

KOLONİ DÖNEMİ FRANSIZ SİNEMASINDA ORYANTALİST TEMSİL; PÉPÉ LE MOKO FİLMİ ÖRNEĞİ

Yrd. Doç. Arif Can GÜNGÖR*

Öz

Oryantalizm, Batılının Batılı olmayanı yani 'Öteki'ni kendi ihtiyaçları, algısı ve kültürü doğrultusunda betimlemesidir. Oryantalizm dünyaya insanların ne hakkında ve nasıl düşünmeleri gerektiğini dikte ettiren çeşitli 'temsil'leri içinde barındırmaktadır. Bu düşünce biçiminin uygulanmasında Batı kendi kolonyal amacına uygun söylemleri hiyerarşik üstünlüğüne vurgu yapan kaotik yollarla kullanmaktadır.

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. Koloni dönemi Fransız sineması tarafından hazırlanmış Pépé le Moko filmi görsel düzenlenişi açısından Afrikalı ve Doğulu temsillerin olumsuz (ırkçı, ötekileştirici) kalıplar olarak sunulduğu filmlerin başında yer almaktadır. Filmde sunulan oryantalist temsiller; öykü, karakter ve mekan açısından söylem analizi yöntemiyle ortaya konmaya çalışılmıştır. Böylece Batılı gözüyle Doğulunun (ötekinin) nasıl yaratıldığı ve nasıl etkileyici bir gerçeklik haline dönüştürüldüğü sergilenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fransız Sineması, Oryantalizm, Temsil

Abstract: Orientalist Representation In French Cinema During Colonial Period; Movie Sample of Pépé le Moko

Orientalism, for the West, is a description of Non-Western as 'the others', according to their own needs, perception and culture. Orientalism contains various 'representations' that dictate world in large ways to think. In the implementation of this mindset, the West makes the use of discourses in line with its colonial purposes through concepts that emphasize its hierarchical superiority.

In the past, the colonial expressions suggesting that the West is superior and advanced while the East is inferior and undeveloped have been used repeatedly in cinema as well as literature, painting and photography. Especially, representations of races have been the most substantially exemplified in cinema. The film Pépé le Moko of the French colonial period cinema is among the top movies where the African and Eastern representations have been presented as negative (racist, othering) patterns in terms of its visual structuring. The orientalist representations in the film were intended to reveal method in terms of story, character and place through discourse analysis. Thus, it has been exhibited how the Eastern has been created from the western point of view and as such, converted into a striking reality.

Key Words: French Cinema, Orientalism, Representation

* Yrd. Doç., İstanbul Aydın Üniversitesi, Sanat Yönetimi Bölümü, acangungor@aydin.edu.tr

GİRİŞ

Oryantalizm, hem geçmişte hem de günümüzde Doğu-Batı sorunu merkezinde güncelliğini hiç yitirmeyen bir tartışma, araştırma ve polemik konusu olmuştur. Oryantalist temsil ise Batı'nın Doğu'ya karşı sergilediği yaklaşımın esas alındığı oryantalist düşüncenin Batı formlarını taşıyan sanat yapıtlarında çeşitli temsiller yoluyla ortaya konulması şeklinde gerçekleşmiştir. Nesnel gerçeklermiş gibi sunulan fakat aşırı genellemelerden ve kalıp düşüncelerden oluşan önermeler başta *Oryantalizm* kitabının yazarı Edward Said olmak üzere Doğulu bilim adamları ve onlar gibi düşünen Batılılar tarafından eleştirilmiştir. Said bu eserinde Batılıların bazı metinlerini, bazı sanat yapıtlarını çağdaş oryantalizmin ortaya çıkmasındaki araçlar olarak ele almaktadır.

Oryantalizm ve oryantal temsille ilgili tartışmaların çıkış noktasını Batı ve Doğu'nun açık bir tanımının ve tarifinin yapılamaması oluşturmaktadır. Doğu'nun tam olarak neresi olduğu coğrafi anlamda bir belirsizlik taşımaktadır. Bu konuda Batılılar tarafından geniş bir coğrafi alanın kast edildiği öne sürülebilir. Çünkü bir Avrupalı için Balkanlar da Doğu olabilir, Rusya ve Çin de coğrafi olarak Doğuda yer almaktadır. Burada asıl sorulması gereken doğru soru Batı'nın neresi olduğu ve ideolojik olarak ne anlama geldiğidir. Batı "bugün coğrafi olmaktan çok ideolojik bir kavramdır. Çağdaş jeopolitikada Batı Dünyası, Batı Avrupa, Japonya ve A.B.D. ile gezegenin kuzey yarım küresini içeren bir üçgeni belirtir" (Latouche, 1993: 40). Bu tanıma göre Almanlar, Portekizliler, İtalyanlar, Belçikalılar da oryantalist ve sömürgeci bir geleneğe sahip 'Batılı' ülkeler olarak tanımlanabilirler.

İdeolojik ve coğrafi ayrışmanın bir sonucu olarak ötekileştirmenin kaynağı olan sömürgeciliğin özellikle İngiliz ve Fransızların iktidarında oryantalist bütün metinlerde ortak söylemi kullandığı öne sürülebilir. Sömürgeci ve oryantalist söyleme yönelik eleştirel yaklaşımlar çoğu zaman sanat alanında yapılan çalışmalarla ortaya konmuştur. Bu anlamda makalede özellikle Batıda icat edilmiş ve formal açıdan Batılı bir sanat olarak ortaya çıkan sinema sanatı üzerinden Fransa'ya ait ideolojik söylemin bir analizi yapılacaktır.

Temel Kavramlar ve Yaklaşımlar

Hayali Doğu; Oryantalizm

Oryantalizm kavramı olumlu ve olumsuz olmak üzere iki farklı kullanım alanına sahiptir. Amerikalıların ve Avrupalıların Doğu üzerine yaptıkları araştırmanın tümüne gönderme yapan daha çok Batılının ötekini inşa etmeye çalıştığı yaklaşımlar olarak tanımlandığında olumsuz, Batılıların Doğu'yu ve Doğulu halkları tanımaya yönelik bilimsel araştırmaları olarak tanımlandığında ise olumlu biçimde değerlendirilmektedir.

Oryantalist düşünceyi ve onun etkilerini en ciddi şekilde ele alan oryantalizm üzerine tüm dünyada referans olan çalışmaları gerçekleştiren Edward Said; ötekileştirmenin temelinde yatan oryantalizmin Avrupalıların gereksinimlerinin açığa çıkardığı, düşlerinden ve fantezilerinden doğduğunu söylemiştir. Said oryantalizmi "estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik tarihe ait ve filolojik metinler aracılığıyla aktarılmaya çalışılan bir çeşit jeoekonomik görüşler bütünüdür. Oryantalizm coğrafi bir ayrım değil -Dünya Doğu ve Batı olarak eşit olmayan iki bölüme ayrılmıştır- bir seri çıkarlar toplamıdır" (31) ifadeleriyle eleştirmektedir.

Said, oryantalizmi psikoloji bağlamında ise Batılının uydurduğu hayali coğrafyanın yarattığı bir sonuç olması açısından paranoya olarak değerlendirmektedir. Batı'nın Doğu hakkındaki görüşlerinin oryantalist araştırmacının rüyalarından, hayallerinden ve sözcüklerinden türediğini öne süren Said oryantalizmin biri düşsel diğeri bilimsel olmak üzere iki kısımdan ibaret olduğunu, Batılı'nın bazen birini bazen diğerini kullandığını belirterek bu anlamda oryantalizmin kendine has bir dil oluşturduğunu vurgulamıştır (132).

Temsil

Bir kitle iletişim aracı olarak sinema anlam üretiminde /yeniden üretiminde, birey için davranış modeli oluşturmada, sosyalleşmede ve kültürlerin tanımlanmasında önemli bir işlev üstlenmiştir.

İngiliz kültür kuramcısı Stuart Hall'a göre gerçek anlamlar sabit değil tar-

tışmalıdır ve onlara ancak kişisel deneyimlerle ulaşılabilir. Eğer gerçeklik daima kişisel deneyimleme meselesiyse gerçeklik-temsil arasında belirgin bir ayırım ortaya çıkar. Medyanın (sinemanın) sunduğu gerçeklik temsilleri gerçek dünyaya ilişkin kişisel deneyimlerimizi ve yorumlarımızı büyük ölçüde belirlerler. Ortak yaşam alanlarımız yani ortak kültürümüz gerçek olanı ve temsili olanı ortak algılamamız için önemli bir ortamdır. Bunu da medya farklı kültürel gerçeklikleri temsil ederek ve onların içine anlamlar yükleyerek yapar (84).

Bu anlam yüklemesine Michel Foucault'nun Don Quichotte analizinden örnek verilebilir. Foucault'ya göre temsiller içeriği olmayan biçimlerdir. Foucault "Don Quichotte anlatının içeriksiz işaretlerini hakikatle doldurmak zorundadır." diyerek dilin gerçekliği temsil etmediğini onu kurguladığını vurgular (85). Dolayısıyla gerçeğin temsiline olmaması yani temsiline kendisinin gerçekliğin yerini alması mesajı oluşturan medyanın manipülasyon yapmasına neden olmaktadır. "Birisi, radyo ya da televizyon spikeri size bir şey duyurduğunda, ister inanın ister inanmayın, bu binlerce insanın kafasında hakikat olarak işlemeye başlar, tek hakikat olarak, çünkü o şekilde, o tonda, o kişi tarafından, o saatte sözcelenmiştir" (Foucault, 1994: 177).

Bu bağlamda gerçekler ve doğrular hakkındaki düşüncelerin üç önemli deneyime dayandığı unutulmamalıdır; bir tanesi kültürel deneyimdir. Kültürel deneyim kodlar sisteminin yerleşik kurallarına dayanır. Filmler üzerinden gerçekleşen algılamalar burada çok önemli bir yer tutmaktadır. Diğer bir deneyim ise gerçek yaşamdır. Seyirci bir şeyin gerçek olup olmadığına gördüklerine, yaptıklarına ve hissettiklerine bakarak karar verir. Gerçeği böylece kendi yaşamındaki olabirliklere göre değerlendirir. İnsan davranışlarına etki eden neden sonuç ilişkileri burada öğrenilmektedir. Üçüncü ve son deneyim alanı ise medyadır. Gerçeğin ne olduğunu öğrenmek eylemi daha önce deneyimlenen medya materyalleri ışığında sürdürülür. Yani insanlar yargılarını başka birinin

yarattığı medya deneyimlerine dayandırır (Burton, 1995: 123-124).

