T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ABDÜLHAMİD DÜŞERKEN FİLMİNDE ABDÜLHAMİD DÖNEMİ VE ORYANTALİZM YANSIMALARI

TASNEEM SULTAN HAMİD ALİ

2501121228

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. EMİNE NİLÜFER PEMBECİOĞLU

İSTANBUL – 2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	TASNEEM SULTAN HAMID ALI	**Numarası**	:	2501121228
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	RADYO TV SİNEMA/YÜKSEK LİSANS	**Danışmanı**	:	PROF. DR. EMİNE NİLÜFER PEMBECİOĞLU
Tez Savunma Tarihi	:	02.10.2019	**Saati**	:	11.00
Tez Başlığı	:	ABDÜLHAMİD DÜŞERKEN FİLMİNDE ABDÜLHAMİT DÖNEMİ VE ORYANTALİZM YANSIMALARI			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. EMİNE NİLÜFER PEMBECİOĞLU		KABUL
2- DOÇ. DR. NEBAHAT AKGÜN ÇOMAK		KABUL
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ HABİBE ÖNGÖREN ZAFER		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. RENGİN İSKEÇE		
2- DOÇ. DR. ALİ MURAT KIRIK		

ÖZ

ABDÜLHAMİD DÜŞERKEN FİLMİNDE ABDÜLHAMİD DÖNEMİ VE ORYANTALİZM YANSIMALARI

TASNEEM SULTAN HAMİD ALİ

Osmanlı devletinin tarihini ve modern Türkiye'yi etkileyen en önemli dönemlerinden birisi Abdülhamid dönemi sayılmaktadır. Bu dönem Türk sinemasında yeterince ilgi görmemiş, ele alınmamış ve konu olarak seçilmemiştir. Bu çalışma, 2003'te beyaz perdeye taşınmış olan "Abdülhamid Düşerken" filminde yansıtılan Abdülhamid Dönemi ve Oryantalizm Yansımalarına odaklanmıştır. Bu çerçevede çözümlenen filmde oryantalist motifler ve simgeler olup olmadığı belirlenip ortaya çıkartılarak nasıl bir Oryantalizm etkisi altında kaldığı açıklanmaya çalışılmaktadır.

Özelikle oryantalist açıdan ele alınan kadın konusu, daha fazla ilgi çekmektedir. Batılılaşma kavramı çerçevesinde, Türk kadınının sunumu, temsili ve dönemin yansımaları göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca, genellikle oryantalist bakış açısının modern çağdan uzak ve despot bir yönetim şekline sahip olduğu varsayımından hareket edilerek, filmde, Osmanlı devletinin o dönemdeki yönetim biçiminin nasıl yansıtıldığı ele alınmıştır. Bu bağlamada, incelenen film, o dönemin Osmanlı yönetiminin aynı zamanda batı ülkelerin medeniyet beşiği olduğunu ve yüksek insani haklara sahip olan bir dünya sunduğunu da vurgulamaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde Oryantalizm kuramı tarihsel gelişme sürecinden başlayarak detaylı bir şekilde incelenmiş ve alanyazın taraması ile birlikte sunulmuştur. İkinci bölümünde Abdülhamid ve onun dönemi araştırılıp, dönemin ve yönetici olarak Abdülhamid'in önemine dikkat çekilerek bu dönemin filmde nasıl ele alındığı incelenmiştir. Abdülhamid'in yurtdışındaki ve yurtiçindeki basın yansımaları, güçlü propaganda nitelikleri ve bunların bazılarının filmdeki yansımaları dikkat çekicidir. Üçüncü ve son bölümde filmin göstergebilimsel bir bakış açısı ile incelenmesi ve bulgular ile sonuçlar yer almaktadır. Temel olarak Barthes'in

göstergebilimsel çalışmaları çerçevesinde, filmin film içi ve film dışı göndermeleri, yer değiştirmeceleri, eksiltileri, bağlaçları ve dilsel tutarlıkları göz önünde bulundurulmakta, ayrıca filmdeki durumsallık, amaçlılık, kabul edilebilirlik, bilgisellik, metinlerarası geçişlilik ve eylem kodları ile ilgili bulguları sunmaktadır.

Sonuç olarak, çalışmanın özünde, Abdülhamid düşerken filminin genel anlamda Batının oryantalist söylemini içselleştirme potansiyeline sahip olmakla birlikte bunu çok yetkin ve donanımlı bir biçimde gerçekleştirmediğini öne sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Abdülhamid, Göstergebilim, Self Oryantalizm, Sinema, Barthes

ABSTRACT

ORIENTALIST REFLECTIONS ON ABDÜLHAMID AND HIS ERA IN THE MOVIE "THE FALL OF ABDULHAMID"

TASNEEM SULTAN HAMID ALI

One of the most important periods in the history of the Ottoman Empire and modern Turkey is accepted to be the period of Abdülhamid. This period has not received enough attention in Turkish cinema and has not been addressed much or handled as the subject of a film. This study focuses on the reflections of Orientalism and the reign of Abdülhamid in the 2003 film of "Abdülhamid Düşerken".

Handling the film as the one yielding more orientalist codes, motifs and symbols, the film is chosen as the subject of analysis. The issue of women, especially from the orientalist point of view, attracts more attention. Within the framework of the concept of westernization, the presentation, representation and reflections of the period were taken into consideration in the film. In addition, based on the assumption of the orientalist point of view portraying the Ottoman State as a despotic and not much contemporary form of administration, the analysis also dwells on how the Ottoman state was reflected in that period. In this context, the film examined emphasizes that the Ottoman administration of that period was also the cradle of civilization of the western countries and offered a world of human rights.

In the first part of the study, the theory of orientalism is examined in detail starting from the historical development process and presented it with the literature review. In the second part, Abdülhamid and his period were questioned and attention was given to the era and the importance of Abdülhamid as a leader. National and international media reflections of Abdülhamid and strong propaganda qualities seem to be reflected in the film as well. In the third and the last part of the study, analysis of the film through a semiotic perspective and findings as well interpretations are given. Basically, within the context of Barthes' semiotic point of view, the film presents many anaphoric, cataphoric and exophoric references, ellipsis, subtitutions, conjunctions and lexical cohesions within the film. The analysis also yield information regarding the intentionality, acceptability, informativity, intertextuality, situationality, codes of action and codes of culture in the film.

In conclusion, the study argues that the film “The Fall of Abdülhamid” has the potential to internalize some Western type of orientalist discourse in general, but it is a bit far away from reflecting orientalism in its real sense.

Keywords: Orientalism, cinema, semiotics, self orientalism, Abdulhamid, Barthes

ÖNSÖZ

Öncelikle Yapmış olduğum bu çalışmamın her adımında sabrını katkılarını benden esirgemeyen bana her anlamda destek olan sevgili hocam Prof. Dr. Emine Nilüfer Pembecioğlu'na sonrasında aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Tasneem Sultan Hamid Ali

İSTANBUL, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ……..İİ

ABSTRACT ..... İV

ÖNSÖZ..... Vİ

TABLOLAR LİSTESİ..... İX

GÖRSELLER LİSTESİ X

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

ORYANTALİZM

1.1 Oryantalizmin Tarihsel Arka Planı..... 4

1.2 Akademik Oryantalizm Ve Sanatta Oryantalizm Arasındaki Fark 7

1.3 Said'in Oryantalizmi..... 8

1.3.1 Bir Söylem Olarak Oryantalizm..... 9

1.3.2 İktidar ve Bilgi.....10

1.3.3 Foucault'nun Söylemi ve Said'in Oryantalizmi 11

1.3.4 Kültür Hegemonyası.....13

1.3.5 Doğululara Atfedilen Stereotipiler ve Klişeler.....14

1.3.6 Örtük ve Açık Oryantalizm.....15

1.4 Oto-Oryantalizm ve Osmanlı Oryantalizmi.....16

1.5 Görsel Olarak Filmlerde Oryantalizm 17

1.6 Türk Sinemasında Oryantalizm.....19

İKİNCİ BÖLÜM

ABDÜLHAMİD VE DÖNEMİ

2.1 Abdülhamid Karakteri 21

2.2 Abdülhamid Tahta Çıkmadan Önceki Koşullar.....24

2.3 Abdülhamid'in İç Politikası.....25

2.4 Abdülhamid'in Dış Politikası.....27

2.5 İttihat ve Terraki, II. Meşrutiyet ve 31 Mart Vakası 28

2.6 Abdülhamid ve Propaganda.....34

2.7 Araştırmanın Amacı ve Yöntemi Üzerine 38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE ÇÖZÜMLEME

3.1 Sinemada Abdülhamid 40

3.2 "Abdülhamid Düşerken" Romanı 44

3.3 "Abdülhamid Düşerken" Filmi 46

3.4 "Abdülhamid Düşerken" Film Çözümlemesi 48

3.5 SONUÇ 70

KAYNAKÇA.....78

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. “Abdülhamid Düşerken” Roman ve Film Karşılaştırması…….…….. 46
Tablo 3.2. “Abdülhamid Düşerken” Oryantalist Mitlerle Filmdeki Mitler Karşılaştırması ..…… 70

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 2.1. Yabancı Basındaki Bir Abdülhamid Karikatürü …… 35
Görsel 3.1. Jalma la Double filminden kesitler……40
Görsel 3.2. Abdul the Damned filminin afişi ve filmden bir kesit…….....41
Görsel 3.3. Le Escalva Blanche film afişi ve filmden bir kesit……..42
Görsel 3.4.Barthes'ın İşaret Sistemlerine İlişkin Sınıflandırması…….. 50
Görsel 3.5. Filmdeki Cariyelikten Eşliğe Geçişi Gösteren Bir Sahne …….. 53
Görsel 3.6. Paşa ve Bir Başka Cariye ……54
Görsel 3.7 Paşanın vefatı sırasında iki hizmetli ……..….54
Görsel 3.8. Filmden bir kesit …….. 55
Görsel 3.9. Filmden bir kesit ……..…. 56
Görsel 3.10. Filmden bir kesit ……... 56
Görsel 3.11. Nimet Paris'e Kaçarken …… 57
Görsel 3.12. Abdülhamid Düşerken Filminde Abdülhamid Temsili ……..…… 58
Görsel 3.13. Abdülhamid Dışarıdaki Gelişmeleri İzlerken……..…..58
Görsel 3.14. Abdülhamid Uyumadan Önce Shelock Holmes Dinlerken…….. 59
Görsel 3.15. Abdülhamid Marangozluk Yaparken……... 60
Görsel 3.16. Abdülhamid Müzik Dinlerken…… 61
Görsel 3.17.Abdülhamid Sigara İçerken ……..… 62
Görsel 3.18. Abdülhamid Sürekli İç Mekanda Gösterilmektedir ……..……. 63
Görsel 3.19. Papağan …….. 64
Görsel 3.20. Olympos Palace…….. 69
Görsel 3.21. "Abdülhamid Düşerken" Filminden Oryantalizm Karşıtı İmgeler…… 72

KISALTMALAR LİSTESİ

t.y	**:** tarih yok
a.e	**:** aynı eser
Bkz	**:** Bakınız
a.g.e	**:** adı geçen eser
ITK	**:** Ittihad ve Terakki Komitesi

GİRİŞ

Abdülhamid çağı, üç kıtada 600 yıl süren Osmanlı saltanatının sona erdiği dönemlere denk gelmektedir. Onun çağı, kargaşa ve polemiklerle doluydu ve emperyalizmin yükselişine tanık oldu. Yeni güçlerin ve yeni-dünya sistemin doğuşuna tanıklık etti. Osmanlı devleti Avrupalılar tarafından "hasta adam" olarak adlandırılmış, parçalanması beklenen bu devletten herkes kendi paylarına düşecek mirası beklemeye başlamışlardı. Ancak, beklenmedik bir şekilde, 'hasta adam' ölmeden hemen önce yeni bir padişah tahta geçti. Sürdürdüğü politika ve ülkeyi yönetme şekli, devleti bir çeyrek asır daha fazla ayakta tutmaya yardımcı oldu. Abdülhamid'in çağı, Türk tarihinin ve Orta Doğu'nun en önemli dönemlerinden biridir ve bunun yansıması günümüze kadar devam etmiştir.

Sinema, kitlesel izleyiciler için tarihi olayları hayata geçirmek adına eşsiz bir rol üstlenmektedir. Geçmiş olaylar hakkında hikâyeler anlatmak veya günümüz meselelerini yansıtmak olsun, sinema tarihin başından bugüne kadar insanlık için tarihsel ana bilgi kaynağı olmuştur. Bir film bize geçmiş hakkında çok şey anlatabilir. Tarihle birebir örtüşmese de belli bir dönemi yansıtabilen filmlerin çekilmesi, insanlığın tarihe olan ilgisini ve genel anlamda duyarlılığı artırabilir. Diken'e göre, (2008:22) medya bir anlamda bizi kör ederek toplumun sinemalaştırdığı gerçekliği görmemizi sağlıyor ve gerçek gerçeği görmemizi engelliyor. Onun değerlendirmesine göre, sosyolojik bakış açısı toplumsal yaşamı katmanlaştırma ve şeyleştirme eğilimindedir, bu yüzden düzenliliklere, tekrarlanan pratiklere, sistemlere, yapılara ve tiplere yani klişelere odaklanır (2008:26). Oryantalism de bir anlamda neredeyse tümüyle klişelere ve stereotipleşmiş anlatılara dayanmaktadır. Dayan'a göre, (1974:28) '*kurmaca sinema*' kendisini öznel sinema olarak konumlandırmaktadır. Bu durumda sinema filminin örneğin tarihsel bir perspektifte anlattıklarına inanıp inanmamak da tümüyle izleyiciye bağlıdır.

Her ne kadar kurmaca ve fantezi daima gerçekliğin içinde geçerse de (2008:27), filmlerin yani kurmaca ile gerçekliğin birbirine zıt iki alan olmadığı da belirtilmelidir. Bu yüzden, belgesellerin ötesinde, sinema filmlerinin de tarihe ışık tutmak, belli bir dönemi ya da insanı anlatmak gibi önemli işlevleri bulunmaktadır ancak bunu birebir hakikat şeklinde yapmayabilir. Morin'e göre, sinema hem temsil eder hem de gösterir. "Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde" (kendince: yani anlatanın bakış açısından) yeniden birleştirir, oluşturur." (Morin, 2005:202).

Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasında Abdülhamid dönemini incelemektir. Abdülhamid dönemi ile ilgili bilgi ve belgeler çok geniş bir örneklemi oluşturmakta olduğundan, bunlar arasından bir çalışma konusu olarak bu araştırma 'Abdülhamid Düşerken' filmini incelemektedir. Çalışmanın temel konusu olan dönem, tarih açısından Türkiye ile Avrupa ülkeleri tarafından ortak yaşanmış bir dönemdir. Dolayısıyla, bu ortak tarihi aktaran bilgi kaynakları çok çeşitli, ama bazı kaynaklar daha baskın ve etkileyici olduğundan iletilen bilgi değişebilir ve bir kaynak çerçevesinde yanlış temsillere neden olabilir. Bu nedenle, Edward Said'in kuramsal çerçevesinde ve Barthes'ın göstergebilimsel bakış açısında bu filmin oryantalizm yansımalarının çözümlemesinin yapılması en uygun yöntem olarak görünmektedir.

Bir filmdeki görüntüleri ve sembolleri çözümlemenin en etkin yollarından biri göstergebilimsel çözümlemedir. Bu çalışmanın ilk bölümü oryantalizm hakkında olacaktır. Öncelikle, oryantalizmin tarihsel arka planını nasıl başlatıp, nasıl bir akademik çalışma alana dönüştüğünü ve akademik oryantalizmin sanattaki oryantalizmden nasıl farklı olduğunu açıklamaya çalışacaktır. Bundan sonraki bölümlerde oryantalizm ilkelerini Edward Said tarafından sunulduğu şekliyle ele alınmaktadır. Ayrıca oryantalizmden kaynaklanan '*Oto-oryantalizm*' kavramını da açıklayacaktır. Aynı zamanda genel olarak sinemadaki oryantalizm hakkında ve sonra da Türk filmlerinde oryantalizm hakkındaki açıklamalar sunulacaktır.

İkinci bölüm Abdülhamid ve onun dönemi hakkındadır. Öncelikle, Abdülhamid karakteri ve saltanatı hakkında bir tarihsel gelişim bilgisi verilecektir. Ayrıca, İkinci Meşrutiyet dönemi, İttihat ve Terakki ve 31 Mart olayları *Abdülhamid Düşerken* filmiyle doğrudan ilgili olduğu için tarihsel açıklamalar bu konulara da değinmektedir. Ayrıca, Abdülhamid en çok yerli ve yabancı propagandayla karşı karşıya kalan liderlerden biri olduğu için propaganda konusu da ele alınmıştır.

Bu tezin üçüncü bölümünde Abdülhamid ve döneminden bahseden yabancı ve Türk filmlerinden de söz edilmektedir. Ayrıca, filmin temelini oluşturan romanın özetine değinilerek, filmin çözümlenmesini içermektedir. Göstergebilimsel bir bakış açısı ile çözümlenen filmin ardından gerek anlatıdaki gerekse görüntülerdeki sembollerinin çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Oryantalizmin film üzerindeki etkisinin bir kanıtı olarak sunulan diğer çizimler, filmde kullanılan yabancı mizansen ve konu benzerlikleri de çözümlemelerde değerlendirilmiştir. Son olarak araştırmadan çıkan bulgular ve sonuçlar sunulmuştur.

Bu araştırma kapsamında yanıtları aranacak sorular şunlar olacaktır

1. '*Abdülhamid Düşerken'* filmindeki Abdülhamid karakteri sinemada ne şekilde temsil edilmiştir.
2. '*Abdülhamid Düşerken'* filmindeki Abdülhamid dönemi sinemada ne şekilde temsil edilmiştir.
3. *Abdülhamid Düşerken* filminde ne çeşit oryantalist motifler ve simgeler bulunmaktadır?

BİRİNCİ BÖLÜM

Oryantalizm

1.1 Oryantalizmin Tarihsel Arka Planı

'Oryantalist' sözcüğü İngilizcede ilk kez 1779 yılında, Fransızcada ise 1799 yılında kullanılmıştır (Yıldırım, 2003:18). Oxford English Dictionary oryantalizm sözcüğünü 'geleneğin ortaya çıktığı on sekizinci yüzyıldan bu yana Asya veya Doğu kültürleri, tarihleri, dilleri ve toplumları konularında uzman olan araştırmacıların, yani oryantalistlerin inceleme alanı ve çalışmaları' olarak tanımlamakta ve sözcüğün anlamının İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen dekolonizasyon sürecine kadar pek fazla değişime uğramadığını belirtmektedir (1939–45) (Macfie, 2002:3).

'Oryantalist' sözcüğü Fransız Akademi Sözlüğü'ne 1838 yılında girmiş ve İslam alanında uzmanlaşmış kişileri (*islamisant)* belirtmek üzere kullanılmıştır (Yıldırım, 2003: 19). Ancak oryantal çalışmalar çok daha eskilere tarihlenmektedir. Oryantal çalışmaların tam olarak ne zaman başladığını belirmek zor olsa da bazı araştırmacılar Doğu kavramının ortyaa çıkışının "batı" medeniyetlerinin beşiği olan Yunan uygarlığı dönemine rastladığını öne sürmektedir. Bazı araştırmacılar söz konusu kavramın on birinci yüzyılın başlarında ortaya çıktığını savunurken bazıları da Kur'an-ı Kerim'in Latinceye ilk çevirisinin tamamlandığı 1143 tarihini referans almaktadır (Yıldırım, 2003:20). Oryantalizmin kurucularının Guillaume Postel (c. 1510–81), Jacob Golius (1596–1667) ve Edward Pococke (1604–91) olduğunu iddia eden araştırmacılar da mevcuttur. Kimi görüşlere göre oryantalist çalışmaların başlangıcı 1798'de Napolyon'un Mısır'ı işgalidir (Irwin, 2006: 23).

Oryantalizm doğu dillerinin incelenmeye başlanması ile akademik alanın odağına yerleşmiştir. Oryantalizmin kurumsallaşmasının Doğulu (*Oriental*) Jones olarak da bilinen Sir William Jones'un 1784 yılında Bengal Asya Topluluğu'nu kurmasıyla başladığını söylemek mümkündür (Irwin, 2006:122). Ancak batıda araştırılmaya başlanan ilk Asya veya doğu dili,

Orta Çağ'da Hristiyan din âlimlerinin Süryanice ve Keldanice dilleriyle birlikte kullandığı İbranicedir. On üçüncü yüzyılın ortalarında, Haçlı Seferleri sırasında Batılılar ikinci bir Asya dilinde uzmanlaşmak durumunda kalmış ve Arapçayı odaklarına almışlardır. Ancak dini nedenlerle başlayan Arapça çalışmaları akademik nedenlerle devam etmiş, on beşinci yüzyılda büyük Avrupa üniversitelerinde klasik Yunan ve Romalı yazarların eserlerini Arapça çevirileri üzerinden çalışmayı kolaylaştırmak amacıyla çeşitli çalışmalara başlandı (Hübinette, 2003).

Yukarıda da belirtildiği gibi, Doğulu Jones 1784 yılında Bengal Asya Topuluğu'nu kurdu (bkz. Irwin, 2006:122). On dokuzuncu yüzyılın başlarında Napolyon'un Said'in Oryantalizm hakkındaki görüşünü sadece Emperyalizmle bağlantılı olarak meşrulaştırmak için kullandığı Mısır'ı işgalinden kısa süre sonra Hindistan İngiliz hakimiyeti altına 7. Ancak Said'in eleştirilerinin yanı sıra çoğu araştırmacı da Doğu dillerine gösterilen ilginin aslında öncelikli nedeninin dini olduğunu ısrarla öne sürmektedir. Irwin ise bu sürece ilişkin olarak, "Oryantalizm akademik çalışmaların üzerine ve filolojik ayrıntılara gösterilen özenle yakın ilişkili olarak kurulmuştur," demiştir (Irwin, 2006: 8).

Osmanlı imparatorluğu gücünün doruğunda olduğu on altıncı yüzyılda Batı dünyası ise farklı Hristiyan mezhepleri arasında büyük ve kanlı çatışmalara neden olacak bir dini reform sürecine girmek üzereydi (Lockman, 2009: 40). Osmanlı imparatorluğu Avrupa için uzun bir süre boyunca bir korku unsuru olarak kalmıştı; zira Batı folklorunda Türkler (Müslüman ile eş anlamlı olarak kullanılır hale gelmişti) haşin, şiddet yanlısı ve yobaz bir ırk olarak tanımlanıyordu. Bu imaj uzun süre boyunca Türklerin Osmanlı haremindeki cinsel serüvenlerinin konu edildiği korkunç ve ilginç pek çok hikâyeyle birlikte varlığını sürdürmüş ve bu durum Osmanlıların Batı'nın gözündeki esrarengiz, cinselliğe düşkün ve şehvetli imajını daha da pekiştirmişti (Serdar, 2009:87).

Mackfie 'oryantalizm' sözcüğünün İngiltere'deki kullanımının değişimine ilişkin tarihsel bir analiz gerçekleştirmiştir. 1755 yılında Dr.

Samuel Johnson *Dictionary of the English Language* (İngiliz Dili Sözlüğü) çalışmasında oryantalizmi (*oriental* kökünden türemiş bir sözcük olarak) 'doğu dillerine ilişkin bir deyim: doğulu konuşma üslubu' olarak tanımlamıştır. 1769 yılında ise Holdsworth *On Virgil*'de oryantalizmin Homer eserlerinde sıklıkla rastlanan örneklerine dikkati çekmiştir. 1775 yılında Warton *A History of English Poetry* (İngiliz Şiirinin Tarihi) adlı eserinde İngiliz şiirinde ejderhalara yapılan atıfların oryantalizmin kesin bir işareti olduğunu öne sürmüştür. 1779'da ise Johnson D Pocock'u 'yüce bir oryantalist' olarak nitelemiştir. Johnson kaleme aldığı sözlükte Doğu (*Orient*) sözcüğünü şu şekilde tanımlamıştır: sıfat (oriens, Latince). 1. Güneşin doğuşu. 2. Doğulu, doğuya ait. 3. Parlak, ışıl ışıl, şatafatlı, göz alıcı. Araştırmacı, Doğulu (Oriental) sözcüğünün tanımını ise şu şekilde yapmıştı: sıfat (oriental, Fransızca). Doğulu, doğuda bulunan: doğudan gelen, dünyanın doğu kesiminde yaşayanlar. İngiliz edebiyatında doğu (*orient*) ve doğulu (*oriental*) sözcükleri doğunun incisi, doğunun ateşini, 'gerçek doğuluları', doğulu kralları, doğu ilmini, 'İslamın parlak/doğulu (*orient*) ayını', doğu işi kilimleri, doğu işi dokumayı, doğulu Yahudileri, doğu haşhaşını, doğu cüzzamını ve doğu porselenini tanımlamak için kullanılıyordu (Macfie, 2002).

Doğunun gitgide daha çok keşfedilmesi 'Doğu' kavramının kullanım alanlarını artırmış ve yaygınlaştırmıştır. Doğuyu konu alan çoğu on sekizinci yüzyıl edebiyatı eseri bugün Ortadoğu olarak bildiğimiz bölgeye gönderme yaparken, eserlerdeki 'Doğu' ifadesinin kapsamı on dokuzuncu yüzyıl metinlerinde Kuzey Afrika, yirminci yüzyılda ise Orta ve Güneydoğu Asya'yı da içine alacak şekilde genişlemişti (Lowe, 1991:7). Bu noktada İngiltere'nin Hindistan'da ve Arap dünyasının büyük bölümünde hüküm sürmesine karşın uzun bir süre boyunca Doğu araştırmaları ile pek ilgilenmediğini, bu konuda bayrağı Almanya'nın taşıdığını da belirtmek gerekir. İngiltere'nin Arap, Asya ve Afrika dillerine ve kültürlerine gösterdiği ilgi İkinci Dünya Savaşı sırasında doğmuştur (Irwin, 2006:237). 1930'lu yıllardan itibaren Oryantalizm Amerikan üniversitelerinde de

kendine yer bulmuş, söz konusu üniversitelerde Avrupalı ve Arap Oryantalistleri istihdam edilerek ilgili bölümler açılmıştır (bkz. Irwin 247). 'Oryantalizm' kavramının kullanım alanının Doğu dillerinde veya edebiyatlarında uzman bir araştırmacı veya doğu stilinde çalışmalar yapan bir sanatçı tanımlarından ideolojik ve politik bir terime kayması İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dekolonizasyon dönemine denk gelmektedir. Bu değişimin ardındaki itici güç tıpkı Edward Said gibi Doğu ülkelerinden birinde doğmuş veya yaşamış olan (Amerikalı) araştırmacılar olmuştur (Macfie, 2002).

1.2 Akademik Oryantalizm Ve Sanatta Oryantalizm Arasındaki Fark

Sanatta oryantalizm ile akademik oryantalizm arasında bir fark bulunmaktadır. MacKenzie'nin de kitabında söz ettiği gibi, çoğu araştırmacı için oryantalizm bir sanatsal-tarihsel terimdir. Bunun nedeni ise bu kavramın kapsamının belirli bir grup on dokuzuncu yüzyıl sanatçısının resimleri ile sınırlandırılmış olmasıdır. Söz konusu kullanımın babası Doğuya yolculuk etmiş ve Doğu üzerine eserler vermiş olan Theophil Gautier'dir (MacKenzie, 1995: 43). Batılı ressamın eserlerine yansıttığı 'Doğu' Yakın Doğu (Türkiye, Mısır, Suriye, Lübnan ve Filistin) ve Kuzey Afrika'nın kıyı kesimlerini kapsamaktaydı. Bunun nedeni ise Avrupalı sanatçıların söz konusu alanlara Arabistan, İran veya Hindistan'a göre çok daha kolay şekilde ulaşabilmesidir. Söz konusu Uzakdoğu ülkeleri ise on dokuzuncu yüzyıla kadar yabancılar için bir gizem olarak kalmıştır. Ressamlar Osmanlı ve Venedik hâkimiyetinde kalmış olan Yunanistan, Balkanlar, İstanbul ve İspanya ile de yakından ilgileniyorlardı (Germaner & İnankur, 1989). Oryantalizmin bu biçiminin kökleri Rönesans sanatına dayansa da on dokuzuncu yüzyılın başlarında Romantizm akımının yeniden canlanmasıyla hem sanat koleksiyonerleri hem de sanat eleştirmenleri sayesinde popülerlik kazanmıştır. Bazı ressamlar (çoğunlukla Fransız) cami, pazaryeri ve diğer ortak alanları fon olarak kullandıkları tür resimleri çizmişler ve eserlerinde gündelik hayatı işlemişlerdir. On dokuzuncu yüzyılın ilk Oryantalist çizimleri Doğuyu Fransız hâkimiyeti altında aydınlanan ve eğitilen köksüz,

kanunsuz veya barbar bir yöre olarak tanımlayan Fransız emperyalizmine destek propagandası olarak tasarlanmıştır (Meagher, t.y.).

