebilir ancak aslolan şey bunların ötesindedir. Doğular farklıdır ve bunun için başka bir zamana ait yaşarlar (2008, pp. 140).

Her imgede olduğu gibi, şehir imgelerinde de bir görme biçimi yatar. John Berger'in imge tanımına başvurabiliriz: "İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar" (2005, pp. 10). Tablolar, fotoğraflar ya da filmsel görüntü kareleri çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa ya da film karesine baktığımızda, fotoğrafçının ya da yönetmenin sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz.

Oryantalist resimlerdeki İstanbul imgelerinin sinemaya yansıyan imgelerin oluşmasında yeri olduğu kabul edildiğinde bile, bu imgelerin şehre dair birer tarihsel kanıt olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışılmalıdır. Bu sorun için, Peter Burke'nin öne sürdüğü yaklaşıma başvurmak yerinde olacaktır. Sanat, en azından eski Mısır'daki avlanma örneğinde olduğu gibi, bazı yerler ve dönemler söz konusu olduğunda, toplumsal gerçekliğin metinlerde geçmeyen yönleri hakkında kanıt sunabilir. Ancak tasvir sanatı genellikle görüldüğü kadar gerçekçi değildir ve toplumsal gerçeği yansıtmaktan çok saptırır, bu yüzden de ressamın veya fotoğrafçının muhtelif niyetlerini hesaba katmayan tarihçiler, ciddi anlamda yanlış yöne sapabilirler. Saptırma sürecinin kendisi, pek çok tarihçinin araştırmak isteyeceği zihniyetler, ideolojiler ve kimlikler gibi olgulara kanıt oluşturmaktadır. Maddi ya da sözel imge, ben ve ötekiler hakkındaki mecazî veya zihinsel imajın iyi bir göstergesidir (2016, pp. 32). Bu nedenle, 19. yüzyılda harem tasvirlerini de içine alan oryantalist imgeler Doğu kültürüne ilişkin az, ancak bu imgeleri yaratanların kalıp yargıları ve dikizleme arzuları hakkında çok şey sunarlar (Burke, 2016, pp. 145).

Seyahatnamelerde ve tablolarında İstanbul, bir fantezi mekânı olarak yer alır. Said'in çalışmasından bir yıl sonra yani 1979 yılında Alain Grosrichard, *Sultan'ın Sarayı, Avrupalıların Doğu Fantezileri* adlı kitabını yayımlar. Politik tahakkümün işleyişindeki fanteziye odaklanarak Grosrichard, arzusunun öznelerinin gerçekleştirdikleri politik pratikleri yorumlar. Doğu'ya

ilişkin fantezilerin, uzun bir tarih öncesi ve günümüze kadar uzanan bir devamı bulunmaktadır. Grosrichard, hayali bir Öteki olan Şark'ın despotizmine odaklanarak fantezinin işleyişini irdelediğinde, Doğu despotizmi imajının, gezginlerin anılarıyla beslendiğini ve onların kurgusal abartmalarıyla toplumsal hayal gücü üzerinde egemenlik kurabildiğini belirtir (2004). Bu genel kabul de fanteziye dönüşmüştür (Dolar, 2004, pp. 7). Yüzyıllar boyu, aynı görünmez el tarafından kaleme alınmış gibi görünen benzer klişeler ve olaylarla dolu Doğu öyküleri yaratılır. Bu imajlara inanç, bilgiden üstündür; çünkü inanç zevk üretir. Grosrichard (2004) ve Dolar (2004), Doğu despotizmi fantezisinin sürmesinin Lacancı ekonomisini ortaya koyarken, gönüllü teslimiyetin ürettiği zevkten bahseder. İnsanlar arasındaki aşkın da, iktidar sahibine duyulan aşkın da ekonomisi bu şekilde işleyebilir. Doğu, fantezinin sergilenmesine sadece bir sahne, ortam oluşturur. Fantezi, ideolojik gerçekliğin gizli çekirdeğini ortaya serer, çekirdeğin ortasında bir delik vardır. Öznenin zevki, ancak Öteki'nin zevk aldığı varsayması yoluyla olabilir. Avrupalı bir özne, harem ve Doğu despotizmi fantezisine saf biçimde inanmaz, başka bir yerde, uzak bir Asya ülkesinde, bunlara inanacak kadar saf insanlar olduğuna inanması yeterlidir (Dolar, 2004, pp. 18-19). Hegel'in kurduğu efendi-köle ilişkisi, fantezinin yerleştirildiği bir çerçeve öyküdür; bu mikro-örgütlenme içerisinde, efendinin payına zevk, kölenin payına emek ve özveri düşmüştür (Dolar, 2004, pp. 20). Lacancı bir bakış açısında, kölenin köleliğinin kaynağı, kendi zevkidir. Dolar'a göre "Köle, zevk almayı beklemekten zevk alır" (2004, pp. 21). Bu zevki, kölenin Efendi'nin aldığı düşündüğü zevk çerçevesinde değerlendirmek gerekir. Kölenin fantezisinin çekirdeği, zevk aldığı farz ettiği bir özne olarak Efendi'dir. Yani zevk ekonomisi, paradoksal bir yapıdadır.