Üçüncü deneyim alanında yer alan sinema bu işlevini temsil yoluyla gerçekleştirmektedir. Sinema eğer insan toplulukları hakkında mesaj veriyorsa kültür konusunda bir mesaj veriyor demektir. Çünkü bu topluluklar ya bir kültürü ya da bir alt kültürü meydana getirmektedirler. Kültürler ise temsil edilirler.

Sinemada Öteki olarak Doğu ve Doğulu temsillerinin analizine geçmeden önce çeşitli anlatılarda Doğu temsillerinin kodlanması ve meydana getirilen stereotipler (basmakalıp yargılar) ortaya konmalıdır. Sinemanın bulunuşundan önce farklı anlatım araçlarında Doğu'nun ve Doğulun temsillerine yer verilmiştir. Bu anlatı türlerinin en başında resim ve edebiyat yer almıştır. Örneğin "Türk-İslam kültüründe uhrevi bir mimari unsur olarak kurgulanan hamamlar 'temizlik' ve 'arınma' amaçlı inşa edilmişlerdir. Oryantalist resimlerde 'Türk hamamı' imgesi, Avrupalı sanatçıların kolonyalist yaklaşımlarına bağlı olarak, çıplak köle kadınların şehvet dolu gösterildiği, cinsel olanaklarla dolu sapkın cennet tasarımı olarak karşımıza konmaktadır" (Bal, 2010: 22).

Batı'nın Doğu ile ilgili olumsuz ve yanlış izlenimleri dönemlere göre değişmektedir. Örneğin, Aydınlanma dönemine ait medeniyet doktrinleri Doğu/Batı karşıtlığını ileri/geri, akılcı/duygusal, özgür/köle gibi zıtlıklara dayandırmışlardır. Montesquieu iklim, yerleşim ve din faktörlerini esas alarak sıcak iklimde yaşayan Doğuluları köleliğe yatkın olarak ortaya koymuştur. Kategorize edilmiş Doğulu anlayışı tembel, korkak, cahil, köle ruhlu ve despotik şekilde idare edilmesi gereken insanlar olarak sunulmaktadır (Çırakman, 2002: 203-204).

E. Said, Doğu üzerine yazan yazarların çoğunun birbirinden aktarmalar yaptığını böylece oryantalizmin adeta bir yazarlar ve eserler bütünü sayılması gerektiğini vurgulamaktadır (49). Elbette ki olumsuz ve önyargılı Doğulu temsillerin oluşmasında gerçeklikleri kendi zihinlerindekiyle karşılaştırmaya çalışan ve haklılıklarını tescil etmenin peşinde koşan Hugo, Nerval, Goethe, Flaubert vb. Batılılar olduğu gibi Doğu'nun vahşi, ilkel, barbar olarak

değerlendirilmesine muhalefet eden bunların birer önyargı olduğunu ileri süren bazı Batılıların da bizzat Doğu'ya giderek önyargılardan arınmış tespitlerde -Louis Massignon gibi- bulduklarını da unutmamak gerekmektedir. Ama gene de önyargılar özellikle sanat eserleri dolayımından pekişerek birer gerçek gibi anlam kazanmışlardır. Bu bağlamda kendinden önceki anlatı türlerinden yararlanan sinemanın (Batı sinemasının-Batı etkisinde ticari sinemanın) dünya üzerindeki ekonomik ve politik gücünü kullanıp daha önce yaratılmış önyargılı imgeleri yeniden üreterek oryantalist işlevi sürdürdükleri ve ırkçı, sömürgeci anlayışı teşvik ettiklerine yönelik varsayım ancak söylem analiziyle ortaya konabilecektir.

Öteki ve Karşıtlıklar Dünyası

'Öteki' kavramı Türk Dil Kurumu sözlüğünde "zm. 1. Diğeri, öbürü: "Bu iki perdelik bir oyun imiş, bitince ötekini oynayacaklarmış!" -M. Ş. Esendal. 2. sf. Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan. 3. sf. Öbür, diğeri. 4. sf. top. b. Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan." (TDK Sözlüğü) olarak yer almaktadır.

Doğu-Batı karşıtlığının merkezinde Biz-Öteki ayrımı bulunmaktadır. Oryantalist söylemde Batı (biz olarak) kendini tanımlamak adına Doğu'yu ötekileştirmiştir. Böylece Doğu'ya ait tanımlamalar iktidarı elinde bulunduran Batılılar tarafından yapılmıştır. Bu durum insanoğlunun, kavramlardan ve kategorilerden yola çıkarak hükmetmek istediği gerçeği düzene sokma çabasından kaynaklanmaktadır. Doğu- Batı dikotomisinde karşıt ve düşman olarak tanımlanan Doğu'dur. Hem maddi hem de manevi iktidara sahip olan Batı için Doğu "Öteki"dir. Çünkü Öteki yukarıda da tanımlandığı gibi farklılık gösteren, dışlanan, kategorize edilendir (Uluç, 2009: 34).

Öteki'nin Ben'le olan ilişkisine göre ise "Ötekiliğin tanımı her zaman için kendi kendini tanıtanın ya da kendi kendini reddetmenin yolundan başka bir şey değildir" (Hentch, 1996: 264). Ötekini belirgin bir biçimde ortaya koyan farklar ikilikler olarak çıkış noktasını ilk kez

yapısalcılık akımının kurucusu F. Saussure'ün yapısalcı dilbilim üzerine geliştirdiği dikotomilerinden almıştır.

Saussure'e göre dil bağıntıların yönettiği bir dizgedir. Yapı ikili karşıtlıklardan oluşan bir bütündür. Herşey ancak karşıtlığıyla vardır. Nesnelerin biçimleri değil birbirleriyle olan ilişkileri önemlidir. Varlığı da belirleyen bu esastır. Yani bir şeyin varlığı ancak onu tanımlayan öteki ile söz konusu olabilir. Değerini birbirinden alan öğelerin yarattığı yapı içerisinde Saussure'ün ayrımlarında bunları görmek mümkündür. Dikotomiler birbirinden ayrılamayan kaynaşmış soyutlamalardır (8-9).

İmin imleyen ve imlenen diye iki yüzü var; imlenen kavramdır, ideal anlamdır ve imleyen Saussure'ün adına -maddi fiziki imaj dediği şeydir- yani dilde sadece farklılaşmalar ve farklılıklar vardır" (Akay, 1997: 27).

Saussure'ün bu yaklaşımını kendisine temel alan Stuart Hall ırkla ilgili siyah ve beyaza dair algının bir dizi ikili karşıtlık yardımıyla nasıl oluşturulduğunu ortaya koymaktadır. Beyaz (uygarlık) Siyah (vahşilik) ikilisi içinde biyolojik temele dayalı bir tanımlanın söz konusu olduğu görülmektedir. Hall bu iki kavramla ilgili algıların dayandırıldığı kültürel olguları analiz etmiştir. Irka ve ötekine dair temsillerin analizinde Hall'un çalışmalarının önemli bir yeri olmuştur (334).

Pépé le Moko, içinde irka dair temsillerin yer aldığı, Afrikalı ve Doğulu temsilleri olumsuz (ırkçı, ötekileştirici) kullanan filmler arasında görsel-işitsel düzenlenişi açısından incelenmeye değer olanlardan biridir. Filmi gerçekleştiren Batılı düşünce ötekileştirdiği üzerinden de kendini tanımlama çabası içerisine girmiştir. "Kendi kendini anlamanın yolunun ötekinden geçtiği doğruysa bu aforizma bugün her zamankinden daha çok geçerlidir. Bu, ötekinin içinde kendi görüntümüzü aradığımız aynayı oynatmasını ve bize hiç beklenmedik, hatta belki de hoş olmayan kendi yansımamızı göstermesini de gerektiriyor" (Hentch, 1996: 270).

Doğulular hakkında bilgi sahibi olduğu iddiasıyla oryantalizmin yaptığı şey, onları kendi (Avrupalı) ötekisi

olarak inşa etmek olmuştur. Maksudlu Doğulu karakteristikler (akılsız, medenileşmemiş vb) tarif etmek suretiyle oryantalist gerçek Doğulu kimliğin değil fakat onu tanımlayan kurgunun oluşturduğu karşıtlıklar bağlamında Avrupalı kimliğinin tanımını yapmıştır. Akılsız 'öteki', akıllı 'ben'i var sayar (ve aynı zamanda onun tarafından varsayılır) Şu halde oryantalist söylemde ötekinin inşası, bir kendi kimliğini iddia vakasıdır. Ve Doğulu öteki'ne dair Avrupalının yaptığı tanımlama, bu surette bir iktidar sorunu haline getirilir (Edgar Andrew ve Sedgwick Peter, 2007: 252).

Kitle iletişim araçları ve sinemada ırkçı ve ötekileştirici temsiller özellikle stereotype (basmakalıp) yargılardan beslenmektedir. "Bu tür yargılarla kitle iletişim araçları gerçeği saptırmakta, izlerkitleleri ideolojik olarak yönlendirmektedir. Tüm basmakalıp yargılar sonuçta kitle iletişim araçlarının -biz/onlar-karşıtlığı şeklinde dile getirilebilecek duygu yapısına dayandırılmaktadır" (Mutlu, 2008: 39). Basmakalıp yargıların ise bir süre sonra gündelik yaşamın olağan düşüncelerine dönüşmesinde filmlerin önemli bir yeri bulunmaktadır.

