MÜLTECİ KAMP FOTOĞRAFLARININ ORYANTALİST SÖYLEM BAĞLAMINDA GÖRSEL, SOSYAL VE GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Pelin Güler

15 11 33 105

DOKTORA TEZİ

Disiplinlerarası İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İletişim Bilimleri Doktora Programı

Danışman: Prof. Dr. İclal Gül Batuş

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat, 2021

MÜLTECİ KAMP FOTOĞRAFLARININ ORYANTALİST SÖYLEM BAĞLAMINDA GÖRSEL, SOSYAL VE GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Pelin Güler

15 11 33 105

Orcid: 0000-0003-0212-2100

DOKTORA TEZİ

Disiplinlerarası İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İletişim Bilimleri Doktora Programı

Danışman: Prof. Dr. İclal Gül Batuş

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat, 2021



JÜRİ VE ONAY SAYFASI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*" ile bildirilen 6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*" ile bildirilen 6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca, özveriyle benimle ilgilenen, yoluma açan, beni evladından ayırmadan ilgilenen kıymetli danışman hocam Prof. Dr. İclal Gül Batuş hocama, tez komite üyelerimden Prof. Dr. Gürdal Ülger hocama, yoğunluğu arasında gece gündüz demeden desteğini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin hocama teşekkür ediyor, saygılarımı sunuyorum.

Bu süreçte her aradığımdan tüm yoğunluklarına rağmen, benden desteklerini esirgemeyen sevgili oda arkadaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Nesrin Yarar Aksoy'a ve Öğr. Gör. Engin Tire'ye ve tüm İletişim Fakültesi ailesinde bulunan hocalarıma ve arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

Doktora sürecim boyunca benden sevgisi ve desteğini esirgemeyen sevgili eşim Mutlu Güler'e ve ailelerimize çok teşekkür ederken, bu tez çalışmasını bugün hayatta olmayan anneme ve anneanneme adıyorum.

Pelin Güler

Şubat 2021

ÖZ

MÜLTECİ KAMP FOTOĞRAFLARININ ORYANTALİST SÖYLEM BAĞLAMINDA GÖRSEL, SOSYAL VE GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Pelin Güler
Doktora Tezi
Disiplinlerarası İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
İletişim Bilimleri Doktora Programı
Danışman: Prof. Dr. İclal Gül Batuş
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021

Doğu-Batı ayrımı, hayali bir ayrım olmakla birlikte özellikle, sanat, bilim ve kültürel olarak gelişen Doğu'nun karşısında Orta Çağ karanlığında kalan Batı'nın, Rönesans ve Aydınlanma dönemiyle birlikte gelişen modernleşme süreci ve sömürgeci yaklaşımıyla daha da belirgin hale gelmiştir. Batı'nın hegemonik gücünün sürdürebilirliği için iktidarın baskı ve şiddet araçları haricinde, söylemsel pratikleri üretebildiği ideolojik araçlara da ihtiyacı vardır. Doğu-Batı diyalektiğinin akademik bir disiplin ve söylem biçimi olan oryantalizm, Batı iktidarının gücünü perçinleyen ve yeniden üretimine katkı sağlayan bir yaklaşımdır.

"Mülteci Kamp Fotoğraflarının Oryantalist Söylem Bağlamında Görsel, Sosyal Ve Göstergebilimsel Açıdan İrdelenmesi" adlı tez çalışmasında, Batı'nın ilkel, barbar, vahşi olarak etiketlediği Doğu'yu ötekileştirmesi, oryantalist söylemin yeniden üretimini sağlayan ve ideolojik bir araç olan fotoğraf üzerine bir araştırma gerçekleşmektedir. 19. Yüzyılın hayali Doğu görselleri resim ve fotoğraf yoluyla kurgulanmıştır. Bu gerçeklikten yola çıkarak, ilk aşamada seçilmiş oryantalist resimler "görsel sosyal göstergebilim" ve "oryantalist söylem kodları" üzerinden incelenmiş ve daha sonra bu kodlar mülteci kamp fotoğraflarına da uygulanarak fotoğrafın oryantalist söylemi nasıl yeniden ürettiği saptanmaya çalışılmıştır. Batı'nın egemen güç olması yolundaki tarihsel süreci, oryantalizm/oksidentalizm diyalektiğinin açılımı, hegemonik ve ideolojik bir araç olan fotoğrafın oryantalist söylem pratiği olarak kullanımı tezin ana yapısını oluşturmaktadır.

Anahtar sözcükler: Oryantalizm, Görsel Sosyal Göstergebilim, Fotoğraf, Oryantalist Söylem Kodları.

ABSTRACT

VISUAL, SOCIAL AND SEMIOTIC EXAMINATION OF REFUGEE CAMP PHOTOGRAPHS IN THE CONTEXT OF ORIENTALIST DISCOURSE

Pelin Güler
PhD Thesis
Department of Interdisciplinary Communication Sciences
Communication Sciences Programme
Advisor: Prof. Dr. İclal Gül Batuş
Maltepe University Graduate School, 2021

The East-West distinction, although it is imaginary, has become more evident as a result of the modernization process and colonial approach in the West, where remained in the darkness of the middle ages, against the East, where developed in art, science and culture. For the sustainability of the hegemony of the West, the power needs ideological tools by which it can produce discursive practices, apart from the means of oppression and violence. Orientalism, an academic discipline and form of discourse of the East-West dialectic, is also determined as an approach that reinforces and contributes to its reproduction the power of the West.

In the thesis titled 'A Visual, Social and Semiotic Analysis of Refugee Camp Photographs in the Context of Orientalist Discourse', the research is conducted on photography as an ideological tool which reproduced the orientalist discourse in the context of orientalism which means the West stigmatizes and marginalizes the East as primitive, barbaric and savage. It is possible to state that the visuality of "imaginary East" in the 19th century are constructed through painting and photography. Based on this reality, in the first phase of the research, the selected orientalist paintings are analyzed through "visual social semiotics" and "orientalist discourse codes "and then these codes are employed to the photographs of the refugee camps. Hence, it is tried to determine how photography reproduced the orientalist discourse. The historical process of the West becoming the dominant power, the dialectic of orientalism/occidentalism and the use of photography as a practice on orientalist discourse constitutes the main structure of the thesis.

Keywords: Orientalism, Visual Social Semiotics, Photography, Orientalist Discourse Codes.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ONAY SAYFASI ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZ v
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER vii
TABLOLAR LİSTESİ ix
RESİMLER LİSTESİ x
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ xi
ÖZGEÇMİŞ xii
BÖLÜM 1. GİRİŞ 1
1.1 Problem 1
1.2 Amaç 2
1.3 Önem 3
1.4 Varsayımlar 4
1.5 Sınırlılıklar 4
BÖLÜM 2. YÖNTEM 6
2.1. Çalışmanın evreni ve örneklemi 6
2.2. GÖSTERGEBİLİMİN GELİŞİMİ VE ÇÖZÜMLEME YÖNTEMLERİ 7
2.2.1. Charles Sanders Peirce (1839-1914) 10
2.2.2. Ferdinand de Saussure (1857-1913) 13
2.2.3. Louis Hjelmslev (1899-1965) 14
2.2.4. A.J. Greimas (1917-1992) 17
2.2.5. Roland Barthes (1915-1980) 19
2.2.6. M.A.K. Halliday (1925-2018) 23
2.3. Araştırma Modeli 25
2.3.1. Görsel Sosyal Göstergebilim 25
2.3.2. Temsili (Kavramsal) Anlam 28
2.3.3. Etkileşimsel (Kişilerarası) Anlam 34
2.3.4. Kompozisyonel (Metinsel) Anlam 39
2.4. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması 40
2.4.1. Oryantalist Söylemi Okuma Kodları 40
2.4.1.1. İçerik Özellikleri 40
2.4.1.2. Biçimsel Özellikler 44
BÖLÜM 3. BATI- DOĞU AYRIMINDA ORYANTALİZM 48
3.1 Tarihsel Süreçte Batı'nın Gelişimi 49
3.2. Oryantalizm 81
3.2.1. Oryantalizm ve Öteki İlişkisi 93
3.2.2. Oryantalizme Karşıt Bir Söylem Oksidentalizm 97
3.2.3. Sanatta Oryantalizm 102
3.2.3.1. Resim ve Oryantalizm 103
3.2.3.2. Fotoğrafta Oryantalizm 114
BÖLÜM 4. FOTOĞRAFTA ORYANTALİST SÖYLEMİN YENİDEN ÜRETİMİ . 129
4.1. İdeoloji ve Hegemonya İlişkisi 129
4.2. Hegemonya 130
4.3. Devletin İdeolojik Aygıtları 132

4.3.1. İdeolojik Aygıt Olarak Fotoğraf ve Fotoğrafın İdeolojisi 133
4.3.2. Fotoğrafın Gelişimi 134
4.3.3. Fotoğrafın İdeolojisi ve Fotoğrafta Oryantalist Söylem 139
BÖLÜM 5. BULGULAR VE YORUMLAR 145
5.1. Fransa'da Yayınlanan Fotoğraflar 145
5.2. Almanya'da Yayınlanan Fotoğraflar 166
5.3. İsveç'te Yayınlanan Fotoğraflar 185
5.4. Türkiye'de Yayınlanan Fotoğraflar 200
5.5. Yorumlar 210
BÖLÜM 6. SONUÇ 212
6.1. YARGI 212
6.2. Öneriler 216
KAYNAKÇA 217

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Roman Jakobson'un İletişim Şeması (Günay, 2012,s.11) 8
Tablo 2. Jakobson'un 'İletişim İşlevleri' Şeması (Fiske,2014,s.116) 9
Tablo 3. Peirce'ün anlam şeması 11
Tablo 4. Saussure'ün anlam şeması (Fiske, 2014 s.128) 14
Tablo 5. Hjelmslev'in anlatımın ve içeriğin töz biçim şeması 16
Tablo 6. Eyleyenler Şeması (Sığırcı, 2017,s.63) 18
Tablo 7. Görsel Temsilin Ana Yapıları (Kress ve van Leewuen,2006, s.59) 28
Tablo 8. L. Hjelmslev'in Fotoğrafa biçim/töz şeması 34
Tablo 9. Bakış Açısı Diyagramı (Jewitt ve Oyama, 2001, s. 136) 38
Tablo 10. Oryantalist Söylemin İnceleme Şeması 40

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1..Eugène Delacroix, "Sakız Adası Katliamı", 1824 104
Resim 2. Jean Auguste Dominique Ingres Türk Hamamı,1862, Musee du Louvre..... 106
Resim 3. Jean Auguste Dominique Ingres Cariye,1814..... 106
Resim 4. Eugène Delacroix, The Crusaders' entry into Constantinople,1840 107
Resim 5. Jean-Léon Gérome Esir Pazarı, Hermitage Museum..... 108
Resim 6. Jean-Leon Gérome, Köle Pazarı, 1866 109
Resim 7. Jean-Léon Gérome, Hamam Sefası, 1881..... 110
Resim 8. Rudolf Ernst, Les Captives 111
Resim 9. John Frederick Lewis, GençTürk Kadını ,1841-51..... 112
Resim 10. John Frederick Lewis , Bedevi , 1841-51 112
Resim 11. Hubert Sattler, "Süleymaniye Camisinden İstanbul Panoraması", 1844 (İnankur ve Germaner, 2002, s.203)..... 113
Resim 12. Fabius Brest, "İstanbul Görünümü", 1873 (İnankur ve Germaner, 2002, s.203) 114

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Çingene Kadın, Sébah ve Joaillier, 1890 116
Fotoğraf 2. Anadolu Kadını, Sébah ve Joaillier, 1890 (Özendes, 2004, s.162-163) ... 116
Fotoğraf 3. Haremde Kadınlar, Sébah ve Joaillier, 1890 (Özendes, 2004, s.83) 117
Fotoğraf 4. Haremde Güzeller, Sébah ve Joaillier, 1890 (Özendes, 2004, s.85)..... 118
Fotoğraf 5. Turistler için üretim, Sébah ve Joaillier, 1890 (Özendes, 2004, s78)..... 119
Fotoğraf 6. Sokak Giysisiyle Türk Kadını, Sébah ve Joaillier, 1900 (Özendes, 2004, s.22) 120
Fotoğraf 7. Nargile İçen Türk Köylüsü, Sébah ve Joaillier,1890(Özendes, 2004, s.35) 120
Fotoğraf 8. Kapalıçarşı Genel Görünümü, Sébah ve Joaillier, 1900 (Özendes, 2004, s.132)..... 121
Fotoğraf 9. Galata Köprüsü, Sébah ve Joaillier, 1900 (Özendes, 2004 s.154)..... 122
Fotoğraf 10. Guillaume Berggren, Üsküdar sokakları..... 122
Fotoğraf 11. Abdullah Fréres, Tulumbacılar, 1899 123
Fotoğraf 12. Guillaume Berggren, Türk Kahvesinin İçi..... 124
Fotoğraf 13. Felix Bonfils, "Namaz Kılanlar Fotoğrafı" (Woodward, 2003, s. 372).. 125
Fotoğraf 14. Abdullah Fréres, Sokak köpekleri, 1880s 126
Fotoğraf 15. Sultanahmet Sébah&Joaillier,1890 (Özendes,2004, s.64)..... 127
Fotoğraf 16. Bursa Yeşil Camii Kapısı, Sébah ve Joaillier, 1894 (Özendes, 2004, s.88) 128

ÖZGEÇMİŞ

Pelin Güler

Disiplinlerarası İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Eğitim

Derece Yıl	*Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı*
Y.Ls.	2013 Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema
Ls.	2010 Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı
Lise	2004 Halit Armay Lisesi

İş/İstihdam

Yıl	*Görev*
2016 -	Araştırma Görevlisi. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi

Yayınlar ve Diğer Bilimsel/Sanatsal Faaliyetler

"Çok Partili Dönemde Radyo ve İktidar" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı : İstanbul, 1988 Cinsiyet: K
Yabancı diller : İngilizce (iyi)
e-posta : pln_akdgn@hotmail.com

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Bu bölümde, araştırmanın kimlik bilgilerinden olan problem, amaç, önem, varsayımlar ve sınırlıklara yer verilmiştir.

1.1 Problem

Batı'nın sömürgeleştirme arzusu, özellikle az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelere karşı olan ideolojik tutumu ve yaptırımları, Orta Doğu topraklarını kendi hegemonik çatıları altında toplamak için, şiddete ve ideolojik söylemlere başvurmaları ve bu amaç uğruna sürekli ötekiyi yaratmalarına neden olmaktadır.

2011 yılında Suriye'de yaşanan iç savaş sonucunda hayatını kaybeden, evini, yurdunu terk etmek zorunda bırakılan ve bir anda evsiz, yurtsuz, işsiz kalan Suriyeli mültecilere kapılarına kapatan birçok Batılı ülke olmuştur. Yeni bir yaşam uğruna aileleriyle ölüm yolculuğuna çıkan mültecilerin en çok etkileneni çocuklar olmuştur. Kaçak yollarla Yunanistan'a giderken teknelerinin alabora olması nedeniyle Bodrum'da boğularak karaya vuran ve hayatını kaybeden Alan Kurdi'nin cansız bedenin fotoğrafı hiçbir zaman hafızalardan silinmeyecektir. Savaşlar, yerinden edilmeler, sürgünler vb. iktidarların ideolojik güç gösterisinden başka bir şey olmamakla birlikte antihümanist olgulardır. Doğuyu ve Doğuluyu öteki, barbar, despot, şiddet yanlısı olarak gören tüm ülkelerin kapılarını kapattığı, yersiz yurtsuz kalan insanların çaresizliği bu tezin amacını oluşturmaktadır. Ötekinin söylemsel ve bedensel üretimi Doğu toplumlarında da, Batılı toplumlarda da her alanda varlığını sürdürmektedir. Bu tezin çıkış noktası olan Alan Kurdi'nin fotoğrafının paylaşımı birçok insanda dramatik ve üzücü bir etki bırakса da, bir çocuk bedenin ideolojik kullanımı rahatsız edicidir.

Batı'nın kültürünü, ideolojisini ve kimliğini tanımlarken ihtiyaç duyduğu öteki'nin varlığı, Doğunun cinsiyet temsilleri üzerinden görselleştirilen fotoğraflarla, Batı'nın hegemonik gücü oryantalist söylemin kullanımıyla yeniden üretilmektedir.

Doğulu özne, nesneleştirilerek kimliksizleştirilmekte, dışlanan, görmezden gelinen ve üzerinde ideolojik yaptırımlar uygulanan öteki olarak etiketlenmektedir.

Hangi ülkede olurlarsa olsun yerlerinden, evlerinden, yurtlarından edilmiş, belki de yakınlarını sevdiklerini kaybetmiş göçmenlerin zor koşullarda yaşadığı gerçeğini görmezden gelemeyiz. Ancak, ileride birer yetişkin olacak olan çocukların, iktidarın ideolojik yapısını ve hegemonik tahakkümün sürmesi amacıyla fotoğraflanması ve servis edilmesi, her ne bakış açısıyla çekiliyor olursa olsun doğru bir yaklaşım değildir.

1.2 Amaç

Küreselleşen dünyada, ulus-devletlerin varlığı ve kapitalist üretim biçiminin üstünlüğü beraberinde sömürgecilik nosyonunu geliştirmiştir. Batılı devletlerin tek güç olma yolundaki ideolojik hamleleri, gelişmemiş ve gelişmekte olan birçok ülkenin sömürgeleştirilmesine neden olmuştur.

Orta Doğu'nun zengin toprakları, Batılı ülkeler tarafından sömürgeleştirilmek istenen, bu nedenle de şiddetin, savaşların bitmediği coğrafik bir alan konumundadır. Doğu ülkelerinin kendi içinde yaşadıkları ideolojik ayrılıklar da iç savaşlara neden olmaktadır. Bu bağlamda 2011 Mart ayında Suriye'de başlayan Esad rejimine karşı gösteriler sonrasında yaşanan iç savaşta, birçok Suriyeli hayatını kaybetmiş, hayata tutanlarda mülteci sıfatıyla çevre ülkeler başta olmak üzere, Avrupa ülkelerine kaçak ve resmi yollarla iltica etmek durumunda kalmıştır.

İç savaş nedeniyle bir anda evsiz, yurtsuz, kimliksiz kalan mültecilere birçok ülke kapılarını kapatırken, Türkiye milyonlarca mülteciye kapılarını açmış, zor durumdaki mültecilere yardım elini uzatmıştır. Ancak, zor koşullar ve yeni bir hayat umuduyla, Batılı ülkelere iltica etmek isteyen birçok mülteci, insan kaçakçılarının kaçak yollarla ayarladığı botların alabora olması nedeniyle yaşamını kaybetmiştir. Yaşanan insanlık dışı olaydan en çok etkilenenler ise çocuklar olmuştur.

Batılı ülkelerin görmezden geldiği, yardım elini uzatmadığı, uzatsa da zor şartlar altında barınan mültecilerin varlığı, Batı'yı tedirgin etmiştir. Doğu Batı için daima öteki, ilkel, barbar ve despot olarak etiketlemiştir.

Oryantalizm, Doğu-Batı ilişkilerinde ötekinin yaratıldığı bir çalışma alanıdır. 20. yüzyılla birlikte sona erdiği düşünülen bu düşünce biçimi, günümüzde Batı iktidarlarının hegemonik üstünlüğünü sürdürdüğü ideolojik bir alandır. Bu tezin amacı, öteki olarak etiketlenen, dışlanan ve görmezden gelinen mültecilerin, Batı tahakkümü altında nasıl ötekileştirdiği sorunsalına odaklanmaktır.

Hangi coğrafyadan olursa olsun, özellikle geleceğin varisleri çocuklar başta olmak üzere, her insanın yaşama ve barınma hakkı vardır. Hiçbir toplumda hiç kimsenin ötekileştirilmediği, sınırların insanların yaşamını etkilemediği hatta kaldırıldığı, geleceğin varisi olan çocukların yaşam haklarının elinden alınmadığı, tek güç olmak adına yapılan savaşların ve kırımların son bulduğu bir dünya ümidiyle…

1.3 Önem

İletişim araçları, iktidarların birer parçası ve ideolojik aygıt olarak kullanılmaktadır. Gücü elinde bulundurmak isteyen her iktidarın elinde tutmak ve yönetmek istediği araçların başında kalan, görsel, işitsel ve basılı iletişim araçlarının ideolojik yapısı üzerine birçok çalışma yapılmıştır.

Günümüzün ilerleyen teknolojisinde her tarafımızın görsel imgelerle dolu olduğu düşünüldüğünde, fotoğrafında da ilk yıllarından bugüne manipülasyona açık, ideolojik bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Göstergeler ve görüntülerle çevrili dünyamızda, gösterilenin ötesini görmek ve alt okuma yapmak, ideolojik yönlendirmelerden kaçınabilmek adına gereklidir.

Fotoğraflar çoğaltılabilen, değiştirebilinen, kurgusal bir gerçeklik yaratılabilinen dijital imgelerdir. İdeolojik bir araç olan fotoğrafın, oryantalist söylemin yeniden üretiminde tercih edilen bir araçtır.

Küreselleşen dünyada, din, dil, ırk ve cinsiyet farklılıklarının olmadığı, hayali sınırların ve ötekileştirmenin tarihin tozlu sayfalarında kaldığı bir dünya hayaliyle, her toplumda zorlukla sınanan çocuk ve kadınların, hiçbir şekilde etiketlenmediği, Doğu'nun da Batı'nın da bir olduğu, ideolojilerin yeni söylemler üretmediği bir toplum algısının

oluşması, yapılan çalışmalarla desteklenmelidir. Bu tezin amacı ve önemi bu yaklaşımla şekillenmiştir.

1.4 Varsayımlar

Batı'nın daima merak ettiği hayali olarak çizdiği ve ötekileştirdiği Doğu toplumları, fotoğrafında katkısıyla Osmanlı döneminde kurgu oryantalist fotoğraflar yoluyla görselleştirilen ve hayal edilenin aktarıldığı bir araç haline gelmiştir. Batı için Doğu egzotik, gizemli ve sırlarlar doludur.

Batı'nın gelişmiş, modern yapısının öteki olanın az gelişmişliği ve geri kalmışlığıyla şekillendiği, öteki söyleminin devamlılığı içinde oryantalist söylemin sürekli olarak yeniden üretildiği varsayımında bulunulmuştur.

Bu bakış açısıyla ortaya çıkan varsayımlar şöyledir;

1. Batı, Doğu üzerindeki ötekileştirme nosyonunu, mülteci kamp fotoğrafları üzerinden gerçekleştirmektedir.
2. Batı'nın gözünde Doğu, ilkel, barbar, despot olandır.
3. Oryantalist söylem, Batı'nın ötekileştirme nosyonuna katkı sağlamaktadır.
4. Fotoğraf, oryantalist söylemin yeniden üretimine katkıda bulunan ideolojik bir araçtır.

1.5 Sınırlılıklar

Mülteci fotoğraflarının hem Batılı ülke aramalarında hem de Türkçe yapılan aramalarda çok olması nedeniyle amaçlı örneklem yöntemi kullanılmış, seçilen fotoğraflar Lübnan, Suriye (İdlib) ve Türkiye ile sınırlandırılmıştır. Analizde kullanılan dört ülkenin (Fransa, Almanya, İsveç, Türkiye) kendi dillerinde yapılan Google aramasında, dil farklılıkları nedeniyle varsa metnin içeriğine bakılmamıştır.

Kullanılan fotoğraflarda, ana kaynakta yer almışsa fotoğrafçının ad ve soyadına, bağlı olduğu kuruma yer verilmiştir. Ülkelerin ana dilleri ile yapılan taramada, fotoğrafçının etnik, ideolojik kimliğine bakılmamış, fotoğraflar 'Oryantalist Söylemin Kodları' ve 'Görsel Sosyal Göstergebilim' bölümünden ortaya çıkan kuramcıların diyagramlarıyla incelenmiştir.

BÖLÜM 2. YÖNTEM

Bu çalışmanın çıkış noktası, 2011 Mart ayında başlayan Suriye iç savaşının ardından yaşanan göç dalgasıyla birlikte, Suriyeli mültecilerin ülkelerini terk ederek çevre ülkelere geçiş yapmasıyla başlayan süreç sonrası, batılı ülkelerin kabul etmemesi, Türkiye'nin de kucak açan yaklaşımıyla birlikte, fotoğraflar üzerinden üretilen oryantalist söylemin, oryantalist okuma kodlarıyla incelenmesidir.

2.1. Çalışmanın evreni ve örneklemi

Çalışmanın evreni ve örneklemi, dört ülkenin Google arama motoru üzerinden kendi dillerinde yapılan arama sonucunda çıkan görselleri kapsamaktadır. Dillerin farklı olmasından dolayı fotoğrafların içerikleri çalışmaya dâhil edilmemiştir. Google arama motorundan yapılan aramalarda anahtar kelime olarak "Suriyeli mülteci kampları Türkiye, Lübnan ve Suriye (İdlib)" cümlesi kullanılmıştır. Aranılan kampların Türkiye, Lübnan ve Suriye (İdlib) ile sınırlı olması, çalışmanın sınırlandırılması açısından önem taşımaktadır. Fransızca " Camps de réfugiés pour Syriens Turquie/Liban, Syrie (İdlib)", "Almanca "Flüchtlingslager für Syrer Türkei/ Libanon/ Syrien (İdlib)", İsveçce "Flyktingläger för syrier Turkiet/ Libanon/ Syrien(İdlib)" ve Türkçe "Suriyeli mülteci kampları Türkiye" olarak aratılmıştır. Çıkan sonuçlar sonrasında amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen her ülkeden on adet olmak üzere çıkan kamp fotoğrafları, fotoğraflarda Batı'nın oryantalist söylemi savı ile incelenmiştir.

Bu bağlamda öncelikle sosyal göstergebilimin temelini oluşturan göstergebilimin gelişimi ele alınmış, daha sonra Gunther Kress ve Theo van Leewuen birlikte ortaya koydukları görsel sosyal göstergebilimin teorik yapısı üç farklı kuramla incelenmiştir. Seçilen kuramlar Kress ve van Leewuen'in üç metaişlev kavramı olan (temsilsel, etkileşimsel ve kompozisyonel anlam) skalası, Louis Hjelmslev'in biçim/töz şeması, Micheal Halliday'in bakış açısı diyagramı ve Roland Barthes'ın anlatımın iki düzeyi olan düzanlam/yananlam kuramlarıyla incelenecektir. Fotoğrafta oryantalist söylemin yeniden üretimde, oryantalist okuma kodları bağlamında, mülteci kamp fotoğrafları incelenmiştir.

2.2. Göstergebilimin Gelişimi ve Çözümleme Yöntemleri

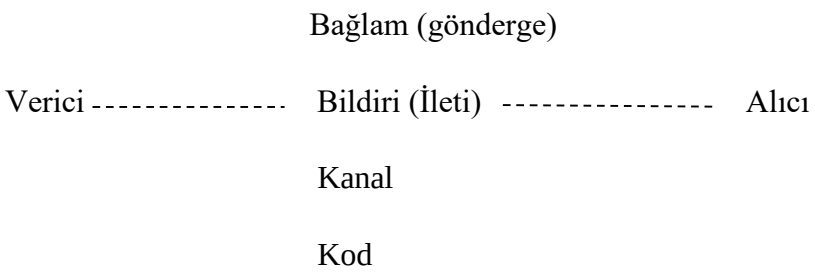
İnsanlar kendi aralarında iletişim kurmak için dile, toplumlarında bulunan ortak mimik ve jestlere ihtiyaç duyarlar. Toplumsal bir sistem olan ve temelinde insanlar arasında iletişimi olanaklı kılan *doğal diller,* gösterge olarak isimlendirilen sözcüklerin kendi içlerinde kurdukları ilişkilerden oluşur. Göstergebilim kavramının anlamını genişletmek için *doğal diller* dışında reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, edebiyat, resim, müzik, vb. çeşitli birimlerden oluşan dizgeler örnek olarak verilebilir. Farklı gereçlerin kullanılmasıyla (ses, yazı, görüntü, hareket, vb.) oluşum aşamasına gelen bu sistemler belirli kurallar içerisinde işleyen birer anlamlı bütündür (Rifat, 2019, s.12). Göstergebilim terimi dilbilim sözcüğü örnek alınarak türetilmiş olup ilk bakışta "*göstergeleri inceleyen bilim dalı*" ya da "*göstergelerin bilimsel incelemesi*" olarak tanımlanır. Günümüzde göstergebilimin etkinlik alanının kendisini var eden "gösterge" ve "bilim" sözcüklerinin anlamsal ifadelerinden farklı bir boyut kazanmıştır.

Gösterge kavramı üstüne eski tarihlerden günümüze birçok bilim insanı fikir üretmiş, ilk olarak dilsel göstergeler olmak üzere birçok alanlardaki göstergelerin incelendiği söylenebilir. Günümüzde batı dillerinde kullanılan ve "*Türkçe 'de göstergebilim ile karşılık bulan semiyotik sözcüğü Yunancadaki "semeiotike" "teriminden, 'semiyotik' sözcüğü ise Yunanca semeion (gösterge) ve logia ('kuram','söz' anlamındaki logos'tan) sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur*" (Rifat, 2019,s.27).

Fiske'ye göre göstergebilimin üç farklı çalışma alanı vardır. Bunlardan ilki 'göstergenin kendisi'dir. Göstergeler insan yapımı oldukları için, sadece insanların onları kullanma biçimleri içinde anlamlandırılabilirler. "Gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasını içerir" (Fiske, 2014, s.122).

Göstergebilimin ikinci çalışma alanı ise, göstergelerin düzenlendiği kodlar ve sistemlerdir. Bu tür çalışmalar içinde, " toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da bu kodların iletilmesi için varolan iletişim kanallarını işletmek için başvurulan yolları ortaya koymak yer almaktadır" (Fiske, 2014, s.122).

Topluma ve kültürlere ait ortak dil ve göstergeler mevcuttur. İletişimin temelli olan bu dil ve göstergeler, ortak bir iletişim için gereklidir. Öncellikle dilin, sonrasında ise göstergebilimin temeline inmeden önce, iletişime eylemini gerçekleştirmek için gerekli olan sürece göz atmak gerekir. Roman Jakobson, iletişim eylemini oluşturan altı etmenden söz etmektedir. Bir dilbilimci olan Jakobson'a göre, bu altı etmende iletişim sürecinin olmazsa olmazlarındandır. Bu şemaya göre; Verici (konuşan kişi, gönderen) alıcıya (dinleyici, gönderilen) kodlar yoluyla bir bildiri (ileti) gönderir. Bu bildirinin bir bağlam (gönderge) doğrultusunda (her iki tarafında birbirini anlayabileceği bir anlam çerçevesinde) gönderilmesi gerekir. Bu iletişim şemasının son kısmı ise bildirinin bir kanal yoluyla alıcıya ulaşmasıdır.



Tablo 1. Roman Jakobson'un İletişim Şeması (Günay, 2012,s.11)

Diğer modellerin aksine Jakobson'un modelinde verici ve alıcı arasındaki iletiyi tamamlayıcı olarak, bağlam yani gönderge yer almaktadır. Gönderge, toplumsal ve kültürel olarak farklılıklar gösterebilir ve ortak değerlerden oluşmaktadır. Verici, iletmek istediği iletiyi (bildiriyi), ortak değerler çerçevesinde alıcıya iletir. Jakobson iletişim şemasındaki işlevleri açıklamak için yeni bir model geliştirmiştir.

Gönderge İşlevi

Duygulandırıcı İşlev **Şiirsel İşlev** **Çağrı İşlevi**

İlişki İşlevi

Üstdil İşlevi

Tablo 2. Jakobson'un 'İletişim İşlevleri' Şeması (Fiske,2014,s.116)

Duygulandırıcı işlev; iletinin gönderiyle arasındaki ilişkiyi tasvir eder. Fiske'ye göre *duygulandırcı işlev*; "gönderenin duygularını, tutumlarını, statüsünü ve sınıfını açığa vuran bu işlevdir; tüm bu öğeler, iletinin gönderene ait olmasını sağlar" (2014,s.116). Bu işlevde, vericinin yani gönderenin öznel yaklaşımı söz konusudur. *Gönderge işlevi*, bağlamı temsil etmektedir. *Gönderge işlevi*nde, iletişimin doğru ya da gerçekleri tam olarak yansıtması gereklidir. İlk aşamada gönderenin öznel yaklaşımları doğrultusunda, nesnel ve gerçekliğe dayanan göndergenin alıcıya iletildiği işlevdir. Jakobson'un tanımladığı bir diğer işlev ise şiirsel işlevdir. *Şiirsel işlev*, Jakobson'un şemasında yer alan mesajı kapsamaktadır. Bu işlevde, ileti iletinin kendisine yöneliktir. "Göstergelerin somut yanını belirgin kılan bu işlev, bu yönüyle göstergelerin ve nesnelerin arasındaki temel ikiliği de derinleştirir" (Rifat, 2014 s.88). *İlişki işlevi*, kanalı temsil etmektedir. Verici ve alıcı arasındaki iletişimi kurmayı ve sürdürülmesini amaçlar. *Üstdil işlevi*, ilk şemada yer alan kodun işlevini açıklamaya yarar. Fiske'ye göre; üstdil işlevi "bizi estetik orantılara ve ilişkilere bakmaya, yapıtı her şeyi fırlatıp atan toplum için bir eğretileme olarak görmeye davet eder. Tüm iletiler açık ya da örtük üstdilsel işlevlere sahip olmalıdır ve kullandıkları kodları tanımlamalıdır" (2014, s.117). Jakobson'un şemasında yer alan son işlev *çağrı işlevi*dir. Duygulandırıcı işlevin tam karşında yer alan *Çağrı işlevi*, alıcıyı temsil etmektedir ve bildiri alıcıya yöneliktir. Jakbson'un şeması, dilbilim ve göstergebilim arasındaki süreçte iletişimin rolünü vurgular. Özellikle ele aldığı bağlam (gönderge) kavramıyla, topluma ait değerlerin verici ve alıcı arasındaki aktarımının önemini vurgulamaktadır. Bu noktada göstergelerin önemi açığa çıkar. Göstergeler, bir düşünceyi, bir fikri farklı yollarla alıcıya iletir. Gösterge, genel ifade ile kendi dışında her şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerine geçebilecek nitelikte olan her türden form, nesne, olgu, vb. olarak ifade edilir.

> "Görüntüsel (fr. İconique), sözel (örneğin dilin birimleri), sözel dışı (fr.paraverbal) (örneğin titremleme, durak, konuşma şekli (fr.debit) gibi), sözel olmayan (fr. Non-verbal) durumlarlar (örneğin bedenin duruşu, bakış oyunları, yüz hareketleri, el-kol hareketleri, bedenin duruş biçimleri; kaş, göz, ağız eylemleri, anlam yaratıcı değişik bedensel eylemler, gülme, mesafe/uzaklık (fr. Distance gibi) her türlü yapılar, dijital, ya da bir başka türdeki gösterge grubu insanların iletişim kurmak için kullanabileceklerinden birkaçıdır" (Baylon-Fabre, 1983:24 akt. Günay,2012, s.13).

İletişimsel eylem sadece dile dayalı değildir. Jest ve mimikler, giyinilen kıyafetler, kullanılan parfüm gibi birçok değişken iletişimi başlatan göstergelerdir. Farklı gösterge türlerinden özellikle sözel olmayan ve görüntüsel göstergelere dayanan gösterge türü önem kazanmaktadır. Diğer türlerden farklı olarak, söz ve dilsel öğeleri sesli olarak dile getirmeyen, görüntü (fotoğraf, resim vb.) ve imgeler üzerinden mesajını gönderen tür olarak önem kazanmaktadır. Bu noktada 'görsel göstergebilim' ön plana çıkmaktadır. Görsel göstergebilime geçmeden önce göstergebilimin kurucularından Amerikalı felsefeci Charles Sanders Peirce ve İsviçreli dilbilimi Ferdinand de Saussure'ün yaklaşımları önem kazanmaktadır. Saussure düalistik bir yaklaşıma sahipken, Peirce diyalektik olarak yaklaşmaktadır. Yani Saussure ikili yaklaşıma sahiptir ve onun gösterge anlayışı, gösterge, kavram ve biçimden oluşur. Peirce'ün ise üçlüklere dayalıdır. Saussure'ün göstergebilimsel yaklaşımı tamamıyla dilbilimselken, Peirce dilbilimsel yaklaşıma sahip olsa da diğer bilimlerle olan ilişkisini incelemiştir. Peirce'ü Saussere'dan ayıran en önemli özellik, göstergeyi nitel (qualisign), tikel (sinsign) ve kavramsal (legisign) olarak ayırmıştır (Deledalle, 2000, s.55).

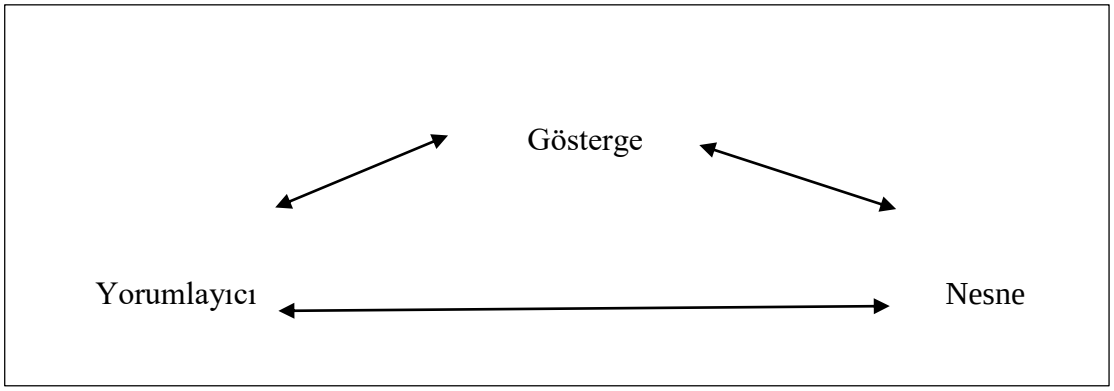
2.2.1. Charles Sanders Peirce (1839-1914)

Amerikan göstergebilimin kurucusu olarak anılan Charles Sanders Peirce (1989-1914), üçlüklere dayalı modeller oluşturmuştur. Ona göre, göstergebilim birçok bilimsel inceleme için geçerli olan ve uygulanabilen genel bir kuramdır ve bu nedenle "algılamanın evrensel kategorilerine ve her düşüncenin gösterge olduğu varsayımına dayalı bir göstergeler felsefesi geliştirmiştir" (Rifat,2018, s.220). "Peirce bilginin, tanımanın (cognition), düşünmenin, hatta insanın, özünde göstergesel (semiotic)

olduğunu ileri sürer... Her gösterge, her düşünce, aslında başka göstergelere gönderme yapar, yani başka göstergelerden kaynaklanır… İnsanı insan yapan da bu geçmişten gelen birbirine takılmış, muazzam göstergeler zinciridir. Göstergebilimi tüm yaşam alanlarını kapsayan evrensel bir bilim dalı sayar" (Erkman Akerson, 2005, s.62-63).

İlki 'gösterge (representmen)', 'yorumlayıcı' ve 'nesne'dir. Peirce'e göre göstergenin tanımı şu şekildedir;

> "Bir gösterge [İng. Sign] ya da representamen, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan bir şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle bu kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ben birinci göstergenin yorumlayanı [İng. İnterpretant]olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin yerini tutar: yani nesnesinin [İng. Object]. Söz konusu gösterge, bu nesnenin yerini, her bakımdan değil de, benim, kimi kez, representamen'in temeli diye adlandırdığım bir çeşit düşünceye iletme bakımından tutar. (…)" (Ch. S. Peirce,1978,s.121 akt. Rifat, 2019, s.117).



Tablo 3. Peirce'ün anlam şeması

Peirce'ün gösterge tanımına göre, gösterge bir nesneye ya da bir düşünceye göndermede bulunur ve böylece yorumlayıcının zihninde bazı imgelerin canlanmasını neden olur.

> "Bir gösterge, başka bir şeyin yerine koyulabilme özelliğine ve kapasitesine sahip olan bir şeydir. Gösterge birisine seslenir, yani seslendiği kişinin zihninde denk bir gösterge ya da belki de çok daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yaratılan göstergeyi, birinci göstergenin yorumlayıcısı olarak olarak niteliyorum. Gösterge bir şeyi, gösterdiği nesneyi temsil eder" (Zeman'da, 1977 akt. Fiske, 2014,s.125).

Peirce ‘semiotic’ olarak adlandırdığı göstergebilimi üçe ayırır; Salt (Katışıksız) Dilbilgisi, Gerçek anlamıyla mantık, salt (katışıksız) dilbilim (retorik). Salt dilbilgisi “her bilimsel zekanın [kavrayış gücünün] kullandığı representemanen’in, bir anlam kazanabilmesi için gerçeğe uygun [hakiki,doğru] olması gereken yanını ortaya çıkarmaktadır” (Ch. S. Peirce, agy, s.212-122 akt. Rifat, 2018,s.221). Göstergebilimin bir diğer dalı, gerçek anlamıyla mantıktır. “Mantık, bilimsel zekaya ilişkin representemen’lerin herhangi bir nesne açısından geçerli olabilmeleri, yani gerçeğe uygun [hakiki, doğru] olabilmeleri için gereken hemen hemen doğruluk [hakikilik] durumunun bilimidir” (Ch. S. Peirce, agy, s.212-122 akt. Rifat, 2018,s.221). Üçüncü olarak da, salt retorik olarak adlandırılır. Bu dalın amacı “her bilimsel zekada, bir göstergenin bir başkasını doğurmasını, özellikle de bir düşüncenin bir başka düşünceyi üretmesini sağlayan kuralları ortaya çıkarmaktır” (Ch. S. Peirce, agy, s.212-122 akt. Rifat,2018,s.221).

Peirce, gösterge ile nesne arasındaki ilişkiyi de üçe ayırır; *Belirti, görüntüsel gösterge ve simge*’dir. *Belirti;* neden-sonuç ilişkisinin bir sonucudur. Ateş olmayan yerden duman çıkmaz atasözü belirtiyi açıklamak için iyi bir örnektir. Ateşi görmesek bile dumanın varlığı, ateşin şimdi ya da daha önceden orda olduğuna bir işaret, bir belirtidir. Peirce’e göre belirti; “nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan bir göstergedir” (Ch. S. Peirce, a.g.y., s.139-140 akt. Rifat, 2019, s.118). *Görüntüsel gösterge;* genel olarak görsel göstergebilimin bir parçasıdır ve belirtisi olduğu şeyi temsil eder. Bir fotoğraf ya da bir resim görüntüsel göstergenin alanıdır. Görüntüsel gösterge,“ varlığına işaret ettiği nesneyle bir benzerlik ilişkisi içindedir”(Rifat, 2019, s.118). *Simge;* yorumlayanın olmaması halinde geçerliliğini yitiren bir göstergedir. Örneğin, bir güvercin ya da zeytin dalı gördüğümüzde bunların barışı simgelediğini biliriz.

Üçüncü üçlüğe göre Peirce göstergeyi nitel (qualisign) gösterge, tek(il) (sinsign) gösterge ve kavramsal/kural (legisign) gösterge olarak da üçe ayırır. Nitel gösterge; “gösterge olan bir niteliktir ve tek başına hareket edemez” (Peirce,1984, s.291). Bu tanıma göre nitel gösterge, herhangi bir şeyin bir özelliğidir ve tek olarak bir anlam ifade etmez. Tek(il) gösterge ise tek başına dahi bir anlam ifade eden ve nitel olanı da içinde barındıran gösterge türüdür. Peirce’e göre; “Tek(il) gösterge, nitelikleri yoluyla oluşabilir, bundan dolayı nitel göstergeyi de içerir. Ne var ki bu nitel göstergeler, nitel

göstergelerin ayrıcalıklı bir biçimidir ve ancak ilişkili olma aracılığıyla gösterge biçimini alırlar" (Peirce 1984: 291). Tek(il) gösterge gerçekte var olan bir göstergedir. Son olarak kural/kavramsal gösterge ise, bir yasa/ kural olan göstergedir. Peirce'e göre; "bu yasa genellikle insanlar tarafından oluşturulmaktadır" (Peirce 1984: 291).

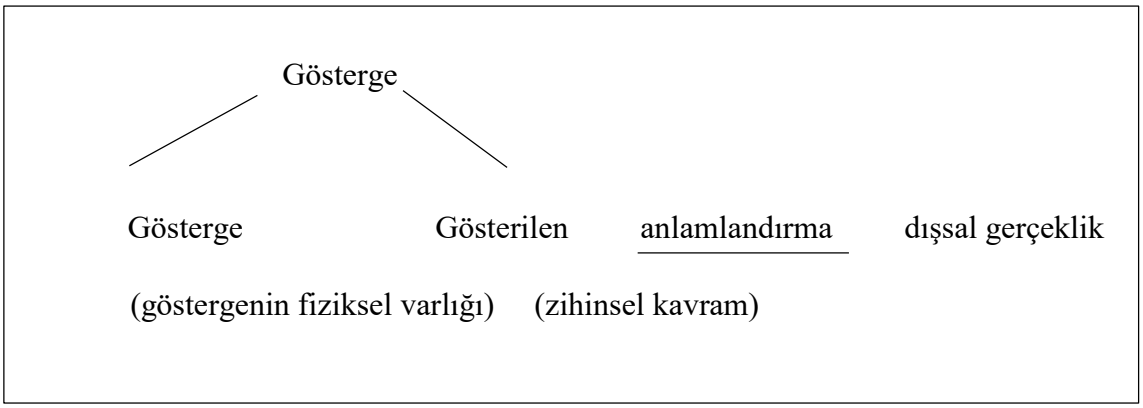
2.2.2. Ferdinand de Saussure (1857-1913)

Göstergebilimin bir kuram olması yolunda en önemli kuramcılardan bir diğeri de İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dür. Saussure' e ait eseler ölümünden sonra öğrencileri tarafından bir araya getirilmiş olsa da derslerinde ele aldığı dilbilim yaklaşımları göstergebilimin bilimsel yolculuğunda önemli bir yere sahiptir. *Genel Dilbilim Dersleri* adı altında toplanan yazılarında Saussure, Peirce'ün aksine ikili bir yaklaşımı ele alır.