Grosrichard'ın (2004) ve Dolar'ın (2004) ortaya koyduğu hayali Öteki'yi filmsel anlatı bağlamında değerlendirdiğimizde, Avrupa medeniyetinin kayıp masumiyetini araması filmsel anlatıdaki eksik parçanın aranması olarak okunabilir. Böylelikle biyel kolu, yalnızca egzotik Şark'ta bulunabilecek olan manevi hazinenin yerine geçer. Grosrichard (2004), Lacancı bir okuma yaparak Doğu ile Batı arasındaki ilişkiyi incelediğinde, Doğu'nun simgesel düzene ait olmadığını belirtir. Doğu, bir arzu nesnesi olarak erişilmez olanın fantazisinden üretilir. Fantazinin sürekliliği erişilmez olmasıyla ve o büyülü mesafede aynı şekilde kalmasıyla sağlanabilir.

Zizek, Lacancı ideolojinin öznedede uyandırdığı keyfin kaynağına nüfuz eden bir ideoloji eleştirisi sunar. İdeoloji, Marksist ideoloji anlayışında olduğu gibi şeylerin gerçek durumunu gizleyen bir yanılsama olarak değil, insanların yaşadıkları toplumsal gerçekliğin kendisini yapılandıran bilinçdışı bir fantezidir. İdeolojinin işleyişinde fantezi kavramı böylelikle büyük önem kazanır. Fantezi, gerçeğin karşısı değildir; bulunduğumuz dünyayı anlamlı ve tutarlı olarak deneyimleyebilmemizi sağlayan arzuların koordine edildiği çerçevenin kuruluşudur (Zizek, 1997, pp.2). Toplumsal gerçekliği oluştururken, travmatik ve ürkütücü çekirdekten kaçmanın yolu fanteziyi inşa etmektir. Zizek'e göre fantezi, gerçek toplumsal durumları, gerçekliğin kendisini görmemizi engelleyen bir perdedir (2008, pp. 63). Fantezi, öznelere arzularının koordinatlarını verir. Bu doğrultuda, belirli pozitif nesnelere gerçek hayatta arzu nesnesi olarak fonksiyon gösterirler. Fantezinin ne için ve nasıl kurulduğunu sorgulamak gerekir (Zizek, 1997, pp. 7). Bu kavrayışta toplumun patolojisi, ideolojiyi kuran fanteziler aracılığıyla tanımlanır. Bunun sonucunda, fantezinin öbür tarafına geçilebilir ve öznel yoksunluğa maruz kalınabilir (Kay, 2006, pp. 189-191). Fantezi, sorgulamayı engeller, ideolojiyi işletir, dile yüklenen içeriklerin temelini oluşturur ve onları koşullandırır. Kay'ın ifade ettiği gibi, "fantezi, adeta ideoloji filminin gösterildiği ekranı sunar ve [fantezinin] etkili olabilmesi için örtük olması gerekir". (2006, pp. 190). İdeoloji, "gerçekliği" izleyen ve onu şekillendiren aldatıcı bir yayılmadır. Zizek, bu yüzden, ideoloji ve fantezi kavramını ilişkilendirir. Diğer yandan Zizek, fantezinin ideolojik etkilerinin üstesinden gelmenin bir yolunu yasaya birebir uyulurken bir yandan da onun kurallarını protesto eden bir eyleme katılmak olarak işaretler. Örneğin kurallara birebir uyarken iş yavaşlatmak, yasanın fantezi tarafından artık desteklenmediğinde ne kadar etkisiz olduğunu ortaya çıkarabilir (aktaran Kay, 2006, pp. 190).