İktidar İlişkileri ve Sömürgecilik

"Tarihsel kapitalizmin mümkün olan en yüksek düzeyde sürdürülebilmesi amacıyla yeni pazarlar, hammadde ve ucuz emek bulabilmek için daima coğrafi bir genişleme söz konusu olmuştur. Ticaret ve göçler tarihi, misyonerlik ve askeri fetihler tarihi, emperyalizm ve neo-emperyalizm tarihi bunların muhtelif aşamalarını belirlemiş ve yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde kapitalizm artık gerçekten küresel bir güç olmuştur" (Morley & Robins, 1997: 151).

Bu söylemleri oluşturan kavramların temelinde iktidar ilişkilerinin, güçlü olanın zayıf olana tahakkümünün ve güçlü olanın bilgisinin gücünün de güçsüz olanın bilgisini zayıf kılmasının bulunduğu öne sürülebilir. Çünkü Batılının bilgisi sosyolojisi', 'antropolojisi', 'iktisadi', 'felsefesi' vb. Avrupa'nın yeni koşullarda karşılaştığı iç ve dış sorunları anlama ve açıklama

çabasından doğmuştur. Mevcut araştırma disiplinleri ve yöntemleri yetersiz kaldığında ise yenileri üretilmiş ya da disiplin ve yöntemler yeni duruma uygun bir biçim ve içerik kazanmıştır (Bulut, 2004: 86). Böylece Doğu hakkında üretilen söylemlerle, sömürgeleştirmede yeni topraklar, yeni pazarlar, yeni hammadde arayışı bilimsel bir çerçeveye oturtulmuştur.

Frantz Fanon oryantalist bakış içerisindeki kapitalist batılı insanlarca tanımlanmış ideolojilerin 3. Dünya ülkelerine özgürlük getirmeyeceğini açık bir dille vurgulamaktadır (93). Fanon 3. Dünya terimi ile İkinci Dünya Savaşı sonrasını takip eden gelişmeleri yani Batı Avrupa sömürgeciliğinin yıkılmasını, ABD ve SSCB'nin iki yeni güç olarak belirmesiyle birlikte ortaya çıkan devletleri kastetmektedir. Batı devletlerinin eski kolonileri olan yeni devletlerin oluşturduğu grup -Hindistan, Pakistan, Vietnam, Bangladeş, Mısır, Libya, Cezayir, Tunus vb -gibi ülkelerden meydana gelmektedir. Batı ülkeleri tarafından icat edilmiş olan Üçüncü Dünya kavramı coğrafi bir göstergesi olmayan sosyo-ekonomik bir kavramdır. Bu ülkeler 1955 yılında Bandung Konferansı'nda bir araya gelmişlerdir. Batı'nın sömürgeci anlayışına yönelik yeni ve bağımsız bir sosyo-ekonomik oluşum meydana getirmeye çalışmışlardır (Biryıldız & Erus, 2007: 20-21).

Batı kültürü tek olanın, güçlü ve baskın olanın sesine sahip bir anlayışın ürünüdür. Çünkü doğru olan tektir. Dolayısıyla 'öteki' olan bu teke ve biricik olana uydurulmalıdır. Bu Avrupalı söylemidir. Bu gün bastırılmış olan kimlikler, globalleşme ve tek tip olmanın sorgulanması söz konusu iken Afrika'nın Batılı koloniler tarafından işgali 'Üçüncü Dünya' ilkellerinin, 'Öteki'lerin medenileştirilmesi için atılan bir adım olarak düşünülmüyordu. Bu sebepledir ki; dünyanın batılılaşması öncelikle bir haçlı seferidir. Batılılaşmanın bu ilk hareketi 16. yüzyılda haçlıların zaferiyle sonuçlanır. Denizlerde elde edilen başarının ardından 18. yüzyılda bilimsel başarı alır. Artık evrenin ansiklopedik bir envanteri çıkarılmaya başlanmalıdır. Gözlemler bilgiler üst üste yığılıp her şey bilinmelidir. Harita çıkarmak, kaynak sayımı yapmak ve yerlileri tanımak

gerekmektedir. Bu sebeple Napolyon bir dolu bilim adamıyla Mısır seferine çıkar (Latouche, 1993: 40).

Doğulu ve Batılı arasındaki kültürel karşılaşmaların geçmişi haçlı seferlerine kadar dayanmaktadır. Batılının iktidarına uygun gerçekleşen bu süreç (karşılaşma-istila) günümüzde yersiz yurtsuzlaşma, melezleşme ile birlikte yeni kimlik tanımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. O gün tek yönlü başlayan Batılının kültürel alandaki iktidarıyla oluşturduğu söylemde yer alan kavramları bugün yeniden tanımlama zorunluluğu doğmuştur. Aslında *P p   le Moko*'nun bu karşılaşmaların yarattığı çatışmayı ve ardından gelecek yeni tanımların ilk örneğini veren filmlerden biri olduğunu öne sürmek mümkündür. Sınır mekanlarda bir araya gelmiş olan Batılıların / Doğuluların döneminin milliyetçi kültürünün melezlik d şncesine (Doğulu gibi olma, benzeme, karışma vb) karşı iktidarı kaybetme korkularını alaycı bir dille (P p  ; Fransızlar tarafından alay edilmek üzere uydurulmuş bir yerli isimdir) ortaya koydukları bir filmdir.  nk n  "eşit olmayan bir kültür karşılaşması sürecinde 'yabancı halklar', Batı imparatorluğunun tebaaları (subjects) ve asıtları (subaltern) olmaya zorlanmışlardır ve bundan daha az önemli olmamak üzere, Batı, 'Oteki' ile ve Otekinin egzotik kültürü ile karşılaşmıştır. Küreselleşme, sınırları ortadan kaldırdığı için kolonyal merkezin sömürgeleştirilmiş çevresiyle yüz yüze gelmesini yoğun bir deneyim haline getirmiştir" (Morley & Robins, 1997: 152).

Doğu ve Batı arasındaki kültürel karşılaşmalar bugün farklı boyuta taşınmış bir küreselleşme konsepti içerisinde tartışılmaktadır. Aslında Edward Said'in yazıldığında yoğun tepkiler meydana getiren eseri 'Oryantalizm' bu bağlamda ikinci kez okunmaya muhtaç görünmekte ve eleştirilmektedir. Doğu'yla ilgili kalıpları kırmak ve söylemlerin kaynağını deşifre etmek için kullanılan yöntemin gene kalıplar haline gelmiş popüler söyleme dayalı yeni bir paradigmayı ortaya çıkardığını, bu kez Doğu'dan Batı'ya yönelik yeni ve karşıt söylemlerin oluşturulmaya çalışıldığını böylece Doğu düşmanlığı söyleminin de bir mite dönüştürüldüğünü; Doğu'nun sadece Müslümanlardan, sadece Araplardan, sadece siyahlardan oluşmadığını sadece Arap-İsrail

karşıtlığına indirgenemeyeceğini, küreselleşen dünyada Batının konumundaki değişmeleri de göz önünde bulundurmak gerektiğini öne süren Fred Halliday'in esas meselenin küresel bir iktidarın dayatmalarından ve zorlamalarından kaynaklanan sıkıntılara karşı durmak olduğunun altını çizerken kapitalizme ve iktidar mücadelelerine dikkati çekmeye çalışmakta olduğu görülmektedir (78-107). Ayrıca oryantalist eleştirirken alternatif bir model önermemesi, bir Batı projesi olan oryantalistle ilgili Batılı düşünür ve edebiyatçılara atıfta bulunması Said'in en yoğun şekilde aldığı eleştirilerdendir (Bulut, 2004: 183).

Koloni Dönemi Fransız Sinemasında Oryantalist Temsil

Batılı ve Batılı olmayan dikotomisini değerlendirmek ve diğer karşıtlık belirten kavramların kolonyal amaca uygun bir biçimde eleştiren tespitini yapabilmek demek hiyerarşik üstünlüğün varlığını sorgulamanın aracı olan söylem ve anlatı kuramlarından yararlanarak analiz yapmak demektir. Oryantalist düşüncenin iz-düşümleri edebiyatta, resimde ve fotoğrafta olduğu gibi sinema filmlerinde de yer almaktadır. Sinema filmlerinde sunulan temsiller bu bağlamda analiz edilmeli içerik mekan ve kişiler incelenmelidir. Otekinin inşasının nasıl gerçekleştirildiği ve nasıl yeniden üretilerek gerçeklik haline dönüştürülmeye çalışıldığı ya da bunun nerelerde yapıldığı ancak bu şekilde deşifre edilebilir.

Koloni Dönemi Fransız Sineması

Sinema açısından koloni dönemi olarak adlandırılan dönem görsel-işitsel anlamlandırmanın farklı bir dille yaratılarak bir yanılısamaya yol açtığı ve bu yanılısamanın sürekli yeniden  retilildiği bir süreçtir. Bu süreç bir kısır döngünün tekniğin ve sinemanın kullanılarak sürdürülmesi olarak da tanımlanabilir. Batı Avrupa  lkelerinin Afrika'yı s m rgeleştirmesi Afrika'nın yapısındaki sosyo-kültürel ve ekonomik değişimin en önemli nedenidir. Dolayısıyla Afrika sineması; Batı uygarlığının tahakkümü altında geçirilen dönem yani 'koloni dönemi' ve   c nc  Dünya  lkelerinin bağımsızlık mücadelelerine koşut olarak ger-

çekleştirilen kurtuluş mücadelesi dönemi yani 'koloni sonrası dönem' olarak iki bölümde sınıflandırılabilir.