Gösterge, en genelde belirtilen bir nesnenin yerini tutan, onu temsil eden bir kavramdır. Örneğin 'köpek' dediğimizde aslında var olmayan ama genel olarak bildiğimiz bir imgenin yansımasını çağırırız. 'Köpek' sözcüğü o anda belki de orada olmayan ama somut olarak var olan bir kavramı yaratır. Bu noktada dilin ve sözcüklerin göstergelerin içindeki yeri ve önemi ortaya çıkar. Saussure'e göre; "Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de, yazıyla, sağır-dilsiz abecesiyle, simgesel nitelikli kutsal törenlerle, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin belirtkeleriyle, vb. karşılaştırılabilir. Yalnız dil bu göstergelerin en önemlisidir" (Saussure, 2001 s.46). Ona göre, göstergeler her yerdedir. Ancak bu göstergelerin en önemlisi ve temeli dildir. Dilbilimsel yaklaşımıyla göstergebilimin kapsayıcı bir bilim olabileceği ön görüsünde de bulunmuştur. Saussure yorumuyla; "göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir. Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. semiologie > Yun. Semeion 'gösterge'den) diye adlandıracağız biz bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını anlayacak bize" (Saussure, 2001,s.46).

Saussure'ün derslerinde ele aldığı ve göstergebilimin temelinde yer alan önemli kavramları vardır. Peirce'ün göstergebilim yaklaşımına benzerlikleri olsa da Saussure

daha çok ikilikler üzerinden gider. En önemli farklılıklarından biri göstergeyi gösteren ve gösterilen olarak ikiye ayırmasıdır. Ona göre, *'gösterge'* anlamı olan ve soyut olarak da var olan bir nesnedir. *'Gösteren'* göstergenin algıladığımız imgesiyken, *'gösterilen'* zihnimizde algıladığımız halidir ve kültürel olarak ortak paydada buluşan (dil, kültürel normlar vb.) bireyler için ortaktır.



Tablo 4. Saussure'ün anlam şeması (Fiske, 2014 s.128)

Saussure'ün göstergebiliminde; dil/söz, biçim/töz, gösterge; gösteren/gösterilen, nedensizlik ve çizgisellik, eşzamanlılık/art zamanlılık gibi ikili kavramlar yer almaktadır. Saussure'e göre; "dil bir terimler dizgesidir ve burada yer alan her öğe bir nesnenin karşılığıdır" (Saussure, s.106). Saussure 'nesne' sözcüğünü geniş ve detaylı bir terim olarak kullanmaktadır. Ona göre; nesne terimi gösterim eyleminin konusu olabilecek tüm varlıklar, olgular, kavramlar, somut ya düşsel öğeler nesne terimini kapsamaktadır. Saussure'ün temellerini attığı göstergebilim kuramını geliştirerek kuramsal bir çizgiyi oturtan bilim insanı Danimarkalı Louis Hjelmslev'dir.

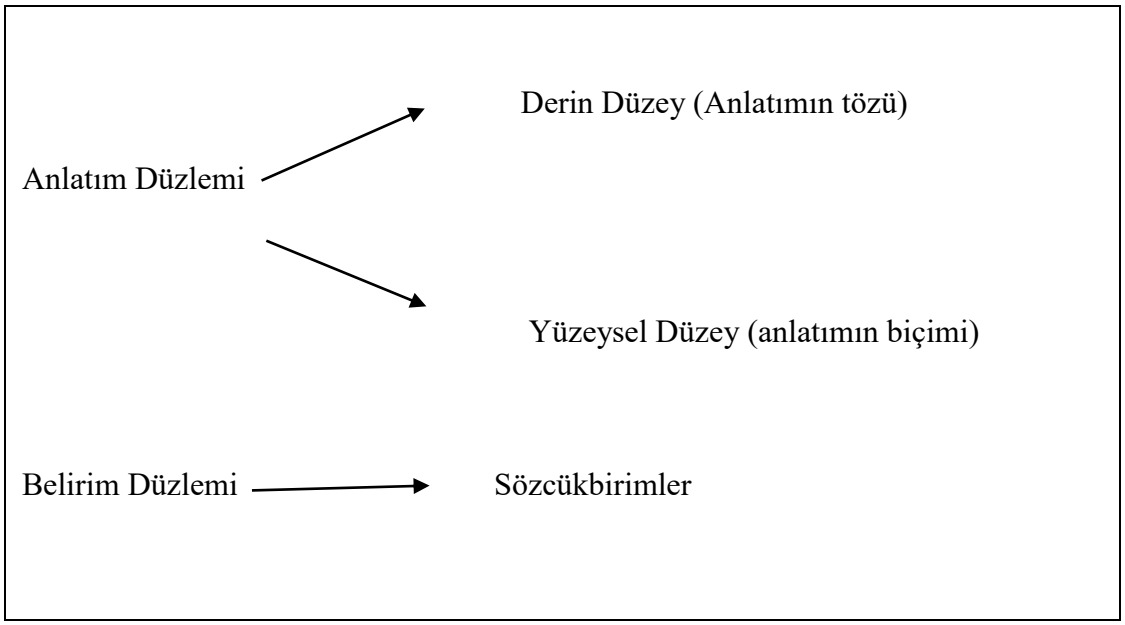
2.2.3. Louis Hjelmslev (1899-1965)

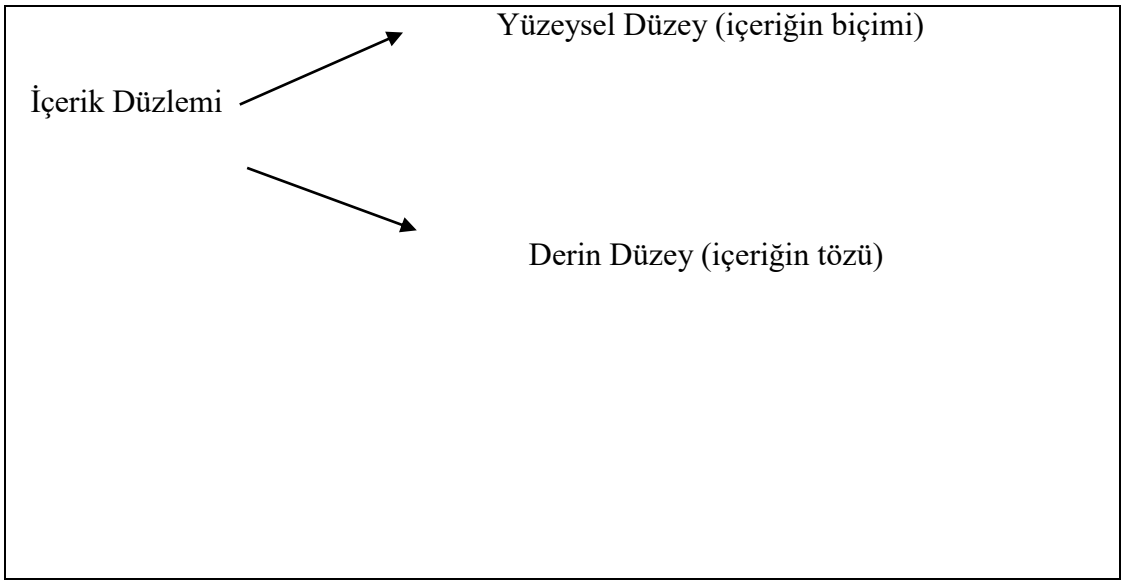
Kopenhang Dilbilim Çevresi'nin kurucularımdan olan L. Hjelmslev (1899-1965), Sassussure'ün dilbilim yaklaşımı benimseyerek, dilbilim ve dil dışı göstergelerin incelenmesinde önemli görüşler ortaya atmıştır. Hjelmslev tümdengelimli bir kuram

oluşturma yoluna gitmiştir. Ona göre; "kuram tutarlı ve tümü kapsayıcı olmalı, bir bütünce içindeki öğeler toplamına uygun, yalın olmalıdır" (Rifat, 2019, s.47).

Göstergebilimsel olarak birçok kuramcıya ilham olan Hjelmslev, H. J. Uldall ile birlikte **'glosematik'** kuramını bulup geliştirmişlerdir. "Glosematik terimi Yunanca glossa (dil) terimden gelmektedir ve Hjelmslev'in bu terimi seçmesindeki amaç, daha önceki dilbilim çalışmalarıyla bir ilgisi olmadığını vurgulamaktır" (Rifat,2019, s.45). Epistemolojik bir temelle oluşturulan '**glosematik'** kuramının konusu ve önceliği metinlerdir. Metinleri incelerken matematiksel bir yaklaşımla dizgelerin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Rifat'a göre (2019); "glosematik, içkin bir kuramdır ve dilici değişmez öğeleri araştırmaktadır" (s.47) Glosematik kuramına yönelik 1943 yılında '*omkring sprogteoriens grundlaeggelse'* kitabını çıkarmıştır.

Hjelmslev, Saussure'ün gösteren/ gösterilen ikilisini anlatım/ içerik olarak dönüştürmüş, her iki göstergenin de birer biçim ve tözü olduğunu ortaya koymuştur. "*Biçim*, dilbilim dışı bir öncüle başvurmadan dilbilimin tümükapsayıcı, yalın ve tutarlı bir biçimde betimleyebileceği olgularken, *töz;* dilbilim dışı öncüllere başvurmadan betimlenemeyecek dilsel olgulardır" (Barthes, 2018,s.48). Bu terimlerin geleneksel tanımına göre; "yol kuralında geçişi yasaklayan ışık, töz olarak optik ve elektriksel bir belirtge, biçim olarak da yuvarlak bir kırmızı düzlem parçasıdır; (…) Hjelmslev'e göreyse göstergeyi kendi içinde belirleyen kırmızı yuvarlak, tözü oluştururken; biçimi ise bu belirtge ile dizgenin öteki belirtgeleri arasındaki bağlantı belirler" (Guiraud, 2016, s.46).





Tablo 5. Hjelmslev'in anlatımın ve içeriğin töz biçim şeması

Hjelmslev'in dilbilimsel dörtlüsü şu şekildedir;

- **Anlatımın Biçimi:** Saussure'ün gösterenine eşittir. Dilbilimsel olarak bir yapının sesbilimsel olarak söylenmesine ve incelenmesine dayanır. Dilin/sesin genel yapısına ilişkin bilgi vermektedir.
- **Anlatımın Tözü:** Dilibilimin, ses yapılarının parçalara bölünerek anlamlandırıldığı bölümdür. Tek tek incelendiğinde anlamlı bir yapıya sahip olmayan sözcüklerin sesbilimsel olarak ses yığını olarak algılanmasıdır.
- **İçeriğin Biçimi:** Saussure'ün gösterilene eşittir. İçeriğe yani sözcüğe odaklanır. Biçimbilgisi olarak sözcüğü parçalara ayırır.
- **İçeriğin Tözü:** Sözcüklerin içeriksel olarak bütününe ve ne söylediğine odaklanır.

Modern dilbilim ve göstergebilimin önemli isimlerinden olan Hjelmslev'in dilbilimsel olarak ele aldığı dörtlüsü, dil dışı göstergelerin incelenmesinde de önemli bir yere sahiptir.

Hjelmslev'in ortaya çıkardığı bir diğer inceleme yöntemi ise düzanlam ve yananlam kavramlarıdır. Daha sonra Roland Barthes tarafından da geliştirilip kullanılacak olan iki anlam incelemesi, hem dil hem de dil dışı göstergelerin incelenmesinde göstergebilim metodolojisinde büyük bir yere sahiptir. Dilin ve görsel

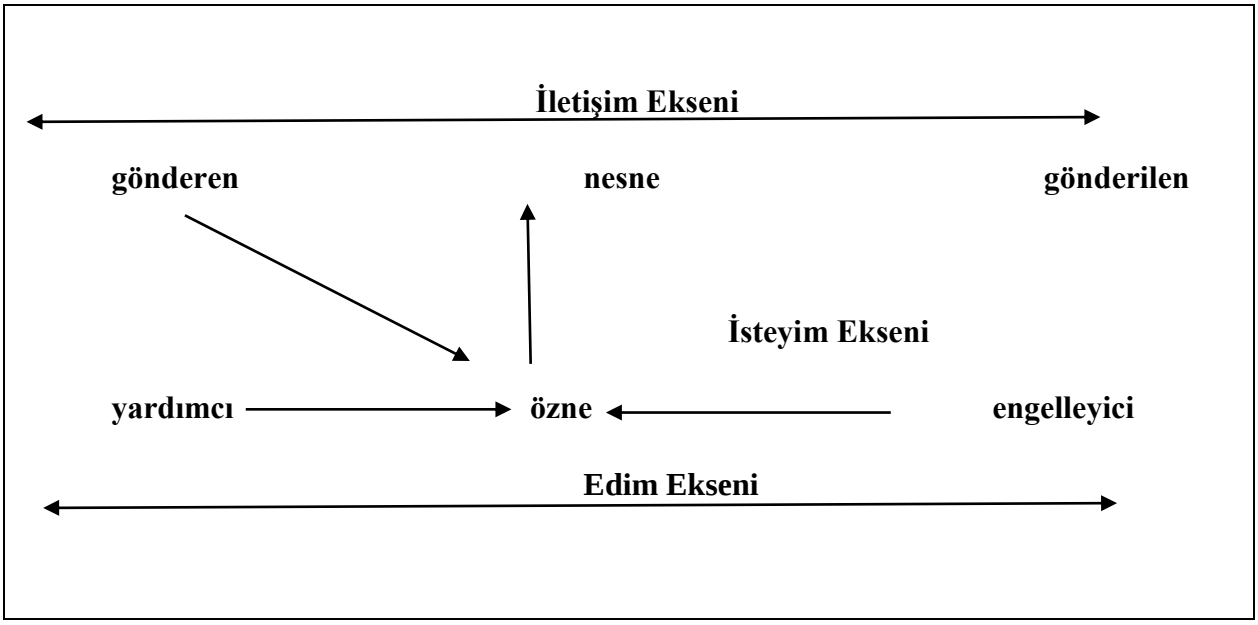
malzemenin incelenmesinde, görünen ya da duyulandan daha farklı bir okuma yöntemi olduğu savını ortaya atmaktadır. **Düzanlam,** "Bir nesnenin, bir iletişim dizgesinin vb. mantıksal, nesnel, değişmez anlamı" (Guiraud, 2016, s.145) olarak tanımlanmaktadır. **Düzanlam**, hem dilbilimsel olarak, hem de göstergebilimsel olarak sadece görüneni ima eder. Verilmek istenen alt mesaja odaklanmaz ve genelle ilgilenir. **Yananlam** ise "bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, bir düzgünün sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamına kullanım sırasında katılan ve bildirişenlerin tümünce algılanamayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan duygusal, çoşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değer"dir (Guiraud,2016,s.156-157). Düzanlamın aksine alt metine odaklanır. Genel söylenene değil içindeki mesajı çözmeye yönelir. Hjelmslev'in çalışmaları Roland Barthes ve A.J. Greimas tarafından geliştirilmeye devam etmiştir.

2.2.4. A.J. Greimas (1917-1992)

Algirdas Julien Greimas, göstergebilimin öncüleri arasındadır. Özellikle kurduğu Paris Göstergebilim Okulu'yla, kendisinden sonra gelen göstergebilimcilere ışık tutmuştur. Okulun amacı, göstergebilimi birçok mecrada kullanmak ve bilimsel bir yapı formuna sokmaktır. Greimas göstergebiliminin en belirgin özelliği, "kavramsal ve biçimsel açıdan bir üstdil oluşturmasıdır" (Rifat, 2019, s.201). Onun yarattığı göstergebilim "hem anlamlama üzerine genel bir düşünce, hem de anlamlı nesneleri çözümleme yolunda bir yöntemler bütünü" (Yücel, 2008, s.128) bir anlamlama kuramı olarak görülmektedir. Anlamlama kuramının incelenmesi üç farklı düzeyle olur. "Bu amaçla, salt bildirişim dizgelerini ya da göstergeleri değil, anlamlı bütünleri (anlamlama dizgeleri) ele alır. Simgesel mantıktan, matematikten, budunbilim ve dilbilimden kaynaklanan bu anlamlama kuramının inceleme aygıtı üç aşamadan oluşur: 1) Betimsel düzey; 2)Yöntembilimsel düzey; 3) Bilimkuramsal düzey. Her üç aşamaya ilişkin, olarak da kavramsallaştırma ve mantıksal biçimselleştirme çabaları gerçekleştirilmiştir." (Rifat, 2019,s.192).

Greimas, anlamlama kuramını, anlatı şemasıyla ve eyleyenler modeliyle incelemiştir. Anlatılarda altı temel eyleyen vardır. Bunlar; *gönderen/gönderilen,*

*özne/nesne, yardımcı/engelliyici*den oluşmaktadır. Anlatının ana kahramanı eyleyendir ve diğer altı temel eyleyen üzerinden göstergebilimsel bir model oluşturur.



Tablo 6. Eyleyenler Şeması (Sığırcı, 2017,s.63)

Gönderen: Anlatıyı başlatan, nesnenin bulunması için özneyi harekete geçiren eyleyendir.

Nesne: Anlatıda bulunması gereken eyleyendir. Aranılan konumundadır.

Gönderilen: Özneyi bulması durumunda onu ödüllendiren ya da bulamaması durumunda onu cezalandıran eylendir.

Yardımcı: Öznenin nesneyi bulmasına yardımda bulunan eyleyendir.

Özne: Nesneyi bulmakla sorumlu olan eyleyendir.

Engelleyici: Yardımcının tam tersinde hareket ederek, öznenin nesneyi bulmasını zorlaştırır. Diğer adıyla 'karşıçıkan'dır.

Eyleyenler şemasının üç ekseni vardır. Bunlardan ilki iletişim eksenidir. Gönderen-Nesne-Gönderilen arasındaki süreci oluşturmaktadır. İletişim ekseninde gönderenin işlevi gönderilene bir şey yollamak ya da hangi nesneye ihtiyacı olduğunu belirletmektir. Gönderen özneyle direk olarak ilişki içindedir. Gönderen eyleyeni, "özne

üzerinde etkili olan ve onu yönlendirme gücünü elinde bulunduran bir işlevdir" (Sığırcı,2017, s.63). Gönderen ve gönderilen arasında tek taraflı bir süreç söz konusudur. İletişimi başlatan gönderendir. Bir diğer eksen isteyim eksenidir. Burada özne ile nesne arasındaki ilişki ön plandadır. "istekten kaynaklanan edimlerin oluşturduğu eksendir. Burada özne, nesnenin alıcıya ulaşması için karşısına çıkan olası engelleri aşar" (Sığırcı,2017, s.64). Üçüncü eksen edim eksenidir. Bu eksende iletişim ekseni gibi yardımcı-özne-engelleyici eksenidir. İletişim ekseninden farkı, yardımcı ve engelleyicinin de ortak noktası öznedir. Edim ekseninde gerekli olan "öznenin güçle donanmasıdır. Bu güç, özneye yardımcı tarafından sağlanan bir bilgi, bir nitelik, bazen de bir nesne olabilir. Engelleyici ise, öznenin eylemini geliştiren bir bilgi, nitelik veya bir kişi olabilir" (Sığırcı, 2017, s.64).

Greimas tarafından oluşturulan eyleyenler şeması, anlatının çözümlenmesinde kullanılmak üzere tasarlanmışsa da, görsel metin çözümlemeleri, sinema gibi farklı mecraların analizinde de önemli bir yere sahiptir.

2.2.5. Roland Barthes (1915-1980)

Barthes'a göre göstergebilim "bir serüvendir, yani başına gelen şeydir. Bu serüven kişisel ama öznel değildir" (2018,s.14). Roland Barthes, R. Jakobson, A.J. Greimas, Saussure ve Hjelmslev'in yaklaşımlarından etkilenmiş, Saussurean bakışı ters düz etme yoluna gitmiştir. Barthes'a göre; "göstergebilimin amacı her türlü yapısal etkinliğin gözlenen konuların bir taslağını yaratmaya yönelik olarak dil dışındaki anlamlama dizgelerinin işleyişini belirleyip ortaya koymaktır" (Sığırcı, 2017, s.35). Barthes'a göre; göstergebilimsel serüveni üç aşamadan oluşur. Hayranlık, bilimsellik ve metin dönemi olarak üç aşamadan meydana gelmektedir.

Hayranlık dönemi; F. Saussure'ün dilbilimsel yaklaşımından etkilendiği dönem olarak nitelendirir. Göstergebilimi küçük-burjuva mitlerini açıklama ve yorumlamak için kullanabileceği, ideolojik bir eleştiri olabileceği (Barthes,2018,s.15) fikrini benimser.

Bilimsellik dönemi; Bu dönemde modanın göstergebilimsel incelemesini yapmaya yönelir. Saussure ve Hjemslev'in yöntemlerini benimser. Ancak daha önce de belirtildiği

üzere, Saussurean yaklaşımı ters düz etmiştir. Roland Barthes, diğer dilbilimcilerin aksine göstergebilimin sınırlarını geliştirmiş, bilim olarak kullanılması üzerine çalışmalar yapmıştır. Fotoğraf, moda, müzik, resim gibi birçok alanda göstergebilimsel incelemelerin mümkün olduğu savını ortaya atmıştır. Özellikle moda konusunda yaptığı göstergebilimsel çözümleme, dildışı göstergelerin incelenmesinde önemli bir yol gösterici olmuştur. "Moda nesnenin, hem sosyetenin hem de modanın gösterenidir" (Sığırcı, 2017, s.35).

Metin Dönemi; Bu döneminde Lévi Strauss, Julia Kristeva, Derrida ve Foucault gibi isimlerden etkilenmiştir. Metin incelemelerine yönelmiştir. Barthes'a göre metin; "estetik bir ürün değil, anlam aktarıcı bir kılgıdır, bir yapı değil bir yapılanmadır; bir nesne değil bir çalışma ve oyundur ve metin aşaması, anlam(lama) değil ama terimin göstergebilimsel ve psikanalitik anlamıyla gösterendir" (Barthes, 2018,s.17). O da Greimas gibi anlama yönelmiştir.

Ona göre göstergebilimin ilkeleri karşıtlıklardan meydana gelir ve; dil/söz, gösteren/gösterilen, dizim/dizge ve düzanlam/yananlamdan oluşmaktadır.

Dil/Söz; Saussure'un dilbilimsel temelinde yatan ayrımdır. "Dil, tek tek bireyleri değil, toplumu ilgilendiren bireyüstü bir dizgedir, bir soyutlamadır, bir toplumsal kurumdur" (Rifat, 2018, s.88-89). Ancak Barthes'a göre*;*

> "Dil, bir bakıma, dilyetisi eksi sözdür: Hem bir toplumsal kurumdur, hem de bir değerler dizgesidir. Toplumsal kurum olarak, hiçbir biçimde bir edim değildir, her türlü önceden tasarlamanın dışında kalır; dilyetisinin toplumsal bölümdür. Birey onu tek başına ne yaratabilir, ne de değiştirebilir. Özü bakımından, ortaklaşa bir sözleşmedir, bildirişim kurmak istenirse buna tümüyle uymak gerekir; üstelik bu toplumsal ürün, kuralları olan bir oyun gibi özerktir, öğrenildikten sonra kullanılabilir (…) Kurum ve dizge niteliğinde olan dilin karşısında söz, özü bakımdan bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir" (Barthes, 2018, s.30-31).

Saussure'ün aksine dil ve söz ayrımın kesin çizgilerle ayıran Barthes dili sözün aracı olarak görür ve bebeklerin dil kullanımının sözden daha sonra gerçekleştiği vurgular.

Dizim/Dizge; Dilin iki ekseni vardır. Bunlardan ilki dizge ikincisi de dizimdir. Barthes iki ekseni giysi, mimarlık, besin ve mobilya gibi farklı alanlarda inceler. Örneğin giysi alanındaki ikili bağlantıyı şöyle tanımlar; Dizge söz konusuysa "Bedenin aynı noktasında, aynı anda bulunamayacak olan ve değişimi giyimsel bir anlam değişmesine yol açan parçalar, ek parçalar ya da ayrıntılar öbeği: Takke/bere/şapka vb. iken, dizgesel olarak; aynı kıyafette değişik öğelerin yan yana bulunması (etek,bluz,ceket gibi) olarak tanımlamaktadır (Barthes, 2018, s.64).

Gösteren/Gösterilen; Barthes'a göre gösterge üç çeşit ilişkiden oluşur;

> "1. Göstereni gösterene bağlayan bir ilişki, 2.Göstergeyi içinde yer aldığı özgül bir göstergeler dağarcığıyla birleştiren dizgesel ve dizisellik özelliği taşıyan bir dış ilişki, 3. Göstergeyi söylem içinde kendinden önce ve sonra gelen göstergelerle bağlayan dizimsel öncelikli dış ilişki" (Sığırcı, 2017, s.34).

Düzanlam/Yananlam; "Bir üstdil, içerik düzlemi de bir anlamlama dizgesi tarafından kurulmuş bir dizgedir ya da bir gösterge dizgesini inceleyen bir gösterge dizgesidir" (Barthes,2018, s.84-85). Barthes yine Hjelmslev'in izinden giderek göstergebilimsel çözümlemeyi, anlamlandırmanın iki düzeyi olarak düzanlam ve yananlamı iki ana yapıda birleştirir. Düzanlam, Saussure tarafından da ortaya atılan, gösteren ve gösterilenden oluşan, okuma gerektirmeyen ve herkes tarafından algılanan anlamdır.. Yananlam ise, anlamı oluşturanın vermek istediği mesaj içeriğine sahip olan, öznel anlamlandırmaya dayalı, bireysel ve kültürel farklılıklara göre şekillenen anlamlandırma düzeyidir. Barthes Fiske'nin aktarımıyla iki anlamlandırma düzeyini şöyle tanımlamaktadır;

> "Düzanlam, fotoğraf makinesinin doğrultultuğu nesnenin film üzerinde bir mekanik bir yeniden üretimidir. Yananlam ise bu sürecin insani boyutudur: çerçeve içinde neyin dahil edileceğinin, odağın, ışığın, kamera açısının, film kalitesinin ve benzerlerinin seçimidir. Düzanlam neyin fotoğraflandığıdır, yananlam ise nasıl fotoğraflandığı" (Fiske, 2014, s.183).

Barthes, düzanlam ve yananlam kavramlarını, fotoğraf çerçevesinin içinde planlanan ve verilmek istenen mesaja dair olanla, görülenin yani fotoğraflanın arasındaki

ayrımı yapmıştır. İletişim çalışmalarında, sinema, fotoğraf, ileti gibi birçok alanda kullanılan iki kavram, oryantalist söylemin yeniden üretiminde de kullanılmıştır.

Barthes göre; "yananlamdaki en önemli etmen, ilk düzeydeki gösterendir. İlk-düzey göstereni yananlamın göstergesidir. Bizim hayali fotoğraflarımız aynı sokağın fotoğraflarıdır; aralarındaki farklılık, fotoğrafın biçiminde, görünümünde, yani gösterende yatmaktadır" (Fiske, 2014, s.182).

Barthes'ın kendisinden önceki göstergebilimcilerden farkı, göstergebilimi, fotoğraf, sinema, moda vb. birçok farklı mecrada uygulanabilecek bir sistem haline getirme çabasıdır. Ona göre; "fotoğraf, resim, çizgi-roman, sinema, televizyon ve gazete haberi, karikatür, masal, insan davranışları vb. tümü anlatı formlarıdır ve bir öykü anlatır (Barthes, 1988: 7 akt. Parsa, 2016, s.18).

Fotoğrafın ideolojisi bölümünde de belirtildiği üzere Barthes fotoğrafı da gösterge olarak görür. '*Camera Lucida'* kitabında, fotoğraf üzerine düşünmüş ve yazmıştır. Kitabında bir fotoğrafçı olmadığını vurgulayan Barthes, annesinin çocukluk fotoğrafını bulmasıyla, fotoğrafın tarihsel sürecini irdelemeye başlamıştır. Ona göre, fotoğrafın başlangıcında yer alan ve karanlık kutu anlamına gelen *camera obscura* diye adlandırılmamalı onun yerine *camera lucida* olarak anılmalıdır. "Fotoğrafı delip içine giremeyeceğini ama düzgün bir yüzeymiş gibi onu bakışlarıyla süpürebileceğini, her ne kadar düz ve yavan olsa da teknik kökenleri nedeniyle onun camera obscura olarak adlandırmaması gerektiğini" (Barthes, 2000, s.127) yazmıştır. Barthes'ın fotoğrafla ilgili bir başka düşüncesi de punctium/studium ayrımıdır.

> "Studium, kültürel imgelerle kodlanırken, punctum sonradan eklenendir ve kodlanmamıştır. Barthes, Studium'u farketmek demek, fotoğrafı çeken fotoğrafçının niyetiyle karşı karşıya gelmek, kabul etmek veya reddetmek, kendi içinde tartışmak ve anlamak olarak tanımlar. Çünkü "(Studium'un geldiği) kültür, yaratanlarla tüketenler arasında varılan bir anlaşmadır" (Barthes, 2000, s.43).

Barthes modern göstergebilimin önde gelen isimlerinden olmasına rağmen, farklı mecraların özellikle moda, fotoğraf gibi birbiriyle iç içe geçmiş aynı zaman birbirinden çok ayrı okumalara sahip olan alanlara yönelmiştir.

2.2.6. M.A.K. Halliday (1925-2018)

Modern dilbilimin günümüze yakın isimlerinden olan Michael Alexander Kirkwood Halliday özellikle bebeklik döneminde dilin işlevlerine ilişkin sistematik bir yapı ortaya koymuştur. Basil Bernstein'ın çalışmalarına dayanan Profesör Halliday, çok küçük çocukların dilini yorumlamanın temeli olarak hizmet eden altı işlevden oluşan bir dizi önermektedir (Halliday, 2004, s.4-5). Bu başlıklar, bebeğin dilsel olarak gelişmesini takip etmek için önemli bir kaynaktır. Bebekler en başta sesler üzerinden iletişim kurmaya başlarlar. Daha sonra annelerinin dillerine göre, dili öğrenmeye başlarlar. Halliday ilk dört işlevin bebeğin yaşadığı süreç olarak görürken, diğer üç işlevi çocuğun çevresiyle olan ilişkileri bağlamında değerlendirir. İşlevler, araçsal (instrumental), düzenleyici (regulatory), etkileşimsel (interactional) ve kişisel (personal) sezgisel (heuristic), imgesel (imaginative) ve bilgilendirici işlevlerdir.

- "Araçsal işlev: Bebeğin ihtiyaçlarını karşılamak için dili kullanması
- Düzenleyici işlev: Başkalarının davranışlarını kontrol etmek
- Etkileşimsel işlev: Bu işlev, diğer insanlarla birlikte olmak, iletişim kurmak için kullanılır.
- Kişisel işlev: Kişisel işlev, duyguları, bireysel kimliği ifade etmek için dilin kullanılmasıdır.

İlk üç işlevde bebeğin temel gereksinimleri üzerinden kurduğu iletişim ön plana çıkarken, diğer üç işlevde çevresiyle olan iletişimi ön kazanmaktadır.

- Sezgisel ('bana nedenini söyle): Bu işlevde etrafını ve çevresini tanımak için dili kullanmaktadır.
- İmgesel İşlev: ;İmgesel işlevde, dili kendine yaratıcı ve hayali bir dünya yaratmak için kullanmaktadır.
- Bilgilendirici İşlev: Öğrendiği yeni bilgilerin kullanılması ve paylaşmasını içermektedir." (Halliday, 1978, s.19-20).

Bebeklik ve çocukluk döneminde dilin farklı kullanımlarına ilişkin ayrıma giden, dili sosyal bir göstergebilim olarak gören Halliday 'metaişlev' kavramını geliştirmiştir. Ona

göre; Dilin tüm kullanımlarında doğal olarak yer alan anlam potansiyelinin metaişlev alanları olarak adlandırılan şey, dilin soyut işlevlerine karşılık gelen dil sisteminin bileşenleridir. Bu işlevler; kavrayışsal, kişilerarası ve metinsel olarak adlandırdığı; tüm dil sisteminin organizasyonunun temelini oluşturacak şekilde dile yerleştirilmiş olan genelleştirilmiş işlevlerdir (Halliday, 1978,s.47).

Halliday bu işlevleri, dildışı göstergelerede uyarlanabilecek bir kavramla ilişkilendirir. Metaişlev olarak adlandırdığı bu kavram, daha sonra sosyal göstergebilimsel öğelerin incelenmesinde Kress ve van Leewuen tarafından kullanılmıştır. Görsel tasarımın, tüm göstergebilimsel modlar gibi, üç ana işlevi yerine getirdiğine inanan Kress ve van Leewuen, Halliday'in terimlerini kullanmak için, hem göstergebilimsel olarak hem 'ideolojik' bir işlevi, 'çevremizdeki ve içimizdeki dünyayı' temsil etme işlevini ve 'kişilerarası' bir işlevi, sosyal etkileşimleri sosyal ilişkiler olarak kabul etme işlevini yerine getiriren, anlamlar ortaya koyarlar. Tüm mesaj varlıkları-metinler – aynı zamanda Halliday'in 'metinsel' işlevi olarak adlandırdığı tutarlı bir 'metin dünyası' sunmaya çalışır. (metnin tüm unsurlarının dahili olarak birleştiği ve kendisinin ilgili ortamla tutarlı olduğu bir dünya) (Kress ve van Leeuwen: 2006,s.15).

Kress ve van Leewuen, Halliday'in üçlü metaişlev skalasını, 'kavrayışsal' yerine 'temsilsel', 'kişilerarası' yerine 'etkileşimsel' ve 'metinsel' yerine 'kompozisyonel' olarak adlandırırlar. Görsel sosyal göstergebilim bölümünde, detaylı olarak incelenen bu kavramlar, çalışmanın araştırma kısmını oluşturmaktadır.

Halliday'in bir başka yaklaşımı olan bakış açısı (point of view) kavramı, yine Kress ve van Leewuen tarafından kullanılarak görsel sosyal göstergebilimin analiz yöntemi haline gelmiştir. Etkileşimsel anlamın en önemli maddelerinden olan bakış açısı kavramı, özellikle Rönesans döneminde perspektifin ortaya çıkışıyla birlikte mümkün olmuştur. Daha öncesinde;

> "Resimler, işaretlerin yapılacağı yüzeylerdi ve 'resimdeki dünya, gözlemcinin kendi alanının doğrudan bir devamı olarak deneyimlenirken (Arnheim, 1974,s.274),perspektiften sonra resimler, belirli bir öznel bakış açısının gerçekleştirilmesine izin veren 'dünyadaki pencereler' (Panofsky, 1953) haline geldi (ve bu, öznelliğin ve bireyselliğin önemli sosyal değerler haline geldiği bir zamanda meydana gelmiştir)" (Jewitt and Oyama, 2001, s. 135).

Halliday tarafından diyagram haline getirilen, bakış açısı kavramı, Kress ve van Leewuen tarafından görsel analizlerde kullanılmaya başlanmıştır. Modern dilbilimin temsilcilerinden olan M.A.K. Halliday, 'metaişlev' ve 'bakış açısı' diyagramıyla görsel sosyal göstergebilimin farklı açılardan bakarak analiz yapmasına katkı sağlamıştır.

2.3. Araştırma Modeli

2.3.1. Görsel Sosyal Göstergebilim

Avrupa'da, göstergebilimsel alanda çalışmalar yapan üç okul, iletişim alanında dilbilimsel ve dilbilimsel olmayan yöntemler üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Bunlardan ilki 1930 ve 1940'lı yıllarda aktif olan Prag okuludur. Prag okulunda Rus Biçimciler tarafından dilbilimsel alanda çalışmalar yapılmıştır. Özellikle Jakobson ve Vladimir Propp'un katkıları öne çıkmaktadır. Prag okulunda "Öne çıkarma" gibi kavramlar dile uygulanarak sanat (Mukarovsky), tiyatro (Honzl), sinema (Jakobson) ve kostüm (Bogatyrev) gibi alanlarda çalışmalar yapıldı. Söz edilen her bir göstergebilimsel yöntem aynı iletişim fonksiyonunu (şiirsel gönderiler) yerine getirmektedir. İkincisi, ise Paris okuludur. Bu okulda Saussure ve diğer dil bilimcilerden faydalanıldı, bunlar; resim (Schefer), fotoğraf (Barthes-Deruelle), moda (Barthes), sinema (Metz), müzik (Nattiez), çizgi roman (Fresnault-Deruelle) vb. Paris okulunda geliştirilen düşünceler günümüzde halen sayısız medya çalışmaları alanlarında (tasarım ve sanat) öğretilmektedir. Göstergebilim okullarında Amerikalı filozof ve göstergebilimci Charles Sanders Peirce tarafından oluşturulmuş kavramlar bu yöntemi uygulayan araştırmacılar tarafından günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir. "Dil/söz "gösteren/gösterilen göstergeler, belirti ve semboller" vb. kavramlar genellikle göstergebilim çerçevesinde yer almaktadır. Bu yaklaşımın genellikle benimsendiği söylenebilir çünkü bu alanda çalışma yapan araştırmacılara göstergebilim teorisinin farklı alternatifleri olabileceği konusunda yol gösterilmemiş olmasıdır. Üçüncü olarak, dilbilim anlayışının diğer temsil biçimlerini oluşturan bu yeni hareket, Michael A.K. Halliday'in fikirlerine dayanan iki kaynağa sahiptir, bunlardan birincisi, Doğu Anglia Üniversitesi'nde 1970'lerde bir grup araştırmacının 'Eleştirel Dilbilim' çalışmalarından geliştirdikleri diğer göstergebilimsel yöntemleri (Hodge ve Kress) kapsayabilecek bir teorinin ana hatlarını oluşturmuşlardır.

Diğer kaynak ise 1990'lı yılarda Avusturalya'da Halliday'in sistemik-işlevsel dilbiliminin gelişimi olarak, gösterge yönelimli literatür çalışmaları (Tereadgold, Thibault), görsel göstergeler (O'Toole, Kress, van Leeuwen) ve müzik (van Leeuwen) alanında çalışmalar yapılmıştır (Kress ve Leeuwen: 2006,s.6-7).

Görsel iletişimin sosyal göstergebilimi, göstergebilimsel kaynakların tanımını, görüntü ve imgelerle (ve diğer görsel iletişim araçlarıyla) neler söylenip yapılabileceğini ve insanların görüntülerle söyledikleri ve yaptıkları şeylerin nasıl yorumlanabileceğini kapsar (Jewitt and Oyama, 2001, s. 134). Burada 'kaynak' olarak geçen kavram aslında 'kod'u işaret etmektedir. Göstergebilimsel sistemler yani kodlar, göstergeler ile anlamaları birbirine bağlayan kuralları içerir. Gösteren ile gösteren arasındaki bağlantıyı sağlayan sistemler kod olarak adlandırılır. Görsel sosyal göstergebilimde kodlar kaynak olarak adlandırılmıştır. Yine de göstergebilime bağlı kalındığı için kaynak yerine kod kullanılacaktır. Sosyal göstergebilim için bu hayati bir noktadır.

Sosyal göstergebilimin 'kaynak'ğına örnek vermek gerekirse, buna en iyi örnek Kress ve Van Leeuwen'in 'bakış açısı' olarak adlandırdığı, Halliday'in diyagramıdır. Bu kaynak insanları, şeyleri ve yerleri çeşitli açılardan (alt,üst, göz hizası) ve cepheden veya profilden anlamlandırmayı sağlar. Jewitt ve Oyama 'bakış açısı' kaynağını (kodunu) 'kuş gözü' metaforuyla örneklendirir. Kuş gözü hem yatay (göz hizası, alt açı ve üst açı), hem de dikey (profil ve cephesellik) açıyı ifade eder (Jewitt ve Oyama, 2001, s. 135).

Kress ve van Leeuwen (2006, s.1) alışılageldik şekilde görsel dizilim (lexis) üzerine yapılan çalışmalara kıyasla daha derin bir çözümleme imkanı sunan görsel dilbilgisi (visual grammar) çalışması yapmanın izleyicinin dikkatini tek birşeyden çok sayıda şeye çekmek için avantaj sağladığını belirtirler. Görsel dilbilgisi, daha geniş bir perspektif sunmanın, sanat tarihinden kompozisyonun yapısına kadar daha holistik bir yorumlama imkanı vermenin, algısal psikoloji ya da daha pragmatik meselelere odaklanmanın en etkili yollarından biri olarak görülür. Kress ve van Leeuwen (2006, s.2)'e göre dilsel yapılan gibi, görsel yapılar da deneyim ve toplumsal etkileşim biçimlerinin belirli yorumlarına işaret etmektedir. Anlamlar, belirli göstergebilim biçimleri yerine kültüre aitttir. Dolayısıyla, anlamların farklı göstergebilimsel yöntemler arasında haritalanması, bazı şeylerin yalnızca görsel olarak bazılarınınsa sadece sözsel olarak anlatılabilmesi topluma, kültüre ve tarihe özgüdür. Ancak, görsel olanın, yazılı

olanın ve sözsel olanın aynı anlama geldiğini ifade edebilsek bile, bunlar farklı metotlarla gerçekleşir. Örneğin, farklı kelime sınıfları ve yan tümceleri arasındaki seçim yoluyla dilde ifade edilenler, görsel iletişimde, farklı renk kullanımları veya farklı kompozisyon yapılarının seçimi ile ifade edilebilir; ve bu anlamı etkiler; bir şeyi sözlü veya görsel olarak ifade etmek bir fark yaratır. Kress ve van Leeuwen (2006,s.6) görsel temsil üzerine yaptıkları çalışmayı "sosyal göstergebilim"in teorik çerçevesi içine yerleştirirler. Bunu yaparken, yaklaşık 100 yıllık bir tarihe sahip olan "göstergebilim"in çatısından ayrılmazlar. Dolayısıyla çalışmalarında göstergebilim üzerine yaptıkları arkeoloji ile başlarlar.

Kress ve van Leeuwen (2006, s.35) sosyal göstergebilim üzerine yaptıkları çalışmalarında ilk olarak "göstergebilimsel manzara" (landscape) dedikleri kavramla başlarlar; göstergebilimsel manzara, belirli bir toplumda görsel iletişimin yerinin, o toplumda mevcut olan kamusal iletişim biçimleri bağlamında ve diğer yandan bunların kullanımları ve değerleri bağlamında anlaşılabilecek bir kavrama karşılık gelmektedir. Onlara göre "manzara"nın (bir tarla, bir odun, bir ağaç yığını, bir ev, bir grup bina) özellikleri, yalnızca tüm ortamları ve gelişim tarihçesi bağlamında anlam kazanır; yani bir görsel tarihsel ve toplumsal özelliklerinden ayrı tutulamaz. Onlara göre, aynı şekilde, iletişimin belirli özellikleri ve yöntemleri, gelişim tarihinde ve onları çevreleyen diğer tüm iletişim yöntemlerinin ortamında görülmelidir. Görsel yöntemin kullanımı, Batı toplumlarında elli yıl önceki gibi değildir; yani zaman bağlamında da dinamik yapıların bütünüdür. Bunun yanında bir toplumdan diğerine aynı değildir; ve bir sosyal grup veya kurumdan diğerine aynı değildir. Göstergebilimsel yöntemler, benzer şekilde, ortamın kendine özgü özellikleri ve potansiyelleri ile toplumların ve kültürlerin gereksinimleri, tarihçeleri ve değerleri ile şekillenir. Bununla birlikte, kültürel ve sosyal değerlemeler ve yapılar bu potansiyellerin kullanımını güçlü şekilde etkiler. Göstergebilimsel manzaranın yeni gerçeklikleri, ulus-devletlerin sınırları içindeki dilsel ve kültürel çeşitliliğin yoğunlaştırılması, çok kültürlülük, elektronik iletişim araçları, ulaştırma teknolojileri ve küresel ekonomik gelişmeler nedeniyle toplumların içindeki bu sınırların zayıflamasıyla, yani sosyal, kültürel ve ekonomik faktörlerle de sağlanır.

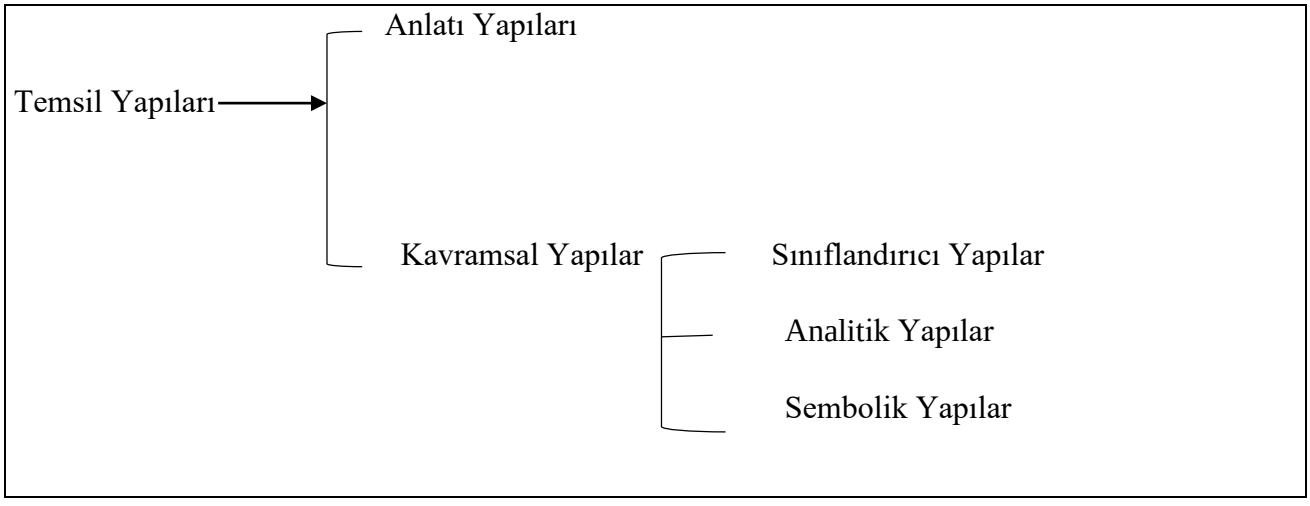
Görsel, tam bir iletişim sistemi olarak işlev görebilmek için, tüm göstergebilimsel yöntemler gibi, çeşitli temsil edici ve iletişimsel gereksinimlere de hizmet etmek zorundadır. Bu noktada, Kress ve van Leeuwen (2006, s.41-42) Michael Halliday'ın

çalışmalarından teorik "metaişlev" kavramını benimserler. Halliday'in üç metaişlev olarak formülleştirdiği kategoriler, kavramsal, kişilerarası ve metinseldir. Kress ve van Leeuwen (2006, s.42)'a göre bu metaişlevler sadece konuşmaya veya yazıya özgü değildir; aynı zamanda tüm göstergebilimsel yönteme de uygulanırlar. Kress ve van Leewuen, Halliday'in üç metaişlevini, temsili, etkileşimsel ve kompozisyonel anlam olarak dönüştürürler.

