

# Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare

Doç.Dr. Güliz ULUÇ\*  
Arş.Gör. Murat SOYDAN\*\*

**Özet:** Bu çalışma, Oryantalizmin *tektipleştirmeci* bakış açısının eleştirisinden yola çıkmaktadır. Oryantalizmin her dönemde, niyete, bilinçli ve farkında olmaya bağlı olarak, *iyi-kötü niyet, bilinç, farkındalık* ile var olabileceğini kabul etmektedir. Devamında da, her ötekini tanımlamanın ve bu yolla kendini inşa etmenin, hemen her zaman indirgeyici bir *bilinçli kötü niyet* önermesi hâkim Oryantalist bakış içinde değerlendirilemeyeceğini ifade etmektedir. Bunu destekler mahiyette, insan doğasında bulunan ötekini tanımlamanın ve bu yolla yapılan benlik sunumunun *bilinçli bir kötü niyet içermeyen* gizli bir Oryantalizm ile de gerçekleşebileceğini söylemektedir. Bu yüzden çalışma konusu olarak, yaptığı filmlerde Doğu'ya karşı oryantalist bir bakışla baktığı ısrarla vurgulanan Ferzan Özpetek ve ses getiren filmi; 'Harem Suare' seçilmiştir.

Çalışmada yöntem olarak 'Harem Suare' filmindeki kareler ile oryantalist ressamlar; Eduard Debat Panson, Jean Leon Gerome, John Frederick Lewis ve Paul Desire Trouillebert'in seçilen tabloları karşılaştırılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Oryantalizm, Tektipleştirme, Benlik Sunumu, Doğu-Batı, Ferzan Özpetek, Harem Suare Filmi, Oryantalist Resimler

## 1.Giriş

Oryantalizm, ontolojik olarak, ötekini tanımlayıp, onun üzerinden kendi kimliğini inşa etmek anlamında ilk insanın var oluşu kadar eskidir. Bundan dolayı Oryantalizmi, bir düşünce sistematığı ve hayatı bütünüyle rasyonalize etme çabası olarak tanımlayabiliriz.

Ancak ötekini tanımlayıp, onun üzerinden kendini inşa etmek, yalnızca Batı ve Batılılar için, Doğu ve Doğulular için değil, genelde tüm insanlık için geçerlidir. Çünkü kendini inşa etmek, bir benlik sunumudur, bu yüzden de

---

\* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü / İZMİR  
gulizu@iletisim.ege.edu.tr

\*\* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo TV ve Sinema Bölümü / İZMİR  
musoydan@yahoo.com

insanın varlık sahnesine çıkışı ile paralel bir seyir izler. Batılı, Doğulu, İngiliz, Türk, Amerikan, Fransız, Eşcinsel, İslamcı, Çevreci vs. bileşenlerden oluşan benlik sunumunu *varlık-yokluk* ikiliği bağlamında değerlendirdiğimizde karşımızı şunlar çıkmaktadır; Batılı değilim, Doğulu değilim, İngiliz değilim, Türk değilim, Amerikan değilim, Fransız değilim, İslamcı değilim, Çevreci değilim vs. Burada var olmak ancak kendini öteki üzerinden tanımlayarak mümkün olmaktadır. İnsan kendini inşa ederken ötekini ideolojik ve kültürel vb. olarak *muhakkak* tanımlamaktadır.

Bu bağlamda, Ötekini tanımlamanın, *iyi ve/veya kötü*, benlik sunumu olduğu düşüncesinden yola çıkıldığında, bunun sonucunda üretilen bilginin, insanları, ben ve diğeri olarak adlandırmasının doğallığı açıktır.

Problemin ortaya çıkış yeri, yani iyi ve/veya kötü benlik sunumu, insan doğası ile ilişkilidir; benim bilgimin, beni ve diğerini tanımlarken, tanımlamayı hangi amaçlarla yaptığım ve bunun yanı sıra bu yöndeki tanımlamamın bilinçli, farkında ve kötü niyet içeren bir tercih olup olmadığıdır.

Örtük Oryantalist, sahip olduğu bilgi ile kendini ve ötekini tanımlarken, kötü niyetli bir inşa çabası içinde değildir. Örtük Oryantalist, ötekini tanımlarken, insanın doğasında olan ben ve diğeri karşıtlığını ortaya koymaktadır. Bunu yapmaktaki amacı da, Doğu'yu kötülemek; geri, yoz, suskun, nüfuz edilebilir, miskin olarak tasvir etmek değildir. Tercihlerini Doğu'yu tutucu, sert çizgiler üzerinden değil, daha romantik, esnek çizgilerde okumak yönünde kullanmıştır. Çünkü daha *hayali ve örtülü* bir Doğu düşlemektedir.

Bunları yaparken, Doğu'ya ilişkin apaçık bir çarpıtma, kötü niyet ve önyargı içeren, Doğu üzerinde güç istencine yönelik tasavvurları da ayrı tutmak gerekliliğinin farkında olarak, bilginin “ben ve diğeri” olarak ayrımlaştırılması sonucunda ortaya çıkan bireysel, toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasi vb sonuçların hepsini hoşgören bir bakış açısının eleştirisini yapmayı daha başlangıçta kabul etmek gerektiğinin (Tuna 2002: 229) bilincindedir.

Edward Said'in '*Orientalism-Şarkiyatçılık*' çalışmasını başlangıç noktası olarak kabul eden çalışmada; öncelikle, Oryantalizmin tanımı yapılacak, sonrasında Oryantalizmin türleri ortaya konacak, Said'in Oryantalizmine yönelik eleştirilerin neler olduğu belirtilecektir. Devamında da Ferzan Özpetek'in senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı 'Harem Suare' filmindeki kareler ile oryantalist ressamlardan; Eduard Debat Panson, Jean Leon Gerome, John Frederick Lewis ve Paul Desire Trouillebert'in seçilen tabloları gizli oryantizm perspektifinden karşılaştırılacaktır. Karşılaştırmalar şu açılardan yapılacaktır: Çekim-resmediş özellikleri, ışıklandırma, renklendirme, mekan, giysi tasarımı, karakterler, zaman. Son olarak da karşılaştırma sonunda ortaya çıkanlar analiz edilecektir.

## 1.1. Oryantalizm Nedir?

Edward Said tarafından sistematize edilerek akademik çalışmalara yeni bir bakış açısı getiren Oryantalizm, Latince *Oriens*, Batı dillerinde *Orient* (güneşin doğduğu yer) teriminden türemiştir. Ondokuzuncu yüzyılda gelişen bir bilim dalı olan Oryantalizm, genel olarak, Doğu insanların, dinlerinin, dillerinin, kültürlerinin ve tarihlerinin incelenmesi anlamında, Doğu araştırmaları (Germaner, İnankur 1989: 9; Sıbai, 1993: 25) ve oryantal dünyaya has bütün gelenek ve kurumların, Batı'nın yaşam tarzının birer kontrastı şeklinde kullanılmıştır (Mihçioğlu 2001: 132).