Fantezi, öznelere gerçeklik algısının önemli tuğlarından biridir. Ancak, bireyin içsel hayatı için önemli unsurlar olarak görülen fanteziler, gündüz düşleri ya da aslı olmayan hayaller gibi görülmemelidir. Fantezi, Öteki'nin arzusunun, Öteki'deki eksikğin dayanılmaz muammasına verilen bir cevaptır.¹⁰ Fantezi, arzusunun koordinatlarını sunan, bir şeyi arzulamamızı sağlayan çerçeveyi inşa eden şeydir. Şöyle der Zizek: "Fantezi sahnesinde, arzu gerçekleştirilmez, tatmin edilmez, kurulur, ona nesnelere sunulur, fantezi sayesinde nasıl arzulanağını öğreniriz" (2004, pp. 135). Fantezinin paradoksu buradadır: Fantezi hem arzumuzu koordine eden çerçevedir, hem de "aslında ne istiyorlar?" sorusuna karşı bir savunmadır. Fantezi, Öteki'nin arzusunun boşluğunu, uçurumunu gizleyen bir perdedir. Arzu, Öteki'deki açığı doldurmak, onun tutarsızlığını gizlemek için fantezi tarafından desteklenir. Ancak arzu tarafından harekete geçirilen imgesel ve simgesel özdeşleşmeye rağmen, her zaman Simgesel Düzeni tutarsızlaştıran bir artık vardır. Fantezi işte bu tutarsızlığı ve boşluğu aşma ve gizleme çabasıdır." Anlatıda, kayıp parçanın egzotik Doğu'da olması Zizek'in Avrupa-Doğu ilişkisine bakışından yararlanarak çözümlenebilir. Ona göre, Avrupa medeniyetinin sömürgeci fantazileri sadece kendi değerlerinin dayatılması biçiminde olmamıştır. Aynı zamanda Batı, kendi medeniyetinin kayıp manevi masumiyetini de burada aramıştır. Böylelikle fantezi, kaybedilen masumiyetin yasını tutan melankolik bir tavra olanak sağlar (Diken ve Laustsen, 2016, pp. 63).

Bir şehre dair oluşan kolektif bellek, bu fantaziden etkilenir.¹¹ Parla'nın ifadesiyle " (...) herhangi bir dille kurulan öteki yabancı olduğu kadar cazip, yadırgatıcı olduğu kadar gizemli ve baştan çıkarıcı da olabilir. Giderek bu dili kuran öznenin gizli arzu ve hayallerini de yansıtabilir (2002, pp. 12). Hakikat değil, arzu ideolojik fantaziyi şekillendirir ve onun sürdürülmesini sağlar (Diken ve Laustsen, 2016, pp. 58). Doğu ve Batı arasındaki simgesel bağın kurulması, biyel kolunun Doğu'da yeniden üretilmesi ile gerçekleşecektir.

Kayıp İmge ve Egzotik Öteki

Filmde, Yunanistan'a bağlı Midilli adasında yaşayan Kakurgos, bozulan bir tekneyle şöyle konuşur: "Seni düzeltereğiz, böylece denize dönebilirsin. İzmir limanındaki Türk tekneleri kadar güzel olacaksın". Kakurgos, Djam'ı İstanbul'a göndermek ister. Orada tek bir tamirci vardır. Kırılan biyel kolunu İstanbul'daki usta tamir edebilir. Kakurgos, Djam'dan parayı göstermemesini, oraya gitmesini ve kimseyle uğraşmamasını ve Hacı Bekir'den Türk lokumu almasını söyler. Diğer istekleri şunlardır: "*Kasımpaşa'ya yakın tek yıldızlı bir otele gideceksin. Kendinle konuşma... O aptal gülümsemeni de kes. Ayrıca Korcan'ın dükkânından bana 20 bıçak alacaksın, galata kulesinin yanında*". Djam'ın ölen annesi Maria'nın meyhanesine bankacılar gelip gitmektedir. Kakurgos, tekneye ve meyhaneye göz kulak olmak için Midilli'de kalmalıdır.

Kakurgos, Djam'ı yolcu ederken ona şöyle der; "*bağlantı kolumla geri dön, dönüş yolunda büyükbabanın evine Kavala'ya gideceksin. Ne bulursan oradan al, plaklar, kitaplar, fotoğraflar*", ondan, geçmişini, anılarını toplamasını ister. Djam, oryantalizm çalışmalarında dışil olarak tanımlanan İstanbul'a, fallik bir nesneyi, biyel kolunu almaya gider. Bir yandan da eksik olan fallik nesne Doğu'dadır. İşlerin yoluna girmesi umudu -anahtar- egzotik Doğu'dadır. Bu da Doğu'nun otantikliği düşüncesini destekler.