Oryantalistler tarafından ele alınan bazı tipik konular arasında köleler ve köle pazarları, Bedevi savaşçıları, camiler ve haremlerdeki çıplak egzotik kadınlar da vardı. Bu türün en ünlü temsilcileri Oryantal öznelerde şiddet ve zalimlik temalarını ele alan Eugène Delacroix, Fransız emperyalizmini destekleyen resimleriyle ünlü bir tarih ressamı olan Antoine Jean Gros ve açık giyimli cariye tasvirleriyle ünlü Oryantal tür ressamları Jean-Léon Gérôme ve Jean-Auguste-Dominique Ingres'tir. Oryantalist ressamlar yirminci yüzyılda arka plana itilseler de Oryantaliszm aralarında Renoir, Matisse, Paul Klee, Kandinsky ve Oryantalist temaları benimseyen diğer ressamların da olduğu Avrupalı ressamların eserlerinde varlığını sürdürmüştür (Anika, 2016).

1.3 Said'in Oryantalizmi

Said *Orientalism* (Oryantalizm) adlı ufuk açan kitabıyla oryantalizm konseptini baştan aşağı değiştiren bir araştırmacıdır. Günümüzde oryantalizm kavramını Edward Said'in getirdiği eleştiriden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Said kitabında oryantalizm kavramını Antonio Gramsci ve Foucault gibi sosyal bilimcilerden ödünç aldığı fikirlerle açıklamaktadır. Ancak oryantalizme ilişkin temel fikirleri açıklamadan önce Said'in oryantalizm tanımlarından söz etmek yararlı olacaktır.

Said oryantalizmin ne olduğuna ilişkin temel sorusunu birbirini kapsayan birkaç cevapla karşılamaktadır. Araştırmacıya göre oryantalizm her şeyden önce 'Doğunun Batı ve Avrupa deneyimindeki özel yerine dayalı bir kavram olduğunu kabullenmenin bir yoludur'. Ancak Said için oryantalizm kavramının daha resmi üç boyutu bulunmaktadır:

(1) Oryantalizm bir akademik alandır. 'Doğu hakkında bilgi veren, yazan veya araştırma yapan herkes oryantalisttir ve 'ister antropolog, ister sosyolog, ister tarihçi veya filolog olsunlar, söz konusu kişilerin yaptığı Oryantalizm olsun olmasın bu kişiler birer oryantalist olarak anılırlar'; (2) daha geniş ancak daha derin bir seviyede,

‘Oryantalizm “Doğu” ve (çoğu aman) “Batı” arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünce biçimidir”; (3) yukarıdaki iki tanımla bağlantılı olarak oryantalizm bir tahakküm kuruluşudur:

> *“On sekizinci yüzyılın sonlarını oldukça kaba bir başlangıç noktası olarak alırsak, Oryantalizm Doğu ile mücadele etmek üzere kurulmuş tüzel bir kuruluş olarak tartışılabilir ve analiz edilebilir; bu kurum Doğu ile hakkında açıklamalar yaparak, imajını yöneterek, onu tanımlayarak, öğreterek, yerleşik düzene geçirerek, ona hükmederek mücadele etmektedir. Kısacası Oryantalizm hükmetmenin, yeniden yapılandırmanın ve Doğu üzerinde hâkimiyet kurmanın Batılı biçimidir.”* (Said, 1979: 2-3).

Said özellikle de son yorumunda sözünü ettiği gibi Foucault söylem kavramına başvurmuştur.

1.3.1 Bir Söylem Olarak Oryantalizm

Foucault’nun söylem kuramı söylemi dilbilimsel bağlamla sınırlayan geleneksel kavramın ötesine taşımıştır. Söylemin ne dilin eşdeğeri ne de dilin gerçekleştirdiği bir şeyin tasarımı olduğunu ifade eden Foucault bu görüşünü “Söylem bir dil ve üzerine konuşulacak bir konu değildir,” ifadesiyle belirtmiştir (1972: 169). Söylem daha ziyade bir şey üzerine düşünme ve konuşma biçimidir. Geleneksel olarak ‘söylem’ terimi dilbilimsel bağlamda kullanılmakta ve kabaca bir bütün olarak yazının veya konuşmanın içindeki geçişler olarak ifade edilmektedir. Ancak Michel Foucault söylem kavramına farklı bir anlam yüklemiştir. Ona göre söylem belirli bir konuya ilişkin belirli bir görme ve düşünme biçimi yaratmaya olanak sağlayan bir dizi sözceden ibarettir. Söylem farklı kurumsal ortamlarda (aile, hapishane, hastane ve akıl hastaneleri gibi) pek çok birey tarafından oluşturulabilir. Söylemin bütünlüğü veya “tutarlılığı” ise söylemin tek bir konuşucudan veya “özneden” çıkıp çıkmadığından bağımsızdır. Ancak her söylem sadece orada anlamlı olabileceği durumlar inşa eder. Bir söylem yaratan bir kişi kendisini söylemin öznesi olarak konumlandırmalıdır. Örneğin, Batı dünyasının doğası gereği üstün olduğu inancını taşımasak bile “Batı ve diğerleri” söylemini kullandığımızda

kendimizi kaçınılmaz olarak Batı'nın üstün bir medeniyet olduğunu farz eden bir konumdan seslenirken buluruz. Foucault'nun da belirttiği gibi, "Bir ... sözce yazar ve yazarın söyledikleri arasındaki ilişkilere bağlı olarak değil; yazarın (söyleminin) öznesi olması durumunda herhangi bir birey tarafından nerede konumlandırılabileceğine ve konumlandırılması gerektiğine göre tanımlanır" (Foucault,1972: 95-96).

1.3.2 İktidar ve Bilgi

"Onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir." Said Foucault'nun temelini bilgi ve güç arasında kurduğu ilişkiden alması nedeniyle Oryantalizm'in başında Marx'tan bu alıntıyı yapmıştır (Said, 1979). Geleneksel olarak bilgi gerçekliğin nesnel bir yansıması ve nötr bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bilgiyi Foucault delilik, suç ve cinsellik anormalliklerinde araştıran Foucault, bilginin tanımını da geleneksel sınırların dışına taşırmıştır. Foucault'ya göre bilgi iktidarın etkisiyle artık nesnel gerçekliğin doğru bir yansıması olmaktan çıkarak nötr olmayan ve güçlü bir olguya dönüşür. İktidar her tür entelektüel alan da dâhil olmak üzere her yerdedir. Foucault'ya göre gücün amaçları ve bilginin amaçları birbirinden ayrılamaz; bilgi sayesinde kontrol ederiz ve güçle bilgi birbirine bir şekilde bağlıdır; bilgide güç vardır ve bu güç bilginin özüdür. Foucault bilginin ve gücün yüzeyinde bilginin özünde ise gücün yer aldığı ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu öne sürmüştür. Ona göre güç kendi özel anlamına sahip, üstyapı ürünü olmayan ve temel bir ögedir. Bilgi masum değildir; güç operasyonlarıyla yakından bağlantılıdır (Foucault, 1972). Edward Said "Doğu" hakkındaki "bilginin" Avrupa'da nasıl üretildiğini ve yayıldığını incelediği Oryantalizm adlı eserini Foucault'nun bu içgörüsüne dayandırmıştır. Ona göre Doğu'ya ilişkin bilginin Foucault'nun üzerine çalıştığı bilgiden bir farkı yoktur; gücün etkisindedir ve gerçek Doğu'yu yansıtmamaktadır. Oryantalizm'de yansıtılan bilgi diğer entelektüel alanlarda olduğundan daha belirgindir. "Doğu sınıf, mahkeme, hapishane, resimli bir kılavuz ile sınırlandırılmış olarak görülüyor. Dolayısıyla Oryantalizm'in Doğu'nun bu alanlardaki; sınıftaki, mahkemedeki, hapishanedeki bilgisi veya inceleme, çalışma, yargılama, disiplin veya

hükmetmeye ilişkin kılavuzu olduğu söylenebilir." (Said, 1979: 41). Oryantalistler Doğu hakkındaki çalışmalarının gerçek Doğu'yu yansıttığına inansalar da söz konusu çalışmalar güç faktörü nedeniyle gerçek Doğu'yu yansıtmaktan uzaktır. Söylem kuramı ile bağlantısı ise Foucault'nun güç kuramıdır. Foucault'nun bilgi kuramına yaptığı belki de en büyük katkının güç faktörüne yaptığı vurgu olduğunu söylemek mümkündür. İktidar sahibi olanlar bilineni ve bilinme şeklini kontrol etmektedir ve bu bilgiye sahip olanlar olmayanlar üzerinde güce sahiptir. Dolayısıyla "Doğu'yu" bilmenin bu biçimi Doğu üzerinde güç sahibi olma anlamı da taşımaktadır. Said'in çalışması diğerinin temsilini oluşturma sürecinde yazmanın ve yazınsal metinlerin önemine daha fazla önem atfetmektedir. Said kolonyal söylemi inceleme sürecinde yazını merkeze koyma ısrarını on dokuzuncu yüzyıl romanının İmparatorluğun kurulmasının bir parçası olduğunu ve emperyalizmi dönemin baskın ideolojisi kılmak üzere imparatorluk kontrolünün kuvvetlerine refleks olarak hareket ettiğini öne sürdüğü sonraki çalışmasında daha da detaylandırmıştır (Ashcroft, 1998:72).

1.3.3 Foucault'nun Söylemi ve Said'in Oryantalizmi

Said oryantalizmin iç mantığının iktidar ve bilgi dinamikleri ile ilişkisinin Foucault'nun söylem konseptine uyduğunu ifade etmektedir. Batı'nın söylem sistemi Doğu'yu kendi baskın konumundan Doğululaştırmıştır. Said oryantalizmin Batı'nın Doğu'ya hükmetme, Doğu'yu yeniden yapılandırma ve Doğu'da otorite kazanma biçimini yansıttığını öne sürmektedir (Said, 1979). Said'in yaptığı oryantalizm tanımı Batı'nın Doğu farkındalığının ve Doğu konusunda geliştirdiği akademik ve entelektüel geleneklerin özüdür. Metin türleri, sanat, müzik, yazın, film ve kıyafet kültürünü de kapsayan geniş bir alanda gerçekleştirilen sonraki çalışmalar Said'in oryantalizm konseptini destekler niteliktedir (MacKenzie, 1995).

Foucault'nun bilgi analizi perspektifi dâhilinde oryantalizm, karakterlerin altında sınıflandırılabildiği- enerjik Batılıya karşı şehvete düşkün Doğulu, rasyonel Batılıya karşı öngörülemez Doğulu, nazik beyaz

adama karşı zalim sarı adam gibi- tipolojiler yaratan bir söylem olarak değerlendirilmiştir. Bir söylem olarak oryantalizm yerküreyi keskin bir çizgiyle Batı ve Doğu olarak ayırmaktadır; Doğu genellikle tuhaf, egzotik ve gizemli olmanın yanı sıra şehvet düşkünü, mantıktan uzak ve potansiyel olarak tehlikeli görülmektedir. Doğunun tuhaflığı yalnızca doğu kültüründe yer alan yetenekli ve özellikle de dilbilim, dil ve yazınla ilgilenen uzmanlarca anlaşılabilmektedir. Oryantalizmin görevi ise doğu toplumlarının ve doğu kültürlerinin olağanüstü karmaşıklığını daha anlaşılabilir ve yönetilebilir bir boyuta indirgemekti. Uzman Doğu'nun gizemlerini Doğu söylemi üzerinden ve temel çerçeve ve tipolojiler açısından temsil etmekteydi (Turner, 1994). Said'e göre oryantalizmin amacı Doğu'yu Doğululaştırmaktı ve temel kolonyal eşitsizlikler bağlamında öyle de yaptı (Said, 1979: 5).

Dil doğası gereği temel aynılık ve farklılık ikiliğine dayanmaktadır; oryantalist söylemin temel özelliği 'Batı'nın benzersizliğinin' nedenini açıklamak için farklılığı vurgulamaktır. Batı esaslı, gelişmiş, insani, üstün, orijinal, aktif, yaratıcı ve erkeksi bir "birey" olarak görülürken Doğu ('öteki') (Batı'nın veya 'birey'in bir tür yeraltı temsilcisi) mantıktan uzak, sapkın, geri kalmış, ilkel, despot, alt sınıf, sahte, pasif, kadınsı ve cinsel açıdan ahlaksız olarak değerlendirilmektedir. Said'e göre, oryantalistler tarafından icat edilmiş diğer 'oryantalist' fanteziler bir 'Arap zihniyeti', 'oryantal ruh' ve 'İslami Toplum' konseptini kapsamaktadır. Tüm bunlar Doğu'ya hükmetmek, Doğu'yu yeniden yapılandırmak ve Doğu üzerinde otorite sahibi olmak, yani Avrupa emperyalizmini ve koloniciliğini teşvik etmek üzere bilinçli veya bilinçsiz olarak tasarlanmış bir 'tam hegemonik sistemin' inşasına katkı sağlamaktadır. Said'in ifadesine göre:

> *"Doğu'nun yaratıldığına veya benim tabirimle "Doğulaştırıldığına" ve böyle şeylerin sadece hayal gücünün bir gereği olarak gerçekleştiğine inanmak samimiyetten uzaklaşmaktır. Batı ve Doğu arasındaki ilişki bir güç, hükümdarlık ve karmaşık bir hegemonyanın değişken seviyelerine ilişkin bir*

ilişkidir. ... Doğu sadece "Oryantal" olduğunun keşfedilmesi nedeniyle değil, "kamuya açık" görüldüğünden de Doğululaştırıldı (Said, 1979: 5).

1.3.4 Kültür Hegemonyası

Hegemonik fikirler bir toplumda yaygın şekilde kabul görmüş ve otoriter bir statüye erişmiş fikirlerdir. Said Gramsci'nin politik toplumu sivil toplumdan ayırmasından başlayarak oryantalizmin sivil toplum alanında - üniversitelerde, okumuş toplumların akademik dergilerinde, dış politikanın beyin takımı, yazarlar, şairler, antropologlar ve dilbilimciler tarafından - oluşturulmuş olsa da politik toplumun unsurlarıyla bağlantılıdır (McCarthy, 2010). Oryantalist Doğu anlayışı hegemonyası da söz konusu kentsel kurumların doğrudan hükumetin ve devletin politik güçleriyle kurduğu ilişkiden doğmuştur. Bu nedenle oryantalizm,

> *"Her şeyden önce politik güçle hiçbir şekilde doğal bir bağlantısı olmayan, ancak gücün farklı türleriyle dengesiz bir alışveriş içinde olacak şekilde üretilmiş olan ve varlığını sürdüren ve bir dereceye kadar politik güç (kolonyal veya emperyal bir oluşum), entelektüel güç (karşılaştırmalı dilbilim veya anatomi gibi egemen bilimler veya modern politika bilimleri), kültürel güç (damak tadı, metin ve değer muhafazakârlığı ve kanonları), ahlaki güç ('bizim' yaptığımız ve 'onların' 'bizim' gibi yapamaması veya anlayamaması gibi fikirler) ile dönüşümlü olarak şekillenmiş bir söylemdir."* (Said,1979)

Gramsci gücü/otoriteyi elinde bulunduran elit kesimin refahlarını, güçlerini ve statülerini güçlendirmek ve sürdürmek amacıyla kendi felsefelerini, kültürlerini ve etik değerlerini kitle iletişimi yoluyla yaydığını öne sürmektedir. Hegemonya bağlamında ise, elit kesimin kamusal bilginin, inançların, tavırların, normların, değerlerin, ahlakın ve ideolojilerin üreticileri olduğundan, sembolik otoritelerinin aynı zamanda ideolojik otorite olduğu da öne sürülebilir. Van Dijk, farklı toplumsal grupların haberlerde ne şekilde betimlendiğine ilişkin analizinde gücü/otoriteyi elinde bulunduran elit kesimin toplumun genelini oluşturan sıradan insanlardan tamamen farklı şekilde betimlendiği sonucuna varmıştır. Van Dijk, çalışmalarının sonucunda toplumun sıradan insanlarının kitlesel medyada çok az yer bulduğunu ve Batı'nın alan, konut, istihdam ve eğitim gibi

kıymetli kaynaklarını tehdit eden sorunlu, verimsiz, ilkel ve yoksul insanlar olarak yansıtıldığını gözlemlemiştir (Dijk, 2008:43-44).

1.3.5 Doğululara Atfedilen Stereotipiler ve Klişeler

Hall'e göre, stereotip, karmaşık farklılıkların "kartondan kesilmiş basit bir figüre" indirgenmesinden kaynaklanan tek taraflı bir tanımdır. Farklı özellikler bir arada var olur veya tek bir özellikte toplanmaktadır. Böylece bu abartılı sadeleştirme de bir özneye veya mekâna atfedilmektedir. Özellikleri öznenin tanınmasını sağlayan işaretler ve "kanıtlar" haline gelmektedir. Bunlar öznenin varlığını, özünü tanımlamaktadırlar (Hall, 1992). Said çalışmasında oryantalist söylemde Doğu'yu betimleyen farklı imaj ve stereotipileri şu şekilde açıklamıştır:

> *"Doğulular veya Araplar ahmaklık, "iğrenç bir dalkavukluk eğilimi" nedeniyle "enerji ve inisiyatiften yoksunluk", entrikaya yatkınlık, kurnazlık ve hayvanlara karşı hoyratlıkla itham edilmektedir; Doğulular ne yolu ne kaldırımı kullanabilir (yetersiz zihinleri zeki Avrupalıların anında kavradığı yolların ve kaldırımların yürümek için yapıldığı gibi basit bir bilgiyi anlamaktan acizdir); Doğulular müzmin yalancıdır, "uyuşuk ve güvenilmezdir" ve Anglo-Sakson ırkının duruluğuna, doğrudanlığına ve asaletine ters olan tüm özelliklere sahiptir"* (1979: 38)

Yukarıda da belirtildiği gibi, oryantalist söylem nedeniyle yinelenen belirli stereotipler ve klişeler mevcuttur. Örneğin, Doğulu kadın imajı daima bedeninin göğüs gibi mahrem bölgelerini açıkta bırakmasına karşın yüzünü veya başını kapatan bir kıyafet içerisinde bir dansöz gibi şehvetli figürlerle bağdaştırılmaktadır. Doğulu kadınlara ilişkin yaygın imajlardan biri de bastırılmış ve yüzü peçeli kadın imajıdır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın başlarında erkekler egzotik, romantik ve zaman zaman şehvet düşkünü olarak resmedilirken günümüzde fanatik, terörist ve yine şehvet düşkünü olarak betimlenmektedir. Bu tür klişe ve stereotipiler "diğer" kültürünü basitleştirilmiş ve gerçekdışı tasvirlere indirgemektedir.

1.3.6 Örtük ve Açık Oryantalizm

Said Oryantalizm kitabının üçüncü bölümünün ilk kısmında oryantalizmin "örtük" ve "açık" yönlerinden söz etmektedir. Örtük oryantalizm on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda oluşturulan ve oryantalizm üzerine sonraki dönemlerde oluşturulacak fikirlerin temelini teşkil eden arka planını ifade etmektedir. Oryantalizmin bu türü herhangi bir değişime uğramamaktadır. Ancak örtük oryantalizmin aksine açık oryantalizm söz konusu örtük özelliklerin modern Doğu politikasına nasıl dâhil edildiğini ifade etmektedir. Örtük Oryantalizmin değiştirilmesi mümkün değilken, Açık oryantalizm değişebilir ve değişir. Örtük oryantalizm, oryantalizm tarihi boyunca Doğu'nun neden "Batı'nın ilgisine, yeniden yapılandırmasına, hatta kurtarmasına muhtaç" bir yer olarak görüldüğünü açıklar." (Said, 1979: 206)

On dokuzuncu yüzyılda, oryantalizmin açık kuramlarını en iyi açıklayan, Said'in "ırk eşitsizliğinin biyolojik temellerine ilişkin fikirleri" olmuştur (a.g.e.). Bu da İngiltere ve Fransa'nın kolonyal güçlerinin "Doğu'ya girdiklerine ve sahip olduklarına" ilişkin inançlarının temelini teşkil etmiştir." Aslında Doğu'nun zayıf ve itaatkâr olduğuna ve sadece Batı'nın bir parçası olarak anlaşılabileceğine ilişkin kökleşmiş fikirler sonraki yüzyıllarda kolonyal fikirleri doğurmuştur. Doğu'ya ilişkin bilginin daha geniş alanlara yayılması ve Doğu ve oryantalistler arasındaki metafiziksel ve fiziksel mesafelerin azalması buna neden olan iki mekanizma olarak gösterilebilir. İkinci mekanizma incelendiğinde, o dönemin örtük ve açık oryantalizmi arasında bir gerilim olduğu görülmektedir. Oryantalistler Doğu'daki devletlere önerilerde bulunmaya, kamu politikasını ciddi ölçüde etkilemeye başlamışlardır. Örtük oryantalist fikirlerle "gerçek" Doğu arasında çıkan ve sona eren çatışmadan da yirminci yüzyılın açık oryantalizmi doğmuştur.

Said oryantalizmi "açık" ve "örtük" olarak sınıflandırarak oryantalizmin temeli aynı kalırken politik amaçlarla yönlendirilmesine izin verilen detaylarının döneme veya millete bağlı olarak nasıl değişebildiğini

açıklamıştır. Said'e göre örtük oryantalizmin gelişmesi "ikinci derece" veya "sosyal Darwinizm" gibi kültürleri ve toplumları ırk temelinde sınıflandıran ve derecelendiren fikirlerin oluşturulmasına zemin hazırlamıştır.

Dolayısıyla Doğu ile kurulan modern politik ilişkileri şekillendiren de söz konusu "örtük" fetih arzuları ve Doğu'nun aşağı konumda yer alması olmuştur. Said bu fikrini İngiltere ve Fransa'nın Birinci Dünya Savaşı sonrasında Doğu hakkında "Yakın Doğu'yu etki alanlarına bölme" gibi fikirler ürettikleri politik iklimlerine ilişkin bir tartışmayla desteklemektedir. Bu noktada örtük oryantalizm söz konusu dönem boyunca İngiltere ve Fransa'nın Doğu üzerinde neden "geleneksel olarak hak sahibi" olduklarına inandıklarını da açıklamaktadır. Ancak söz konusu dönem boyunca geleneksel örtük ve akademik oryantalizm ile modern, açık ve politika odaklı Oryantalizm arasındaki çatışma zorlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.4 Oto-Oryantalizm ve Osmanlı Oryantalizmi

Pek çok araştırmacı Edward Said'in oryantalizmin kuramına farklı boyutlar ekleyecek araştırmalarla katkıda bulunmuştur. Said'in çalışmasından doğan yeni kavramlardan biri de son zamanlarda yaygın bir kullanım alanı edinen oto-oryantalizm veya self-oryantalizmdir. Oto-oryantalizm kendilerini tanımlarken oryantalist fikirlerden yararlanan doğuluları ifade etmektedir. Bir başka deyişle, söz konusu fikirler doğuluların kendilerini Doğululaştırmasına ve ötekileştirmesine yardımcı olmaktadır. Bu özellikle de toplumun kalanının aydınlanmasında önemli rol oynayan entelektüel kesime uygulanabilir. Oto-oryantalizm terimi ilk kez 1927 yılında Antonio Chuffat Latour'un Çin toplumunun temsilinden söz ettiği "Historica de la chinas en Cuba" adlı çalışmasında kullanılmıştır (Chiang, 2004:40). Chiang'a göre, Batılılaşmış doğulu entelektüeller oto-Doğululaştırmada kilit rol oynamaktadır, zira söz konusu kesimin faaliyetleri hegemonik oryantalizmi doğurmaktadır. Batı'ya ait değer sisteminin içinde yer almak bireyin kendisini batı değerlerine göre görmesine ve tasvir etmesine neden olur. Modernleşmenin ardından gelen oryantalizm oto-oryantalizm olarak adlandırılmaktadır. Bu, doğulu insanların doğulu oldukları gerçeğiyle yüzleştiklerinde kendilerini ötekileştirme sürecidir. Bu süreçte kendimizi batılıların

bizi algıladığı ve tasvir ettiği biçimde algılar ve tasvir ederiz. Hilmi Yavuz Batılılaşmış entelektüelleri öz kimliklerini kaybetmekle suçlamıştır. Yavuz'a göre Avrupa'yı takip etme ve batılılaşma yolunda son 200 yıldır gösterdiğimiz çaba Doğululaşmamıza neden olmuştur (Yavuz, 1999:44).

Oto-oryantalizmin Türkiye'deki kökleri ise Osmanlı oryantalizmine dayanmaktadır. Osmanlı oryantalizmi açısından bakıldığında, batılılaşma Batı'nın maddi başarısına yetişebilmenin tek veya en etkili yoluydu. On dokuzuncu yüzyılın başlarına tarihlenen ve 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile ivme kazanan bu süreçte Osmanlı oryantalizmin en temel öğretilerinden birini örtük olarak benimsemişti; Doğu özü itibariyle Batı'dan farklıydı ve dışarıdan bir teşvik veya etki olmaksızın değişme kapasitesinden yoksun, durağan bir sisteme sahipti. Bu bağlamda modernizm batılılaşma ile aynı düzleme kaydıkça, oryantalist kinayelerin örtük veya açık olarak kabul edilmesi de pratikte kaçınılmaz hale gelmekteydi. Batılılaşma reformu Osmanlı'nın Avrupa'nın başarısının ve üstünlüğünün bir ayna aksi olarak başarısızlığa ve alt sınıfta yer aldığına ilişkin örtük bir kabulü niteliğindeydi (Eldem, 2010).

Oto-oryantalist süreci anlamak en az kavramın çözümlenmesi kadar önemlidir. Zira oto-oryantalist paradigmanın daha net şekilde gözlemlenebilmesini mümkün kılan sürecin takip edilmesidir. Oto-oryantalizmin yaratılışı yolundaki ilk adımı Batı ile ilk irtibatı kuranlar atmıştır. Bu irtibatın Doğu toplumlarındaki yansıması ise Batılı tarzda bir entelektüel canlanma olmuştur. Doğu toplumlarının Batı değerlerinin kendi değerlerinden üstün olduğuna duydukları inanç söz konusu canlanmanın temelini teşkil etmektedir. Batı'da olduğu gibi, kültürel bir öz ve toplumda türdeşlik arayışı yüzyıllardır bir arada yaşayan toplumdaki farklılıkları görmezden gelmekteydi (Bezçi & Çiftçi, 2012).