Özel anlamda ise, Edward Said'in 1978 yılında yayınlanan çalışmasının ardından Batı'nın kendi kimliğini ifade etmesinin, kendisini tanımlayıp eylemini meşrulaştırmasının dolayımı, ideolojik ve kültürel yolu olarak tanımlanmıştır (Cevizci 2002: 784).

Said tarafından çerçevesi çizilen Oryantalizm, eserin girişinde üç şekilde tanımlanmıştır. İlk olarak; Oryantalizmi, Doğu'nun üzerinde düşünmüş Batılı ülkelerin anlaşmasının ortak adı olarak tanımlamıştır (Said 1998: 12). İkinci olarak; Said, Oryantalizmi daha total bir düşünce sistemi haline getirerek Doğu hakkında ders veren, yazı yazan ve araştırma yapan herkesi Oryantalist olarak tanımlamıştır (Said 1998: 13). Bu iki Oryantalizmin alışverişi ile Oryantalizmin üçüncü anlamı ortaya çıkmıştır; söz konusu Oryantalizm, Doğu'yu konu edinen kurumların tamamı, verilen beyanlar, takınılan tavırlar, yapılan benzetmeler, bir cins öğretisi, yönetim biçimi ve hükümet şeklidir, Batı'nın üstünlük sürdürme taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabasıdır (Said 1998: 14).

Edward Said'in "*Oryantalizm*" adlı eserinde irdelediği oryantalizm, Batılı toplumlarda konu ile ilgili fikir üretkenlerin Doğu tasavvurları, resimleri, öyküleri, romanlarını kapsar ve epistemolojik ve ontolojik evreni içeren birbirleriyle bağlantılı farklı düzlemleri ele alır.

Özetle Oryantalizm Saidde, Batı'nın Doğu hakkında her tür bilgi ve tecrübe olarak sunulmasının yanında (Çırakman 2002: 183), Derrida'cı felsefeye uygun olarak, Doğu'yu Batı'nın kültürel ve ideolojik kurumları, bu kurumların yarattığı sözcükler, imgeler ve doktrinlerle bezenmiş bir söylem yoluyla algılamasıdır\*.

Said, Doğu'nun bütünüyle Batı tarafından tek tip bir şekilde algılandığını iddia etmektedir. Ona göre Batı'daki herkes ve her kurumun tek bir Doğu algısı; pis, akılcı olmayan, pasif, yönetilmesi gereken, hayalci, romantik, seks

---

\* Hegelci felsefede özne kendini ötekinden dolayım ile tanımlar ve temsil ederken (kendini ötekinde tanıırken) Derrida'da ise özne ötekini kendinden dolayım ile tanımlar (ötekini kendinde tanıır).

objesi vb. vardır. İşte bu yaklaşım; Batı'nın karşısında tek tip bir Doğu algılayışı, Said'i indirgemeci bir yaklaşıma sürüklemiştir. Bu da Oryantalizmi meta anlatısı olan bir üst dil haline getirmiştir. Oryantalizmin meta bir anlatıya sahip oluşu nedeniyle post modern dönem meta anlatılara karşı şüphe ile yaklaşmakta (Turner 1994: 30) ve Oryantalizmin bu doğrultudaki siyasi ve entelektüel gelişmelerine meydan okumaktadır (Turner 1994: 31). Özetle en fazla eleştirilen yanı, özellikle parçalı ve tireli kimliklerin çağı olan post modern dönemlerde, Said'in, tek bir Batı ve Batı'nın karşısında tek bir Doğu algılayışıdır. Ancak normal günlük yaşam pratiklerinden yola çıkarak söyleyecek olursak; insan bazen kendi ülkesinde bile, dindaşları, millettaşları, hemşerileri tarafından bile ötekileştirilebilir. Bize göre bu bir ahlaki problemdir. Yalnızca Batı'nın, Doğu'ya karşı değil, Batı'nın, Batılı içinde tasavvur ettiği veya Doğu'nun Doğu için ve dahi Doğu'nun Batı'ya uygun gördüğü "ahlaki" sorunların, ötekinin omzundan dile getirilmesidir.

**1.1.a-Oryantalizm Türleri:** Said'e göre Oryantalizm üç biçimde ayrıştırılabilir. İlk olarak; Oryantalizm öncelikle, onsekizinci yüzyılda gelişmiş olan akademik bir disiplindir ve "açık oryantalizm/*manifest orientalism*" olarak adlandırılır. Bu tür Oryantalistler, Doğu'nun toplum, dil, edebiyat, tarih, sosyoloji, vs. çeşitli konularını incelerler ve buradan yola çıkarak Batı'nın Doğu üzerindeki üstünlüklerini vurgulayarak, Doğu'nun geri kalmışlığını belirtirler (Said 1998: 281; Çırakman 2002: 183). Bu geri kalmışlık algılaması ve anlayışı, Oryantalizmin bir siyasal doktrine dönüşümünü de hazırlamıştır (Kahraman 2002: 159). Bu yaklaşımın Doğu'ya karşı nesneleştirici bakışın hakim olması sebebiyle *tektipleştirici* bir özelliği vardır.

İkinci olarak; Said'in, bilinçsiz ve dokunulmazlığı olan Oryantalizm (Said 1998: 281) olarak tanımladığı "örtük Oryantalizm/*latent orientalism*" gelmektedir. Bu kategoriye yalnızca oryantalist akademisyenler değil, Doğu hakkında herhangi bir beyanda bulunmuş, Dante, Hugo, Marx, Flaubert, Nerval gibi yazar ve düşünürler de girer. Bu isimler Doğu ile Batı arasında öze ilişkin bir fark olduğunu vurgulamışlardır (Çırakman 2002: 183).

Said'e göre, Açık oryantalizm bize "Doğu toplumları, onların dilleri, edebiyatı, tarihi, sosyolojisi ve benzeri hakkında yerleşik görüşleri" anlatırken gizli oryantalizm ise, "neredeyse bilinç dışı ve dokunulması mümkün olmayan bir kesinliğe-rüyalara, görüntülere, arzulara, fantezi ve korkulara" tekabül eder. Said'in oryantalizm terimi ile anlatmak istediği hem sistematik bilgi üretimi hem de arzu ve fantezinin yer aldığı bilinç dışı alanın mekanizmasıdır. Said'e göre Doğu hem bilgi nesnesi, hem de arzu nesnesidir (Yeğenoğlu 2003: 110-111). Gizli Oryantalizm, dilbilimcinin, edebiyatçının, tarihçinin, sosyologun üzerinde çalıştığı konuyu işleyişinde, ele alışında kullanabileceği, bir kuşaktan diğerine devredilen bir ifade kapasitesi sağlar. Altyapısal, üstü örtülü kabul ve

onaya dayalı bu bilgi Doğu'ya ilişkin herhangi bir görüşün ve söylemin anlamlandırılmasında etkin bir role sahiptir.