Afrika kıtasının Fransız kolonisi olan bölgelerinde her türlü iletişim ve kültürel etki Fransızların denetimi altındadır. Fakat Serge Latouche'a göre bu etki "Üçüncü Dünya uzmanlarının söylemindeki gibi soygunla değil bağışla yapılmıştır. Fransız görsel-işitsel sanayi teknik olanaklarını bu ülkelere bağışlar fakat bu bağış o ülkelere bir dinamizm getirebilecek türden değildir. Bağımlı kılacak türdendir. Ayrıca bu kültürel kuşatma Afrikalıların kendisini Batılının kategorizasyonu ile kavramasına yol açar (35). Yani emperyalizmin sömürgeci koşulları arasında varlığını sürdüren öznenin bilinci koruyucu ve kalkınmacı kavramlar altında bastırılarak vahşilerin uygarlaşması sağlanmıştır. Peki bu bastırma nasıl gerçekleştirilmiştir? Tabii ki bu durum farklılıkları inşa etmek bağlamında karşıtlıklar olarak ortaya çıkmıştır: Ben/Öteki, iyi/kötü, beyaz/beyaz olmayan, Batılı/Batılı olmayan şeklindeki zıtlık kümeleri söylem içinde kurularak insanların düşünme biçimlerini etkilemekte ve günlük yaşam pratiklerini de belirlemeye başlamaktadır. Bu şekilde yapılan genellemeler-örneğin Batılı olanın karşısına birleşik bir Doğu koyarak-homojenleştirici farklılıkları yadsıyan bir nitelik taşımaktadır. Böylelikle insanların ne hakkında nasıl düşünceleri gerektiği onlara dikte edilmektedir. Yani yeni bir gerçeklik söylemi üretilmekte bunun da kitlelere kabul ettirilmesi sağlanmaktadır. İşte sinema böyle bir söylemin üretildiği etkili bir anlatım biçimidir. Bu söylemin kökeninde yatan Batılı mutlak düşünce "dünyanın her yerinde insanların Batılı değerleri, kurumları ve kültürü bunlar insanlığın en yüksek, en aydınlanmış, en liberal, en rasyonel, en modern ve en medeni düşünme biçimi olarak ifade edildikleri için, benimsenmeleri gerektiğini ortaya koyar" (Huntington, 2002: 466).

'Öteki'ni tarif eden Fransız sineması 1. Dünya Savaşı ve 2. Dünya Savaşı arasındaki dönemde oluşturulmuş olan kolonyal dönem Fransız sineması olarak adlandırılır.

"Bu dönemde, sömürgecilik sorunu ülkede çalkantılara neden oldu ve Cumhuriyetçi Parti içindeki ılımlı sağ kanat bu partiden ayrılarak yeni

bir siyasal parti (Radikal Parti) kurdu. 1881'de Tunus, 1883'te Annam, 1896'da Madagaskar sömürgeleştirildi. Sömürgeci zihniyet, Afrika'nın pek çok ülkesini de sömürgeleştirdi. Yalnızca Afrika'da kendisinin 17 katı büyüklüğünde sömürge toprağına sahip olan Fransa, İngiltere ve İspanya'nın isteği üzerine Fas'a girerek burayı İspanya ile paylaştı" (Odabaş, 1995: 63).

Koloni dönemi Fransız Sinemasının teknik ve estetik özellikleri Fransa'nın ulus-devlet yapısı bağlamında incelenmelidir. Ulusal çıkarlar, tek ulus, tek ideal ve bu ulusal tavrın sinema filmlerine yansımaları şeklinde ele alınması gereken koloni dönemi Fransız sineması ötekilere kendini tarif ederken bunu ırk, kültür ve etnik azınlık söylemi üzerinden gerçekleştirmektedir .

İster Jacques Feyder'in 1921 yılında yaptığı kurgu türündeki filmi *L'Atlantide* de olsun isterse başkarakterleri Avrupalı olan Julien Duvivier'in iki filmi *Pépé le Moko* (1937) ve *La Bandera*'da (1935) olsun kolonyal sinema dönemi anlayışı Afrikalı yerlileri vaftiz edilirken, onların tüm yabani ve gülünç davranışlarını göstererek kayda almaktan ibarettir. Amaç bu ilkel, arkaik yerlilerin davranışlarını Avrupalıların gözleri önüne sermek, egzotik diyarda yapılan çekimlerle filmin Avrupalılar tarafından izlenirliğini artırmaktır. Bu durum yani yerlilerin bu özellikleri film adlarına bile yansımış durumdadır. Örnek: Jacques De Baroncelli'nin *Nijeryalı Adam* (1939) filmidir. Ya da Marc De Gastine'in *Dansöz Kaima* (1953) filmi (Brahimi Denis, 1997: 16-17).

Verilen örnek filmlerden de anlaşılacağı üzere kolonyal dönemde beyaz Avrupalılar yerli Afrikalıları 'Öteki' olarak algılamışlar, onları (kendilerine göre) tuhafıkları, komik ve utanılabilir yönleriyle filmlerine aktarmışlardır. Yalnızca isimler bile filmin ne tür bir içeriği sahip olduğunu izleyiciye vermek adına oldukça belirgindir. Kolonyal dönemde bir Afrika sinemasından değil Afrika'ya bakan, onu kayda alan beyaz Avrupalılar sinemasından söz edilebilir. Bu bakış ötekine bakıştır. "Sömürgecinin yerliden söz ederken kullandığı dil zoolojik (hayvanbilimsel) bir dildir. Sarı adamın sürün-

genimsi hareketlerinden yerli bölgesinin kötü kokusundan, oğul veren arılardan, sersemlikten, yumurtlamadan, el hareketleri yaparak konuşmalardan söz edilir. Sömürgeci yerliyi en uygun terimlerle ifade etmek zorunda kaldığında sürekli olarak hayvanlarla ilgili sözcüklere başvurulur” (Fanon, 2001: 40).

Pépé le Moko filminin analizini doğru yapabilmek açısından filmin yapıldığı 1930’lu yıllar ve şairane gerçekçilik akımından söz etmek gerekmektedir. 1930’lu yıllar Fransız sinemasının türler, yönetmenler ve filmler açısından temelini oluşturan bir dönemdir. Fransız klasiklerinin çoğu bu dönemde yapılmıştır.

‘Realisme Poétique’in (ozansız gerçekçilik) en önemli temsilcisi olarak gösterilen Marcel Carné’nin ozansızlığında sisli limanlar, ıslak görünümlü caddeler, yalnızlık duygusu veren kır kahveleri gibi çevrenin, asker kaçağı ya da gelecek için umudunu tüketmiş suçlu erkeklerin -mutsuz evlilikler- yapmış, sevdiği erkeğin varlığında yeniden mutluluk arayan -kadın kahramanların- etkisi yer alır. (Makal, 1996: 61).

Pépé le Moko’da Jean Gabin’in çizdiği tipe uygun olarak ataerkil bir karakter yaratılmıştır. Kolonyal dönemde Fransız yönetmen Julien Duvivier’in ünlü filmi *Pépé le Moko* hem polisiye, kara film hem de şairane gerçekçilik için örnek bir film yapısı taşımakla birlikte Avrupalının ötekine bakışı açısından ele alınması gereken önemli bir modeldir. “Şairane gerçekçilik Fransız sinemasının önemli akımlarından biridir. Filmde –yaşanan aşk- filmin şairane özelliğini, -müfettiş ve ölüm- ise gerçekçi yönünü simgelemektedir” (Biryıldız, 2000: 57).

Şiirsel gerçekçi filmlerdeki kasvetli atmosfer özelliklerinin kaynağında iki savaş arasındaki kriz, karmaşa, sınıflar arası çatışma, işsizlik, faşizmin yükselişe geçmesinin yattığı söylenbilir. *Pépé le Moko*’da Pépé’nin yaşadığı iç çatışmalar kişiliğindeki bulanıklık ve endişeleri bu nedenlere bağlamak mümkündür. Bu bağlamda artan ulusal endişeler şairane gerçekçi filmler yapan yönetmenlerin filmlerine de yansımıştır. “Dönemin siyasal bakımdan bilinçli birçok yönetmeni gibi Carné de 1936’dan 1938’e kadar iktidarda kalan, sinemacılar da dahil hatırı sayılır bir entellektüeller, sanatçılar

topluluğunu harekete geçiren merkez ittifaklı Halk Cephesi’nin umutlu ideolojisini başından beri desteklemiş olsa da bu yorumda biraz doğruluk payı vardır” (Maltby, 2008: 398). Bu süreçte özellikle 1920’lerdeki koloni filmlerine bakıldığında Fas’taki politik amaçları destekleyen, 1930’larda da yabancı lejyonu öven, vurgulayan, mağrip ve metropollerde çalışan işçi sınıfını özel bir yere koymaya çalışan söylemin yer aldığı görülmektedir (Slavin, 2001:4). Bu bakış açısının da oryantalist, ırkçı, erkek egemen söylemleri az ya da çok içinde barındırdığını öne sürmek mümkündür.

AMAÇ VE YÖNTEM

Fransa’nın kolonileştirdiği ülkelerden çıkan Edward Said, Frantz Fanon, Ousman Sembene, Sekou Touré, Patrice Lumumba, Aimé Cesaire vb. pek çok yazar, eylemci ve sinemacı, sosyopolitik çatışmaları ve kültürel sorunları ortaya koymuştur. Sinema sanatı bu çatışmayı görsel dili kullanarak kimi zaman muhalif yönüyle, kimi zaman kişisel dramlarla, kimi zaman da resmi tarih söylemlerinin etkisi altında gözler önüne sermiştir. Ayrıca bir filmin estetik ve teknik bir yapıt olmasının yanı sıra toplumsal, kültürel, siyasal ve tarihsel bir metin olduğu da göz önünde bulundurularak *Pépé le Moko* filmindeki metinsel söylem ortaya konmaya çalışılmıştır. *Pépé le Moko* filmi ve kolonyal Fransız sinemasına tarihsel, ideolojik ve kültürel bir yaklaşım sergilenmesi açısından oryantalist, temsil, öteki gibi bazı temel kavramlar tanımlanmaya çalışılmış ve literatür taramasına gidilmiştir.