2.3.2. Temsili (Kavramsal) Anlam

Herhangi bir göstergebilimsel yöntem, insanlar tarafından tecrübe edildiği gibi dünyasal özellikleri de temsil edebilmelidir. Başka bir deyişle, temsil sistemini dış dünyadaki nesneleri ve onların ilişkilerini temsil edebilmelidir. Bu dünya elbette ve çoğu zaman göstergebilimsel olarak temsil edilmiş olabilir. Bunu yaparken, göstergebilimsel yöntemler, nesnelerin ve diğer nesnelerle ve süreçlerle ilişkilerinin temsil edilebileceği farklı şekillerde bir dizi seçenek sunar (Kress ve van Leeuwen, 2006, s.42).

Temsili anlam her şeyden önce tasvir edilen (soyut veya somut) "katılımcılar" (insanlar, yerler veya şeyler) tarafından aktarılır (Jewitt ve Oyama, 2001, s. 141).



Tablo 7. Görsel Temsilin Ana Yapıları (Kress ve van Leewuen,2006, s.59)

- **Anlatı Yapıları**

Görsel temsilin yapılarından ilki, anlatı yapılarıdır. Anlatısal fotoğraflar (ya da resimlerdeki sahneler) bir vektördür ve harekete dayalıdır. Vektör, katılımcıları birbirine bağlayan, genellikle çapraz ve eğik olan (diyagonal) bir çizgidir (Jewitt ve Oyama, 2001, s.141). Anlatı yapılarının olmazsa olmazı vektörlerdir. Kavramsal yapılarda vektör bulunmaz.

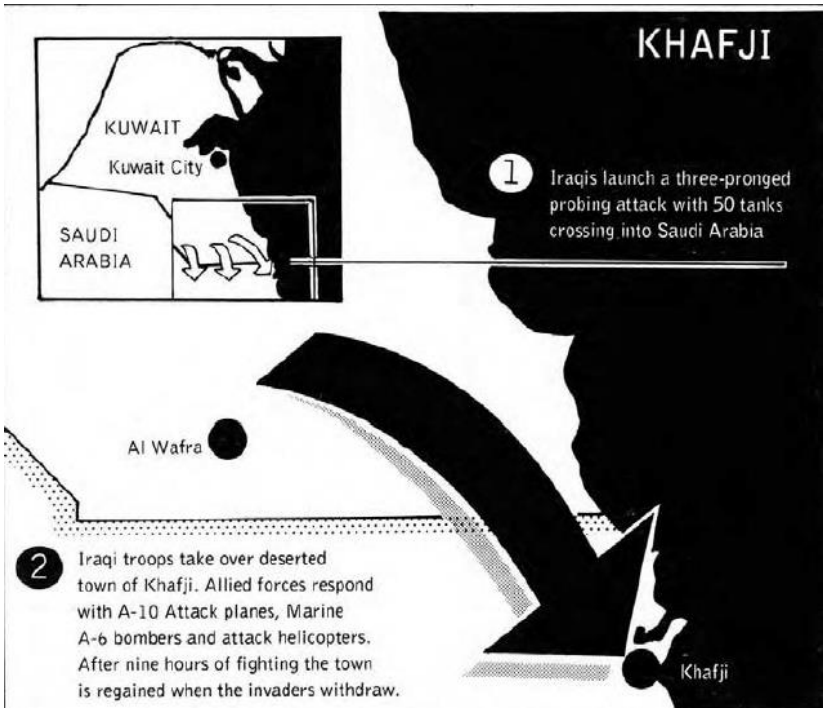


Sağlık Eğitim Kurumu Posteri (Jewitt ve Oyama, 2001, s.142)

Vektörün kullanıma örnek vermek gerekirse; Şekil 1'de 'aktör', eylemin 'gerçekleştireni' erkektir. Daha genel olarak, "aktörler" vektörü oluşturan katılımcılardır. Bu posterdeki vektör, erkeğin ve kadının kollarının güçlü bir şekilde aşağı doğru giden ve eğik olan (diyagonal) vektör tarafından oluşturulur. Vektör çift yönlüdür (yani kadının

kolları da erkeğe 'etki eden' yönlendiren bir vektör oluşturur). Kadın, erkeğin yönelme hareketini durduran konumundadır. Bu görselde, diğer çalışmalarda olduğu gibi, imgeler görsel olarak kadının rolünü onaylamaktadır. Kadın 'hedef' olarak geri çekilen ve uyaran durumundadır. 'Hedefler' vektörün yönlendirdiği katılımcılardır. Bir görselde, bir resim veya sahnenin hem bir aktörü hem de hedefi varsa, iki taraf arasında gerçekleşen bir eylemi temsil eder ve 'işlemsel' olur. Ama aynı zamanda sadece bir oyuncu ve bir vektör içeren bir resim veya sahne olması da mümkündür. (Jewitt ve Oyama, 2001, s.142). Anlatı yapılarının 'işlemsel' olması için bir aktör ve hedefi ihtiyacı vardır. 'İşlemsel' süreç içerisinde en belirleyici etken hedeftir. Bu durumda, aktörün hedefe yönelik bir eylem içinde olması gerekir ve hedefi olmayan bir görsel 'işlemsel' değildir. 'Aktör' vektörü oluşturan katılımcı durumundadır. Görsellerde 'aktörler' ön plana çıkan katılımcılardır. Görseller boyut, kompozisyon içerisindeki konum, zeminle kurulan kontrastlık, renk doygunluğu, odak keskinliği vb. tasarım öğelerinden oluşabilir (Kress ve van Leeuwen, 2006, s.63). Eğer bir görselin (resim ya da diyagramın) bir katılımcısı olması durumunda, bu katılımcı 'aktör'dür. Bu durumda işlemsel olmayan bir yapı oluşur. Kress ve van Leewuen'e göre; Shannon ve Weaver'in İletişim modelinde, 'bilgi kaynağı' ve 'gürültü' aktör konumundadır (s.63).

Anlatısal görsel çözümlemeler hareket, tepki, işlemsel ya da işlemsel olmayan gibi ayrımlarla, görseli analiz eder.



Körfez Savaşı Diyagramı (Sydney Morning Herald, 14 Şubat 1991) (Kress ve van Leewuen, 2006, s.65)

Kress ve van Leewuen 'işlemsel olmayan' yapıya örnek olarak, Birinci Körfez Savaşı sırasında Sydney Morning Herald'da görülen bir diyagramı ele alır. Khafji kasabasına doğru hareket etme eylemini temsil eden vektör konumundadır. Burada hedef şehirdir ve siyah bir nokta ile temsil edilir. Ancak Khafji'ye doğru ilerleyen savaş uçaklarını temsil etmez (Kress ve van Leewuen, 2006, s.64). Burada aktör ve hedeften çok tepki süreci gösterilmiştir. Hareketin yönü ve bakış açısı ön plana çıkar. Bu görsel işlemsel olmayan bir yapıdadır.

Bir anlatı yapısında iki katılımcı varsa bunlardan biri aktör bir diğeri hedeftir. Bazı işlemler çift yönlüdür. Aktör ve hedef yer değiştirir. Bu işlem yapısına örnek vermek gerekirse, konuşan A ve B insanı arasındaki iletişimde, roller sürekli yer değiştirir ve işlem yapısı çift yönlü bir hal alır.



"Vittel" Reklamı (Kress ve van Leewuen, 2006, s.67)

Şekil 3'te mineral su reklamında, işlemsel hareket süreci içinde erkek aktör, su hedeftir. Reklam, tepkisel sürece örnek teşkil etmektedir. Görselde su içen bir erkek ve onu izleyen ve duruşuyla onu yönlendiren bir kadın yer almaktadır. Görsel iki katılımcıdan oluşmaktadır. Aktör (Su içen erkek), tepkisel süreci yaratan konumundayken, kadın bu duruma tepki veren konumundadır. Kadının kolu ve açısı su içen erkeğe yönelik bir vektördür. Erkeği göstermekte, izleyiciyi ona yönlendirmektedir. Eylemlerde olduğu gibi tepki sürecinde de, işlemsel ya da işlemsel olmayan bir hareket söz konusudur. Bazen fotoğrafçılar ya da fotoğrafı düzenleyenler, görsel içinde sıkılmış ya da şaşkın görünen veya canlandırılmış kısımları keserek (Non-Transaction Reactors) tepki süreci içerisinde olan kısımları çıkartırlar. Bu durum temsilsel manipülasyon sürecini oluşturmaktadır. (Kress ve van Leewuen, 2006, s.68). Bu durumda, tepkisel süreci yaratan ve manipüle eden, fotoğrafı çeken ya da düzenleyen kişidir.

- **Kavramsal (Temsilsel) Yapılar**

Görsel temsil yapılarının bir diğeri ise 'kavramsal yapılar'dır. Kavramsal yapılar, anlatı yapılarından farklı olarak vektör içermezler. Kavramsal yapılardan ilki 'sınıflandırıcı yapı'dır. Görsellerde bulunan imgeleri (insanları, yerleri veya şeyleri) tanımlar, analiz eder ya da sınıflandırır. Sınıflandırıcı yapıları farklı insanlar, yerleri veya şeyleri tek bir resimde, ortak noktaları ve aynı sınıfa ait olduklarını göstermek amacıyla resmin içine eşit şekilde yayarak bir araya getirir. Temsil edilen katılımcılara bir dizi

sahne, nesnelere sembolik anlam nitelik kazandırır (Jewitt ve Oyama, 2001, s.144). Örneğin; erkek parfüm reklamlarında, erkeğin parfümü sıkarken ki duruşu, bakışı erkeğin gücüne vurgu yaparken, erkeği istenilen, arzu edilen konumuna da yerleştirir.

Analitik yapılar; parça- bütün ilişkisine dayanır. Haritalar ve grafikler analitik yapılardır. Bu tür yapılarda, bir kavram veya varlığın hangi kısımlardan nasıl oluştuğu gösterilerek tanımlanmaktadır ve kavram veya varlığın ne olduğuna bakılmaksızın, birden fazla yolla yapılabilir (Jewitt ve Oyama, 2001, s.144). Örneğin; Bir coğrafik bölgenin yapısını gösteren bir harita spesifik bilgiler vererek nereye ait olduğunu belli edebilir.

Son olarak sembolik yapılar ise; bir katılımcının anlamını veya kimliğini tanımlar. "Sembolik özellikli yapılarda, bir katılımcının ('taşıyıcı') kimliği veya anlamı bir başkası ("sembolik özellik")tarafından oluşturulur" (Jewitt ve Oyama, 2001, s.144). Sembolik yapılarda, renk, ışık kullanımı, kompozisyon gibi öğeler ön plana çıkmaktadır.

Temsili anlamın görsel okumada kullanılması, Kopenhag Okulu kurucusu Louis Hjelmslev'in Saussure'ün gösteren/gösterilen ikilisini anlatım/içerik, biçim/töz karşıtlığı olarak düzenlenmesiyle mümkün olur. Hjelmslev'e göre kavramsal anlamda, görsel metinin okunması anlatımın biçimi/anlatımın tözü ve içeriğin biçimi/içeriğin tözüyle incelenecektir.

L. Hjelmslev'in dilbilim için öne sürdüğü dörtlü okuma yöntemi, dil dışı göstergeler içinde önemli bir analiz yöntemi haline gelmiştir. Hjelmslev'in yaklaşımına göre, bir görselin anlatım ve içerik olarak farklı okumaları mevcuttur. Anlatım ve içerik biçim ve töz olarak ikiye ayrılırken, görseli detaylı olarak inceler. Kress ve van Leewuen kavramsal yapıları ele alırken, görselin detaylarından faydalanır, ancak kuramsal bir inceleme göstermezler. Hjelmslev'in dörtlü inceleme yöntemi, kavramsal anlamı analiz etme aşamasında büyük önem kazanmaktadır.

Dilbilimin önemli temsilcilerinden L. Hjelmslev, gösterenin yerine anlatımı, gösterilen yerine içeriği koymuş, her ikisininde bir biçim ve tözü olduğunu belirtmiştir. Kavramsal yapılar, sınıflandırıcı, analitik ve sembolik yapılar olarak ayrılır. Her üç yapıda bir fotoğrafın içeriğine ve anlatımına odaklanır.

Anlatımın Biçimi: Görsel malzemenin yerleşimi,öne çıkan unsurlar vb.
Anlatımın Tözü: Fotoğrafın teknik bilgisinin öne çıktığı noktalar
İçeriğin Biçimi: Fotoğrafın içeriği ve öne çıkan detaylar
İçeriğin Tözü: Fotoğrafçının kültürel, ideolojik yaklaşımı,

Tablo 8. L. Hjelmslev'in Fotoğrafa biçim/töz şeması

Anlamın biçiminde görsel unsurların fotoğrafa yerleşimi, hangi unsurların ön plana çıktığı hangilerinin geri planda kaldığı incelerken, anlatımın tözünde fotoğrafın teknik detayları (ışık, gölge vb.) incelenmektedir. İçeriğin biçiminde, fotoğrafın içeriğinde yer alan biçimsel öğeler incelenecektir. İçeriğin tözü ise kavramsal yapıları analiz ederken en önemli çözümleme yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafta içeriğin tözünü incelerken, oryantalist okuma kodları bağlamında fotoğrafçının oryantalist söylemi incelenecektir.

2.3.3. Etkileşimsel (Kişilerarası) Anlam

Bu anlama göre, herhangi bir göstergebilimsel yöntem, (karmaşık) bir işaretin üreticisi ile bu işaretin alıcısı/çoğaltıcısı arasındaki ilişkileri yansıtabilmelidir. Yani, herhangi bir yöntem üretici, izleyici ve temsil edilen nesne arasında belirli bir sosyal ilişkiyi temsil edebilmelidir. Buna göre tasvir edilen bir kişi, kameraya bakarak doğrudan izleyicilere yönelik olarak gösterilebilir. Bu, tasvir edilen kişi ile izleyici arasındaki etkileşimi ifade eder. Aynı zamanda, tasvir edilen kişinin izleyiciden uzaklaştığı da gösterilebilir ve bu da bir etkileşim hissinin olmadığı anlamına gelir. İzleyicinin temsil edilen karakterleri, bir vitrinde sanki numune olmuş gibi incelemesini sağlar (Kress ve van Leeuwen, 2006, s.42). Bu noktada önemli olan, izleyicinin imgelerle kurduğu ilişkidir. Görüntüler ve içinde yer alan imgeler, izleyiciye çağrıda bulunur, etkileşime girer ya da görmezden gelir. Etkileşimsel anlamın gerçekleşmesinde üç anahtar kavram

yer almaktadır. Bu kavramlar; temas, mesafe ve bakış açısıdır. Jewitt ve Oyama'ya (2001) göre; "cinsel sağlık broşürleri ve posterlerinde sunulan erkekler kadınlara daha talepkar ama sosyal olarak daha uzak ve karmaşık gözükmektedir" (s.145). Bu nedeni verilmek istenen mesajdır. Erkek, güçlü, talepkar ve yönetendir. Kadın ise buna yön veren ve yönetilendir.

Temas

Temas, izleyici ile fotoğraf çerçevesinin içinde bulunan bireyin doğrudan, izleyiciye bakması ve onunla doğrudan temas kurmasıdır. Fotoğraftaki insanlar izleyici ile hayali bir iletişim kurarlar ve onlardan bir şey yapmalarını talep ederler. Kress ve Van Leewuen (2006), izleyici ile fotoğraf arasındaki teması aşağıdaki görselle yorumlarlar. " Temsil edilen katılımcılar izleyiciye baktığında, katılımcıların göz çizgileri tarafından oluşturulan vektörler katılımcıları izleyiciye bağlar. İletişim, sadece hayali bir seviyede olsa bile kurulur. Ek olarak, şekilde olduğu gibi aynı yönde bir jest tarafından oluşturulan başka bir vektör olabilir" (2006, s.117). "Ülkenizin size ihtiyacı var!" diyerek askere alma çağrısı yapan komutan direk olarak izleyiciyle etkileşim içindedir ve izleyiciye seslenmektedir. Bu arada, izleyiciye ihtiyaç duyulduğu mesajı verilirken, hayali bir iletişim kurulur. El-kol hareketleri, jestler ve mimikler izleyici üzerinde bir etkiye sahiptir. Burada görsel tarafından bir 'teklif' yapılır ve izleyiciye bu teklifi kabul etmek ya da etmemek kalır.



Alfred Leete,1914 (Kress ve Van Leewuen 2006, s.117)

Bu görsel yapılandırmanın iki ilgili işlevi vardır. Her şeyden önce, doğrudan adresin görsel bir formunu oluşturur. İzleyicileri açıkça kabul eder, onlara görsel bir 'siz'ile hitap eder. İkinci sırada bir 'görüntü eylemi' oluşturur. Yapımcı, izleyiciye bir şeyler yapmak için görüntüyü kullanır (Kress ve Van Leewuen, 2006, s.117)

M.A.K. Halliday'in 'teklif' ve 'talep' terimlerini alarak, görsel incelemeye dahil eden Krees ve Van Leewuen'e (2006)göre; "bir imgeyi 'talep' olarak adlandırdık: katılımcının bakışları (ve varsa jest) izleyiciden bir şey talep ediyor, izleyicinin onunla bir tür hayali ilişkiye girmesini talep ediyor" (s.117). Sağlık Eğitim Kurumu Posterinde de görüldüğü üzere, izleyici ve erkek arasındaki temas da bir talep söz konusuyken, kadın figüründe bir teklif söz konusudur. Bu iki kavram temasın olmazsa olmazlarındandır.

Etkileşimli anlam sürecinde, temasın iki ayrımı bulunmaktadır. Bunlardan ilki 'teklif' diğeri ise 'talep'dir. İnsanlar tasvir edildiğinde yapılması gereken 'teklif' ve 'talep' arasındaki seçim, yalnızca farklı 'başkaları' ile farklı ilişkiler önermek için değil, izleyicilerin bazılarıyla etkileşime girmesini ve diğerlerinden uzak kalmasını sağlamak için kullanılır (Kress ve Van Leewuen, 2006, s.120).

Etkileşimli anlam sürecinin ilk yaklaşımı 'teklif'dir. Bu yaklaşımda dolaylı anlatım kullanılır. İzleyici tarafsız ve görünmezdir. Bu tür yaklaşımda, izleyenle direk iletişim ve göz teması yoktur. Doğrudan bir temas olmaması nedeniyle izleyici yok

sayılır. Örneğin; filmler, diziler gibi türlerde ‘teklif’ yaklaşımı kullanılır ve izleyiciyle bağlantı yokmuş gibi davranılır. Burada “gerçek veya hayali bir engel inşa edilir” (Kress ve Van Leewuen, 2006, s.120).

Etkileşimli anlam sürenin bir diğer yaklaşımı ise ‘talep’dir. Bu yaklaşımda izleyici ile direk temas söz konusudur. Örneğin; magazin fotoğrafları, dergilerde yer alan görsellerde ve haber programları gibi türlerde ‘talep’yaklaşımı kullanılmaktadır. Burada görselde yer alan figürle, izleyici arasında hayali bir bağ kurulur. Kress ve van Leewuen’e (2006) göre; “izleyiciler ile tasvir ettikleri otorite figürleri, ünlüler ve rol modeller arasında bir bağlantı duygusu gerekmektedir” (s.120).

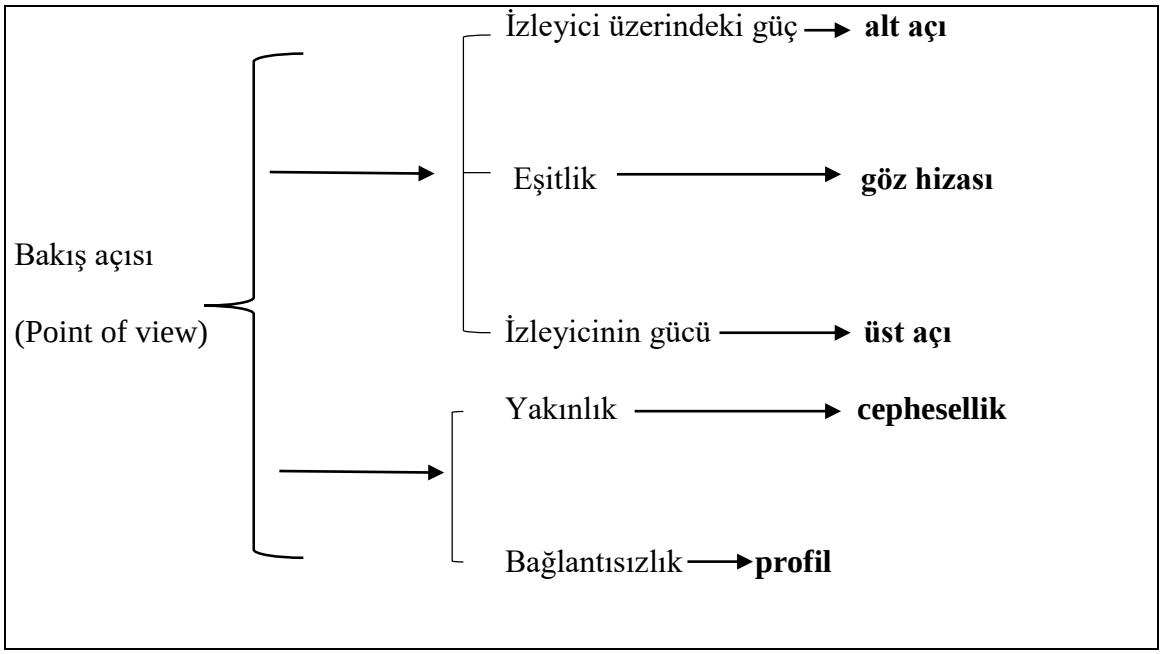
Mesafe

Etkileşimsel anlamın ikinci temel kavramı ‘mesafe’dir. Mesafe kelimesinden kastedilen izleyici ile figürün arasındaki ilişkinin çekim planları ile belirlenmesidir. ‘Teklif’ ve ‘talep’ arasındaki seçim gibi, mesafe seçimi de temsil edilen katılımcılar ve izleyiciler arasında farklı ilişkiler önerebilir. Film ve televizyon prodüksiyonuyla ilgili el kitaplarında, çerçevenin büyüklüğü insan vücuduna göre her zaman tanımlanır. Mesafe kesinlikle bir süreklilik olsa da, ‘film ve televizyonun dili’, bu süreklilik üzerinde bir dizi farklı kesme noktası empoze etti, tıpkı dillerin üretebileceğimiz sesli harflerin sürekliliğine kesme noktaları empoze ettiği gibi. Böylece yakın çekim (veya 'yakın çekim‘) konunun başını ve omuzlarını gösterir ve çok yakın çekim (’aşırı yakın çekim‘,’ büyük yakın çekim') bundan daha az bir şey gösterir. (s.124)

Bakış Açısı

Etkileşimsel anlamın en önemli üçüncü kaynağı bakış açısıdır. Görüntülerin temsil edilen katılımcılar ve izleyici arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmasının başka bir yolu var: perspektif. Bir görüntü üretmek, yalnızca ‘teklif’ ve ‘talep’ arasındaki seçimi ve belirli bir çerçeve boyutunun seçimini değil, aynı zamanda bir açının, bir ‘bakış açısının’ seçimini de içerir ve bu, temsil edilen katılımcılara karşı öznel tutumları ifade etme olasılığını ima eder. (Kress ve van Leewuen, s.129). Fotoğrafçının fotoğrafında yer almasını istediği imgelere bakış açısı, fotoğrafçının ve fotoğrafın görsel söylemini ortaya

çıkarmaktadır. Bu nedenle, bir fotoğrafın görsel sosyal göstergebilimsel olarak incelenmesinde, Halliday'in bakış açısı diyagramı kullanılmaktadır. Etkileşimsel anlamın analizi, fotoğrafçının izleyenine hangi mesajı verdiği, gücün kimde olduğu, söyleminin içeriği, bakış açısıyla diyagramının incelemesiyle mümkündür.



Tablo 9. Bakış Açısı Diyagramı (Jewitt ve Oyama, 2001, s. 136)

'Bakış açısı' diyagramına göre; Dikey açı konumda olan bir görüntü ile izleyici arasında sembolik bir güç vardır. İzleyici bir görüntüye (imgeye, nesneye yada kişiye) yukarıdan bakıyorsa, güç izleyendedir. Eğer aşağıdan bakıyorsa, bu sembolik gücün sahibi bu sefer o görüntünün sahibidir. Gücün eşit olduğu tek durum ise göz hizasıdır. Bu bakış açısında, eşitlik söz konusudur. Yatay açı konumunda ise, eğer cephesellik varsa bu durumda izleyici ve görüntü arasındaki bir yakınlık vardır. Ancak eğer profilden alınırsa, izleyicide o görüntünün dışında kalır ve bağlantısızlık oluşur. Bakış açısı diyagramı, oryantalist okuma kodları dahilinde incelenecektir.

2.3.4. Kompozisyonel (Metinsel) Anlam

Herhangi bir göstergebilimsel yöntem, hem içsel hem de dışsal olarak üretildikleri bağlamla uyumlu metinler, işaret kompleksleri oluşturma kapasitesine sahip olmalıdır. Burada da, görsel dilbilgisi bir dizi kaynağı kullanılabilir kılar: Bunlar, farklı metin anlamlarının gerçekleşmesine izin veren farklı kompozisyon düzenlemeleridir (Kress ve van Leeuwen, 2006, s.43). Kompozisyonel anlamın üç kaynağı bulunmaktadır; enformasyon değeri, çerçeveleme ve dikkat çekme.

Çerçeveleme

'Çerçeveleme' terimi, bir kompozisyonun öğelerine ayrı kimlikler verilebileceğini veya birlikte ait olarak temsil edilebileceğini gösterir. Başka bir deyişle, çerçeveleme öğeleri 'bağlar' veya 'keser'. Kopukluk, çerçeveler aracılığıyla (kalın veya ince olabilir: çerçeveleme dereceleri vardır), elemanlar arasındaki boş alan yoluyla, aynı zamanda renk veya form kontrastları veya başka herhangi bir görsel özellik aracılığıyla birçok şekilde oluşturulabilir – Kısacası, görsel olarak ifade edilebilecek herhangi bir süreksizlik, kopukluk veya kontrast biçimi ve zıtlık aracılığıyla (Jewitt ve Oyama, 2001, s. 149-150) çerçeveleme oluşturulabilir.

Bağlantı, renk ve formun benzerlikleri ve tekerlemeleri, elemanları birbirine bağlayan vektörler aracılığıyla ve tabii ki elemanlar arasındaki çerçevelerin veya boş boşlukların yokluğuyla tam tersi bir şekilde elde edilebilir. Ne anlamda elemanları arasında süreksizlik ya da sürekliliği ifade eden her durumda, bu unsurları ayrı ya da birlikte bu çok garip çünkü için yapılır. Bu geniş anlam potansiyeli daha sonra bağlam yoluyla ve ayrıca seçilen çerçeveleme araçlarıyla daha kesin hale getirilebilir (Jewitt ve Oyama, 2001, s.150).

Çerçeveleme analizi, sadece içerik bağlamında yapılmaz. Fotoğrafın içindeki unsurların yerleşimi, teknik düzenlemeler ve verdiği mesaj bağlamında da incelenebilmektedir. Bu nedenle, Çerçeveleme analizi, Hjelmslev'in ortaya attığı ve Barthes tarafından geliştirilen görsel anlatınında iki düzeyi olan düzanlam/yananlam ile incelenecektir.

2.4. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

Verilerin toplanması; dört ülkeninin kendi dillerinde Google üzerinden yapılan arama sonucunda ortaya çıkan görselleri kapsamaktadır. Arama "Suriyeli mülteci kampları Türkiye, Lübnan, Suriye (İdlib)" adı altında Fransızca, Almanca, İsveçce ve Türkçe olarak aratılmıştır. Oryantalist söylem kodları ve oryantalist söylemin inceleme şemasıyla birlikte incelenecektir.

	Anlatımın Biçimi		
Gösterge =	**Anlatımın Tözü**	**+ Bakış Açısı Diyagramı +**	**Anlatımın İki Düzeyi**
	İçeriğin Biçimi		
	İçeriğin Tözü		

Tablo 10. Oryantalist Söylemin İnceleme Şeması

2.4.1. Oryantalist Söylemi Okuma Kodları

2.4.1.1. İçerik Özellikleri

Oryantalist Fotoğrafta Nesne /Özne

Özne, düşünen ve düşüncelerini paylaşan bir bireydir. 'Ben"in bir parçasıdır ve birey olmanın en önemli özelliği, kimliğin olmazsa olmazıdır. Nesne ise tam tersine, yönetilen ve yönlendirilen, düşün(e)meyen ötekidir. Sözlük anlamı; "özne algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duyulara dayanak olan, düşünen, hisseden, bir şeylerin bilincinde olan şey olarak ben ya da zihin anlamına gelirken, nesne ise, söz konusu anlam içinde öznenin, yani bireysel bir zihin veya zihni olan bireyin dışındaki ya da ötesindeki varlık" (Cevizci, 2013, s.1236) olarak tanımlanmaktadır.

Oryantalist söylemin inşasında özne yerini nesneye bırakır. Ötekileştirmenin ve dışarıda bırakmanın yolu, bireyi yok saymak ve görmezden gelmektir. Bu noktada özne olarak aktif düşünen ve rol alan birey, iktidar tarafından nesneleştirilir ve ötekileştirilir.

“Kartezyen özne-nesne ikiliğinin büründüğü farklı toplumsal formların yaygınlaşması ve içselleştirilmesinde fotoğraf gibi görme teknolojilerinin bilgi, iktidar ve beden arasındaki ilişkileri yeniden inşa etmesinin rolü büyüktür” (Foucault, 1995 akt. Değirmenci, 2016, s.181). Fotoğrafta yer alan bireylerin, özne olarak değil tam tersine nesne olarak kullanılması, oryantalist söylemin üretimde önemli rol oynamaktadır.

Oryantalist söyleme göre Doğu; “ötekilik damgası vurulmuş olan bir çalışma ‘nesnesi’ – bu çalışma ‘nesnesi’ pasif, katılımcı olmayan, ‘tarihsel’ bir öznellikle yüklü, her şeyin ötesinde eylemsiz, özerk olmayan, kendisi üzerinde egemen olmayan bir [niteliğe sahip olacaktır]: kabul edilebilecek tek Doğu, ya da doğulu, ya da ‘özne’, son kertede felsefi açıdan yabancılaşmış bir varlıktır, yani kendisiyle ilişkisinde kendisi değildir; ötekiler tarafından belirlenir, anlaşılır, tanımlanır- ve eyleme geçirilir” (Anouar Abdel- Malik, “Orientalism in Crisis”, 107-108 akt. Keyman, 2002, s.27).

Oryantalist Fotoğrafta Düzen/Karmaşa

Batı daima modern, gelişmiş, toplumsal ve kentsel düzene sahip olanken, Doğu geri kalmış, düzensiz ve karmaşık olandır. Bulut’a göre (2017); “Oryantalist söylemde Doğu, her zaman Batı’dan farklı bir şeyle, Batı’nın sahip olduğu varsayılan bilim, demokrasi, rasyonalite, ilerleme fikri, sivil toplum vb. özelliklerle kıyaslanarak tanımlanır. Doğu durağandır. Doğunun her bölgesi oryantalist söylem için aynıdır” (s.13).

Ortaçağın skolastik düşüncesinden Aydınlanma ve Rönesans’la birlikte çıkan Batı, sanayi devrimi ve endüstrileşme ile kapitalist sistemin bir parçası hatta yaratıcısı haline gelmiştir. Batı modernleşme süreciyle birlikte, bilim, demokrasi ve eşitlik gibi ilkeleri benimserken, Doğu’yu geri kalmış, cahil, despot ve gelişmemiş olarak etiketledi. Batı modern bir toplum olarak düzen ve refah içinde yaşayanken, Doğu çamur, batak içinde yaşayan düzensiz, karmaşık olarak sunulmuştur. Düzen ve karmaşa ilişkisi genellikle şehir imgesi ya da mekan üzerinden gösterilmektedir.

Oryantalist Fotoğrafta Egzotik İmgeler

Aydınlanmayla birlikte gelen Rönesans Batı için, modernitenin başlangıcı anlamına gelmektedir. Ortaçağın geri kalmış Batısı, Rönesans ile birlikte, gelişmeye ve değişmeye başlamıştır. Görmeden Doğu'yu hayali olarak yaratan birçok ressam vardır. Duydukları ve hayallerinde kurguladıkları ötekinin oluşturulmasında her zaman egzotik imgelere yer vermişlerdir.

Egzotik imgelem genel olarak giysiler ve objeler yoluyla verilmektedir. Kaftan, fes, peçe, başörtüsü, sarık vb. kıyafetlerin yanı sıra çiniler, rahleler, hayvan postları, nargile gibi objelerde egzotik imgelerdendir. Örneğin peçe; "Batı'nın, Doğu'nun sırlarının içine sızmasını ve Öteki'nin iç dünyasına girebilmesini fantezi düzeyince sağlayan figürlerden biridir" (Yeğenoğlu, 1996, s.115). Batı'nın fantazmatik unsurları harem, hamam gibi girilmesi erkek için yasak olan alanlarda yer almıştır. Çıplaklığın ve teşhirciliğin ön planda olduğu resimler ve fotoğraflar, Batı'nın görmek istediği ötekiyi yaratmak üzere kullanılmıştır. Günümüzde ise etnik unsurlar barındıran kıyafetler, başörtüsü, çarşaf, uyumsuz giysiler gibi imgeler ve Doğu'ya özgü semboller egzotik imgeleri göstermektedir. "'Doğulu' çoğunlukla şiddet, terör, nefret, egzotizm ve ataerkil kabalık gibi Batı toplumlarının idealleştirilmiş duygu ve birey tiplerinin olumsuz ucu biçiminde kurgulanır/sunulur/ yargılanır" (Arlı, 2014, s.36).

Oryantalist Fotoğrafta Kadın/Erkek ve Çocuk İmgesi

19. yüzyılla birlikte fotoğrafın icadı ve gelişimi, oryantalist söylemin yeniden üretimde aktif olarak rol oynamaktadır. Resimde de görüldüğü üzere cinsiyet, söylemi üretirken etkin olarak kullanılmıştır. Hayali Doğu'nun oryantalist unsurlarının üretiminde, harem, hamam gibi mekânlar kullanılırken, kadın imgesi çıplaklık ve teşhircilikle özdeşleştirilerek bir arzu nesnesi olarak kurgulayan Batı'nın görmek istediği kadın imgesi resmedilmiştir. Fotoğrafta ise, Batılı seyyahların ve turistlerin yanlarında götürebilecekleri, kartpostallar, fotoğraflar kurgusal olarak düzenlenmiştir. Müslüman bir kadının, erkeklerle aynı ortamda bulunmasının imkânsızlığı ya da harem gibi mahrem sayılan bir mekâna giremediği düşünüldüğünde, para karşılığında kiralanan ve figür

olarak rol alan kadınlar kullanılmıştır. Fotoğraflarda rahatına düşkün, egzotik imgelerle donatılmış, tipik Doğulu kadın imgesi ön plana çıkmaktadır.

Resimde kullanılan erkek imgelerinde durum daha farklıdır. Resimde erkek imgesi, kadını satın alan, pazarlayan, barbar ya da köle olarak resmedilmiştir. Fotoğrafta ise, mahrem olarak görülen ve arzu nesnesi olarak sunulan kadın imgesinin tersine erkek imgesi çoğunlukla kamusal alanında fotoğraflanmıştır. Oryantalist fotoğrafta erkek imgesi 'geri kalmış', 'barbar', 'despot' Türk karakteri betimlenmiştir. Erkek imgesinin kullanıldığı bir diğer alan ise meslek grupları üzerinden olmuştur. Tulumbacılar ve hamallar gibi 'ilkel' olan meslekler, Doğu'ya özgü olduğu varsayılan kültürel giysilerle sunulmuştur.

Oryantalist fotoğrafta yoğun olarak kullanılan bir diğer imgede çocuk imgesidir. Resimde çocukların kullanımı genel olarak köle pazarlarıyla ilişkilendirilmiştir. Ancak oryantalist fotoğrafta kullanılan çocuk imgesi ağırlıklı olarak yoksulluk, sefalet, yalnızlık ve Doğu'ya özgü olan kıyafetler üzerinden sunulmaktadır. Kurgusal Doğu fotoğraflarında, erkek ve kadın imgeleri fotoğrafçıyı görmezden gelirken, çocuklar kurgusal da olsa gerçekliği de yansıtsa fotoğrafla ve fotoğrafçıyla iç içe olmayı tercih etmişlerdir. Bakışları doğrudan ve meraklıdır. Bu nedenle çocuk imgesi kullanılırken tamamıyla habersiz olarak pozlamak amaçlanmaktadır.

Sınır

Fotoğrafın sınırının belirlenmesi, fotoğrafçının vermek istediği mesaj açısından önem taşımaktadır. Fotoğrafçı ile konumlandırdığı özne arasında yer alan objeler, fotoğrafçının mesafe ilişkisini de etkilemektedir. Özne ile fotoğrafçı arasında bulunan tel örgü, duvar gibi öğeler seperasyon etkisi yaratarak, fotoğrafçıyı olayın dışında bırakır. Oryantalist söylemin yeniden üretiminde bu tür ayrıştırıcı öğelerin kullanımı oldukça yaygındır.

Fotoğrafta mekanın seçimi ve kullanımı, iletilmek istenen mesaj, kompozisyon ve sınırlama açısından önem arz etmektedir.

2.4.1.2. Biçimsel Özellikler

Mesafe

Fotoğrafı çeken kişiyle çekilen özne (!) arasında fiziki bir mesafenin varlığı, fotoğrafçının kurgusal gerçekliğiyle örtüşmektedir. Fotoğrafçının anı kurgularken, öznesini nesneleştirmek üzerine kullandığı mesafe, içinde bulunmak istemediği görselin ve bireyin yok sayılarak ötekileştirilmesini sağlamaktadır.

Bu fiziksel mesafe aynı zamanda özneyi fotoğrafçının gözünden uzakta konumlandırarak sosyal bir mesafeye de dönüşmektedir. Bu mesafe Batılı gözü temsil eden fotoğrafçının ve Batılının "tehlikeden uzak", "emin koşullarda" olduğunu gösterirken, bir o kadar da "tehlikeyi hissettiren" bir işlev görmektedir. Gerçekte de fotoğrafçı, özneler ile yan yana gelmekten kaçınmakta, ya da koşullar bizzat böyle düzenlemektir.

Fotoğrafçı tarafından yaratılmayan bazı durumlarda — kampa giriş yasağı— ister istemez bir mesafe söz konusu olabilmektedir. Ancak bizim burada tartıştığımız durum fotoğrafçıların öznelerle yan yana iken arada bıraktığı mesafedir.

Çerçeveleme

Gregory Bateson, "çerçeve" kavramını psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alarak, resim çerçevesi benzetmesiyle açıklamaktadır. Ona göre, psikolojik çerçevelerde aynı resim çerçevesi gibi bazı mesajları dahil ederken, bazılarını dışarıda bırakır. Bir resmin etrafındaki çerçeve, bu çerçeveyi izleyicinin algısını düzenlemek veya oluşturmak için tasarlanmış bir mesaj olarak görürsek, bu çerçeve bize içindekilerin önemli ve gerekli olduğu mesajını verirken, dışarıda kalanlarla ilgilenmez gereksiz olarak görür (Bateson, 1955, s.323).

Sosyolog Erving Goffman'da çerçeveleme kavramının sosyolojik boyutunu araştırmıştır. "Framing Anaylsis" isimli kitabında, çerçeve kavramını gündelik yaşam pratiklerini kapsayan, sosyolojik bir bakış açısıyla insanların, kendi çevrelerinde akan bilgiyi "bulmalarına, anlamalarına, tanımlamalarına ve etiketlemelerine (yaftalama)"

yardım eden (Goffman 1974, s.21 akt. Özaslan ve Güran, 2015, s.34) bir kavram olarak açıklamaktadır.

Çerçeveleme kavramı, Bateson tarafından psikolojik ve sosyolojik açıdan değerlendirirken, Goffman sosyolojik açıdan ele almıştır. Robert M. Entman ise iletişim çalışmaları alanında kullanmıştır. İletişim çalışmalarında, çerçeveleme verilmek istenen mesajın, öne çıkarılmak istenen unsurların planlanarak kurgulandığı bir sınırlama yöntemidir. Entman'a göre;

> Çerçeveler iletişim sürecinde en az dört şekilde öne çıkarlar Bunlar; iletişimci, metin (yazılı ya da görsel) alıcı ve kültürdür. İletişimciler, bilinçli ya bilinçsiz olarak çerçeveleri üretirler, metinlerde ise belli anahtar sözcüklerin, imgelerin ya da temaların öne çıkması sağlanırken, alıcı yani izleyicide iletişimcinin verdiği mesajlar kendi kültür çerçevesine göre yorumlanmaktadır. Son olarak kültürde ise çoğunluğun algısına yönelik çerçeveler öne çıkmaktadır (1993, s.52-53).

Fotoğrafta çerçevelemenin iki farklı bakış açısı bulunmaktadır. Bunlar ilki, fotoğrafçının gözünden görünenler ikincisi ise izleyicinin gördükleri, algıladıkları ve yorumladıklarıdır. Çerçeveleme, "güç-iktidar ilişkisinin öne çıktığı" (Entman, 1993, s.55) göstergelerin bir araya gelmesidir. Bu nedenle, fotoğrafta çerçeveleme kullanımı, ideolojik bir söylem olan oryantalist söylemin yeniden üretiminde, seçilen ve gösterilenler yoluyla sağlanmaktadır.

Kompozisyon

Birçok unsur kompozisyonun oluşumuna etki etmektedir. Kompozisyon, mekan, obje kullanımı, öznenin yerleşimi, ışık vb. birçok unsur iletilmek mesajın, oluşturulmak istenen algının, seçimler yoluyla oluşmasıdır. "Kompozisyon, çevrede görülen nesneleri ayıklayarak seçim yapmayı ve kişisel duyguları devreye sokarak uygulanmayı gerektirir" (Sütlüoğlu, 2017, s.13).

Kompozisyon çerçevenin içindeki nesne ve objelerin birbirleriyle ilişkisini temsil etmektedir. "Bazı fotoğraflar, belirli bir fikri ya da kavramı değiştirilmiş, bağlamdan koparılmış ve yeniden temsil edilmiş bir gerçeklik üzerinden aktarmak için bariz şekilde yapılandırılır" (Short, 2017, s.16).

Fotoğrafın konusu, kitleye vermek istediği mesaj, doğru şekilde hazırlanmış bir kompozisyon ile mümkün olur. Kompozisyonun doğru oluşturulması, ideolojik ve kültürel imgelerin doğru yerleşimi ve teknik detaylarla bir araya geldiğinde, fotoğraf söylemsel pratiğin aktif bir parçası haline gelmektedir.

> "Kompozisyon, fotoğrafçının fotoğrafı çekilecek olan objelerin ışığıyla, rengiyle, dokusuyla, hareketiyle birlikte düşünerek, anlatmak veya vurgulamak istediği şeyi, genel estetik kurallara bağlı kalarak iletmesi, elde ettiği görüntüyü bir yüzeye aktarma işlemi ve aynı zamanda, fotoğrafçının çevresini izlerken ayıklayarak en uygun gördüğü görüntüyü çerçeveleyip fotoğraflamasıdır" (Sütlüoğlu, 2017, s.12).

Kompozisyon oryantalist söylemin üretilmesi için gerekli olan biçimsel öğelerdendir. İdeolojik üstünlüğün devamı, oryantalist öğelerin kompozisyonel olarak doğru üretilmesiyle izleyicisine doğru mesajı vermektedir.

Kompozisyonu güçlü kılmanın bir yolu da altın oran kuralının doğru kullanımıdır. Altın oran kuralı Rönesans döneminden bugüne resim, heykel, fotoğraf gibi görsellerin yerleşiminde kullanılmaktadır. "Altın oran, fotoğrafta objelerin fotoğraf karesi içine yerleştirilmesinde ya da kompozisyonu çarpıcı, hoş gelen parçalara ayırmada elverişli bir yöntemdir" (Sütlüoğlu, 2017, s.31). Altın oran, fotoğrafta yer alacak nesne, obje gibi imgelerin fotoğrafın içinde hayali bir kesitle elde edilmiş çizgilerin içerisine yerleştirilmesiyle oluşmaktadır. 1/3 kuralı olarak da adlandırılan altın oran kuralında, "fotoğrafta bu kuralı kullanmak için kadraj yatay ve düşey olmak üzere hayali olarak üç eşit parçaya bölünür, bu kesişen dört noktadan birinin veya ikisinin üzerine obje yerleştirilir" (Sütlüoğlu, 2017, s.31). Bu kuralın doğru kullanımı, fotoğrafa düzen ve etkileyicilik katmaktadır.

"Kompozisyona ait düzlem kodları; yakınlık ve boyutlar gibi önemli alt kodlardır (…). Yakınlık koduna göre, daha yakında olan özne daha önemli gözükür" (Monocco, 2010, s.182). Kompozisyon çerçevesinin içerisine konumlandırılan görsel öğelerin birbiriyle olan ilişkisi (ön-arka ilişkisi, merkez-kenar ilişkisi, merkez-köşe ilişkisi, alt-üst ilişkisi) değersizleştirme, ötekileştirme kodları bakımından önem taşımaktadır.

Alan Derinliği

Teknik olarak alan derinliği; "fotoğrafı çekilen konunun önünde ve arkasında net olan bölgedir. Bu net bölge, seçilen diyaframa, odak uzaklığına ve konuya uzaklığına göre değişir" (Erutku, 2017, s.26). Fotoğrafın teknik olarak önemli olan bir parçası olmasına rağmen, sosyolojik bir anlamı da olan alan derinliği, fotoğrafta "mekânsal derinlik temsiline yöneldiği formda, yani alan derinliğinin daraldığı durumda, bir anlatıya, dramatik bir forma dönüşmektedir" (Değirmenci, 2016, s.183).