Üçüncü olarak Oryantalizm, Doğu ile ilgilenme, içli dışlı olma biçimidir. Said bu Oryantalizme “modern Oryantalizm/modern orientalism” der. Modern Oryantalizm, bir hükmetme, yeniden yapılandırma, Doğu'yu ve Doğu'luları, çeşitli kuramlar vasıtasıyla temsil etme biçimidir. Bu Oryantalizm, iç tutarlılığı olan, süreklilik arz eden bir söylemdir (Çırakman 2002: 183-184).

**1.1.b-Oryantalizm Eleştirisi:** Said, oryantalizmi, Doğu'nun hakikatinin yanlış temsili olarak ele almaz, temsilin yanısıra bir de “gerçek”, “otantik”, “hakiki” Doğu nosyonlarına başvurmaz, “gerçek veya hakiki Doğu (İslam, Arap veya her neyse) vardır tezini açıkça reddeder. Bunun yerine Doğu'nun özgün bir iktidar formasyonunun ürünü olduğunu ortaya koyar. Said'e göre Doğu yeniden kurulmuş, yeniden biraraya getirilmiş, kısacası oryantalistlerin çabaları sonucu doğmuş bir mevcudiyettir. Temsillerin doğruluğuna ve orijinaline sadık olup olmadıklarına değil, kullanılan stillere, ifade biçimlerine, dekorlara, anlatı araçlarına, tarihsel ve toplumsal koşullara bakmayı” önerir (Said 1998: 87-322; aktaran Yeğenoğlu 2003: 25). Said, Burke'a göre, Batı'nın Doğu'yu hayali ve örtülü olarak gören, Doğu'yu daha fantastik olarak kurgulayan zihniyetini kendi Filistin davasına haklılık kazandırmak için kullanmış ve Batı'nın bu zihniyetini tersten okuyarak Oryantalizmi ideoloji haline getirmiştir. Çünkü zihniyetler tarihinin yol açtığı en önemli sorun, *tektipleştirmedir* (1994: 89-93).

Said'in Oryantalizmine yönelik eleştiriler, genelde, seçmeci ve tektipleştirici, özelliğine yöneliktir. Sanat tarihçisi George P. Landow'un, 'Edward Said'in Oryantalizmi-Edward Said's Orientalism' adlı çalışmasında, “Said'in Nerval ve Flaubert gibi Fransız yazarlara karşı bir bağışlayıcılığı vardır, yalnızca Batı'nın Doğu'ya böyle davrandığını ve bunun sonuçlarını dikkate aldığından 'öteki' düşüncesinde hatalıdır. Çünkü her toplum ve birey diğerine aynı şeyi yapar, ötekileştirir” (Landow www.scholars.nus.edu.sg: 2005) diyerek eleştirmektedir.

Gellner ise Said'i, “felaket ve komik bir Üçüncü Dünya diktatörü olan Ukrumah'ı, sırf radikal sözler sarf ettiği ve Batılı olmadığı için, mekanik olarak onaylayıp, hemfikir olan Thomas Hodgkin gibi birini” kayda almakla eleştirir. 'Kültür ve Emperyalizm / Culture and Imperialism' adlı çalışmasında, Andre Gide'nin L'Immoraliste adlı eserinde kendi fantezilerinin savunması için başka bir ülkeyi (Cezayir'i) utanmasızca kullandığını, Biskra'da homoseksüel eşler bulmanın, Protestan yüksek burjuvazi arasından bulmaktan daha kolay olduğunu, Gide'in Cezayir'i kendi ihtiyaçları üzerinde temel-

lenen gösterim için utanmasızca nasıl kullandığını\* gözden kaçırmakla, modern Cezayir'in ahlâki ruhunu ve kimliğini şekillendiren Ben Badis'i, Cezayirli bir Müslüman olmanın ne anlama geldiğini anlatan Malek Bennabi'yi gözden kaçırmakla, Fransız yönetimi altındaki Cezayir üzerine tipik ve mükemmel bir çalışma sunan Ch.R.Ageron'dan, Ali Merad'dan, Jacques Berque'nin anti-sömürgeci metafizik hatıralarından, Fanny Colonna'nın biri eski, diğeri kendi kendini dönüştüren, bir diğeri ise yabancı bir kültür arasında yaşamanın gerçeklerini açığa çıkaran kitabından bahsetmemekle eleştirir. Gellner, fikirleri insan topluluğunu kavrayışımızı derinleştirmiş olan Masqueray ve Berberilerin, hem "biz" Avrupalılar gibi olduklarını hem de olmadıklarını; Eski Yunan'ı andırdıklarını (Gellner, Avrupalıların çoğunun kurumsal ataları olarak "baronların kalelerinden" çok "polisten" gurur duyduklarını belirtir) söyleyen Montagne'nin de oryantalist olarak nitelendirilmesinin yanlışlığına dikkat çeker (1998: 205-215).

Louis-Nicolas Trepanier 'Edward Said'in Oryantalizminin Saçma Olmasının On Nedeni-Ten Reason Why Edward Said's Orientalism is Bull' adlı çalışmasında (aktaran Türkbağ 2002: 205) Said'i;

- Şarklıların İslam'ın kuruluşundan bu yana değişmediğine ilişkin Şarkiyatçı savı eleştirmesine karşın, kendi söyleminin Antik Yunan'dan beri değişmediği,
  - Müslüman dünyanın, Said'in söylediği gibi Şarkiyatçılar tarafından oluşturulmadığı, her yerdeki Müslümanların birlikteliğini ifade eden Arapça, 'ümme't' sözcüğünün varlığı,
  - Said'in sonuçlarının araştırma yapılmadan önce seçildiği,
  - Said'in, Şark tarihi araştırmalarını, araştırılan halkların aşağılanması için araç olarak sunduğu,
  - Diğer kültürler ile ilgilenmenin kötü bir şey olduğunu ileri sürdüğü,
  - Önyargılı ve akademik olmayan eleştirilere kapı açtığı,
- noktalarında eleştirmektedir.

Aijaz Ahmad'ın 'Oryantalizm ve Sonrası-Orientalism and After' adlı çalışmasına göre, Said'in derin tepkisinin temelinde yatan Aurbech, Curtius ve Spitzer gibi Avrupa'nın karşılaştırmalı edebiyat pirlere olan tepkisidir. Bu gruba bağlı olan kişilerin savları eski Yunan'dan beri süregelen ve müspet değer atfedilen bir hümanizmadan çıkar. Ahmad'a göre bu kadar uzaklara giden kesintisiz bir olumsuzluğu öne çıkarmaya çalışmak, şablonun ne kadar ideolojik ve özünde

---

\* Gellner, Gide'nin Cezayir'e dair yazınında, Protestanlığın baskısı altındaki gerçek doğası ve varoluşu için temsili bir kuruluş oluşturarak ve erotikleştirerek kendi kişisel hikayesini anlattığını belirtmektedir.