1.5 Görsel Olarak Filmlerde Oryantalizm

Ressamları ve yazarları büyüleyen Doğu'nun gizemi sinemayı da etkisi altına almıştır. Film sektörü kurulduğundan bu yana Doğu'yu yansıtan filmler üretmektedir. 1903 tarihinde çekilmeye başlanan ve Arap

hükümdarları sakallı ve şehvet düşkünü figürler olarak yansıtan *The Unfaithful Odalisque* (1900), *Arap* (*Arab*/1915) ve *Şeyh* (*The Sheik*/1921) bu filmlerden birkaçıdır (Shaheen, 2014). Bernstein'a göre 1910 yılından itibaren her sene Kuzey Afrika'da geçen aksiyon dram türünde pek çok film çekilmiştir. 1917 ve 1918 yıllarında *Aladdin and His Lamp veya Ali Baba ve Kırk Haramiler (Ali Baba and the Forty Thieves) ve Kısmet'in (Kismet/1920) ekrana ilk uyarlaması oldukça popüler filmler arasında yer almaktaydı.* Said'e göre bu filmlerin hepsi de Doğu'yu geleneksel yapısı çerçevesinde betimliyordu (Bernstein, 1997). Avrupa sinemasında Doğu tasviri akımı ise 1922 yılında *The Sheik's Wife* (1922) gibi Batılı kadınların gösterişli Arap şeyhlerine gönlünü verdiği sabit temalar üzerine kurulu filmlerle başlamıştır. (Shaheen, 2014) Amerikan sinemasının *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*/1915), *Caz Muganisi* (T*he Jazz Singer* /19217) ve *Rüzgâr Gibi Geçti* (*Gone with the Wind* /1939) gibi ünlü kanonik filmlerinde ise Afrikalı karakterler yer almaktadır. Söz konusu dönemde çekilen filmler genel olarak izleyicilerin ilgisini çekebilecek ve şehveti, çarpıcı ve egzotik temaların bir karışımını ihtiva etmekteydi. Said doğuluların sinemadaki rolleri üzerine şunları söylemiştir:

> *"Filmlerde ve televizyonda Araplar şehvet düşkünlüğü, şiddet yanlılığı veya riyakarlıkla bağdaştırılıyor. ... Köle taciri, sarban (deve sürücüsü), sarraf, deli dolu delikanlı sinemadaki geleneksel Arap rollerinden birkaçıdır. Filmlerde sıklıkla esir alınmış Batılı esas erkek karaktere ve sarışın kıza (ikisinin de sıhhati yerindedir) söylenen Arap liderlere (haydutların, korsanların, "yerli" asilerin liderleri) rastlamak mümkündür"* (Said,1979: 257).

Yeni setler, yeni olay örgüleri ve yeni karakterler keşfetme arzusu neredeyse her zaman bir 'Öteki' arayışına neden olmuştur. Çoğu film Said'in sözünü ettiği 'hayali coğrafya'yı tasvir etmektedir. Oryantalizmin yazındaki görünümü üzerine yapılan tartışmaların aksine, kültür eleştirmenleri ve kuramcıları filmlerde ırk, kimlik ve cinsiyet tasviri için Said'in paradigmasını temel almaktadır.

Söz konusu araştırmacılar oryantalizmin filmdeki yansımasını kolonyal ve emperyalist fikirlerin bir dışavurumu olarak değerlendirmektedir (Bernstein, 1997:1). Ella Shohat *Arabistanlı Lawrence* (*Lawrence of Arabia*/1962), *Robinson Crusoe'un Maceraları* (*The Adventures of Robinson Crus*oe/1954) veya Indiana Jones serisi gibi yerlilerin pasif, medeniyetten uzak ve ilkel insanlar olarak tasvir edildiği filmlerin keşif ve inceleme perspektifine dikkati çekmektedir (Shohat, 1990). Ayrıca *Şeyh* (*The Sheik*/1921) ve *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*/1915) gibi filmlerde Doğu'nun cinselleştirilmesi bağlamında tecavüz ve kurtarma fantezilerindeki ve libidosunun güdümündeki zenci veya Arap kadını tasvirindeki artış da dikkat çekmektedir (a.g.e.). Ancak Doğu, tıpkı yazın alanında olduğu gibi, sinema alanında da memlekete dönmek için girilen çatışmalar üzerine bir tartışma alanı yaratmıştır. *Şeyh* filminde kadın hakları ve Batılı kadınların başkaldırısı, kıyafet kurallarının değiştirilmesi ve oy hakkı talebi üzerine yürütülen tartışmalar Sahra Çölü'ne taşınmıştır. Filmin sonunda ise esas kadın karakter Batılı erkek karakter kendisini nihayet Doğulu barbarların elinden kurtardığında itaatkâr bir kadın olmanın daha iyi olduğunu öğrenir (Shohat, 2013).

Ayrıca özellikle Türkleri konu edinen ünlü Hollywood filmleri de bulunmaktadır. Türkiye'yi ve Türkleri Batı'nın gözünden yansıtan 150'den fazla film vardır (Scognamillo, 2006). Türklerin sinemadaki tasvirinin diğer doğulu tasvirlerinden hiçbir farkı yoktur. Fakir bir Türk'ün hikâyesini anlatan *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (1918), *Türk Lokumu* (1927) ve *Ladies in Turkish Bath* (1928) sessiz sinema döneminde çekilen Türk temalı filmlere örnek olarak verilebilir. Sessiz dönemde çekilmeye başlanan Türkiye'yi konu alan filmler sinema tarihi boyunca yapılagelmiştir.

1.6 Türk Sinemasında Oryantalizm

Türk sinemasında oryantalizm üzerine yapılmış fazla çalışma bulunmamaktadır. Mevcut çalışmalar ise göç sinemasına veya Türk sinemasında Kürt tasvirine odaklanmaktadır. Oryantalizmin filmdeki görünümü üzerine canlı ve net örnekler teşkil eden Ferzan Özpetek filmleri

üzerine yapılmış bazı çalışmalar da mevcuttur. Özellikle de *Hamam* (1997) ve *Harem Suare* (1999) filmleri incelemelerin odağında yer almaktadır.

Harem Roma'dan ve yolunda gitmeyen evliliğini geride bırakarak halasından kalan mirası, sessiz bir arka sokaktaki hamamı almak üzere İstanbul'a gelen iç mimar Francesco'nun hikâyesini anlatmaktadır. Hamamın insan canlısı çalışanlarıyla birlikte kalan Francesco bu yabancı şehrin büyüsüne kapılır ve ailenin kendisine evinde bulamadığı özgürlüğü vaat eden oğluyla bir ilişkiye başlar. Harem Suare ise bir cariye ile harem ağasının aşkını ve 1900'lerin başlarında Türk haremindeki güç mücadelelerini anlatır.

Ferzan Özpetek yazdığı ve yönettiği ilk filmi olan *Hamam'*da ve diğer filmi *Harem Suare*'de içselleştirilmiş "oryantalist" bakış açısını gizemli, egzotik ve tehlikeli Doğu imajını yaşatan Hollywood filmlerinden örneklerle işlemiştir. Scognamillo Türk hamamlarının bu tür filmlerde sıklıkla kullanılan bir öge olduğunu belirtmektedir (Scognmillo, 1996: 118-119). Dolayısıyla Özpetek'in söz konusu çalışmalarında Batı'nın oryantalist bakış açısını içselleştirdiğini ve yansıttığını söylemek mümkündür. *Harem Suare* yapısı gereği de fazlasıyla 'doğulu' bir filmdir.

Oryantalistlikle bağdaştırılan bir diğer Türk yönetmen de Fatih Akın'dır. Bazı araştırmacılar, "*Kısa ve Acısız*", "*Temmuz'da*", "*Solino*", "*Duvara Karşı*", "*Yaşamın Kıyısında*", "*Aşka Ruhunu Kat*" ve "*Kesik*" filmlerinin doğulu bir söylem içerdiğini öne sürmektedir (Kaya, 2010).

Ayrıca Türk sinemasında 'öteki'nin yansıtılmasına ilişkin çalışmalar da bulunmaktadır. Bu bağlamda 'öteki' ifadesi Türkiye'de bulunan Türk etnik kimliği dışındaki diğer etnik toplulukları ifade etmektedir. Örneğin Türk sinemasında en çok Doğululaştıran karakterler Kürt karakterlerdir.. Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* ve Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filmleri normal Kürt karakterler içeren ilk filmlere örnek olarak verilebilir (Yücel, 2008).

İKİNCİ BÖLÜM

Abdülhamid ve Dönemi

II. Abdülhamid Osmanlı saltanatında tahta oturan otuz dördüncü padişahtır. Bazı tarihçiler tarafından, Fatih Sultan ve Kanuni Sultan Süleyman kadar önemli ve güçlü olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni, yükselen zamanlarda hüküm süren Kanuni Sultan Süleyman'ın aksine, Osmanlı İmparatorluğu'nun düşüş döneminde hüküm sürmeye başlamasıydı. Koloğlu'nun da belirttiği gibi Kanuni Sultan Süleyman olmanın kolay olduğu, ancak Abdülhamid olmak zor olduğu söylenebilir (Koloğlu, 2015: 10). Osmanlı İmparatorluğu'ndaki son güçlü yönetici olduğu da ifade edilebilir. Çok kritik zamanlarda tahta geçmiş, imparatorluğu 33 yıl daha korumayı başarmıştır. O gittikten sonra, Osmanlı imparatorluğu dağılmıştır. Onun politikaları modern Türkiye'nin şekillenmesinde rol oynamıştır. Dönemi, politikaları ve bıraktığı mirası nedeniyle en tartışmalı Osmanlı çağına liderlik etmiştir. Ünlü tarihçi İlber Ortaylı, Abdülhamid zamanının en az araştırılan ve en tartışmalı dönem olduğunu ve bu nedenle yeterince bilinmediğini, ifade etmektedir (Ortaylı, 2016). Bu bölümde Abdülhamid ve dönemi ele alınmaktadır.

2.1 Abdülhamid Karakteri

II. Abdülhamid Sultan Abdülmecid'in ve Çerkez eşi Tiri Müjgan'ın oğlu olarak 21 Eylül 1842 tarihinde doğdu. On bir yaşında annesini kaybeden Abdülhamid, babasının emriyle çocuğu olmayan Piristu Kadınefendi tarafından büyütüldü. Abdülhamid pek çok farklı alanda özel hocalardan dersler aldı. Türkçe, Arapça, Fransızca ve Farsça eğitimi alan Abdülhamid ayrıca İtalyan hocalardan müzik dersleri de aldı. Anne sevgisinden yoksun büyüyen Abdülhamid, babasının soğuk tavırları nedeniyle de yalnız bir çocukluk ve gençlik geçirdi. Tahtın gelecekteki sahibi olarak kardeşi Murad görüldüğünden Abdülhamid ile sarayda kimse ilgilenmiyordu. Saray ahalisi ve devlet büyükleri zekâsına karşın duygu ve düşüncelerini dışa vurma konusunda ketum bir insan olan Abdülhamid'i pek

sevmezdi. Bu nedenle izole bir hayata mahkûm olan bu yalnız şehzade Pertevniyal Kadın'ın da yardımlarıyla sadece Sultan Abdülaziz'le yakın bir ilişki kurabilmişti. Abdülhamid'in zekâsına ve politik becerilerine hayran olan amcası Abdülaziz, yeğenine özgür bir ortamda büyüme şansı verdi. Abdülhamid amcası ile çıktığı Mısır ve Avrupa gezilerinde çok şey öğrenmiş, Avrupa gezisi sırasında Batı'nın yaşam tarzını, geleneklerini, göreneklerini ve protokollerini tüm ayrıntılarıyla yerinde gözlemlemişti (Öztuna, 2013: 17-27).

Ayrıca döneminin en ileri teknoloji ve icatlarını da görme şansı bulmuş, Avrupa'nın ne kadar ilerlediğini idrak etmişti. Bu gezi Abdülhamid için uluslararası diplomasinin işleyişi hakkında bir fikir edinmesi açısından da bir fırsat olmuştu. Tüm bu gözlem ve deneyimlerin kıymeti Abdülhamid'in tahta çıkmasıyla anlaşılacaktı. Tarihçi Koloğlu'na göre Abdülhamid borçsuz ve gösterişsiz bir hayat süren tek Osmanlı sultanı idi. Kendi işletmesini yönetmiş, çiftlik işlerine yönelmişti. Koyun besliyor, beyaz kurşun ticareti yapıyor, hatta borsada çeşitli kazanımlar elde ediyordu (Koloğlu, 2015: 30).

Abdülhamid oldukça renkli bir kişiliğe sahipti. Genç bir şehzadeyken pek çok hobi edinmişti. Tam bir kitap tutkunuydu; özellikle de seyahatname ve dedektif romanı okumayı çok severdi. Pek çok dedektif romanı ve politik metni Osmanlıcaya çevirtmişti. Abdülhamid'in kitap tutkusunun en büyük göstergesi Yıldız Sarayı'ndaki muazzam kütüphanesidir. Okumaya çok düşkün olan sultan, zihnini okumakla, bedenini ise marangozlukla dinlendiriyordu.

Abdülhamid sanata ve antikalara da meraklıydı. En maharetli marangozların bile yapmakta zorlanacağı incelikte el işçilikleri üretiyordu. Özellikle de ince ahşap oymada oldukça becerikliydi. Ahşap oyma hobisi için Yıldız Sarayı'na özel bir marangozhane yaptırmıştı. Sürgün yıllarında bile kitaplarından ve marangozluktan vazgeçmedi.

Abdülhamid'in hobilerinden biri de sarayın bahçesine bir çini fabrikası kurduracak kadar tutkunu olduğu çinicilikti. Şahsi mimarı D'Aranco tarafından inşa edilen çini fabrikası, sultanın kütüphanesinden ve marangozhanesinden sonraki üçüncü adresiydi. Bu fabrikada üretilen çiniler öncelikle sarayın ihtiyaçları için kullanılıyor, kalanı ise özel konuklara sunuluyor veya geliri hayır işlerinde kullanılmak üzere satılıyordu (Yüksel, 2017).

Abdülhamid'in özel ilgi alanlarından biri de fotoğrafçılıktı. Sultan, sanat konusunda, "Her resim bir fikirdir... Yazılı bilgiden ziyade görsel bilgiden yararlanıyorum," demiştir. Hem yurt içinde hem de yurt dışında çekilmiş binlerce kareden oluşan Yıldız Fotoğraf Albümü Abdülhamid'in fotoğrafçılık tutkusunun bir ürünüdür. Abdülhamid fotoğrafçılık tutkusunu politika alanına da taşımış; ülkesindeki gelişmeleri tüm dünyaya duyurmak ve küresel gelişmelerden haberdar olmak için fotoğrafçılıktan yararlanmıştır.

Abdülhamid hayvanlara olan ilgisiyle de tanınıyordu. Yıldız Sarayı'nın bahçesinde envai çeşit hayvan besleyen sultan aynı zamanda bir silah ve kılıç ustasıydı. Sahip olduğu silah koleksiyonu silahlara duyduğu ilginin bir göstergesidir (Armağan, 2009: 66).

Bu bağlamda Yıldız Sarayı'ndan ve film mekânının büyük bir bölümünü oluşturmasını sağlayan özelliklerinden söz etmek yararlı olacaktır. Abdülhamid'in hükümdarlığı boyunca aldığı tüm kararlara ve memlekette olup bitene şahitlik etmiş bir yapı olan Yıldız Sarayı, aslında müştemilatları ve yaklaşık 10 bin kişilik nüfusu ile bir saraydan daha fazlasıdır. Yıldız Sarayı'nın mütevazi dünyası özel günlerde kullanılmak üzere dönemin son teknolojisi ile kısa sürede inşa edilmiş prefabrik cumbalar, nadir bitki ve ağaçlara ev sahipliği yapan seralar, butik botanik bahçeleri ve bitki hastaneleri, zooloji parkı, sultanın sanat eserlerini yarattığı marangozhane, tamir atölyesi, fotoğraf stüdyosu, tiyatro salonu, çini müzesi, kütüphane, kayıkla gezilebilecek büyüklükte havuzlar ve nadir kuş, kelebek ve böcek türlerinin bulunduğu koleksiyonlarla zenginleştirilmiş bir zooloji müzesinden oluşmaktaydı (Kolektif, 2017).

Abdülhamid imparatorluğun içinde bulunduğu bu çalkantılı dönemi sarayın içinden soğukkanlılıkla gözlemliyordu. Aynı zamanda sultanın yanında saf tutuyor, ona karşı yapılan hiçbir harekete taraf olmuyordu. Sonradan kendisine başkaldıracak olan İttihat ve Terakki ile de iyi ilişkiler içindeydi. Bu durum, onu ne kadar dengeli bir politika benimsediğinin bir kanıtı niteliğindedir (Koloğlu, 2015:28).

2.2 Abdülhamid Tahta Çıkmadan Önceki Koşullar

On dokuzuncu yüzyıl tüm dünyanın muazzam kültürel, sosyal ve askeri değişiklikler geçirdiği bir dönemdi. Bu değişiklikler Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkilemekteydi. Diğer devlet ve imparatorlukları sarsan milliyetçilik akımı etkisini Osmanlı İmparatorluğu'nda da göstermeye başlamıştı. İmparatorluğun hâkimiyeti altında pek çok farklı devlet bulunması Osmanlı İmparatorluğu'nun bölünmesinde ve gittikçe daha çok toprak kaybetmesine neden olan temel etkenlerden biriydi. Osmanlılar imparatorluğu kurtarmak adına çaba sarf ediyorlardı. II. Abdülhamid'in babası Sultan Abdülmecid 1839 yılında bir dizi reform içeren Tanzimat Fermanı'nı ilan etti (Ortaylı, 2005:13-14).

Yeni reformların amacı sistemi yenileyerek Avrupa'da gerçekleşmekte olan teknolojik, ekonomik ve sosyal gelişmelere ayak uydurabilmekti. Ancak reformlar beklenen sonucu vermemiş, ülke iç ve dış karışıklıklardan kurtulamamıştı. 1853-1856 yılları arasındaki Kırım Savaşı boyunca Fransa, İngiltere ve Avusturya hükümetleri Osmanlı Devleti'ne hükümdarlığı altındaki azınlıklara Müslümanlarla eşit haklar tanıması için baskı yapmış, Avrupa baskısından kurtulmak isteyen Osmanlı Devleti de bir dizi reform kararı içeren *Islahat Fermanı*'nı ilan etmişti.

Bu fermanın amacı Avrupa devletlerinin Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışmasını engellemekti (Hayta & Ünal, 2000). Kırım Savaşı Osmanlı Devleti'ne altından kalkamayacağı bir borç yükü bırakmıştı. 1875 yılında bu büyük borç Balkan isyanına neden olmuş ve İstanbul'daki dirlik bozulmuştu. Bu büyük borçlar yabancı güçlerin Osmanlı Devleti'nin iç işlerine müdahale etmesine ve devlet üzerinde baskı kurabilmesine de neden

olmaktaydı. Mevcut şartlardan memnun olmayan bir grup Osmanlı aydını meşrutiyete karşı monarşiye rejimini savunan sultana başkaldırdı ve bu isyan sonucunda Sultan Abdülaziz tahtı V. Murad'a bıraktı. Sonrasında, esir alınan Sultan Abdülaziz öldürülmüş, psikolojik sorunlar yaşayan V. Murad tahttan indirilmiş ve yerine mevcut rejimi değiştirerek meşrutiyeti ilan edeceğini vaat ederek destek toplayan II. Abdülhamid getirilmişti.

Abdülhamid 1876 yılında meşrutiyeti ilan ederek Birinci Meşrutiyet Dönemi'ni başlattı (Öztuna, 2013:20-21). Ancak 23 Aralık 1876 ile 14 Şubat 1878 arasında kalan bu dönem pek uzun soluklu olmadı. Meclis-i Mebusan'ın ilk icraatı Sultan'ın iradesine karşı çıkarak Rusya ile savaşa girmek olmuştu. Osmanlı ordusunun Rus ordusu tarafından ağır bir bozguna uğratılmasıyla 1877'de sona eren savaş, devletin çok fazla toprak kaybetmesine ve kaybedilen bölgelerdeki Müslümanların imparatorluğa göç etmesine neden olmuştu. Bunun gibi nedenlerle, yasaların kendisine verdiği yetkiyi de kullanarak, Abdülhamid, devletin demokrasiye hazır olacağı bir başka zamana kadar Meclis-i Mebusan'ı askıya almaya karar vermişti (Georgeon, 2006: 34).

2.3 Abdülhamid'in İç Politikası

Osmanlı İmparatorluğu'nu kontrol altına alabilmek için birkaç farklı iç politika izleyen Abdülhamid Muhafazakârlık, Otokrasi, Merkeziyetçilik, İslam Birliği ve Reform politikalarını bir arada yürütmüştür. Politik açıdan muhafazakârlığa inanan ve liberalizmin karşısında yer alan Abdülhamid aynı zamanda meşruti ve parlamenter rejime de karşıydı ve "meşruti monarşi"ye karşı "mutlak monarşi"yi savunuyordu.

Abdülhamid hükümdarlığı boyunca imparatorluktaki sorunların yegâne çözümü olarak gördüğü otokrasiyi (mutlak monarşi) savunmuş, parlamenter sistemin (meşruti monarşi) karşısında yer alıyordu. Dindar bir insan olmanın yanı sıra, Abdülhamid İslam'ın güçlenmesi, Müslümanlar arasında birlik ve beraberliğin sağlanması ve Müslüman kültüründeki Halifelik kavramının sürekliliğine özel önem vermiştir. Abdülhamid ilgili literatürde on dokuzuncu yüzyıl yazınından bu yana tartışılagelen

Panislamizm veya İslam Birliği konseptinden/politikasından hem iç hem de dış politikanın yanı sıra 'Sünni-Şii' birliğini sağlamak için de yararlanmış ve her alanda tüm politikaların başarıyla uygulanabilmesi için hayati önem taşıyan reformlar yapmıştır.

Abdülhamid'in ilerlemeye duyduğu inanç ve muasır medeniyetler seviyesine yükselme arzusu onu eğitim ve ekonomi alanlarında çeşitli reformlar yapmaya itmiştir. Bilim ve teknolojiyi ise en önemli alanlardan ikisi olarak görmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer Avrupa devletlerine göre eksikliklerinin farkında olan Abdülhamid imparatorluğun gücünü yeniden kazanması için her alanda reform yapmanın hayati önem arz ettiğine inanmaktaydı. Bu nedenle de gerek sivil gerekse askeri eğitimde modern anlayışa öncelik veriyordu. İkinci olarak da ekonomik, özellikle de tarımsal gelişmeleri teşvik etmekteydi. Ulaşımdaki, özellikle de demiryollarındaki gelişmelerin de farkında olan sultan tarıma ve tarımsal ticarete çok önem veriyor, bu nedenle de devletin tarım gelir vergisini artırıyordu (Çetinsaya, 2019: 15-32).

Abdülhamid'in merkeziyetçi politikası ise hem merkez hem taşra yönetimlerde ön plandaydı. Merkezi yönetim açısından değerlendirildiğinde, Bâbîâlî (hükümet ve bürokrasi) üzerindeki mutlak hâkimiyet sultana aitti. Devlet işlerini, Tanzimat dönemi boyunca olduğu gibi sadrazamlara bırakmak yerine, döneminin tüm politikalarını fikir aşamasından uygulama aşamasına kadar bizzat belirliyor ve denetliyordu. Tüm askeri ve sivil kuruluşlar, otoriteler ve mevkiler doğrudan Yıldız Sarayı'ndan yönetiliyordu. Bu durumun tek istisnası Adliye Nezareti idi (a.g.e.).

Abdülhamid halkın eğitim seviyesini artırarak ülkenin kalkınmasını hızlanıdrmak adına ülkenin en ücra bucaklarını dahi kapsayacak bir dizi yeniden yapılandırma faaliyeti başlatmıştı. Mimarlık eğitiminin ilk kez bağımsız bir kurumda verilmesi ve ilk güzel sanatlar okulunun açılması da yine Abdülhamid devrine rastlamaktadır. Bu dönemde Anadolu'nun dört bir yanında modern eğitim veren okullar ve modern hastanelerin yanı sıra saat kuleleri, devlet daireleri, demiryolları ve telgraf hatları da inşa edilmiştir.

Ayrıca çoğu cami, türbe, çeşme ve tarihi yapı uzun süreli sağlamlığını ve varlığını Abdülhamid devrindeki onarım ve restorasyon çalışmalarına borçludur. Bu dönemde mimari biçim de daha ulusal bir karaktere bürünmüştür.

Abdülhamid döneminde İstanbul Arkeoloji Müzesi, Beyazıt Kütüphanesi, Haydarpaşa ve Sirkeci garları, İstanbul Erkek Lisesi, Haydarğaşa'daki Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane ve Sultanahmet'teki Tarım, Ormancılık ve Maden Bakanlığı binalarının yanı sıra hem İstanbul'u hem de Anadolu'nun çeşitli şehirlerini süsleyen pek çok eser inşa edilmiştir (Dabağyan, 2015:419-434).

2.4 Abdülhamid'in Dış Politikası

Abdülhamid Avrupa'daki büyük devletlerden Almanya ile yakınlaşmayı tercih etmiş ve Fransa, İngiltere ve Rusya gibi ülkelerin gittikçe artan müdahalelerine karşı koymak için Panislamizm politikası izlemiştir. Abdülhamid hükümdarlığı boyunca barış yanlısı, tarafsız, bağımsız, hatta dönem dönem tavizkar bir politika izlese de gerektiğinde tehditkâr tavırlar da almıştır. Bu doğrultuda Abdülhamid'in dış politikada denge politikası izlediğini söylemek mümkündür. Abdülhamid Avrupalı devletlerin dünyayı kendi aralarında paylaşmak istediğinin ve menüdeki ana yemeğin de Osmanlı toprakları olduğunun bilincindeydi. Kendi cümleleriyle, "Onlarla tek başına yüzleşemezdi, yapabileceği tek şey herkesin aslan payını kendisine ayırmak istediği şu ortamda rekabeti artırarak hepsini birbirine düşürmekti." Abdülhamid bu politika sayesinde uzun süre boyunca ülkesini Avrupa devletlerine yem olmaktan kurtarmış, Balkanlar'daki halkların Osmanlı'ya karşı ayaklanmasını engellemişti.

Huntingon'a göre Abdülhamid dünyanın en iyi politikacılarından biriydi. İngiltere Dışişleri Bakanı Edward Gray'a göre, "O hem harici hem de dâhili kuvvetlerde, bunların kullanımında ve yönetiminde insan zekâsının sınırlarını zorlayan bir hükümdardı." Alman imparatoru II. Wilhelm de Abdülhamid ile ilgili olarak, "Politikayı II. Abdülhamid'ten öğrendim," demiştir (Armağan, 2009).

2.5 İttihat ve Terraki, II. Meşrutiyet ve 31 Mart Vakası

1860'larda İstanbul'da ortaya çıkan ve kendilerine "Yeni Osmanlılar" diyen muhalif grup, Avrupa'da "Jön Türkler" olarak tanınmaya başlanmış ve ileriye yönelik benzer hamlelerle kıtanın dört bir yanına yayılmıştı; tıpkı "Jön İtalya", "Jön Almanya" veya "Jön İrlandalılar" gibi. Grubun "Jön Türk" olarak anılmasının en temel nedenlerinden biri, üyelerinin bu ismi ve "birlik ve ilerleme" pozitivist mottosunu benimsemiş olmasıydı (Eyicil, 2004:229).

Söz konusu grubun faaliyetlerine 1889 yılında Osmanlı Birliği Cemiyeti ismiyle başladığını belirtmek gerekir. Osmanlı İmparatorluğu politikasının son otuz yılına damgasını vuran bu grubun sayısız alt grubu ve kolu vardı. 1876 meşrutiyetini ve parlamentosunu geri getirme hedefiyle yola çıkan grup ilhamını Namık Kemal gibi Jön Türkler'den almıştı. Ancak bu grup aynı zamanda Avrupa'daki düşünce akımlarından etkilenmiş güçlü bir ulusalcılık ve Sosyal Darwinizmin de etkisi altındaydı (Zürcher, 2013).

1896 yılında Balkanlar'daki krizin bir sonucu olarak gittikçe popülerlik kazanan grup Abdülhamid'e karşı gerçekleştirilen askeri darbe girişiminde rol almıştır. Liderler kaçmaya zorlanmış ve İttihat ve Terakki Cemiyeti Ahmed Rıza'nın yönetimindeki geçici bir göçmen örgütü haline gelmişti. 1906 yılında Makedonya'daki devrimci harekete karşı yapılan protestolarda Selanik'teki on subay ve sivil memur Osmanlı Hürriyet Cemiyeti'ni kurmuştur. Cemiyette Selanik'teki askeri okulun müdürü Bursalı Mehmet Tahir ve Talat da yer alıyordu. Birkaç ay sonra Cemal ve Enver gibi diğer üyeler de gruba katıldı (Akmeşe, 2005:124-132). Bu kişilerin daha sonra ülkenin tarihini yazan isimler olacağını henüz kimse bilmiyordu.