Alan derinliği fotoğrafın kompozisyonunda ve çerçevesinin içinde, hangi objelerin ya da öznenin dışarıda kalacağı, hangisinin dahil olacağına dair görüntüyü vermektedir. Fotoğrafçı tarafından özellikle yapılabileceği gibi, makinenin objektif seçimi de oldukça önemlidir. Kullanılan objenin ya da öznenin belirgin olması ve öne çıkmasını isteyen fotoğrafçı, arka planı flu yaparak bu görüntüyü elde etmektedir. Flulaştırılan kısım önemsizleştirilen, oluşturulması amaçlanan algının dışında bırakılan görselleri temsil etmektedir.

BÖLÜM 3. BATI- DOĞU AYRIMINDA ORYANTALİZM

Doğu- Batı ayrımı tarihsel olaylar ışığında oluşan ve günümüzde, değişen iktidar yapıları ve tek dünya düzeni nedeniyle uçuruma dönüşen, hayali bir olgudur. Hayalidir çünkü kurgulanmış yönü olmayan, güçlüyle güçsüzü temsil eden iki uygarlığın ayrımıdır. Batı kendini tanımlamak ve tek güç olarak ayakta kalmak için, ötekini yaratmıştır. Öteki daima, geri kalmış, eksik, yoksul, dışlanmışı temsil etmelidir ki, Batı çağdaş, medeni, uygar ve güçlü olduğunu ancak ötekine bakarak gösterebilsin. Kahraman ve Keyman'a göre(2011); "Dünya tarihi (…) farklı olanların birbirleriyle ilişkisinin tarihi değildir: Hem ontolojik hem de epistemolojik olarak bir zıtlık ilişkisi içine yerleştirilmiş, Batı ve Doğu olarak adlandırılmış kültürel bütünlüklerin/tipolojilerin gelişmişliğinin ya da az gelişmişliğinin tarihidir" (s.75). Doğu daima az gelişmişliği temsil eder. Doğu'nun öteki haline geliş serüveninde, Batı'nın yükselen güç haline gelmesi ve tarihsel süreçleri göz önüne alınmalıdır. Yeni Çağ ile özellikle coğrafi keşifler ve sömürgecilik hareketiyle birlikte, Doğu-Batı ilişkisinin şekli tamamen değişmeye başlamıştır. Doğu'nun Müslümanlaşması ve elinde bulunan zenginliklerine ulaşma isteği, Batı'nın coğrafi keşifler ve sömürgecilik hareketinin başlama nedenleri arasındadır. Batı ve Doğu'nun arasındaki ayrımın derinleşmesinde bu ve benzeri birçok olay yer almaktadır. Doğu-Batı karşıtlığı Hentsch'e (2016) göre; "Haçlı seferleri dönemine hatta Yunan Antik Çağı'na kadar götüren Avrupa-merkezci bakış, çok daha sonra ve hiç kuşkusuz Ortaçağ adı verilen dönemin bitişinden sonra ortaya çıkan bir ikiliğin tarihsel çarpıtmaya uğramış olarak yansımasıdır" (s.85)

Yükselen Batı'nın, Batı-dışı olarak gördüğü, 'öteki' üzerindeki ideolojisini ve hegemonyasının devamı için aracıya ihtiyaç duyar. Batı'nın öteki üzerinde hegemonik gücünün devamını ise Oryantalizm sağlamaktadır. Doğu-Batı ayrımında oryantalizm söylemi, iktidarın gücünü perçinler ve yeniden üretir. "Oryantalizm, Doğu'nun geriliği karşısında Batı kimliğinin üstün olduğu fikrini sürekli tekrarlayan yapısıyla Avrupa kültürünü hegemonyacı kılan şeydir. Dolayısıyla Oryantalizm ve Hegemonya birbirini beslerler" (Kanar, 2016, s.122-123). Batı, oryantalizm aracılığıyla Doğu'yu nesneleştirir ve hâlihazırda var olan ideolojisini sürdürmek amacıyla çeşitli mecralara ihtiyaç duyar. Küreselleşen dünyada, iktidarların hegemonik yapılarının devamını kitle iletişim araçları

sağlamaktadır. Althusser'in "Devletin İdeolojik Aygıt"ı olarak saydığı medya, ideolojilerin devamı için en gerekli araçtır. Oryantalist söylemin devamı içinde gereklidir.

"Oryantalizm olarak adlandırdığımız bu süreç, Batı dışı farklı kimliklerin ve tarihlerin "Doğu" kurgusu altında ötekileştirilmesini ortaya çıkarırken, Batı modernitesinin tarihini global tarihe dönüştürür" (Kahraman ve Keyman, 2011, s.79). Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu tanıma girişimi olarak tanımlansa da, ötekinin yaratıldığı ve Batı kimliğinin yükseltildiği bir alan olarak ele alınmaktadır.

3.1 Tarihsel Süreçte Batı'nın Gelişimi

Doğu ve Batı çağlar öncesinde birer coğrafi terim olarak kullanılmıştır. Doğu coğrafi olarak batının uzağında ulaşılması zor ayrı bir yaşam biçimi ve kültürü olarak ayrı bir dünyayı sembolize etmekteydi. Batı'da yaşanan değişimler ve gelişmelerle yükselen Batı, kendi varlığının devamı için öteki ihtiyaç duymuştur. Günümüzde, Batı-Doğu kavramları, "Avrupa merkez alınarak kurgulanmış, gerçekte var olmayan, güneyi ve kuzeyi olmayan iki kültür ve uygarlığı temsil eder" (Kanar, 2016, s.146) hale gelmiştir.

Batı kimliğinin oluşumunda, Yunan mirası, Roma İmparatorluğu, Ortaçağ yaşanan feodalite, Rönesans, Reform gibi meydana gelen birçok tarihi olay yer alır. Batı'nın yükselişi ve bugün ki kimliğini nasıl kazandığı sorusunun cevabı şüphesiz tarih sayfalarında yer almaktadır.

Batı'nın mihenk taşlarından biri Yunan, diğeri ise Roma uygarlıklarıdır. Yunan toplumu site-devlet şeklinde yöneltilmekteydi. Köleci bir sisteme sahip olmasına rağmen, coğrafi koşullar ve topraklarının tarıma elverişsiz olması nedeniyle üretim konusunda yaşadığı sıkıntı, Doğu ticaretine yönlenmesine neden olmuştur. "Girit'te temelleri atılmaya başlanan Yunan (dolayısıyla, Yunan'ı kendi kökeni olarak kabul eden Avrupa) medeniyeti, Doğu'nun artı-ürününü hem ticaret, hem de yağma yoluyla elde etmeye çalışmıştır. Doğu imparatorlukları da, hem Batı'nın yağmasına karşı Doğu'nun zenginliklerini korumak, hem de Batı ile olan ticareti denetlemek için örgütlenmişlerdir" (Bulut, 2017, s.19). Toplumlar göçebe yaşamdan yerleşik yaşama geçerken, tarım olarak elverişli toprakları seçmişlerdir. Mezopotamya, Mısır, Hindistan gibi Doğu uygarlıkları,

coğrafi koşulların getirdiği avantajla birlikte bu uygarlıklar birçok alanda özellikle üretim açısından zenginliklere sahip toplumlar olarak ön plana çıkmışlardır. Doğu'nun zenginliklerine ulaşmak için köprü görevi gören Yunan olmuştur. Tarım ve üretim ilişkisinde coğrafi olumsuzluklarına rağmen, konum olarak özellikle bir deniz uygarlığı olması açısından birçok artıya sahiptir. Bu da Yunan'ı Batı uygarlığının başladığı nokta haline getirmiştir

M.Ö. 5. yüzyılda, Yunanlılar ile Persler arasında yaşanan Med Savaşları ilk Doğu-Batı ayrımı olarak görülebilir. Yunan-Pers Savaşları Batı bilincinin oluşumunda büyük öneme sahiptir. Pers imparatorluğu bugün İran'ın bulunduğu topraklarda yer almaktaydı. "Persler, Batı Anadolu'daki Lydia Krallığı'na son vererek (M.Ö 547) sınırlarını Batı Anadolu kıyılarına kadar genişletmişlerdir. Lydia Krallığı'nın egemenliği altında bulunan Anadolu kent devletleri Pers egemenliğine geçmişti" (Tekin, 2017,s.216 tarihte doğu-Batı çatışması). Doğu tarafında yer alan Persler, topraklarını Batı'ya doğru genişletmek ve Yunan halkını egemenliği altına almak için, Yunan topraklarına saldırır. Sonucunda Persler geri püskürtülmüş olsa da her iki tarafta kazanan olmamıştır. Ancak, Med Savaşları'nın sonucunda, "küçük Asya'nın zengin bölgeleri, Ege Denizi ve Karadeniz Yunanlılara açılmış oldu. Bütün bu bölgelerde Doğulu tacirlerin yerini Yunan tacirleri alacaktı artık" (Tanilli, 2017, s.245). Pers savaşlarında, Avrupa ve Asya karşı karşıya gelmiştir ve "bu savaşlarla birlikte daha önceleri muğlak olan Doğu'dan ayrı olma bilinci, çok daha kesin bir şekilde yerleşmiştir" (Bulut,2017, s.22). Bu savaşların bir galibinin olmayışı ilerleyen zamanlarda Yunan'ı zor sokmuş ve Batı'nın temsilcisi olma görevini Roma İmparatorluğuna bırakmasına neden olmuştur. Özellikle Makedonya kralı Büyük İskender'in "Anadolu topraklarından Hindistan'a kadar tüm Asya topraklarını Avrupa egemenliğine dahil etmesi de Yunanlılığın sonunu getirmiştir" (Bulut, 2017,s.23).

Yunan Batı'nın ilk uygarlık merkezidir ve Doğu- Batı ayrımı Yunan ile başlar. Ancak Batı'nın egemen olmasında ise Roma İmparatorluğunun payı büyüktür.

> "Eski Çağ Roma'nın çöküşüyle son bulmuştur. 476'da Batı Roma'nın çöküşü Eski Çağ'ın sonu ve Orta Çağ'ın başlangıcı, 1453'de Doğu Roma'nın çöküşü ise Orta Çağ'ın sonu, Yeni Çağ'ın başlangıcı olarak görülür. Başka bir deyişle Roma çözümü Eski Çağ'da Yunan'ın Doğu ile kurduğu ilişkiler çerçevesini temelde aşamamış olmasına karşılık, Roma mirası ve etkisi sonraki çağlarda da Batı kimliğini belirlemeye devam etmiştir" (Eğribel, Özcan, 2017, s.246).

"Roma dönemi, Batılıların Doğu karşısındaki tutumu açısından büyük bir öneme sahiptir. Yunan uygarlığı bölgelerinin Roma egemenliğinde birleştirilmesi ve Yunan-Roma ve genel olarak Batı dünyasına karşıt ve onun dışında bir dünya olarak Doğu kavramının dilde de ortaya çıkmasına neden oldu ve bu anlamda Orientales ve Oriens terimlerini ilk kez Romalı yazarların eserlerinde rastlanmıştır" (Baydar, 2017, s.209). "Roma İmparatorluğu devrinde Doğu, Batı'ya kıyasla "medeni ülke" manasında kullanılmaktaydı (Barthold, 1984, s.3 akt. Bulut, 2017, s.24) ancak 7. Yüzyılın ortalarından itibaren Doğu'nun büyük bir kısmı Müslümanların eline geçti, böylece kavramın kapsamı da genişledi ve yeni bir şekil aldı. Haçlı seferleri zamanında Doğu denince daha ziyade İslam dünyası anlaşılıyordu. Türkler Anadolu ve Balkanlar üzerinden hakimiyet kurduktan sonra Osmanlı İmparatorluğu da Doğu kapsamına girdi" (Bulut, 2017, s.24). İslam'ın yayılmasıyla birlikte, Roma İmparatorluğu egemenliğinde bulunan Akdeniz kıyıları da el değiştirmiştir. Akdeniz kıyılarının İslam'ın eline geçmesiyle Akdeniz ticareti de Batı'nın elinden kayıp gitmiştir.

Ortaçağ'ın başlangıcı olarak kabul edilen "Kavimler Göçü" ile birlikte Avrupa'nın en büyük kavimlerinden olan Roma İmparatorluğu Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılmıştır. Ortaçağ ile birlikte "İslam'ın hızlı ve etkili bir biçimde yaygınlaştığı, İspanya'da ve İtalya'da yüzlerce yıl sürecek son derece parlak bir medeniyet kurduğu, bilimde ve teknolojide önemli keşifler yaptığı, edebiyatta ve felsefede önemli eserler verdiği, Batılıların gözlerini kamaştıran zengin, adil ve huzurlu devler kurduğu" (Bulut, 2017, s.28) dönemken Batı için, karanlık bir çağı temsil eden feodalitenin başlangıcıdır. Kavimler göçüyle, Asya'da bulunan Hunlar Karadeniz'in üstünden Avrupa'ya doğru başlattığı göç dalgasıyla başlamıştır. "Batıya doğru göç eden ve hakkında 200 yıl hiçbir şey bilinmeyen Hunlar, IV. asrın ikinci yarısından itibaren Çin ve özellikle Roma kaynaklarında yeniden ortaya çıktılar. 355-365 yılları arasında Alanları mağlup ederek krallıklarına tamamen son verdiler" (Ahmetbeyoğlu, 2001: 24 akt. Mandaloğlu, 2011, s. 252). Göç dalgasıyla birlikte Roma İmparatorluğu'na doğru ilerleyen çoğunluğu Cermen olan Vizigotlar, Ostrogotlar, Gepitler ve Vandallar gibi birçok kavim batıya doğru göç ederek Roma'nın bölünmesine neden olmuştur. Batı Roma topraklarına yerleşen kavimlerin etkisiyle yeni bir sistem olan feodalite Avrupa'da yayılmıştır. Göçlere dayanamayan Batı Roma İmparatorluğu 476 yılında çökmüştür. Doğu'da ise Bizans

İmparatorluğu tarih sahnesinde görünmeye başlamıştır. Ortaçağ Avrupası'nda yaşanan bu göçler ve sonuçları Avrupa'nın kültürel ve ekonomik yapısında önemli rol oynamıştır.

Ortaçağ'da ticaret yolları Doğu'nun egemenliğinde olması, Batı'yı zor duruma düşürmüştür. Karanlık bir dönemin içinde olan Batı için bu egemenlik önem teşkil etmekteydi.

Kavimler göçünün sonucunda Batı'da kilise güçlenmiş, skolastik düşünce egemen hale gelmiş, feoadalite güçlenmiş ve yayılan kavimlerin sonucunda günümüz devletleri ortaya çıkmıştır. Kilisenin güçlenmesi ve skolastik düşüncenin yayılması, düşünmeyen, tek başına hareket etmeyen bireyin karanlık çağı yaşadığı bir süreci doğurmuştur.

> "Feodal rejim kuruluşunda önemli rol oynayan başka bir olay Akdeniz'in doğu ve batı kıyılarının İslam egemenliği altına girmiş olması. Böylece Doğu ile Batı arasındaki kültür ve ticaret ilişkilerinde en önemli rolü oynamış olan Akdeniz yolu, bir kısım Avrupa ülkelerine kapanmış ve bu ülkeler Doğu ve giderek dünya ticaretinin dışına atılmışlardır. Dünya ticaretiyle ilişkisi kesilip kendi içine kapanmaya başlayan ve bu yeni duruma göre yeniden örgütlenmek ve derlenip toplanmak zorunda kalan Avrupa'da, ekonomi bakımından en fazla kayda değer olay, malikaneler sisteminin genişlemesi ile "para ekonomisi"nin yerine " aynı" diyebileceğimiz bir ekonominin geçmesi ve tam anlamıyla tarımsam bir uygarlığın egemen olmasıdır" (Tanilli, 2015, s.52).

Kavimler göçüyle birlikte gelen feodal sistem Avrupa'nın yoksullaşmasına neden olmuştur. Feodalite (derebeylik) köleliğe dayanan bir sistemdir ve önemli olan toprağın üretimidir. "Bu dönemde sosyal sınıflar, dövüşen soylular, dua eden rahipler ve çalışan köylüler ile serflerdir" (Tanilli, 2015, s.53). Feodal üretimde hiyerarşik ilişkiler söz konusudur. Her senyör kendi toprağının kralıdır. Senyör ve vassal hiyerarşinin en üstünde yer alırken, serfler en altında yer almaktadır. Hiyerarşide yer alan bir diğer sosyal sınıf ise rahiplerdir. Barbar istilası olarak anılan kavimler göçü sonrasında korkan halk soylulara ve kiliseye sığınma ihtiyacı hissetmiştir. "Kilise, Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasının ardından gücünü korumuş, zamanla Avrupa'da meydana gelen merkezî yönetim boşluğundan faydalanarak Avrupa toplumları üzerinde etkileyici bir güç hâline dönüşmüştür. Bununla birlikte Kilise hiyerarşisi, özel bir yasama-yargı ayrıcalıklarıyla korunmuş bu da ruhban sınıfında tam anlamıyla hukukî bir yapı ortaya çıkarmıştır" (Erez, 2011, s.49). Kilise'nin "geçimi sağlayan üç şey vardır: İnananların verdikleri sadakalar;

bölge papazlarının yaralandıkları ayinlerde ve mevsimlik olarak verilen sungular; ve özellikle, dinsel kurumlara hayır için bağış olarak terkedilmiş topraklardan gelen gelirler" (Tanilli, 2015, s.217). Kilise'ye yapılan bağışlar ve özelllikle sadakalar, günahlardan arınma, öteki dünyada rahat etme gibi kaygıların getirisidir. Geniş topraklara sahip olan senyörler ve vassallar sözleşmeye dayalı bir ilişkiye sahiptir. Senyör toprağı kira karşılığında vassala verir o da serfler (köle köylüler) yoluyla işletirdi. Vassal ve senyör arasındaki ilişki karşılıklı güvene dayalıdır. Senyör vassalı düşmanlarına karşı korumakla, vassalsa senyöre askeri destek vermekle yükümlüdür. Sonuç olarak feodalite; "sürekli azınlıkta olan bir üst sınıfın çıkarları doğrultusunda oluşan ve çoğunlukta bulunan alt sınıfın sömürülmesiyle devam eden bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır" (Erez, 2011. s.9).

Batı, Orta Çağ karanlığında feodalite ve yoksulluğuyla mücadele ederken, Doğu'da ise İslam Asya ve Avrupa'da hızla yayılmaya devam etmekteydi. "7. ve 8. yüzyıllarda Müslüman orduları Bizans İmparatorluğu'nun Suriye'deki eyaletlerin, Mısır'ı ve Kudüs'ü fethettiler; Kuzey Afrika, İspanya ve Sicilya'ya doğru yayıldılar. Bu fetihler sadece askeri değildi, bu süreci zamanla geniş çaplı bir Müslümanlaşma takip etti" (Bulut, 2017, s.29). İslam orduları, bu fetihleri gerçekleştirirken, fethettikleri topraklara zarar vermiyor aksine bir düzen kuruyordu. Bu da beraberinde İslam'a karşı hoşgörü duyulmasına neden oluyordu. İslam'ın hızlı yayılmasının ve ticari olarak yükselmesinin en büyük nedenlerinden biride, fethettiği topraklara getirdiği düzen olarak gösterilebilir. İslam'ın fethettiği topraklardaki yaklaşımı ve Akdeniz ticaretine hâkimiyetiyle, "Müslüman dünya, Uzakdoğu'dan baharat, Hint'le Afrika'dan değerli taşlar ve fildişi, Sudan'dan altın, Çin'den ipek, Endonezya'dan değerli ağaçlar, Küçük Asya ve Avrupa'dan kereste, Rusya'dan deri, kürk, balmumu ve son olarak da köle almaktaydı" (Tanilli, 2015,s.157). Müslüman dünyanın ticari olarak bu kadar gelişmiş olması, Batı'yı Doğu'ya yönlendirmiştir.

İslamiyet'in doğuşuyla birlikte, Doğu-Batı ilişkileri farklı bir boyuta ulaşmıştır. Doğu-Batı çatışmasının temeli, İslamiyet'in doğuşu olarak görülmektedir. İslamiyet, "Doğu-Batı çatışmasında Doğu halklarının kendi kişilik ve benliklerinin ifadesi olarak ortaya çıkmıştır" (Şan, 2017, s.263). Batı Orta Çağın karanlık döneminden geçerken, İslamiyet'in hızlı yükselişi, Doğu'nun Batı karşında güçlenmesine neden olurken iki farklı uç noktanın arasındaki çatışmanın derinleşmesine neden olmuştur.

Feodaliteyle birlikte Avrupa halkı köleci sistemde nüfus artışıyla birlikte yoksul düşmüştür. Doğu'nun zenginlikleri karşında, Batı'nın ekonomik olarak kötü durumda olması, İpek yolu ve baharat yolu gibi önemli ticaret merkezlerinin Müslümanların eline geçmesi gibi nedenlerin sonucunda "Haçlı Seferleri" çözüm yolu olarak görülmüştür. 1096-1270 yılları arasında gerçekleşen sekiz tane haçlı seferi gerçekleşmiştir. Dini sebepler ön planda gibi görünse de, feodalitenin zincirinden kurtulmak isteyen ve kendine ekonomik olarak yetemeyen Batı'nın Doğu'yu merak etmesi ve Doğu ticaretine dahil olmak istemesi de bu seferlerin önemli nedenlerinden sayılmaktadır. Haçlı Seferleri "Batı'nın Doğu ülkelerinde ilk koloni kurma çabasıdır"(Bulut, 2017, s.33).

Haçlı seferleriyle birlikte Doğu Batı tarafından bilinmeye ve tanınmaya başlamıştır. 11. Yüzyılla birlikte, Doğu'yu merak eden ve giden seyyahların da fazlalaşması Doğu'ya olan merakı arttırmıştır. Orta Çağ'ın en önemli seyyahlarından biri Marco Polo'dur. Marco Polo'nun seyahatnamesi Doğu'nun bilinmesi ve duyulması açısından büyük öneme sahiptir. Özellikle "Uzak Doğu'nun göz kamaştırıcı zenginliklerine, bölgenin ticari ilişkileri ve ticaretin yönüne, karşılaştığı Doğulu halkların gelenek ve göreneklerine ilişkin olarak ilginç bilgiler vermiştir" (Bulut, 2017, s.40). Bu nedenle eserleri Orta Çağ için önemli bir yere sahiptir. Kara yolu ve deniz yoluyla yaptığı yolculuklar, Doğu hakkında bilgi sahibi olunmasının yanında, Batı hakkında da birçok yeni bilginin öğrenilmesine neden olmuştur. "Hiç ikamet etmediği ve sadece yolunun üzerinde bulunan İran hakkında elde ettiği bilgiler, önceki yazarlarınkinden çok daha kapsamlıydı. Marco Polo, İran yaylasının ortasında bulunan büyük çölden bahseden ilk kişidir" (Şatıroğlu,1996-1999, s. 127-141 akt. Bulut, 2017 s.40).

Marco Polo en çok bilinen isim olsa da İbni Battuta'da yaptığı seyahatlerle Polo'yu geride bırakan, Ortaçağ'da yaşayan seyyahların en büyüğü olarak anılmaktadır. "Marco Polo'dan çok daha geniş bir alanı gezmesi ve üç kıtada en önemli kültür merkezlerine ulaşması münasebetiyle onu geride bırakmıştır" (Ok, 2016, s.38).

Ortaçağ seyyahlarının Doğu'yu keşfetmek için yaptığı seyahatler Doğu'ya olan merakı arttırmıştır. Doğu, Batı tarafından hep merak edilen, keşfedilmeyi bekleyen bir gizem olagelmiştir. Birçok yazar-çizer Doğu'ya seyahatler gerçekleştirip oradaki zenginliği resmetmiş, kaleme almıştır. Çünkü doğu mistiktir, gizemlidir. Byron,

Chateaubriand, Pierre Loti gibi birçok şair Doğu'yu merak etmiş ve gitmiştir, bazıları ise hayali olarak düşlemiş ve eserlerinde yer vermiştir.

Avrupa'nın Doğu'ya açılmak amacıyla gerçekleştirdiği Haçlı Seferleri Doğu ve Batı ayrımındaki ilk derin çatlağın oluşmasına neden olmuştur. Haçlı Seferlerinin amacı, Avrupa'da İslam'ın yayılmasıyla birlikte siyasi ve ekonomik alanlarda kaybetmeye başlaması ve Hristiyanlığın yeniden yükselişe geçmesi olarak gözükse de, seferlerin asıl amacı Asya ülkelerindeki kültürel zenginliklere ulaşmak ve tüm Doğu'ya hükmetmektir. Nitekim Haçlı seferleri Batı'ya Doğu'nun ticari ve bilimsel (tıp, edebiyat, felsefe vb. alanlarda) zenginliklerinin kapısını açmıştır. Haçlı seferlerinden çok daha önce Büyük İskender'de Asya seferine çıkmış, Anadolu'dan Hindistan'a kadar birçok Asya ülkesini ele geçirmiştir. Anadolu konumu nedeniyle ticaret yollarının Doğu-Batı uygarlıklarının kesiştiği noktadır ve büyük bir öneme sahiptir. Bu dönemde Doğu bütünsel olarak öteki'yi temsil etmez, öteki dinsel olarak yeni olandır yani İslam'dır.

Haçlı seferleriyle birlikte, Doğu'nun zenginlikleriyle tanışan Batı için bu seferler dönüm noktası olmuştur. Haçlı seferleriyle Batı, pusula, barut, matbaa gibi icatlarla tanışmış, bu durumda Coğrafi keşifler, Rönesans ve Reform için zemin hazırlamıştır. Barutun Bizanslılar tarafından kullanılıp topun keşfedilmesi " mutlak hükümdarlığın, feodal rejimin yerine geçmesini kolaylaştıran en önemli araçlardan biri oldu" (Tanilli, 2015, s.70).

Batı'nın tarihsel gelişimde Haçlı Seferleriyle birlikte özellikle coğrafi keşifler ve keşiflerin getirisi olan sömürgecilik hareketleri Doğu'yu sömürüp, köleleştirme üzerine kuruludur. Batı uygarlığının gelişmesi ve yayılmasında 'kapitalist" üretim biçimi önemli rol oynamıştır. Bu üretim biçimi doğuşunu coğrafi keşiflere borçludur. Coğrafi keşiflerle birlikte Doğu'nun zenginliklerinin kapısını aralayan Batı uygarlığı, sömürgeci yapısıyla kapitalizmi güçlendirmiştir.

> "Feodal rejimi kuruluşunda önemli rol oynayan olay Akdeniz'in doğu ve batı kıyılarının İslam egemenliği altına girmiş olması ve böylece Doğu ile Batı arasındaki kültür ve ticaret ilişkilerinde en önemli rolü oynamış olan Akdeniz yolu, bir kısım Avrupa ülkelerine kapanmış ve bu ülkeler Doğu ve giderek dünya ticaretinin dışına atılmışlardır" (Tanilli, 2015,s.52).

Batı'nın için önemli bir yere sahip olan ve Doğu sayesinde elde ettiği diğer bir yenilikse, Çinliler tarafından icat edilen ve Müslüman gemiciler tarafından kullanılan Pusula olmuştur. "Müslümanlar, öteden beri Hint Okyanusu'nda açık denizlere özgü gemiler kullanılıyordu. Avrupa'da ise, 15. yüzyıl sonlarına doğru, karavela denilen gemiler, yüksek küpeşteleri, hafiflikleri ve hızları, pek kullanışlı yelkenleri ile okyanuslarda dolaşmaya elverişli bir duruma gelmişlerdi" (Tanilli, 2015, s.70). Batı'nın pusulayla tanışması özellikle coğrafi keşiflerin ve sömürgeciliğin yolunu açmıştır. Coğrafi keşiflerin en önemli nedenlerinden biri Doğu'nun elinde bulunan zenginliklere ulaşmaktır.

> "Müslüman dünyasıyla temas, baharatı ve Doğu mallarını Avrupalılara tanıtmış, yemeklerine, şaraplarına değişik bir tat kazandırmıştı. İpek, günlük ve altın da çok aranıyordu. Baharatın Doğu Hint adalarından, ipeğin Çin'den geldiği biliniyordu. Bunları ya Müslümanlar güneyden deniz yolu ile ya da Türkler Asya'nın ortasından karayolu ile Akdeniz ve Karadeniz'e getiriyorlar, Venedik ve Ceneviz tacirlerine satıyorlardı. Bu baharat ve altın ülkelerine –Müslümanların aracılığı olmaksızın- doğrudan doğruya denizden ya da karadan gidilmesi, bu malların asıl yerinden alınması büyük kazançlar sağlayacaktı" (Tanilli, 2015, s.71).

Müslümanların elinde olan ticari zenginlikler, Batı'nın ticari olarak Doğu'ya özenmesine neden olmuştur. Coğrafi keşiflerin ve sömürgeciliğin başlangıç noktası ticari nedenlere dayanmaktadır. Amacı ilk olarak Hindistan'a ulaşmak olan ulusların başında İspanyollar ve Portekizler gelmekteydi. Daha sonra Fransa, İngiltere ve Hollanda gibi birçok ulus, yeni kıtanın keşfi ve zenginliklerine ulaşmak amacıyla harekete geçti. Hindistan topraklarına ulaşma amacı olan uluslar çeşitli yollar izlemiştir.

Bunlardan birincisini Portekizliler izledi: 1487'de Bartelmi Diaz, Hint Okyanusu'nda Nepal Kıyılarına değin gitti. On bir yıl sonra Vasco da Gama da Afrika'yı dolaşarak Hindistan'da Kalküta'ya vardı. Güneybatı yolundan ilerleyen bir kaşif Kristof Colomb oldu. Amerika Kıtasını o buldu. Bu alandaki keşifler bundan sonra hızla birbirini izledi. İspanya hizmetinde bulunan Macellan da Amerika'nın güneyini dolaşarak Büyük Okyanus'a geçti, Filipin Adaları'na geldi (…) Portekizlilerle İspanyolların güneyden aradıkları Hindistan yolunu İngilizler, Fransızlar, Hollandalılar ve Ruslar kuzeyden aradılar. İngilizlerle Fransızların tüm çabalarına karşın, 18. yüzyılın sonlarına değin

kuzeybatı yolu bulunamamıştı. Ne var ki bu çabalar sonucunda Amerika'nın kuzeydoğu kıyıları tanınmıştı" (Tanilli, 2015, s.72-73)

Batı için önemli olan bir diğer buluş şüphesiz matbaadır. Müslüman dünyada kullanılan matbaa yaygınlaşmamışken özellikle Batı'da kamusallaşmıştır. Coğrafi haritaların basımı, Yunan ve Roma'ya ait dillerdeki birçok eserin ortak(ulusal) dillerde basılması, Batı'nın kültürel olarak zenginleşmesine, ortak bir Avrupa kültürünün oluşmasına bu da Batı'nın kültürel bir güç olmasına katkı sağlayacaktır.

Haçlı Seferleri sonrasında, feodalite zayıflamaya başlamış ve sonucu olarak yeni bir sosyal sınıf olan burjuvazi ortaya çıkmıştır. Ortaçağ boyunca üretim faaliyetlerini tarım üzerinden yürüten Batı, Ortaçağ'ın sona ermesiyle ticari ve iktisadi olarak da gelişmeler göstermeye başlamıştır. Ortaya çıkan yeni sınıfın yani "Burjuvazi", "serveti toprağa değil, meta üretimine (piyasa için üretim) ve ticarete dayanan bir sınıftır" (Tanilli, 2015,s.64). Burjuvazi geçimini tarımla değil, ticaret ve zanaatle sağlıyordu. Feodal sistemin iktisadi döngüsü, burjuvazi'nin ticaretle uğraşması ilerleyen dönemlerde üretim araçlarını tekelinde toplamasına neden olacaktır. Tanilli'ye (2015) göre; "Batı uygarlığı aslında ortaçağın sonlarına doğru başlayan bir gelişmenin ürünüdür. Bir iktisadi sistemin, "kapitalizm"in damgasını taşır bu gelişme" (s.33). Kapitalist üretim biçimi ticari yönelimleriyle başlatan yeni sınıf "Burjuvazi"dir ve çok geçmeden "Proletarya" da burjuvazinin karşında yer alacaktır. Proletarya, "kapitalist toplumda burjuvazi tarafından sömürülen, emeğinden başka satacak hiçbir şeyi olmayan emekçi sınıf" (Cevizci, 2013, s.1302) olarak tanımlanabilir. Ortaya çıkan yeni sınıfla birlikte, kilisenin skolastik düşüncesi yerini bireyselliğe ve Rönesans'la birlikte akılcılığa bırakmıştır. "Batı uygarlığını yaratan sınıf, yani burjuvazi, Rönesans'la beraber girdiği büyük uyanış döneminde, "iman ve otorite"nin yerine "akıl ve deney"i geçirecektir" (Tanilli, 2015,37).

Batı uygarlığının ilerlemesinde ve gelişmesinde Rönesans'ın büyük etkisi vardır. Ortaçağ boyunca karanlık bir dönemden geçen Batı'nın kültürel, bilimsel, ticaret gibi birçok alanda ilerleyişinde önemli bir yere sahiptir. Yeniden uyanış olarak adlandırılan Rönesans, "Batı'da Ortaçağ ile modern dünya arasında bir basamaktır" (Tanilli, 2015,s.80). Rönesans, Ortaçağ'da geride planda kalmış olan Yunan-Roma kültürünün yeniden gün yüzüne çıkması olarak da görülür. Rönesans'la birlikte insan odaklı bir akım başlamıştır. "Skolastiğin eleştirisi, feodal dinsel ideolojiye karşı mücadele; evrenin

merkezi olarak insanın Tanrı'nın yerini alışı; Hümanizma budur" (Tanilli, 2017, s.11). Yunan ve Roma düşüncesine hayranlık duyan ve hümanist olarak adlandırılan birçok yazar ortaya çıkmıştır. Bazı hümanistler Montaigne, Montesquieu, Voltaire, J.J. Rousseau gibi yazarlar insan hakları, siyaset bilimi gibi birçok konudaki yazılarıyla Batıyı etkilemişlerdir (Güven,2009,s. 399). Montesquie, Kanunların Ruhu eseriyle hukukun ve modern devletin önemli ayrımlarından olan kuvvetler ayrılığı teorisinin kurucusu olarak görülür.

Rönesans, Reform hareketleri ve 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethiyle Ortaçağ sona ermiş ve Yeniçağ başlamıştır. Yeniçağ ile birlikte, özellikle Batı'da siyasal, kültürel gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. "Batı kavramı, Hristiyanlık, Roma Hukuku ve Antik Yunan felsefesi üzerinde yükselen, Ortaçağ'ı, Rönesans'ı, Reform'u, Aydınlanma'yı, Sanayi Devrimi'ni ve Fransız İhtilali'ni yaşamış, tüm bu süreçler içerisinde kendi değerlerini oluşturmuş ve bu değerler doğrultusunda da kendi yaşam tarzını ortaya koyabilmiş bir fenomolojidir" (Metin, 2013, s.14). Ortaçağ karanlığından çıkmış olan Batı, özellikle coğrafi keşifler ve sömürgecilik hareketiyle Doğu'yu tanımış, gittiği ve sömürgeleştirdiği yerlerdeki yerel halkı köleleştirerek köleci sistemin önünü açmıştır. Doğu'nun ticari ve kültürel zenginliklerini elde eden Batı'nın özellikle matbaa ile tanışması kültürel olarak ilerlemesine neden olmuştur. Feodalite sonrasında ortaya çıkan ve meta üretimine önem veren burjuvazi, iktisadi olarak Batı'nın gelişimine yol açmış olsa da kapitalist üretimde yolunu açmıştır. Ortaçağ'ın kiliseye bağımlı, skolastik düşünceli toplumu Rönesans'la birlikte bireyselleşmeye başlamıştır. Roma hukuku ve Yunan felsefesi Batı'nın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Rönesans'la birlikte özellikle edebiyatta ve mimari eserlerde olan artış, Batı'nın kültürel olarak zenginleşmesinin yolunu açmıştır. Rönesans'ı takip eden bir diğer gelişme ise Reform hareketleridir. Tanilli'ye (2017) göre; "Katoliklik, yükselen burjuvaziye mutlak olarak uygun değildi; tersine felce uğratıyordu onu. Burjuvazi, istediği davranmakta serbest kalıp karışanı edeni olmasın istiyordu" (s.82). Özellikle feodalite döneminden kalan dogmatik yapısı ve inanlarından yüksek meblağlarda bağışlar toplaması burjuvazi için önem arz ediyordu. Sadece burjuvazi değil soylularında birçoğu reform taraftarıydı. " Reform'un en gayretli savunucuları, Almanya, güneybatı Fransa, İngiltere, İsveç ve bazı öteki ülkelerin arasından çıktı. Protestanlığın Almanya'da, İngiltere'de ve İskoçya'da zaferini belirleyen de gerçekten, soyluların bu katılışı olmuştur" (Tanilli, 2017, s.83). Reform hareketine

sadece burjuvazi ve soylular değil halkta dahil olmuştur. Rönesans döneminde ortaya çıkan hümanizma Reform'un hızlanmasını sağladı. "Basımcılığın yayılması, kitapları geniş kitlelerin eline verdi 16. yüzyılda, Basel'de 16 basımevi vardı; Augsburg'ta 20, Köln'de 21, Nürnberg'de de 24. Nürnberg'de Anton Koberger, 100, işçi çalıştırdığı 24 makinede basıyordu kitapları" (Tanilli, 2017, s.85). Bu da İncil'in birçok insanın evine girmesine ve sorgulama yapmasına neden oluyordu. Reform'un sonucunda " Avrupa'nın dinsel birliği bozulmuş ve Hristiyanlardan bir kısmı Katolik Kilisesi'nden ayrılarak Protestanlığı kabul etmiştir"(Tanilli, 2015, s.86). Bu hareketin önderleri Almanya'da Martin Luther, Fransa'da Jean Calvin olmuştur.

Protestanlık Mezhebi, Martin Luther'in 1517'de yayımladığı 'Doksan Beş Tez' çevresinde Katolik Kilisesine karşı geliştirdiği teolojik protesto hareketinin kurumsallaşması ile ortaya çıkmıştır. Ancak reform olarak anılan bu süreci mümkün kılan tarihi süreçler asırlarca geriye götürülebilir. Örneğin Avrupa'da merkezi krallıkların güç kaybetmesiyle prensliklerin rekabet haline girmesi, tek merkezli Katolik Kilisesi yerine, birbiriyle mücadele eden prensliklerin özerkliğine uygun biçimde merkezden kopmuş kiliselerin varlığını gereksinmekteydi. Milli hareketlerin ortaya çıkmış olması, Avrupa'da bağımsız siyasi unsurların birbiri ardına belirmesi ve eğitim alanındaki gelişmeler de reformu gerekli kılmıştır. Ancak sayılan nedenlerden hiçbiri, Katolik Kilisesinin toplumun çoğunluğu tarafından dini istismar ettiğine inanılan uygulamalarına karşı gelişen sessiz eleştirinin dile gelmesi kadar etkili olmamıştır. Kendisi de bir Katolik olan Luther, Wittenberg Üniversitesinde endüljanslar üzerine bir tartışma başlatmış ve parayla bağışlanma belgesi alanların endüljans yerine gazap satın aldıklarını ifade etmiştir. Kilise tarafından başlatılan soruşturmada sözlerini geri çekmesi istenen Luther, iddiasından geri dönmeyince aforoz edilmiştir. Fakat Katolik Kilisesinin merkezi siyasi gücü karşısında mücadele eden prenslerden bazıları Luther'e ve hareketine sahip çıkmış, "…1529 yılında Speyer Meclisi'nde İmparator V. Karl'ın Luther'i durdurmak istemesi ve Alman prenslerin bazılarının bu durumu protesto etmesi, hareketin 'Protestan' şeklinde adlandırılmasına neden olmuştur" (Malkoç, 2011, s.7). İlerleyen süreçte Katolik Kilisesine karşı gelişen protesto hareketi durdurulamamış, ruhban katılımının da gerçekleşmesiyle birlikte tüm Avrupa'ya yayılmaya başlamıştır. Nihayetinde yönetimler Protestanlığı resmi olarak kabul etmeye başlamışlardır. Böylece bir dini eleştiri olarak

başlayan hareket, Avrupa siyasi haritasını şekillendiren önemli faktörlerden biri haline gelmiştir.

Reform teolojisi olarak anılan Protestan öğreti pek çok açıdan Katolik öğretiden ayrılmaktadır. Her ne kadar reform kiliseleri arasında da ayrılıklar olsa bile, Protestanlıkta kilise gelenekleri yerine yalnızca Kutsal Yazılara otorite verilmekte (sola scriptura ilkesi), Papa'nın üstünlüğü reddedilmekte, din görevlilerinin evlenme yasağı kaldırılmakta ve genel olarak kurtuluşun iman ile doğrudan ilişkili olduğu, imanın da Tanrı'nın bir armağanı olduğu savunulmaktadır. Bununla birlikte Katoliklerin aksine Protestanlıkta yalnızca vaftiz ile ekmek-şarap ayinleri sakrament olarak kabul edilir. Protestan teolojisine göre bir uygulamanın sakrament olabilmesi için Kutsal Yazılarda doğrudan emredilmiş olması gerekmektedir. Bu durumda, vaftiz ile ekmek-şarap ayini dışında sayılan sakramentler doğrudan emredilmediği için uygulanmaları mutlak şart değildir. Bununla birlikte "…Calvin, ayrıca, sakramentin kurtuluş vaadi içermesi gerektiğini düşünmektedir" (Tarakçı, 2012: 42). Bu nedenle, örneğin Katoliklikte ve Ortodokslukta bulunan nikâh sakramenti, herhangi bir kurtuluş vaadi içermediği ve imanlı açısından zorunlu olmadığı için Protestanlık açısından sakrament sayılmamaktadır.

Batı iktisadi ve sosyal olarak da değişmeye başlamıştır. Özellikle dönemin iktisadi sistemi olan merkantalizm'le birlikte ticaret daha da önemli hale gelmiştir. Ortaya çıkan yeni sistem küreselleşmenin ilk aşamalarından biridir. "Merkantalistlere göre, bir ülke ne denli para ya da değerli madene sahip olursa o denli zengin sayılır"(Tanilli,2015,s.93). Bu da dış ticareti önemli hale getirmiştir. Merkantalizm burjuvazi için önemli bir iktisadi sistemdir. "Merkantalist politikanın başarıya ulaşabilmesi için devletin iktisadi alana karışması da gerekir. Bu karışma ve denetimden amaç, "kapitalist sermaye birikimi"ni ulusal sınırlar içinde sağlamak, böylece başka uluslar karşısında devleti güçlendirmektir. Çünkü ticaret üstünlüğü siyasal üstünlüğü sağlar" (Tanilli, 2015, s.94). Ulusal devlet anlayışını benimseyen ve merkantalist sisteme geçen ülkelerin başında İngiltere ve İspanya gelmektedir. Fransa ise daha sonra bu ülkeler arasında yerini almıştır. İktisadi olarak değişikliğe uğrayan Batı, imparatorluklar altında varolan derebeylikler yıkılması sonrasında ulusal devlet anlayışıyla birlikte "mutlak monarşi"ye geçiş yapmıştır. Mutlak monarşide sadece bir yöneten vardır ve tüm yetkiler onda toplanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu mutlak monarşiye bir örnek olarak gösterilebilir. Kral, hükümdar ya da monark kendini Tanrı'nın sözcüsü olarak görmektedir. Foucault'ya göre; "feodal düzende

ve monarşik sistemlerde güç iktidar tebaları üzerinde sınırsız bir güce sahip hükümran bir kişide cisimleşir" (Layder, 2014, s.139). Feodal düzende ve monarşide güç despotiktir. 16. ve 17. yüzyıllar mutlak monarşinin egemen olduğu dönemken, 18. yüzyılla birlikte aydınlanmanın ve aklın çağı olan bir dönem başlamıştır. Tanilli'ye (2015) göre; bu yüzyıl "aydın despotluk" yüzyılıdır (s.94).

Ortaçağ boyunca din prangasına bağlı yaşayan Batı toplumu, Batı'nın yaşadığı Rönesans ve Reform gibi köklü değişimler beraberinde Aydınlanma çağını getirmiştir. İki büyük devrim (İngiliz ve Fransız Devrimi) arasında yaşanan bu dönem, başta kapitalizm olmak üzere birçok değişimin başlangıcı olmuştur. Aydınlanma bağımlı ve dogmatik din ilişkisinden kopup, sorgulayan, düşünen özelde bireyin genelde toplumun çağıdır. Ortaçağın kapanıp uyanışın başladığı dönemi ifade etmektedir. Rönesans ile birlikte başlayan bu uyanış, özellikle Batı'nın modern, sorgulayan bireyinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aydınlanmayla birlikte din geri plana atılırken, bilim ön plana çıkmıştır. "Aydınlanma hem dolaylı ekonomik ve toplumsal sonuçları itibariyle hem de akılsal devrim denilen oluşumun altyapısını oluşturarak "modern toplum"un entelektüel temellerini vücuda getirmiştir" (Çiğdem,2009, s.16). Batı dönüşümünü Aydınlanmayla tamamlar. Bu nedenle Aydınlanma çağı, Batı'nın Doğu'da bağımsız olarak yükselmesinde önemli rol oynar. Aydınlanma hareketinin sonucunda, Batı Doğu'yu sömürgesi haline getirmiş, bilimsel ve teknolojik olarak önde olan Doğu'nun geri plana itilmesine neden olmuştur. Bu nedenledir ki Aydınlanma, Batı'nın gelişiminde ve ilerleyişinde önemli rol oynarken, Doğu'yu geri plana atmış, barbar ve despotik olarak etiketlenmesine neden olmuştur.