Said'in kendinin bir parçasının olduğunu iddia ettiği Filistin cemaatiyle ilgili olduğunu ortaya koyar (aktaran Mardin 2002: 111-112).

Said'in Oryantalizm düşüncesi ile ilgili, yukarıdaki eleştirilerin hepsini özetleyecek son eleştiri ise, Aslı Çırakman'ın '*Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi*' adlı çalışmasıdır. Çırakman bu çalışmasında, Said'in çalışmasını; ötekini algılama ve anlama sorunsalından kaynaklanmakla beraber, Said'e göre, çağlar boyunca Batılıların, Doğulular hakkındaki her türlü bilgisi ve bu bilginin temsili çarpık, eksik ve yanlış algılamalara dayandığını söyleyerek Said'in indirgemeci bir yaklaşım içinde olduğunu ifade etmektedir (Çırakman 2002: 182).

Çırakman (2002: 187-196), Said'in Oryantalizm düşüncesine yönelik eleştirilerini üç başlık etrafında özetler; ilki, Said, Oryantalizmi tarih aşırı bir söylem olarak sunar: Said, Batı'nın iki bin yıldır Doğu üzerinde tutarlı ve bütüncül bir şekilde kendi üstünlüğünü vurguladığını iddia etmiştir. İkincisi, Said, Oryantalizmi tek düze ve tutarlı bir söylem olarak sunar: Said, Oryantalizmi tarih-aşırı bir söylem olarak sunmanın kaçınılmaz bir sonucu olarak, Batı'yı tarihsiz, sabit ve homojen bir olgu olarak sunmaktadır. Üçüncüsü, Oryantalizm, egemen bir söylemdir: Metinlerin kendilerini tekrarlayarak Doğu'yu ideolojik bir olgu haline dönüştürmeleri, Doğu hakkında edinilen bilginin siyasal ve ekonomik amaçlara hizmet etmiş olması, Oryantalist söylemin belirleyici yapısından dolayı değil de, söylemden bağımsız gelişebilen tarihsel, düşünsel veya siyasal eğilimlerinden kaynaklanıyor olabilir. Burada savunulan Avrupalıların emperyalizmi ve sömürgeciliği doğurabilecek fikirler üretmediklerini savunmak değildir. Eleştirilen, Doğu üzerinde yazan, düşünen herkesin bu tür ideolojilere-söylemin yapısından dolayı kaçınılmaz olarak katkı yaptığını söylemek, Faşizmi, çalışan herkesin faşist olduğunu söylemekle eşdeğerde kabul edilmesidir.

## **1.2. Ferzan Özpetek'in 'Harem Suare' Filminden Kareler ile Oryantalist Ressamların Resimlerinin Karşılaştırılması**

17 yaşında İtalya'ya giden Özpetek, Roma La Spaienza Üniversitesinde Sinema Tarihi eğitimi almıştır. Kendi filmini çekene kadar birçok filmde asistanlık yapan Özpetek, ilk filmi Hamam'ı, 1997 yılında gerçekleştirmiştir (Özyurt <http://www.radikal.com.tr>: 2005). Hamam filminden sonra sırasıyla, 'Harem Suare' (1999), 'Cahil Periler' (2000), 'Karşı Pencere' (2002) ve 'Kutsal Yürek' (2005) filmlerinin hem yönetmenliğini yapmış, hem de senaryosunu yazmıştır (<http://www.sinematurk.com>: 2005).

Bu çalışmada doğrudan ele alacağımız, 'Harem Suare' filmidir. Ancak 'Harem Suare' filmini incelemeden önce, yine Oryantalist temalar içeren 'Hamam' filmine kısaca bakacak olursak; 'Hamam' bir anlamda Özpetek'in ken-

di İstanbul'unun güzelliklerine övgüdür. Bu filmde "Oryantalizm içinde Doğu'ya bakıyor" eleştirilerine maruz kalan Özpetek, bu eleştirilere "Bu filmimin ne Türkiye'yle, ne de oryantalizmle hiç ilgisi yok. Bu yüzden çok önemli bir sınav oldu. Bu eleştirileri alınca kendi kendime 'Bilinçaltımda böyle bir eğilim mi var?' diye soruyorum" (Korap <http://www.milliyet.com.tr>: 2005) diyerek yaptığının bilinçli bir şekilde kötü niyet taşıyan bir tanımlama olmadığını ifade etmektedir. Çünkü "film aygıtının doğal gerçeği yeniden üretirken sahip olduğu yansız konumlanış, aslında teknolojik ve aynı zamanda kültürel bir ideolojiyi barındırmaktadır" (Güzel 2001: 82). Bundan yola çıkarak Ferzan Özpetek'in baştan sona kadar insanı anlatan 'Hamam' filmindeki ideolojik tutumunu hümanizma olarak adlandırabiliriz. Bu aynı zamanda metinler arası bir okumayı da beraberinde getirir, "her metin, bir metinler arasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır" (Aktulum 2000: 56). Bu anlamda Ferzan Özpetek'in öteki metni çok açık biçimde karşımızdadır: Hümanizma ve hümanizmadan kaynaklanan insana duygu yoğunluklu bakış. Bu bakışı ortaya çıkartan üslup da, sanatçının yarattığı yapıtın anlatım biçimidir, hayata, insana ve kendilerine bakış açıları, yönetmenlerin sinemasal anlatı kodlarını da ortaya koyar (Battal 2006: 37).

Sinema eleştirmeni Atilla Dorsay (2005: 17), 'Özpetek sinemasında Oryantalizm var' eleştirisine, şu eleştiriyi yaparak katılıyor; "Yanlıı demiyorum. Hatta doğru diyorum, bunu ben de yazdım. Ama asla bir küçümseme nedeni olarak değil. Eğer diyelim ki ondokuzuncu yüzyıl sonu, yirminci yüzyıl başındaki oryantalist hareket ve Pierre Loti tarzında yazarlar olmasaydı, Avrupa, Türkiye'yi ve Doğu'yu anlamakta daha çok geç kalırdı. Doğu'yu sevmek, irdelemek, anlamaya çalışmak ve biraz da yüceltmenin ne zararı vardır?" diye sormaktadır. Çünkü Özpetek, Hamam'da kahramanlarını sonunda temizleneceği içsel bir yolculuğa çıkartmaktadır (Uncu <http://www.radikal.com.tr>: 2005). Bu da Ferzan Özpetek'in Doğu'ya ilişkin düşüncelerine hareket kazandırma isteğinin, görüntü diline de yansımış olduğunu göstermektedir. Bu görüntü dili filmde eskiden kalma çevrenin benzerlerini yaratma arzusu ile ortaya çıkmış olmasının yanı sıra, olayların görüntülerini oluşturmanın, nesneleri, şekilleriyle ve renkleriyle betimlemekten daha önemli olduğunu da ortaya koyarak, Ferzan Özpetek'in düşüncelerini görüntü diline geçirirken iki basamaklı bir yol takip ettiğini göstermiştir (Arnheim 2002: 138).