1907 yılına gelindiğinde ise cemiyetin faaliyetleri Trakya'ya yayılmaya başladı. Aynı yıl içinde İttihat ve Terakki Cemiyeti ile Osmanlı Hürriyet Cemiyeti Mithat Paşa'nın 1876'da I. Meşrutiyetin ilanı için resmen birleşti. Bu yeni gizli örgüt ordunun içinde hızla büyümeye başladı; ancak cemiyete kabul edilecek ordu mensubu deneyim ile yükselmiş bir alaylıdan ziyade, rütbesi harp akademisi mensubu ve mektepli olmalı, rütbesi binbaşı ya da teğmen arasında olmalıydı. Örgütte birkaç sivil üye de bulunmaktaydı. Kıdemli subaylar Abdülhamid rejiminin ortağı ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin reformist bakış açısını benimsemekten uzak insanlar olarak

görüldüklerinden örgüte alınmıyorlardı. Çoğu kıdemli subay için bu yanlış bir ön yargı da sayılmazdı. Ancak sonradan Kosova valisi olacak olan Mahmud Şevket Paşa gibi İttihat ve Terakki Cemiyeti ile yakın ilişkiler kuran ve iş birliği yapan kıdemli subaylar da vardı. Makedonya başmüfettişi Hüseyin Hilmi Paşa ise örgütün vilayetindeki faaliyetlerine göz yumuyordu. Normal askeri hiyerarşiyi ve emir komuta zincirini korumaya yönelik çıkarları nedeniyle İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin subayları ile zaman zaman çatışıyorlardı.

1908 yılında Abdülhamid Sultan bir şeylerin ters gittiğinin farkına vardı ve Makedonya İsyanı'nı bastırmak üzere harekete geçti. Bu isyan başarıya ulaşmamış olmasına rağmen İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kumandası altındaki bir dizi birliğin yazın başlatacağı isyana ve dağa kaçışa sebebiyet verecekti. Abdülhamid gerilim dolu bir ayın sonunda meşrutiyetin yeniden ilanına zorlandı.

Bu "devrim" imparatorluk sınırları içindeki aktif üyeleri çoğunlukla ordu mensubundan oluşan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin eseriydi. Ancak cemiyet içinde de bölünmeler başlamıştı. Üyelerinden bazıları meşrutiyeti Paris'teki kardeşlerinin lehine savunurken, bazılarının tek beklentisi ise meşrutiyetin kendilerine prim kazandırması ve İstanbul hükümetinden şehir isyanlarını bastırmak üzere yeterli destek ve ödenek alabilmekti.

İttihat ve Terakki Cemiyeti bu nedenle parlamentoyu geri getirmenin ötesinde gerçek bir politik program oluşturamamıştır. Cemiyette sultana nasıl bir tavır alınacağına ilişkin bir fikir birliğine de varılabilmiş değildir. Liberallerden birkaçı sultanı devirmek ve imparatorluğun yıkılışını seyretmek gibi uç fikirlere sahipti. Ancak cemiyetteki bu uç duygulara karşın sultanın meşrutiyeti geri getirmesine duyulan şükran ağır bastı. Böylelikle Abdülhamid tahtta kalarak meşrutiyet rejimini kabul ettiğini açıkça belirtmiş oldu. Üyeleri henüz halk tarafından tanınmayan İttihat ve Terakki Cemiyeti ise çoğunlukla Selanik'te sürdürdüğü faaliyetlerini arka plana çekti ve varlığını sadece yeni rejimin başarısını destekleyen bir baskı unsuru olarak sürdürdü. Ancak cemiyet yine de İstanbul'a aralarında sonraki dönemin en önemli isimleri haline gelecek olan Cemal Paşa, Talat Bey ve Cavit Bey'in de bulunduğu yedi kişilik bir temsilci ekibi göndererek yeni hükümetin kuruluşuna ve parlamento seçimlerine katılmayı ihmal etmedi Ancak devlet önce Sait Paşa (22 Temmuz- 4

Ağustos, 1908), ve sonra Mehmet Kamil Paşa (5, Ağustos 1908-14 Şubat, 1909) tarafından yürütülen sadrazamlığın eski usul yönetimi altındaydı (Hanioğlu, 1985: 9-10).

İttihat ve Terakki Partisi'nin hükümeti devirmeden devleti bu yedi kişilik cemiyet aracılığıyla yönetmeye karar vermişler, ancak gücü hiçbir sorumluluk almadan yönetmeye çalışma çabaları zorlu bir politik duruma yol açmıştı. Kimse gücün ve otoritenin aslında kime ait olduğunu bilmiyordu. Yetki ve güç hala sultanda mıydı? Yoksa devlet sadrazam tarafından mı yönetiliyordu? Peki parlamento bir araya gelir gelmez liderliği üstlenmiş miydi? Bu süreç kaçınılmaz olarak karmaşa ve çatışmalara neden oldu. Şehirlerde politik aktivistler durumu kendi yararlarına kullanıyor ve yolsuzluk ve kötü yönetimle suçladıkları valilerin hükümet tarafından görevlerinden azledilmesine neden oluyorlardı. Bu hareketleri bazen adaleti sağlama bazen de sadece geçmişin intikamını alma amacı taşıyordu. Elinde bulundurduğu güçten ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin niyetinden emin olamayan İstanbul hükümeti olaylara çoğunlukla ve özel bir politika geliştirmeksizin itaatkâr bir tavırla seyirci kalmayı tercih ediyordu (Zürcher, 2013:136).

Tüm bu kaos Kanun-i Esasi'de önceden gücü II. Abdülhamid'te toplayan maddelerin değiştirilmesinin ardından meydana çıkmıştı. Yeni anayasada tüm Osmanlı vatandaşlarının hangi dine mensup olurlarsa olsunlar yasalar önünde eşit haklara sahip olacağı belirtiliyordu. Hiç kimse sebepsiz yere tutuklanamayacak veya hapse atılamayacaktı. Mahkemeler harici müdahalelerden tamamen azade kılınacaktı. İnsanlar özel izin almaksızın yabancı ülkelere herhangi bir amaç için seyahat edebilecekti. Hükümet artık yayınları basımdan önce inceleyemeyecek ve sansürleyemeyecekti (ancak yayıncıların basın veya yayın kanunlarını ihlal etmeleri halinde tabi oldukları haller geçerliliğini koruyordu). Eğitim ve öğretim her türlü kontrolden azade ve tamamen özgür olacaktı. Bir yandan da savaş ve ordu bakanlarının tayinine ilişkin tartışmalar devam ediyordu. Abdülhamid ve Sait Paşa İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin bu iki bakanlığı kontrol etme çabasına karşı koymak amacıyla sivillerin askeri kuvvetlerin üzerindeki kontrolüne ilişkin bazı özel düzenlemeler getirdiyse de İttihat ve Terakki Cemiyeti en sonunda galip gelmiş ve Sait Paşa'nın yerine daha itaatkâr bir ordu mensubu olan Kamil Paşa'yı getirmişti. Bu yedi kişilik

komite sonradan İttihat veTerakki Cemiyeti'nin meşrutiyeti korumak adına başka herhangi bir teşebbüste bulunmayacaklarını ve idareyi tamamen hükümete bıraktıklarını açıklamasıyla perde arkasına çekilmişti.

Modernistler İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne karşı ciddi önlemler alabilmek için fazlaca bölünmüşlerdi. Ancak muhafazakâr tarafta ise durum bundan tamamen farklıydı. Muhafazakârlara göre Sait Paşa'nın yerine Kamil Paşa'nın getirilmesi protesto edilmezse sultanın devlete hükmetme gücüyle birlikte kendilerinin bu "dinsiz" faaliyetleri dizginleme gücü de tükenecekti. Payitahtta gerginlik tırmanıyordu. Medrese öğrencileri İstanbul'da toplanarak meşrutiyet yönetiminin kaldırılmasını talep ediyorlardı. Ordudaki askerler subaylarından aldıkları destekle kışlalarda açık açık memnuniyetsizliklerini belli eder olmuşlardı. Ortodoks ve mistik dini liderlerin hükmü altındaki pek çok zanaatkâr ve işçi şeriat tehdidi ve Hristiyan hükümdarlığı tehlikesine karşı gardlarını alıyorlardı.

Bunlardan biri de Hafız Derviş Vahdeti idi ve bu memnuniyetsizliği bir karşı isyan olarak dışa vurmaya odaklanmıştı. Bir Bektaşi dervişi olan Vahdeti, 10 Kasım 1908 tarihli Volkan gazetesinde mistik ve popüler İslama ilişkin bir mesaj yayımladı ve devletin laikliği ile birlikte azınlıkların ve yabancı temsilcilerinin etkilerine de kesinlikle karşı olduklarını belirtti. Kısa süre sonra meşrutiyetin yerine şeriati getirmek ve imparatorluğu modernleştirmek ve kurtarmak için İslam'dan yararlanmak amacıyla İttihad-ı Muhammedi Cemiyeti'ni kurdu. Laik okul ve mahkemeler İslam'a uygun şekilde düzenlenecek ve sultanın otoritesi imparatorluğun kurtuluşu için gereken en iyi şekilde yeniden tesis edilecekti.

Abdülhamid bu yeni örgüt ve gazeteye maddi destek vermeyi açıkça reddetmiş olsa da bu oluşumların başkaları tarafından desteklendiği aşikârdı. Derviş Vahdeti İngiliz ajanı olmakla dahi suçlanmış, Volkan gazetesi devlete karşı yürütülen aktif bir kampanya halini almıştı. İttihad-ı Muhammedi Cemiyeti niyetinin İslami bir devletin temel görevlerini - şeriati ve İslam'ın temel pratiklerini korumak ve yaymak, *Allah*'ın nurunu imparatorluğun her tarafına yaymak ve dünyanın her tarafındaki Müslümanları gayrimüslim hükümdarlığından kurtarmak - yerine getirecek bir rejim inşa etmek olduğunu belirtti. Amaçları arasında Müslümanların menfaatlerini desteklemek, devletin temeli olarak islami danışma prensibini (mesveret) nenimsetmek, şeriatin laik

mahkemelerde kullanılan Mecelle kanunundaki daha fazla yer tutmasını sağlamak ve imparatorluktaki tüm Müslümanların gündelik hayatlarında Müslüman ahlakını ve geleneklerini yaşatmalarını desteklemek de vardı. Cemiyet kısa süre içinde İstanbul Birinci Ordusu'nun üyelerini bünyesine katarak şehrin kontrolünü sağlamanın anahtarını ele geçirdi ve Liberal Birlik grubu ile işbirliği yaparak hükümeti protesto etti. Kısa süre sonra halk desteği çığ gibi büyüyerek muhafazakârları harekete geçmeye itti.

Özetle, 12 Nisan'ı 13 Nisan'a bağlayan gece Birinci Ordu'ya bağlı askerler Sultanahmet Camii'nin önünde medrese öğrencileriyle bir araya gelerek parlamento binasına yürüdü ve binanın etrafını kuşattı. Sadrazam yükselen tansiyonun farkında olsa da ani bir patlama beklemediğinden olayları duyar duymaz sadece emniyet müdürünü neler olduğunu öğrenmek üzere göndermişti. Göstericiler onu bir dizi taleple karşıladı: hükümet istifa etmeli ve mebuslarının çoğunu sürgüne göndermeli, şeriat kuralları eksiksiz olarak uygulanmalı, hükümet tarafından azledilen tüm subaylar geri çağrılmalı ve İttihat ve Terakki Partisi'nin ordu üzerindeki etkisine son verilmeliydi. Ahmet Rıza Meclis-i Mebusan başkanlığından alınarak yerine "gerçek bir Müslüman" getirilmeliydi.

Talepler binada toplanan mebuslara iletilmiş, ancak mebusların cevap verme yetkisi olmadığından tansiyon daha da yükselmişti. Kalabalık parlamento binalarına akın etmiş ve o karmaşada İttihat ve Terakki Cemiyeti gazetesi Tanin'in editörleri Ahmet Rıza ve Hüseyin Cahit Bey zannedilen iki mebus öldürülmüştü. Devlet bir krizle karşı karşıyaydı. Savaş bakanı isyancıları dağıtmak için orduya emir vermeyi reddediyordu. Sadrazam Hüseyin Hilmi güçsüzdü; Yıldız Sarayı'na koşarak tüm kabinenin istifasını sultana sundu. Abdülhamid sadece istifaları kabul etmekle kalmayıp Aya Sofya'ya baş katibini göndererek asilerin tüm taleplerini kabul ettiğini bildirdi. Halihazırda İstanbul'daki gücünü kaybetmiş olan İttihat ve Terakki Cemiyeti artık sadece Makedonya ordusunun belirli kesimlerini tehditle harekete geçirme gücünden de tamamen yoksundu. İstanbul'daki İttihat ve Terakki Cemiyeti üyeleri kaçtı ve cemiyetin parti ve gazete ofisleri yağmalandı. Söz konusu karşı isyanın planlanmasında katkısı olsun olmasın, sultan artık eski gücünü ele geçirmiş ve kendi

adamlarını savaş ve ordu bakanı olarak atayarak silahlı kuvvetler üzerindeki hâkimiyeti yeniden ele almıştı.

Ahmet Tevfik Paşa yeni bir kabinenin başına sadrazam olarak getirilmişti. İstanbul'daki mebuslara toplantı talebi iletilmiş, İsmail Kemal Meclis-i Mebusan başkanı olarak seçilirken yeni rejime tam destek veren Mizancı Murat Liberal Birlik'i de desteklemekteydi. Abdülhamid otoriteyi yeniden elinde toplamış ve İstanbul'da İttihat ve Terakki Cemiyeti dağıtılmıştı. Artık İttihat ve Terakki Cemiyeti üyesi olmalarının bir anlamı kalmamış olan Makedonya ordusu subayları cemiyeti Üçüncü Ordu komutanı Mahmut Şevket Paşa önderliğinde yeniden toparlamak için harekete geçti. Mahmut Şevket bu durumu İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin sunduğu politik çözümlerin kabul edilmemesi ve bu durumun sadece ordunun açık müdahalesi ile çözülebileceği şeklinde yorumlamıştı.

24 Nisan sabahı Harekat Ordusu İstanbul tren istasyonuna ulaştı ve İttihat ve Terakki Cemiyeti adına başkentte ilerlemeye başladı. Sultan orduya direnç gösterilmemesini emretse de destekiçilerinden bazıları barikatlar kurmuş ve Bâb-ı Hümâyûn yakınlarında ve Taksim ve Üsküdar'daki kışlalarda çetin bir çarpışmanın içine girmişse de günün sonunda yenilmişlerdi. Mahmut Şevket sıkıyönetim ilan etti ve kurulan dar yetkili mahkeme tarafından Harekât Ordusu'nun payitahta gelişinin ardından karşı isyana karışmaktan veya orduya direnmekten suçlu bulunanlar yargılandı, idam edildi veya sürgüne yollandı. Subaylar devletin devamlılığını sağlayacak vergileri toplamak üzere çeşitli şehirlere gönderildi. Yani ordu meşrutiyet ve demokrasi adı altında mutlak monarşi ilan etmişti.

Son hamle ise birkaç gün sonra, 27 Nisan günü parlamentonun bu kez Aya Sofya Camii'ne ve Sait Paşa'nın başkanlığında *Millet Meclisi* olarak toplanması ile geldi. Sultanın tahttan indirilmesine ilişkin bir fetva alan meclis, Abdülhamid'i tahttan indirerek yerine kardeşi V. Mehmet Reşat'ı getirdi. Abdülhamid'in ev hapsinde tutulmasına karar verilmişti. Sultan hemen o gece ailesiyle birlikte apar topar özel bir trene bindirilerek Selanik'e gönderilmiş, ertesi sabah halk ve sultanın destekçileri direnç gösteremeyecekleri bir emrivaki ile karşı karşıya kalmışlardı. 66 yıllık hayatının 33 yılını tahtta geçirmiş olan Abdülhamid olan biteni Allah'ın takdiri olarak kabullenmiş ve 1912 yılında Balkan Savaşı'nda düşmana esir düşeceği korkusuyla

İstanbul'a çağrılana kadar Selanik'te sakin bir yaşam sürmüştü. İstanbul'a döndükten sonra Boğaz'ın Anadolu yakasındaki Beylerbeyi Sarayı'na yerleşen sultan altı yıl sonra, 10 Şubat 1918'de hayata gözlerini yumdu. En saygın Osmanlı sultanlarından birinin hayatı belirsizlik ve itibarsızlık içinde son bulmuştu.

2.6 Abdülhamid ve Propaganda

Kitle iletişiminin tüm toplumlardan önce Avrupa'da yayıldığı bilinen bir gerçektir. Bu da Avrupa'nın kısa sürede kat ettiği bilimsel, teknolojik ve kültürel ilerlemelerinin bir sonucudur. Baykal'a göre medya kullanımı anlamında Avrupa ile Osmanlı arasında 200 yıllık bir mesafe vardır (Baykal, n.d.). Dolayısıyla Avrupalılar rakiplerine mesajlarını iletmek için medyanın nasıl etkin şekilde kullanılabileceğini biliyorlardı. Bu bilincin izlerini Osmanlı İmparatorluğu ve Sultanı aleyhine yürütülen sert ve satirik kampanyalarda da görmek mümkündür. Avrupalı devletlerin çizdiği imaj Avrupa'daki hedef kitlenin yanı sıra Osmanlı'daki hedef kitleyi de etkiliyordu. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren yurt dışında, özellikle de Avrupa'da çizilen çarpık Osmanlı imajı yurt içinde de, özellikle de modern eğitim alan kesim içinde hızla yayılmıştı. Dönemin tüm art niyetlileri Abdülhamid'in üzerine gidiyordu. Kültürlü insanların vazgeçilmez bir özelliği de Abdülhamid'e karşı tavır almaktı. Batılılaşmış aydınların yanı sıra bazı dini gruplar da bu yoğun düşmanlık atmosferinden ciddi oranda etkilenmiş, kin ve nefret dönemin bazı gruplarının psikolojisine hâkim olmuştu (Doğan, 2019: 3-15). Hem rakip hem de yabancı güçler eleştirilerini daha çok karikatürlerle dile getiriyordu. Zira büyük kısmı okuma yazma bilmeyen Osmanlı halkına ulaşabilmenin tek yolu buydu. Sultan karşıtlarından biri olan Nuri'nin kendi deyişiyle, 'Sultanın insanların gözündeki kutsiyetini yıkmak için onunla alay ediyordu' (Soy, 2014).

Alkan'a göre, Abdülhamid tüm Osmanlı sultanları arasında en çok alay edilen, hicvedilen ve karikatürü çizilen sultandır. Özellikle de Osmanlı Devleti'ni ve sultanı tasvir eden çok fazla karikatür vardı ve bunları bağlamlarına göre farklı başlıklar altında toplamak mümkündü. Osmanlı Devlet ve liderleri bazı bağlamlarda Avrupa devletleri tarafından

iyileştirilmesi gereken "hasta bir adam" olarak tasvir ediliyordu. Ancak konu Ermeni olayları olduğunda Osmanlı Devleti gaddar ve eli kanlı olarak resmediliyordu. Abdülhamid karikatürlerde çoğunlukla eli bıçaklı veya kılıçlı, sağlıklı, güçlü bir kasap olarak tasvir edilmekteydi. Zayıf ve masum Hristiyanların katli Osmanlılara ve sultanlarına "Muhammed fantezisi" gibi geliyordu (Alkan, 2018).

Schick Abdülhamid'e karşı yürütülen politikanın bir başka yönüne dikkati çekmektedir; Abdülhamid karikatürlerde cinselleştiriliyordu. Cinselliği üzerine edinilen fikirler Avrupa propagandasının belki de en önemli unsuruydu; zira yürüttüğü baskı politikası cinsellik üzerinde de etkiliydi. Sultanı kadınlara üstünlük taslamaktan hoşlanan bri sadist olarak resmeden yayınlar bir yandan da Avrupa sömürgeciliğinin görünüşte özgecil bir müdahalesi yoluyla, konu halklarının kurtarılması çağrısında bulunuyordu (Schick, 2018).



Görsel 2.1. Yabancı Basındaki Bir Abdülhamid Karikatürü - Kaynak: Schick, 2018

Basına malzeme olmasının yanı sıra, Abdülhamid de hem iç hem de dış basında olup biteni yakından takip eden Osmanlı İmparatorluğu'na karşı yürütülen dış kaynaklı propagandayla yüzleşmek için medyayı kullanıyordu. Medyayı yerel propaganda amacıyla kullanışına bir örnek olarak okuldaki

ödül törenine basın organlarını da davet etmesi gösterilebilir. Törene hem aileler hem devlet erkânı katılmıştı. Sultanın tebasının katılımıyla yapılan bu törenlere hem İstanbul'daki hem de Anadolu kentlerindeki çeşitli gazeteler sultanın eğitime ve bilgiye verdiği önemi vurgulayarak yer vermişti. Bu noktada dönemin basınının Abdülhamid'in görünürlüğünü ve etki alanını artırdığı ve dönemin en etkin kamu fikri oluşturma aracı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Abdülhamid tahttan indirilip Selanik'e sürüldükten sonra İttihat ve Terakki Cemiyeti gazeteleri ona ve yaptıklarına ilişkin olumsuz köşe yazıları yayımlamaya başladı ve tüm bunların Abdülhamid'i insanların zihninden silme çabası olduğu çok açıktı. Söz konusu gazeteler aynı zamanda halkın gözünde onların atadığı yeni sultanı meşrulaştırma amacıyla da yayın yapıyorlardı.

Tahttan indirildikten sonra Sultanın Selanik'e sürülmesi de bir mizah konusu olarak kullanılıyordu. Örneğin, *Tanin Gazetesi* Mel'un Şeytan adlı yazıda Abdühamid'i Selanik'e giden trende uyurken tasvir etmişti; ancak sultan gözlerini Edirne'de açtığında insanlar olup bitenle yazının bağlantısını kurabiliyorlardı. Başka bir haberde ise Abdülhamid Selanik'te sinir bozukluğu yaşarken ve önündeki masayı "Lanet olsun!" diyerek yumruklarken betimlenmişti. Haberde Sultanın insomnia nedeniyle sabaha kadar uyumadığı ve konutundaki kadınlardan kendisine fal bakmasını istediği gibi detaylara da yer verilmişti. Habere göre sultanın beyazlayan sakallarını boyamıyordu, ancak hakkında kanser söylentisi yayılmaya başladığı için sakallarını apar topar boyatmaya başlamıştı. (Demirel, 2019).

Abdülhamid'i ve dönemini yermek için asiler "irtica" terimini sıklıkla kullanıyordu. Bu bağlamda "geri dönmek" ile aynı anlama gelen "rücû" sözcüğü "müslümanlıktan uzaklaşıp câhiliye devrine dönme" anlamında kullanılıyordu. Bu kavram Abdüllhamid döneminde rakipleri tarafından meşrutiyet öncesi Abdülhamid dönemine dönmek anlamında kullanılıyordu (Doğan, 2019).

Abdülhamidin kamu nazarındaki imajını değiştirme çabaları içinde yazınsal metinler ve figürler de önemli bir yere sahipti. Tahttan indirilmesinin ardından bazı entelektüeller onun hakkındaki fikirlerini değiştirmiş ve zamanla daha olumlu bir

görüş edinmeye başlamışlardı. Bu noktada Abdülhamid'in imajının değiştirilmesinde önemli rol oynayan 4 önemli isim vardır: Rıza Tevfik Bölükbaşı, Süleyman Nazif, Nihal Atsız ve Necip Fazıl Kısakürek. Bu dört isme ilişkin ilginç olansa hepsinin yaşam biçiminin, toplum anlayışının, entelektüel temalarının ve yazınsal uzmanlıklarının birbirinden tamamen farklı olmasıydı. Rıza Tevfik hükümdarlığı sırasındaki baş muhaliflerden biri olsa da Abdülhamid'in tahttan indirilişinin ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin ülkeyi yönetme biçimini görmesinin ardından fikrini değiştirmişti.

Bir şair olan Süleyman Nazif ise İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önemli üyelerinden biriydi. Arapça, Farsça ve Fransızca dillerinde uzmanlaşan Nazif Sultan Abdülhamid'in hükümdarlığı süresince kamu personeli olarak görev yapmıştı. Osmanlı hükümeti tarafından 1901 yılında sansüre uğrayana kadar Servet-i Fünun dergisine katkıda bulunmuş, sonra da II. Abdülhamid'i savunduğu metin ve şiirleri içeren Bir Abdülhamid Müdafaanamesi Hatırat-ı Sultan Abdülhamid-i Sani adlı bir kitap yazmıştı. Türkçü bir mütefekkir olan Hüseyin Nihal Atsız'ın Ocak Dergisi'nin 11. Sayısında (11 Mayıs 1956) yayınlanan "Abdülhamid Han (Göksultan)" başlıklı yazısı konuyla ilgili önemli işaret taşlarından biri olarak görülmelidir.

> *"Toplumun en büyük haksızlığa uğramış tarihî şahsiyetlerinden biri, Abdülhamid'dir. Kendisinden önceki devirlerin ağır yükünü omuzlarında taşıyan, en güvenebileceği adamların ihanetine uğrayan ve dağılmak üzere olan içi dışı düşman dolu bir imparatorluğu 33 yıl sırf zekâ ve hamiyeti ile ayakta tutan bu büyük padişah katil, kanlı, müstebit, kızıl sultan, cahil ve korkak olarak tanıtılmış, daima aleyhinde işleyen bu propagandanın tesiriyle de böyle tanınmış talihsiz bir insandır."*
>
> *"Daha ilkokul sıralarında belirli bir propagandanın tesirinde kalmaya başlayarak, yaşları ilerledikçe aynı telkinler ile büyütülen nesillerin, o propagandanın yalanlarını bir gerçek gibi benimsemelerinden tabiî ne olabilir?"*

Necip Fazıl Kısakürek bu dört önemli ismin içinde Abdülhamid'in imajını değiştirmek için en çok uğraşan isim olmuştur. Kısakürek'in Abdülhamid'in toplum nazarında olumlu (ve yüce) kişilikli bir sultan olarak yer etmesi için sistematik olarak çalışmış ve biraz zorlanmıştır. Yazar 1965 yılında Abdülhamid'i 'Ulu Hakan' olarak tanımladığı ve aynı adı taşıyan bir

kitap çıkarmıştır. Bu 320 sayfalık kitabın sonradan yazdığı Abdülhamid Han adlı oyunun temelini teşkil ettiği söylenebilir (a.g.e.)

2.7 Araştırmanın Amacı ve Yöntemi Üzerine

Dayan'a göre, göstergebilim, filmi iki farklı biçimde ele almaktadır. Biri, filmin içeriğinin düzenlenlenmesini ele alan kurmaca düzeyindedir, diğeri ise film dilinin ele alındığı söylem düzeyidir (Dayan, 1974:22). Bu çerçevede, bu çalışma, filmin içeriğinin düzenlenmesini ele alan kurmaca bölümünü oryantalizm kuramı çerçevesinde değerlendirmektedir. Diğer bir deyişle, filmik gerçekliğin tarihsel gerçeklikle karşılaştırılması kadar, film içine ekimlenmiş durumda olan oryantal bakış açısının serimlenmesini de ele almaktadır. Bu amaçla, filmin kesitlerinden örnekler verilere oryantalist bakış açısının filme aktarılıp aktarılmadığı sorgulanmakadır. Ayrıca, filmde, dönemin gereklerine uygun bir sahne, dekor, kostüm, çevre, dil kullanılıp kullanılmadığı da önem kazanmaktadır. Bunun dışında, filmdeki Abdülhamid karakterinin nasıl verildiği, dönemin nasıl yansıtıldığı, tüm bunların oryantalist bir bakış açısı içerip içermediği de sorgulanmaktadır. Ayrıca, filmin metin dışı gönderimlerinin kavranabilmesi amacıyla, Abdülhamid'in yurtdışındaki ve yurtiçindeki basın yansımaları ile film içindeki sahnelerin benzerliklerinin olup olmadığı da sorgulanmaktadır. Genel anlamda, filmin dilsel açıdan değerlendirilmesini de içeren göstergebilimsel bir bakış olarak Barthes'in göstergebilimsel çalışmaları çerçevesinde, filmin film içi ve film dışı göndermeleri, yer değiştirmeceleri, eksiltileri, bağlaçları ve dilsel tutarlıkları da göz önünde bulundurulmakta, ayrıca filmdeki durumsallık, amaçlılık, kabul edilebilirlik, bilgisellik, metinlerarası geçişlilik ve eylem kodları ile ilgili bulgular da sunulmaktadır.