Seyahatler kendini arayış, sorgulama, tefekkür ve yaşamın anlamını sorgulama düşüncesini içinde barındırır. Thierry Hentsch'in Doğu'ya yapılan seyahatlerle ilgili olarak belirttiği gibi, burada sözü edilen seyahatler, kişileri aşan kolektif bir işlev yerine getirmektedir:

17. yüzyıl Avrupalısı için (...) 'Doğu seyahati' burada kolektif bir kimlik olarak ele alınan kendi kimliğini az çok bilinçli olarak doğrulamayı hedeflemektedir. Kendinden emin olmak için farklılığa doğru gitmek; kültürel bir mesafeyi sağlamlaştırmak ve bu arada, bu mesafenin onu

¹⁰ Oryantalizmde peçe imgesine ilişkin Lacancı bir çözümleme için (bkz. Yeğenoğlu, 1999).

¹¹ Doğu'yu bir Levi Strauss'un sıfır-kurum kavramı ve Zizek'in bu kavramı ele alış biçimine uygun şekilde Doğu'yu Lacancı Simgesel ve Gerçek düzleminde ele alan bir çalışma için bkz. (Diken ve Laustsen, 2016).

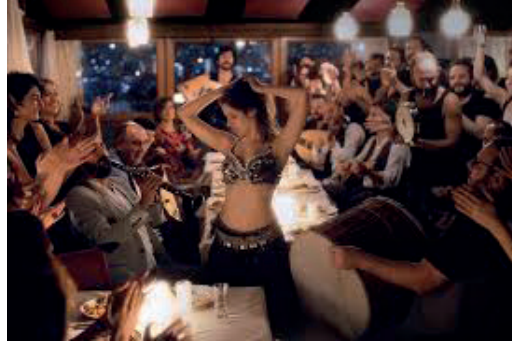
icat eden uygarlığa yararlı olduğunu, Avrupa'nın ilerlediğini, önde olduğunu, kısacası modern olduğunu kanıtlamak için fiziksel mesafeyi yok etmek söz konusudur (2008, pp. 139).

Böylelikle, Avrupalı kendini üstün görme duygusu içinde gözlemlerini gerçekleştirir. İyi niyetli bir duygu içinde bile olsa bu gözlem biçimi, bütün davranışlarını etkiler. Oryantalizm çözümlerinde ortaya konduğu gibi, Avrupalının " (...)yönetimi altında hızla refaha ulaşacak bu bahtsız ve o zamana kadar işe yaramamış bereketli toprakları değerlendirmek için Avrupa oradadır" (Hentsch, 2008, pp. 193-194). Hentsch'e göre Lamartine Doğu'ya karşı saf, katıksız sömürgeciliğin boğucu sempatisini geliştirir. Lamartine, "ötekiliğini çok aza indirgediği Doğu'yu kabullenir ve kucaklar. Ne var ki, bu kabulleniş Doğu'yu Batı'nın basit bir eklentisi sayan bir istilayı andırmaktadır" (2008, pp. 195). Doğu, "taşan fazlalığın yerini alan büyük bir boşluk gibi, Avrupa'nın tamamlayıcısı" haline gelir. (Denis Brahimi'den aktaran Hentsch, 2008, pp. 195). Chardin'in sözleri de Doğu'nun sabit, değişmez imgesini yeniden ortaya koyar: "Doğu'da (...) hemen her şey ve her yer sabit" (aktaran Hentsch, 2008, pp. 140). Avrupalı, kendi güçlü ve canlı imgesini doğrulamak için ihtiyaç duyduğu Doğu'da geçmişini görmeyi sevmektedir.

Bir yolculuk filmi olan *Djam'* da Doğu'nun Doğu'su meselesi bizi karşılar. Yunanistan, Avrupa kıtasının Doğusundadır. Onun doğusunda da Türkiye vardır. Yunan tarihi, Avrupa kültür mirasının bir parçası olarak anılır (Hentsch, 2008, pp. 32). Andre Siegfrieff'a göre "Büyük Yunan uygarlığı döneminde dünyanın ağırlık merkezi, dar bir Asya bağlantısıyla, Doğu Akdeniz'de bulunuyordu; ama Batı daha o tarihte Doğu'dan farklıydı ve Yunan kültürü *bugün de anladığımız anlamda Batılı*"dır (aktaran Hentsch, 2008, pp. 32). *Sürekli Çoğalan Oryantalizmler* çalışmasında Milika Bakic-Hayden, "Doğular"ın derecelendirmesinden söz eder. Ona göre Asya, Doğu Avrupa'dan daha Doğu'da olması sebebiyle "öteki"dir. Bu derecelendirme, Balkanların Avrupa'nın en "Doğulu"sü olarak algılanmasıyla yeniden üretilir. Böylelikle Balkanizm, oryantlizmin bir alt türü haline gelir. Balkanların arada kalmışlığı, Doğu ve Batı özçülüğünü bulanıklaştırır da, Batı'ya kıyasla Avrupalı öteki olarak algılanır. (2007, pp. 357-360). Maria Todorova'nın (2020) Doğu Avrupa'ya yapılan seyahat yazılarını incelediği çalışması da, Batı'nın kendi kimliğini inşa etmesinde dolaşıma sokulan Balkanlar söylemini araştırmakta ve yine Batı'yı derecelendirmektedir. Özgür Yaren, göçmen sinemasını sorgularken Yunanistan'ın konumu ile ilgili şunları yazar:

Yaşadığı ekonomik krizin ardından Yunanistan'ın Avrupalılığı, Lord Byron döneminin romantik anlatılarından sonra ilk kez bu kadar açık sorgulanmaya başlıyor. Borç pazarlıkları yapılırken, doğulu ve tembel Yunanlara ilişkin eskinin stereotipleri şaşırtıcı bir hızla geri dönüp yeniden dolaşıma giriyor. Siyasal İslam ve köktenci şiddet, İslamofobi, göçmen karşıtlığı, ilk örneğini Yunanistan'da karşı gördüğümüz bir tür ekonomik ırkçılık, yükselen sağ, Avrupa şüpheliği gibi karmaşık ve yakıcı sorunların Avrupası, belgesiz göçmen ve sınır aşan sığınmacı filmlerinin naif hümanizmiyle açıklanması zor bir gerçekliğe sahip. Hayatlarını tehlikeye atarak sınır geçmeye çalışan göçmen hikâyeleri ise izleyiciye gerçeğin karmaşası yerine garantili bir *pathos* ve kendinden memnun bir hümanizm ihtimali sunuyor. Sınırları aşıp dar mekânlara hapsolan sığınmacıların ve yabancı korkusuyla felç olmuş bir toplumu karşısına alan iyi yürekli ev sahiplerinin hikâyeleri, yakıcı bir sorunu ele alma iddialarına rağmen formüllere dayalı, uyutucu birer melodram olmanın ötesine geçemiyorlar (Yaren, 2015, s. 218).

Filmde İstanbul'daki ilk iç mekân, *Cafe Aman'* dir. *Djam'* in aniden bir dansöze dönüşmesi, Doğu'ya ilişkin oryantalist fantezileri besler. Egzotik ötekine dair imajlar, çekici gelebilir. *Djam'* in meyhanede dansöz kıyafetlerine bürünmesi, "ötekinin belli bir tarihsel geçmiş içinde dondurulması yoluyla gerçekleştirilir" (İlter, 1999, pp. 237). Bu libidinal ekonominin stratejik kuruluşuna baktığımızda, Edward Said'in oryantalist kuramına, Lacancı psikanalizde arzu kavramına ve Zizek'in nesne-bakış ile ilgili vurguladıklarına odaklanabiliriz.



Görsel 1. Doğu'ya ilişkin haremler, odalıklar, köleler gibi unsurları yeniden üreten bu karede Djam, meyhanede dans etmektedir.

Edward Said'in Batı'nın egzotiklik üzerine toplumsal bilinçaltında oluşturduğu imgelemi eleştirel biçimde incelediği *Oryantalizm* kitabı, oryantalist söylemin özcülüğünü ortaya koymaktadır. Clifford'un belirttiği gibi, Doğu tasavvuru "ezeli ve değişmez Doğu, cinsel olarak doymak bilmez Arap, dışı egzotik, bereketli Pazar yeri, tefessüh içindeki despotizm, mitik dinselik" (2007, pp. 137-138) barındırır. Clifford'un vurguladığı gibi Said, oryantalist otoritenin "dilsiz bir Doğu 'adına konuşan' ya da onun çürümüş ya da parçalanmış 'hakikat'ini yeniden oluşturan, sahiciliğinin geçmesine üzülen ve buranın yerlilerinin bilip bilebileceğinden daha fazlasını bilen Batılı yazarlar tarafından tereddütsüz kabul edilen paternalist ayrıcalıklar" (2007, pp. 137-138) üzerinde yaptığı analizlerinde başarılıdır.

Yani Doğu, fantazmatik bir yerdir. Rose'un kadın erkek ilişkisindeki çözümlemesinde olduğu gibi, Doğu da Batı için bu işlevi yerine getirir. Öteki olarak Doğu, fantazinin kurulduğu yer haline gelir. Filmde, oryantalist bakışı yeniden kuran meyhane ve dans, fantezinin kurulduğu yerlerdir. Belki de bu kuramsal bakıştan tek fark, Batılı/dışarıdan gelen öznenin dansöz rolüne bürünmesidir. Fantazmatik mekâna yapılan yolculuk sonrası, oradaki oryantalist imgeyi arzular. Eğlenceyi, macerayı ve eksik parçayı orada bulur. Bakılması olan, bir nebze de olsa yer değiştirir.