Oryantalizm ve sinema sanatı arasında kurulacak bir ilişki oryantalistle adeta iç içe bir görünüm sergileyen ‘temsil’ kavramının kullanılmasını da gerekli kılmıştır. Filmlerde (film analizlerinde) temsiller, oluşturulmaya çalışılan anlamsal karşıtlıklar çerçevesinde iyi-kötü, kadın-erkek, güzel-çirkin, güçlü-zayıf, Doğulu-Batılı, medeni-ilkel vb. ikilileriyle ortaya konulmalıdır. Dolayısıyla bu makalede filmi yapan ideoloji bağlamında kurulduğu varsayılan ikililer ve anlatım düzeni analiz edilecektir. Böylece filmin anlatı yapısındaki oryantalist söylemin nasıl kurgulandığı, kimlik, ırk temsillerinin nasıl oluşturulduğu söylem analizi yöntemiyle ortaya konmuş olacaktır. *Pépé le*

Moko'nun söylem analizi gerçekleştirilirken filmdeki bazı diyaloglardan yararlanılacaktır. Çünkü filmde bireyler arası sohbetler olarak kurulan diyaloglar dil kullanımını sosyo-kültürel bağlamda en etkili biçimde ortaya koyan unsurlardır. Görsel-işitsel bir yapıt olan filmin diğer önemli bir boyutu ise görüntülerin incelenmesidir. Filmde belirli ana mekanlar ve ana kişilikler olaylar çerçevesinde temsil edilmiş biçimleriyle incelenecektir.

Koloni Dönemi Fransız Sinemasında Oryantalist Temsil Örneği *Pépé le Moko* Filminin Söylem Analizi

Söylem analizi, görünür olan ile gizli olan arasındaki, düşüncelerle kurumsal yapılar arasındaki ilişkiyi kavramamıza imkân sağlayan bir yöntemdir. Bu yöntem kolonyal Fransız sinemasında oryantalist temsilleri ortaya koymak için kullanılmaktadır;

“İktidarın nasıl da gündelik hayatlarımızı düzenleyen dil, edebiyat, kültür ve kurumlar aracılığıyla işlediğini görmemize izin ver[mektedir]. Said [de] iktidara ilişkin bu genişletilmiş tanımı kullanarak kolonyal otorite hakkındaki dar ve teknik bir kavrayıştan uzaklaşabilmiş ve kolonyal otoritenin Şark hakkında bir söylem üreterek –yani edebi ve sanatsal üretimde, politik ve bilimsel eserlerde ve daha özgül olarak da Şarkiyat incelemelerinde belirgin olan düşünme yapıları yaratarak- nasıl iş gördüğünü gösterebilmiştir” (Lomba, 2000: 67-68).

Kimlik, ırk, öznellik, iktidar, temsil, oryantalizm gibi kavramların ortaya çıkması ve gelişmesi Batı'nın 16.yy'dan sonraki değişme, yenileşme ve yayılma çabalarından kaynaklanmaktadır. Bu çabalar sömürgecilik hareketlerini yaratmıştır. Söylem analiziyle yapılmak istenen şey emperyalizmin toplumsal, kültürel ve estetik gelişimi sürecinde yer alan sanat veya anlatı biçimlerinin aracılığıyla sömürgeleştirilen öznenin bastırılmış bilincinin yeniden ve başka bir şekilde okunmasıdır.

Film analizinin amacı filmleri anlamaya çalışmaktır. Filmsel anlatı öykü ve söylemi birleştirir ve neden-sonuç ilişkisi içinde belli bir zamandaki olaylar zincirini temsil eder. Öy-

kü; filmsel anlatının malzemesi (olay, eylem, karakterler, toplumsal- fiziksel çevre) söylem ise ifadelendirme tarzıdır(kamera hareketleri, açıları, ışık, kurgu, vb) diğer bir deyişle öykü tarif edilenin ne olduğu, söylem ise bunun nasıl yapıldığıdır. Anlatının ideolojik inşası açısından her iki ögede önem taşır ve birbirine eklenir.

Söylem analiziyle (metinsel analiz) söylemin içeriğinin niceliksel analizinden metindeki soyut çeşitli sembollerin yorumlanmasına kadar geniş yelpazede bir analiz kastedilmektedir. Yani filmin içerisindeki oryantalist temsillerin çözümlenebilmesi için öykü, karakterler ve mekanın nasıl kurgulandığı, nasıl düzenlendiği ve neyi anlattığı üzerinde durulacaktır.

Olay Örgüsü

Pépé Paris'ten kaçarak Cezayir'in Casbah kentine gelmiş bir Fransız hayduttur. Pépé'nin yakalanamayışını merak eden ilgililer bir müfettiş gönderirler. Adeta bir labirenti andıran sokaklar Pépé'nin çok iyi bildiği ve gizlendiği mekanlarla doludur. Şehrin merkezinde ise Avrupalılar yaşamaktadır. Pépé Cashbah'ın arka sokaklarında Arap sevgilisiyle mutlu bir yaşam sürmektedir. Ta ki Paris'ten Gaby adında güzel bir kadın gelinceye kadar, Gaby'ye aşık olan ve Paris'i özlediğini hisseden Pépé her tehlikeyi göze alarak kaçmaya karar verir. Limanda yakalanan Pépé intihar eder.

Filmin Anlatısında Oryantalist Söylemin İnşası

Film Jeneriği

Bir film görüntüsel olarak incelenmeden önce onun adı ve/veya afişi ve hatta jeneriği de iletildiği mesajlar açısından incelenmelidir. Başlangıç noktasında filmin bütünü ve bütününde iletilmek istenen mesajla ilgili önemli ideolojik tespitlerde bulunulabilir.

Orijinal Fransızca adı *Pépé Le Moko* olan film Fransız bir gangster olan Pépé'nin Cezayir'e kaçışını ve oradaki kaçak yaşamını anlatmaktadır. Pépé uzun bir süredir Cezayir'de kaçak yaşayan ve yerli halk tarafından sevilen biridir. “Le Moko” lakabı ise Pépé'nin içinde bulunduğu duruma yani Araplar arasında yaşayan

onlar gibi olan bir Fransız'ın Doğulu/Batılı karşıtlığı içerisindeki arada kalmış konumuna yapılan alaycı bir göndermedir. Dolayısıyla filmin Fransızca adı daha en baştan filmin Doğu/Batı karşıtlığı içerisinde seyirciye oryantalist bir söylemle aktarılacağına ipuçlarını vermektedir.

Frantz Fanon Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nı anlattığı kitabında Cezayir'de yaşayan demokrat Avrupalı entellektüelleri, küçük bir kitle içine sıkışmış, zaman zaman taşıdıkları demokrat eğilimin zıttı durumlara katlanarak sömürgeci iktidarla uyumlu görünen kişiler olarak değerlendirmektedir. "Cezayirliyle temas halindedir ama gizlidir. Onu zaten 'Arap' diye çağırırlar. Bütün bu olaylar iyi bilinir ve Çinhindi'nde, Kara Afrika'da, Tunus'ta ve Fas'ta yaşanmıştır" (142). 'Le Moko' lakabıyla yaratılmak istenen alaycı, küçümseyici, suçlayıcı yaklaşımın ardında yatan ideolojik söylemde Fanon'un filmin yapıldığı tarihten yıllar sonraki dönemden aktardığı gibi ırkçı ve sömürgeci ideolojinin temellerinin yalnızca ırksal, kültürel ve coğrafi uzaklık üzerine kurulu olmadığını, 'Ben' ve 'Öteki' ilişkisindeki süreklilik arz eden ayrımcı ve içe dönük halin demokratik değer algısından çok uzakta şiddetle doğru evrildiğini gözler önüne sermektedir. ırkçı ve sömürgeci düşüncenin gerek Pépé'ye gerekse Cezayir savaşındaki Avrupalı ve/veya Fransız tüm demokratlara yaklaşımı aynı çerçevede olmuştur.

Film adının diğer bir farklı boyutu ise filmin gösterildiği dönemde Yeşilçam'ın 'yerleştirme' çabalarına uygun olarak ismin Türk halkı tarafından anlaşılır kılınması amacıyla Türkiye'de *Cezayir Batakhaneleri* adı altında gösterilmesidir. Film Batılı seyirci ya da Batılı gibi düşünmeye razı edilmiş modern toplumlar için yapılmıştır. Türkiye gibi filmin gösterildiği dönemde -modernleşmesini bütünüyle tamamlayamamış (içselleştirememiş)- seyircisinin büyük bir bölümünü feodal toplum özellikleri sunan kişilerin oluşturduğu bir ülkede filmin adına yapılacak oryantalist merkezli anlam içeren gönderme doğal olarak yerine doğru bir biçimde ulaşmayacaktır. İthalatçı firma bunu ticari sonuçları açısından yorumlayarak *Cezayir Batakhaneleri* adı altında gösterime sokmuştur.

Ezan sesi ile başlayan filmde Doğu'nun dini

olan İslamiyet'e gönderme yapılarak filmin Müslüman bir ülkede geçeceği bilgisi gizemli bir biçimde seyirciye verilmektedir. Bu tarz bir ön bilgi zamanla oryantalist yaklaşım içeren filmlerde kullanılan bir şablon haline dönüşmüştür. "Söylem çözümlemesinde sözcüklerin, tümcelerin anlambilimsel olarak art arda gelmesi göreceli bir yorumu gerektirir. Söylem içerisindeki sözcüklerin, kavramların, tümcelerin anlamı ya da nerelere gönderme (referans) yaptığı bir önceki tümceye ya da tümcelere bağlı olabilir" (Aziz, 1994: 136). Bu dizisel durum sinema filminde görüntülerin/seslerin/diyalogların kurgusal açıdan ele alınarak yorumlanması anlamına gelmektedir.

Ezanın hemen ardından başlayan senfoni orkestrasının icra ettiği Batı enstrümanlarıyla çalınan Doğu temaları filmin daha en başında oryantalist bakış açısının müzikal ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Tamamen Doğu'yu çağrıştıran ezan sesinden sonra müziğin gelmesi ezan sesiyle mekânsal olarak konuya intibak eden seyircinin Doğu temalı Batı müziğiyle filmin Doğu temaları taşımasına karşın bir Batı yapımı olduğu duygusunu güçlendirebilir. Bundan sonra göreceği oryantalist şablonlar için bilinçaltı hazırlanmış bir seyirci yaratılmış olur.

Mekanlar

İlk film karesinde Oran kentinin haritası görülmektedir. Harita üzerinde yakın plan çekimle Avrupalıların yaşadığı 'Avrupa Mahallesi' ve 'Öteki'lerin yaşadığı Casbah gösterilmektedir. Doğu-Batı ayrımı filmin en başında mekanlar betimlenirken ortaya konulmaktadır. Avrupa mahallesi gözüyle ötekilerin yaşadığı Casbah tanımlanmaktadır.