Doğu imgesi dendiği zaman akla, görülen Doğu merakı ve Doğu'ya heyecanlı yöneliş gelir. Byron'dan Goethe'ye, Hugo ve Musset'den, Flaubert ve Baudelaire'e kadar ondokuzuncu yüzyılın belli başlı yazarlarının ve çalışmalarının örneklemini oluşturan ressamların öncülüğünü yaptığı Avrupa romantiklerinin, öykü ve yolculuk anıları ve tablolar vb. eserlerinde dile gelen Do-



ğu'ya karşı tavırları takdir içermektedir ve Hint, Arap, İran klasiklerinin çevrilmesi ile yeni bir hümanizma, romantizm ve fantastik öğeler keşfedilmiştir. Doğu her şeyden önce bir karşıtlıklar ülkesidir. Masumiyet ile günah, tabularla yoğun duygusallık bir aradadır.

'Harem Suare' filmi ise Doğu'yu bütünüyle ondokuzuncu yüzyıl Batı ressamlarının gördüğü şekilde resmetmiştir. Çünkü bir şeyi fotoğraflamak, ona sahip olmak demektir. Bu da insanın kendisiyle dünya arasında bilgi, dolayısıyla güç olarak hissedilen belli bir ilişki kurması anlamına gelir (Sontag 1999: 20). Hayali de olsa resmeden kişi, ancak bu şekilde kendini kurgular. Bunu yaparken de resmin hem yalancı bir hazır bulunma, hem de olmamanın bir göstergesi olduğunun bilincindedirler (Sontag 1999: 20). Filmin konusuna kısaca bakacak olursak; Safiye, bir paşanın Kahire'deki bir köle tüccarından satın aldığı ve Sultan II. Abdülhamit'e hediye ettiği İtalyan asıllı bir cariyedir. Yıl 1908'dir ve devrim kapıdadır. Harem'deki cariyeler ise dışarıdaki hayattan tamamen izole edilmiş, padişahın gözdesi olup, onun çocuklarını doğurmak ve gelecekteki sultanın annesi olabilmek için uğraşmaktadırlar. Harem Ağalarından Nadir Ağa, Safiye'nin padişahın gözdesi olmasını sağlamaya çalışmaktadır. Fakat bu sırada Nadir ile Safiye arasında tensel bir yaklaşım ve aşk başlar. Aslında bütün olaylar, yaşanmış olan Safiye'nin 1953 yılında İtalya'da bir tren istasyonunda karşılaştığı genç bir kıza, haremde görevli bir kadının da cariyelere anlattığı, iki farklı zamanda iki farklı ağızdan anlatılan aynı hayat hikâyesidir. Film, Safiye'nin padişahın gözdesi oluşunu, Nadir ile aşkını ve Kanuni Esasi ile harem sistemine son verilisinin cariyeleri nasıl etkilediğini anlatır (<http://www.film.gen.tr/film.cfm?fid=1233>: 2005).

Ondokuzuncu yüzyıl ressamlarının Doğuda en fazla resmettikleri konular ne ise, bu filmde de onu bulmak mümkün. Harem, hamam, zenci hizmetçi kadınlar, belden yukarısı çıplak hizmetçi kadın ve cariyeler, harem de raks eden kadınlar, sere serpe yatan kadınlar vb. Asıl ilginç olanı ve bu çalışmanın çıkış noktası olan 'Harem Suare' filmi ile seçilen ressamların resimlerinin bazılarının birbirlerine büyük ölçüde benzer olmalarıdır.

Doğu'ya karşı bu romantik bakışların altında, hızlı sanayileşen Batı'nın gerçeklerinden kaçan Batılı için ütopya, geçmiş, gelecek ve ortaçağlar kadar Doğu'nun da bir sığınak olması yatmaktadır (Germaner, İnankur 1989: 21). Eduard Debat Panson, Paul Louis Jean Leon Gerome, John Frederick Lewis ve Paul Desire Trouillebert gibi oryantalist Batılı ressamlar, her ne kadar Harem'in kapalı kapılar ardındaki gizemli dünyasını görmeseler de, hayallerinde canlandırdıkları Harem'i eserlerine yansıtmışlardır. Söz konusu ressamların, Gerome, Trouillebert, Lewis ve Panson'un çalışmanın örneklemini oluşturan Harem'i ve içerisinde yer alan Hamam'ı betimleyen, Gerome'un "The Great Bath ve The Bath", Trouillebert'in "Harem Servant Girl", Lewis'in "The

Siesta”, Panson’un “The Message” tabloları Batılıların bu gizemli dünyaya bakışını ortaya koymaktadır.

Oryantalizmin başlangıcı sayılan 1798 Napolyon’un Mısır seferi, Romantizmin Batı’da etkili olduğu yıllar olan 1780 ve 1850 yılları ile birbirine paraleldir. Romantizmin Batı’da egemen olduğu yıllarda, Batı, bu romantik temaları yaşayacak Doğu’ya doğru kaçmıştır. Bunda Batı’da 1880’li yıllarda ortaya çıkan endüstrileşmenin, kentleşmenin ve dolayısıyla yaşanan hızlı ve radikal değişimin büyük bir etkisi vardır (Cevzici 2002: 886).

Bu dönemde Doğu, Batı’daki kadar sert dönüşümler yaşamadığı için daha saf, el değmemiş ve hayal edilebilir bir gerçekliğe sahipti. Batı için Doğu, ruhun arındırılması için bir kaçış yeri idi. Öyle ki bu romantik Batılılar için Doğu, hiçbir zaman değişmemesi gereken bir gerçekliğe sahipti: Saflık, temizlik. Var olan ve Batılı romantikler tarafından hayal edilebilir gerçekliklerin yapısı bozulmaya başladığında, ilk itiraz eden de Batılı romantikler olmuştur. Öyle ki, 1900’lü yılların başında Türkiye’ye gelen Pierre Loti, II.Abdulhamit’in Osmanlı devlet yapısında gerçekleştirmeye çalıştığı liberal değişikliklere, ‘Doğu’nun saflığını ve temizliğini bozacak’ gerekçesiyle karşı çıkmıştır. Ona göre ‘Doğu’nun *dekorunda* yapılacak herhangi bir değişiklik, Doğu’nun hayal edilebilir gerçekliğini bozacaktır’ (Loti 1998: 1-3).

Yukarıdaki açıklamalardan sonra resimlerini ele alacağımız ressamın ile ‘Harem Suare’ filmindeki karelerin özelliklerini aşağıdaki özelliklere göre karşılaştırmaya geçebiliriz.

**1.2.a. Resmediş-Çekim Özellikleri:** Gerek ressamın resimlerinde, gerekse filmde harem, hamam sahnelerinde, objelerin daha görünür ve çekici kılınması için boy çekimden verilmiştir. Kullanılan boy çekim-resmediş ile insan vücudunun tamamına yakını gösterilirken, anlamsal olarak kişisel ilişkiler vurgulanmaktadır. Yapılan çekim-resmedişte yer alan dekor ve karakterler ile ortam ve bu ortamdaki sosyal ilişkiler yansıtılmaktadır. Resim ve film karelerindeki objeler, cinsel karakterlerinden dolayı görsel algılama ve hissediş bakımından cezbedici bir şekilde resmedilmiştir.