Dans sahnesinden sonra, dış mekâna geçiş yapılır ve bankta oturan Djam elindeki lokumu öper. Burada Avril ile tanışır. Avril, erkek arkadaşı Paris'ten Suriye sınırındaki Gaziantep'e gitmiş; orada insanî yardım merkezinde çalışmıştır. Djam ve Avril, harabelerin içinden kubbeli çatıya çıkarlar. Görüntüde bu mekân varken, etraftaki camilerden yankılanan ezan sesi duyulur. Djam, çatılarda cura çalarken gösterilir ve "çatılarda özgürüz" der. Avril'in cüzdanı çalınmıştır. Avril, kaldığı otele pasaportunu almak için Djam ile birlikte gider. Djam, otel görevlisine bıçak gösterir. Filmde fallik nesnelere devam etmektedir. Konuşma sırasında, birden bire müzik girer ve Djam oynamaya başlar. Görevli erkeği, baştan çıkarmaya başlar, dans ederken "ona pasaportunu ver" diye seslenir. Erkeğin çapkın bakışları ve keyifli gülümsemesi gösterilir. Djam'ın dansöz göbeği yeniden açılır. Film, Doğu'ya ve Doğu'nun insanına, törelerine, akıl yürütme biçimine ve tarihsel genellemelere ilişkin Said'in vurguladığı betimleri görselleştirir. Doğu ile Batı arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı düşünme biçimi yeniden üretilir. Burada, sistematik bir bilgi ya da görsel malzeme üretme çabasından ziyade kolektif belleğe işlemiş bir imge, mekân ve uzam algısından söz edilebilir. Said, Foucault'nun söylem anlayışının etkisinde kalarak, egzotik Doğu imajını incelemiştir. Clifford'un belirttiği gibi, "Yabancı kültürler ve gelenekler hakkında yorumlayıcı ifadelerde bulunurken son kertede ikili karşıtlıklar haline getirme, yeniden yapılandırma ve metinselleştirme yöntemlerinden kaçılabilir mi?" (2007, pp. 141). Burada Said'in önemli bir vurgusu, kişisel ve tarihsel anlatılar yerine durağan imgelerin sürekli karşımıza çıkmasıdır. Djam'ın, İstanbul'u filmsel mekân olarak kullandığı sahnelerde bu durağan imgelere başvurduğu görülmektedir.



Görsel 2 (solda) Djam ve Görsel 3 (sağda) Djam ve Avril. Batı'nın sahip olmadığı Doğu fantazileri ve Doğu kültürünün romantikleştirilmesi kadın kahramanların yerleştirildikleri mekânlar ile ortaya çıkar.

Sonraki sahnede Djam ve Avril ara sokaklarda yürümektedirler. Djam, Avril'den sırt çantasında taşıdığı, 10-15 kg ağırlığındaki kırık olan biyel kolunu çıkartmasını ister ve onu sokağa fırlatır. Birkaç dakika sonra ne yaptığının farkına varır ve koşarak geri döner. Sokaktaki çocuklar, biyel kolunu sahiplenmişlerdir. Çocuklar, Djam'dan para ister. Djam, çocukları kandırarak biyel kolunu geri alır. Sonunda kahraman, İstanbul'daki ustaya ulaşır ve derdini açıklar: "Bu biyel kolu kırık ve bir tane daha lazım. Çünkü bulacak bir yer yok. Rus motoru. Amcam beni sana yolladı". Bu esnada Avril'in ayakkabısını boyattığını fark eder. Oysa paraları azdır. Avril "para ödendiğini bilmiyordum, onları benden aldı" der. Usta biyel kolunu tamir eder/yeniden yapar, paketler ve Djam'a verir. Nereye gideceğini bilmeyen Avril, Djam'ı takip eder. Birlikte yürüyerek yol alırlar. Tren istasyonunu ararlar. Djam yine, yeniden oynamaya başlar: "Gelme diye, küstüm siye..."