Harita görüntüsünün üzerine düşen diyaloglarda Pépé le Moko'nun Paris'ten kaçarak Cezayir'e gelişi ve bir türlü yakalanamayışı bir polis müfettişinin ağzından anlatılmaktadır. Bu durumda da mekan olarak Doğu, iki Batılı güç arasındaki mücadelenin ana mekanı olarak ortaya çıkmaktadır. Filmde polis yasaların ve Fransız devletinin temsilcisidir. Dolayısıyla polisin film dışı unsurlar olarak seyirciye film içi unsurlar olarak diğer polisler ile iletişime çalıştığı mesajların altındaki ideoloji ve bakış açısını

görebilmek için söylenenler ve söylenme biçimleri, söylemde kullanılan basmakalıp yargılar ve bunların altında yatan sosyal, ekonomik, kültürel nedenler incelenmelidir.

Diyalog: Polis Müfettişi / Görüntü Üzerine Bindirilen Ses

Casbah bir labirent gibidir. Sana göstereyim. Pépé yeraltında yaşıyor denebilir. Havadan bakınca Casbah olarak bilinen bölge de geniş merdiveni bir karınca yuvasını andıran, her basamak arası tehlikelerle dolu, dolambaçlı ve karanlık sokaklardan ibarettir. Labirenti şekillendirmek için sokaklar; ayrılır, birleşir, sağa sola kıvrımlar yaparlar. Bazıları dar, bazıları ise kemerlidir. Dört bir tarafta dimdik yukarıya doğru çıkan veya karanlığa doğru inen merdivenler, kokuşmuş dar sokaklar, bit kaynayan, pislik içindeki üstü kemerli geçitler görürsünüz. Karanlık, tıka basa dolu kahvehaneler, sessiz, tuhaf isimli sokaklar... 'Eksiklik Sokak'. 'Soum Soum Sokak'. 'Bal Otel Sokak.', 'İncili Adam Sokak'... 10.000 kişilik bir yerde yaşayan 40.000 nüfus, dünyanın dört bir yanından gelmiş bize gizemli görünen, çoğu Barbar soyundan katı gelenekleri olan insanlar; Kabililer, Çinliler, Çingeneler, Taabiyeti olmayanlar, Slavlar, Malta-lılar, Zenciler, Sicilyalılar, İspanyollar. Her milletten, uzun, şişman, kısası, yaşını göstermeyen, çirkini vb. Bu evlerin içlerinde su kuyusu gibi yankılanan, tavanı açık hücreleri andıran ve üstlerindeki teraslar vasıtasıyla birleşen avlular yer alır. Buralar mahalleli kadınların özel mekânlarıdır ama Avrupalılara da müsamaha gösterilir. Adım adım denize doğru uzanan bu yapılardan bir şehir oluşur. Renkli, canlı, karmaşık, gürültülü... Casbah'ta bu yapılardan yüzlercesi, binlercesi vardır. Ve bu kaynayan labirente Pépé evim diyor.

Tüm film dahilinde Casbah'ın ara sokakları görsel açıdan oryantalist tablolar gibi düzenlenmiştir. Doğu'ya ait mekan temsillerinin sunulduğu sahnelerde daha önceki oryantalist anlatılarda olduğu gibi mekanlar "gizemli, tehlikeli ve tuhaf" olarak betimlenirken "bit kayna-

yan, kokuşmuş, tehlikeli, pislik içindeki" yerler olarak değerlendirilmektedir. "Çoğu Barbar soyundan katı gelenekleri olan" insanları tanımlanırken sömürgeci söylemin gene ırklara ilişkin basmakalıp, ötekileştirici yargılarının kullanıldığı açıkça görülmektedir. Fransız polis müfettişi tüm bu olumsuz değerlerden oluşan şehri Pépé'nin benimsediğine ve içselleştirdiğine dair alaycı-suçlayıcı bir ifadeyle sözlerini bitirir. Bir Fransız, medeni, batılı 'biz' den biri olmasına karşın onun Doğu'ya/ Ötekine/ Medeni olmayana olan yaklaşımı polis tarafından Pépé'nin de ötekileştirilmesine neden olmaktadır. 'Ben' ve 'Öteki' ilişkisindeki sürekli ayırmayı, kategorize eden dolayısıyla da içe dönükleştirilen ırkçı yaklaşımın insancılıktan uzak bir şiddete dönüştüğünü bu sahnede de görmek mümkündür. İrkçi ve sömürgeci iktidar temsili polis müfettişi için Pépé de aynı ulusun mensubu olmasına karşın ötekine dönüşebilmiştir.

Avrupalıların yaşadığı şehirde bir restoranda oturan Gaby, sevgilisi ve iki arkadaşı Doğu'yla ilgili konuşmaktadırlar. Gaby'nin yaşlı sevgilisi Doğudan "pis kokulu yerler" olarak söz eder. Bu yüzden Casbah'ı gezmek istemediğini belirtir. Diğer iki arkadaşı ise gezmek istemedirler. Gezileri sırasında yaptıkları yorumlar, Doğuyla ilgili önyargılardan ibarettir. Labirente benzer dar sokaklar arasında dolaşan turistler sokaklardaki sefaleti görmektedirler. Meyhaneler, erkeklerle dolu kalabalık kahvehaneler, randevuevleri filmde Casbah'ı tanıtan mekanlardır. Fransız turistler bir meyhanede yerli müzik parçalarının garip isimlerini okuyarak gülerler. Bu sahnede Batıların Doğu'ya ait birçok şeyi tuhaf ve çocuksu bulmalarıyla ilişkilendirilebilir. Anlamadıkları için anormal bularak ötekileştirdiklerine gülerek onların tuhaflıklarını vurgulamaktadırlar.

Karakterler

Pépé: Filmin kahramanı Pépé dost canlısı, dürüst, cesur ve yakışıklı biri olarak Batılı bir kahramanı genel özellikleriyle temsil etmektedir. Filmin ilerleyen bölümlerinde yerli halkın ve çetesindeki adamların onu sevdiği ve güvendiği anlaşılmaktadır. Bu sayede Pépé pek çok baskından kurtulmuştur.

Sliman: Sliman, esmer, başında Arapları simgeleyen fesle dolaşan, sessiz, içten pazarlıklı, tekinsiz bir tip olarak sunulmaktadır. Sliman polis merkezinde meslektaşları olmalarına ve aynı amaç için çalışmalarına rağmen (Pépé'yi yakalamak) Fransız memurlar tarafından alaycı ve aşağılayıcı davranışlara maruz kalmaktadır. Polis müfettişi 'onu korkutmayacak kadar tembelsin...' diyerek Sliman kişiliğinde oryantalist metinlerde sıkça rastlanılan Doğuluların tembelliğine ilişkin basmakalıp önyargıyı yeniden kullanmaktadır. Sık sık Pépé'yle de birlikte olan ve her fırsatta onu bir gün tutuklayacağını söyleyen Sliman'ı Pépé de "beceriksiz ve zararsız" olduğunu söyleyerek alaya alır. Temsillerin ardındaki iletilerin kodları açıldığında o temsillere yüklenen anlamlar ortaya çıkmaktadır. Bunlar özellikle basmakalıp yargılardan meydana gelmektedirler. Yukarıda Arap polis Sliman için söylenen küçümseyici sözler ve sergilenen alaycı tavır Oryantalist düşüncede ötekileştirilen Doğulular için kullanılan kalıplaşmış özelliklerden biri olan tembelliğe gönderme yapmaktadır. Bütün bir Doğu insanı özellikle de Araplar Sliman kişiliği üzerinden tembel olarak kalıplaştırılmaya çalışılmaktadır. Daha önceki metinlerde tekrarlanarak filmde yeniden kullanılan tembelliğin yanı sıra Pépé tarafından vurgulanan "beceriksiz ve zararsız" sözleri gene eski oryantalist metinlerdeki Doğulu temsillerinde Doğulunun beceriksiz, yönetilmeye muhtaç, edilgen kullanımına gönderme yapmaktadır. Ayrıca var olan diyalogların dışında yer alan Sliman'ın film karelerindeki vücut dilinden ve bakışlarından yansıyan Doğulunun tekinsiz ve gizemli iç dünyası, Doğunun ve Doğulunun bir Batılı için yarattığı tehlikeli ortamı çağrıştırmakta ve gene geçmişten günümüze uzanan klişeleşmiş güvensizlik temsillerini kullanmaktadır.

Gaby: Filmin Batılı kadın temsili ise Paris'ten Cezayir'i gezmek için yaşlı sevgilisiyle gelen Gaby'dir. Gaby beyaz tenli, bakımlı, güzel bir kadındır. Filmde yer aldığı her sahnede klişeleşmiş pis ve karanlık olarak betimlenen Doğu mekanıyla zıtlık içerecek biçimde güzelliği ve ışıltısıyla Doğuda mekanının ve insanların çirkinliğini ve siyahlığını vurgulamak üzere kullanılmıştır. Film karelerinin peş peşe dizilişinden yaratılan anlamların yanında tek film karesinde yer alan unsurların birbiriyle oluş-

turduğu zıtlıklardan doğan anlamlar da filmin mesajına katkıda bulunmaktadır. Gaby'nin güzelliği Batı'nın güzelliğidir. Aklın, bilginin, gücün temsilcisi olan Batılı aynı zamanda güzelliğin de kaynağıdır. Doğu var oluşu, kaderi nedeniyle Batı'nın güzelliğine muhtaçtır.