Ortaçağ'ın skolastik düşünce sisteminde karanlıkta kalan Batı, aşama aşama ilerleyerek modern çağlara geçiş yapacağı hareket olan Aydınlanma hareketine ulaşmıştır. Çiğdem'e göre(2009); " Aydınlanmanın ön-tarihinde, onbeşinci yüzyılın ortalarındaki Renaissance hareketi, onaltıncı yüzyıldaki Reformasyon ve onyedinci yüzyılın ortalarından itibaren etkileri belirginleşen Kartezyen felsefe bulunmaktadır. Onsekizinci yüzyıl ise Aydınlanma yüzyılıdır" (s.18). Rönesans ve Reformla birlikte skolastik düşünceye karşı aklıyla sorgulayan birey, evreni, doğayı bilme arzusuyla bilime yönelmeye başlamıştır. Dini prangalardan kurtulan bireyin bilime ve sorgulamaya yönelişi, bireyin ulus devletteki yükselişi anlamına gelmektedir. Cevizci'ye göre;

> "Aydınlanma, kamusal alanın inanç, batıl itikat veya din tarafından değil de, akıl tarafından yönetilmesi ve yönlendirilmesi arzusunu, aklın toplumu değiştirme ve bireyi gelenek ve keyfi otoritenin baskı ve tehditlerinden kurtarma gücüyle beslenen inancı, din ya da gelenek yerine bilim eliyle geçerli kılınan veya meşrulaştırılan bir dünya görüşünü ve nihayet, Batı Avrupa'nın büyük düşünürlerinin bütün bu talep, özlem ve bakış açılarına cevap veren entelektüel hareket ya da felsefesini ifade eder" (2017, s.16).

Aydınlanma düşünürlerinin ortaklaşa kabul ettikleri bazı temel kavramlar şöyledir;

Akılcılık; Aydınlanma döneminin temeli akılcılıktır. Bireyin rasyonel ve doğuştan itibaren var olan aklı ön plandadır. Akılcılık; "En genel haliyle hayata yön verilmesinde yegane araç olarak aklın doğru ve gereği gibi işletilmesini gören, akla uygun yaşanmasını biricik doğru yol olarak gören yaşama felsefesi"dir (Cevizci, 2013, s.49). Aklın çağı olarak anılan bu dönemde, din akıl yoluyla sorgulanır hale gelmiştir. Öncesinde dine yapılan başkaldırı hareketiyle ortaya çıkan Protestan hareketi de dinin ve kilisenin sorgulanabilir olduğu savını desteklemiştir. Aydınlanma dönemini destekleyen birçok düşünür dine ya da tanrı kavramına inanmadıkları için ateist ya da deist olarak anılmaktadır. Ateizm; " Tanrı'nın ya da tanrıların var olmadığı inancına dayanan felsefe akımı diğer bir açıklamayla, evreni yarattığı, evrenin yasalarını koyduğu, evrene bir şekilde müdahale ettiği kabul edilen doğaüstü bir varlık türüne veya yaratıcıya inanmama" (Cevizci, 2013, s.153) olarak tanımlanmaktadır. Deizm ise; "Tanrı'nın varlığını reddeden ateizmin tersine, bir Tanrı'nın varoluşunu öne süren, fakat dini ortodoksiyi tanımlayan teizmden önemli ölçüde farklılık gösteren akılcı Tanrı anlayışını tanımlar" (Cevizci, 2013, s.406). Deizme göre, Tanrı vardır ve yaratıcıdır. Ancak, evreni yaratan Tanrı, evrenin işleyişine müdahale etmez. Kiliseyi ve dogmatik düşünceyi bir kenara bırakan bireyin, akıl yoluyla bilgiye ulaşması için bilime ve deneye ihtiyacı vardır. Locke tarafından ortaya atılan Empirist yaklaşım bu nedenle önemlidir. Aklın düşünmesi ve sorgulaması için ikinci olmazsa olmaz ilke olan "Bilimcilik" ön plana çıkar.

Bilimcilik; Aydınlanma hareketinin en önemli kavramlarından biridir. "Aydın insan gerçeği ve doğruyu arayan ve onu bulmak için kendine bilimi rehber edinen bireydir" (Çüçen, 2006, s.31) mottosu aydınlanma döneminde bilimin önemini vurgulamaktadır. Bilim, Aydınlanma hareketinin anahtarı, değişimin öncüsüdür.

Cevizci'ye göre; "bilumum hurafeleri ve batıl inançları besleyen din ve metafizik Aydınlanmanın baş düşmanlarıysa, bilim de en büyük kahramanıdır veya yıkılan eski yerine geçirilecek yeni put" (Cevizci,2017, s.33) olarak görülür. Dini ve metafiziği geri planda bırakmak için, bilime ihtiyaç vardır ve Aydınlanmanın temeli bilimin aydınlattığı akla dayanmaktadır.

> "Bilime dayanan bir toplumun, üyeleri mutlu yaşayan, gerçekten özgür ve rasyonel bir toplum olabileceğine; dünya hakkında ne kadar çok şey bilinirse, insan hayatının o ölçüde daha iyi bir yaşam haline geleceğine; acı, sefalet ve mutsuzluğun gerçek nedeninin bilgisizlik olduğuna inanan (Holinger,2004, s.59) Aydınlanma bilimciliği, bilimi üçüncü olarak sağladığı güç ve iktidar için ister" (Cevizci, 2017, s.35).

Din ve Metafizik Eleştirisi; Aydınlanma düşünürleri aklı ön plana aldılar. Dinin dogmatik yapısına karşı çıkarak, deizmi benimsediler. Deizm, daha öncede değinildiği üzere Tanrı'nın varlığını kabul eder ancak evrenin işleyişine müdahale etmediğini iddia eder. Aydınlanma düşünürleri dini eleştirirlerken aynı zamanda metafiziği de eleştirirler. Metafizik düşünceler yerine deneye ve duyuma yönelirler. Çünkü bilginin temelinde gözlem ve deney vardır.

Hümanizm; "Genel olarak, akıllı insan varlığını tek ve en yüksek değer kaynağı olarak gören, bireyin yaratıcı ve ahlaki gelişiminin, rasyonel ve anlamlı bir biçimde, doğaüstü alan hiç başvurmadan, doğal yoldan gerçekleştirebileceğini belirten ve bu çerçeve içinde, insanın doğallığını, özgürlüğünü ve etkinliğini ön plana çıkartan felsefi akım" (Cevizci, 2013, s.800) tanımlanmaktadır. Aydınlanma için akılcılıktan sonra gelen en önemli kavramlardan biri olan hümanizm, insanı yegane kaynak olarak görür ve Rönesans hareketinin de önemli kavramlarındandır.

İlerlemecilik; Bilimle birlikte, dinin dogmatik yapısından uzaklaşırken, ilerlemeci tarih anlayışıyla da bilimin ve teknolojinin getirilerini daha da ileri taşımak için önemli bir kavramdır. "İlerleme; ilkelin basitliğinden uygarlığın karmaşıklığına, doğaya bağımlılıktan özgürlüğe, yokluktan zenginliğe geçişi" (Cevizci, 2017, s.37) anlatan bir süreçtir. İlerleme fikrini ortaya isim Fransız Aydınlanmasına katkı sağlayan Turgot'tur. Turgot'un ilerleme fikri, " tarihin evrensel tarih olarak kurgulanması ve bu kurgunun içerisinde tekil insan türünün bütün düşünsel ve toplumsal kazanımlarının, çöküş ve

yükselişlerinin bilime bağlı bir ilerleme fikri etrafında bütünleştirilmesine dayanmaktadır" (Çiğdem, 2009, s.42).

Aydınlanma hareketinin önemli düşünürleri, İfade özgürlüğü, din eleştirisi, bilime ve akılın doğruluğuna yönelme ve bireyi öne çıkaran tüm yaklaşımlarıyla modern toplumun ilk adımlarını atmışlardır. Aydınlanma hareketine İngiltere'de, Isaac Newton, John Locke, İskoçya'da Francis Hutcheson, Adam Smith, David Hume ve Thomas Reid ,Fransa'da Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu, Jean D'Alembert, Denis Diderot ve Voltaire , Almanya'da ise Immanuel Kant öncülük etmiştir.

Aydınlanma hareketi ilk olarak İngiliz devrimiyle İngiltere'de başlamış, özgürlük hareketi olarak Fransız Devrimiyle devam etmiştir. Bunun nedeni, "İngiltere gerek monarşinin yetkilerini sınırlamada gerekse parlamenter bir sistem kurmada ve nihayet bağımsız kilisesini kurup Roma'daki Papa'nın otoritesinden sıyrılmada bütün öteki Avrupa toplumlarından erken davranması ve 1215 tarihinde kabul edilen Magna Carta (Büyük Ferman), İngiltere krallarının yetkilerini sınırlandırmasıdır" (Atabay, 2015, s.16). Magna Carta'ya göre; özgür insanlar yasalara başvurmaksızın tutuklanamaz, hapsedilemez, sürülemez ve hiçbir yurttaş adaletten mahrum bırakılamayacağı belirtilmiştir.

İngiliz Aydınlanmasının en önemli temsilcileri Isaac Newton ve John Locke'tur. Newton, Galileo ve Kopernik tarafından başlatılan bilim hareketi, aydınlanma için ilk adım olarak görülmektedir. "Evreni bilinmez, gizli ve kapalı bir bütün olarak görülmekten kurtaran Newton'un evrensel yerçekimi yasası (…) sadece maddenin hareketini açıklamakla kalmıyor aynı zamanda yeni bir evren tasarımı da sunuyordu. Buna göre evren hareket halindeydi" (Çiğdem,2009, s.61). Newton'un ortaya koyduğu yeni bir evren anlayışı, hem İngiliz Aydınlanması için hem de Aydınlanma hareketinin başlangıcını oluşturmaktadır.

Aydınlanma için önemli isimlerden biri olan John Locke, "Essay Concerning Human Understanding (İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Soruşturma)" eseriyle İngiliz Aydınlanmasının da kurucusudur. Locke'a göre, insan aklı tabula rasa yani boş bir levhadan ibarettir. Bilgiler, bilim ve deney yoluyla yavaş yavaş işlenmektedir. Kilisenin dogmatik düşünceleri ya da batıl inançlar yoluyla doldurulamaz, çünkü ispatlanamaz ve bilime dayalı bilgiler değildir. Locke, bilgi ve deneye verdiği önemle Empirizimin

(deneycilik) öncüsü olarak görülmektedir. Empirizme göre, bilgiye sadece deney yoluyla ulaşılır.

İngiliz Aydınlanmasını İskoç Aydınlanması takip etmiştir. İskoç Aydınlanması, "1707 yılında İngiltere'yle oluşturulan birliğin sağladığı serbest ticaret, bağımsız parlamento ve endüstriyel gelişme gibi altyapı unsurlarıyla desteklenmiştir" (Çiğdem, 2009, s.70). İskoç Aydınlanması, "bilinci, ilerlemeci unsurları da olan çok yönlü bir hareket olmakla birlikte, kendisini esas itibarıyla tarih, iktisat ve ahlak alanlarında gösteren sosyal teoriyle karakterize" (Berry, 2001, s.46-47 akt. Cevizci, 2015, s.49) olmuştur. İskoç Aydınlanması düşünürleri, duyumlar, gelenekler ve ahlak üzerinden yol almışlardır. Aklı tek başına değersiz bulurlar ve duyguların ön planda olduğu savunurlar. En önemli temsilcileri, Francis Hutcheson, Adam Smith, Thomas Reid ve David Hume'dur. İskoç filozofları,

> "İlkel toplumların tembel, cahil ve vahşi olduklarını; öteden beri dağılmış küçük gruplar halinde yaşadıklarını, pek çok Tanrıya taptıklarını, gelişmiş bir ahlak duygusu ve beğeniden yoksun bulunduklarını, oysa kendilerininki gibi bir ticaret toplumunun alabildiğine çalışkan ve üretken olduğunu, moral duyguların olabilecek en rafine düzeyde bulunduğunu, dinin batıl itikatlardan arındırılmış olduğunu ileri sürmekteydiler" (Cevizci, 2014, s.616).

İskoç Aydınlanmasının temsilcileri birçok konuda İngiliz ve Fransız Aydınlanması düşünürlerinden ayrılırlar. İngiliz ve Fransız düşünürler "tecrübeyi şekillendirmenin insanın, daha sonra aklın bulguları tarafından biçimlenecek olan karakterini şekillendirmek olduğunu düşündükleri için insanları istenen aydınlık ve doğru yola sokmanın mümkün olduğuna inanıyorlardı" (Cevizci, 2014, s.615). Akıl yoluyla gelecek şekilleniyordu. Ancak İskoç Aydınlanmacılara göre, önemli olan akıl değildi. Çünkü " aklın kapsamının alışkanlık ve adetler tarafından alabildiğine daraltıldığına, toplumsal normların, akli bir kavrayışın değil de sosyalleşmenin ürünü olduğuna; meşruiyetin pratikte, sözgelişi rıza benzeri rasyonel bir ilkeye değil de duygulara dayandığına inanıyorlardı" (Cevizci, 2014, s.616).

İskoç Aydınlanması dini olarak üç evreden geçer; "Birinci evrede, dini inancı tıpkı diğer bilgi ve inanç türleri gibi rasyonel bir eleştiri süzgecinden geçiren, büyük ölçüde İngiltere'den ithal edilmiş, deizm veya "doğal ya da rasyonel din" anlayışı bulunur. Bunu,

söz konusu eleştiriyi derinleştiren ve radikalleştiren Hume'un ateizmi takip eder. Üçüncü ve son evrede ise, bu İskoçların Hume'a verdikleri, onun ateizmini hafifletmeye yönelik dönük yanıt, klasik deizme bir dönüş bulunur" (Stewart, 2003, s.31-32 akt. Cevizci, 2015, s.57). İlk ansiklopedi, "The Encyclopadia Britannica (Britannica Ansiklopedisi)" 1768 yılında İskoçya'da yayınlanmıştır.

Francis Hutcheson İskoç Aydınlanmasının önde gelen isimlerindendir. Hutcheson "ahlak duyusu teorisi"yle, insanın ahlaki duyguları dine dayanmadan ve bir eğitim almadan da ayırt edebildiğini ortaya atar. Hutcheson'a göre; "ahlak duyusu her şeyden önce doğal bir yetidir. O, ahlak duyusu için " kendisiyle hem kendimizdeki hem de başkalarındaki erdem ya da erdemsizliği algıladığımız doğal yetilerden biridir" der. Ahlak duyusu, ikinci olarak eğitimden, gelenek ve görenek, misal ya da örneklerden bağımsız bir biçimde işler" (Cevizci, 2014, s.620).

Adam Smith'in iki temel eseri vardır; "The Theory of Moral Sent,ments (Ahalaki Duygular Teorisi)" ve "An Inquiry into Nature and Causes of the Wealth of Nations (Ulusların Zenginliğinin Doğası ve Nedenleri Üzerine Bir Soruşturma)". Smith ilk eserinde insanların ahlaki olarak donanımlı olarak dünyaya gelmediklerini, bu yetiyi empati yeteneğiyle duyum yoluyla elde ettiklerini iddia eder. Ekonomi politiğin kurucu olarak görülen Smith, aynı zamanda ahlak öğretisi üzerinde de durmuştur.

Smith'e göre, dört toplumsal aşama mevcuttur; avcılık, hayvancılık, tarım ve ticari evre son aşamadır. İskoç toplumu son evre olan ticari evrededir. Ancak Smith'e göre; "endüstriyel toplumun gelişmesiyle ahlaki kurumların gerilediği şeklindeki yaklaşımında da öncüdür" (Çiğdem,2009, s.71).

İskoç Aydınlanmasını temsil eden bir diğer isimse, Thomas Reid'tir (1710-1796). Reid, İskoçya Sağduyu Okulunun kurucusudur. Reid'e göre, bilgiler duyumla elde edilir ve duyumla elde edilen bilgiler gerçektir. Reid'e göre, her insanın bir yargılama yetisi vardır. İnsanlar bu yetiye dayanarak doğru ya da yanlışı ayırt edebilirler ve bu yolla deneyime ihtiyaç duymazlar. "Reid'in felsefesinin nihai noktası olarak sağduyu kavramı, İskoç Aydınlanması'nın reformist politik karakterinin bir izdüşümünü oluşturmaktadır" (Çiğdem, 2009, s.73).

David Hume da İskoç Aydınlanmasının en önemli isimlerindendir. Locke gibi Hume'da empiristtir. David Hume'un bazı eserleri; "A Treatise of Hııman Nature (İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme)";"An Enguiry Concerning Human Unıderstanding (Insanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma)"; "An Enquiry Conarning the Principles of Morals, (Ahlak İlkeleri Üzerine Bir Soruşturma)". Cevizci'ye göre; Geleneğe yönelik yıkıcı ve geleceğe dönük kurucu tavrıyla; yani özellikle dine ve metafiziğe yönelik septik ve eleştirel yaklaşımı, bilimciliği, liberalizmi ve ahlaki duygulara bağlayan anlayışla, gerçekten de Aydınlanmanın kesinlikle en kusursuz temsilcisidir" (Cevizci, 2014, s. 621). David Hume göre; din ve metafizik Aydınlanma için yok edilmesi gereken kavramlardır. Önemli olan akıl, düşünceler ve duyumlardır.

Hume göre; " İnsan zihninin bütün algıları, benim ideler ve izlenimler adını vereceğim iki türe ayrılır. Hume'un bu ayrımına göre ideler, düşünceler veya zihin içerikleri, izlenimler de duyu-deneyleri veya algı içerikleridir. Buna göre, bir insan bir şeyler düşündüğü, hayal ettiği, anımsadığı vb. zaman, söz konusu zihinsel faaliyet ya da işlemlerin içerikleri "ideler" olarak tanımlanır." (Cevizci, 2014, s.623). İzlenimler daha canlıyken, ideler daha solukturlar. Örneğin; elini ateşe tutan bir insanın sıcağa dair izlenimi hissettiği sıcaklık algısıdır. İdeler ise izlenimleri takip eden kopyalardır ve ağırlıklı olarak insan zihnindeki hayallere denk gelirler. Kısacası, ideler düşünleri, izlenimler duyumları temsil eder.

Hume "nedensellik ilkesi"ni eleştirir. Ona göre, neden-sonuç ilişkisinin alışkanlıklarla meydana geldiğini ileri sürer. Nedensellik ilkesi, "düşüncelerimiz de dahil olmak üzere, her şeyin bir nedeni olması gerektiğini" bildiren ilkeyi eleştirel incelemeye, felsefi sorgulamaya tabi tutan ilk kişidir. O bu incelemenin sonunda, nedenselliğin mantıksal bir zorunluluk olmayıp, insani bir alışkanlık olduğunu ortaya koyar" (Cevizci, 2014, s.622).

Fransız Aydınlanması "bilimciliği, ilerlemeciliği, bütüncül din eleştirisi, iyimserliği, reformizmi ya da ütopizmi ve de meşhur Encyclopedie'siyle Aydınlanmanın bütün karakteristik özelliklerini sergiler" (Cevizci, 2015, s.171). Aydınlanma Çağı'nın Fransız Aydınlanmasıyla anılmasının nedeni tüm değişimi sergilemesidir.

Fransız Aydınlanması, salon ve loca denilen alanlarda başlamış daha sonra ise Ansiklopedi ile geniş kitlelere yayılmıştır. Localar Aydınlanma düşünürlerinin

toplandığı, dışarıya kapalı mekânlardı. Salonlarda aynı şekilde localar gibi işlev gören " işletmesini önemli aristokrat ya da burjuva ama "saraya yakın" ya da toplumsal prestij sahibi-kadınların üstlendiği" (Çiğdem, 2009, s.32) işletmelerdi. Localar ve Salonlar Aydınlanmanın doğduğu mekanlar olduğu kadar Fransız İhtilali içinde önemi olan yerlerdi. Aydınlanmanın özellikle Fransız Aydınlanmasının, halka ve geniş kitlelere yayılmasını sağlayan ve Aydınlanmanın yazılı metin haline gelmesine neden olan yazın ise Ansiklopediydi. Ansiklopediyi Aydınlanma hareketinin yazılı metni haline getiren isimler Aydınlanma düşüncesinin önemli filozofları Denis Diderot ve Jean D'Alembert'tir.

İlk Ansiklopedi örneği İskoçya'da yayınlanan "The Encyclopadia Britannica (Britannica Ansiklopedisi)"dır. İkinci ve en önemli örnek ise, "ilk cildi 1751 yılında Fransa'da yayınlanan ve 1780 yılında otuz beş cilt olarak tamamlanan "Encylopedie ou dictionarie raisonne des sciences, des arts et des meiters (Akla göre düzenlenmiş bilimler, sanatlar ve zanaatlar ansiklopedisi ya da sözlüğü)" adlı ansiklopedidir" (Taşkın&Becermen, 2013, s.239). Ansiklopedi'nin amacı, Aydınlanma felsefesini ve yeni bilimsel düşünceleri Avrupa'ya yaymak olmuş ve bunu fazlasıyla başarmıştır. Ansiklopedi'nin ve katkı sağlayan düşünürlerinin fikirleri, sefalet ve despotik yaşayan Fransız halkının uyanışına ve Fransız İhtilali'ne de büyük katkı sağlamıştır. Editörlüğünü yapan Diderot ve D'Alembert haricinde Voltarie, Montesquieu ve ilerleme düşüncesiyle Aydınlanmanın önemli felsefecilerinden biri olan Turgot'ta destek veren isimlerden olmuştur.

Denis Diderot, Aydınlanma ve Ansiklopedi için çok önemli isimlerden biri olmasına karşı, felsefi düşüncesi sürekli değişen bir yapıya sahip olduğu öne sürülmektedir. Din konusunda öne sürdüğü düşüncelerde bu yönde karışık olsa da " dinlerin tamamının hurafelerden ibaret olduğunu, deizmin çok başlı bir yılanın biri hariç bütün başlarını ezmesine rağmen sağ kalan başın yeniden diğerlerini dirilttiklerini söyleyen Diderot'ya göre, tek çıkar yol, bütün boş inançları silip süpürmektir" (Taşkın ve Becermen, 2013, s.241).

Jean D'Alembert, aynı Diderot gibi Aydınlanma düşüncesini yazılı metin haline getiren editörlerin ikinci olması nedeniyle Aydınlanma için önemli yere sahip isimlerden biridir. Matematikçi olmasının yanında ahlak ve din gibi konularda da birçok görüş ileri

süren D'Alembert," ahlakı dinden bağımsız toplumsal bir varlık olarak insanın, başka insanlarla ilişkilerini düzenleyen bir sistem olduğunu" (Taşkın ve Becermen, 2013, s.242) ileri sürer. D'Alembert, akıl ve bilime verdiği önemle ilerlemeciliğinde önde gelen isimlerindendir ve dini oda diğer Aydınlanma düşünürleri gibi eleştirir. D'Alembert, "dinin ve kurulu dine bağlı olarak gelişen skolastik metafiziğin doğru bilgiye varmak için engeller koyduğu kanısındadır" (Çiğdem, 2009,s.42).

Voltaire, "deist bir Tanrı anlayışı ile insanı, toplumu, devleti ve evreni yeniden açıklama çabasına girer. Deizme göre Tanrı vardır ve evreni yaratmıştır fakat evrenin işlerine müdahale etmemektedir. Bu nedenle insanlar kendi yaşamlarını belirleme, toplum ve devlet düzeni oluşturma ve bilim yapma vs. konularda kendi başlarına ve özgürdürler. İşte bu noktada devreye akıl girer, çünkü insan akıllı varlık olarak hem toplumu hem de doğayı bilecek ve yönetecek güçtedir. Voltaire göre insan düşünme yetisine ve özgür istence sahip tek canlıdır" (Çüçen, 2006, s.29).

Jean-Jacques Rousseau, diğer Aydınlanma düşünürlerinin aksine Aydınlanma felsefesine aykırı bir isimdir. Medeniyetin, ilerlemenin insanı ve toplumu değiştirdiğine ve bozduğunu iddia eder. Aynı zamanda Montesquieu'nun ileri sürdüğü kuvvetler ayrılığı ilkesine de karşı çıkar. Kuvvetler ayrılığının, toplumda bölünmeye yol açtığı savunur. Rousseau toplumsal sözleşme kavramıyla bireyin tek başına olmaması gerektiğini yaşamak için bir topluma ihtiyaç duyduğunu varsayar. "Toplum Sözleşmesi"nde "bütün bireylere eşit hakları tanıyan ve belli bir cemaatin bütün üyelerine aynı yasaların uygulanmasını zorunlu kılan genel irade kavramıyla Rousseau, en azından politik olarak medeniyetin yarattığı kötülükleri geriletebileceğine inanmaktadır (Çiğdem, 2009, s.47).

Montesquieu Rönesans ve Aydınlanma döneminin önemli düşünürlerindendir. Kaleme aldığı "Kanunların Ruhu Üzerine" eserinde, Antik Yunanını, Roma'yı, despotik olarak adlandırdığı Doğu'yu ve Batı arasındaki farklılıkları ele almıştır. Montesquieu'nun eserinde en önemli noktaysa, Aydınlanmayı ve Fransız Devrimini etkileyen, hukuktaki güçler ayrılığı olmuştur. Hukukun yasama, yürütme ve yargı olarak birbirinden ayrıldığı vurgusuna değinen Montesquieu, daha öncede değinildiği üzere kuvvetler ayrılığı teorisinin kurucusu olarak gösterilmektedir. Montesquieu aynı zamanda yönetim biçimlerine de değinir. Ona göre üç çeşit yönetim biçimi vardır; Cumhuriyet, monarşi ve despotizm. Üç yönetim biçiminde en çarpıcı olanı şüphesiz despotizmdir. Çünkü

Montesquieu despotizmi Doğu ile bağdaştırmaktadır ve despotizm " monarşinin bozulmuş şekli olarak, "tek adamın kural ve yasa tanımaz keyfi yönetimini" (Cevizci, 2014, s.662) tanımlar.

Aydınlanma hareketi, Fransız Aydınlanmasıyla birlikte yükselişe geçerken, Alman Aydınlanmasıyla birlikte sona doğru yaklaşmıştır. Çiğdem'e göre; "Fransız Aydınlanması, Aydınlanmanın başlamasını ve kurumsallaşmasını sağlamıştı. Alman Aydınlanması bir yönüyle, Aydınlanmanın sınırlanmasını (Kantçı bilgi teorisi ve etik), diğer yönüyle de Aydınlanma projesinin aşılmasını temsil etmektedir" (2009, s.80,81). Fransız Aydınlanması, loca ve salonlarda başlayıp yayılırken, Alman Aydınlanmasının üniversitede gelişip yayılmıştır. "Hatta Alman Aydınlanmasının baş başlangıcı olarak Göttingen Üniversitesi'nin kuruluş ve Berlin Akademisi'nin yeniden açılma tarihi olan 1740'dan başlatılması" (Çiğdem, 2009, s.81) buna en iyi örnektir. İngiliz ve Fransız Aydınlanmalarına büyük ölçüde benzese bile Alman Aydınlanması Almanların aydınlanma için kullandığı terim "fiilen havanın aydınlanması mecazen de bir uyku halinden uyanıklık ya da bilinçlilik haline geri dönüş anlamına gelen aufklaren fiilinden gelen Aufklarung terimidir" (Cevizci, 2017, s.14).

Alman Aydınlanmasının en önemli felsefecisi Immanuel Kant'tır. Diğer Aydınlanma düşünürlerinde de olduğu gibi Kant içinde akıl ön plandadır ve Aydınlanma çağı ona göre sadece akıl çağı değil aynı zamanda eleştiri çağıdır. Kant'ın bu eseri ilk önemli eseri olan "Saf Aklın Eleştirisi" adlı eserinde Kant, "aydınlanma geleneğine uygun bir biçimde, metafiziksel bilgi ile bilimsel bilgi arasındaki farklılığı göstermek amacıyla insan aklının eleştirel bir çözümlemesini yapar. Böylece insan aklının deneyden bağımsız olarak ortaya koyduğu bilgiler ile deneye bağlı olarak ortaya koyduğu bilgilerin sınırlarını ortaya koyarak bilimsel bilgi ile bilimsel olmayan bilgilerin birbirinden nasıl ve hangi ölçüte göre ayrıldıklarını gösterir" (Çüçen,2006 s.30). Kant'a göre; dogmalar ve çeşitli kurallar insan aklının özgürlüğüne kısıtlar. Kant, aklın özel ve kamusal olarak ikiye ayrıldığını söyler;

> "İlk durumda, akıl itaatkârdır; bireyin toplumda kendisi için tayin edilmiş rolünü en iyi biçimde yerine getirmesine yardımcı olmaktadır.(…) İkinci durumda, yani aklın kamuya yönelik kullanımında, birey kendisini tikel bir bütünün parçası görmek yerine, insanlığın bir parçası, özerk ve sorumlu bir üyesi olarak

görmektedir ki ancak bu durumda aklın kullanılışında hürriyetten söz edilebilir" (Çiğdem, 2009, s.91).

Kant diğer Aydınlanma düşünürleri gibi ahlak üzerinde de durdu. Aydınlanmış birey için bir ahlak öğretisi oluşturmak amacıyla "Pratik Aklın Eleştirisi" kitabını yazmıştır. Çünkü Kant'a göre; "insan aklı ile nasıl bilim ve doğa yasalarını ortaya koyuyorsa yine aynı akıl ile insan kendi bireysel ve toplumsal yaşamını düzenleyecek ahlak yasalarını da ortaya koyabilir" (Çüçen, 2006, s.30). Kant insan aklının evreni, doğayı anlayarak mutlu ve özgür yaşayacağını ileri sürmüştür. Kant'ın Aydınlanma Nedir? Sorusuna verdiği cevap ise Aydınlanma için aklın önemine vurgu yapmaktadır; "Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisine değiş, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini göstermeyen insanda aramalıdır. Sapere aude! Aklını kendi kullanmak cesaretini göster! Sözü imdi Aydınlanma'nın parolası olmaktadır" (Bozkurt, 2000, s.17 akt. Çüçen, 2006, s.27). Bireyin dogmatizmin zincirlerinden kurtularak, akıl yoluyla ergin halinden kurtulabileceğini ileri sürmüştür.

Rönesans ve Reform hareketlerinin zemin hazırladığı Aydınlanma Çağı, Batı için dönüm noktası niteliğindedir. Aydınlanma İngiliz Sanayi Devrimiyle başlamış, Fransız Aydınlanmasıyla en üst seviyeye yükselmiştir. Bunun nedeni, Aydınlanmanın diğer ülkelerin aksine salon ve loca denilen, aristokratların oluşturduğu kapalı mekânlardan yayılması ve kitlesel değişime neden olmasıdır. Aydınlanma hareketiyle birlikte, 18. Yüzyılda özellikle Fransa'da yaşayan burjuvazi mutlak monarşiye başkaldırır. Bu başkaldırının nedeni, soylular ve ruhban sınıfına tanınan ayrıcalıkların burjuvaziye tanınmaması, diğer sınıfların yoksulluk ve fakirlik içinde yaşamasıdır. Burjuvazi soylular ve ruhban sınıfıyla aynı haklara sahip olmak isterken, orta sınıf yani halk eşit şartlarda, özgürce yaşamak için taleplerde bulunmuştur. Amaçları, monarşinin yetkilerinin sınırlandırılması, vergilerde düzenlemeye gidilmesi ve özgürlükleri için daha fazla hak ve özgürlüğe sahip olmalarıdır. Ancak taleplerinin kabul görmemesi üzerine 14 Temmuz 1789'da Bastille hapishanesine baskın düzenleyen halk, mahkûmları salarak bu devrimin

ilk adımını atmıştır. Bireyin hak ve özgürlüklerinin, sınıf eşitliklerinin hareketi olarak görülen Fransız Devrimi sonrasında, Fransa'nın ilk Cumhuriyet'i kurulmuştur.

Fransız İhtilali hem Fransa hem de Batı için dönüm noktasıdır. Fransız İhtilali, Modern Batı kimliğini şeklini vermiştir. İhtilal sonrasında, 26 Ağustos 1789'da "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi" kabul edilir. Bildiri, özgürlük ve eşitlik üzerine kurulmuştur.17 maddeden oluşan Bildirinin bazı maddeleri şöyledir;

> • "İnsanlar hukuk bakımından, hür ve eşit doğarlar, hür ve eşit yaşarlar. Sosyal farklılıklar ancak ortak faydaya dayanabilir.
>
> • Her siyasi topluluğun amacı, insanın doğal ve zaman aşımına uğramaz haklarının korunmasıdır. Bu haklar hürriyet, mülkiyet, güvenlik ve baskıya karşı direnmedir.
>
> • Her egemenliğin özü, ilke olarak, milletedir. Hiçbir heyet, hiçbir fert, milletten açıkça gelmeyen herhangi bir otoriteyi kullanamaz.
>
> • Düşüncülerin ve kanaatlerin başkalarına serbestçe iletilmesi ve ulaştırılması, insanın en değerli haklarından biridir; böylece, her yurttaş serbestçe konuşabilir, yazabilir ve basabilir. Ancak bu hürriyetin kötüye kullanılmasından kanunca belirli hallerde sorumludur.
>
> • İnsan ve yurttaş haklarının güven altına alınması bir kamu gücünü zorunlu kılar; böylece, bu güç, tevdi edilen kişilerin özel çıkarına değil, herkesin yararına kurulmuştur.
>
> • Kamu gücünün ihtiyaçlarıyla idarenin giderlerini karşılamak için ortak vergi zorunludur: bu vergi, bütün yurttaşlar arasında –yetilerinden dolayı- eşit olarak dağıtılmak gerekir.
>
> • Hakların güven altına alınmadığı, kuvvetler ayrılığının belirlenmediği bir toplumda anayasa yoktur" (Atabay, 2015, s.92,93).

Kısacası, her birey özgür ve eşit doğar ve yasalar önünde eşit haklara sahiptir. Düşünce ve konuşma özgürlüğü bireyin en değerli haklarından biridir. Birleşmiş Milletler Örgütü tarafından da 10 Aralık 1948 tarihinde kabul edilen ve bugün hemen hemen dünya ülkelerine uygulamaya çalışılan İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'nin temelinde de bu bildiri vardır. Fransız İhtilali sonrasında ulus devlet kavramıyla birlikte milliyetçilik tüm dünyada önemli bir hal alır. "Ulus-devlet genel olarak, ortak bir kimlik duygusunu taşıyan, ortak bir tarih paylaşan, aynı dili konuşan, ortak inanç, gelenek ve görenekleri olan, aynı yarar ve kuşkularla birbirlerine bağlanan ve aynı amaçlara sahip olan insanların oluşturduğu bağımsız, uluslararası siyasi bir oluşum olarak tanımlamaktadır" (İçduygu, 2002, s.291 akt. Tuna ve Özbek, 2014, s.44). İhtilali sonrasında kurulan yönetimden

memnun olmayan burjuvazi, 1799'da gerçekleştirilen bir darbeyle, yönetimi Napolyon Bonapart'a teslim eder. Bonapart özellikle Doğu-Batı ayrımında Mısır seferiyle önemli bir yer sahiptir. Oryantalizm bölümünde daha detaylı olarak ele alınmıştır.

Sanayi Devrimi, Aydınlanma hareketi sonrasında, Batı'nın gelişimindeki en önemli olaylardan biri olarak görülmektedir. "Sanayi Devrimi ya da Endüstri Devrimi, Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda yeni buluşların üretime uygulanması ve buhar gücüyle çalışan makinaların makinalaşmış endüstriyi doğurması, bu gelişmelerin de Avrupa'daki sermaye birikimini arttırmasına denir"(Güven, 2009, s.450). Sanayi devrimiyle insan gücünün yerini makineleşme almıştır ve ortaya çıkan teknolojik gelişmelerle emek üzerinde kapitalist kontrolün artmasına neden olmuştur. Sanayi Devrimi'nin getirisiyle toplumda birçok değişiklik meydana gelmiştir. Sanayi toplumu özellikleri şöyle sıralanabilir; "Ortak bir dil ve kültür birliğini yaşayan ulus devletlerin doğuşu; Makine üretiminin hakim üretim şekli olması ve üretimin, küçük işletmeler de değil de, fabrikada gerçekleşmesi; Tarımla uğraşan insan sayısının, nüfus içindeki oranının düşmesi; Kitle kültürünün yükselişi" (Cevizci, 2013, s. 558) gibi birçok değişim meydana gelmiştir.

Bir dizi teknik buluşun ön plana çıktığı bu dönmede özellikle demir ve kömür büyük öneme sahiptir. Sanayi devriminin "ilk aşamasında buhar, kömür ve demirin birleşimi önemli siyasal, ekonomik ve toplumsal sonuçlarıyla birlikte "demiryolu çağı"nı da açmıştır" (Güven, 2009, s.451). Diğer önemli teknolojik gelişmeler ise; buharlı makinenin bulunması, Samuel Morse tarafından ilk defa ticaret nedeniyle telgraf sisteminin kullanılması ve Alexander Graham Bell tarafından telefonun bulunması olarak örnek verilebilir (Güven, 2009, s.452). Sanayi devrimiyle birlikte toplumsal yapıda da bazı değişiklikler meydana geldi. Eski burjuvaziye fabrika sahipleri, tüccarlar, büyük toprak sahipleri gibi üst sınıfa dahil olanlar burjuvazi olarak anılmaya başladı. Değişen toplumsal sınıf karşısında işçi sınıfı da düşük ücretler, kötü çalışma koşullarını sorgulamaya başladı. Bu durum yeni bir toplumsal sınıfın, proletaryanın oluşmasına neden olmuştur. Oluşan yeni sınıf yeni bir düzenin, sosyalizmin habercisidir.

Yaşanan tüm gelişmelerin sonunda, Batı modern ulus dönüşümünü tamamlamıştır. Özellikle Aydınlanma ve Sanayi Devrimi sonrasında toplumda meydana gelen gelişmeler sonucunda daha önce adımları atılmış olan bir devlet kavramı ön plana çıkmaya başlamıştır. Fransız Devrimiyle ilk adımları atıldığı varsayılan ulus-devlet

kavramı Batı'nın kendini koruma kalkanı olarak görülebilir. Milliyetçilik kavramıyla desteklendiğinde, ortak dil ve din sınırları içinde toplumun birleştiği, azınlık ve farklı grupların dışarıda kaldığı ötekileştirildiği bir devlet modeli olarak tanımlanmaktadır. "Ulus devlet inşası devlet iktidarının uzamsal genişlenesini ve o güne kadar ayrı olan etnik grupların coğrafi birleşimini içermektedir. Ulus devlet sürecinde etnik grupları birleştirme girişimleri azınlık gruplar için dışlama, asimilasyon, hatta soykırım anlamına gelebilir" (Castells ve Miller, 2008 s.58). Ulus-devlet modeli tek kimlik üzerinden inşa edilmiştir.

Ortaçağ'da devlet kilise demekti. Gücün ve iktidarın simgesi kiliseydi. Ancak, Rönesans ve Reformla birlikte kiliseye olan inancın sorgulanması ve sarsılmasına neden olmuştur. Aydınlanma hareketiyle birlikte aklın ve bilimin ön plana çıkmasıyla Batı, modern ve seküler bir yapıya büründü. Özellikle Fransız Devrimi sonrasında artan milliyetçilik ideolojisiyle, ulus olgusu oluşmaya başladı. Aslında ulus-devletin ilk adımları, Otuz Yıl Savaşları sonrasında atılmıştır. "Ulus-devlet, kökenleri 1648'de imzalanan Westfalen Barış Antlaşması'nda bulunabilecek özel tarihli koşullara bağlı olarak ortaya çıkmış özgül bir siyasal örgütlenme modelidir" (Gülalp,2007,s.11 akt. Tuna ve Özbek,2014, s.43). Vestfalen Barış Antlaşması, Otuz Yıl Savaşlarının sonunda bazı imzalanan anlaşmalardır. Ulus-devletin kökenleri bu savaşların sonunda atılmış olsa da, Fransız Devrimi, Aydınlanma ve Sanayi Devrimiyle birlikte yükselişe geçmiştir. "Giddens, bu çerçevede ulus-devletlerin ortaya çıkısında üç ana faktörden bahseder. Ona göre; bunlardan birincisi; endüstriyel ve askeri güçtür. Endüstride gelişme kaydetmiş ve yeni silahlara sahip olan ülkeler ulus-devletleri oluşturmuşlardır (…)İkinci faktör; ulus devletin yönetim gücünün yaygınlık kazanmasıdır. Üçüncü faktör ise tarihsel gelişmeyle ilgilidir" (Giddens, 2005:334 akt. Tanrıverdi, 2008, s.53). Batıda özellikle Aydınlanma ve Fransız İhtilali ile başlayan süreçle, Sanayi Devriminin gerçekleşmesiyle ülkelerin endüstride ve silahlanmadaki güçlenişi ulus-devlet oluşumunu hızlandırmıştır. Özellikle sanayileşmeyle birlikte teknolojik gelişmeler ve endüstriyelleşmeyle birlikte, az gelişmişlik/ gelişmişlik kavramları ortaya çıkmaya başlamıştır. Ülkeler arası bu ayrım da beraberinde ötekileştirmeyi getirir. Ulus-devletin oluşumu, milliyetçi yaklaşımla birleştiğinde "öteki"nin yaradılışı daha kolay hale gelmiştir. Ortak bir kimlik ve aidiyet duygusu olmayan, aynı dili konuşmayan ve inançları farklı olan herkes öteki olarak etiketlenmektedir. Vatandaş'a göre; "Batılı kapitalist ülkelerde, ulus-devletin meşruiyet

temellerini sorgulayan kimlik talepleri, göç ve istihdam sorunlarına bağlı yabancı düşmanlığı başta olmak üzere bir dizi gelişme benzerliklerden çok farklılıkların vurgulandığı bir anlayışın" hakim olduğudur (2002, s.12). Kısacası, ulus devlet kavramı milliyetçi yaklaşımı tetikleyen ve ötekileştirmeyi hızlandıran bir süreç olarak karşımıza çıkmıştır.

Giddens'a göre ulus devlet; "işaretlenmiş hudutları (sınırları) olan bir bölge üzerinde bir idari tekel sürdüren, hükmü kanun ve iç ve dış şiddet araçlarının kontrolü ile onaylanan bir kurumsal hükümet şekilleri dizisi" olarak tanımlamaktadır" (Giddens, 2005:165 akt. Tanrıverdi, 2008, s.71). Ulus devletlerde sınırları belli olan toprakların, devletin baskı aygıtlarıyla idare edilmesi ve farklı olanın ideolojik aygıtlarla ya da baskı aygıtlarıyla dönüştürülür. Ulus devletin yükselişiyle birlikte milliyetçilik toplumda kendini ideolojik bir yaklaşım olarak göstermeye başlamıştır. Milliyet, ırk gibi kavramlar, ulus devletin ve milliyetçiliğin etrafında şekillenen kavramlardır. Devletin ideolojik yapısını sürdürebilmesi için elinde bulundurduğu baskı araçları (Polis, ordu gibi) ulus devletin devamı için gereklidir. Ulus-devlet; "bir toplumun yöneticilerinin başarılı bir biçimde şiddet araçlarının (ordu ve polis) denetimini tek elde topladıkları ve bu denetimin, sınırları kesin bir biçimde belirlenmiş bir toprak parçası üzerinde yönetimlerini destekleyen başlıca yaptırım olduğu, siyasi yönetim kurumlarını kapsayan bir devlet" (Giddens, 2005:146 akt. Tanrıverdi, 2008, s.75) olarak tanımlanmaktadır.

Batı'da yaşanan değişimlerin sonucunda (Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi gibi) yeni bir devlet şekline ihtiyaç duyulmuştur. Fransız Devrimiyle birlikte ön plana çıkan milliyetçilik kavramını destekleyen ulus devletler, ilk önce Fransa, İtalya gibi ülkelerde başlamıştır. Milliyetçi söylemi güçlendiren bu değişim, ulus olma bilincini ve ulusa uygun insanın gelişimi desteklemiş, kendini üstün ve gelişmiş olarak göre milletin üstünlük gösterisine dönüşmüştür.

Tek dil, tek din, tek millet vurgusuyla oluşturulan ulus kavramı, beraberinde asimilasyonu ve öteki'yi getirmiştir. Wallerstein'a göre; "Milliyetçilik, en büyük ilgiyi gören, en uzun süre iktidar olan, en fazla siyasal nüfuza sahip ve en ağır silah donanımıyla desteklenen bir tikelciliktir" (1998, s.122 der. King). Bu nedenledir ki devletlerin özellikle ulus devletlerin vazgeçilmez ideolojisidir. Ulus devlet modelinin sağladığı bazı değişiklikler şu şekildedir;

- “Ulusal bilincin gelişmesi,
- Dilin gelişimi, bölgesel ve yerel parçalanmışlıkların aşılması,
- Tek para birimi,
- Dışa karşı korumacı gümrük duvarları,
- Güçlü ve istikrarlı merkezi iktidar,
- Ulusal pazarların gelişmesi,
- Egemenliğin ulusa ait olması,
- Teba ve ümmet anlayışı yerine laik ulus anlayışının, vatandaşlık anlayışının gelmesi”(Yalçınkaya, Çılbant, Yalçınkaya, 2012, s.12).

Ulus devlet modernleşmenin sonucudur. Modern Batı için gerekli sınırların çizilmesi, ulusal bilincin oluşması ve ötekinin dışarıda bırakılması için gereklidir. Modernleşme, “bilimsel bilinç, seküler bakış açısı, ilerleme doktirini, araçsal aklın üstünlüğü, olgu-değer farklılaşması, bireyci benlik kavrayışı, sözleşmeye dayalı toplum anlayışları, piyasa güdümlü sanayi ekonomilerinin ortaya çıkışı ve kurumsallaşması, medya, artan hareketlilik, okur-yazarlık, kentleşme” (Kömeçoğlu, 2002, s.19) gibi dönüşümlerin dahil olduğu bir süreçtir. Bu açıdan bakıldığında sanayileşme, kitle iletişim araçlarının gelişmesi, ulus devletlerin gelişimine katkı bulunmuştur.

Ulus-devletlerin yaygınlaşmasının nedeni kapitalist ekonomi biçimi olarak görülmektedir. Ticaretin içinde aktif olarak bulunmaya başlayan burjuvazinin yönetimin içinde olma arzusu kapitalist ekonominin ulus-devlet içinde yapılanmasına neden olmuştur.