Sonuç olarak, çalışmanın özünde, "Abdülhamid Düşerken" filminin genel anlamda Batının oryantalist söylemini içselleştirme potansiyeline sahip olup olmadığı değerlendirilmektedir. Abdülhamid ile ilgili pek çok tarihsel araştırma yapılmış olmasına karşın, onun oryantalist bir unsur olarak sinemada nasıl temsil edildiğine ilişkin bir çalışma ile karşılaşılmamıştır. Bu bakış açısıyla, bu araştırma bu eksikliği gidermeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın yöntemi olarak yukarıda özetlenenlere ek olarak araştırmanın veri toplama teknikleri açısından gerek alanyazın taraması ile elde

edilen döneme ve Abdülhamid'e yönelik özellikler, gerekse yerli ve yabancı basından elde edilen temsil örnekleri, filmin sahneleri ile karşılaştırılmıştır. Bu çalışma temel olarak bir denenece içermemekte, filmin tarihsel bir dönem filmi olduğu sayıltısından ve film içinde göstergebilimsel yöntemlerle ortaya çıkarılabilecek oryantalism örnekleri bulunabileceği varsayımından hareket etmektedir. Bu çalışma, yalnızca incelenen film ile sınırlı olup, Abdülhamid döneminin bilinen tarihsel bulguları ile karşılaştırılacak şekilde ve göstergebilimsel açıdan ele alınmıştır.

Abdülhamid dönemine ilişkin pek çok farklı görsel ve yazınsal eserin geniş bir evren ve örneklem sunmasına karşın, çalışmalar bu film özeline odaklanmaktadır. Filmin incelenecek sahnelerinin seçiminde kullanılan teknik, göstergebilimsel ölçütlerle bağlantılı ve sınırlı konuyu kapsayan bir ölçek içermektedir.

Göstergebilimsel bakış açısı ile değerlendirildiğinde, farklı başlıklar altında örnekler sunulması gerekmektedir. Bunlardan biri 'Temsil'dir. Bu bağlamda, filmin Abdülhamid karakterini yeterince iyi bir biçimde temsil edip etmediği, bu karaktere Oryantalist bakış açıları ile eklemeler çıkarmalar yapılıp yapıldığı incelenmektedir. Benzer bir biçimde, 'Öteki ve Karşıtlıklar Dünyası', 'İktidar İlişkileri ve Sömürgecilik' başlıkları altında dönemin Osmanlı yönetimine Oryantalist temsiller yüklenip yüklenmediği sorgulanmaktadır. Tüm bunları ele alırken, filmin nasıl bir olay örgüsü ile bu dönemi anlatmayı seçtiği, yani filmin kurgusu, filmin anlatıcısı boyutu ile değerlendirilecektir. Son olarak Barthes'ın göstergebilimi ve söylem çözümlemesi tekniklerinden örnekler verilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BULGULAR VE ÇÖZÜMLEME

3.1 Sinemada Abdülhamid

Abdülhamid medyada oldukça fazla bir biçimde kullanılan bir unsurdur. Dönemin yabancı sinemada da onu ele alan filmlerle karşılaşılmaktadır. Abdülhamid'in ölümünden sonra çekilen yabancı filmler kendisine karşı ve Osmanlı Devleti'ne karşı yürütülen geniş bir propagandanın devamı olarak görülebilir. Abdülhamid'i başrole alan ve döneminde olup bitenleri anlatan yabancı filmler bulunmaktadır. Jalma la Double (1927), Abdul the Damned (1935) ve L'Esclave blanche (1939) bu filmlere örnek olarak gösterilebilir.

Özen'e göre, padişahın ölümünden sonra, Cumhuriyet devrinde, 1927'de Fransa'da çekilen Jalma la Double, 1935 'te İngiltere'de çekilen *Abdul the Damned* isimli filmler, beyaz perdenin Abdülhamid hakkındaki bazı yargılan yaygınlaştırmasına, kolektif bilinçte perçinlemesine, birtakım düşünsel refleksler oluşturmasına dair kanıtlar olarak düşünülebilir (Özen, 2015: 163).



Görsel 3.1. Jalma la Double filminden kesitler

Fransızlar *Jalma la Double* filminin tüm dış sahnelerini İstanbul'da sessiz olarak çekmişlerdir. Film, V. Murat'ın torunu Jalma'yı (Selma Sultan) II. Abdülhamid'in elinden kurtarmak isteyen iki Fransızın heyecan dolu öyküsünü anlatmıştır. Filmde Padişah V. Murat'ı Türk Aktör Burhanettin Tepsi canlandırmıştır (http://www.sinematurk.com/film/45998-jaima-la-double/). *Jalma la Double* filminde de sarayın dışarıya kapalılığı Padişahın entrikacı, gizemli karakterinin kurucu bir unsuru olarak vurgulanmıştı. Filmin içeriğinin oldukça ses getirdiği de net olarak söylenebilir: Sultan Abdülhamid'in soyundan gelen on üç kişi Fransa'da, filmin

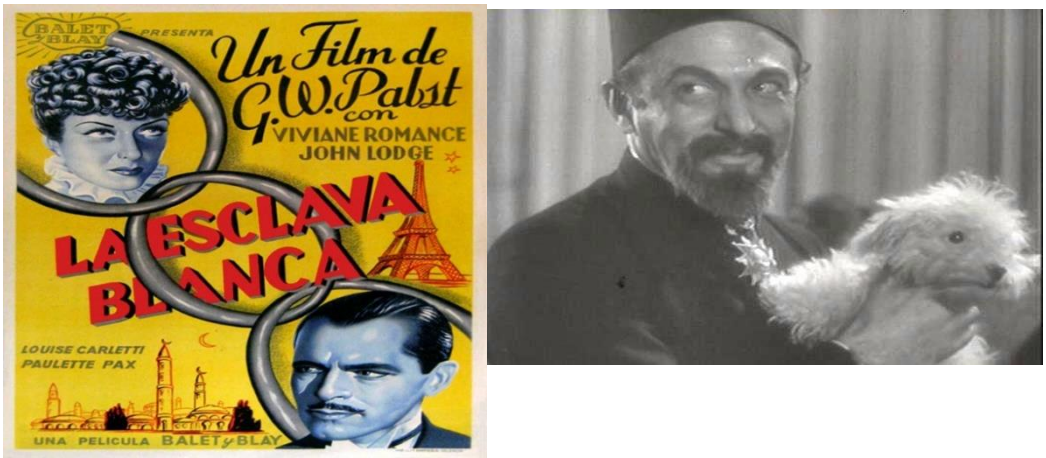
gösterimden kaldırılması için başvuruda bulunmuştur. Gerekçe olarak aslında Abdülhamid'in V.Murad'ın çocuklarını öldürtmemiş olması ve filmin tarihi gerçeklere uymaması nedeniyle, torunların dedeleri hakkında oluşturulan olumsuz imgeden rahatsızlık duymasıdır. Ancak mahkeme filmi yasaklamamış, gazetelerde ise "*bunun için torunlarının mahkemeyi Abdülhamid'in kuzu gibi munis olduğuna inandırmaları gerekir.*" türünden yorumlar çıkmıştı. Filmin Türkiye'de gösterime girip girmediği, girdiyse ne kadar ilgi gördüğü konusu şimdilik araştırma aşamasındadır (Özen, 2015: 163).

Görsel 3.2 Abdul the Damned filminin afişi ve filmden bir kesit



Sultan Abdülhamid 1935'te İngiltere'de de çekilen bir filmin ana karakteri olmuştur. *Abdul the Damned* adlı bu filmde de Padişah gene sarayın dışına çıkmayan bir figürdür. Aynı zamanda saraydan dans, şarkılar eksik olmaz, hatta Padişah Viyanalı bir şarkıcıya ilgi duyar. Onun hatırına düşmanı olan Jön Türklerden birini serbest bile bırakır. Ancak sarayda şarkılar çalınırken mahzende Jön Türkler devrim şarkıları söyleyerek kurşuna dizilmektedir. Filmde seyircinin kolay algılaması için Jön Türkler beyaz fes, diğerleri siyah fes giyerler, başka bir deyişle karakterler net olarak iyiler ve kötüler olarak ikiye ayrılmıştır. Bu filmlerde çizilen portre Abdülhamid şahsiyetini saran esrarengizlik perdesiyle beraber- tarihyazımında da rastladığımız tek boyutlu padişah portresinin karikatürize halidir. Filmlerin, tıpkı popüler romanlar gibi Avrupa kamuoyunda Sultan Abdülhamid hakkında güçlü yargıların yerleşmesinde belli ölçüde de olsa bir pay sahibi olduğu düşünülebilir, en azından birtakım ticari beklentilerle filmleri yapanların bu portrenin "popüler değerini" göz önüne aldıkları açıktır (a.g.e.).

L’Esclave blanche (1939) bir Türk hükümet yetkilisi ile evlenen bir Fransız kadınının Abdülhamid'in dayanılmaz baskısı altında bunalarak kocasıyla birlikte Fransa’ya kaçışını anlatan hafif bir melodramdır. Batılılaşmış Türk politikacı, Binbir Gece Masalları’ndaki gibi bir hayatı olacağına inanan Fransız eşi Mireille ile birlikte ana vatanına döner. Ancak evlendikten sonra Türkiye’nin bir kadının “özgür” olamadığı bir ülke olduğunu anlayan Mireille şaşkındır. Kayınvalidesi onu filmde “gelenek” olarak işlenen durumlarla tanıştırır: bir kadın kocasına itaat etmelidir, eşinin on dört yaşındaki kardeşi büyükbabası yaşındaki bir paşa ile evlendirilecektir ve daha da kötüsü Mireille’nin genç kocası ikinci bir kadınla daha evlenecektir. İşte Mireille bunu kabullenmeye asla hazır değildir! “Şu Avrupalı kadınları anlamak mümkün değil!” diye söylenir Türkler. Fabre yüzlerce kadından oluşan bir haremi olan bir paşadır. Söz konusu hikâye Sultan II. Abdülhamid döneminde geçmektedir. Evcil hayvanlara düşkün gülünç sultanı Dalio (zar zor tanınabilen) canlandırmaktadır. Bu filmde sultan başrolde olmasa da başrolde olduğu diğer filmlerdeki gibi despot bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Türk politikacnın ise açıkça belirtilmese de bir Jön Türk olduğu anlaşılmaktadır. Ancak film Harem, çok eşlilik, doğu despotluğu gibi Doğu temalarını ve Batı’nın üstünlüğünü çok net şekilde işlemiştir. Bu filmlerde Oryantalist bakış açısının en üst düzeyde yer aldığı, hatta yalnızca bu Oryantalist bakış açısının verilebilmesi amacıyla bu tür filmlerin çekildiği söylenebilir.



Görsel 3.3. Le Escalva Blanche film afişi ve filmden bir kesit

Abdülhamid'i gerek filmin konusu olarak doğrudan gerekse dolaylı olarak işleyen Türk filmleri de bulunmaktadır. Bu çalışmada söz konusu filmlere örnek olarak gösterilebilecek Sultanın Sırrı (2010), Harem Suare (1999), Haremde Dört Kadın (1965) filmlerinden söz edilmekte ve Abdülhamid Düşerken (2003) filmi incelenmektedir.

Sultanın Sırrı filminde, Sultan Abdülhamid'in petrol ile ilgili sırlarından haberdar olan bir Amerikalı İstanbul'a gelir. Karşısına gizli bağlantıları olan bir müze müdürü çıkar ve araştırmaları onu Topkapı Sarayı Müzesi'ne götürür. Müzenin deposunda Abdülhamid'in kendi elleri ile yaptığı gizemli bir sandık vardır. O sandığı bulmak ve Padişah'ın sırlarını ortaya çıkarmak için İstanbul'un dehlizlerinde tehlikeli bir kovalamaca başlar. Sultan Abdülhamid'in en büyük 'erdemlerinden' biri, Musul ve Kerkük'teki petrol yataklarını keşfidir ve bir Alman mühendise yaptırdığı haritayla adeta geleceği öngörmüştür. Görev yeri Kerkük'te bulunurken, böylesi bir haritanın varlığından haberdar olan Amerikalı profesör (aslında bir ajan), "Araştırma yapıyorum" kisvesi altında Topkapı Sarayı Müzesi'nden söz konusu haritayı almak için harekete geçer. Tam bir Oryantalist olan ve üstelik bilgisinin yanı sıra eli silah da tutabilen müze müdürü, hemen refleks gösterir ve Amerikalıyı engellemek için harekete geçer. Lakin, annesinin kendisine 'gelin namzeti' olarak gördüğü yardımcısı ise tam bir Batı hayranıdır ve emellerine (müdür koltuğuna oturmaktır) ulaşmak için gerektiğinde Amerikalı profesörle birlikte olur. İçinde haritanın da bulunduğu 'Kutsal emanet', önce profesör ve kötü niyetli ortağının eline geçer ama Sultan Abdülhamid, zaten zamanında önlemini çoktan almıştır (Vardan, 2010).

Oldukça büyük bütçeli bir film olarak zayıf senaryosu ve ve inandırıcılıktan uzak senaryosu nedeniyle ağır eleştirilere maruz kalan bu film, Amerika gibi dev bir Batılı gücün karşısında Türkiye'yi güçlü gösterme amacı gütse de oryantalizm tuzağına düşmekten kurtulamamıştır. Bundan bağımsız olarak film II. Abdülhamid konusunun günümüz gündemini nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır. Filmde Abdülhamid'e gizli bir hayranlık duyulduğu ima edilmektedir ve bir sultan olarak öneminin kabullenilmesi söz konusudur; ki bu durum bu filmi Abdülhamid'i konu alan diğer filmlerden farklı kılmaktadır. Harem Suare ve Haremde Dört Kadın ise

isimleriyle müsemma filmlerdir. Harem temasını işleyen bu filmler II. Abdülhamid'i kabaca tanıtır ve döneminin koşullarını işler.

3.2 "Abdülhamid Düşerken" Romanı

Abbdülhamid Düşerken filmi, bir romandan uyarlanmış bir filmdir. Roman, tarihsel gerçeklere kısmen dayanıyor olsa da, kurmaca bir edebi eserdir. Nahit Sırrı Örik'in 1947'de kaleme aldığı bu eser, 2003'de aynı adla bir sinema filmine uyarlanmıştır. Romanda, II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi, kırk yılı aşkın süredir Osmanlı Devleti'nde önemli konumlarda bulunmuş olan Mehmet Şahabettin Paşa ve ailesi içinde bir tedirginliğe yol açar. Bu yeni düzende suçlanmaktan, gözden düşmekten korkan Mehmet Şahabettin Paşa ve kızı Nimet, politik gelişmeleri yakından takip eder. Öyle ki, Nimet'in nişanlısı Sedat'ın babası Abdüllatif Paşa sürgüne gönderilince, Nimet nişanını atmaya karar verir. Meşrutiyet'in ilk günlerinde Mehmet Şahabettin Paşa ile fazla ilgilenilmese de ilerleyen günlerde önemli gelişmeler yaşanır. Önce yaşlılığı hakkında zararsız bir eleştiri yayımlanan Mehmet Şahabettin Paşa, daha sonra Meclis-i Vükela'daki görevinden alınır ve üstelik Servetifünun gazetesi tarafından rüşvet almakla suçlanır. Babasının bu eleştirilere karşı yazdığı cevabı Servetifünun gazetesine götüren Nimet, burada sorunun aslında çok daha büyük olduğunu fark eder: Babası, yeni düzen içinde gözden düşen kişiler arasındadır ve konumunu kaybetmesi bir yana, evlerinin yağmalanması gibi ihtimaller bile söz konusudur. Ancak alışılagelmişin dışında bir zekâsı olan Nimet, aynı zamanda İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin İstanbul'daki karargâhı olarak kullanılan gazete idaresinde Binbaşı Şefik Bey isimli önemli bir subayı etkilemeyi başarır. Babasının adının temize çıkarılmasını sağlayan Nimet, daha sonra Binbaşı Şefik Bey'in evlilik teklifini değerlendirir. Şefik'in askerliği bırakıp mebus olması ve babasının Ayan Meclisi'ne alınması şartıyla bu teklifi kabul eden Nimet, Mehmet Şahabettin Paşa'nın ölümüyle tüm mirasın sahibi olur ve evdeki en güçlü kişi haline gelir. Bundan sonra tüm ilgisini kocasının politik hayatına adayan Nimet, onu adeta bir kukla gibi yöneterek devlet yönetimi içinde etkili olmasını sağlar. Nimet'in tavsiyeleri ve hırsına göre hareket eden Şefik, 31 Mart Olayı'ndan sonra

dahiliye nezareti gibi önemli bir konuma getirilir, ancak bunu yapabilmek için İttihat ve Terakki'den tamamen ayrılması gerekir. Nimet'in etkisiyle Şefik, bugüne dek karşısında yer aldığı II. Abdülhamid'in yanına geçmiştir. Ancak, tamamen yenildiği düşünülen İttihat ve Terakki'nin Selanik'te toplanan Hareket Ordusu ile İstanbul'a doğru harekete geçmesi işleri karıştırır. İttihat ve Terakki şehre girdiği takdirde, bir hain olarak görecekleri Şefik'in bütün gücünü kaybedeceğini düşünen Nimet, hırsının son boyutuna ulaşarak kocasını II. Abdülhamid'in huzuruna gönderir. Şefik, Abdülhamid'den sadrazamlık da dâhil tam yetki ister, ancak isteği Abdülhamid tarafından reddedilir. İttihat ve Terakki Cemiyeti şehre ulaştığında son kumarı da kaybetmiş olduğunu bilen Nimet, kocasını yeniden İttihatçılara katılabilmesi umuduyla Hareket Ordusu'na gönderir. Ancak kendisi de böyle bir ihtimalin gerçekçi olmadığını bildiğinden, sabahın erken saatlerinde İstanbul'dan Rusya'ya doğru hareket eden bir gemiye biner ve şehri terk eder (http://edebiyat.k12.org.tr).

Filme konu olan eserin, zamanında çok okunan bir kitap olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur. Ancak, günümüzde 7. Baskıyı yaptığı göz önünde bulundurulduğunda, filmin kitabın satışlarına etki yaptığı söylenebilir.

Kitabın, filmden ayrı olarak imgeler ve göstergebilim açısından incelenmesi gerekir. Ancak, bu noktada, filmdeki görsel motiflerin ve imgelerin oryantalism unsurlarını kitaptan alıp almadığı sorgulanmalıdır. Çünkü, eğer bir eser, aslına sadık olmayacak biçimde farklı imgeler eklenerek çekilip kurgulanıyorsa, bu tümüyle başka bir eser oluşturmaktadır. Filmin ve romandaki anlatının arasındaki temel farklar aşağıdaki tabloda görülebilmektedir.

Romanda Olan	Filmde Olan
Tahttan indirme sahnesi yok	Tahttan indirme sahnesi var
Nimet'in kaçışı Rusya'ya	Nimet'in kaçışı Fransa'ya
İttihat ve Terakki Cemiyeti, hükümeti yönetme ve ele geçirme konusunda hırslı	İttihat ve Terakki Cemiyeti hükümeti yönetme ve ele geçirme konusunda tereddüt ediyor
Romanda, bazı başka karakterler var. Örneğin, Nimet'in eski nişanlısının annesi Mediha'dan söz ediliyor.	Romanda olan bazı karakterler filmde yok. Örneğin, Nimet'in eski nişanlısının annesi Mediha hiç görünmüyor.
Nimet, annesine geçmişini bildiğini ima ediyor, onun eskiden cariye olması yüzden annesinin köle olma durumunu hor gören davranışlar sergiliyor.	Nimet ile annesi arasındaki geçimsizliğin nedeni belli değil.
Abdülhamid, Devletin bekaası için, iki ordunun birbiriyle savaşmasına izin vermeyi reddediyor.	Abdülhamid ordusuna ve çevresindeki insanlara güvenmediği için Haraket ordusu'nu durdurmayı reddetti.
Nimet, 31 Mart'tan Abdulhamid'in sorumlu olabileceğini ima ediyor.	Filmde, 31 Mart olaylarından Abdulhamid'in değil, belki de adamlarının sorumlu olduğu ima ediliyor.

Tablo 3.1. "Abdülhamid Düşerken" Roman ve Film Karşılaştırması

3.3 "Abdülhamid Düşerken" Filmi

"Abdülhamid Düşerken" Filmi TRT Ankara Televizyonu Drama Programları Müdürlüğü'nün 'Edebiyat Uyarlamaları Projesi' kapsamında çekilen bir film üçlemesinin sonuncusudur. 1908-1909 yılları arasında geçen filmde II. Meşrutiyet'in ilanı, Sultan Abdülhamid'in tahtan indirilmesi, 31 Mart olayları, Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişi ve bu dönemde yaşanan bir aşk hikâyesi konu edilmektedir. Film 'Meşrutiyet', 'Kurtuluş', 'Cumhuriyet' üçlemesinin son filmini oluşturmaktadır. (http://arsiv.ntv.com.tr/news/211344.asp).

Yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını Ziya Öztan'ın üstlendiği filmin görüntü yönetmenliğini Colin Mounier, müziklerini ise Timur Selçuk yapmıştır. Oyuncular arasında dönemin önemli isimlerinden Meltem Cumbul Nimet'i canlandırırken, Halil Ergün -Talat Bey, Mehmet Kurtuluş ise Şefik Bey rollerinde yer almaktadır. Filmde çok sayıda ünlü kişinin yer aldığı da görülmektedir. Örneğin, Tarık Akan, Mahmut-Şevket Paşa, Mehmet Ali Alabora ise Teomen Arif rolündedir. Çetin Öner, Abdülhamid'i, Mustafa Alabora, Hilmi Efendi'i, Haluk Kurtoğlu ise Mehmet

Şahabettin Paşa'yı canlandırmaktadır. Engin Cezzar'ın Sait Paşa ve İsmet Ay'ın Kamil Paşayı, Nur Sürer'in ise İzzet Hanım'ı canlandırdığı filmde, Şahnaz Çakıralp, Zeynep Hanım'ı canlandırmaktadır. Filmde ayrıca, Müjdat Gezen yer almakta, Savaş Dinçel-Tevfik Paşa'yı, Fikret Kuşkan ise Enver Bey'i canlandırmaktadır. Filmin galasında yönetmen Ziya Öztan, filmle ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

> *"Türkiye'de bana göre resmi tarih tacirleri var, ama gayri resmi tarih tacirleri de var. Herkes kendi penceresinden olaylara bakıyor. Filmde de geçen 31 Mart Olayı, Selanik'ten getirilen askerlerin ayaklanmasıyla yaşanmıştır. Ama sadece askerler değil, başka güçler de ayaklanmaya karışmıştır. Bu tartışmalı bir dönem. Biz filmde gerçeklere bağlı kaldık. Başarılı bir film yaptığımızı düşünüyorum. Bu tarihsel bir film ve bu filmi popüler kaygılarla yapmadık. Bana göre tarihsel filmler dünün veya bugünün değil, yarının filmleridir. Benim için filmin bugün izlenip izlenmemesi değil, yarın izlenip izlenmeyeceği önemlidir."* (http://arsiv.ntv.com.tr/news/209721.asp)

"*Abdülhamid Düşerken*" filmi padişah Abdülhamid'in tahttan indirilmeden hemen önceki seneyi konu ediniyor. Flashback yapılarak izlediğimiz 31 Mart vakası gerçekleşmeden bir sene önceki olayları ve gelişmeleri ekrana taşıyor. Yaşanmış bir tarihi olayın içinde geçen aşk hikâyesi kurgu ve gerçek ikileminde seyirciye sunuluyor. Filmin ilk sahnelerinde Rumeli ayaklanması ve ikinci meşrutiyetin ilanı bulunuyor.

Mevcut kabine değiştirildikten sonra İttihad ve Terakki Cemiyeti yolsuzluk bahanesiyle eski paşaların mal varlığına el koyar ve bir paşa kızı olan Nimet tehlikeyi fark ederek İttihad ve Terakki Cemiyetinin ofisine gider ve Binbaşı Şefik'i babasına karşı olacak saldırıları durdurması için ikna etmeyi başarır. Bu esnada ikili arasında tutkulu bir aşk başlamaktadır. Binbaşı Şefik farkında olmadan bir paşa kızıyla kendini evli bulur. Bu şekilde eşinin etkisinde kaldığını farkeden cemiyet tarafından yavaş yavaş görevden uzaklaştırılır. Daha sonraki sahnelerde 31 Mart vakasında yer alan olayları görürüz ve bu olaylar ardından, Padişah Abdülhamid tahtan indirilir. Üçüncü hareket Ordusu İstanbul'daki ayaklanmayı durduktan sonra Binbaşı Şefik tutuklanıp idam edilir. Paşa kızı Nimet ise önce Fransız Büyükelçiliğinde sığınarak Paris'e kaçar.

3.4 “Abdülhamid Düşerken” Film Çözümlemesi

Dayan’a göre, “Film sanki üreticisi olmayan bir ürün gibi deneyimlenir. Dolayısıyla deneyimlenenler, hakikat gibi deneyimlenir.” Bu anlamda sinema bir “ideoloji dönüştürücüsü” olarak ya da ‘vantrilog’ olarak konumlandırılabilir (Dayan, 1976:451). Her ne kadar yazarın anlatıyı ele alışı ile yönetmenin aynı anlatıya bakışı ve filmi izleyenler ile romanı okuyanların düşünceleri birbirlerinden çok ayrı dursalar da var olan gerçekler, belli bir dizgede karşımıza çıkmaktadır.

Bu bakış açısı ile, tarihsel değeri olan olaylar, bunları konu alan 1947 yılında yazılmış bir roman ve bu romandan 2003 yılında uyarlanmış bir film söz konusudur. Her bir anlatının söylem çözümlemesi, olay örgüsü ve kurgusu farklı olacaktır. Örneğin, filmin anlatıcısı, izleyicinin tüm tarihsel gerçekleri görmesine olanak tanımayabilir, hatta filmde hiçbir anlatıcı da olmayabilir. Bu durumda filmden, anlatıdan çıkarsanan ile gerçek gerçeklik arasında büyük farklar bulunabilir. Filmlerin içinde, Oudart’ın “ideolojik dikiş” kavramının işaret ettiği gibi izleyicinin katıksız algılama edimiyle özdeşleşmesini sağlamak üzere üretilen imgeler bulunmaktadır (Diken, 2008:31). Filmik anlatıda, gösterilenler kadar, gösterilmeyenler de önemlidir. Eksiltiler (ellipsis) ya bilerek boş bırakılmıştır yani gösterilmemesi seçilmiştir ya da izleyicinin katılımı ve yaratıcılığı ile oluşturulması yeğlenmiştir. Bu da tıpkı Godard’ın bakış açısı gibi, aslında var olmayının da çekimin içine katılabilmesine, filmik anlatıya eklenebilmesine ve ifadeye yani sinematografik düzeye bağlanabilmesine olanak tanımaktadır. Böylelikle, eksik olan ya da gösterilmeyen de filmin içinde kendine bir yer bulabilmektedir.