Türkiye-Yunanistan arasındaki kara yolu sınır kapısı olan Pazarkule, daha sonraki sahnenin mekânıdır. Djam ve Avril, sınırdan geçemez. Buldukları alanı Djam şu sözlerle tanımlar: "Biz kimsenin ülkesindeyiz. Burası, ne Yunanistan'a ne de Türkiye'ye ait. Pasaportlarımız olduğu için yürüyebiliriz, pek çok mülteci geceleri şişme botlarda, Arda nehri üzerinden Yunanistan'a geçiyor. Kaçakçılar buna İpekyolu diyorlar". Yunan sınırı olan Kastanies'e vardıklarında trenin çalışmadığını öğrenirler. Grev vardır. Bekleme odasına da kabul edilmezler. Arapça bir duvar yazısı görünür: "Şam özgürlüğünden gelen gurur. Kan Halep'te ve İdlib'in her yerinde akar". Yönetmen, kapitalizm, ötekileştirme ve göçmen sorunlarına dikkat çeker.

Sonuç

Oryantalizmin gündeme getirdiği kuramsal sorun, yabancıların temsil biçimleriyle ilgilidir. Yabancı kültürler ve geleneklerle ilgili yapılan değerlendirmelerdeki özcü bakış açısından duyulan rahatsızlık bu bakış açısının neden olduğu ya da yeniden ürettiği eşitsizliklerden kaynaklanmaktadır. Batı'nın Doğu hakkında ürettiği metinlerin Doğu'yu ideolojik olarak inşa ettiğini belirten eleştirilerin temel noktası, tarihsel ya da kişisel anlatılar yerine durağan imgelerin yeniden kurulmasıdır. Doğu ile Batı arasındaki temel bir ikili karşıtlık üzerine kurulan, Doğu'nun insanları, aklı ve yaşam biçimi hakkında özcü ifadelerden yola çıkan her anlatı oryantalisttir.

Mistik Doğu coğrafyasına yapılan yolculuklar, oryantalist imgeleri görme beklentilerini barındırabilir. Yolculuklarla ilgili böyle bir yaklaşım, önyargıların yeniden üretilmesine, var olan değer ve inanışların güçlenmesine neden olabilir. Gezginlerin, yazarların ve görsel imgeleri üretenlerin Doğulular ile ilgili ürettikleri inanışlar, farklılık temelinde gerçekleşir. Şehirlere ilişkin oluşan kolektif bellek, bu inanışlardan etkilenir. Söz, yazı ya da resim yoluyla kurulan öteki yabancı imgesi, yabancı ama eğlenceli, gizemli ve baştan çıkarıcı olabilir. Yaratılan bu dil, kuramsal alanda ideolojik fantaziye yön verir ve onun devamlılığını sağlayabilir. Doğu

ve Batı arasındaki simgesel bağın kurulması, biyel kolunun Doğu'da yeniden üretilmesi ile gerçekleşecektir. Gemi, o egzotik ülkede hayata döndürülebilir ve böylelikle yeniden yol alabilir. İdeolojik bir mekân olarak İstanbul, "'toplumun' antagonistik karakterini gizleyen bir fantezi evreni işlevi görür. Fantazi kaybedilenin yasını tutan melankolik bir tavra olanak sağlarken Doğu-Batı ilişkisinde, artık bir ideal ego olarak kuralları koyan ve kendi kuralları dışındakileri yabanılaştıran bir Batı yerine, Doğu'dan keyif alan bir ego ile karşı karşıyayız.