**1.2.b. Işıklandırma:** Resimlerde ve filmde karelerde, çerçeve içindeki kadın ve kadın çıplaklığına dikkat çekmek ve çerçeve içindeki diğer objelerden daha görünür kılınmak için ışıklandırma, kadın ve kadın çıplaklığına yönelik yapılmıştır. Hem resim sanatının hem de film görüntüsünün oluşumunun vazgeçilmez olan ışık kullanımı, mekânın aydınlık ve karanlık görünümü, görselliğin en önemli öğelerindedir. Işık- gölge karışımı ve buna koşut olarak görüntü boyutu içinde “aydınlık-ışıklı” ve “karanlık-gölgeli” alanların oluşturulması biçimindeki (Kılıç 1994: 35) aydınlatma ile konunun belli yerleri aydınlatılırken diğer yerler ise görece karanlıktır ve böylelikle

görüntüye gerçekçi bir anlam kazandırılmaktadır. Karanlık alanlar ile ışıklı alanlar arasında geçişlerin yumuşaklığı ve ışıklı alanların nesnelere kendi üzerlerindeki gölgeleri tarafından belirlenmesi, görüntüde duygusal bir ortam yaratılmasına yardımcı olmaktadır. Görüntü alanı içindeki ışıklı yerler temanın önemini vurgularken (Kılıç 1994: 36), dikkati belli noktalara “çıplak beyaz kadının gövdesine” toplar. Resim ve film karelerindeki ışıklandırma arasında estetik ve duygusal bir uyum söz konusudur.

**1.2.c. Renklendirme:** Gerek ressamın, gerekse yönetmenin renkleri işledikleri ve biçim ögesi, daha da ötesinde bir ifade aracı olarak kullandıkları dikkat çekmektedir. Resimlerde ve film karelerinde öne çıkartılan objeler kırmızı, turuncu ve kahverengi gibi sıcak renkler ile renklendirilmiş ve dikkatler bu objelerin üzerine çekilmiştir. Şehveti çağrıştıran kırmızı renk, gerek ışıklandırmada, gerekse resmedilen objelerde oldukça fazla kullanılmıştır. Renk ile içerik arasındaki doğrudan ilişki bağlamında ve rengin yarattığı etki ile Doğu, daha çok ilgi toplamaktadır. Ressamların tabloları ile film karelerinin karşılaştırılmasında önce rengin kendisi (sarı, kırmızı...), arkasından da renklerin farklı derecelerdeki yoğunlukları dikkat çekmektedir. Renkler koyu, yoğun ve parlak olarak kullanılmıştır, renklerin saturasyonu ve parlaklığı azami dereceldedir. Ressamların tuvaleri üzerindeki renk uygulamaları ile film karelerindeki görüntüler benzer bir biçimde gerçekleştirilmekte, öznel ve kişisel olan renk kullanımında yönetmen, oryantalist ressamlarca verili renkleri ve bu renklere yüklenen kültürel anlamları değiştirmeden kullanmaktadır. Olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olan renklerin kullanımında renk ile içerik arasındaki verili ilişkiyi ve bu konudaki kültürel uzlaşmaları yıkmamaktadır.

**1.2.d. Mekân:** Resimler ve film karelerinin hepsi iç mekânda resmedilmiş ve çekilmiştir. Mekân olarak da ya harem ya da hamam seçilmiştir. Bunda en önemli etken, Doğu’lu yaşam tarzının mahrem alanı olan harem ve hamamın sürekli merak edilmesi ve oraya yönelik hayallerin çoğunlukta olmasıdır. Harem ve hamam esrarengiz, her zaman ilgi uyandıran ve hayalleri süsleyen bir yerdir.

Mekan içinde yer alan her türlü katı nesnelere “mekan düzenleyiciler” (Kılıç 1994: 26), mekanı düzenleyen birer tasarımdır. Hamam resim ve film sahnelerinde kemerler, kubbeler, kurnalar, göbek taşları, sütunlar gibi mimari unsurların yanı sıra ahşap tabureler, peştamallar, aşırı yüksek öğçeli nalınlar, yemeniler, peşkirler mekân düzenleyiciler olarak yaşam tarzını yansıtmakta ve her ikisinde ortak kullanılmaktadır. Lewis’in ‘The Siesta’ adlı tablosunda kadın Haremde tasvir edilirken uzandığı sedir, ahşap kafesli cumba ve bu cumbayı örten koyu renk perde, küçük pencereden gözükken ağaçlar ve ötesinde, uzaklarda deniz, küçük orta sehpa üzerindeki vazolarda çiçekler,

kadının yanbaşında duran yelpaze ve meyve tabağı, resimle örtüşen film karesinde de Haremi betimlemek için benzer biçimde, birkaç küçük detay farkı dışında, kullanılmıştır.

**1.2.e. Giysi tasarımı:** Resimlerde ve film karelerinde yer alan karakterlerin giysileri genelde rahat ve geniş olarak resmedilmiş ve kurgulanmıştır. Giysilerin yakaları oldukça açıktır ve ayrıca giysilerde genelde sıcak renk kullanarak objelere çekicilik kazandırılmıştır. Örneklerin en giyinik figürünün yer aldığı Lewis'in tablosunda, dönemin giysileri, gerçeğe uygun bir biçimde yansıtılmıştır. Giysilerin anlatıma katkısı, çalışmanın fiziksel alanını oluşturan Harem'in dış dünyaya kapalı olmasıyla oluşan gizil atmosferine tam tezat bir biçimde, özellikle Hamam temalı resim/film karelerinde açıklık, aleniyet ve serserpelik içermesidir. Öyle ki, dışarıya ve yabancı gözlerle karşı o denli korunurken içeride ve yabancı olmayana karşı ise hiçbir mahremiyet gözetmeyen, tamamen gözler önünde olan bir yaşam tarzını yansıtmaktadır.

**1.2.f. Karakterler:** Resimlerde ve film karelerindeki tüm karakterler kadındır. Panson ve Gerome'un inceleme konusu resimleri ile onlarla eşleştirilen film karelerinde kadınlar arasında beyaz ve koyu renk tenli kadın ayrımı söz konusu olup, birinciler genç, cinsel cazibesi olan, kendilerine hizmet edilen ve hanım konumunda temsil edilmişlerdir. İkinciler; koyu renkli kadınlar ise yaşları anlaşılabilir, cinsel cazibeden yoksun, hatta kaba ve çirkin, hizmet eden ve hizmetçi konumundadırlar (Resimlerde ve film karelerinde kendilerine biçilen görev beyaz kadınları yıkamak ve onlara yardımcı olmaktır). Resimlerde ve film karelerinde kadın ya hamamdadır ya da haremde sere serpe yatmaktadır. Hamamda beyaz kadının alabildiğine çıplaklığına karşın koyu renkli kadın görece giyiniktir. Böylelikle estetik görüntü ve çıplaklık arasında kurulan korelasyon, ten rengine göre kategorize edilmektedir. Beyaz kadınlarla olan sınıfsal farklılıklarına karşın resim ve film karelerinde koyu renkli kadınlar, daha güçlü ve aksiyoner olarak sunulmuşlardır. Lewis-'The Siesta' adlı tabloda ve bu tabloyla eşleştirilen film karesinde ise kadın figürü tek başına bir sedirde uzanmış uyumaktadır.