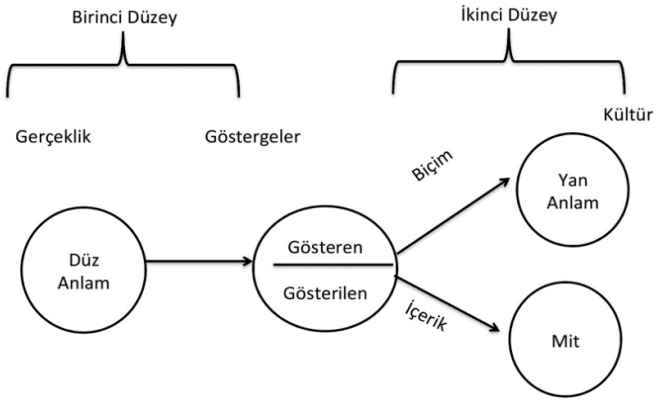
Filmin Anlatısında Oryantalist Söylemin İnşasının nasıl gerçekleştirildiğine bakılacak olduğunda, filmin jeneriğindeki dumanlı, sisli puslu görüntülerin, eşlik eden müziğin ve koşuşturma sahnelerinin bile bir Oryantalist söylemi yansıttığı söylenebilir. Benzer şekilde, film içinde kullanılan görüntüler, mekânlar, kişiler arası diyaloglar, görüntü üzerine bindirilen iç sesler ile ön plana taşınan karakterler, filmin kendi adına bir

imgeler düzlemi oluşturmasını sağlamaktadır. Bu düzlemde yer alan karakterler, izleyicilere geçmişi, o dönemi yeniden yaşarcasına eşlik edebilmekte ve yeniden günümüzde hayat bulabilmektedirler. Zaten mitler de bu tür imgelerin ayakta tutulması ile sürekli gündeme gelmekte ve kendilerine modern zamanda da yer bulabilmektedirler.

Roland Barthes mitler üzerine çalışmıştır. Özelikle modern zamanın mitleri (Yaylagül, 2015:122). Göstergelerin ikinci düzeyde işleyişi ile ilgili olarak Barthes'in ortaya koyduğu üç yoldan ikincisi mitlerdir. Barthes'e göre, mitler bir şeyin üzerinde düşünme, kavramlaştırma ve anlamın kültürel yoludur. Mitler birbiri ile ilişkili kavramlar zinciridir. Mitler kendi içlerinde örtük bir biçimde siyasal ve toplumsal boyutlarını barındırırlar (Fiske, 1990: 89). Politikadan arındırılmış gibi gösterilen eylemler, Mitler yolu ile doğallaşmaktadır. Kadınların bakıp büyütme ve koruma işini erkeklerden daha iyi yaptıklarına, dolayısıyla onların asıl mekânlarının ev ve asıl işlerinin çocuk yetiştirmek ve kocalarına bakmak olduğu; erkeklerin de ekmek parası kazanmak durumunda olduğu miti genel olarak toplumlarda oldukça yerleşmiş durumdadır. Bu roller aile yapısını oluşturmaktadır. Mit bu durumu doğanın bir parçası gibi sunup, evrenselleştirmekte ve değişmez olduğunu benimsettiği gibi adil görünmesini de sağlamaktadır (a.g.e.).

Barthes'ın birinci düzey ve ikinci düzey metin çözümlemelerinde ele aldığı kavramlar, temel olarak gerçeklik, göstergeler ile biçim ve kültür kültür katmanlarını içermektedir. Bu tür bir çözümlemede, düz anlam, gerçekliğin ne gösterdiğini sorgularken, göstergeler, anlatı düzlemindeki dilsel ya da görüntüsel yapıların gösteren gösteren ilişkisini kuran göndermeler bağlamında ele alınmaktadır. Biçimin ve içeriğin yan anlamlar ve kültür kodları çerçevesinde yeniden konumlandırılması gereklidir.

Bu bakış açısı ile değerlendirildiğinde, bir yandan gerçek hayatta (tarihsel), bir diğer yandan romanda (1947) ve filmde (2002) ele alınan kavramların ve söylemlerin her gündeme gelişlerinde yeniden konumlandırmayı gerektirir bu çözümleme.



Görsel 3.4.Barthes'ın İşaret Sistemlerine İlişkin Sınıflandırması Kaynak: Fiske, 2002:88

Bu bölümde "Abdülhamid Düşerken" filmi çeşitli göstergebilimsel temalardan yararlanılarak detaylı şekilde incelenmektedir. Göstergebilim kısaca işaretleri ve nasıl işlediklerini inceleyen bir alan olarak tanımlanabilir. Bu bilim dalının ismi "işaret" anlamına gelen Yunanca *semeion* sözcüğüdür. Bu bağlamda sorulacak sonraki soru, işaretin ne olduğudur. İşaret denince aklımıza gündelik hayatta rutin olarak 'işaret' olarak adlandırdığımız tabelalar, burç sembolleri gibi işaretler gelmektedir. Bu bağlamda göstergebilimin çalışma alanının sadece "görsel işaretleri" kapsadığı düşünülebilir. Ancak bu doğru bir çıkarım değildir. Kendi aramızda etrafımızdaki gerçek dünyadaki herhangi bir şeyi işaret etmeyen bazı "işaretler" kullanırız. Bu işaretler geçmişte algıladığımız veya sadece anılarımızı birleştirerek hayal ettiğimiz, yani geçmiş veya gelecek deneyimlerimizde yer alan şeylerin yerini tutar. Bu işaretler orada olmayan nesneleri "düşünmek" veya onlara "gönderme yapmak" olarak adlandırılan karakteristik bir tavır geliştirmemizi sağlarlar. Bir metin analizi yaklaşımı olarak göstergebilim metinlerin (ve görsel metinler olarak filmler) anlamı okura taşıyan bir işaret ve sembol sisteminden oluşmaktadır.

The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms (Bedford Eleştirel ve Yazınsal Terimler Sözlüğü) göstergebilime aktarılan mesajı belirli bir kültürün üyeleri tarafından bilinçli olarak öğrenilmiş veya bilinçsiz olarak içselleştirilmiş kod ve diyaloglardan oluşan belirli bir sisteme dayalı olarak algılayan bireylere bilginin aktarıldığı tüm durumlarda başvurulduğunu belirtmektedir (Murfin & Ray, 2002). Göstergebilim dilbilim bağlamında da irdelenmeye başlamıştır. Dilbilime duyulan bu ilgi İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ile başlamıştır. Fransız kuramcıların geliştirdiği ve dilbilim alanını derinden etkilemenin yanı sıra kültürel araştırmaların

şekillendirilmesinde de rol oynayan "yapısalcılık" ve alt alanı olarak "post yapısalcılık" terimlerinin temelleri Saussure'un eserlerinde atılmıştır.

Göstergebilim 1960'larda kısmen Roland Barthes'ın çalışmasının sonucunda kültürel araştırmalara temel bir yaklaşım olarak benimsenmeye başlamıştır. Barthes'a göre göstergebilimin amacı, "işaret sisteminde yer alan görüntü, jest, mimik, müzikal sesler, nesneler ve tüm bunların karmaşık birlikteliklerini anlamaktır." Göstergebilimin en kapsamlı tanımlarından biri, "göstergebilimin bir işaret olarak değerlendirilebilecek her şeyle ilgilendiğini" belirten Umberto Eco'ya aittir. Göstergebilim sadece gündelik konuşmada 'işaret' olarak nitelediğimiz unsurları değil, başka bir şeyin 'yerini tutan' her şeyin incelenmesini kapsar.

Göstergebilim film çözümlemesi çalışmaları için etkin bir yöntemdir, zira Kochetkova'nın (2010) da belirttiği gibi "göstergebilim film gerçekliğini insan hayatının gerçekliklerini yorumlayan bir sembol sistemine dayanan bir kültürün temsili olarak resmeder". Metz (1974) göstergebilim analizini sinematografideki sembollerin çağrıştırdığı anlamların göstergebilimsel materyallere işaret etme biçimi olarak tanımlamaktadır. Metz Amerikan gangster filmlerindeki "sahildeki kaygan kaldırımın" loş ışıklandırma ve kullanılan çekim tekniği ile vurgulanması nedeniyle "zorluk ve anksiyeteyi" temsil ettiğini öne sürmektedir. Çağrışımın göstereni (işaretin fiziksel biçimi) çağrışımın gösterilenini (fiziksel biçimden çıkan anlam) şekillendirmeye yaklaştığından ışıklandırmanın bir sonucudur. Bu sembolik anlamın bir sonucu olarak, izleyiciler bunu gerçekçi bir bakış olarak algılar. Sahnenin farklı bir ışıklandırma ile çekilmesi veya gülümseyen bir çocuğun yüzünü göstermesi halinde ise izleyicinin algısı tamamen değişecektir (Metz, 1974). Ancak kuramcılar pek az noktada birbirleriyle uzlaşmaktadır. Göstergebilimin 'kapsamı' ve 'temel kavramları' veya 'metodolojik araçları' üzerinde de uzlaşma sağlanamamıştır. Umberto Eco'nun "yazarın mesajının" açıklığına ilişkin kuramı söz konusu fimlerin izleyici tarafından pek çok farklı şekilde algılanabileceği fikrine yol açmaktadır.

Filmlerin oryantalizm bağlamında çözümlenmesi de farklı zorluklar yaratmaktadır. Carta'ya (2011) göre oryantalizm sadece bir şeyin doğası gereği Doğulu olup olmadığını çözmenin bir mekaniğine sahip değildir, bu nedenle de filmlerin oryantalizm aracılığıyla göstergebilimsel olarak çözümlenmesidoğası gereği

oldukça özneldir. Ancak görsel metinler belirli bir bağlam tarafından 'düzenlenen kaynak sistemleri arasından yapılan kasıtlı stratejik seçimlerin' bir sonucudur ve filmdeki hiçbir unsur tesadüfi değildir; hepsi planlıdır (Holšánová & Boeriss, 2012). Görüntüler yönetmenin algılanmalarını istediği şekilde yönlendirdiği unsurlardır. Sinemada olduğu gibi, gördüklerimiz çeşitli anlam ve sembolleri üretmek için üretilmektedir. Göstergebilimsel bir çözümlemenin öznel olması bu çözümlemenin filmdeki oryantalist sembolizm üzerine yararlı bilgiler veremeyeceği anlamına gelmez.

Bu çalışma kapsamında düz anlam ve yan anlam Barthes'ın göstergebilimsel analiz yaklaşımı ışığında incelenecektir. Barthes bu bağlamda en sık kullanılan örneklerinde düz anlamı şu şekilde tanımlar: 'Berberdeyim ve Paris'in bire bir kopyası - Bana kibrit uzattılar. Kutusunda gözlerini yukarı, muhtemelen dalgalanan üç renkliye sabitlemiş, Fransız üniforması içinde selam veren genç bir Zenci var. Resmin bütün anlamı bu işte' (Barthes 1972: 115). Başka bir deyişle, burada ilk katmanı oluşturan düz anlam orada kimin veya ne tür bir insanın tasvir edildiğinin, o kişinin ne yaptığının ve buna benzer unsurların fark edilmesinden müteşekkildir. Barthes sadece bildiğimiz şeyleri fark edebileceğimizi bir kez daha vurgular. Anlamın ikinci katmanı ise tasvir edilen insanların, mekânların ve diğer şeylerin 'yerini tuttuğu' veya 'temsil ettiği' daha derin kavram, fikir ve değerleri oluşturan yan anlamdır. Ana fikir yan anlamın hâlihazırda oluşturulduğudur. Bu hâlihazırda oluşturulmuş tanımlama/yorumlama katmanında ikinci bir anlam, yani yan anlam yer alır. Yan anlam temsil edilen kişilere, mekânlara ve nesnelere yapışan kültürel mizansenler gibi yöntemlerin belirli yönleri, yani 'çağrıştıranlar' ile de oluşabilir.

Bu filmin analizi oryantalizmin göstergesi niteliğindeki sahneler, kareler ve diyalogların tespitini amaçlamaktadır. Ancak öncelikle düz anlamın ve yan anlamın açıklanması yararlı olacaktır. İlk işaret filmin isminde saklıdır: *Abdülhamid Düşerken*. Filmin ismine bakıldığında Osmanlı sultanı II. Abdülhamid'in tahttan indirilişini Sultan olarak Abdülhamid hakkında arka plan bilgisine sahip izleyiciler için işlediği anlaşılmaktadır. Ancak "son" gibi bir sözcük yerine "düşmek" sözcüğünün tercih edilişinin nedenleri incelendiğinde bu seçimin Abdülhamid'e karşı dış mihraklarca yürütülen propagandanın bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Zira "düşmek"

sözcüğü yabancı literatürde Abdülhamid'in hükümdarlığının sona erdiğini anlatmak için en çok tercih edilen ifadedir. İrlandalı muhabir Francis McCullagh bu konu üzerine Abdülhamid'in Düşüşü adlı bir kitap bile yazmıştır. Filmin ismine ilişkin ikinci ilginç nokta ise, orijinal ismi "Sultan Hamid Düşerken" olan romanın değiştirilmiş hali olduğudur. Romanın ismindeki 'Sultan' sözcüğüne filmin isminde yer verilmemiştir.

Filmde erkek karakterlerin fazlalığı, Oryantalist anlamda ve gerçek tarih anlamında gerçekliği yansıtmak açısından gereklidir. Ancak, filmdeki kadın karakterlerin bazılarının aslında tarihsel bir gerçekliğe sahip olmadıkları da bilinmektedir. Örneğin, Mehmet Şahabettin Paşa'nın gerçek yaşamında Nimet adlı bir kızı bulunmamaktadır. Filmdeki kadın karakterler incelendiğinde, bunlara ilişkin oryantalist sembollerin ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin, Kadınlar ve cariyelik:



Görsel 3.5. Filmdeki Cariyelikten Eşliğe Geçişi Gösteren Bir Sahne

Görsel 6'daki görseller, Mehmet Şahabettin Paşa'nın cariyesi ve aynı zamanda Nimet'in annesi olan İzzet hanımın görselleridir. Bir sahnede kendisinden çok daha yaşlı olduğu açıkça belli olan efendisiyle (Naim'in babası) görünen kadının şaşkınlığı ve gönülsüzlüğü izleyicilere bu yaşlı adamla birlikte olmak için çok genç olduğunu düşünmesinden kaynaklandığını düşündürmektedir. Başka bir sahnede ise sadece kendisinin ve ailesinin iyiliği için arzularına boyun eğen ailenin muhasebecisine kahyasına aşık olur. Bu durum, muhasebeci Hilmi efendinin de karısına baskı yapmasına neden olacaktır.



Görsel 3.6. Paşa ve Bir Başka Cariye

Yukarıdaki karede Mehmet Şahabettin Paşa muhtemelen torunu yaşındaki bir cariyeye olan ilgisi görünmektedir. Büyük olasılıkla, Nimet'in annesinin de yapmış olduğu gibi cariyeler paşanın kapısının önünde uyumaktadır. Ancak, paşa canı istediği zaman onunla birlikte olmaktan bir çekince duymaz. Cariye kadrajda görünen bank yerine kapının eşiğinde yere yatarak uyumayı tercih etmektedir. Efendisi seher vaktinde uyandığında cariyesine cinsel anlamda dokunmayı düşünmekte, ancak sonra bundan vazgeçmektedir.

Filmin bu sahnesinde, Paşa'nın sözlerinden ileri yaşından dolayı cinsel anlamda zorlandığını anlamaktayız. Oldukça yaşlı efendi ile genç cariye imajı oryantalist söylemin ortak imajlarından biridir. Zavallı birer tutsak olmalarına karşın şehvetli birer kadın olan ve çapkınlıkları da kocaları ve efendileri tarafından desteklenen birer figür olarak harem kadınları Avrupalı her erkeğin seyahat anılarının ortak noktasıydı. Haremlere girmenin yasak olması Doğu'ya ilişkin yanlış stereotipilerin Avrupalıların kolektif zihninde çabucak kökleşmesine ve sürekliliğini sürdürmesine neden olmuştur.



Görsel 3.7 Paşanın vefatı sırasında iki hizmetli

Bu görselde aralarında aşk ilişkisi de bulunan iki hizmetçiyi görmekteyiz. Bu iki hizmetçi birkaç dakika sonra cenazesi kalkacak bir ceset olmasına karşın bu görüşme fırsatını değerlendirmeye çalışmaktadırlar. Ölümün Doğu kültürlerinde saygın bir konu olarak görüldüğü düşüncesine karşın bu yaşam ve düşünce tarzına işlemiş bu kayıtsızlık oryantal söylem içinde daima Doğululara atfedilmiştir. Filmde kadınlar kadar kıyafetleri de oryantalist bakış açısı taşıyıp taşımadıkları konusunda sorgulanmayı gerektiren unsurlar olarak karşımıza çıkarlar. Filmde dönemin kadınlarının giyim tarzına ilişkin mesajlar veren birkaç sahne bulunmaktadır. Söz konusu iletiler, dönemin kadınlarının baskı altında ve ezilmiş bireyler olduklarını vurgulamaktadır.



Görsel 3.8. Filmden bir kesit

Bu sahnede Nimet İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin sekreterine gitmektedir. Amacı babasından kalan malları o dönemlerde cemiyet tarafından paşalara sıkça düzenlenen saldırılardan korumaktır. Konuşmasının ortasında peçesini açar ve yüzünü gösterir. Bu sahneden dönemin kadınlarının peçeyi gönülsüz şekilde kullandığı ve geleceğin baskın gücü haline gelmesi beklenen ve "özgürlüğü" savunan erkin temsilcisi ile konuşurken şartların değiştiği mesajının çıkarılması mümkündür. Nimet bu sahnede özgürlüğünü ve yeni otoriteye duyduğu güveni açıkça dışa vurmaktadır. Bu durum bir diğer oryantalist tema olarak sekreteri etkilemek için güzelliğini kullandığı şeklinde de yorumlanabilir; zira oryantalist söylemde Doğulu kadınlar şehvetlidir ve erkekleri ayartmak için güzelliklerini kullanırlar.



Görsel 3.9. Filmden bir kesit

Bu karede Nimet'in ve hizmetçisinin yüzleri tamamen kapalı şekilde İstanbul sokaklarında faytonla gezdiklerini görmekteyiz. Fayton Batılı kıyafetleri içinde Batılı olduğu açıkça belli olan kadınların yanından geçmektedir. Bu sahnede Osmanlı kadını imajı ile Avrupalı kadın imajı kasıtlı olarak bir araya getirilmiştir. Bu karşıtlık izleyiciye Türk kadınlarının yüzlerini kapatmaya ve belirli kurallar çerçevesinde giyinmek zorunda olduğunu, ancak Batılı kadınların farklı tarz ve tasarımlarda modern kıyafetler kullandığı mesajını vermektedir.



Görsel 3.10. Filmden bir kesit

Bu mesaj Nimet'in ve hizmetçisinin kendileri gibi giyinmiş ancak yüzleri açık Osmanlı kadınlarının yanından geçtikleri kare ile bir kez daha vurgulanmıştır. Bu kare izleyenlere, "Hey hanımlar! Artık yüzünüzü açmakta ve dünyayı görmekte özgürsünüz!" mesajı vermektedir. "Özgürsünüz" ifadesi İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin baskısı altında ilan edilen meşrutiyete bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Buradan kadınların giyim tarzlarının kısıtlandığı ve peçeleri yüzünden dünyanın küçük bir parçasını dahi görmekten mahrum kaldıkları sonucu çıkarılabilir. Ancak meşrutiyetin ilanı ile özgürlüklerine kavuşmaya başlamışlardır. Bu noktada İstanbul'da gittikçe yaygınlaşan peçe kullanımının II. Abdülhamid zamanında öncelikle güvenliğe, sonra da kültüre ilişkin nedenlerle yasaklandığını belirtmek

gerekir. Bu durum söz konusu karede işlendiği gibi o dönemde kadınların kıyafetlerine ilişkin herhangi bir yaptırım olduğu iddiasını çürütmektedir. Bu bağlamda yukarıdaki karede Osmanlı kıyafetlerinin Avrupalı kadınların kıyafetlerinin yanında ne kadar geri kalmış olduğu mesajının verilmeye çalışıldığı sonucuna varmak mümkündür.



Görsel 3.11. Nimet Paris'e Kaçarken

İlk karenin anlamı, Nimet'in Avrupai kıyafetler içinde Fransa'ya giden gemide yolculuk ettiği kare ile daha da güçlendirilmiştir. İlk karede sadece sırtı görünen bu kadının kim olduğu belli değilken Nimet sonraki karede yüzünü kameraya dönmekte ve ufka mağrur ve hülyalı bir bakış atmaktadır. Dik başı ve duruşuyla izleyiciye özgürlüğüne kavuştuğunu anlatmak ister gibidir. Bu karenin özellikle de Fransız elçiliğine doğru peçesiz olarak yürürken din fanatikleri tarafından kovalandığı sahnenin ardından gelmesi manidardır. Bu sahneden sonra Nimet'in medeni bir muamele gördüğü sahneyi görmekteyiz. Bu sahne izleyiciye kadınların baskının çeşitli türlerine maruz kaldıkları İstanbul'dan uzaklaştıklarında daha iyi bir yerde hak ettikleri muameleyi gördükleri mesajını vermektedir.

Gösteregebilimsel bir çözümleme nesnesi olarak bakıldığında, Abdülhamid karakterinin de ayrıca değerlendirilmesi gerektiği görülmektedir. Söz konusu filmler II. Abdülhamid dönemini konu almasına karşın Abdülhamid filmlerde pek görünmez. Hem kendi döneminde hem de sonraki dönemlerde II. Abdülhamid'e karşı sert bir Batı propagandası yürütülmüş, bu propaganda kendisine ilişkin yerel söyleme de yansımıştır. Bu bağlamda filmde II. Abdülhamid'in göründüğü sahne ve kareleri değerlendirmek yararlı olacaktır.



Görsel 3.12. Abdülhamid Düşerken Filminde Abdülhamid Temsili

İlk görselde, geniş planda II. Abdülhamid ellerini sırtında bağlamış olarak görülmektedir. Bu beden dili, liderler ve soylular arasında oldukça yaygın bir jesttir. Dolayısıyla otorite sahiplerine özgü bu jestin Sultan Abdülhamid'in otoritesini de vurguladığını söylemek mümkündür. Bu jest üstünlüğü ve gücü çağrıştırsa da filmdeki kullanımı abartılmış gibi görünmektedir. Filmde Abdülhamid'in başka jestlerine rastlamak pek mümkün değildir. Yabancı basındaki bazı karikatürlerde de görülebilecek olan bu jest ironik şekilde aslında Sultanın gücünü kaybettiğinin bir göstergesi niteliğinde kullanılmaktaydı. Abdülhamid'in filmdeki sahnelerinin çoğunda kollarını arkasında kavuşturması da aynı mesajı iletmekte düşünceli ve çaresiz olduğun bir ifadesi olarak kullanılmaktadır. Örneğin, Abdülhamid'in Balkanları kaybetmekten duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirdiği sahnede de kollarını arkada kavuşturduğu görülmektedir. Çevresindekilere karşı, bir nevi güç gösterisi niteliğindeki bu jest bu bağlamda üstünlüğü ifade etmekten ziyade ironik bir anlama sahiptir.



Görsel 3.13. Abdülhamid Dışarıdaki Gelişmeleri İzlerken

Filmde ilhamını doğrudan yabancı çizimlerden alan başka sahneler de bulunmaktadır. Yukarıdaki görselde, doğrudan Life dergisinde yayımlanan bir

gravürden alınan bir mizansen görmekteyiz. Dergideki görsel kullanımında başka bir şey olmamasına karşın ilgili sahnede Abdülhamid kendisini selamlamaya gelen kalabalıktan dahi üstüne salındıkları şüphesiyle çekinen kuşkucu bir lider olarak betimlenmiştir. Abdülhamid göründüğü tüm sahnelerde kalabalıklarda yüzleşmekten korkan bir lider imajı çizmektedir.

Bir başka sahnede ise, Abdülhamid, çocuklara uyurken masal okunmasını çağrıştıracak şekilde, kendisine uyumasına yardımcı olmak amacıyla okunan Sherlock Holmes kitabını dinlerken uyuyakaldığı gösterilmektedir. Çoğu kaynağa göre II. Abdülhamid uyumadan önce kitap dinlemeyi severdi. Seçtiği pek çok kitap arasında Sherlock Holmes romanları da bulunmaktaydı.



Görsel 3.14. Abdülhamid Uyumadan Önce Shelock Holmes Dinlerken

Bu spesifik detay da dış basın tarafından gözlemlenmiş ve çizimlere yansıtılmıştı. Bu detaya çizimdekine benzer bir mizansen içinde filmde de yer verildiğini görmekteyiz. Bu sahne kendi yan anlamı dahilinde bir bağlama oturtulmuştur. Bu sahnede, 31 Mart olaylarından bir gece önce ve sürekli karmaşanın hakim olduğu sahnelerden sonra sakin bir İstanbul gecesinde İngilizce hikayeler dinlerken bir çocuk gibi uyuyan sakin bir sultan figürü görmekteyiz. Söz konusu sahne Abdülhamid'in 31 Mart olaylarında suçlandığının aksine hiçbir dahli olmadığı mesajını vermekle birlikte sultanı devletin acil meseleleriyle ilgilenmek yerine gecelerini uyumadan önce roman dinleyerek geçiren kontrolünü kaybetmiş ve teslim bayrağını çekmiş yaşlı bir adam olarak resmetmiştir.

Yanlanlamları göz önünde bulundurulduğunda ise, Abdülhamid'in içinde bulunduğu entrikalarla dolu dönemin gizemlerini çözebilmek için bir dedektif, Sherlock Holmes gibi düşünmeye çalıştığı şeklinde yorumlanabilir.



Görsel 3.15. Abdülhamid Marangozluk Yaparken

Abdülhamid'in marangozhanede çalıştığı sıklıkla dile getirilmektedir. Ancak, filmin bu sahnesinde, sarayın içinde çalışırken görülmektedir. Bu da yabancı çizimlerden esinlenilerek oluşturduğu çok açık belli olan bir başka sahnedir. Her iki görselde de Abdülhamid'i ahşap işleriyle ilgilenirken görmekteyiz. Sahnenin mekanı tarihsel gerçeklikten çok basında daha önce bulunan çizimden esinlendildiğini ortaya koymaktadır. Abdülhamid'i marangoz atölyesinde resmeden gerçek bir resim veya fotoğraf mevcut değildir. Bu yüzden, çizimlerin ve karikatürlerin büyük bölümü hayal ürünüdür. Abdülhamid'in yabancı çizimlerde çoğu çizimde olduğu gibi büyük ve karga burunlu bir adam olarak ve yanında keskin marangozluk malzemeleriyle resmedildiğini görmekteyiz. Söz konusu görsele ilişkin herhangi bir bilgi bulunmadığından tam olarak hangi bağlamda yayımlandığı da bilinmemektedir; ancak Abdülhamid'in küçük düşürülmeye çalışıdığı dönemde, marangozlardan ziyade kasapların kullandığı önlükler içinde resmedildiği bir dizi çizim mevcuttur. Abdülhamid'in marangozhanede ya da ahşap işleri ile uğraşırken görüldüğü film sahnesinin bağlamı göz önüne alındığında, söz konusu sahnenin sultanın marangozluktaki maharetini veya sanatını göstermekten öte, sonraki diyaloğun önemi dikkati çekmektedir. Bu sahnede, Abdülhamid yabancı ve yerli basınla başa çıkmak üzere mümkün olduğunca çok yazarı satın alarak susmalarını veya kendisi lehinde içerikler oluşturmalarını sağlayacağından söz etmektedir. Konuşmasına kullanmakta olduğu ahşapları methetmekle başlayan sultan sonra Uzak Asya'da yetişen daha güçlü bir ahşap türünü getirtmek istediğini anlatmaktadır. Söz konusu sahnenin çağrışımı/yan anlamı incelendiğinde Abdülhamid'in parasıyla istediği hemen her şeyi

yapmaya muktedir, Uzak Asya'dan ahşap getirtebilecek veya istediği gazeteleri susturabileccek despot bir Sultan olarak betimlendiği görülmektedir. Bir diğer okuma ile, bireylerin ya da kurumların ahşap gibi şekil verilebilir, daha farklı daha estetik hale getirilebilir nesneler olduklarını vurgular gibidir. Söz konusu sahne Abdülhamid'in şehirdeki karmaşayı daha da alevlendiren ve sonradan öldürülen bir gazeteci ile ilişkisini de işlemektedir. Ancak filmde bu gazetecinin katilinin kimliği açıklanmamış, yorum izleyiciye bırakılmıştır. Katil İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden birileri olabileceği gibi bizzat Abdülhamid'in emri ile hareket eden birisi olma ihtimali de bulunmaktadır. Ancak bu sahne katilin İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden ziyade Sultan'ın tarafından biri olabileceğine ilişkin bir ima da taşımaktadır.