> “18.yüzyıl sonlarına doğru eski gücünü ve yeni oluşan koşullara göre işlevini yitirmeye başlayan geleneksel devlet yapıları; ekonomik anlamda kapitalizmin egemen konuma geçişi, zenginlesen burjuvazinin yönetime katılma ve aristokrasinin gücünü devralma isteği, Aydınlanma düşüncesi ve Fransız devrimiyle birlikte ortaya çıkan “eşitlik”, “yurttaşlık”, “yönetime katılma” kavramlarının kuskusuz toplumsal alanda ve yönetim çerçevesinde yarattığı köklü değişikliklerin etkisiyle yerini ulus-devlet sistemlerine bırakmıştır”(Tanrıverdi, 2008, s.48).

18. yüzyılla birlikte ortaya çıkan küreselleşme kavramıyla birlikte ulus-devletlerde değişime uğramaya başlamıştır. Ulus-devletlerde sınırlar önemlidir. Ancak, küresel dünya sınırların olmadığı bir dünyayı işaret etmektedir. Küreselleşen dünyayla birlikte ulus-devlet kavramı da değişime uğramaya başlamıştır. Küreselleşmenin getirisi olarak ulus-devletler uluslararasılaşmaya başlar. Bu farklılaşma ulus devlet kavramını yapısal olarak sarsar. Daha da önemlisi "küreselleşme ulus-devletin yeterliliğinin ve özerkliğinin temellerini aşındırdığı için, hükümetin etkinliğini azaltır ve bu da devletin meşruiyetinin ve otoritesinin temellerini aşındırır" (Yeniçeri,2006 akt. Tanrıverdi, 2008, s.56). Küreselleşme ekonomik, siyasal, teknolojik ve kültürel bir olgudur. Ancak buna rağmen açıklayıcı bir tanımı bulunmaz. Ancak, değişen ekonomik ve siyasal sistemlerle birlikte modern Batı'nın ekonomik ve kültürel olarak, Doğu üzerinde yayılmacılığına da işaret eder.

"Bilginin, hammaddenin, mal ve hizmetlerin artan bir şekilde uluslararası dolaşım ve paylaşıma girmesi 20. yüzyılın şahit olduğu bir gelişmedir. Özellikle 1980'li yıllardan sonra ekonomik ilişkiler yaygınlaşmış, ideolojik farklılıkları temel alan kutuplaşmalar çözülmüş, dünya çapında bir liberalleşme sürecine girilmiş, kültürler, inanç ve idealler sınırları aşarak daha benzer bir hale dönüşmeye başlamıştır" (Erbay, 1996, s. 3 akt. Korkmaz, 2014, s.13).

- Baudrillard küreselleşmeyi; "teknolojinin, piyasanın, enformasyonun ve turizmin ülkeler arasındaki sınırların giderilmesiyle geri döndürülemez bir şekilde yayılması" olarak açıklarken (1999, s. 27 akt. Korkmaz, 2014, s.13),

- Robertson, küreselleşmeyi "hem dünyanın küçülmesine hem de bir bütün olarak dünya bilincinin güçlenmesine gönderme yapan" (1999, s. 21 akt. Korkmaz, 2014, s.14) bir kavram olarak tanımlamaktadır.

- Bir diğer tanıma göre ise; "Küreselleşme, modern toplumları ve dünya düzenini yeniden biçimlendiren hızlı toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimlerin gerisindeki temel itici güçtür" (Fox, 2002, s.31).

Küreselleşme süreci dönemsel olarak incelendiğinde; ilk dönemi 18. Yüzyılla birlikte ortaya çıkan Sanayi devrimiyle başlayan dönemdir. Bu dönemde Rönesans ve Reform hareketleriyle birlikte bilimde ve teknolojiden yaşanılan değişim küreselleşmenin ilk dönemini oluşturmaktadır. Sanayi devrimiyle birlikte, ticaret ilişkilerindeki gelişmelerle kapitalist ekonomi biçiminin ticaretin içinde aktif olarak yer aldığı bir dönemdir. İkinci dönem ise ulus-devletlerin yönetim biçimi olarak yayılmasıyla birlikte ortaya çıkan dönemdir. Berlin Duvarının yıkılması, SSCB ve Doğu Blokunun yıkılışı da küreselleşmenin dönüm noktalarındandır.

Küreselleşme olgusu ekonomik tabanlı bir oluşum gibi gözükse de, özellikle kitle iletişim araçlarının etkinliği ile de bağlantılı bir olgudur. Teknolojideki gelişmeler ve kitle iletişim araçlarının ülkeler arasındaki mesafeyi yok etmesi tek düze bir dünya düzenine doğru gitmesine neden olmuştur. Küresel kelimesi ilk olarak Marshall Mcluhan'ın "Küresel Köy" kavramıyla ortaya çıkmıştır. Mcluhan değişen ve gelişmekte olan teknolojik araçların (kitle iletişim araçlarının) sınırları ortadan kaldıracağını ve dünyanın küresel bir köy haline geleceğini iddia eder. Küreselleşme kavramı kültürel, ekonomik, siyasal birçok alana etki eden geniş bir kavramdır.

> "Küreselleşmenin pek çok farklı yüzü bulunmaktadır. Birincisi, ekonomik temelli bir sürecin kültürel yüzüdür. İkincisi; akademik haberleşme ağları, bilgi akışları, sivil toplum kuruluşları, çok uluslu örgütler gibi oluşumları içine alan bir kültür biçimi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Üçüncü yüz ise yoğunlukla Amerika damgalı, medya yoluyla yayılan yeme, içme, giyinme ve eğlenme alışkanlıklarını etkileyen, haz merkezli popüler kültür olarak kendini göstermektedir. Dördüncü yüzde de çoğulculuk, pazar ekonomisi ve demokrasisi, insan hakları yanlısı söylemleri az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelere empoze edilmesi ve yaygınlaştırılması yer almaktadır" (İçli, 2001, s. 163 akt. Korkmaz, 2014, s.21).

Küreselleşmenin ekonomik temeli, değişen kapitalist ekonominin sermayeleşme sürecine vurgu yapmaktadır. Küresel ekonomiyle birlikte, sermayenin dolaşımı engeli kalkmış, küresel bir pazar oluşmaya başlamıştır. Küreselleşmenin sosyal temeli ise, özellikle gelişen teknolojiler ve iletişim ağlarıyla bağlantılıdır. İletişim araçlarının sağladığı özgürlük, sınırların kalkmasına neden olmuştur. Küreselleşmenin getirdiği bir diğer değişiklik, popüler bir kültürün yaygınlaşması olmuştur. George Ritzer'in

kavramsallaştırdığı "Toplumun McDonaldslaşması" kitabında, popüler kültürün yarattığı tüketim küreselleşmesine dikkat çekmektedir.

Küreselleşme, ulus devleti tehdit etmekte ve dönüşüme uğratmaktadır. Küreselleşmenin neden olduğu mekan/zaman unsurunun ortadan kalktığı bu dönem ulus devlet yapısını derinden etkilemeye ve sarsmaya başlamıştır. Ulus devletlerde, mekanın ve zamanın çizgilerinin belirliliği ön planda olduğundan, küreselleşme olgusuyla ters düşmektedir. "Küreselleşme, insanları coğrafi sınırlar boyunca birleştiren yeni küresel, bölgesel ve ulus aşırı cemaat ya da örgütlenme biçimlerine getirse de aynı zamanda cemaatleri, ulus-devlet sınırlarını hem içeriden hem dışarıdan bölmekte, parçalamaktadır" (Vatandaş, 2002, s.4).

Küreselleşmeyle, sınırların kalktığı tek düze tüketim ve yaşam standartlarının oluştuğu, ulusların bir arada ve tek olduğu bir dünya biçimi oluşmuştur. Toplumların, yeni iletişim teknolojileriyle bir arada yaşadığı yeni dünya düzeni, toplumlar arası göçü destekleyici unsurlara sahiptir. Bu da ulus devletlerin yapısına ters düşmektedir. "Küreselleşmeyle birlikte ulus devletin otoritesi ile bölgesel ve küresel düzeylerdeki siyasi ve ekonomik iradeler ve uygulamaları arasında giderek büyüyen kopukluklar oluşmaktadır. Bu kopuklukların yol açtığı önemli durum; artık ulus-devletin kendi yurttaşları için doğru ve uygun politikaları uygulayacak tek irade olmaktan çıkmasıdır" (Held, 1999, s.102-104 akt. Vatandaş, 2002, s.5). Ulus devletler, küreselleşme karşında iktidarlarını kaybetmekte, tek ulus kavramını çokkültürlü topluluklara bırakmaktadır.

Küresel dünya, Batı'nın iktidarını pekiştirirken, Doğu-Batı karşıtlığını perçinlemektedir. Küreselleşme ve oryantalizm arasındaki ilişki şu şekilde yorumlanmıştır;

> "Batılı 'güç odaklarının' son 30 yılda yapmış oldukları askeri müdahalelerin ilk aşamalarını sivil toplum kuruluşları ve uluslararası örgütler üzerinden gerçekleştirdiği bilinmektedir. Meşru olmayan müdahalelere karşı dünya kamuoyunun tepki seviyesini azaltma adına 'alıştırma' görevini gerçekleştiren bu kuruluşlar hazırladıkları raporlar ve yaptıkları toplantılarla dünyanın ilgisini, müdahalenin yapılacağı coğrafyaya çekmektedirler. Hemen ardından Batı merkezli kitle iletişim araçlarından çıkan enformasyonlar devreye girmekte ve işgal edilecek bölge hakkında doğruyu yansıtmayan, manipülasyon dolu yayınlarla kitleler yönlendirilmektedir. Oryantalist kanaat önderleri ve insan hakları savunucularının da kamuoyunda oluşacak tepkileri azaltma adına

> yaptıkları girişimler ve lobi faaliyetleriyle 'alıştırma süreci' tamamlanarak, işgal sürecine geçilmektedir" (Çolak, 2012, s. 68-70 akt. Korkmaz, 2014, s.24).

Batı'nın geldiği son nokta olan küreselleşmeyle birlikte, Batı hegemonik gücünü tamamlamıştır. Batı tarihsel süreçte aşama aşama değişim ve modern bir toplum haline gelmiştir. August Comte göre dünya, gruplar, toplumlar, bireyler üç aşamadan geçerler. Comte'un evreleri ulus-devletin ve küresel dünyanın oluşum süreçleridir.

> "Birincisi, 1300'den önceki dünyayı karakterize eden teolojik aşamadır. Bu dönem boyunca başlıca fikir sistemi, insana göre biçimlendirilen doğaüstü güçlerin ve dinsel figürlerin her şeyin kökeninde olduğu şeklindeki inancı vurgulamıştır (…) İkinci aşama; 1300 ile 1800 arasında gerçekleşen metafizik aşamadır. Bu döneme özelliğini, kişiselleşmiş tanrılardan ziyade "doğa" gibi soyut güçlerin neredeyse her şeyi açıkladığına dair inanç vermiştir. Son olarak, 1800'de dünya, bilime inancın karakterize ettiği pozitif aşamaya girdi. İnsanlar artık mutlak nedenler (Tanrı veya doğa) arayışını terk etmişler ve bunun yerine toplumsal ve fiziksel dünyayı, onları yöneten yasaları keşfetmek için gözlemeye yoğunlaşmışlardır" (Ritzer, Stepnisky, 2014, s.15).

Batı modern toplum yolunda, Comte'un dediği gibi 3 aşamadan geçmiştir.

İlk aşama olan teolojik aşama özellikle Ortaçağ'ın feodal sisteminde, kilisenin gücü ve iktidarı elinde bulundurduğu aşamadır. Kilise bu dönemde sorgulanmayan skolastik bir yapıya sahiptir. Aforoz etme hakkı vardır. Ortaçağ'da öteki dünya ön plandadır. Bu nedenle kilise günahlardan kurtulmak isteyenlere endülüjans adı verilen belgeleri para karşılığında satar. En önemlisi de bu dönemde kilisenin sarsılamaz sorgulanamaz yapısı nedeniyle kiliseye karşı çıkanlar Engizisyon mahkemelerinde yargılanır ve ölüm cezasıyla cezalandırılırlar. Bu aşamada birey yoktur ve dogmatik düşünce hakimdir. Batı bu dönemde, kilisenin iktidarı altında ezilmiş, Doğu'dan geri kalmış, feodal yapının ve çağın karanlığına hapsolmuştur. Doğu ise, İslam'ın ortaya çıkışıyla birlikte, bilimde, edebiyatta önemli ilerlemeler kaydetmiştir.

İkinci aşama olan metafizik aşama ise; Haçlı seferleri ve Batı'nın Doğu'ya açıldığı Coğrafi keşiflerle başlar. Haçlı seferleriyle Doğu'nun elinde bulunan ticari ve kültürel zenginliklere ulaşmayı başaran Batı, bu aşamada sömürgeci yapısıyla ön plandadır. Coğrafi keşiflerle birlikte ulaştığı toprakları sömüren Batı, bu yolla barut, pusula, matbaa

gibi Doğu'nun elinde bulunan zenginliklerinde sahibi olmuştur. Rönesans'la birlikte kültür, sanat ve bilimde yaşanan değişimlerle Batı yeniden doğuşu yaşamaya başlamıştır. Sadece inanan insanın yerini düşünen ve sorgulayan birey almıştır. Metafizik aşamanın sonu Reform hareketiyle gelmiştir. Rönesans'la birlikte ortaya çıkan hümanist düşüncenin etkisiyle, ortaçağın skolastik düşünce biçimi eleştirilmeye ve sorgulanmaya başlanmıştır. Dinin dogmatik ve sorgulanamaz olduğu düşüncesi bir kenara itilerek, din eleştirilmeye başlanmıştır. Reform hareketinin sonucunda Martin Luther'in önderliğinde yeni bir mezhep olan Protestanlık mezhebi ortaya çıkmıştır. Rönesans ve Reform hareketleriyle Batı'da yaşanan değişim, diğer büyük bir harekete Aydınlanma Çağı'na zemin hazırlamıştır.

Üçüncü ve son aşama ise Aydınlanma hareketiyle birlikte başlamıştır. Rönesans ve Reformla metafizik aşamayı terk eden Batı, Aydınlanmayla birlikte bilime ve akla yönelmiştir. Başta İngiliz Aydınlanması olmak üzere, Fransız, İskoç ve Alman Aydınlanmalarıyla Batı dönüşümünü tamamlamıştır. Özellikle Fransız Aydınlanması, halkın kötü giden yönetime başkaldırısına neden olmuş, bu ayaklanmanın sonucunda Fransız İhtilali gerçekleşmiştir. İhtilalle birlikte, güçlenen milliyetçilik olgusu yeni bir devlet düzenini ulus-devletleri oluşturmuştur. Ulus devletle kendini korumaya alan Batı, tek millet, tek dil olgusu üzerinden öteki yaratarak asimilasyonu destekler hale gelmiştir. Ancak özellikle 18. Yüzyıl itibariyle ortaya çıkan küreselleşme kavramıyla sınırların kalkması ve dünyanın tek düze bir hal alması, ulus devletlerin sarsılmasına neden olmuştur.

Son yıllarda artan göçlerle birlikte Batı kendi içine kapanmaya yönelmiştir. Ticari ve kültürel yağmalarla yerinden edilen toplulukların, yaşama hakları için başka ülkelere göçüyle Batı için küresel dünya düzeni yerini yeniden sınırları iyi korunan, içine kapalı bir toplum olmaya yöneltmiştir. Bu yönelimle öteki olarak gördüğü Doğu'yu, oryantalist bakışıyla kendinden olabildiğince uzak tutmak ve oryantalist söylemlerle dışlamak ve ötekiyi yeniden üretme yolunu seçmiştir.

3.2. Oryantalizm

Oryantalizm en basit anlamıyla Batı'nın Doğu'yu tanıma biçimidir. Oryantalizmin kelime anlamına bakıldığında, Orient öteki olan Doğu'yu temsil ederken Occident Batı'yı

temsil etmektedir. Oryantalist ise, Doğu kültürüne birçok alanda hakim olan ve Doğu üzerine akademik çalışmalar yapan bilim insanı olarak tanımlanmaktadır.

Oryantalist bakış açısının temelinde, hayali çizgilerle çizilmiş olan Doğu-Batı ayrımı yer alır. Doğu merak edilen, kültürel ve ticari zenginlikleriyle Batı'nın ilgisini çeken bir kurgudur. Batı'nın kendini tanımlama aracıdır oryantalizm. Bu nedenle Doğu-Batı arasındaki ayrım, oryantalizmin mihenk taşıdır. Alponse de Lamartine Doğu-Batı ayrımını şöyle betimler;

> "Doğu kültlerin, mucizelerin ve hatta batıl inançların ülkesidir. Orada düş gücünü biçimlendiren büyük düşünce dindir. Bütün bu insanların yasamı, kanunları ve gelenekleri dine dayalıdır. Batı hiçbir zaman böyle olmamıştır. Neden? Çünkü bunlar daha ilkel, daha ham bir ırktır, köklerinden hala kopamamış barbarların çocuğudur. Batı'da hiçbir şey yerli yerinde değildir. İnsani kirler önde değil sonda gelir. Altın ve demir, hareket ve gürültü ülkesidir batı, doğu ise, derin tefekkürün sezginin ve ibadetin. Fakat batı dev adımlarla ilerlemektedir. Ancak Ortaçağ karanlığının birbirinden ayırdığı din ile akıl, gerçeğin aydınlığın ve sevginin bağrında kucaklaşınca Tanrı'nın ilahi soluğu tekrar dünyaya ruh verecek, erdem, uygarlık ve daha harikaları yaratacaktır" (Voyage en Orient, c. II, s. 74-75 akt. Parla, 2018, s.68).

Lamartine göre, Doğu İslam'ın gücüyle sakin ve tevazu gösterenken, Batı hareketli ve atılgandır. Batı'nın bu hareketliliği onu yüceltecek olandır. Ortaçağ'ın karanlığından çıkan Batı adım adım güçlenecek ve modern, uygar bir toplum olarak Doğu karşısında gücünü gösterecektir. Doğu-Batı ayrımı coğrafi sınırlara değil, kurgulanmış hayali çizgilere dayanır. Oryantalizm bu hayali çizgileri sağlamlaştıran, Doğu'yu öteki olarak etiketleyen ve gücün devamını sağlayan, söylemsel bir pratiktir.

Oryantalizm iki farklı şekilde tanımlanabilir. Bu tanımlardan ilki, oryantalizmin akademik bir düşünce tarzı (bir bilim dalı) olduğu yönündedir. Bu tanımda pozitif anlama sahiptir. Diğer bir tanımı ise bir düşünce tarzı, bir ideoloji, bir söylem tarzı olduğu yönündedir. Kısacası oryantalizm, "kendini Batı (Occident) denilen bir siyasi-kültürel oluşuma ait hisseden birinin Doğu (Orient) olarak betimlediği bir oluşumun öğeleri hakkında konuşmasıdır. Bu bağlamda Şark nosyonunun, Avrupa'da XVIII. yüzyıldan itibaren geliştirilen söylemden üretilen bir yapı (construct) olduğu vurgulanmaktadır" (Kontny, 2011, s.121). Oryantalizmin söylem üreten bir yapı haline gelişinde, Batı'nın

yükselişi ve Doğu-Batı ayrımıyla yakından ilişkili olması nedeniyle, oryantalizm kavramı tarihsel süreç içerisinde incelenecektir.

Oryantalizmi Batı'nın Doğu'yu tanımlama biçimi olarak ele alan ve de aynı adla eseri bulunan Edward Said, Batı'nın Doğu'yu bilme arzusuyla iktidar arzusunun nasıl birbiriyle bağlantılı olduğunu ve nasıl "ben" ve "öteki" tanıma dönüştüğünü analiz eder. Oryantalizme göre, Doğu geri kalmıştır ve Batı Doğu karşında üstündür. Said eserinde, "Doğulu toplumlara ve kültürlere ilişkin oryantalist bilgi ile sömürgeci ekonomik ve politik güçler arasındaki köklü tarihsel ve kurumsal ilişkiyi ortaya koymakta ve oryantalist bilgi üretiminin arkasında böylesi devasa ekonomik, askeri ve siyasi güç bulunmadığında bu bilginin de üretilemeyeceğini vurgular" (Bulut, 2017, s.8).

Oryantalizm, Batı'nın kültürel, siyasi düşüncelerinden beslenerek, Doğu'yu ötekileştirir. Said'e göre Doğu "Avrupa'nın en büyük, en zengin ve en eski sömürgelerinin bulunduğu yerdir, kurduğu medeniyetlerin ve konuştuğu dillerin membaıdır, kültürel uzamıdır ve onun en derin ve ziyade tekerrür eden 'öteki' imgelerinden biridir" (Said, 1998 s.14). Oryantalist söylemde bu düşüncelerden beslenerek oluşur. Said, "oryantalist bilgi ve söylem aygıtını sömürgeci siyasal ve ekonomik aygıt ile ilişkilendirdi… Said bu yaklaşımıyla, oryantalizmi sömürgeci kurumsal ve maddi bağlam içine oturtmakla kalmaz, aynı zamanda bir bilgi ve hakikat üretimi ve özne kuruluşu olduğunu göstermiş olur" (Mutman, 2002, s.189,192 akt. Tutal,2002, s.122)

Said oryantalizmi Batı'nın Doğu hakkında bildiği her türlü bilgi ve Doğu üzerinde yarattığı "söylemsel bir kurgu olarak" sunar. "Said'in amacı Batı ile Doğu arasına çizilen ayrımın tarihsel olarak özgül bir iktidar/ bilgi söylemi olduğunu gösterecek şekilde, Doğu üzerine Batı söylemlerinin karşıt uçtan bir okumasını (contrapuntal reading) yapmaktır" (Cambridge: Blackwell, 1992 akt. Keyman, 2002, s.26). Bu okumayı yapmakta amaç ise, Doğu'nun Batı'yı söylemsel olarak nasıl kurguladığını ortaya koymaktır.

Said oryantalizmi üç şekilde ele alır; "akademik bir disiplin, bir düşünce tarzı ve tüzel bir kurum" (Metin, 2013, s.48). Akademik bir disiplin olarak oryantalizm, Doğu dillini, kültürünü, tarihini, geleneklerini tanımak isteyen olumlu bir anlam sahiptir. Doğu'yu tanımak için giden ve dilini öğrenen seyyahlar örnek olarak gösterilebilir. Haçlı seferleri sonrasında, 1312'de Viyana Konsülü'nün aldığı kararla Doğu dillerine ait

kürsülerin açılmasına karar vermiş, böylece akademik bir disiplin olarak oryantalist çalışmalarla ilgili ilk adımlar atılmıştır. Bir düşünce tarzı olarak oryantalizm ise, occidental-oriental ikilimine atıfta bulunur. "Occidental adam Doğu üzerine düşünürken bu kalıplar üzerinden hareket etmektedir; çünkü Doğu'nun yer çekimi kanunu kadar sabit değişmez vasıfları vardır" (Metin, 2017, s.48). Batılı nazik, kibar, eğitimli vb. özelliklere sahipken, Doğulu kaba, cahil, şehvet düşkünü olarak anılır. Bu vasıflar, Doğu imgesinin hayali olarak düşüncelerde yer alan özellikleridir. "Tüzel kurumluk düzlemi ise diğer iki düzlemi kapsar ve bilgi-iktidar ile daha iç içedir. Doğu'nun tekrarlanan pratiği "bilgi"nin meşrulaşmasını sağlarken, diğer yandan bu meşruiyeti bozan her bilgi/ eylem dışlanmakta/yok sayılmakta/hiçleştirilmektedir" (Metin, 2017, s.48-49). Tüm süreç göz önüne alındığında, tüzel bir kurum olarak oryantalizmde bilgi- iktidar ve söylem iç içedir ve iktidarın devamını sağlamaktadır.

Batı yükselişini hızlandırmasının ardından, 18. yy 'la birlikte Doğu üzerinde tüm gücünü kullanmak ve hegemonyasını sürdürmek için tüm ilgisini Doğu'ya vermiştir. Doğu'yu sömürürken diğer yandan da kimliğinin devamı için bir kavrama ihtiyaç duymuştur. Batının Doğu üzerinde kurguladığı ve uyguladığı hegemonya oryantalizmi güçlendirmiştir. Said;

> "Batı-dışı kültürler olarak kodlanan ilişkilerin "geleneksel toplum" kategorisi içine hapsedilmesini ve "öteki" olanı denetlenmesini ve modern olana dönüştürülmesi gereken bir "kültürel nesne" olarak kurulmasını temsil eden ve bu nedenle Batı modernitesinin dünya üzerindeki kültürel liderliğini ve hegemonyasını meşrulaştırmayı amaçlayan bu tarih okuma anlayışına "oryantalizm" adını verir (Kahraman ve Keyman, 2011,s.76).

Kelime anlamı, Doğu'yu ait olanı keşfetme, öğrenme, Doğu üzerine yapılan çalışmalar olarak bilinse de, oryantalizm özellikle ötekinin inşası, Batı kimliğinin inşası ve gücünün devamı için araçtır. Doğu'yu bilme, Doğu'yu tanıma alanı olarak görülen Oryantalizm, aslında Hristiyan Batı ile Müslüman Doğu'nun karşı karşıya kaldığı, ideolojik çatışmaların olduğu bir alan olarak görülebilir. Batı'nın adım adım yükselişinde bir ötekiye ihtiyaç duyduğu gerçeği üzerinden bakıldığında oryantalizmin, Batı'nın Doğu üzerindeki hegemonyasını sürdürme alanı olduğu görülmektedir. Oryantalizmin bazı tanımları ise şu şekildedir;

- Ahmet Cevizci'ye (2013) göre; "Klasik anlamı içinde, Doğu kültürüne, Doğu dillerine ve tarihine vb., dair araştırma olarak tanımlanırken(…), diğer bir anlamıyla oryantalizm Batı'nın kendi kimliğini ifade etmesinin, kendisini tanımlayıp eylemini meşrulaştırmasının dolayımlı, ideolojik ve kültürel yoludur" (s.1204). Batı kendi kimliğini ifade edip, kendisini tanımlarken bir ötekiye ihtiyaç duyar.

- Edward Said'e göre (1998) ise; "Oryantalizm estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik, tarihe ait ve filolojik metinler aracılığıyla "aktarılmaya" çalışılan bir cins jeo-ekonomik görüşler bütünüdür" (s.26) Bir diğer tanımıyla oryantalizm; "Doğu'yu konu edinen kuramların tamamı, verilen beyanatlar, takınılan tavırlar, yapılan benzetmeler, bir cins öğreti, yönetim bicimi veya hükümet şeklidir. Kısaca bu cins oryantalizm, Batı'nın üstünlük sürdürme taktiği, Doğu üzerinde kurma çabasıdır" (Said, 1998, s.14) Said, oryantalizm kavramını üç şekilde tanımlamış olsa da, tanımlarından anlaşılacağı üzere, bir düşünce tarzı, Batı'nın egemenlik kurma çabası olarak görmektedir.

- Soyut anlamları dışında oryantalist çalışmaların önde gelen isimlerinden Bernard Lewis'in oryantalizm tanımı ise şöyledir; "Birinci anlamında oryantalizm, Orta Doğu'yu, Kuzey Afrika'yı ziyaret etmiş ve gördüklerini veya hayal ettiklerini, çoğunlukla romantik ve aşırı bir tarzda resmetmiş, çoğunlukla Batı Avrupalı ressamların oluşturduğu bir resim ekolüdür. Daha yaygın kabul görmüş ikinci anlamında oryantalizm, ilkiyle bağlantısız olarak, akademik uğraşın bir dalıdır. Rönesans'tan itibaren Batı Avrupa'da akademik çalışmalardaki büyük patlama ile başlar. Grekçeyi inceleyen Helenistler, Latinceyi araştıran İbraniceciler bulunuyordu. İlk ikisine verilen isim 'klasikçiler'dir, üçüncü ise 'oryantalistler' olarak adlandırılırdı" (Lewis, 1798, s.49 akt. Bulut, 2017, s.5-6). Lewis, Said'in aksine oryantalizmi, akademik bir disiplin olarak yorumlamıştır. Ancak bu yaklaşım oryantalizmin kullanılan ilk pozitif anlamlarından bir olarak görülebilir.

- M. Hamdi Zakzuk oryantalist tanımı ise; "Oryantalist (…) genel anlamıyla, bir bütün olarak Yakın, Orta ve Uzak Doğu'yu dili, edebiyatı, uygarlığı ve dinleriyle incelemeye çalışan Batılı bilim adamları için kullanılan isimdir" (Bulut, 2017, s.6). Zakzuk oryantalist tanımı Doğu-Batı ayrımını vurguladığı gibi, bilme istencine dayalı bir bilim dalı olarak yorumlamaktadır.

Oryantalizmi daha iyi anlamak için Batı'nın geçirdiği tarihsel süreci de göz önüne almak gerekir. Oryantalizmin tarihi, Batı'nın tarihidir. Batı belli dönüm noktalarından

geçerek, modern Batı kimliğini oluşturmuştur. Antik Yunan ve Roma hukuku, Rönesans ve Reformun getirdiği modern ve çağdaş yapı, Aydınlanma hareketinin aklı ve bilime olan yaklaşımıyla şekillenmiştir. Aydınlanmanın Fransız İhtilali'ne olan etkileri ve sanayileşmeye olan katkılarıyla Batı iktidarı ve gücü elinde bulunduran haline gelmiştir. Bu süreçte Batı Doğu üzerindeki gücünü korumak ve hegemonyasının devamı sağlamak üzere oryantalizmden faydalanmıştır. Batı'nın modernize olduğu her an oryantalizm yeniden üretilmiştir. Bu nedenle oryantalizmin tarihi, Batı'nın tarihidir.

"Antik Yunan ve Helenistik dönemde; Pers (Doğu) karşıtlığı üzerine inşa edilen bir Batı fikri ve bu fikre aidiyet gösteren Yunan-Helen(Batı) kimliği oluşmuştur" (Cerrah, 2015, s.102). Yunan-Pers savaşlarıyla başladığı varsayılan Doğu-Batı ayrımıyla aslında oryantalizminde tarihi başlar. Bu nedenle, ilkçağdan günümüze uzayan bu ayrım oryantalizminde tarihini oluşturur. Doğu- Batı ayrımının ikinci derin çatlağını oluşturan ise Roma İmparatorluğunun Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılmasıdır. Oryantalizm kavramına ilk olarak Romalı yazarların eserlerinde rastlanmaktadır. İslamiyetin ortaya çıkışı ve Doğu'ya yayılmasıyla birlikte Doğu ele geçirilmesi gereken öteki olarak anılmaya başlamıştır. Oryantalist çalışmalarda bu dönemden itibaren hız kazanamaya başlamıştır. "Oryantalist çalışmaların Doğu'su, toplumsal bir çıkar (sömürgecilik) ile ideolojik (Avrupamerkezcilik) bir çıkarın (tahakkümün) belirli bir tarihsel/ sosyal bağlamda üst üste gelerek çakışması ve çok katlı sosyolojik/tarihsel bir yapıya dönüşmesiyle hayat bulur" (Arlı, 2014, s.28).

Ortaçağda Doğu-Batı çatlağını daha da derinleşmesine neden olan şüphesiz İslam'ın ortaya çıkmasıdır. Hristiyan Batı, yayılmakta olan İslam ile mücadele etmek için bir çözüm yoluna ihtiyaç duymaktaydı. Ortaçağ'da Batı'nın ötekisi İslam'dı. İslam'ı tanımak için önce dilini bilmesi gerekmekteydi. Dili bilmek ve öğrenmek için ise oryantalizme ihtiyacı vardı. M. Hamdi Zakzuk, oryantalizm, din ve misyonerlik arasındaki ilişkiden şöyle bahseder;

> "Oryantalizm, Doğu medeniyet ve inançlarını öğrenmeyi sağlayan 'Doğu dillerini bilme' üzerine kurulduğuna göre, misyonerlikle bu noktada birleşiyor, çünkü misyonerlik de Hıristiyanlaştırmak istediği kimselerin dillerini bilmeyi zorunlu görüyor. Nitekim 13. Yüzyıl misyonerlerinde Müslümanların dillerini öğrenmenin gerekli olduğuna ilişkin tam bir kanaat vardı. Kendilerince Müslümanları Hıristiyanlaştırma çabalarının başarıyla sonuçlanması buna bağlıydı. Daha sonra uygulama alanına konulan bu kanaat, oryantalizmin

> gelişmesinde önemli rol oynadı. O dönemlerde oryantalizmi misyonerlikten veya genel anlamıyla dini faktörden ayırt etmek kolay değildi. Çünkü oryantalizmin doğuşunda dini faktör ilk sırada yer alıyordu" (Zakzuk, a.g.e. s.17 akt. Bulut, 2017 s.7).

Ortaçağ'da bilinmeyen farklı bir dinin varlığı, Batı'yı tedirgin etmiştir. Bu süreçte öteki İslam'dır. İslam'ın gücünü geriletmek için, İslam'ı ve dilini öğrenmek gerekmekteydi. Bu da, Doğu dillerine ait kürsülerin açılması için bir nedendir. İslam'ın yayılmasını engellemek ve Doğu'nun elinde bulundurduğu ticari ve kültürel zenginliklere ulaşma için, Haçlı Seferleri gerçekleştirilmiştir. Bu seferlerin amacı dini gibi gözükse de, Doğu'ya hakim olmak ve Batı hegemonyasını yaymaktır. Seferler sonrasında, 1312 yılında Viyana Konsülünün aldığı kararla Doğu dillerine ait kürsüler açılmaya başlanmıştır. Bunun nedeni Doğu'yu keşfedebilmek ve daha iyi anlamak için Doğu dillerini bilme arzusudur. Haçlı seferleriyle birlikte,

> "Doğu, Doğu uygarlığı, felsefesi, sanatı, dini ve kültürü Batı'da her zaman merak ve ilgi odağı olmuş, bu ilginin Doğu'yu algılayış biçimi ve yarattığı bakış açısı, Doğu ile Batı arasındaki farklılıklar üzerine kurgulanmış, özellikle de Batı'nın bu yabancı kültürden farklı olduğunu vurgulayan bir algılama biçimine dönüşmüştür" (Boztemur, 2011,s.139).

Bu dönüşüm, oryantalizmin ana konusu olan Doğu-Batı ikilemini derinleştirmiştir.

Coğrafi Keşifler ve sömürgecilik hareketiyle, pusula, barut, matbaa gibi icatlarla tanışan Batı, Doğu karşısında yükselişe geçmiştir. Doğu artık Batı için olumsuz olan her şey anlamına gelmeye başlamıştır. Doğu bu noktada Batı kimliğini yaratan öteki konumdadır. "18. yüzyıla gelene değin oryantalizmin uğraş alanı kendinden farklı bir 'öteki' yaratmak ve öteki kültürü öğrenmek oldu" (Boztemur, 2011, s.139). 'Öteki'ni yaratmak, Batı'nın üstünlüğünü göstermek, Doğu'nun farklı ve geri kalmışlığını vurgulamak ve Doğu'nun zenginliklerine ulaşırken, üstün Batı kimliğini yaratmaktır. Said'e göre;

> "Batı 18. yüzyılın sonlarından itibaren Doğu'yu tanımak amacıyla yola çıkmış ve hegemonyasının genel şemsiyesi altında tüm güçlerini kullanarak Doğu'ya dalmıştır. Batı'nın Doğu üzerinde imal ettiği hayaller dünyasının sınırları

içerisinde varlık kazanmıştır. O hayaller dünyası ki, temelinde Batı'nın sadece üstünlük duyguları yer almaktadır" (Said,Oryantalizm, s.20 akt. Metin, s.60).

Rönesans, reform ve aydınlanma Batı'nın modern ve uygar bir toplum olma yolundaki mihenk taşlarıdır. Oryantalizm açısındansa, Batı'nın geliştiği, Doğu'nun gitgide cahil, geri kalmış, yobaz olarak etiketlendiği ve 'öteki'nin pekiştirilerek yeniden üretildiği dönemi işaret etmektedir. Özellikle Aydınlanma düşünürlerinden Montesquieu Doğu'yu ve Doğulu toplumları despotik olarak nitelendirmiştir. Aydınlanma hareketinin etkileriyle yaşanan Fransız İhtilali, Doğu ve oryantalist bakış açısı yönünden büyük bir öneme sahiptir. Doğu- Batı ayrımının adım adım oluştuğu bu süreç, Batı'nın yükselirken ihtiyaç duyduğu öteki ve ben ilişkisine dayanmaktadır. Batı'nın geçirdiği süreçlerde, merak edilen keşfedilmeyi bekleyen Doğu, Fransız İhtilali sonrasında başa geçen Napolyon Bonapart'ında ilgisini çekmiştir. Napolyon'un Mısır işgali oryantalizmin değişimi açısından önemli bir yer sahiptir.

Fransız İhtilali sonrasında, yeni rejimden memnun olmayan burjuvazinin darbesiyle yeni Napolyon Bonapart rejimin başına geçmiştir. Doğu'nun özelliklede Mısır'ın zenginliklerine karşı ilgisi olan Napolyon'un 1798'de Mısır'ı işgal etme çabası bir açıdan Doğu-Batı arasında kırılmaya daha da derinleşmiş, oryantalizm içinde bir dönüm noktası olmuştur. Said'e göre; "Napolyon öncesinin tüm oryantalist projelerinin ortak karakteri, başarıya ulaşabilmek için önceden yapılacak şeylerin çok az oluşu idi. Napolyon'dan sonra oryantalizmin dili daha büyük ölçüde değişikliğe uğradı. Anlatım realizmin üzerine çıktı ve sadece bir takdim şekli olarak kalmayıp aynı zamanda bir dil ve bir yaratma aracı oldu" (Said, s. 120-130 akt. Metin, 2013, s.62).

Napolyon'un Mısır seferi, Doğu'yu ele geçirmek ve zenginliklerine ulaşmak için en önemli adımlar biriydi. Napolyon sefere çıkarken oryantalist çalışmalar yapan birçok araştırmacıyı yanına almış, Mısır'da Institut d'Egypte'i kurmuştur. Napolyon bu seferi gerçekleştirirken topla tüfekle değil, akıl ve kalemle sömürgeleştirme arzusundaydı. Napolyon Arapça olarak yayınladığı bildiride " Müslümanların ve halifenin dostu olarak Mısır'a geldiğini, bir amacının Mısırı halkını Memluklerin zulmünden kurtarmak, öteki amacının ise Hindistan'ı İslam düşmanı İngilizlerin elinden kurtarmak olduğunu" (Bulut, 2017, s.90) ilan etmiştir.

Ancak Fransa'nın ve Napolyon'un asıl amacı Hindistan'a ulaşmak ve ticaret yolunu elde etmektir. "Napolyon'un Mısır seferi başarısızlıkla sonuçlanmış olmasına rağmen, Batı'nın İslam dünyası ile özelde de Osmanlı İmparatorluğu ile ilişkilerinden bir dönüm noktasıdır" (Bulut, s.88). Napolyon'un Mısır seferi, oryantalizmin dilini değiştirmiş, Said'inde ele aldığı üzere bir dil ve yaratma aracı olarak, Batı'ya kimliğinin inşası ve devamında aracı olmaya başlamıştır.

Aslı Çırakman 18. yüzyılla birlikte Batı'nın Doğu'yla ilişkisini şöyle açıklar;

> "Doğu ile Batı arasında çağlar boyunca değişen siyasal ve kültürel ilişkilere, XVIII. Yüzyıl sonuna kadar Batı'nın hâkim olduğunu söylemek mümkün değildir. Zaman içinde Batı kendi kendini de farklı şekillerde yansıtmıştır yani Batı'nın kendi hakkındaki tasarımlarının değişmesi onun Doğu'yu kavrayışına da yansımıştır. Tuhaf olan da oryantalizme karşı bir söylemin hiç oluşmamış olduğunu varsaymaktır. Bu varsayım Said'in oryantalist söylemi doğrusal bir tarih anlayışı bağlamında görmesinden kaynaklanmaktadır. Yani bu söylem tarihsel olarak önceden belirlenmiş Doğu'ya sahip olma ve istila etme hedefiyle ilerlemiştir(…) Said söylemsel olarak Batı'nın Doğu'ya her zaman üstün pozisyonda olduğunu, Doğu'nun ise zayıf ve sessiz olarak tasarlandığını göstermeye çalışmıştır. Böyle bir söylemsel bütünlük ancak Batı'nın her zaman yekpare ve birleşik bir güç olduğunu varsaymakla oluşabilir." (Çırakman,2011, s.199-200)

19. yy'da oryantalizmin yayılmasında en önemli isimlerden biri Silvestre de Sacy'dir. Sacy 1822'de kurulan Asya Derneği'nin ilk başkanı olması haricinde, modern oryantalizminde öncüsü sayılmaktadır. "Sacy, yalnızca 1822'de kurulan Societe Asiatique [Asya Cemiyeti]'in ilk başkanı olduğu için çağdaş Oryantalizmin öncüsü sayılmıyor. Oryantalizmin çağdaş öncüsü olarak kabul edilmesinin sebebi, yaptığı çalışmaların oluşturduğu sistemi, kendisinin pedagojik görüşleri, yarattığı bilimsel gelenek ve Oryantalizm ile yönetim arasında kurmuş olduğu köprüdür" (Said, a.g.e., s.205 akt. Bulut, 2017, s.103). Oryantalizm, 19. yüzyılla birlikte akademik bir disiplin olarak yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu yüzyılla birlikte Batı, Doğu'dan üstün olduğu ve gücün elinde bulunduğu bilincine varmıştır. "Doğu ile Batı arasındaki ilişki, bir güç, bir hakimiyet, farklı derecelerde karmaşık bir hegemonya ilişkisidir… Doğu 'Doğululaştırıldı' ise, bunun nedeni basitçe, 19. yüzyıl Avrupalısı tarafından genel kültür diye bilinen o malum yollarla Doğulu olduğu keşfedildiği için değildir; aynı zamanda

Doğulu yapılabildiği, yani Doğululuğa boyun eğdirilebildiği içindir" (Said, s.5-6 akt. Mutman, 1996, s.38-40).

Oryantalizm kelimesi 19. yüzyılın başlarında, resimin ve sanatın bir dalı olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle Doğu figürleriyle anılan resim sanatında, oryantalist işlemeleri dokumalar, desenler, halılar ve mimari olarak da Doğu'nun izlerini taşıyan kültürel bir tanım için kullanılmıştır. Ancak özellikle resim sanatında kullanılan Doğu imgeleri, haremler, köle kadınlar, şehvet düşkünü kadınlar üzerinden yansıtılır. Birçoğu da Doğu'yu görmeden, olmasını istediği hayali ve kurgulanmış Doğu'nun resmidir. Örneğin, "Napolyon'un Mısır seferini şereflendirmesi istenen Fransız ressam Gross, Mısır hiç ayak basmadan bir asır boyunca etkili olacak Doğu manzaraları, kostümleri ve yüzleri hakkında prototipler yaratmıştır" (Kömeçoğlu, 2002, s.46). Doğu'yu merak eden ve gidip gören birçok seyyah ve ressamda gördüklerinin hayal olarak yarattıkları Doğu'yu karşılamamaları nedeniyle, yine hayali olarak kurguladıkları Doğu'yu yazıp çizmeye devam etmişlerdir. Görsel olarak tanımlanan oryantalizm günümüzde de resim sanatında kullanılmaya devam etmektedir. Resim sanatında ele alınan oryantalizmde, saraylar, haremler, cinsel obje olarak sunulan cariyeler, şehvet düşkünü erkekler vb. imgelerle Doğu hayali olarak kurgulanmaktadır. Örneğin; "Delacroix'i Grand Odalisque (1814) tablosu çoğu eseri gibi tamamen hayal ürünü olmasına rağmen resim tarihinin en tanınan, en çok kopyalanan ve bu sayede de oryantalist bakışın sembolü haline gelmiş ikon eseridir" (Özdal, 2012, s.65 Yedi: Sanat ve Tasarım Bilim Dergisi).

Doğu'ya hiç seyahat etmeyen bir diğer isim Victor Hugo'dur. Hugo'nun 1825'te kaleme aldığı Les Orientales'te; "Doğu'yu; renk, debdebe ve barbarca bir vahşet cümbüşü, haremler, saraylar, kesilen kelleler, çuval içinde denize atılan kadınlar (…) şeklinde tasvir ediyordu" (Bulut, 2017, s.98). Hugo'da Doğu'yu, barbar, vahşi olarak niteleyerek ötekileştirmekte, Batı'nın üstünlüğünü vurgulamaktaydı.

Sanatsal olarak incelendiğinde de görüldüğü üzere Doğu, öteki ve farklı olan olarak resmedilmektedir. Batı'yı yücelten "Oryantalizm'in başlıca hedefi, Batı kültürünün Müslüman Doğu'yu temsilinde, baskıcı ve zorlayıcı olmayan bir bilgi ve güç formu için gerekli şartların oluşmasını sağlamaktır" (Rubin, 2007, s.32). Oryantalizm Batı iktidarının bir aracı olarak kullanılmaktadır. Hedefine ulaşmak içinse, rızaya

başvurur. Rıza yoluyla Doğu üzerinde hegemonyasını uygulayarak, Doğu'yu hiçleştirir. Hentsch'e göre(2016);"Doğu keşfedilmekten ve şeyleştirilmekten kurtulamaz. Doğu kendi tarzında bir nesne haline gelir. Merak, bilgi, moda (egzotizm) ve ayıplama (despotizm) nesnesi" (s.126). Özellikle Haçlı Seferleri sonrasında merak edilen haline gelen Doğu pasif, despot, tembel olarak resmedilmeye başlarken, Batı çalışkan, akıllıcı, modern, çağdaş olarak resmedilir.

Doğu zenginlikleriyle özenilen iken, Batı'nın ilgi odağı haline gelir. Doğu'nun sömürgeleştirilen ve ötekileştirilen hali, Batı iktidarının devamı için gereklidir. "Batı hegemonyasının kurulmasında ve sürdürülmesinde önemli olan oryantalizmin asıl işlevi, siyasal, ekonomik ve kültürel bir birlik olarak Batı'yı ve Batılı özneyi hakim bir evrensel norm ve merkez olarak kurmasıdır" (Kanar, 2016, s.62). Bunu Doğu'yu nesneleştirerek yapar ve Batı'yı merkeze koyarak, özenilen, olmak istenen haline getirir.