Bir filmsel söylem analizinde filmsel anlatının malzemesi olan olay, eylem, karakterler, çevre, diyalog gibi unsurların analizinin yanı sıra kamera hareketleri, kamera açıları, ışık, kurgu, vb unsurlardan da yararlanılmalıdır. Bu bağlamda filmin genel iletileri ve sahnelerde yaratılmak istenen iletilerin sinemanın biçimsel dili kullanılarak da aktarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Tüm film boyunca Gaby ve Pépé'nin birlikte oldukları sahnelerde filmin genelindeki ışıktan daha güçlü bir ışıkla aydınlatılırlar. Siyah beyaz çekilmiş olan filmde Pépé ve Gaby çoğunlukla beyaz renkle ilişkilendirilmişlerdir. Beyaz saflığın, temizliğin simgesidir. Oryantalist yapıtların birçoğunda gene Batılıların sıkça beyaz giymeyi tercih ettiği bilinmektedir. Bu yalnızca güneş ışınlarına karşı alınmış bir önlem değildir. Metafor olarak da beyaz Batılı'nın temsili rengidir. Çünkü Batılı insanlar beyaz ırktandırlar.

Gaby ve Pépé'nin ilk karşılaşmalarında göz göze bakışmaları detay çekimlerle gerçekleştirilmiştir. İki insan arasındaki karşılıklı yakınlığın dramatik biçimde sunumu olarak yorumlanabilen yakın plan çekimlerde kamera Gaby'nin boynundaki incileri sonrada Gaby'nin dudaklarını ve dişlerini yakın planda göstermektedir. Sürekli bir ışıltı altında gösterilen Gaby'nin ışıltıyla Pépé'ye doğduğu, büyüdüğü "ışıklı şehir" olarak nitelendirilen Paris'i anımsatması sağlanmıştır.

Gaby filmde Batı'yı, Paris'i ve Pépé'nin yurt özlemini dile getirirken Doğu'nun, Cezayir'in, Pépé'nin tutsaklığının temsili olan Ines'le karşılaştırılmaktadır. Farklı kimlikler, farklı kültürler olarak Gaby ve Ines, Pépé'nin iç çatışmalarını simgelemektedirler. Pépé iki kadın arasında kalmıştır. Bir yanda Ines (Line Noro) diğer yanda Gaby (Mireille Balin). Ines Pépé için tutsaklığı, sıkıntıyı, karanlığı temsil ederken Gaby ışıltıyı, zerafeti, parıltıyı, umudu temsil etmektedir. Pépé'nin vatan hasreti tam olarak Gaby'nin gelişiyile harekete geçmiştir. Ines siyahtır. Gaby beyazdır. Yönetmen Julien

Duvivier filmde Gaby'yi Paris, Ines'i Cezayir'in temsili olarak kullanmaktadır. Pépé Gaby'yi gördükten sonra Ines'ten ve Casbah'dan vazgeçmiştir. Batı'nın karşı konulamaz çekiciliği, özellikle de vatanından uzakta bir Batılı için Gaby'nin cazibesıyla örtüştürülerek bir metaforla seyirciye sunulmaktadır.

Ines: Doğu'da geçen ve Batılı kahramanın içinde yer aldığı tüm filmlerde Doğulu kadın Batılı erkeğe ilgi duyar. Tutkulu, tehlikeli ve cazibeli bir biçimde yansıtılan Doğulu kadın stereotipi filmde Pépé'nin sevgilisi Ines olarak kullanılmaktadır. Ines Doğuyla özdeş gösterilmektedir. Batı'ya daha doğrusu Batının / Batılının mükemmelliğine, medeniyetine duyulan Doğu/ Doğulu gereksiniminin basmakalıp kişileştirmesidir. Doğu kendini idare edemez dolayısıyla Batı tarafından yönetilmelidir. Ines Batı'dan gelen bir erkek olan Pépé'ye bağımlıdır. Tıpkı Doğu ve tüm Doğulular gibi pasif, bağımlı, ve tekinsiz bir biçimde temsil edilmektedir. Filmin sonunda Cezayir'den ayrılmaması için Pépé'yi ihbar bile edebilmiştir. Çünkü Pépé'nin yokluğu Ines'in sonudur. Benzer davranışı Arap polis müfettişi Sliman da aynı şekilde sergilemektedir. Sliman Pépé'yi yakalamak ve Paris'e dönmesine engel olmak için çaba göstermektedir. Çünkü geçmiş tüm metinlerde aktarıldığı şekilde Pépé le Moko'da Batı'nın varlığı Doğu'nun varlığı anlamına gelmektedir. Doğu Batı'ya yani akıllı, efendi, yönetici, medeni olana bağımlılık gösteren bir yapıya sahiptir. Filmin finalinde Ines Pépé'yi ihbar eder ve Sliman da onu yakalar.

Filmin bir karesinde Pépé dalgın ve hüzünlü bir biçimde denize ve teknelere bakmaktadır. Gitmek istediğini söylediğinde ise Ines ona tepki gösterir. Pépé, Gaby geldikten sonra Cezayir'den, Cezayirliilerden dolayısıyla Ines'ten bıkmıştır.

Diyalog: Ines / Pépé konuşur.

Ines- Seninle gelirim.

Pépé- Bu imkânsız. Benimle gelirsen Casbah'ı da

yanıma almış olurum. İki yıldır Casbah'tayım,

iki yıldır sen varsın. Uzadıkça uzadı artık. Kendini benim yerime koy:

Sabah İnès, öğlen İnès, akşam İnès.

Sen bir kadınsın, diyet değil ki!

Ines- Eskiden böyle demezdin.

Pépé- Nezaketimden.

Ines- Paris'i unut! Artık ne Paris, ne Marsilya... Sadece Casbah var!

Pépé-Kes sesini dedim!

Diyalog: Pépé / Gaby'e konuşmaktadır.

Pépé-Senden gerçekten hoşlanıyorum. Çok güzelsin ve seninle olmak, Paris'te olmakla eşdeğer. Seninleyken buradan kaçmış gibiyim. Farklı bir manzarasını benim için. Dün erken yatmak için bahane aradım. Düşüldümde yolculuğa çıktım. Ne duydum biliyor musun?

Metroyu. Elmaslarla, giydiğin ipekten elbiselerle başımı döndürüyorsun...

Batılı için Doğu coğrafi bir sürgün olmakla birlikte içsel bir sürgündür. Pépé'nin davranışlarının temelinde yatan bu psikolojinin yansımasıdır. Gaby Pépé'nin bilinçaltı ruh halini tetiklemiş ona ait olduğu yeri yani Batı/Paris'i hatırlatmıştır. Yukarıdaki diyalogda da görüldüğü üzere Pépé için Gaby Paris'le eşdeğerdedir.

Paris batılı için uygarlığın, güzelliğin, temizliğin, ışıltının kıscası hayatın kendisidir. Ama Batı/ Paris tüm güzelliğine rağmen 19. yüzyılda endüstriyel ve siyasal devrimlerin yarattığı kaostun tam ortasında kalmış, geçiş sürecinden rahatsızlık duyan, yaşadıkları çağın toplumsal sınırlandırmalarından, sıkıntılarından kaçan, kendi toplumunda bulamadığı huzuru Doğu'da arayan, romantik bir Avrupalı insan modelini de içinde barındırmaktadır (Bulut, 2004: 95).

Pépé'nin Doğu sürgünü aslında 19.yy insanının içinde taşıdığı patolojik ruh halinin bir dışavurumudur. Bu ruh hali salt kanundan ve cezalandırılmaktan korkan bir gangsterin ruh halinden ibaret değildir. İçinde geçmişe ait her şeyini kaybetmiş geleceği bilinemezlikle örülü Avrupa insanını yaşamdan çok ölüme yaklaştıran varoluş bunalımının açık bir göstergesidir. Filmin finalinde gerçekleşen Pépé'nin intiharı bu bunalımın bir sonucudur. Pépé'nin ruh ha-

lini üzerinde taşıyan bir başka tip ise eski revü güzeli Tanya'dır. Uzun ve amansız bir bekleyiş içindeki Pépé tıpkı onun gibi hayatının büyük bir kısmını Paris'te geçirmiş eski bir revü kızı olan yaşlı Tanya'yla konuşur. Tanya da sürgün Batılının bir diğer kadın prototipidir.

Diyalog- Tanya/ Pépé'ye konuşur.

Tanya-Üzgün hissettiğimde çağ değiştiyorum. Gençlik çağıma gidiyorum. Eski bir resmime bakıp aynaya baktığımı hayal ediyorum.

Tanya sözleriyle Fransız Devrimi'nin ve Sanayi Devrimi'nin öncesine dönemeyecek Batı toplumunun umutsuz bir geleceğe olan inançsızlığı içinde düşlerine sığınan yeni Batılı insanın ruh halini temsil etmektedir. Bu ruh halinin siyasal yansımaları "Romantiklerin oryantizme bakışından ayrı bir yerde gibi dururken diğer yandan da aydınlanma sonrası bir anda ortaya çıkan Fransız evrenselci romantizmi ve Almanların milliyetçi romantizminin hep birlikte reaksiyoner bir dünyayı kurmaya başlamalarından yola çıkarak; günümüzün sömürge sonrası dünyasının reaksiyonerliğiyle belli bir paralellik kurmamızı sağlıyorlar" (Akay, 1997: 181).

Paris'e dönecek olmanın sevinciyle fularını takıp şapkasını giyen Pépé sevgilisi Gaby'e ve Paris'e kavuşacak olmanın hayaliyle yürümektedir. Limana gelir. Onun gitmesini istemeyen Ines Pépé'yi ihbar eder. Dedektif Sliman onu yakalar. İki Doğulu Sliman ve Ines Pépé'nin Batı'ya yani ülkesine dönmelerine engel olmuşlardır. Geçmişe bir daha asla dönemeyeceğini düşünen Tanya gibi Pépé de Paris'te yaşadığı günlere geri dönemeyeceğini düşünmektedir. Umutsuzluğa düşmüştür. Filmde Pépé için Batı umut Doğulu umutsuzluk olarak karşılaştırılabilir. Doğulu/Batı, Umut/Umutsuzluk karşıtlıkları Pépé'nin intihar etmesiyle Doğulu/Batı, Ölüm/Yaşam karşıtlığına dönüşerek son bulur.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Doğulu-Batı karşıtlığı geçmişten günümüze dünyanın en çok meşgul olduğu sosyo-ekonomik konulardan biridir. 18. yüzyıldan itibaren Batı olarak değerlendirilen ülkeler kendilerini evrensellik kavramı içerisinde temel nokta olarak görmüşler kendi kültürleri ve coğrafyaları

dışındakileri kendi ölçütleri ve alışkanlıkları doğrultusunda betimlemişlerdir. Yani Edward Said'in de açık olarak eleştirdiği şekliyle Avrupalı/ Batı/ Biz/ ile Doğulu/ Doğulu/ Öteki farklılığı içerisinde Batı'nın Doğulu'ya göre üstünlüğü hipotezine dayalı yaklaşım oryantizmin olumsuz yönünü ortaya koymuştur. Bu sabit fikir ötekilerin temsilinde kendini göstermiştir. Bu yönüyle de özellikle ırkçı ve ayrımcı bir söylemi dile getiren bu ideolojik bakış sanatta, ekonomide, siyasette hayatın her alanında kendi sistematiğini dayatmıştır.