Bu çalışma, kültürel yapıların sinema filmlerini yönlendirmekte sahip olduğu güce işaret etmektedir. Bu sonuca varılırken, oryantalist eleştirileri ve oryantalist İstanbul imgesi incelenmiş; Doğu'nun kayıp manevi masumiyetini barındıran bir mekân olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Çalışmada, Avrupa medeniyetinin kayıp masumiyetini arama yolculuğu, filmde geminin çalışmasını sağlayacak kırılmış olan parçanın aranması ile yer değiştirmektedir. Bu metaforik ilişkide biyel kolunun tamir edilmesi, yalnızca egzotik Doğu'da bulunabilecek manevi bir hazinenin aranması olarak okunabilir. Lacancı bir okumaya da olanak tanıyan bu simgeleştirmede arzu nesnesi olarak İstanbul, erişilmez olanın fantazisinden kaynaklanır. Filmsel anlatı, dans, meyhanecilik, dansöz ve eğlence öğeleriyle bu fantazinin yeniden üretilmesini sağlar. Fantazinin devam etmesi için erişilmez, egzotik ve büyümlü mesafenin aynı şekilde korunması gerekmektedir. *Aman Doktor*, yer ve kültüre ilişkin bu fantaziye yeniden üretebilecek anlamlar içermektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Auge, Mark (1997). *Yer-olmayanlar*. (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Kesit.
- Bakic-Hayden, Milika (2007). Sürekli Çoğalan Oryantalizmler. Çev. Birgül Koçak. *Oryantalizm Tartışma Metinleri* içinde. pp. 355-374. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Banard, Malcolm (2002). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. Çev. Güliz Korkmaz. Ütopya Yay.
- Berger, John (2005). *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis.
- Binark, Mutlu (1998). Oryantalist Söylem ve Japonya. Meiji Dönemi (1868-1912) Japon Kadın Hareketleri Tarihini Okumak. *Kültür ve İletişim*, 1(1). 65-89.
- Bordwell, David (2016). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. Çev. Yeşim Özben. *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine*. Ed. Ali Karadoğan. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Clifford, James (2007). Oryantalizm Üzerine. Çev. Ferit Burak Aydar. *Oryantalizm Tartışma Metinleri* içinde. Ankara: Doğu-Batı Yayınları. (pp. 134-158).
- De Edmondoi, Amicis (2009). İstanbul. Çev.: Sevinç Tezcan Yanar. İstanbul: Pegasus.
- Diken, Bülent; Laustsen B. Carsten (2016). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis.
- Dolar, Mladen (2004) "Giriş. Zevk Aldığı Farz Edilen Özne". *Sultan'ın Sarayı. Avrupalıların Doğu Fantezileri* içinde. Çev. Ali Çakıroğlu. İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Fanon, Frantz (2001). *Kara Deri Beyaz Maske*. (çev. Lütfi Fevzi Topaçoğlu). İstanbul: Avesta Yay.
- Foucault, Michel (2019). *Bilginin Arkeoloji*. (çev. Veli Urhan), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Foucault, Michel (2019). *Hapishanenin Doğuşu* (çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: İmge.
- Gatlif, Tony "Les Princes" (Prensler- 1982)
- Gatlif, Tony Latcho Drom" (İyi Yolculuklar- 1993)
- Gatlif, Tony Gadjö Dilo (Çılgın Yabancı- 1997)

- Germaner, Semra; Zeynep İnankur (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Grosrichard, Alain (2004). *Sultan'ın Sarayı. Avrupalıların Doğu Fantazileri*. Çev. Ali Çakıroğlu. İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Hentsch, Thierry (2008) *Hayali Doğu*. (Çev. Aysel Bora). İstanbul: Metis Yay.
- İlter, Tuğrul (1999). "Keşfin Beyaz Mitolojisi: 'Yeni Dünya'nın Keşfinden 'Olgular'ın Bulgusu Yoluyla George Bush'un Yeni Dünya Düzen(ler)ine." *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*. (derl. F. Keyman, M. Mutman, M. Yeğenoğlu). İstanbul: İletişim.
- Karadoğan, Ali (2018). *Modernist Estetik. Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. Ankara: De ki.
- Kovacs, Andras Balint (2016). *Modernizmi Seyretmek. Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Leppert, Richard (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü. İmgelerin Toplumsal İşlevi*. Çev.: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Loomba, Ania (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı.
- Marks, Laura U. (2000) *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Neale, Steve (2018). Kurum Olarak Sanat Sineması. Çev. Özgür Yaren. *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine*. Ed. Ali Karadoğan. pp. 119-148.
- Özden, Revda Ganioglu (2001). 'Kendi'ni Aynadaki Yansımada Kurgulayan Uluslar. *Toplumbilim. Kültürel Çalışmalar Özel Sayısı*. 14: 123- 133.
- Todorava, Maria (2020). *Balkanlar'ı Tahayyül Etmek*. Çev. Dilek Şendil. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Said, Edward (2001). *Şarkiyatçılık. Batının Şark Anlayışları*. Çev: Berna Ülner. İstanbul: Metis.
- Parla, Jale (2002). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim.
- Suner, Asuman (1997). "Yılmaz Güney, Yol ve kadın bedeni üzerine yazılmış tutsaklık öyküleri" *Toplum ve Bilim*, Kış No: 75: 120-123.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.
- Uslu, Melih. 21.02.2021. Umberto Eco'nun Sözcüklerinde İstanbul. *Hürriyet Seyahat*. <https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/umberto-econun-sozcuklerinde-istanbul-41744086> (Erişim Tarihi 28.02.2021).
- Yaren, Özgür (2008). *Altyazılı Rüyalar. Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara: De ki.
- Yaren, Özgür (2015). Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek. *Moment Dergi*. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2(1): 207-223.
- Yeğenoğlu, Meyda (1999). "Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark". *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (Derl. Fuad Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu), pp. 107-159. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zizek, Slavoj (1997), *The Plague of Fantasies*, London: Verso.
- Zizek, Slavoj (2008). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev.: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.