Görsel 3.16. Abdülhamid Müzik Dinlerken

Abdülhamid'in pek çok farklı ortamda despotluğu, katı ve ciddi bir insan olduğu vurgulanmaktadır. Oysa, örneğin ahşaba şekil verirken aslında ne kadar estetik düşündüğü, hassas ve sanat yönü ağır basan bir kişilik taşıdığı da görülmektedir. Filmdeki bu sahnede Abdülhamid'in Batı müziği dinlediği gösterilmektedir. Bu bilgi, tarihsel açıdan doğru bir bilgidir. Abdülhamid bir Batı müziği hayranı olmakla birlikte bu sevgisi beşeri sanatlara duyduğu ilginin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Ancak bu bilginin "Abdülhamid'in Düşüşü" bağlamına yerleştirilmesi sahnenin kendi yan anlamını da yaratmaktadır. Batı kültürü daha çok toplumun üst ve aydın kesimi tarafından tüketilmekteydi. Başka bir deyişle Batı müziği çok daha medeni ve modern görülmekteydi. Bu bilgi (entelektüel aydın kesimden olduğuna inanılan) İttihat ve Terakki Cemiyeti üyelerinin bir barda Batı müziği dinlediği sahne ile de desteklenmektedir. Ülkede hâkimiyeti ele alan yeni erklerle birlikte Abdülhamid'in de Batı kültürünün bir hayranı olduğu, en azında bu kültürü deneyimlemeye ve anlamaya çalıştığına ilişkin yan anlamını içeren bu sahne ve Abdülhamid'in uyumadan önce

Sherlock Holmes öyküleri dinlediği sahne ayrıca Batı kültürünün üstün tutulduğu algısını daha da güçlendirmektedir.

Tarihsel açıdan bakıldığında, Abdülhamid çoğunlukla İtalyan operalarına verdiği destek ile bilinen bir Sultandı. Arşiv bilgilerine göre. Dünyaca ünlü eserler arasında I Due Ciabattini, L'arrivo Dello Sposo, Napoli di carnevale, I Tre Gobbi, Il Travatore ve La Traviata'nın İstanbul'daki sergilenmeleri kayıtlarda mevcut. Hatta, Richard Strauss'un eserlerinin İtalyancaya çevrilip Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nda oynadığı, Abdülhamid'in sevdiği kitapların operet olarak bestelendiği de belirtilmekte. Örneğin Giovanni Boccaccio'nun bir eseri Arturo Stravolo'nun damadı Luigi Balconi tarafından padişah için bestelenmiş (https://www.ensonhaber.com/padisah-ii-abdulhamid-tam-bir-opera-sevdalisiydi-2012-07-28.html).



Görsel 3.17.Abdülhamid Sigara İçerken

Filmin bu karesinde Abdülhamid'in eski bakanının görüşme talebini dinlerken ofisinde elinde sigarasıyla oturduğunu görmekteyiz. Abdülhamid söz konusu görüşme talebini reddetmiş, bakana çok meşgul olduğunun söylenmesini istemiştir. Genel olarak Doğu toplumlarına ilişkin yaygın bir izlenim de dinlenirken sigara, nargile veya afyon içilmesidir. Ayrıca, bu sahne Sultanın çoğunlukla sigara içerken resmedildiği yabancı çizimlerle de uyuşmaktadır. Bu çizimler Sultanın betimlendiği bağlama göre değişen yan anlamlara sahiptir. Bu bağlamda bir yandan Abdülhamid'in bir sigara bağımlısı olarak resmedilmesinin doğru olduğunu öne sürmek mümkündür. Ancak bu durumda Abdülhamid'in yaygın olarak bilinen kahve gibi diğer alışkanlıkları yerine neden özellikle sigara bağımlılığın görsel olarak vurgulandığını da bir başka soru olarak beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla filmde sigara içerken görselleştirilerek betimlenmesinin belki de tek nedeninin dış basında çoğunlukla sigara içerken

resmedilmesi olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Söz konusu bu yabancı çizimlerde Abdülhamid yaşlı ve saltanatının son demlerini yaşayan, yorgun ve artık dinlenmesi gereken bir hükümdar olarak betimlenmiştir. Bir başka değerlendirmeyle, memleketin içinde bulunduğu hali pek de umursamadan kendi zevklerini ön plana taşıyan bir Sultan imajı çizilmektedir.



Görsel 3.18. Abdülhamid Sürekli İç Mekanda Gösterilmektedir

Filmde, Abdülhamid sürekli iç mekanda, daima saray odalarında görünür ve hiçbir zaman halka doğrudan temas etmediğine tanık olunur. Sadece bir kez sarayının penceresinin perdelerinin ardından halka el sallamaktadır. Parlamento üyelerini davet ettiği ziyafetlerde bile, onlarla tanışmaktan imtina eder ve mesafeyi korumaya azami özen göstermektedir. Aşırı şüpheci ve hayatına aşırı özen gösteren bir profil çizen Sultanın Selanik'ten gelen ordunun karşısına çıkmamayı tercih etmesi dikkati çekmektedir. Ancak bunun nedeni orduyu ciddiye almamaktan ziyade kendi hayatını ve nasıl göründüğünü önemsemesidir. Kendisine tahttan indirildiğini haber veren mebusa bile hayatının kalanını Çırağan Sarayı'nda emniyet içinde geçirmek istediğini beyan etmekten çekinmez. Gerçek gerçeklik sorgulandığında, Tarihsel olarak, yukarıda belirtilenlerin bazıları bir dereceye kadar doğru olabilirdi, ancak filmde Abdülhamid'in yalnızca bu yönünün gerçekten önemli olduğunun gösterilmesi seçilmiştir ve bu anlatı biçimi diğer yabancı metinlerden ne ölçüde etkilendiğini göstermektedir.

Filmdeki sekanslarda sürekli taşkınlık yapan 'dini fanatikler' gibi görünen bir grup sergilenmektedir. Bunlar önce sokakta yüzünde peçe olmayan bir kızla karşılaşarak ona bağırır, başkalarına örnek olması için saldırıp saçlarını kesmektedirler. Benzer kıyafetli ve genellikle bilinçli eğitimli olan kişileri değil de bir güruhu temsil eden bu grup, belki de tarihi bir olayı canlandırıyor olabilir, ancak bu tür olaylar nadirdir ve temsili bir genelleme olarak alınmaması gerekir. Bu erkek

grubu, film boyunca pek çok sahnede genelde eylem halinde görünmektedirler. Bu eylemler, ya topluca yürüme, ya da sorun olarak görünen şeyleri güç gösterisi ile ortadan kaldırma anlayışını görselleştirmektedir. Örneğin, izleyicileri tümüyle çocuk olan bir karagöz kukla tiyatrosu, insanların dini görevlerini yerine getirilmesini engellediği gerekçesi ile dağıtılır. Başka bir sahnede alkol satan barlara saldırılarak şişelere ateş edilir, kırılır. Parlamentoya girilip devletin din yasalarına uygun yönetilmesi talep edilir. Bir yazar, dine küfür ile suçlanır. Bütün bu eylemler, tarihsel gerçeklikle bağlantılandırılmadan ya da ne olduğu fazlaca açıklanmadan yalnızca görsellerle bir çeşit düzen bozukluğu olduğu izlenimi yaratılan bir biçimde verilmektedir. Batı dünyasının Oryantal düşünce kimliğine uygun davranışlar sergileyen, dindar insanlar hakkındaki efsanevi genellemelere uygun görsellerle onların toplumdaki varlıklarını ve görüşlerini zorla kabul ettirmeye çalışan bir grup dindar insan olduğunu düşünen ortalama bir izleyici kitlesine hitap etmektedirler. Kimlikleri, savları, haklı ya da haksız olup olmamaları hiç önemli değildir. Önemli olan yalnızca görsel olarak oralarda bir yerlerde olmaları ve izleyicilere o dönemin dağınıklık ve isyan duygusunu yaşatmalarıdır. Tarihsel olaylara geri dönüldüğünde, şeriat yasasını talep eden o zamanların insanlarının da bu görsellikte temsil edildiklerini ifade etmek pek doğru olmayabilir.

Abdülhamid'in papağanı pek çok karikatürde kendine yer bulmuştur. Bu da filmdeki yabancı metinlerden esinlenilerek oluşturulmuş bir diğer görsel anlamına gelmektedir. Papağan bir İngiliz filmi olan Abdul the Damn'da da resmedilmiştir. Ancak söz konusu görselin "Abdülhamid Düşerken" filmdeki bağlamı incelendiğinde saraydaki papağana tarihsel bir bilgi vermekten çok kendi yan anlamını oluşturması için yer verildiği sonucu çıkmaktadır. Filmde Abdülhamid adına tezahürat yapan destekçilerinden söz ederken papağan sürekli, "Padişahım çok yaşa!" cümlesini tekrar etmektedir.



Görsel 3.19. Papağan

Papağanın bu yinelenen davranışı hiç düşünmeden Abdülhamid'in emirlerine yerine getiren destekçilerine yapılan bir göndermedir. Aslında bir dikta altında olduklarının farkında olmadan, emirleri tekrar edenleri temsil etmektedir. Burada verilmek istenen mesaj ise Abdülhamid'in etrafındakilerin eğitimli, kaliteli ve gerçek destekçilerden ziyade bir avuç önceden tembihlenmiş veya ahmak tekrarcı olduklarıdır.

"Abdülhamid Düşerken" filmi göstergebilimsel bir bakış açısı ile incelendiğinde, temel olarak Barthes'in göstergebilimsel çalışmaları çerçevesinde, film içi ve film dışı göndermelerin (reference) oldukça zengin olduğu dikkati çekmektedir. Örnek vermek gerekirse, film içi göndermelerde, sürekli olarak İttihat ve Terakki ile saltanatın birbirlerine karşı olduklarına ilişkin pek çok dilsel öğe kullanılmaktadır. Bu iki kavram adeta birbirleri ile ötekileştirilmiş bir konumda sunulmaktadır. Bunu oto-oryantalism örneği olarak değerlendirmek de mümkün. Yalnızca dilsel değil, görsel olarak kullanılan göndermeler de Abdülhamid kişiliği, onun dönemi ve o dönemin saltanat, yönetim, liderlik özellikleri ile ilgili çıkarımlar yapılmasına olanak tanıyacak kadar zengindir. Örneğin, Abdülhamid'in marangoz olmasının filmde temsil edilmesi, pek çok eleştirmen tarafından olumsuz karşılanmıştır. Basının para ile satın alınarak susturulabileceğini öne sürerken marangozluk becerisini de vurgulaması ve görselleştirmesi, toplumun da bir ağaç gibi biçimlendirilebileceğine olan inancı pekiştirmektedir. Ancak, bunu yaparken giymiş olduğu kıyafetlerin ve marangozluk araç gereçlerinin yurtdışı karikatürlerde kasaba benzetilmesi, önlüğünün kan içinde olması ve marangozluk araç gereçleri yerine bıçak ve satır biçiminde değiştirilmesi de önemli bir çarpıtmayı ortaya koymaktadır. Oysa açıkça bilinmektedir ki, Abdülhamid dönemi asla kanlı bir dönem olmamış, Abdülhamid asla rakiplerini öldüren bir lider olmamıştır. Bu gibi sahneler filmik anlatının iç ve dış göndermelerine örnek olarak değerlendirilebilir. Metin içi (endophoric reference) ve metin dışı (exophoric reference) göndermeler, zaman zaman metinin anlatı dili ile de örtüşmektedir.

Metin içi göndermelerde, genellikle sıkça kullanılan kişi adları, filmik anlatı içinde izleyicilere bu kişilerin arkadaş olduklarını ifade etmektedir. Ancak, aynı metni izleyen ve tarihsel bilgi ve donanıma sahip izleyiciler ise bu kullanılan kişi adlarının

yalnızca filmin içindeki kişilere değil, aynı zamanda tarihsel kişiliklere ve gerçek silah arkadaşlarına gönderme yaptıklarını anlayabilirler.

Saltanatla ilgili konuşmalar, uzlaşmalar, karşı çıkmalar, söz düelloları, örneğin hürriyet ve irtica kavramlarının kullanımları film içinde oldukça iyi yerleştirilmiş ve dönem, dönem şartlarına göndermeler yapan sahneleri oluşturmaktadır. Karakterlerin birbirlerinin akıllarından geçenleri zihinlerinde canlandırdıkları bölümler de yine oluşturulan sterotiplere örnek olarak verilebilir. Örneğin: Fareler de kaçtığına göre gemi batmaya başlamış demektir.

Filmdeki dış metinlere yapılan göndermeler çerçevesinde bir başka örnek de şu cümledir: Tarih arkada kalanlara karşı cömert değildir. Bu cümle yalnızca bir metin dışı gönderme değil, aynı zamanda metinlerarası bir nitelik de taşımaktadır. Genelde, yalnızca iktidar sahiplerinin yazdığı bir tarihten söz edilebileceğini vurgulamaktadır.

Göndermelerin bir başka çeşidi olan metin içindeki geri göndermeler (anaphoric reference) ya da ileri göndermeler (cataphoric reference) de sıkça birer göstergebilim unsuru haline gelmektedir. Örneğin, Nimet'in film içinde birden çocukluğunu ve cariye olan annesini, konağın kâhyası ile uygunsuz bir şekilde gördüğü anılar canlandığında, geçmişe dönüş yaşanmaktadır. Böylelikle izleyiciler, onun annesine duyduğu nefretin sebebini daha iyi anlayabilirler. Yine metin içinde sözü edilen 'Mustafa Kemal'in hareket ordusunda görevlendirilmesi, sıradan bir film izleyicisi için yalnızca bir isim ve sıradan bir görev olarak değerlendirilebilir. Ancak, tarih bilgisi olan bir izleyici açısından hem bir film dışı hem de ileri gönderme olarak da değerlendirilmektedir.

Barthes'ın sözünü ettiği dilsel düzlemdeki göstergebilim çözümlemeleri arasında yer değiştirmeceler (substitution) de bulunmaktadır. Örneğin, doğulu toplumlarda ön plana çıkan ve daha çok önem verilen bir baba ve oğul kavramının yerini filmde baba-kız kavramının almış olduğu görülmektedir. Benzer bir şekilde, yine doğu ve İslami kaynaklarda son derece önem verilen 'Anne' kavramı filmde ötelenmekte ve ikinci plana atılmış görülmektedir. Bunlar da filmdeki yer değiştirmece örnekleri olarak değerlendirilebilir. Benzer bir biçimde, romandaki Nimet'in yurtdışına kaçışı söz konusu olduğunda, seçimi Rus konsolosluğu iken, filmdeki

Nimet'in Fransız konsolosluğuna sığınması hem bir yerine koyma, değiştirmece (substitution) hem de metin dışı gönderme (exophoric reference) olarak değerlendirilmektedir.

Barthes'in çözümlemeleri arasında önem verdiği bir kavram da eksiltiler (ellipsis) kavramıdır. Filmik anlatıda, gösterilenler kadar, gösterilmeyenler de önemlidir. Eksiltiler (ellipsis) ya bilerek boş bırakılmıştır yani gösterilmemesi seçilmiştir ya da izleyicinin katılımı ve yaratıcılığı ile oluşturulması yeğlenmiştir.

Film içindeki örnekleri değerlendirildiğinde, filmin büyük bir kısmında farklı eksiltiler olduğu dikkati çekmektedir. Örnek vermek gerekirse, filmin akışına eşlik eden hiçbir bilgilendirme ya da dış ses olmadığı için, olay örgüsünde, eylemlerde, kimliklerin ortaya konmasında ya da sözle ifade edilen, tasarımlanmış geleceklerde eksiltilerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Nimet'in kocasına söylediği her şey, ikisinin planlanmış ve daha güçlü bir iktidara yönelik gelecekleri ile bağlantılıdır ancak bu filmde asla dile getirilmemektedir. Benzer bir biçimde, Nimet'in paşa babası Mehmet Şahabettin Paşa'nın da içine düştüğü iktidar boşluğunun onu nasıl etkilediğini ancak bir seçim sırasında kalp krizi geçirmesi ile ifade edilebilecek kadar derindir. Eksiltiler, en çok duyguların, düşüncelerin kahramanlar tarafından dile getirilmesinde ortaya çıkmaktadır. Aslında film dili açısından eksiltiler çok önemli bir anlatı biçimi ve araç olarak kullanılabilecek olmasına karşın, bu film çerçevesinde kullanımlarının oldukça sığ ve yetersiz olduğu ifade edilebilir.

Film içerisinde film anlatısında ya da içeriğinde yer alan bağlaçlar (conjunctions) göz önünde bulundurulduğunda, olayların, durumların birbiri ile nasıl bağlantılandırıldığı ve birbiriyle nasıl konumlandırıldığı değerlendirilmelidir. Örneğin, hareket ordusunun Selanik'ten yola çıkması, Saltanat'ın düşmesi ile karşıt bir konumlandırma ile bağlantılandırılmaktadır. Bu durumda ordunun hareketi karşısında Saltanat, 'ama', 'fakat', 'ya', 'yoksa', 'eğer', gibi kavramlarla betimlenmektedir. Örneğin, "Serbesti gazetesini okuyor musun başkatip" diye sorar Abdülhamid, bir yandan marangozluk yaparken. "Maalesef efendim" der başkatip!

Örneğin, Şefik, Abdülhamid'in huzuruna çıkıp ondan orduların komutasını istediğinde, Abdülhamid'in aklından geçenlere bakılacak olursa, "Bu, zaten eski

İttihatçi. Ya orduları bana karşı kullanacak olursa…" Aynı konu Nimet açısından değerlendirildiğinde ise "Hareket Ordusu İstanbul'a yürüyor. Ama İstanbul'da bir iktidar boşluğu var!" denmektedir. Örneğin, Talat'ın Nimet ve Şefik ile yemek yediği sırada söylediği bir cümle, Nimet'in dikkatini çeker. "İttihat ve Terakki güçsüzlüğünü bir esrar perdesi altında saklıyor. …..Bunlar hep birlikte hücuma kalkar ve Abdülhamid'den de yardım alırlarsa ne olacak?" Bu cümleden, iktidarın aslında göründüğü kadar güçlü olmadığını çıkarsar. Bir başka noktada, Şefik hareket ordusu tarafından yakalandığında eski arkadaşları onun için "İyi adam ama paşanın kızı onu bozdu" gibi bağlaçlarla ifade edilen görünmeyen göstergeler, bireylerin adeta nasıl düşüneceklerini onlara önceden sunmaktadır. Kullanılan bağlaç aslında öylesine güçlüdür ki, onun karşısında durmak neredeyse mümkün değildir.

Barthes'ın metin içindeki dilsel tutarlıkları (lexical cohesion) göz önünde bulundurması, aslında metnin kendi içindeki tutarlılığı ile bağlantılıdır. Film söz konusu olduğunda, filmik anlatının görsel tutarlıkları (devamlılık takibi, kurgu, sahnelerin birbirini takibi) ve filmin anlatım kronolojisi gibi kavramlar gündeme gelmektedir. Bu noktada Genette'in "Temel Zaman (Base Time)" Örneğin, filmde Talat ile Şefik'in meclis koridorunda yürürken yaptıkları konuşma sırasında, Talat bir tek cümle ile o dönemde memleketin ne halde olduğunu özetleyiverir. Bu cümle, filmin, gerçek tarihteki olayları da içermesi ve aktarması olarak bir tutarlılık içermektedir. Bir diğer yandan, örneğin dışarıdaki radikal dinciler dükkânları yağmalayıp, meyhanelerin içki şişelerine kurşun sıkarken, yeni başa geçen sadrazamın pencereden olup biteni izlerken gizlice konyak içmesi durumun tutarsızlığını ortaya koymaktadır.

Bir yandan dönemin özgürlük hareketleri son hızla devam ederken, diğer yandan, kölelik, cariyelik gibi kavramların sıkça ekrana getirilmesi de kendi içinde bir tutarsızlığı göstermektedir. Örneğin, Nimet'in evinde, Kahyasının, onun eşinin, iki tane de ayrı hizmetlinin bulunması ancak, Nimet'in özgürlüğe çok önem vermesi gibi. Bir başka tutarsızlık örneği vermek gerekirse, Selanik söz konusu olduğunda karşılaşılan "Olimpos Palace" ifadesi, hem İngilizce hem de Yunanca yazılmıştır. Oysa, o dönemde halen Osmanlı toprağı sayılan bu beldedeki belki de tüm tabelaların da Osmanlıca olması gerekmektedir. Bu tabeladaki Olimpos bir yandan mitolojideki

bir tanrıyı çağrıştırırken, diğer yandan da palace yani saray ifadesi saltanata bir gönderme durumundadır.



Görsel 3.20. Olympos Palace

Genelde, filmler, bittikten sonra çekim sırasında yapılmış olan hataları, eksiklikleri ve tutarsızlıkları ile de şöhret kazanabilmektedirler. Bu açıdan bakıldığında, bu filmde izleyiciyi rahatsız edecek düzeyde tutarsızlıklar olmadığı düşünülmektedir. Sanat yönetmenleri, dil ile ilgili danışmanlar, filmi bu gözle izleyip daha çekim öncesinde gerekli önlemleri almakla yükümlüdür. Örneğin bir dönem filmi olarak değerlendirildiğinde, filmde kullanılan dekor, kostüm, makyaj, ulaşım araç gereçleri, ev eşyaları ve dilsel anlatım biçimleri son derece önem taşımaktadır. Bu film özelinde aslında döneme ait dilin sanki biraz günümüz Türkçesine uyarlanmış ve modernize edilmiş olduğu düşünülebilir. Örneğin, filme konu olan roman'ı değerlendiren eleştirmenler, aslında tarihsel olarak gerçek olmayan ancak romana ve filme eklenen bir karakter olarak Nimet karakterinin o dönemi gerçek anlamda yansıtan bir karakter olmadığını ifade etmekte, hatta bu karakterin ancak Balzac ya da Tolstoy'un eserlerinde görülebileceğini iddia etmektedirler. (Naci, 2015)

Barthes durumsallığın (situationality) önemli bir gösterge olduğunu ifade etmektedir. Aynı sözce (utterance) ya da aynı eylem, çok farklı ortamlarda, durumlarda çok farklı anlamlara gelebilmektedir. Buna en güzel örnek, filme sıklıkla kullanılan "Asayiş Berkemal" ifadesidir. Geleneksel düzen içinde gece bekçilerinin bir uyarı amacıyla kullandıkları bu ifade, 31 Mart olayları sırasında olayların başlangıcını tetikleyen bir ifadeye dönüşmektedir. Nimet'in her farklı durumda yeni bir plan üretmesi durumsallığa bir başka örnek olarak verilebilir. Örneğin, paşa babasının

yeniden iktidar sahibi olabilmesi için yollar önerir ya da artık iktidardan düşmüş olan nişanlısı ile bağlarını koparır. Gelecekte yükselen bir değer olarak gördüğü Şefik ile daha ortak bir zeminde buluşabilme planları yapar ve sonunda onunla evlenir. Hemen ardından onu daha yüksek mevkilere taşıyacak planlar gelecektir. Tüm bunlar durumsallık penceresinden değerlendirildiğinde her bir eylemin farklı bir gösterge ile eşleşse de, aynı amaca hizmet ettiği görülmektedir.

3.5 SONUÇ

Güngör'e göre, "Batı'nın üstün ve ileri, Doğu'nun aşağı ve geri olduğunu sürekli tekrarlayan koloni söylemi geçmişten günümüze edebiyatla, resimle, fotoğrafla birlikte sinema filmlerinde de sıkça kullanılmıştır. Özellikle ırklara dair temsillerin sunumu sinema filmlerinde en çok göze çarpan örneklerden olmuştur." (Güngör, 2012: 49). Filmin içinde özellikle Oryantalist söylemi görselleştirmek adına daha önceki (yabancı basında sıkçı kullanılan) görsel temsil öğelerinden yararlanıldığı, sıklıkla vurgulanan öğelerin de filmde kendilerine oldukça geniş bir biçimde yer bulduğu ifade edilebilir. Aşağıdaki tabloda, genel anlamda Oryantalist söylemde kullanılan mitler ile "Abdülhamid Düşerken" filminde kullanılan mitlerin gösterilmesi amaçlanmıştır.

Yabancı Söylemde Abdulhamid Mitleri	**Filmdeki Abdulhamid Miti**
Kanlı, despot, korkak, Batı hayranı	Zalim, korkak, Batı hayranı
Osmanlı Devleti ile ilgili Oryantal Mitler	Osmanlı Devleti ile ilgili Oryantal Mitler
Despot, yozlaşmış, az gelişmiş, özgürlük ve insan haklarından yoksun	Despot, yozlaşmış, az gelişmiş, özgürlük ve insan haklarından yoksun
Doğu Kadınları Hakkında Oryantalist Mitler	**Kadınlar Hakkındaki Mitler**
Ezilen, şehvetli, dansöz, bazen seksi kıyafetler giyen ve bazen de vücudunu hatta yüzünü kapatmak zorunda kalan kadın imgesi	Ezilen,, cazibeli, özgürlüğünü engelleyen kıyafetler giymek zorunda
Oryantal Erkekler Hakkındaki Oryantalist Mitler Kadınlar tarafından kontrol edilen, şehvet düşkünü, tembel, yozlaşmış, dindar fanatik, baskın (dominant)	**Filmdeki Erkekler Hakkındaki Oryantalist Mitler** Yozlaşmış, dindar fanatik, baskın (dominant), şehvet düşkünü, sadakat düzeyi düşük

Tablo 3.2. "Abdülhamid Düşerken" Oryantalist Mitlerle Filmdeki Mitler Karşılaştırması

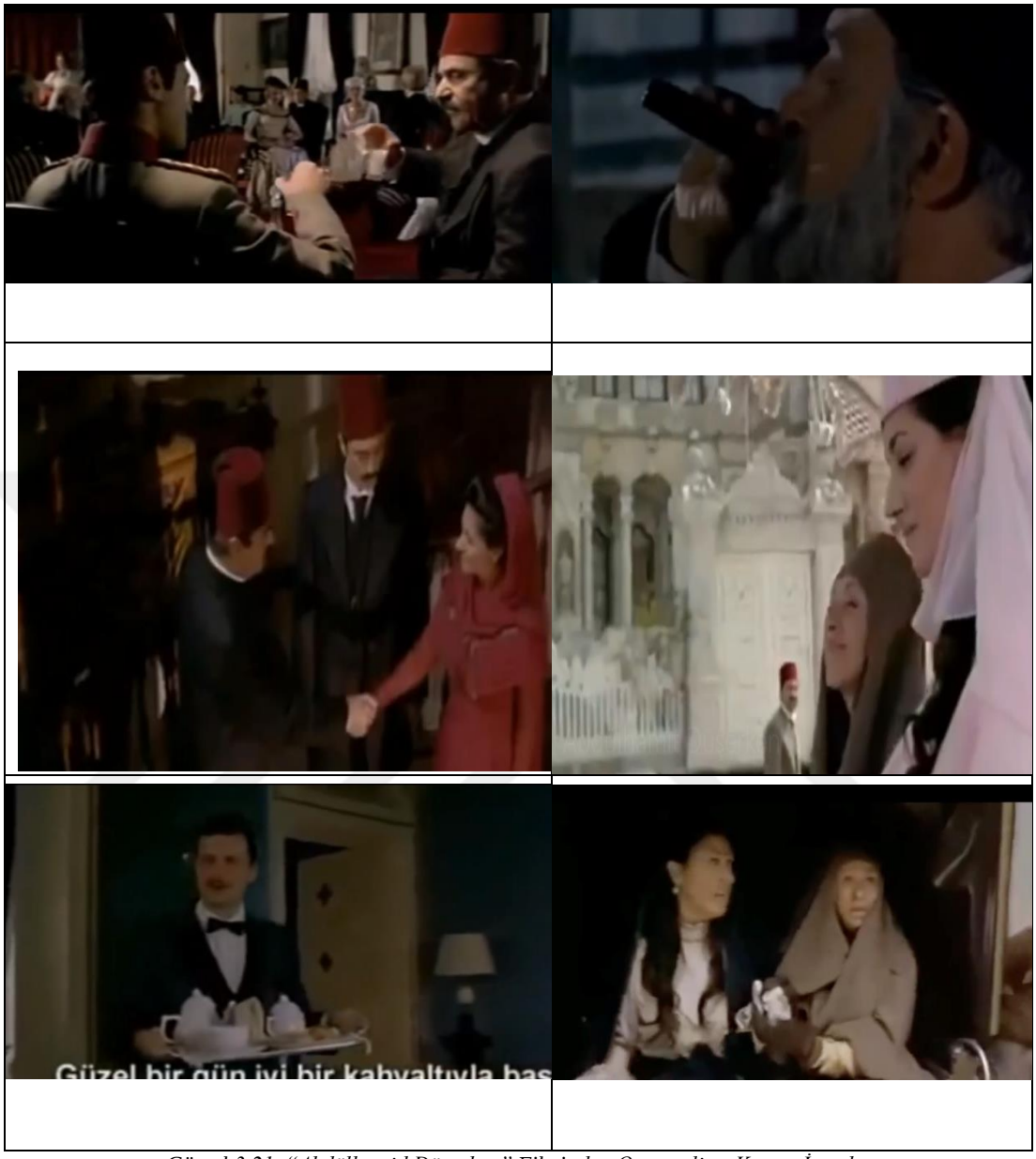
Barthes'in amaçlılık (intentionality) kavramı göz önünde bulundurulduğunda, belki de filmin asıl amacının bu olduğu, yani Oryantalist söylemin yeniden üretimi olduğu bile düşünülebilir. Genel kabul görmüş imgelerden yola çıkılarak yine aynı genel izleyici kitlesini mutlu edecek bir metin oluşturulması amaçlanmıştır denilebilir.