**1.2.g. Zaman:** Resimlerin yapıldığı tarih ve/veya resmedildiği zaman dilimi, ondokuzuncu yüzyıldır. Filmin de kurguladığı zaman dilimi Osmanlı imparatorluğunun son zamanları yani on sekizinci yüzyılın sonu, ondokuzuncu yüzyılın başıdır. Zaman olarak da resimlerin ele aldığı zaman dilimi ile filmin gönderme yaptığı zaman dilimi arasında birebir örtüşme vardır.

### 1.2.h. Resimlerin Karşılaştırılması



*Gerome- The Great Bath*



*Harem Suare*



*Gerome-The Bath*



*Harem Suare*



*Lewis-The Siesta*



*Harem Suare*



*Panson-The Message*



*Harem Suare*



*Trouillebert-Harem Servant Girl*



*Harem Suare*

### **1.3. Sonuç**

Her şeyden önce film, geçmişte olan bir öyküyü anlatmaktadır. Geçmiş, ağızdan ağza anlatılır, yazılır, çizilir ve böylelikle sonraki kuşaklara öğretilir. Geçtikten sonra ardında hayallerimizden, hareket, ses ve sözlerden oluşan bir iz ve tortu bırakır. Hepimizin akli geçmişle ilgili, doğru ya da değil ya da kısmen doğru birçok şeyle doludur. Akıllarımızdaki bilgiler ve görüntüler, geçmişle ilgili algılarımızın önemli bir bölümünü oluşturur.

'Harem Suare' filmi, bir dönem filmi olarak, kendi konusu içinde işlediği tarihi döneme kendi biçimsel özelliklerini getirmektedir. Bu biçim geçmişe yönelik oryantalist algılamalarla şekillenmekte, belki de geçmiş, bakış açısına, zevklere ve isteklere bağlı olarak değiştirilmektedir. Yönetmen burada, bilecek ya da bilmeden oryantalist ressamın çizimlerini esas almaktadır. Filmdeki sinematik kareler, belirtilen resimlerle, dönemin Osmanlısının üzerine biçilen elbisenin dikişlerini sağlamlaştırmaktadır. Kültürel belleğimizde, coğrafi konumla ilintili reflekslerimizde yer eden bu semantik çerçevede yönetmen, iyi bildiği sulara kulaç atmanın rahatlığını ve güvenini yaşamaktadır.

Görüntünün anlattığı ve anlatma biçimi açısından yönetmen ve ressam, *görselleştirme* adlı zihinsel süreçte iletisini kendi bakış açısıyla açıklamaya ve yorumlamaya çalışır. Görselleştirme, sanatçının üslubudur ve sanatçının ka-

zannmış olduğu sosyo-kültürel yaşantılardan beslenir. Hiç şüphesiz ki, yönetmen Ferzan Özpetek, 'Harem Suare' filmini oluştururken sosyo-kültürel yaşantısı, görüntünün anlattığı ve anlatma biçimi açısından oryantalist ressamların eserleri ile örtüşmektedir.

Çalışmamızda üzerinde durduğumuz gizli oryantalizm, bilinçsiz ve farkında olmadan Doğu ile Batı arasında öze ilişkin farklar olduğunu ifade etmektir. Ötekini tanımlamak ve onun üzerinden kendini inşa etmek, çalışmanın başında da belirtildiği gibi, insanın doğasında bulunduğundan, gizli Oryantalizm ve gizli oryantalistler, ötekini tanımlarken, bunu bilinçli bir kötü niyet ve farkındalık ile yapmamaktadırlar. Örnekleme oluşturan resimler ile film üzerinde yapılan incelemede yukarıdaki yargıyı doğrular biçimde açık, belirgin ve olabildiğince de yalın güdülenimler olarak gizli oryantalizmin izleri sürülmektedir.

İnceleme konusu resimler, film kamerasının çerçevelediği bir resmedilmiş gerçek olma özelliğini taşımaktadır. Tabloların içindeki figürler, desenler vb öğeler yeniden düzenlenerek çizgi, renk, ışık, kontrast, çizgi ve görsel birleştirme ile yeni bir bütünsel kompozisyon ve etki yaratılmaktadır. Resimlerin uzamsal ilişkilerinin filmde kimi kez zamansal ilişkiler olarak dönüşmekte olduğu gözlemlenmektedir. Yönetmen, ressamın uzamsal hareketsizlik içinde örgütlenen yapıtından yola çıkarak onu devingen bir zamansal ve uzamsal birlikteliğe ve bütünselliğe dönüştürmekte, bunu yaparken de zihinsel ve duygusal etkinlik ve yönseme olarak, tarihsel dönemi yorumlarken, bir anlamda da belirli bir bakış açısıyla (farklı, egzotik, masalsı, fantezi imgelemlerle) yeniden biçimlendirmektedir.

Yönetmenin şeyleri belirli bir biçimde görmesini sağlayan da bizce bilinçsiz ancak önceden varolan bir görme biçimidir. Bunun sebebi, her imgede bir görme biçiminin yatmış olmasıdır, çünkü sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçer. Bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz, aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (Berger 1988: 10). Yönetmenin filme yerleştiği öğelerde kasıt içermeksizin belirli bir ifade edilmiş biçiminin tarafının tutulması söz konusudur. Dönemi canlandıran ve gizli bir oryantalizm için iç ve dış mekânlar ve bu mekânlarda yer alan karakterler, anlatının olay örgüsünü birbirine bağlamaktadır. Son çözümlemede bir katalizör olarak ve Said'in düşünce sistematüğinden farklı biçimde, Doğu'yu, nesne, kötü, edilgen bir şekilde inşa etmeyen; bilinçsiz ve farkında olmadan bir olumluluk içeren gizli oryantalizm söz konusudur.