Bu sistematiğin temelleri haçlı seferlerine kadar uzanmış olsa da gerçek anlamda Batı'nın 16.yy'dan sonra geçirdiği dönüşümler sömürgeciliği ortaya çıkarmıştır. Emperyalizmin sömürgecilik çerçevesindeki toplumsal, kültürel ve estetik gelişiminde, kendi özel ihtiyaçlarını tatmine dayalı, tek yönlü süreçte elbette ki sömürgeleştirilen öznenin kendi tanımını ya da temsillerini gerçekleştirilmesi söz konusu olamamıştır. Batı elinde bulundurduğu bilgi iktidarı ile sinemadan önceki bilim ve sanat dalları yoluyla Doğulu'yla ilgili basmakalıp yargılarını sunmuştur. Bu Batı'nın üstünlüğünü ve Batı-dışı toplumların basmakalıp yargılarının doğallaştırılmasını sağlayan süreçte artık her yeni bilgi ve sanatsal yaratım Batı'nın kendisiyle ilgili merkez ve efendi (Doğunun ise köle) olduğuna dair görüşünü pekiştirmeye hizmet etmiştir. Bunda pay sahibi olan en önemli sanelardan ve kitle iletişim araçlarından biri sinema olmuştur. Sinema temsillerin yaratılmasında, yeniden üretilmesinde ve doğallaştırılmasında ideolojik bir aygıt olarak işlev görmüştür. Böylece iletilmek istenen mesaj çerçevesinde seyircinin kanaat ve tutumunun biçimlenmesinde etkili olmuştur.

Bu genel durum makalede sömürgeci batılı devletlerden biri olan Fransa bağlamında ve Fransız sinemasında koloni döneminde (1919-1939) yeni sömürgelemler oluşturulması sürecine indirgenmiştir. Genelde sinema sanatının özelde ise Fransız sinemasının genelde Doğulu/Doğulu/ Öteki/ özelde ise Cezayirli/ Arap/ Öteki ile ilgili mesajları ya da ötekinin temsilinin oryantist bir söylemle inşa edilmiş anlatılmıştır. 1937 yılında yapılmış şiirsel gerçekçilik akımının özelliklerini taşıyan, kara film ve polisiye yapısını da içinde barındıran *Pépé le Moko* filmi örnek film olarak incelen-

miş, söylem analizi yöntemiyle okunmasına çalışılmıştır.

Oryantalist gelenek içinde yaratılan söylemin, *Pépé le Moko* filminde Doğu'yu ve Arapları konumlandırırken söylemsel pratikler üzerindeki etkisini ortaya koymak için yapılan analizde oryantalist sömürgeci basmakalıpların kullanıldığı görülmüştür.

Sinema sanatından önceki farklı sanatsal biçimlerde (edebiyat, resim, fotoğraf, gezi yazısı vb.) temsilin görsel ve yazınsal oluşumları olan birçok basmakalıp yapı kullanılmıştır. Seyahatnamelerde, çeşitli edebiyat eserlerinde, resimlerde görülen oryantalist yaklaşım Doğu ve Doğulu temsili yaratılmasında belirleyici unsur olmuştur.

Oryantalist temsillere dayalı söylemin iktidarla olan ilişkisinde ideolojiyi üreten ya da dışlayan bir araç olarak sinemanın etkin rolü bulunmaktadır. Filmler yoluyla geniş insan kitlelerinin kanaatlerinin oluşması Doğu / Batı ikililerinin filmler yoluyla tanımlanması ideolojinin inşası bağlamında da önem taşımaktadır. *Pépé le Moko*, Batı yapımı bir filmidir. Ticari ve popüler yönü açısından her hangi bir ideolojiye bağlı

değil gibi görünmekle birlikte filmde biçimsel açıdan dekor, ışık, ses, kamera unsurlarının sömürgeci oryantalist bir yaklaşım sergilediği açıkça görülmektedir. Filmin Batılı hiyerarşik düzenleme şeklindeki karşıtlıklarla kurulduğu olay örgüsünde; iyi, doğru, güzel, akılcı gibi tüm olumlu öğelerin Batı imgelerine yönelik kullanıldığı tespit edilirken tembelle, pis, güvensiz, zayıf, çirkin gibi olumsuz imgelerin Doğu ve Doğulular için kullanıldığına rastlanmıştır.

Pépé le Moko filminde Gaby/Ines, Siyah/Beyaz, Paris/Casbah, Yaşam/Ölüm, Tutsaklık/Özgürlük, Doğu/Batı, Batılı/Doğulu, Güzel/Çirkin vb. içerik açısından Avrupalının ötekine olan bakışı bağlamında ortaya konan ikili karşıtlıklardır. Doğu'nun gelenek, inanış, tutum ve davranışlarını tuhaf, kaba, ilkel, komik bulmaları ekseninde işlenen *Pépé le Moko* filmi kendinden sonra yapılacak olan özellikle Hollywood ve Avrupa sineması filmlerine bir model olmuştur. Dönemlerin siyasal, ekonomik, kültürel değişimlerine paralel olarak klişeleşmiş Doğu/Doğulu temsilleri Batılı sanatçılar tarafından benzer şekillerde kullanılmayı günümüze kadar sürdürmüştür.

KAYNAKLAR

- Akay, A. (1997). *Postmodern Görüntü*. 1. Baskı. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aziz, A. (1994). *Araştırma Yöntemleri-Teknikleri ve İletişim*. 2. Baskı. İstanbul: Turhan Kitabevi.
- Bal, A. A. (2011). Bedenin Kolonileştirilmesi Bağlamında "Türk Hamamı" İmgesi. *Actaturcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, Retrieved December 22, 2011 from http://www.actaturcica.com/sayi4/II_2_2.pdf
- Biryıldız, E. (2000). *Sinemada Akımlar*. 2. Baskı. İstanbul: Beta Yayınları.
- Biryıldız, E. & Erus, Z.Ç. (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Brahimi, D. (1997). *Cinemas D'Afrique Francophone et Du Maghreb*. Paris Editions: Nathan.
- Bulut, Y. (2004). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. 1. Baskı. İstanbul: Küre Yayınları.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası*. Nefin Dinç (Translated by). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Çırakman, A. (2002). Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 20, 203-204.
- Edgar Andrew & Sedgwick Peter (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*. Mesut Karaşahan (Translated by). İstanbul: Açılım Kitap.
- Fanon, F. (2001). *Yeryüzünün Lanetlileri*. Lütfi Fevzi Topaçoğlu (Translated By). İstanbul: Avesta Yay.
- Fanon, F. (2009). *Cezayir Bağımsızlık Savaşının Anatomisi*. Kamil Çileçöp (Translated By). 2. Baskı. İstanbul: Pınar Yay.
- Foucault, M. (1994). *İktidarın Gözü*. Işık Ergüden (Translated By). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. Mehmet Ali Kılıçbay (Translated By). İstanbul: İmge Kitabevi.

- Halliday, F. (2007). "Oryantalizm" ve Eleştirmenleri. Birgül Koçak (Translated By). Aytaç Yıldız (Edited By). *Oryantalizm: Tartışma Metinleri* (78-107). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Hentch, T. (1996). *Hayali Doğu, Batının Akdenizli Doğuya Bakışı*. Aysel Bora (Translated By). 1. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Huntington, P.S. (2002). *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*. Mehmet Turhan, Cem Soydemir, Yusuf Eradam. (Translated By) 2. Baskı. İstanbul: Okuyanous.
- Kirel, S. (2007). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Latouche, S. (1993). *Dünyanın Batılılaşması*. Temel Keşoğlu (Translated By). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Laughy, D. (2010). *Medya Çalışmaları*. Ali Toprak (Translated By). 1. Baskı. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. Mehmet Küçük (Translated By). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Morley, D. (1997). *Kimlik Mekanları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*. Emrehan Zeybekoğlu (Translated By). 1. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. 1. Baskı. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Maltby, R. (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Novell-Smith (Edited by). Ahmet Fethi (Translated By) İstanbul: Kabalcı
- Mutlu, E. (2008). *İletişim Sözlüğü*. Erol Mutlu (Edited by). 1. Baskı. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Odabaş, B. (1995). *Fransız Siyasal Sineması ve Jean Luc Godard*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Slavin, D. H. (2001). Colonial Cinema and Imperial France 1919-1939, Retrieved December 12, 2011, from http://books.google.com.au/books?id=LdRkEwagRlgC&pg=PR7&hl=tr&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false .
- Said, E. (1982). *Oryantalizm, (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu*. Birinci Basım. İstanbul: Pınar Yay.
- Saussure, F. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. Prof. Dr. Berke Vardar (Translated By) Birey ve Toplum Yayınları:Ankara.
- Türk Dil Kurumu, *Büyük Türkçe Sözlük*, Retrieved November 27, 2011, from <http://tdkterim.gov.tr/bts/>
- Uluç G. (2009). *Medya ve Oryantalizm, Yabancı, Farklı, Garip...Öteki*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Pépé le Moko (Film Künyesi)*
- Hakım R. R, (Yapımcı) & Duvivier, J. (Yönetmen) (1937). *Pépé le Moko*, Fransa, Janos Film.