Edward Said, oryantalizmi incelerken Foucault'nun bilgi-güç ikileminden yararlanır. Çünkü oryantalizm, bilgiyi üretir ancak bu bilgiler iktidarın çıkarları doğrultusunda üretilen bilgiler bütünüdür. Bu bağlamda, Batı gücünü sağlamak için öteki olarak yarattığı hayali bir coğrafya olan Doğu'dan beslenmektedir. Foucault'nun bilgi-güç arasındaki ilişkisi, oryantalist söylemi inşa etmektedir. Said, Doğu hakkındaki her türlü bilginin, onu işaretleyen, çerçeveleyen ve inşa eden bir söylemin (oryantalist söylem) nedeni ve sonucu olduğunu ve son kertede Doğu'yu Batılı gücün tahakkümüne ve sömürüsüne açma yönünde hizmet gördüğünü ileri sürmekteydi" (Yıldız, 2007 s.9-10). Said, oryantalizmi Doğu'yu tasarlayan hayali bir kurgu olarak gören Batı'nın, iktidarını sürdürmek için kullandığı bir araç olarak görmektedir. Özellikle, Foucault'nun bilgi - güç ilişkisi, oryantalist söylemi yeniden üreterek, öteki'ni (Doğu'yu) yaratır.

Said oryantalizmi açık, gizil ve modern oryantalizm olarak üçe ayırır; Akademik bir disiplin olarak gördüğü oryantalizm diğer disiplinlerle iç içedir ve Doğu bir araştırma nesnesidir. Said, oryantalizmin bu şekline açık oryantalizm der. İkinci olarak tanımladığı biçimiyle oryantalizm bir düşünce biçimidir. Doğu hakkında yazıp çizmiş, Batı'yla Doğu arasındaki farkı irdelemiş tüm yazarlar (Dante, Flaubert gibi) gizil oryantalistler olarak adlandırılır. Bu yazarların ortak özelliği, Doğu'yu bir nesne haline getirme arzuları olmamalarına rağmen, araştırmalarıyla nesneleştirip oryantalizmin yeniden üretmiş olmalarıdır. Üçüncü ve son biçimiyle modern oryantalizm " Doğu'yla bir ilgilenme, içli

dışlı olma biçimidir. Modern oryantalizm bir hükmetme, yeniden yapılandırma, Doğu'yu ve Doğuluları çeşitli pratikler ve kuramlarla temsil etme biçimidir" (Çırakman, 2011, s.191,192). Batı iktidarının Doğu üzerindeki hegemonik yapısının devamı için oryantalist bilginin üretilmesi ve devamı gerekmektedir. Doğu, Batı'nın yarattığı bir kurgu, bir imgelemdir ve insanın yarattığı bir söylemdir. Bilginin üretilmesi ve Batı hegemonyasının devamı için söylem yeniden üretilir.

> "Doğu, Batı için nesnel gerçekliği olan bir yer değil, bir metindir (…) Doğu'ya ilişkin tüm bilgiler için şarkiyatçılık metinlerine başvurmak gereklidir. Metnin yazarı, yani Batılı şarkiyatçı, bu bilginin üreticisi ve sahibi olmakla, bilginin nesnesi olan Doğu üzerinde egemendir. Bu metne göre Doğu hep aynı sıfatlar, aynı imgelerle betimlenir, metin tekrar tekrar üretilir ve bu bilginin nesnesi olan Doğu sanki hiç değişmemiş gibi yansıtılır." (Jale Parla, age, s. 12 akt. Kanar, 2016, s.34).

Batı'nın Doğu'yu metinleştirme işlemiyle, Doğu hayali, zamanın dışında bir mekan olarak tasvir edilir. Doğu öteki, yobaz, cahil ve geri kalmış kimliğiyle nesneleştirilir ve oryantalist bir dil oluşturulur. Oluşturulan bu dil Doğu'nun geri kalmış ve öteki kimliğini yeniden üretirken, Batı'yı modern, uygar olarak yüceltir. Oryantalizm, Batı'nın Doğu üzerindeki ideolojik söylemidir ve Batı, oryantalizmle Doğu'yu işaretleyerek kendini merkeze koyar, Doğu'nun olumsuzlukları üzerinden kendini olumlayarak yüceltir ve Doğu üzerinde hegemonyasını sürdürür. "Doğu" her zaman için Batı'dan başka bir şeyle, Batı'nın basitçe sahip olduğu düşünülen şeylerle kıyaslanarak Batı'nın "Öteki"si haline gelir. Batı ile Doğu arasındaki ayrım Doğunun işaretlenişi, damgalanışıdır" (Mutman, 1996, s.44).

20. yy'la birlikte oryantalizm kavramı da değişmeye başlamıştır. Batı'nın gücünün göstergesi haline gelen hegemonik yapının devamı, üretilen oryantalist söyleme bağımlı hale gelmiştir. Ancak, özellikle yaşanılan I. Ve II. Dünya Savaşları sonrasında sömürge haline gelen Doğu ülkeleri, seslerini duyurmaya başlamıştır. Batı için alışık olmadığı bir durum olsa da, özellikle I. Ve II. Dünya Savaşlarıyla birlikte, Batı'nın sömürgeci egemen yapısı sarsılmaya başlamıştır. Özellikle İslam yine Batı'nın gözünü korkutmaya başlamıştır. Hentsch'e göre; "İslam'ın günümüzde, entelektüel silahlarını Batı'dan almadan Batı'nın hegemonyasına radikal biçimde karşı çıkabilecek tek ideolojiyi temsil ettiği düşünülmektedir" (Hentsch, s.206 akt. Bulut, s.122). Bu düşünce nedeniyle, Batı

Doğu'ya ve İslam'a karşı daha da ötekileştirici davranmaktadır. Özellikle, sömürgesi haline getirdiği Doğu toprakları dahil, Batı'nın emperyalist gücüyle değişen ve tek düzeleşen sistem nedeniyle, Doğu Batı'nın gözünde istenmeyen öteki olma özelliğini pekiştirir hale gelmiştir.

Günümüzde oryantalizm ve oryantalist söylemin yeniden üretimi için, kitleleri yönlendiren ve gücüyle hegemonyanın devamını sağlayan kitle iletişim araçları bu işlevi görmektedir. "Oryantalizme, (Batı'daki) gücünü ve kalıcılığını sağlayan, hegemonya veya yürürlükteki kültürel hegemonyanın sonucudur" (Said, s.7 akt. Kahraman,2002, s.164). Hegemonyanın devamı için, Doğu'nun ötekileştirilmesi ve söylemsel olarak yeniden üretilmesi gerekir. Yeniden üretim "öteki"nin varoluşuyla güçlenir ve var olur.

3.2.1. Oryantalizm ve Öteki İlişkisi

"Öteki" bireysel olarak bir kimlik sorunu gibi görünse de, toplumsal olarak incelendiğinde bütünlüğü bozan, birinin diğerini farklı gördüğü bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek bireyler gerekse toplum kendi kimliğini oluşturmak için "öteki" olana ihtiyaç duyar. "Hobsbawam'ın "öteki kimdir?" sorusuna cevabı; "öteki", "biz" olmayandır ve tanımlarken derilerinin rengi, başka fiziksel farklılıkları ya da konuştukları dille tanımlanırlar" (Hobsbawm, 2002, s.23 akt. Öztürk, 2018,s.27). Hobsbawm'ın tanımına ek olarak sadece fiziksel ve dilsel farklılıklar değil, aynı dili konuşan aynı fiziksel özelliklere sahip olsa bile "biz" olmayan ya da "bizden" olmayan daima "öteki" olarak işaretlenmektedir. Schnapper'a göre;

> "Yeni Dünya'nın, Uzakdoğu'nun ve genel olarak Avrupalı olmayan uygarlıkların keşfiyle birlikte "Avrupa'da somutlaşan tartışma tür ile bireylerin arasına ortalama bir çözüm getirdi: Gruplar ve onların kültürleri. 18. yüzyıl, aklı ve özgürlüğüyle tanınan ve yurttaş kavramına esin kaynağı olan soyut birey üstünde ısrar etti. 19. yüzyılın romantik düşüncesi ise, etnik boyutun önemini ve değerini vurgulayarak, halk düşüncesini öne sürerek değerleri altüst etmeye yöneldi" (Schapper, 2005, s.29)

Doğu'yu sömüren Batı, zaman içerisinde Doğu'yu kendini yaratan bir öteki olarak görmeye başlar. Özellikle İslam'ın yayılmaya başladığı ilk dönemlerde Hristiyanlığın

karşısında olan İslam bir ötekiyken, zamanla Doğu ötekileştirilmeye başlanmıştır. Ortaçağ'ı yaşamış olan Batı, Coğrafi Keşifler, Rönesans, Reform, Fransız İhtilali, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi süreçlerinden geçerek modernleşeme ve uygarlık sürecini tamamlamış kendi dışında kalanları da Batı-dışı görerek ötekileştirmiştir.

Oryantalizm ötekinin tarihidir ve öteki olandan beslenir. Bunu yaparken de kitle iletişim araçlarından faydalanır. Önceleri dinler, etnik kökenler vb. üzerinden üretilen öteki, zaman içinde medya yoluyla sürekli yeniden üretilen ve kitlelere özellikle hissettirmeden empoze edilen bir değersizleştirme modeli olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. "Öteki kavramı birden çok bağlantılı kavramın toplamından daha fazlasıdır. Çok kültürlülük, duygudaşlık, kimlik, yabancılaşma, kültür, ön yargı, farklılaşma, bütünleşme gibi kavramların ifade ettiklerinin doğurduğu nesnel bir gerçeklik olarak "öteki"; bizden olmayan demenin bilimsel adıdır" (Öztürk, 2018, s.26). "Öteki" kavramı zihinlerde tam bir tanıma karşı gelmese de sözlük anlamı olarak incelendiğinde, farklı olan, bizden olmayan anlamına taşır. "Öteki"nin bazı tanımları şu şekildedir;

- Türk Dil Kurumuna göre 'Öteki' kavramının sözlük karşılığı; "Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan"dır (www.tdk.gov.tr).

- Cevizli'ye göre ise "Bir şeyin, bir nesnenin zihindeki ve zihne ait tasarımı; soyut düşünme faaliyetinde kullanılan ve belli bir somutluk ya da soyutluk derecesi sergileyen bir düşünce, fikir ya da ideal" olarak tanımlanmaktadır" (Cevizli, Felsefe sözlüğüne bak s.499).

- "Foucault, "öteki"yi sistemin kendilerine iktidar alanı tanımladığı, var ettiği toplumsal grup olarak tanımlamaktadır. "Öteki" kavramının kapsam alanını da, iktidarın sistem dışına ittiği deliler ve suçlular gibi alt gruplarla sınırlandırmaktadır. Foucault, totaliterleşmiş düşüncenin farklılığını, "öteki" olanı baskı altına alan bir düşünce olarak görmektedir" (Öztürk, 2018,s.28).

- "Levi Strauss'a göre; ben ve öteki bilinci kültürden kaynaklanan farklı sosyal davranışın sonucudur. İnsanlar arasında öteki, ayrı bir kültüre mensup olan insan veya gruptur. Ayrı bir kültür ve yaşam tarzı ne derecede gelişmiş ise farklılık, ben ve

öteki bilinci o kadar derin ve güçlü olur" (İnalcık, 2011, s.27 Doğu batı Dergisi doğu ne batı ne).

Toplumun en küçük birimi olan bireyden büyük topluluklara kadar, egemen görüş kendinden olmayanı farklı görmek ve dışlamak eğilimindedir. Dahası kendini kıyaslarken farklı gördüğüne ihtiyaç duyar ve öteki olanı yaratır. "Toplumsal yaşam içinde egemenlerin hegemonyası altında yaşayan toplum kendisine enjekte edilen/kabul ettirilen düşünceler dışındaki düşünceleri hoş karşılamaz. Böyle düşüncelere sahip kişi ve gruplar toplumsal alan dışına itilir ve "öteki"leştirilir" (İnceoğlu &Savaş, 2014, s.55). Çünkü, farklı olanın duyulması demek iktidarın gücünün sarsılması anlamına gelmektedir. Bu da iktidarın yerini ve hegemonyasını zora sokmaktadır. Bu nedenledir ki, farklı düşüncelere sahip olan bireyler/ gruplar susturulmalı, ötekileştirilmelidir.

"Öteki" kavramı, toplumsal ilişkilerden üretim ilişkilerine gündelik hayatında birçok alanını etkilemektedir. Öztürk'e göre bazı ötekileştirme biçimleri şu şekildedir; "Cinsiyete bağlı ötekileştirme, Etnik kimliğe bağlı ötekileştirme, Dini kimliğe bağlı ötekileştirme, Coğrafi kimliğe bağlı ötekileştirme, Ekonomik kimliğe bağlı ötekileştirme, İdeolojik kimliğe bağlı ötekileştirme gibi. Ancak etki alanı bakımından iki ana unsurun ele alınması gerekmektedir. Bunlardan birincisi; bireysel ötekileştirme, ikincisi ise; toplumsal ötekileştirmedir" (Öztürk, 2018, s.37). Öztürk'ün ele aldığı öteki biçimleri, birbiriyle olan iç içe ilişkileri nedeniyle toplumun içinde sürekli olarak yeniden üretilmektedir.

Bireysel ötekileştirme, insanları farklı kalıpları sokarak birbirinden ayırır. Kişinin kendi inancından farklı bir inanca sahip olana saygı duymak yerine, kategorize ederek dışlama yoluna gidilmesi en basit bireysel ötekileştirme örneğidir. Bireysel ötekileştirme, bireyin yetiştiği kültürel çevre ve kodlarla oluşur ve birleşerek, çoğalarak toplumsal ötekileştirmeye evrilir. Kendinden farklı olanı kabul etmeyen birey, farklı düşünceye sahip kişileri göz önünden uzaklaştırmaya ve susturmaya yönelir. Arka plana atılan bireyler adım adım toplumsal olarak da ötekileştirilmeye ve toplum dışına itilmeye başlanır.

Fuat Keyman "Farklılığa Direnmek: Uluslararası İlişkiler Kuramında "Öteki" Sorunu" makalesinde, 'Öteki' kavramını farklı yaklaşım biçimlerine ayırarak sosyolojik olarak incelemiştir;

- "*Ampirik bir nesne olarak öteki;* hakkında ampirik bilgi toplayarak anlaşılabilecek bir nesne olarak görülür" (Keyman, 1996, s.76). Burada önemli olan, öteki hakkında bilgi toplamak ve bu bilgiler ışığında nesneleşen ötekiyi açıklamaktır.

- "*Kültürel bir nesne olarak öteki;* modern (Batılı) olanla geleneksel (Doğulu) olan arasında kurulan modernizasyoncu iki kutuplu görüşü niteleyen özcülüğün bir sonucu olarak, 'Öteki' ne olduğundan çok ne olmadığıyla tanımlanır. Varoluş şekli, modern benin sahip olduğu her şeyin eksikliğini gösteren bir kültürel nesneyi oluşturur" (Keyman, 1996, s.76). Kültürel bir nesne olan öteki, farklı olanı, aşağıda olanı vurgulamaktadır. Batı'nın modern dünyası yerini Doğu'nun geri kalmış dünyasına bırakmaktadır.

- "*Bir varlık olarak öteki;* yorumcu ve varoluşçu söylemlerde kullanılan ve bir varlık (being) olarak nitelenen Öteki, benliğinin oluşum sürecine katkıda bulunan ve modern kimliğin anlaşılmasındaki "gözükmeyen gönderim noktasıdır" (Keyman, 1996, s.76).

- "*Söylemsel bir yapı olarak öteki;* Edward Said'in etki kitabı Oryantalizm Batı-dışı ötekinin Batılı modern benliğin kurulma sürecine içsel yapısını anlatır, modern benliğin nasıl farklı olanı ötekileştirerek kurulduğunu tarihsel ve söylemsel olarak çözümler. Said'e göre, Aydınlanma sonrası dönemde Avrupa kültürü, kendi gücünü ve kimliğini, kendisini Doğu (Orient) olarak tanımladığı kimlik konumuna karşı konumlandırarak kurmuştur" (Keyman, 2014, s.21).

- "*Farklılık olarak öteki;* Batı-dışı özne konumu ya da benlik oluşumu sadece söylemsel bir kurgu değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel olarak kurulmuş bir farklılıktır. Bu anlamda, öteki farklılık olarak kavramsallaştırılır ve farklılığın eleştirel bir çözümleme sürecine sokulur" Farklılık olarak öteki, Batı ile Doğu arasındaki ayrımı ortaya çıkarmaktadır. Kendinden olmayanı dışlayan ve ötekileştiren Batı için, Doğu farklılık olan bir ötekidir.

"Öteki" tarihsel olarak bakıldığından, egemen olan iktidarların yerlerini koruma arzusuyla oluşmuştur. Özellikle İslam'ın ortaya çıkmasıyla birlikte Hristiyan olmayanları ayrıştırmak amacıyla kullanılırken, daha sonra tüm farklılıkların ve farklı düşüncelerin

adı haline gelmiştir. Amerika'da yaşanan 11 Eylül olayları sonrasında yine dinsel olarak farklılıkları vurgulayan ve genele mal edilen bir kavram haline alsa da, asıl olarak Batı'nın kendini tanımlama ve Doğu üzerinden kimliğini inşa etme sürecinde, Batı'nın beslendiği bir kavram olarak büyük öneme sahiptir. Batı varlığını öteki olana yani Doğu'ya borçludur. Batı ötekini yaratırken "18. yy'ın sonlarından itibaren "Doğu'yu tanımak" amacıyla yola çıkmış ve hegemonyasının genel şemsiyesi altında tüm güçlerini kullanarak Doğu'ya dalmıştır" (Said, 1979, s.20). Batı kendini yaratmak için Doğu'yu ötekileştirmiş, geri kalmış, eski kafalı yobaz gibi baskalıplaştırılmış tanımlarla Batı'yı yüceltmiştir. Batı ve Doğu coğrafi yönleri işaret ediyor gibi görünse de küreselleşen dünya da keskin çizgilerle ayrılmış farklı kültürlere işaret eder. Doğu, Batı'nın kendini inşa ettiği ve yerini belirlediği 'öteki' konumundadır. Kanar'a göre (2016); "Batılı, Doğu'yu kendisinin ötekisi haline getirerek kendi mülkiyetine geçirir ve ötekini tanımlayarak, işaretleyerek, kendi olumlu imgelerini inşa edeceği olumsuz bir nesne yaratarak yapar bunu"(s.40). Ötekileştirme tarihin her aşamasında, iktidarların kendi güçlerinin devamı için yarattıkları, ötelenen ve yok sayılanın soyut varlığıdır.

3.2.2. Oryantalizme Karşıt Bir Söylem Oksidentalizm

Oksidentalizm, Doğu'nun Batı'yı algılama ve tanımlama biçimidir. Batı anlamına gelen "occident" kelimesinden türetilmiştir. Oksidentalizm daha çok akademik bir disiplin, Batı'yı tanıma bilimi olarak tanımlanabilir. Oryantalizm, Yunan-Pers mücadelesine kadar giderken, oksidentalizm 20. yy'la birlikte ortaya çıkmış yeni bir kavramdır. Oksidentalizmin bazı tanımları şu şekildedir;

- Oksidentalizm; "Batı üzerine düşünme, Batı tasavvuruna ve tahayyülatına sahip olma, Batı üzerine fikir beyan etme, eser verme ve bilimsel/ya da değil Batı üzerine çalışma yapmayı kapsar" (Metin,2013, s.66).
- Oksidentalizm, "oryantalizm hegemonyasına karşı Doğu'nun özgürleşme hareketi olarak ortaya çıkan, Doğu'nun Batı algısı ve Batı incelemeleri anlamına gelmektedir" (Metin, 2013, s.65).
- Turner'a göre; oksidentalizm "oksidentalizm, zararlı bir batıcılıktır" ve "Batı'ya ilişkin her şeyin reddedilmesidir ve modernizasyon mirasının her şeyiyle reddedilmesidir" (Turner,2003, s.24). Turner'ın oksidentalizm yorumu olumsuzdur ve oksidentalizm Batı düşmanı bir kavram olarak görmektedir.

- Meltem Ahıska “Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik” kitabında Oksidentalizmi (Garbiyatçılık), iktidar pratiklerini ve öznelliği hem kuran hem de anlamlandıran bir söylemsel harita olarak” (2005, s.74) tanımlamaktadır.
- Mignolo’ya göre; “Garbiyatçılık (Oksidentalizm) modern/sömürgeci bilgi ve imgelemin sınırlarını çizmek üzere iş gören modern/sömürgeci dünyanın bağlayıcı mecazıdır” (Mignolo, Local Histories/Global Designs, s.29 akt. Ahıska, s. 192).
- Traboulsi’ye göre ise; “ iktidar, statü ve çıkarlarından türetilmiş, taraflı bir “bilgi”-olmayan olarak Garbiyatçılık, yalnızca bilgi üretimi alanında değil, bölgenin Batı egemenliğinden kurtarılması mücadelesinde de bir zaaf kaynağıdır” (s.69).

Oryantalizmin karşında kendini savunan bir Doğu yaratma amacı olsa da, oksidentalizmin amacına yönelik çeşitli görüşler bulunmaktadır. Abdullah Metin(2013) “Oksidentalizm” kitabında oksidentalizmi 3 kategoride tanımlar;

> “Oksidentalizmi, Doğu’nun kendi çıkarları doğrultusunda Batı’yı incelemesi ve bir müdafaa yöntemi olarak ele alan görüşler, (bu görüşün önde gelen ismi Mısırlı felsefeci Hasan Hanefi’dir. Hanefi oksidentalizmi oryantalizmin karşısında meşru müdafa aracı olarak görür)
>
> Oksidentalizmi Batı düşmanlığı olarak ele alan görüşler, (Oksidentalizmi Batı düşmanlığı olarak gören isimlerin başında Ian Buruma ve Avishai Margalit gelir. Bu grupta yer alanlar, oksidentalizmi Doğu’nun intikam peşinde olduğunu ve Batı’yı ötekileştirdiğini ileri sürer)
>
> Oksidentalizmi ‘nasıl Batılı olunur’ sorusunun cevabını verebilecek bir söylem veya bilim olarak ele alan görüşler (bu görüşü savunanlar, oksidentalizmi Batı düşmanlığı olarak görmezler aksine hem Doğu’nun hem Batı’nın yararına olduğunu savunurlar)” (s.66)

Oksidentalizmi, Batı’nın hegemonyası karşısında bir savunma mekanizması olarak gören görüşlerin başında Hasan Hanefi gelmektedir. Hanefi’ye göre “oksidentalizm, oryantalizmin hem öteki yüzüdür hem de zıddıdır” (Metin, 2013, s.111). Hanefi’nin bakış açısına göre, oksidentalizm Doğu’yu özne konumuna getirirken, Batı’yı nesneleştirerek oryantalizmi ters düz etme amacı güder ve Batı’nın oryantalizmle kurduğu hegemonik yapısına bir tepkidir. Hanefi’nin tanımıyla oksidentalizm “Doğu’da Batı’yı Batılı olmayan bir dünya görüşünden hareketle inceleyen bilimdir” (Hanefi, Mukaddime, s.13-14 akt. Metin, 2013, s.110).

Hasan Hanefi’ye göre oryantalizm ve oksidentalizm arasındaki farklar şöyledir;

> "Oksidentalizm bir müdafaadır, kendisini korumanın en yolu da hücum etmek ve Batı'yı incelemektir. Böylece karşı tarafın korkusundan kurtulmuş olacaktır. Oryantalizm, bir eğitim araştırma ve siyasi görüş ideolojisi yüklenmiş olarak daha çok 19. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. İçinde ırkçılığı barındırır. Doğu halklarını tarihsiz, eğitimsiz olarak damgalar. Oksidentalizm, vatanı ve dili kurtarma ideolojisiyle ortaya çıkmıştır ve tarafsızdır. Oryantalizm yıkıcı iken oksidentalizm yapıcıdır. Oryantalizm saldırı, oksidentalizm nefsi müdafaadır" (Metin, s.91,s.111).

Hanefi'ye göre, Oryantalizmi bilmek ve meşru müdafaaya geçmek için oksidentalizme ihtiyaç vardır. Oryantalizm Doğu'yu ötekileştirir, hiçleştirirken, oksidentalizmin amacı ötekileştirmeden öğrenmek, Batı'yı incelemek, Batı düşüncesinin tarihini özümsemek, oryantalizmi detaylı olarak okumak ve bilgi sahibi olmak gibi amaçlara hizmet etme amacındadır. Hasan Hanefi, oksidentalizmi, bir düşünme biçimi, akademik bir düşünme biçimi olarak ele almıştır. Batı'ya karşı kendini savunmak isteyen Doğu'nun meşru müdafaa aracı olarak görür.

Hanefi'nin aksine oksidentalizmi, Batı düşmanı bir kavram olarak gören görüşler mevcuttur. Bu isimlerden en tanınanları, Ian Buruma ve Avishai Margalit'tir. *"Garbiyatçılık: Düşmanlarının Gözünde Batı"* adıyla kitapları bulunan iki isim, Doğu'nun Batı'yı düşman görerek ötekileştirdiğini savunmaktadır. Buruma ve Margalit'e göre; "Oksidentalizm (Garbiyatçılık), Batı'nın insanlık dışı resmedilmesi" (Buruma ve Margalit, 2004, s.12) olarak tanımlanmaktadır. Batı masum olanı temsil ederken, Doğu Batı'yı öteki olarak kötülemektedir. Buruma ve Margalit, Oksidentalizm (Garbiyatçılığı) şöyle tarif etmektedirler;

> "Avrupa'daki ani-reformculuktan Aydınlanma karşıtlığına, Doğu ve Batı'daki faşizm ve nasyonal sosyalizmin çeşitli türlerine, anti-kapitalizm ve anti-globalizme ve nihayet bugün pek çok bölgede hüküm sürmekte olan dinsel aşırılığa kadar bütün bağlarını ve iç içe girdiği kesimlerin tarihçelerinin izini sürmektir" (Buruma ve Margalit, 2004, s.16).

Buruma ve Margalit, oksidentalizmi Batı'yı düşman olarak gören, ötekileştiren, ötekileştirirken kötüleyen bir kavram olarak görmektedir.

Oksidentalizmi, olumlu anlamda düşünen üçüncü görüşte ise, bu kavramın hem Batı için hem Doğu için faydalı olacağı savunulur. Bu görüşü benimseyen isimlerden Couze Venn'in oksidentalizm ile ilgili görüşleri şu şekildedir;

> "Ben oksidentalizmi terimini, modernite tarihinin özelliğini nitelemek için kullanıyorum. O halde oksidentalizm, dünyanın modern olması ve Avrupa'nın Batı olması ile alakalıdır. Şöyle ki, Batı modernitesi aşamalı bir şekilde ayrıcalıklı bir yere gelmiştir, hegemonik olmasa bile evrenselleşen ve topyekunlaşan bir sosyallik şeklidir. Oksidentalizm; kolonyalizm ve kapitalizm gerçeği tarafından değiştirilmiş olan modernitenin belirli bir yörüngesinin tekrar yapılandırılmasını içeren birikime işaret eder" (Venn, a,g,e,,s.19 akt. Metin, 2013, s.69).

Üçüncü görüşü savunanlar, oksidentalizmi olumlu bir kavram olarak görmektedir. Doğu ve Batı'nın bu kavramla birlikte modernleşeceğini savunmaktadır. Diğer iki görüş keskin çizgelerle birbirinden ayrılırken, üçüncü görüş oksidentalizmi olumlu ya da olumsuz olarak ayırmamaktadır. Oksidentalizmi, Doğu ve Batı için geliştirici bir kavram olarak görmektedirler.

Michal Frenkel ve Yehouda Shenhav'ın "Decolonizing Organization Theory: Between Orientalism and Occidentalism" makalesinde Oksidentalism ve Oryantalizmin karşılaştırıldığı bir tablo çizerler; (Frenkel, Shenhav,2003, s.5)

Oryantalizm ve Oksidentalizm Karşılaştırma Şeması

	Oryantalizm	**Oksidentalizm**
Analiz edilen bilginin temeli	Ötekini araştıran literatüre odaklanır.	"Batılı"yı ve onun varsayımlarını araştıran literatüre odaklanır.
Sömürge kontrolünü destekleyen bilginin rolü	Ötekiliğin inşası, Medeniyetler arasındaki vasıfsal farklılık Batı kontrolünü getirir.	Kimliğin inşası, "objektif" kategorilerde sözde evrenselcilik, bunların diğer kültürlere dayatılmasını getirir.

Analiz edilen literatürde ortaya konan özne	Doğulu; ilkeli tembeli irrasyonel	Evrensel;bireyci, objektif, rasyonel
Araştırma stratejisi	Doğu'da Batı'nın konumunun analizi	Batı'nın kendi içindeki konumunun analizi
Temel Varsayımlar	Batı ve Doğu arasındaki farklılık Batının kontrolünün devamını sağlar.	Homojenlik ve evrenselcilikte Batının kontrolünü mümkün kılar

Oryantalizm ve oksidentalizm kavramları birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış, farklı kavramlardır. Oryantalist bakış açısı, ötekinin inşasına odaklanırken, Batı'nın egemenliğine ve Doğu üzerindeki kontrolüne odaklanmaktadır. Oksidentalist bakış açısı ise öteki ile ilgilenmez. Batı'yı anlamaya ve kendi kimliğini inşa etmeye yönelir. Oryantalizm gelişmemiş ve az gelişmiş olarak gördüğü kültürleri yok sayarak nesneleştirirken, oksidentalizm bireyi ön plana çıkarmak için uğraşır.

Oryantalist söylem ve oksidentalist söylemde birbirinden çok farklı anlamlara gelmektedir. "Oksidentalist söylemi doğuran tarihsel bilinç, bizzat oryantalist söylemin ve modernliğin oluşturduğu yeni epistemik düzlem ve kavramlar dünyasıyla ilişkilidir." (Çiğdem, 1996, s.43 akt. Arlı, 2014, s.61).

Oryantalizmin karşıt bir söylemi olarak ortaya çıkan oksidentalizm, Batı'nın ideolojik gücüne karşı durabilecek bir yapıya ve isteğe sahip olmasa da, Tonnesson,

> "Batının, kültürel hegemonyası veya kültürel emperyalizmi diyebileceğimiz bir kavramın var olduğuna inandığımızda, oryantalizmin onun edebiyat, sosyal bilimler, güzel sanatlar vs. alanındaki biçimi, oksidentalizmi ise Batıdan bu emperyalizm ve hegemonyaya karşı durma, bir nevi Batı ile olan hesabı kapatma olarak tanımlanabileceğini ifade etmektedir" (Tonnesson, 2007, s.57).

Tarihsel sürece bakıldığında, oryantalizmin aktif olarak kullanımı 19. Yüzyılla başlamıştır. Gelişen Batı ideolojisinin ötekini üretmede kullandığı ve birçok alana yayılan

oryantalizm karşısında oksidentalizm sadece karşıt bir söylem, Doğu'nun kendini kimliğini yaratma arzusuyla sınırlı kalmıştır.

Daha öncede kısaca bahsedildiği gibi oryantalizm sanatın birçok dalında yeniden üretilmiş, Doğu hayali olarak kurgulanmıştır.

3.2.3. Sanatta Oryantalizm

18. yüzyılda egzotizim olarak anılan sanat dalı, 19. yüzyılda yerini Oryantalizme bırakmıştır. Oryantalizm sanatın her dalında yer edinmiştir. Fischer'a göre; "Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktı – doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü. İnsanlığın başlangıcında sanatın 'güzellikle' uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: İnsan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı bir büyülü bir alet, bir silahtı sanat" (s.36-37 akt. Dora, 2003, s.29). Bu nedenledir ki mimari, resim, müzik, fotoğraf gibi birçok dalda oryantalist öğelere rastlanmaktadır. Bunun başlıca nedeni, bu dönemin tarihi değiştirecek olaylara sahne olmasıdır. Öncellikle Napolyon Bonapart'ın Mısır seferiyle başlayan süreci, Yunan ayaklanmaları (Sakız Adası Katliamı) izlemiş, daha öncesinde Doğu'ya olan merak bu iki olayla daha da perçinlemiştir. Oryantalist edebiyat alanında en önemli eserlerden biri Victor Hugo'nun *Les Orientales*'idir. 1825 yılında yazdığı eserinde Hugo; "Doğu'yu renk, debdebe ve barbarca bir vahşet cümbüşü, haremler, saraylar, kesilen kelleler, çuval içinde denize atılan kadınlar (…)" (Bulut, 2017, s.98) şeklinde tasvir ediyordu. Aynı şekilde Honere de Balzac Arap kadını imgesi üzerine, aşağılayıcı ve ötekileştirici bir tasvire sahiptir ve oryantalistler bu izdüşümleriyle kendilerinde bastırılmış ve yasak olanı, hayali kadın üzerinden yaşamışlardır" (Kontny, s.134). 19. yüzyılda oryantalist düşüncenin önemli merkezlerinden olan Paris'te, Flaubert'in belli romanlarında da oryantalist söylemlere rastlanmaktadır. Ancak Flaubert'in dünyasında "Doğu eşittir seks izlenimine" (Özendes, 2004, s.26) rastlanmaktadır. Antonie Galland'ın *Binbir Gece Masalları*'nı Fransızcayı çevirmesi de Batı'nın Doğu imgesi şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir.

Oryantalist tiyatronun en bilinen örneklerinden sayılan "Barthelemy d'Herbelot'un *Doğu Kitaplığı* eseri" (Özendes, 2004, s.27) , hem edebiyat dünyası hem

de tiyatro için önemli bir eser olarak görülmektedir. Müslüman Doğu'ya yönelik yazılan ilk oryantalist örnek olarak kabul edilmektedir.

Oryantalist resim ve edebiyatta özellikle 19. yüzyılda Batı'nın önemli problemlerinden olan Şark sorunudur. Özellikle "romantik egzotizmin kalkış noktası Şark Meselesidir" (Bulut, 2017, s.98). Batılı birçok ressam hayali Doğu'yu resmetmiş, hiç tanık olmadıkları haremi, hamamı ve içindeki kadını ötekileştirerek tuvale aktarmıştır. Bu ressamlar görmedikleri imgeleri "Doğu haremlerinden erotik, gizemli, lezzet-ölüm ilişkisini konu alan, sonsuz şehvet içeren tablolar yapmışlardır. Doğulu kadın, padişahın özel mülkiyeti olmaktan çok Batılı burjuva erkeğin zümresel mülkü" (Kontny, s.134) konumdadır. Doğu'ya yapılan gezilerle birlikte, hayali Doğu'nun imgelerini bulmayı amaçlayan seyyahlar, eskizlerinde ve tasvirlerinde, Doğu motifleri, egzotizm öğeleri, saraylar, geri kalmış bir barbar toplum ve şiddet öğelerini dahil etmişlerdir.

3.2.3.1. Resim ve Oryantalizm

Özellikle 1798'de Napolyon'un Mısır seferiyle başlayan oryantalist resim akımı, 19. yüzyıla kadar hayali öğelerden oluşmaktaydı. Bunun nedeni, Doğu'nun gizemi ve sadece söylemlere dayanan hikayeleriydi. 19. yüzyıla sonlarına doğru, Doğu'ya olan gezilerin başlamasıyla birlikte, hayali doğu imgeleri yerini daha gerçekçi figürlere bırakmıştır. Oryantalist resim için bir ilham kaynağı da, 1824 yılında Yunanistan'a savaşmak için giden ve orada ölen Byron'dur. Aynı yıl Delacroix'nın "Sakız Adası Katliamı" adlı tablosu sergilenir (Bulut, 2017, s.98).



Resim 1..Eugène Delacroix, “Sakız Adası Katliamı”, 1824

1822 yılında yaşanan Yunan ayaklanmaları, Osmanlı’nın müdahalesiyle sonuçlanmış, binlerce kişinin öldüğü bu olay, Delacroix tarafından resmedilmiş, oryantalist resmin ilk önemli örneklerinden biri olmuştur. Özellikle oluşturulan kompozisyonda, atlı Osmanlı figürü zalim, despot Türk imajına vurgu yapmaktadır. Eugène Delacroix’in oryantalist resim akımının içinde yer alması haricinde, Fransız Devriminin simgesi haline gelen “La liberté guidant le peuple" (Halkın rehberi özgürlüktür) adlı çalışmasıyla da ünlü bir ressamdır.

Oryantalist resim akımının başladığı ülkeler ilk olarak Fransa ve İngiltere’dir. “İngiliz oryantalistleri genellikle daha nesnel antropolojik ve topografik verileri ön plana çıkaran bir yaklaşım sergilerken, özellikle Eugene Delacroix (1798-1863) ve Jean Leon Gerome başta olmak üzere Fransız sanatçılar ideolojik yorum üretmeye açık yapıtlar gerçekleştirmişlerdir.” Semra Germaner, Zeynep İnankur, a.g.k. s.39 akt. Karadağ, 2008,s.80).

Oryantalist resimlerin başında erotik kadın imgeleri, hamam ve harem sahnelerine yer verilmiştir. “Oryantal resimde tercih edilenler arasında Doğu’nun köle pazarlarındaki kadın figürlerini de bulmak mümkündür” (Germaner ve İnankur, s.194 akt. Çaycı, 2018,

s.230). (bknz. Jean-Léon Gérome Esir Pazarı). Oryantalist resimlerde kullanılan diğer imgelerse Doğu erkek imajı, çocuklar ve Doğuya ait hayali görüntülerdir.

Oryantalist resmin konularını genel olarak figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere iki ana grupta toplama imkânı vardır. Birinci grup, yani Müslüman Doğu'nun yansıtıldığı figürlü kompozisyonlar, av ve savaş konuları, kadının merkez alındığı erotik harem, hamam ve raks sahneleri, kent içinde ya da iç mekânlarda geçen gündelik hayattan alıntılar, yerli kıyafet ve tiplerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, portreler, çöl, vaha ve bedevilerin hayatları, İslam diniyle ilgili ibadet sahneleri ve Kutsal Topraklar'ın fon oluşturduğu İncil ve Tevrat öyküleridir. İkinci grubu meydana getiren manzaralar ise arkeolojik sitelerin ve anıtların tanıtıldığı resimler ile İslam mimarlığı ağırlıklı kent ve doğa görünümleridir (İnankur, 1997, s.49).

Başta gelen oryantalist ressamlardan ilki, Jean Auguste Dominique Ingres'dir (1780-1867). Fransız ressamın en bilindik tablolarından ilki "*Le Bain Turc"(Türk Hamamı,1872),* Doğulu kadını erotik bir cisim olarak resmederek, Batı'nın hayalindeki Doğulu kadın imajını ortaya sermektedir. Napolyon'a hediye olarak tasarlınmış tablo, Prens'in eşinin rahatsız olması üzerine kendisine iade edilmiş ve Gautier tarafından bir önsöz yazılarak, Paris'te satışa çıkarılmıştır (İnankur, Germaner, 2002, s.192). Gautier'in 'Türk Hamamı' ile sözleri şöyledir;

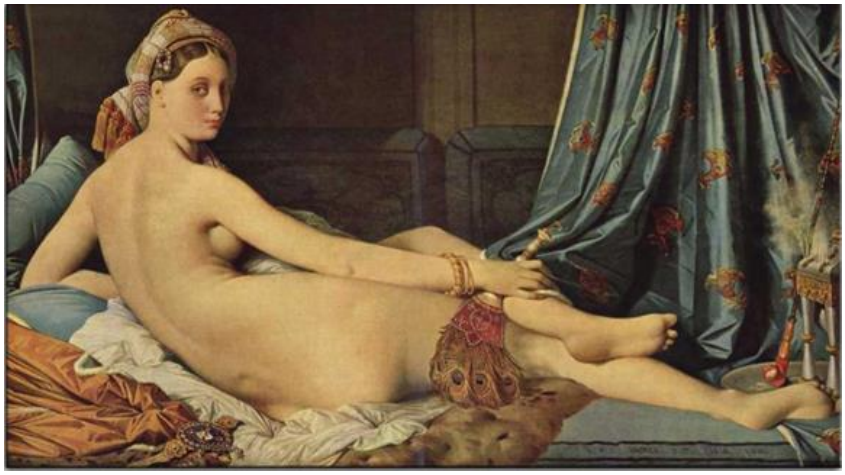
Ingres, odalıkların ressamı… kendisini Türk Hamamı resmi ile takdim ediyor (…) kadınların her türlüsünü dairesel bir çerçeve içinde peçesiz bir şekilde tasvir edebilmek için harika bir vesile oluşturuyor (…) Bu güzel bedenleri çekiciliklerini vurgulayan her türlü pozda çizmiştir; sırttan, yandan, profilden, kısaltımlı perspektifli olarak, ayakta, yatar halde, zengin beden çizgilerini öne çıkartacak şekilde eğilmiş durumda, etrafı ince bir türban ile sarılı enselerini ve ter ile nemlendirişmiş omuzlarını göstererek; [ve] halvetin gümüşi buharının yumuşattığı pembemsi solgunluk altında antik tanrıçanın mermeri ile Sultananın tenini harmanlayarak." (Gautier, La Collection akt. İnankur ve Germaner, 2002 s.192).



Resim 2. Jean Auguste Dominique Ingres Türk Hamamı,1862, Musee du Louvre

Egzotik öğelerin (halılar, örtülerin desenler vb.) ön plana çıktığı tabloda, çıplaklık ve kadınların cinsel figür olarak ön plana çıkmasıyla tüm oryantalist imgeleri içinde barındırmaktadır. Ressamın görmesine imkan olmayan bir sahne, Batı'nın hayali Doğusunda canlanmakta, zevk ve sefa içinde kendini sunan kadınlar metalaştırılmaktadır.

Ingres'nin bir diğer oryantalist tablosu; 1814 yılında resmettiği "*Cariye*" tablosudur.



Resim 3. Jean Auguste Dominique Ingres Cariye,1814

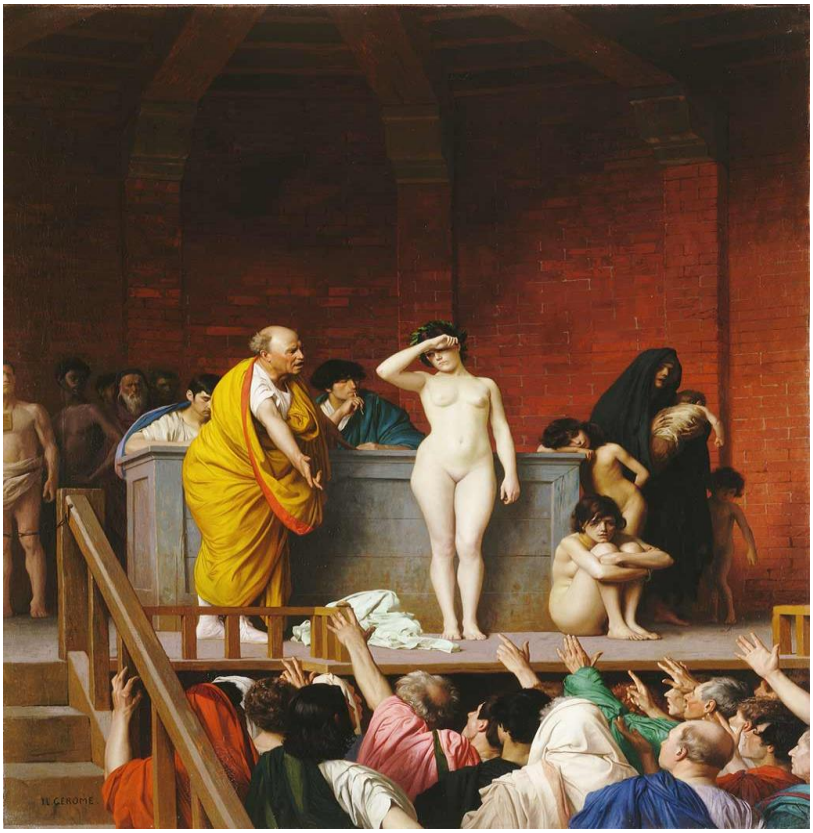
Ingres bu tablosunda, çıplak bir cariyenin kendini sahibine sunmasını resmetmiştir. Ortamda bulunan diğer unsurlar oryantalist öğeleri barındırmaktadır. Nesneleştirilen kadın, ressamla bir ilişki kurmakta, beğenilen ve sunulan nesne olduğunu ressamın gözlemiyle onaylamaktadır. Çünkü "kadın hem romantik hayallerin malzemesi olarak alınıp-satılan bir meta, hem de aile ve ülke ekonomisinin hizmet ve lojistik destek sektörlerinde alınıp-satılan bir meta olarak kullanılır" (Kontny, 2002, s.134).



Resim 4. Eugène Delacroix, The Crusaders' entry into Constantinople,1840

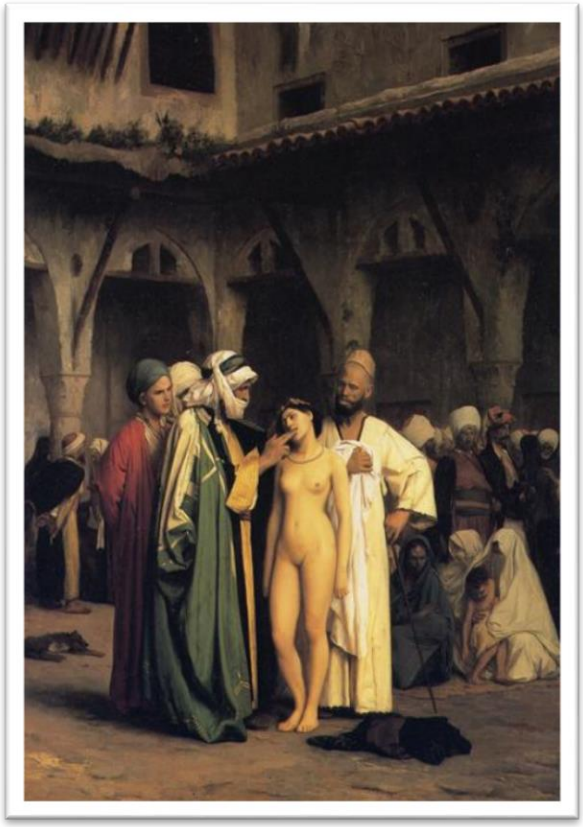
Yunan ayaklanmaları sonrasında resmettiği "*Sakız Adası Katliamı"* ile adını duyduğumuz Delacroix, önemli oryantalist ressamların başında gelmektedir. Doğulu'nun yani 'öteki'nin yaşamına dair birçok tablosu bulunan Delacroix, çizimlerinde egzotik unsurlara, giyim ve çevresel faktörlere yer vermiştir. İstanbul'a giriş yapan şövalyelerin yansıtıldığı tabloda, Doğulu yerliler Batı'nın önünde diz çökmüş ve teslim olmuş gözükmektedir. Karmaşanın yer aldığı tablo, şehri işgale gelen şövalyelerin üstünlüğünü,

yerlilerin ise ötekileştirilmesini konu almaktadır. Doğulu öteki, dizlerinin üzerine çökmüş merhamet dilenmektedir.