## Kaynakça

- AKTULUN, K. (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- ARNHEIM, R. (2002), *Sanat Olarak Sinema*, (çev.Rabia Ünal), Ankara: Öteki Yayınları.
- BATTAL, S.(2006), *Asıl Film Şimdi Başlıyor*, Ankara: Vadi Yayınları.
- BENJAMİN, R. (1997), (ed.) *Orientalism: Delacroix to Klee*, The Art Gallery of New South Wales.
- BERGER, J. (1988), *Görme Biçimleri*, (çev.Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- BURKE, P. (1994), *Tarih ve Toplumsal Kuram*, (çev. Mete Tunçay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- ÇIRAKMAN, A. (2002), Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi, *Doğu Batı*, Yıl: 5, Sayı: 20, 181-198.
- DORSAY, A. (2005), Yedi Soruda Ferzan Özpetek Sineması, *Milliyet Sanat*, Yıl.5, Sayı: 560.
- GELLNER, E. (1998), Milliyetçiliğe Bakmak, (çev.Simten Çoşar ve Saltuk Özentürk-Nalan Soyarık). İstanbul: İletişim Yayınları.
- GERMANER, S. İNANKUR, Z.(1989), *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- GÜZEL, C.(2001), Sömürgeci Söylem ve Sinema: Kültürel Yanlılığın Yeniden Sunumu, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 81-95.
- İNANKUR, Z. (1997), *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yay.
- İNANKUR, Z. (2005), Oryantalist Ressamların Tuvalinden İstanbul, <http://www.obmuze.com/volvotop19.asp#>
- KAHRAMAN H.B. (2002), İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm, *Doğu Batı*, Yıl.5, Sayı: 20, 153-180.
- KILIÇ, L. (1994), *Görüntü Estetiği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KORAP, E. (2005), İtalya'da İkinci Türk, <http://www.milliyet.com.tr/2001/01/11/yasam/yas01.html>
- LANDOW.G.P. (2005), Edward W. Said's Orientalism, <http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/poldiscourse>
- LOTİ, P. (1998), *Aziyade*,(çev.İlhan Arda). İstanbul: Pera Yayıncılık.
- MARDİN, Ş. (2002), Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği, *Doğu Batı*, Yıl.5, Sayı: 20, 111-116.
- MIHÇIOĞLU, M. (2001), Oryantalizmi Aşmak, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.



- MUTLU, E. (1991), *Televizyonu Anlamak*, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- ÖZGÜVEN, F. (2005), F. Özpetek'in Son Pastası, [http://www.radikal.com.tr/veriler/003/12/18/aber\\_99312.php](http://www.radikal.com.tr/veriler/003/12/18/aber_99312.php)
- ÖZPETEK, F. (2005), <http://www.sinematurk.com/kisi.php3?kkodu=2486>
- ÖZYURT, O. (2005), İtalya'da Anadolu Yüreği,  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=170692>
- SAİD, E. (1998), *Oryantalizm(Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu*, (çev.Nezih Uzel). İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- SİBAİ, M. (1993), *Oryantalizm ve Oryantalistler-Yararları ve Zararları*, (çev.Mücteba Uğur). İstanbul: Beyan Yayınları.
- SONTAG, S. (1999), *Fotoğraf Üzerine*, (çev.Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- THORNTON, L. (1983), *The Orientalists: Painter-Travellers, 1828-1908*, Paris.
- TUNA, B.B. (2002), Şarkiyatçılığı Anlamak Edward Said'in Şarkiyatçılığı Üzerine Notlar, *Doğu Batı*, Yıl: 5, Sayı: 20, 211-234.
- TURNER, S.B. (1994), *Oryantalizm Postmodernizm ve Globalizm*, (çev.İbrahim Kapaklıkaya), İstanbul: Anka Yayınları.
- TÜRKBAÇ, A.U. (2002). Şark'a Dair: Miladın 24.Yılında Şarkiyatçılık, *Doğu Batı*, Yıl.5, Sayı: 20, 199-210.
- UNCU, E.A. (2005), İrene'nin Arınması,  
[http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=5319](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5319)
- YEĞENOĞLU, M. (1999), Peçeli Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*. (der.Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları.
- YEĞENOĞLU, M. (2003), *Sömürgeci Fantaziler*, İstanbul: Metis Yayınları.

# The Intersection Point of Said, Orientalism, Painting and Cinema: Harem Suare

Assist. Prof. Guliz ULUÇ\*  
Research Assist. Murat SOYDAN\*\*

**Abstract:** This article is based on Orientalism's stereotyping point of view. It argues that, related to intention, consciousness and awareness, Orientalism may exist in any era as good or bad intentioned, as conscious or unconscious, and as aware or unaware. This article argues further that not every description of the 'other' and not every building of the 'self' on this description can be judged through Orientalism, which almost always reflects purposeful and malicious intentions. To support this view, this study contends that the description of the 'other' and hence, the building of the 'self' – activities which are already inborn aspects of human nature – may also be made through a latent Orientalism which does not include purposefully malicious intentions. Because of all these, in this study, *Harem Suare*, a well-known film by Ferzan Özpetek – a director whose movies are consistently regarded as adopting an Orientalist view of the East – has been selected for analysis.

In this article, *Harem Suare*'s film squares are compared with the selected paintings of orientalist painters, Eduard Debat Panson, Jean Leon Gerome, John Frederick Lewis and Paul Desire Trouillebert.

**Key Words:** Orientalism, Stereotyping, Ego offer, East-West, Ferzan Özpetek, *Harem Suare*, Orientalist Paintings

---

\* Ege University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television, and Cinema / İZMİR  
gulizu@iletisim.ege.edu.tr

\*\* Ege University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television, and Cinema / İZMİR  
musoydan@yahoo.com

## **"Гарем Суаре" (Вечер в Гареме) в точке пересечения кино, живописи, ориентализма и саида (прославления).**

**Доцент доктор Гюлиз Улуч\***  
**Научный исследователь Мурат Сойдан\*\***

*Резюме:* Эта работа опирается на монотипность ориентализма. Работа признает существование ориентализма во все периоды только за счет *хорошего- плохого намерения, самосознания и наличия понятия* об ориентализме. В продолжении же определение каждого и самоконструкция таким образом выражается в том, что это не может быть оценено с точки зрения ориентализма, в котором господствует злой умысел, предлагающий всегда упрощенное выражение. В поддержку этого указывает, что это может быть осуществлено и при помощи скрытого ориентализма, *который не содержит злого умысла* при определении другого и преподнесении себя таким образом, что является сущностью человеческой природы. Поэтому темой исследования был избран Февзан Озпетек, который по отношению к Востоку в своих фильмах подчеркнуто придерживается точки зрения ориентализма и его знаменитый фильм "Гарем Суаре".

В исследовании будет дано сопоставление кадров из фильма "Гарем Суаре" и избранные картины художников Эдуарда Дебата Пансона, Джана Леона Герома, Джона Фредерика Левиса и Пауля Десире Троиллеберта.

**Ключевые Слова:** Ориентализм, моновидность, преподнесение себя, Запад-Восток, Февзан Озпетек, Гарем Суаре, картины ориентализма

---

\* Эгейский Университет Факультет Коммуникаций Отделение Радио Телевидения и Кинематографа / ИЗМИР  
gulizu@iletisim.ege.edu.tr

\*\* Эгейский Университет Факультет Коммуникаций Отделение Радио Телевидения и Кинематографа / ИЗМИР  
musoydan@yahoo.com