Kabul edilebilirlik (acceptability) açısından değerlendirildiğinde, tarihsel gerçekliklere uygunluğu ya da kurgusallığı sorgulanabilecek bir görsel ve dilsel metin söz konusudur. Metnin kendi içindeki bilgisellik (informativity) özellikleri göz önünde bulundurulduğunda ise, bir dış ses ya da metin için detayları izleyici gözünde detaylandırabilecek bir anlatıcı eksikliği dikkati çekmektedir. Metnin, olay örgüsünün ya da kurgunun kendi kendisini anlatması beklenmektedir, ancak bunun yer yer başarısız olduğu da dikkati çekmektedir. Yani, temel olarak tarihi bilgisi olmayan bir kişinin bu filmden bir şeyler çıkarsaması oldukça zor görünmektedir. Benzer şekilde Barthes'ın değindiği metinlerarası geçişlilik (intertextuality) açısından değerlendirildiğinde, çok katmanlı bir metnin, ne görsel ne de dilsel anlamda gerekli tüm metinlerarası geçişlilik örneklerini izleyicilere gerçek anlamda veremediği ya da pek çok noktayı açıklamak yerine yalnızca sezdirmek ya da örtük bir biçimde aktarmak gibi bir anlatımı seçtiği düşünülmektedir. Barthes'ın sıklıkla sözünü ettiği eylem kodları (codes of action) ve kültür kodları (codes of culture) ile ilgili bulgular ise yoğunlukla Oryantalism yaklaşımına uygun bir görsel ve dilsel antatı biçimi sunmakta, genel kabul gören imgelerle örülmüş bir anlatı ortaya çıkmaktadır. Eylemler, adeta belli biçimlere ve kodlara indirgenmiş durumdadır.

Filmde, tam anlamıyla ne tarihsel gerçekliklere, ne de uyarlama yapılan edebiyat eserine sadık kalındığı görülmektedir. Sunulan temsil dünyasında, daha çok öteki ve karşıtlıklar dünyası, Saltanat ve İttihat ve Terakki, Özgürlük ya da Baskı ve Tahakküm gibi ikilemler şeklinde sunulmaktadır. Hemen tüm görsellerde sunulan "Ben ve Öteki" karşıtlığı filmde Saltanat, yani Doğu ve Batı olarak konumlandırılmış durumdadır.







Görsel 3.21. "Abdülhamid Düşerken" Filminden Oryantalizm Karşıtı İmgeler

Örneğin, yukarıdaki görseller, film içinde aslında Oryantalizm karşıtı bir söylemin de bulunduğunu göstermektedir. Özetlemek gerekirse, ilk iki görselde, Mehmet Şehabettin Paşa'nın, Şefik beye vermek istediği pahalı bir hediye, Şefik bey tarafından reddedilir. Oryantalist bir bakış açısına göre, bir yandan nezaketin bir göstergesi olan hediye verme ritüelinin bu filmde işlemediğini göstermektedir. Yine oryantalist söylem açısından bir 'rüşvet' gibi algılanabilecek kadar değerli bir hediye söz konusudur ancak, "Bu bir hediyeden daha fazlası" diyerek, Şefik bey tarafından reddedilir.

Görsellerin ikinci sırasında yer alan iki fotoğrafın da birbiri ile çelişmekte olduğu iddia edilebilir. Soldaki görselde, kadeh tokuşturan İttihat ve Terakki Cemiyetinden erkekler, yabancı bir müzik eşliğinde ve yabancı şık kadınların bulunduğu bir ortamda içkilerini yudumlamaktadır. Öte yandan, saraydaki yeni seçilen sadrazamlardan biri kuytu bir köşede, gizlice küçük bir şişeden içmektedir içkisini. Bir yandan da dini grupların alkol şişelerini kırdığı sahne ile örtüşen bu görüntüler, saray ile gerçek dünya arasındaki farkı daha da belirginleştirmektedir.

Filmde oryantalism ile ilgili olarak sunulan bir diğer çelişki kadın erkek ilişkileri çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Nimet, eski nişanlısı ile yalnızca Cuma günleri uzaktan uzağa,bir sandal sefası sırasında göz göze gelebilecek kadar yakınlaşabilirken, daha sonra İttihat ve Terakki üyeleriyle tanışması söz konusu olduğunda onlarla el sıkışıp daha yakın davranabilmektedir. Sonrasında, eve ziyaretçi olarak gelen Şefik bey ile evlenecek ve Talat beyi evlerine yemeğe davet edebilecek kadar modern ve Batılı olduğunu görebilmekteyiz.

Son film karelerinde bir yandan sokaktaki saldırgan fanatik dincilerden zor kurtulan Nimet ve hizmetlisi Çeşmifelek faytonda eve doğru hızlıca kaçarken görülmektedir. Bu, filmde, Oryantalist düzlemde kadına verilen önemi ve kadının saygınlığını göstermektedir. Öte yandan, Fransız konsolosluğuna sığınan Nimet'in kahvaltısını getiren nazik Fransız konsolosu, batılı, çağdaş ve kadına saygın bir konum tanıyan bir görüşü temsil etmektedir.

Bu araştırma kapsamında yanıtları aranacak sorular göz önünde bulundurulduğunda, '*Abdülhamid Düşerken'* filmindeki Abdülhamid karakterinin sinemada temsilinde, gerek yerli gerekse yabancı yayınlara atfıta bulunulacak şekilde ve daha çok Oryantalist bakış açısını destekler bir biçimde temsil edilmiş olduğu görülmektedir. Diğer bir soru olan '*Abdülhamid Düşerken'* filmindeki Abdülhamid dönemi sinemada ne şekilde temsil edildiği değerlendirildiğinde ise, dönemin daha çok güç, iktidar ve özgürlük temelli ve olumlu bir biçimde yansıtıldığı açıkça görülebilmektedir. Anlık olumsuz bakış açılarından arındırılmış, daha nesnel ve daha dingin bir bakış açısı ile Abdülhamid'in döneminin aslında o dönem yansıtıldığından çok daha farklı, vakur ve dinamik bir iradeye sahip olduğu

betimlenmektedir. Batılılaşmanın o kadar da kötü bir şey olmadığı, İttihat ve Terakki'nin özgürlükçü arayışlarının da temel olarak dönemin gereklerinden sayıldığı bir bakış açısı ile karşılaşılmaktadır. Dönemin isyankâr dinci gruplarının ise, eğitimsiz, bilinçsiz, tam olarak ne istediğini bilmeyen ve tıpkı Abdülhamid'e itaat edenler gibi, körü körüne itaat eden bir kitle olarak yansıtıldığı da dikkat çekmektedir. *Abdülhamid Düşerken* filminde ne çeşit oryantalist motifler ve simgeler bulunduğu ise, daha çok Oryantalist bakış açısı ile sunulan sahne, kostüm, dekor ve dilsel öğelerle temsil edilmektedir.

Sonuç olarak çalışma, inceleme konusu olarak ele alınan "Abdülhamid Düşerken" filminin göstergebilimsel çözümlenmesi sonucunda eserde sıklıkla genel Oryantalist yaklaşımlara uygun bir anlatı biçiminin seçildiğini, görsellerde, kurguda, anlatı düzleminde ve dilsel öğelerde Oryantalist bakış açısına uygun temsil öğlerine sıklıkla yer verildiği bulgulanmıştır. Eserin özellikle temsil nitelikleri açısından Abdülhamid karakterini son derece titizlikle ve öne çıkan yapısal nitelikleri ile ele aldığı, dönemin tarihsel çalkantılarını aslına uygun biçimde aktarmaya çalıştığı, öyküye eklenen kurmaca karakterler yardımıyla, yeni bir bakış açısı, hırs, ihtiras ve batı hayranlığı ile dinsel baskı, yönetsel baskı gibi kavramları daha ön plana taşıdığı görülmektedir. Her ne kadar, diğer Türk filmlerindeki Oryantalizmden ya da Abdülhamid'i konu alan diğer yabancı filmlerdeki gibi yapaylaştırılmış ve sırf Oryantalizm örneği oluşturabilmek için ekimlenmiş Oryantalizm örnekleri içeren bir film olmaktan uzak olsa da, "*Adbülhamid Düşerken*" filminin, Oryantalizmin hemen tüm şartlarını taşıyan bir film olduğu söylenebilir.

Bu araştırmada, "*Abdulhamid Düşerken*" filmi, Said'in Oryantalizminin çerçevesinde göstergebilimsel bir bakış açısı ile çözümlenmektedir. Bu çözümlemelerden önce, Said'in ve oryantalizmin, özellikle de Abdülhamid'in ve onun döneminin yansımalarına ilişkin bir alanyazın taraması yapılmıştır. Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak, filmin anlatı yapısı da çözümlenmiştir.

Göstergebilimsel açıdan filmin içindeki "Temsil" unsurları çok farklı biçimlerde ele alınmıştır. Gerek Abdülhamid karakterinin temsili, gerekse o dönemin filmde nasıl yansıtıldığı, gerekse dönemin kadınlarının, hakların, özgürlüklerin temsili

gibi konular çerçevesinde çözümlemeler yapılmıştır. Temsilin getirmiş olduğu "Öteki ve Karşıtlıklar Dünyası" çerçevesinde Saltanat ve İttihat ve Terakki Cemiyetinin karşıtlıkları filmik anlatı içinde örneklenmiştir. Ayrıca, filmin anlatısındaki Oryantalist söylem de örneklenmiştir. Oryantalist söylemin film içinde nasıl inşa edildiği, jeneriğinden, filmik mekânlara, diyaloglardan, görüntü üzerine bindirilen iç seslere ve karakterlere yansımlarına kadar örneklerle çözümlenmiştir.

Sinemada Abdulhamid'in dönemini içeren çok fazla filmin olmadığı ve yapılanların da bu döneme yeterince ilgi ve hassasiyet göstermediği tespit edilmiştir. Avrupa'da 20. yüzyılın ilk yarısında Abdülhamid ile ilgili filmler yapıldığı bilinmektedir. Bu filmler aslında, onun ölümünden sonra yapılmış olmasına rağmen, halen Abdülhamid aleyhinde şiddetli bir propagandaya devam etmekte ve onu kanlı, şehvetli, titiz bir tiran olarak göstermeye çalışmaktaydılar. Türk sinemasında o dönemde yeterince film olmaması, Abdülhamid karakterinin ve döneminin temsil edilmesini engellemiştir. Bu yüzden, hem karakter olarak Sultanı hem de dönem olarak Abdülhamid dönemini ele alan tek filmin "*Abdulhamid Düşerken*" filmi olduğu görülmektedir. Bu sebeple tez araştırma nesnesi ve konusu olarak bu film seçilmiştir.

Filmin çözümlenmesinde, sıklıkla oryantalizm unsurları ile karşılaşılmıştır. Filmde bulunan oryantalizm unsurları, Temsil söz konusu olduğunda, örneğin, oryantal kadının temsili, Abdülhamid karakterinin temsili, Osmanlı devletinin o dönemine ait imajı ve tüm bunlara oryantalist bakış açısı ele alınmaktadır.

Bulgulara bakılacak olduğunda, bir dereceye kadar, filmdeki Abdülhamid karakteri temsilinin yabancı yayınlardan ve olumsuz propagandadan etkilendiği açık bir şekilde görülmektedir. Filmdeki Abdülhamid temsili, hayatı çok fazla önemseyen, yorgun, korkak, evhamlı, yaşlı bir adam olarak sunulmaktadır. Halkı ile yüzeysel bir biçimde ilgilenen ve gerektiğinde kendini haklı çıkarmak amacıyla timsah gözyaşları dökebilecek bir lider tipi çizilmektedir. Abdülhamid'in destekçileri ise, gösterişli partiler yapan, lüks peşinde koşan, insanları ve destekçilerini satın alma gibi diktatörlük araçlarını kullanabilen bir kesim olarak betimlenmektedir. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, yerel kaynaklardaki Abdulhamid imgesiyle filmdeki temsilin hiçbir ilgisi yok gibi görünmektedir. Belgeler ışığında incelendiğinde, bu yaklaşımların bazıları tartışmalı, bazıları yanlış, bazıları da doğru olabilir, ancak

içerdikleri bağlam, filmdeki bu temsili seçimin arkasındaki belirli bir gizli ideolojiyi de göstermektedir. Barthes'ın deyimiyle, gösterilen ve öne çıkan kadar gösterilmeyen ve gizlenen de önemlidir.

Örneğin, filmde, Abdulhamid'i yalnızca Sherlock Holmes'u dinlerken, Avrupa müziğini dinlerken göstermeyi tercih etmek, özellikle müzik ve kitaplar açısından çok geniş anlamda başka seçeneklere sahip olmasına rağmen, Avrupa'daki kültürel ürünün üstünlüğünü takdir eden ve Batılı olmaya özenen bir sultan tasvirini beraberinde getirmektedir. Ayrıca, yalnızca kitapla ve müzikle ilgilenen Abdulhamid'in filmde sergileniyor olması, onu ağır devlet sorumlulukları ve siyasal çözümler ile ilgilenmek yerine hep bir eğlence modunda göstermekle eşdeğerdedir. Örneğin, Ülkesinde çok kritik bir zamanda, 31 Mart gecesinde onun Sherlock Holmes dinleyerek sakin ve mutlu bir şekilde uyuması bunun bir göstergesi sayılabilir. Tüm bu örnekler, filmin gerçekten nesnel olabileceği fikrini çürütmektedir.

Bunların yanı sıra, filmdeki kadın temsiliyle ilgili çelişkiler de bulunmaktadır. Kadın imgesiyle ilgili olarak, filmin o zamanki kadınların özgürlüğün anlamını bilmelerine karşın, büyük bir baskı altında olduğu hakkında bir fikir vermek istediği oldukça açık. Ancak, tüm bu anlatılar içinde, örneğin, aynı dönemde daha çocuk yaşta İngilizce öğrenirken çevirdiği Jacob Abbott'un "Ana" adlı eseri yayınlanan ve bu başarısı nedeniyle Sultan II. Abdulhamid tarafından 1899 yılında Şefkat Nişanı ile ödüllendirilen Halide Edip Adıvar'dan hiç söz edilmez. Dolayısıyla filmdeki kadınların tarihsel kadınları göstermekten uzak, yalnızca kurmaca olarak metinde yer alan kadınlara odaklandığı vurgulanmalıdır. Filmik anlatı içinde yaratılmış olan, gerçekte hiç olmayan Nimet karakteri üzerinden Oryantalizmi, Batılılaşmayı, hırsı ve iktidar savaşı deneyimlenmektedir.

Filmde kadınlarla ilgili temsil sürekli olarak kısıtlı görüntülere, imgelere ve daha önceden sıklıkla tekrar edilmiş klişelere indirgenmiş durumdadır. Örneğin, ya konu ve karakterler ile ilgili bilgi yeterli değildi, ya da sunulan bilgi yeterince temsil niteliği taşımamaktadır. Sonuçta, görsel anlamda kadınların filmedeki temsili Oryantalist anlamdaki temsilden çok da farklı görünmemektedir. Adeta, anlatı içine ekimlenmiş ve oryantalist söylemi yaşama geçirmek için anlatıya girmiş gibidirler. Özel yaşamları, durumları ve yaşadıkları kısıtlamalar nedeniyle hissettikleri

memnuniyetsizlikleri ve mutsuzlukları nedeniyle karanlık mekânlarda (oryantalist) yasak ilişkilere kolayca girebilen kadınları ve ezilen köleleri görebilmek mümkündür. Filmdeki en özgür kadınlar bile kapalı kapıların ardında tutulmakta ve Nimet karakterinde de görebileceğimiz gibi birçok sosyal ve politik haktan mahrum edilmektedirler. Nimet, kadın olmaktan adeta pişmandır, çünkü kafasındaki fikirleri uygulayabileceği, erkleri ele geçirebileceği ortamlar kadınlara kapalıdır. Siyasal düşüncelerini önce babası daha sonra Şefik bey ve hatta Talat bey yardımı ile uygulamaya koyabilmek ister.

Ayrıca, filmdeki kadınlarla ilgili tarihsel bilgilerin güvenilirliği de tartışmaya açıktır. Bununla birlikte, filmdeki kadınlarla ilgili söylemin, kadın sorunlarını basitleştirdiği ve bilindik klişelere indirgediği ifade edilebilir. Filmde, dönemin tüm kadın sorunları sanki yalnızca kıyafet seçimi, yüzün görünmesi ya da kadınların dışarıda dolaşma hakkının olup olmamasıymış gibi aktarılmaktadır.

Bununla birlikte, filmde aslında bir kadın karakterin dönüşüm sürecinin anlatıldığı iddia edilebilir. Çünkü, açılış sahnesinden bitiş sahnesine kadar Nimet karakteri adeta kendisini yeniden yaratmakta, düşüncelerini uygulamak ve haklarını elde edebilmek için savaşmaktadır. Bu şartlar altında, Batı değerlerini benimsemek daha iyi görünmektedir.

Filmin çözümlenmesi çerçevesinde, temel olarak Barthes'in göstergebilimsel çalışmaları, filmin film içi ve film dışı göndermeleri, yer değiştirmeceleri, eksiltileri, bağlaçları ve dilsel tutarlıkları göz önünde bulundurulmakta, ayrıca filmdeki durumsallık, amaçlılık, kabul edilebilirlik, bilgisellik, metinlerarası geçişlilik ve eylem kodları ile ilgili bulguları sunulmaktadır. Çalışmanın özünde, sonuç olarak, Abdülhamid düşerken filminin genel anlamda Batının oryantalist söylemini içselleştirme potansiyeline sahip olmakla birlikte bunu çok yetkin ve donanımlı bir biçimde gerçekleştirmediği gösterilmeye çalışılmıştır.

\

KAYNAKÇA

Alkan, N.:	**Karikatürlerle Sultan 2.Abdülhamid**. istanbul: kronik kitap.2018
Anika, D.:	**What Is the Difference between Orientalist and Oriental Art?** (2016, January 25). 5 2017 tarihinde Widewallas: https://www.widewalls.ch/oriental-art-orientaism/ adresinden erişilmiştir
Armağan, M.:	**Abdülhamid'in Kurtlarla Dansı -1**. istanbul: Timaş yayınları. (2009).
Ashcroft, B. G.:	**Key Concepts in Post-Colonial Studies**. Routledge, (1998).
Barthes, R.:	**Mythologies**. New York: The Noonday Press (1972).
Baykal, E.:	**THE OTTOMAN PRESS (1908–1923).** Cambridge University. (t.y.).
Bernstein, M.:	**Visions of the East: Orientalism in Film**. New Jersey: Rutgers University Press(1997).
Bezci, B., & Çiftci, Y.:	**Self oryantalizm: İçimizdeki modernite ve/veya içselleştirdiğimiz modernleşme**. Akademik İncelemeler Dergisi (AID), 7(1), 139-166. (2012)
Carta, S.:	**Orientalism in the Documentary Representation of Culture**. Journal Visual Anthropology , Pages 403-420 . (2011)
Çetinsaya, G.:	**Abdülhamid Rejiminin Kilit Taşı: Merkeziyetçilik .** Sultan II. Abdülhamid Dönemi Siyaset - İktisat - Dış Politika - Kültür - Eğitim (s. 15-32). İçinde İstanbul: İzü Yayınları. (2019)

Dabağyan, L. P.:	**Bilinmeyen II. Abdülhamid Han Osmanlı Ermenileri ve Bir Devrin Anatomisi -2**. istanbul: Yedirenk Kitapları. (2015)
Dayan, D. :	**The Tutor-Code Of Classical Cinema. Film Quarterly**, 28(1), 22-31. (1974)
Dayan, Daniel:	**"The Tutor-Code of Classical cinema",** Movies and Methods I, içinde, Bill Nichols (ed), 1976, 438-51. (1976)
Demirel, P. D.:	**SULTAN II. ABDÜLHAMİD'İN KAMUSAL ALANDA GÖRÜNÜRLÜĞÜ .** SULTAN II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİ Siyaset - İktisat - Dış Politika - Kültür - Eğitim (s. 95-111). içinde İstanbul: İzu yayınları. (2019).
Dijk, T. A.:	**Discourse & Power**. New York: Palgrave Macmillan. (2008)
Diken, B., Laustsen, C. B., & Ertekin, S.:	**Filmlerle Sosyoloji**. Metis Yayıncılık . (2008).
Doğan, D. M., :	**Asırlık Menfî Bir İmajı Yıkmak, Yahut Abdülhamid Tasavvurundaki Yüz Yıllık Dönüşüm**. Sultan II. Abdülhamid Dönemi Siyaset - İktisat - Dış Politika - Kültür - Eğitim (s. 3-15). içinde İstanbul: İzu yayınları. (2019).
Eldem, E. :	**Ottoman and Turkish Orientalism**. Special Issue:Turkey: At the Threshold, s. 26-31. (2010, February).
Fiske, J. :	**Introduction to communication studies**. Routledge. (2002).
Foucault, M.:	**The Archeology of Knowledge**. New York: PANTHEON BOOKS, NEW YORK . (1972).
Georgeon, F. :	**Sultan Abdülhamid** . Istanbul: Homer Kitabevi. (2006).

Germaner, S. İnankur, Z., :	**Orientalism and Turkey**. istanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı. (1989)
Güngör, A. C. :	**Koloni Dönemi Fransız Sinemasında Oryantalist Temsil**; Pépé İle Moko Filmi Örneği. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi| (42). (2012)
Hall, S. :	**THE WEST AND THE REST: DISCOURSE AND POWER.** B. G. Stuart Hall içinde, Formations of modernity. Cambridge England: Polity Press in association with the Open University. (1992).
Hayta, P., & Ünal, D. U. :	**Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri** (17. Yüzyıl Başlarından Yıkılışa Kadar). Istanbul: Gazi Kitabevi. (2000)
Holšánová, J., & Boeriis, M. :	**Tracking visual segmentation: Connecting semiotic and cognitive perspectives.** Visual Communication, 259-281. https://www.ensonhaber.com/padisah-ii-abdulhamid-tam-bir-opera-sevdalisiydi-2012-07-28.html(2012)
Hübinette, T. :	**Orientalism past and present: An introduction to a postcolonial critique.** The Stockholm Journal of East Asian Studies, s. 73-80. (2003)
Irwin, R. :	**For Lust Of Knowing: The Orientalists And Their Enemies.** London: Penguin. (2006).
Kaya, Ayse. :	**Sinemada oryantalist temsiller**: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek filmleri .www. tez.yok.gov.tr tan alindi.2010
Kochetkova, M. A. :	**Semiotic Approach to the Analysis of Interpersonal Communication in Modern Comedies**. (Electronic Thesis or Dissertation). https://etd.ohiolink.edu/ adresinden alındı (2010).
kolektif. :	**Bilinmeyen Abdülhamid Cilt 1-2.** istanbul: Temel Yayınları. (2017).
Koloğlu, O. :	**Abdülhamid Gerçeği**. Pozitif Yayıncılık. (2015).

Lockman, Z. :	**Contending Visions of the Middle East The History and Politics of Orientalism.** Newyork: Cambridge press. (2009).
Lowe, L. :	**Critical Terrains: French and British Orientalisms. Ithaca and London:** Cornell University Press. (1991)
Macfie, A. L. :	**Orientalism**. Great Britain: Longman. (2002).
MacKenzie, J. M. :	**Orientalism history, theory, and the arts**. Manchester: Manchester University Press. (1995).
McCarthy, C. :	**The Cambridge introduction to Edward Said**. Cambridge Press. (2010).
Meagher, J. :	**Orientalism in Nineteenth-Century Art** https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm adresinden erişilmiştir (tarih yok).
Metz, C. :	**Film Language**. Chicago: Oxford Press. (1974).
Morin, Edgar, :	**The Cinema or the Imaginary Man,** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
Murfin, R. C., & Ray, S. M. :	**The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms.** Boston : Bedford/St. Martin's. (2003).
Naci, F. :	**Yüz Yılın 100 Romanı**. istanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (2015).
Ortaylı, İ. :	**İmparatorluğun en uzun yüzyılı**. istanbul: İletişim Yayınları. (2005).
Ortaylı, İ. :	**2. Abdülhamid'i gerçekten tanıyor muyuz?** (2016, 9 24). http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ilber-ortayli/2-abdulhamidi-gercekten-taniyor-muyuz-40230875. http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ilber-ortayli/2-abdulhamidi-gercekten-taniyor-muyuz-40230875 adresinden alındı
Özen, S.	**PADİŞAHIN FiLMİ SURET VE PROPAGANDA.** Dogu Bati Dergisi. (2015).

Öztuna, Y.	**II. Abdülhamid / Zamanı ve Şahsiyeti**. istanbul: Ötüken Neşriyat. (2013).
Said, E.	**Orientalism.** New York: Vintage Books. (1979).
Schick, İ. C.	**Sultan Abdülhamid II from the Pen of his Detractors: Oriental Despotism and the Sexualization of the Ancien Régime.** Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association, 5(2), 47-73(2018)..
Scognamillo, G.	. **Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler.** (2006)
Scognmillo, G.	**Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra**. (1996).
Serdar, Z.	**İslam, Bilim ve Kültürel İlişkiler**. Pınar Yayıncılık. (2009).
Shaheen, J.	**Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People.** United States of America: Olive Branch Press. (2014).
Shohat, E.	**Gender in Hollywood's Orient**. Middle East Report. (1990).
Shohat, E.	**Between the Middle East and the Americas**. United States of America: The University of Michigan Press. (2013).
Soy, H. B.	**II. Abdülhamid Dönemi Karikatürlerinde Osmanlı-Alman YakınlaÇmasının Yansımaları.** 2nd TUGFOH Symposium: Cultural images and objects in everyday lif, s. 250. (2014, November 27).
Turner, B. S.	**Orientalism**, **postmodernism and globalism**. London: Routledge. (1994).
VARDAN, U.	. **İşte size gerçek bir 'Soygun' filmi**. www.radikal.com.tr: http://www.radikal.com.tr/hayat/iste-size-gercek-bir-soygun-filmi-1032924/ adresinden alındı(2010, 12 17)
Yavuz, H.	. **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam**. (1999)

Yıldırım, S.	**Oryantalistlerin yanılgıları**. istanbul: Ufuk kitapları. (2003).
Yücel, M.	**Türk Sinemasında Kürtler**. AGORA KİTAPLIĞI. (2008).
Yüksel, A. E.	**SULTAN II. ABDÜLHAMİD'İN SANAT HÂMİLİĞİ.** Sanat Tarihi Dergisi, s. 261-293. (2017, 76).