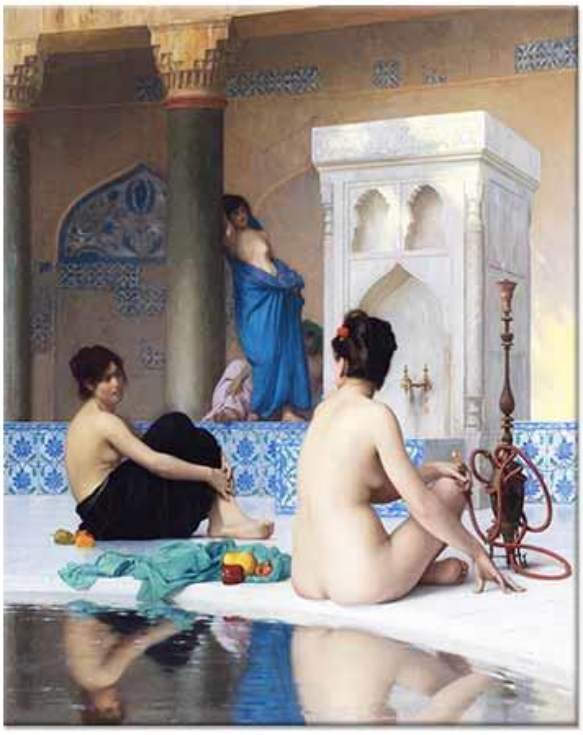
Resim 5. Jean-Léon Gérome Esir Pazarı, Hermitage Museum

Batılıların ilgisini çeken bir başka konuda esir pazarlarıdır. Gérome'un *Esir Pazarı* isimli tablosunda, köle olarak satılan kadınlar ön plana çıkmaktadır. Erotik figür olan kadının çıplaklığı, erkeklerin kadın için kıyasıya yaptığı yarış ve sıradaki kölelerin satışa hazırlanması resmedilmiştir. Kısacası, "kadınların tutsak edilmiş güzelliği ile erkeklerin zorbalığı veya hayvani şehvetleri bir arada sunularak, Doğu'yu yerme ve aşağılama vurgusu öne çıkarılmıştır" (Çaycı, 2018, s.231). Doğu despotiktir. Doğu için kadın alınıp satılan köledir.



Resim 6. Jean-Leon Gérome, Köle Pazarı, 1866

Gérome'un esir pazarları üzerine birçok tablosu bulunmaktadır. 1866 yılında yaptığı tablosunda, Batı'nın modernite ve Rönesans sonrası değişen kıyafetlerinin aksine sarık, uzun cübbelerle, Doğu'nun geri kalmışlığı vurgulanırken, kadının meta olarak alınıp satılan bir nesne oluşu da ön plana çıkmaktadır. Doğu'nun karmaşası resmin arka planında yer alırken, mimari olarak oryantalist bir yapı ön plandadır. Bu dönemin genel sanat eseri gibi, Gérome'un bedeni temsil eden oryantalist resmi, iktidar ile ilgili olan iki ideolojik varsayımı ortaya koyar. İlki, erkeğin kadın üzerindeki gücü; diğeri ise geri çevrilemez bir şehvet içeren ticari deneyimde olan koyu tenli, aşağı tabakaya ait ırklar karşısındaki egemenliğini ortaya koymaktadır. (Nochlin, 1989:45).



Resim 7. Jean-Léon Gérome, Hamam Sefası, 1881

Gérome'un bir diğer oryantalist eseri, *"Hamam Sefası"* tablosudur. Egzotik öğelerin ön planda olduğu resimde, nargile, çini ve su sarnıcı gibi öğeler göze çarpmaktadır. Kadın kendini sunmayı bekleyen, keyfine düşkün, çıplaklığıyla ön planda bir nesne konumdadır. Hemen hemen her hamam ve harem resminde olduğu gibi, ressamın bunu şahit olarak çizme olasılığının düşük olduğu ön görülürse, hayalindeki kendini sunmaya hazırlayan kadın imgesinin canlılığı, Batı'nın üstün ve egemen söyleminin ispatı niteliğindedir. Berger'e göre; " kadınları görme biçimi, imgelerin kullanışı temelde değişmemiştir. Kadınlar erkeklerden çok değişik bir biçimde gösterilir-dişinin erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu – "ideal" seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindendir" (2010, s.64).



Resim 8. Rudolf Ernst, Les Captives

Rudolf Ernst (1854-1932) oryantalist resmin önde gelen isimlerindedir. Oryantalist öğeleri barındıran birçok eseri olan Ernst bu eserinde, klasik egzotizm öğelerine yer vermiştir. Etrafta bulunan çiniler, zevk ve sefa içinde yaşayan Doğulu kadın imgesinin yanı sıra, vahşi, barbar ve despotik Doğulu imgesi de resimde ön planda tutulmuştur. Bir hayvanı kendine zevki ve sefası uğruna post haline getiren bu Doğulu imgesi, geri kalmışlığın ve cahilliğin bir simgesi olarak tuvale aktarmıştır.



Resim 9. John Frederick Lewis, GençTürk Kadını ,1841-51



Resim 10. John Frederick Lewis , Bedevi , 1841-51

Lewis'in iki resminde de, bir Türk kadını ve erkeği görülmektedir. Türk kadını, peçeli kendi göstermeye çekinen aynı zamanda kendini göstermek içinde çabalayan bir imge halindeyken, sarıklı ve cübbeli Türk erkeği kimliksiz ve görülmek istenmeyen konumundadır. Her ikiside kıyafetleri ve davranışlarıyla çekingen, kendini göstermekten

kaçınan, giysilerin içine gizlenmiş iki Doğulu nesne konumundadır. Öteki, Batının tüm modernliğine rağmen, içine kapanık, kendini gizleyen ve geri kalmış olandır.



Resim 11. Hubert Sattler, "Süleymaniye Camisinden İstanbul Panoraması", 1844 (İnankur ve Germaner, 2002, s.203)

Oryantalist resimlerin ilgi çeken başka bir konusu da Doğu manzaralarıdır. İslam mimarisinin ön plana çıktığı görsellerde, camileri, kubbeleri ve kalabalıklığıyla karmaşık bir İstanbul görüntüsü sergilenmiştir. Üstten görünen İstanbul manzarası kendi içinde düzeni çağırırken, Batı'ya karmaşık dünyası yansıtılır.



Resim 12. Fabius Brest, "İstanbul Görünümü", 1873 (İnankur ve Germaner, 2002, s.203)

İstanbul ve Doğu'ya ait birçok resmi gelmeden hayali olarak kurup, resmine yansıtan birçok ressam olduğu gibi, gelerek tanık olduğu görüntüleri bir araya getirerek çizen ressamalar da mevcuttur. Fabius Brest "İstanbul'a gelmiş ama kentin hoşuna giden pitoresk köşelerini bir kapris anlayışıyla bir araya getirmiş bir ressamdır" (İnankur ve Germaner, 2002, s.202). Yine kubbeler, bir cami ve oryantalist kıyafetlerin eşlik ettiği tablo, hayali ve kurgusal bir görüntüye dönüşmüştür. Ressam görmek istediğini çizmeye yönelmiştir.

Oryantalist resim, diğer sanat dallarında da olduğu gibi 19. yy ile birlikte ortaya çıkmış, ötekinin varlığıyla modernleşen ve yükselen Batı karşında geri kalmış, şehvet düşkünü, barbar, düzen sevmeyen karmaşadan beslenen bir toplum modeli olarak sunulmuştur. Oryantalist resim sanatı, fotoğrafın gelişimiyle birlikte yerini daha ideolojik, iktidarın ve oryantalist söylemin yeniden üretimini sağlayan bir sanat dalını bırakmıştır. Resmin aksine, fotoğraf yeniden üretilmesi ve çoğaltılabilmesiyle, ideolojik ve egemen söylemin yeniden üretiminde resimden çok daha önemli bir yer tutmaktadır.

3.2.3.2. Fotoğrafta Oryantalizm

Oryantalist izler birçok sanat dalında görülse de, özellikle resimde oryantalist imgelere daha çok rastlanmıştır. Hayali olarak tasarlanan bu çizimlere, Doğu'ya artan

ilginin çoğalmasıyla başlayan seyahatler eklenince, oryantalist resme ilginin artması sonucu Batı ilgisini yeni bir araca fotoğrafa çevirmiştir. "Çizgilerde yaşatılmaya çalışılan, haremde gözlerini süzerek yarı çıplak dolaşan kadın resimleri, tümüyle çıplak kadınlarla dolu hamam sahneleri iyi bedeller ödenerek alınan, bin bir hayal gücüyle yaratılan ürünlerdi" (Özendes, 2004, s.160). Hayal gücüyle yaratılan oryantalist resimlere yeni bir araç olan fotoğraf eklenmişti.

İlk oryantalist fotoğrafçılardan biri olan Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière (1798-1865) gemiyle, önce Yunanistan'a daha sonra da Mısır'a gelmiştir. Mısır'ı fotoğraflayan ilk dagerotopisttir. Kahire'ye gitmek üzere Nil nehrinde, küçük bir tekneyle çıktığı yolculuğu sırasında Fransız ressam Horance Vernent (1789-1963) ve yeğeni Charles Marie Bouton (1781-1753) ve Dagerotopist Frederick Goupil-Fesquet (1817-1878) ile karşılaşınca ilk fotoğraf gezisine başlamışlardır (Özendes, 2016, s.18).

Fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte, hayali Doğu resimleri yerini stüdyolarda çekilen kurgusal Doğulu imajına bırakmaya başlamıştır. Stüdyo ortamında çekilen fotoğraflar, "Osmanlı yaşamını değil, Batılının kafasındaki Osmanlı imajını yansıtmaya başlamıştır" (Özendes, 2004, s.160). Fotoğraflarda da aynı oryantalist resimde olduğu gibi, kadın imgesi, harem ortamı, egzotizm öğeleri (işlemeli sütunlar, halılar, Osmanlı motifleri vb.) yerleştiriliyordu. Oryantalist resimde de olduğu gibi, Doğulu erkek figürü, ötekileştirilmiş dışlanmış çocuk imajı ve Doğuyu yansıtan, geri kalmış, karmaşık şehir görüntüleri, oryantalist fotoğrafın önemli öğelerindendi. "Resimde-fotoğrafta oryantalizm sadece estetik bir format değil, içeriğe dair siyasal ve ideolojik bir yaklaşımdır (…) Oryantalizm, sözünü iktidar ilişkisi üstünden kurar, yukarıdan bakar, doğuyu-ötekini kalıplar içinde tanımlar, akılcılık yerine duygusallık, gelişme yerine durağanlık vurgusu yapar. Bir dizi zihniyet/dil/üslup ilişkisi üstünden kendini üretir" (Yurdalan, 2012, s.50).

Karadağ'a göre (2004); " Fotoğraf, ne yazık ki Batı kapitalizminin tüm öteki kültürler üzerinde hegemonya kurmasına aracılık eden bir sanattır. Batı, bilimsel ve teknolojik gelişmişliğini, sömürgeci yayılmacılığında bir avantaj olarak kullanırken, fotoğrafı bu gücün bir paydası olarak görmüştür" (Karadağ, 2004, s.99). Batı'nın kendi gücünü ortaya çıkarması, hegemonyasını sürdürebilmesi için, ideolojik bir aygıta ihtiyacı

vardır. 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve kurgusal bir gerçeklik yaratan fotoğraf, Batı'nın ötekini yaratmasında çok önemli bir yere sahip olmuştur.



Fotoğraf 1. Çingene Kadın, Sébah ve Joaillier, 1890



Fotoğraf 2. Anadolu Kadını, Sébah ve Joaillier, 1890 (Özendes, 2004, s.162-163)

Her iki fotoğrafta da aynı kadın yer almaktadır. İlkinde bir Çingene Kadını canlandıran figür, ikincisinde Anadolu Kadınını canlandırmış, başında Anadolu'daki kadınlara özgü bir başlık, arkasında oryantalist figürlerden oluşan bir fon ve elinde testisiyle Doğu'ya özgü olduğu inanılan tüm öğeleri barındırmaktadır.

Oryantalist fotoğrafın İstanbul'da bulunan en önemli temsilcilerinden Pascal Sébah, açtığı stüdyoyla birlikte, Batılıların görmek istediği tüm öğeleri kurgusal olarak bir araya getirmeye başlamıştır. Osmanlı döneminde Türk ya da Müslüman olan hiçbir kadının fotoğraf çektirme özgürlüğü olmadığı düşünülürse, fotoğraflarda figür olarak yer alan kadınların "Pera batakhanelerinde" (Özendes, 2004, s.166) yaşayanlardan seçildiği bilinmekteydi. Sébah'la başlayan ve ismi Sébah ve Joailler olan stüdyoyla birlikte kurgusal oryantalist fotoğraflar serisi ivme kazandı.



Fotoğraf 3. Haremde Kadınlar, Sébah ve Joaillier, 1890 (Özendes, 2004, s.83)

Sébah *"Haremde Kadınlar"* fotoğrafıyla, Batı'nın resimlerindeki hayali haremi figürlerle canlandırılmış, keyfine düşkün, nargilesiyle, başlarındaki Doğu'ya özgü başlıklarıyla oturan kadınlar kurgusal bir görüntüden ibarettir. Parsa'ya göre; "Her anlatı gibi, fotoğraf da gerçek değildir, gerçeğin bir kopyası hiç değildir; fotoğraf, imgeleri aracı kullananın gözünden yorumlayarak yeniden sunar. Fotoğrafın geçip gitmekte olan zamanı

saptaması ve imgesinin nesnesine nazaran daha kalıcı olması medya tarihinde onun en önemli gücünü oluşturmuştur" (Parsa, 2016, s.18).



Fotoğraf 4. Haremde Güzeller, Sébah ve Joaillier, 1890 (Özendes, 2004, s.85)

Bir diğer oryantalist fotoğrafı *"Haremde Güzeller"* adlı çalışmasında da, metalaştırılan ve erotik bir nesne gibi sunulan kadınlar yer almaktadır. Barthes'a göre fotoğraf özneyi nesne haline getirmiştir. Ona göre; "fotoğraf doğruyu söylemek gerekirse, benim ne özne ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden özne olduğum o gizli anı temsil eder (…)" (Barthes, 2000, s.28). Keyfine düşkün ve kendini sunar bir halde görülen kadınların yanında en dikkat çekici unsur Kuran okumaya da yarayan rahlenin yer almasıdır. Doğulu daima rahatına düşkündür.

Oryantalist resmin hayali Doğusu, Batı'nın Doğu merakı, Orient Express ile giderilmeye hazır hale gelmiştir. Doğu'ya toplu olarak tren yoluyla yapılan ilk seyahat 1883 yılında Paris-İstanbul seferiyle, 'Orient Express' ile başlamıştır.



Orient Express Logosu (Özendes, 2004,s.33)

Doğu'ya seyahatlerin artmasıyla kurgulanan oryantalist fotoğrafların haricinde özellikle Batılı turistler için özel konseptlerde oluşturulmaya başlanmıştır. Hayali Doğu artık gidilip görülenbilen bir yer olmasına rağmen, Batı'nın beklentilerini karşılaması için kurgusal oryantalist fotoğraflar ilgi çekmeye başlamıştır.



Fotoğraf 5. Turistler için üretim, Sébah ve Joaillier, 1890 (Özendes, 2004, s78)

Modernleşme yolunda ilerleyen Batı için Doğu'nun görünümü ve kıyafetleri, kendi varlıklarını yücelterek ötekini oluşturma yolunda görmek istedikleri görüntüydü.

Bu yüzden, Doğu'ya seyahatlerin artmasıyla birlikte Batı'nın görmek istediği geri kalmışlığı sergilemek üzere, kiralanan figürlerden oryantalist öğeleri içinde barındıran hatıralık fotoğraflar çekilmeye başlandı. Özellikle Batılı turistler için bu görüntüler çok ilgi çekiciydi.



Fotoğraf 6. Sokak Giysisiyle Türk Kadını, Sébah ve Joaillier, 1900 (Özendes, 2004, s.22)



Fotoğraf 7. Nargile İçen Türk Köylüsü, Sébah ve Joaillier,1890(Özendes, 2004, s.35)

Batı'nın günümüzde bile görmeyi beklediği kadın ve erkek figürü Sébah'ın çektiği fotoğraflar gibidir. Bunun nedeni, Batı'nın aklında canlanan bu görüntülerdir. Türk

kadınları peçeli kendini dışarıda gizleyen ama özelinde çıplak ve kendini sunan nesne konumundadır. “Peçe basitçe Müslüman kadınların kullandığı bir giysiyi simgelemez. Aşırı yüklü, dopdolu fantazmatik bir sahnenin bir parçasıdır” (Yeğenoğlu, 1996, s.116). Akıllarda kalan harem çizimleri ve fotoğrafları şuh görüntüleri çağrıştırırken, her yerini örtmüş kendini diğer erkeklerden gizleyen kadın imgesi ötekinin ta kendisidir. İkinci fotoğrafta bulunan sarıklı, şalvarlı erkek imgesi de geri kalmış, moderniteden uzak Türk erkeğinin sunuluşudur.



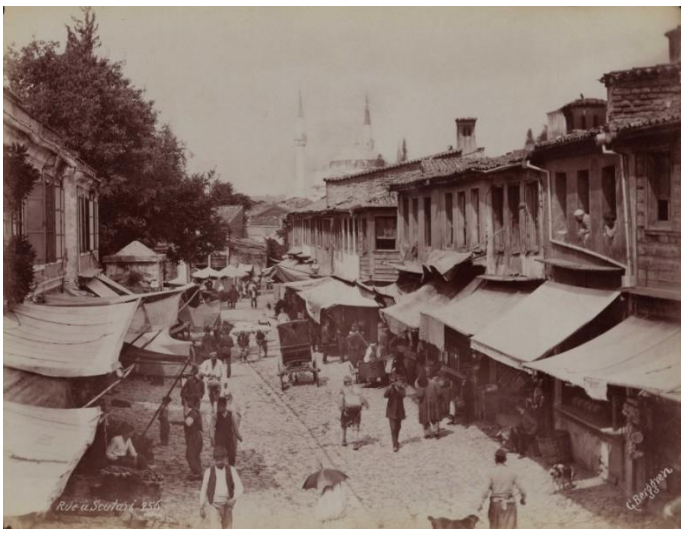
Fotoğraf 8. Kapalıçarşı Genel Görünümü, Sébah ve Joaillier, 1900 (Özendes, 2004, s.132)

Galland’ın Batıya kazandırdığı ‘Binbir Gece Masalları’nın da etkisiyle merak ettikleri Doğu görüntüsü (egzotik, mistik harem, hamam, şehir görüntüleri gibi) özellikle gelen Batılı turistler için görmek istedikleri görüntülerdi. Bu nedenle, görmek istedikleri Doğu’yu yanlarında götürmek için stüdyoyla anlaşıyorlardı. Karmaşası, camileri ve kubbeleriyle oryantalist öğeleri içinde barından görüntüler, Batı’nın modern ve gelişmişliği yanında Doğu’nun karmaşa ve geri kalmışlığı vurgularken, Batı’nın kendini yüceltmesini sağlamaktaydı.



Fotoğraf 9. Galata Köprüsü, Sébah ve Joaillier, 1900 (Özendes, 2004 s.154)

Sébah'ın kurgusal stüdyo fotoğraflarının yanı sıra, İstanbul'un kaotik görüntülerinin de olduğu çekimleri mevcuttur. Batı tarafından merak edilen ve ilgiyle beklenen kent görünümü, kalabalık, düzensiz, fotoğrafçının insanlara ve kente mesafesi olan bu görüntüler, merak edilen Doğu'ya dair en net belgeler olarak nitelendirilebilir.



Fotoğraf 10. Guillaume Berggren, Üsküdar sokakları

(http://www.eskiistanbul.net/6972/uskudar-guillaume-berggren-fotografi#lg=0&slide=0)

İsveç doğumlu bir fotoğrafçı olan Guillaume Berggren (1835-1920), çıktığı gemi seyahatinde Doğu kültürünü ve egzotik yanını beğenerek, İstanbul'da kalmaya karar vermiş, Osmanlı'nın önemli fotoğrafçıları arasına girmiştir. "Üsküdar Sokakları" fotoğrafında, ahşap evler, camii minareleri, Arnavut kaldırımlı, mistik ve egzotik kıyafetli insanların yürüdüğü bir sokak görüntüsünü çekmiştir. "Doğu, sürekli olarak incelenen,

gözlem altında tutulan üzerinde çalışılan bir ‘nesne’ haline gelirken bu incelemeyi yapanlar-gözlemlenleyenler- ise ‘özne’ haline gelir. Sonuç, Doğu sürekli olarak edilgen kalırken, Batı hep etkin konumdadır” (Yaykın, s.92).



Fotoğraf 11. Abdullah Fréres, Tulumbacılar, 1899

(https://tarihkurdu.net/abdullah-kardesler-studyo-1858-1899.html)

Abdullah Fréres (Abdullah Kardeşler), Viçen (1820-1902), Hovsep Abdullahyan (1830-1908) ve Kevork (1839-1918) kardeşlerin, fotoğrafçılıkta kullandıkları isimdir. Üç kardeş de tıpkı Pascal Sébah gibi, Osmanlı’nın önemli fotoğrafçılarındandır. “Tulumbacılar” adlı fotoğraflarında, Osmanlıda itfaiye görevi yapan, kendine özgü kıyafetleriyle ve fesleriyle, Batının ilgisini çekecek oryantalist öğelere sahiptir. Zamanın çekim şartlarında anlık görüntü elde edilemeyeceği düşünüldüğünde kurgusal olarak planlanmış bir görüntüdür.



Fotoğraf 12. Guillaume Berggren, Türk Kahvesinin İçi

(http://fotograf-gunlukleri.blogspot.com/2013/10/guillaume-berggren-fotograflaryla-sehr.html)

Doğu'ya ait olan kahvehane kültürü de, kadınlara özgü olan harem ortamı gibi erkeklere özgü bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Aralarındaki en büyük fark, haremin gizli ve girilemez bir ortamken, kahvehanelerin zamanın kamusal alanı olarak görülmesidir. Diğer fotoğrafçılarda olduğu gibi Berggren'de oryantalist öğelerle bezenmiş fotoğrafıyla, oryantalist söylemin üretimine destek vermiştir. *"Türk Kahvesinin İçi"* adlı fotoğrafında, sadece erkeklerin girebildiği, kıyafetleri ve yaşam tarzlarıyla tipik Doğulu görüntüsünü yakalamıştır. Aylak, keyfine düşkün erkek imgesinin ön planda olduğu görüntü, her ne kadar habersiz çekilmiş gibi gözükse de, zamanın çekim tekniklerinin zorluğu düşünüldüğünde kurgusal olarak nitelendirilebilir.



Fotoğraf 13. Felix Bonfils, "Namaz Kılanlar Fotoğrafı" (Woodward, 2003, s. 372)

Felix Bonfils (1831-1885), Ortadoğu'da fotoğraflar çeken Fransız bir fotoğrafçıdır. Fotoğraflarının birçoğu oryantalist imgelerin olduğu görüntülerden oluşmaktadır. Bonfils tarafından kurgusal olarak çekilen fotoğrafta, Doğulu erkek imgesine yer vermiştir. İki erkeğin namaz kılarken çekilmiş görüntüleri, Müslüman dünyaya bir örnek sunarken, üzerlerinde bulunan kıyafetler oryantalist kültürün birer parçasıdır. Batı'nın giyim tarzı göz önüne alındığında, şalvarlı, takkeli ve kaftanlı erkek imgesi ötekini anlatırken, fotoğrafçıyla göz göze gelmekten kaçınan ve kurgusal bir yapaylığa sahip erkek imgesi de ön plana çıkmaktadır. Kısacası fotoğraflar, "Batı'nın kendi dışındakileri görmek istediği gibi yapılandırılır" (Yaykın, s.91).



Fotoğraf 14. Abdullah Fréres, Sokak köpekleri, 1880s

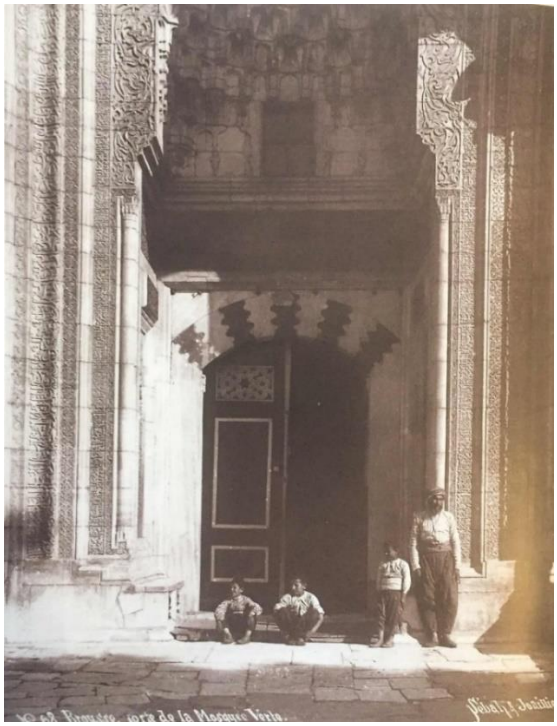
(https://tarihkurdu.net/abdullah-kardesler-studyo-1858-1899.html)

Abdullah Fréres'in (Abdullah Biraderler) bir diğer fotoğrafı "Sokak Köpekleri" adlı fotoğraf çalışmasında, eski giysileriyle bir hamal ve sokak köpeklerine yer vermiştir. Doğu'nun düzensizliği, vurdumduymazlığı vurgulanırken, genel olarak Osmanlı'ya özgü bir meslek olan hamalın görüntüsü, Batı'nın görmek istediği 'ötekini" ortaya çıkarmaktadır. Doğu sefalet içinde, düzensiz ve karmaşık olarak betimlenmektedir.



Fotoğraf 15. Sultanahmet Sébah&Joaillier,1890 (Özendes,2004, s.64)

Oryantalist söylemin diğer bir imgesi ise çocuklardır. Düzensiz sokak görünümüyle, başıboş sokak köpekleriyle karmaşık bir pazar yeri görünümünün kurgulandığı görüntüde, ürkek iki çocuk göze çarpmaktadır. Fesleri ve üzerlerindeki Doğu'ya özgü kıyafetleriyle ön plana çıkmaktadırlar. Çocuklar yetişkinlerin aksine fotoğrafı çekenle iç içedir. Kurgusal plandan uzak, bir yabancının onlara yönelttiği makineye karşı kayıtsız kalamamışlardır. Onların aksine yetişkinler bu kurgunun birer oyuncusu konumundadır.



Fotoğraf 16. Bursa Yeşil Camii Kapısı, Sébah ve Joaillier, 1894 (Özendes, 2004, s.88)

Sébah tarafından çekilen bir diğer fotoğraf da "Bursa Yeşil Camii Kapısı" adlı çalışmasıdır. Yine çocukların ön plana çıktığı görüntüde, Müslümanların ibadet ettiği bir yerin seçilmesi tesadüf değildir. Çıplak ayaklı çocukların kapının önünde oturması, kırgın ve utangaç duruşları, yoksul görüntüleriyle, Doğu'nun 'sefil', 'öteki' ve 'çaresizliğinin' fotoğrafı olarak, Batıya sunulmuştur.

Resmin biricikliği yerini çoğalabilen, kurgusal olarak oluşturularak yeniden üretilebilen bir araca, fotoğrafa bırakmıştır. Batının hayali Doğu imgeleri yerini, kurgusal istenilen ve beklenilen Doğu görüntülerine bırakmıştır. Batılı gezginlerin yanı sıra, Osmanlıda fotoğraf çeken birçok fotoğrafçıda, Batının arzuladığı ötekini kurgulamaya başlamıştır. Sonuç olarak, 19. yüzyıl sonlarında insanlar fotoğrafı "kendi imgelerini, bireyselliklerini şişirmek için kullanmış, fotoğrafları hafif bir duman perdesi ve tablo ressamlığını andıracak efektlerle rötuşlamışlardır. Katı aile portrelerineyse aksesuar ve fonlarla, yani sahteliğin bütüne iyice yayılmış işaretleriyle tıka basa doldurmuşlardı. Bu, fotoğraf denen mekanizmanın sömürülmesi anlamında gelir" (Leslie, 2019, s.32).

BÖLÜM 4. FOTOĞRAFTA ORYANTALİST SÖYLEMİN YENİDEN ÜRETİMİ

Fotoğraf, resim sanatına göre gerçekliğe ve hakikate dayalı bir araç olarak düşünülse de, kapitalist sistemin döngüsü, iktidarların ideolojik yapısını kitlelere yayma arzusu ve bunu yaparken de zora başvurmadan yapmayı amaçlaması yolunda, ideolojik bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. "Fotoğraf, bütünün – yani dünyanın – parçaları üzerine görüntü yoluyla kurduğumuz bir otoritedir" (Karadağ, 2004, s.62).

Batı'nın hayali Doğusunu yaratmak adına, stüdyolarda kurgulanan fotoğraflar, yerini Batı iktidarının gücünü koruması ve hegemonik yapısını diğer kültürler üzerinde sürdürebilmesi için, oryantalist söylemin yeniden üretiminde günümüzde de kullanılmaktadır.

4.1. İdeoloji ve Hegemonya İlişkisi

İdeoloji ve hegemonya arasında birbiriyle bağıntılı iç içe geçmiş bir ilişki söz konusudur. "Hegemonya, egemen ideoloji aktarımı, bilinç biçimlendirmesi ve sosyal iktidar deneyimi aracılığı ile işleyen bir süreçtir" (Çoban, 2013, s.64). Hegemonya kavramı ideoloji kavramıyla girift bir ilişkiye sahip olsa da hegemonya ideoloji kavramına göre daha geniş bir anlama sahiptir. "İdeolojiden daha geniş bir kategori olan ve onu da kapsayan hegemonya, zor kullanma ve rızanın bir bileşimi aracılığıyla başarılan iktidardır" (Kanar, 2016, s.117).

Hegemonya geniş bir anlama sahipken, ideolojiyi içinde barındırır. " İdeoloji, insani varlıkları birer toplumsal özne olarak kuran ve bu özneleri bir toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlayan yaşanan (lived) ilişkileri üreten anlamlandırma pratiklerini düzenlemenin belirli bir yoludur " (Eagleton, 1996, s. 41). Rıza yoluyla hegemonyanın yeniden üretilmesi için egemen ideolojinin de rıza yoluyla kitleleri yönlendirmesi gerekmektedir. Toplumsal bir eylem haline gelen hegemonyanın üretimi, öznelerin toplumdaki egemen üretimi yoluyla ideoloji kavramını oluşturmaktadır.

Kitle iletişim araçları ideolojik bir aygıt olarak iktidarın en önemli mecralarındandır ve egemen sınıfa hizmet etmektedir. “Medya, toplumun sürekli değişen koşullarına uygun olarak ideolojik yeniden üretimini gerçekleştirmesi ve bu ideolojiyi toplumu oluşturan bireylere ulaştırarak ve onların bu düşünceleri sahiplenmesini sağlayarak, ideolojik hakimiyeti ve denetimi sağlar” (Çoban, 2013, s.131).

4.2. Hegemonya

İletişim araçları ideolojik aygıt olarak, egemen sınıfın hegemonyasını rıza yoluyla yayan araç görevi görmektedir. Egemen sınıf yani iktidar, hegemonyasını baskı yoluyla değil, rıza yoluyla gerçekleştirme arzusundadır. Antonio Gramsci hegemonya kavramında, iktidar olan egemen sınıfın ideolojisini yaymak ve kitleleri yönlendirmek için rızaya başvurduğunu ve bunu medya yoluyla gerçekleştirdiğini söylemektedir. Hegemonya, “bir devletin, toplumsal bir kümenin ya da liderin öteki devlet, küme ya da kişi üzerindeki egemenliği” dir (Odyakmaz ve Acar, 2008, s.54). Diğer bir tanımla; “Hegemonya kavramı basit bir söyleşiyle topluma yön veren sınıfın dünya görüşü olarak tanımlanabilir. Egemen sınıfın bu dünya görüşü ideolojik kontrol mekanizmaları ve toplumsallaştırıcı kurumlar sayesinde gündelik yaşamın her alanını etki altına alır” (Fiori, 1989 akt. Yaylagül, 2010, s.110). Gramsci’ye göre ise; “bir grubun diğer bir grup üzerinde tahakküm kurma mücadelesi olarak tanımlamış, yönetici sınıfın tahakkümünü zor kullanma ya da daha etkili bir şekilde rızayla sağlanması olarak belirtmiştir ” (akt. Çoban, 2013, s. 60). Gramsci’ye göre hiçbir iktidar sadece güç kullanarak ayakta kalamaz. Bu nedenle toplumun kendiliğinden kabul etmesi gereklidir ki bunu içinde rızanın üretimi gerekmektedir. Gramsci’ye göre; “rıza; egemen sınıfın kendi dünya görüşünün ve düşünme biçiminin toplumun üyelerine kabul ettirilmesidir” (Yaylagül, 2010, s.111). Egemen sınıf görüşlerini baskı ve şiddete başvurmaksızın rızayla gerçekleştirir. Bunun içinde toplumun içinde var olan kurumlar yoluyla gerçekleştirir. Dini mekanlar (kilise, cami vb.), aile, okul, kitle iletişim araçları gibi kurumlar, rızanın üretiminde aktif olarak rol oynamakta ve sivil toplumu temsil etmektedir. Özellikle medya ‘rızanın üretiminde’ önemli bir ideolojik araçtır.

Kitle iletişim araçları, gündem belirleme, bireylerin düşüncelerini etkileme, egemen ideolojiyi topluma empoze etme gibi özelliklere sahiptir. Bu özelliklerden en

önemlisi iktidarın egemen görüşünü, kitlelere kendi görüşleriymişçesine hissettirmeden empoze etmesidir. "Hakim sınıf kontrolünde tuttuğu zenginlikleri ve toplumda işgal ettiği pozisyonu korumak, sürdürmek ve sürekli hale getirmek için kendi dünya görüşünü, felsefesini, bilimini, kültürel ve ahlaki değerlerini topluma mal eder" (Gramsci,1997 akt. Yaylagül, 2010, s.110). Bunu yaparken de kitle iletişim araçlarının sınır tanımayan gücünden faydalanmaktadır.

Gramsci, devleti sivil toplum ve siyasal toplum (politik toplum) olarak formüle eder. Politik toplum (siyasal toplum) kaba kuvvete dayalıyken, sivil toplum rıza üretimine dayalıdır. "Politik toplum, egemen sınıfın diğer toplumsal katmanlara, yürürlükte olan üretim modeline uygun davranması için uyguladığı zorlama, baskı aygıtıdır" (Özbek,2011, 122). Sivil toplum, önceden de belirtildiği gibi, toplumun içinde var olan okul, kültürel alanlar, medya (bireyler arası bilginin yayılmasını sağlar) gibi bireylerin bir arada oldukları kurumları işaret eder.

Fotoğrafın icadından günümüze uzanan serüveninde, çoğaltılabilme ve yeniden üretime olan katkısı sayesinde "iktidar, 'görüntünün' toplum üzerindeki etkisini bildiğinden kendi hegemonyasını sürdürebilmesi için görsel iletişimin her türlüsünü ve bu arada fotoğrafı da kullandı; insanı yaşadığı dünyaya yabancılaştırmak, kitle kültürü oluşturmak ve kendi ideolojisini yaymak gibi" (Yaykın, s.16) bir amaç için fotoğrafı kullanmıştır.

Fotoğraf değişen güç odakları doğrultusunda ideolojinin yeniden üretimi görevini üstlenir. Bu noktada medya iktidarların hegemonyasını kalıcı hale getirmek amacıyla kitlelerin rızasını alarak şiddete başvurmaksızın gerçekleştirmektedir. "Rıza, egemen sınıf tarafından üretilmektedir yani hegemonyayı elinde tutan rızayı üretir; rızayı yeniden üretmeyi başaramazsa hegemonyası gelinden gider" (Çoban, 2013, s.143). Fotoğraf, rızanın yeniden üretiminde aktif olarak rol almaktadır. Çünkü "hegemonyanın zaferi ve kazandığı rıza kaçınılmaz biçimde istikrarsızdır; asla elde bir olarak görülmez ve bu yüzden sürekli olarak yeniden kazanılmak ve üstünde mücadele edilmek durumundadır" (Fiske, 2011, s.302). Bu nedenledir ki, iktidarın gücünün devamı için en gerekli gördüğü aracıdır.

Gramsci, ideoloji kavramı üzerinde çok fazla durmamıştır. Gramsci'ye (2012) göre; "İdeoloji fikirler bilimi anlamına gelmektedir ve tarihsel açıdan incelenecekse bir

üstyapı olarak incelenmelidir" (c,2, s. 192). Louis Althusser, Gramsci'nin ortaya koyduğu hegemonya, sivil/politik toplum kavramlarından yola çıkarak "devletin baskı aygıtları" ve "ideolojik aygıtları" ayrımına gitmiştir.

4.3. Devletin İdeolojik Aygıtları

Althusser, Gramsci'nin hegemonya kavramını da alarak "İdeoloji ve Devletin İdeoloji Aygıtları" kitabında, devletin İdeolojik Aygıtlarını epistemolojik olarak incelemiştir. "Egemen sınıfın güç ve açık baskı kullanmadan rıza elde etmesine yarayan araç, Gramsci'nin hegemonya dediği ideolojidir" (Oskay, 1980,s. 222 akt. Çoban,2013, s.72). Altusser, Gramsci'nin sivil toplum/politik toplum formülündeki sivil toplumu, 'devletin ideolojik aygıtları' (aile, medya, okul vb.), politik toplumu ise 'devletin baskı aygıtları' (ordu, polis vb.) olarak değiştirir. "Althusser'in kuramı, azınlığın çoğunluk üzerindeki iktidarının baskıcı olmayan araçlarla sürdürülmesinde ideolojinin rolünü vurgular" (Fiske, 2011, s.302).

İdeoloji, Fransız Devrimiyle ortaya çıkan bir kavramdır ve 'düşünce bilimi' anlamında kullanılmıştır. Fransız düşünürler, "İdeoloji sözüyle karşılanması önerilen düşünce biliminin amacı, düşüncelerimizin doğal kökenleri araştırmak, yanılsamaları ve yanılgıları açığa çıkartarak toplum hakkındaki doğruları toplumsal reformların hizmetine sunmaktı" (Çelik, 2005, s.29 akt. Çoban, 2013, s.36). Althusser'e (2003) göre; "İdeolojinin tarihi yoktur ve ideoloji katıksız yanılsamadır, katıksız düştür, yani hiçliktir. Tüm gerçekliği kendi dışındadır ve her ideoloji ancak bir özne aracılığı ile ve özneler için var olabilir. İdeoloji ancak somut özneler için vardır ve ideolojinin bu hedefi de ancak özne sayesinde, özne kategorisi ve işleyişi sayesinde imkan kazanabilir" (s. 79-80, 99). Althusser bireyi ideoloji kavramıyla özne haline getirir. Örneğin; Kapı çalındığında 'Kim o?' sorusun 'benim' diye yanıt veririz. Karşımızdaki kişi bizi tanır ve böylece hepimiz birer özne haline geliriz. Özne haline gelen birey ideolojinin yeniden üretiminde büyük rol oynamaktadır.

Eagleton ideolojinin bazı tanımlarını şu şekilde sıralar; "toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci; belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi; bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler; bir egemen

siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler; sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim (…)" (1996, s.18). Bu tanımlara göre ideoloji iktidar mekanizmasını meşrulaştıran, fikir ve inançları sistemli ve bilinçli şekilde topluma yayan, iktidarların gücünün devamını sağlayan bir araçtır.

Devletin ideolojik aygıtları ve devletin baskı aygıtları birbirlerinden tamamen farklı kavramlardır. Devletin baskı aygıtları şiddete dayalıdır. Ordu, Polis, Hapishaneler gibi baskı mercileri devletin baskı aygıtları olarak anılmaktadır. Althusser devletin ideolojik aygıtlarını şu şekilde sıralar; " Dinsel DİA, Öğrenimsel DİA, Aile DİA'sı, Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem), Sendikal DİA, Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor), Haberleşme DİA'sı (basın, radyo- televizyon vb.)" (Althusser, 2003, s. 168- 169). 'Devletin İdeolojik Aygıtları', iktidarın baskın ideolojisini rıza yoluyla yaymakla görevlidir. 'Devletin baskı aygıtları' kitleleri şiddet yoluyla rızaları dışında ikna yoluna giderken, ideolojik aygıtları bireylerin ve kitlelerin kendi rızaları olduğuna ikna ederek, ideolojisini yaymaktadır.

Egemen iktidarın gücünün devamı için, devletin ideolojik aygıtlarına ihtiyaç vardır. Kitle iletişim araçlarının her bir öğesi, egemen söylemin yeniden üretimde önemli rol oynamaktadır. Özellikle Batının kendini yaratırken ihtiyaç duyduğu 'öteki' her türlü iletişim aracıyla (gazeteler, televizyon, yeni medya araçları, fotoğraflar vb.) yeniden üretilmektedir.19.yüzyılın sonlarına doğru kaybolduğu düşünülen oryantalist söylemin, Batı tarafından yeniden üretilerek, sunulması için, çoğaltılması kolay olan fotoğraf sanatı devreye girmiştir. Fotoğraf, sanatsal bir araç olarak görülse de, aslında iktidar olan ve gücünü pekiştirmek isteyen egemen ideolojinin hegemonik söyleminde, ideolojik bir aygıt olarak görev yapmaktadır.

4.3.1. İdeolojik Aygıt Olarak Fotoğraf ve Fotoğrafın İdeolojisi

1800'lerde fotoğrafın icadıyla başlayan süreçte yaşanan teknolojik gelişmelerle, fotoğraf sadece anı yakalayıp sabitleyen bir araç olmaktan çok, ideolojisi ve dili olan ve bu yolla iktidara hizmet eden bir mecra haline gelmiştir. Görüntünün gücünü fark eden iktidarlar, hegemonyalarını sürdürebilmek ve kitleleri yönlendirmek üzere görsel iletişimi kullanmaya başlamışlardır. Egemen iktidarın amacı, kitleleri bir araya getirerek kendi ideolojisini yaymak ve şiddete başvurmaksızın rızanın üretimini sağlamaktır. "İdeoloji

çoğunlukla, göstergeler, anlamlar ve değerlerin bir egemen toplumsal iktidarın yeniden üretilmesine katkıda bulunma tarzları anlamına gelir; aynı zamanda siyasal çıkarlar ile söylem arasındaki her anlamlı konjöktürü ifade eder" (Eagleton, 1996, s.304).

Fotoğrafın ideolojik söylem olarak kullanılması özellikle Hitler Almanya'sında Nazilerin propaganda amaçlı kullanımıyla hafızalara kazınmıştır. "Faşizm Fotoğrafta, bu imgelerin sunulmasında ve ideolojik olarak yayılmasında önemli bir araçtır. Onlar için fotoğraf çekmek, "gerçeğin" yansımalarını örgütlemek, varoluşu güçlendirmek, polis devletinin ideal niteliğine yöneltilmiş dirimselliğe iştirak etmektedir (…) Faşizm her şeyi kendi imgesine çevirmeye çalışır" (Leslie, 2019, s.39,56).

4.3.2. Fotoğrafın Gelişimi

"Bakmak bir seçme edimidir" der John Berger *"Görme Biçimleri"* adlı kitabında. Çevremizi saran görsel imgeler dünyasında, görme ve bakma eylemi bir dizi seçimleri beraberinde getirmektedir. Görme eylemi ve görme modellerinin gelişimi Antik Yunan dönemine uzanmaktadır. "Hans Jonas, Antik Yunan düşüncesinden beri görmenin duyuların en mükemmeli olarak gördüğünü, zihnin en soylu aktivitesi olarak görülen *theoria*[1] kavramının esas olarak görsel alandan alınan metaforlarla tanımlandığını belirtmektedir" (Jonas, 1966, s.135 akt. Değirmenci, 2016, s.158). Görme eylemi, diğer birçok duyu için öncü niteliğinde olmakla birlikte, duyuları ve duyguları yönlendiren önemli bir edimdir. Martin Jay, "Batı düşüncesinde görmenin diğer duyular üzerindeki hegemonyasının gözmerkezcilik (ocularcentrisim) terimiyle adlandırdığı genel bir modelde somutlaştığımı ifade etmiş ve Antik Yunan düşüncesinin gözmerkezciliğin düşünsel temellerinin oluşmasında büyük rolü olduğunu vurgulamıştır" (Jay, 1994, s.27 akt. Değirmenci, 2016, s.159).

Rönesans'la birlikte perspektifin ortaya çıkışı, görme ve bakış açısına yeni bir boyut kazandırmıştır. Berger'e göre; "Rönesans'ın başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir (…) Perspektif bir tek gözü, görünen nesneler dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası

[1] Theoria: "Özgür, zorunlu olmayan, pratik hiçbir amaç gütmeyen, salt ve kuramsal (teorik) bir bilgi edinmedir" (https://www.filozofunyolu.com/felsefeye-giris/felsefe-nedir).

gibi gözün üstünde toplanır (…) Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine, aynı anda ancak tek bir yerde bulunabilir. Fotoğraf makinasının bulunmasından sonra bu çelişki daha da belirginleşmiştir" (Berger, 2010, s.16-17). Berger'in tanrısal metaforuyla, perspektife bakan seyirci sadece tek bir yerde bulunabilir ve o anı yakalayabilir.

Rönesans perspektifini teknik olarak dönüştüren ve uygulayan araç *camera obscura* olmuştur. *Camera obscura* iğne deliği, karanlık oda anlamına gelmektedir. Üzerinde küçük bir delik bulunan karanlık bir oda şeklinde tasarlanan bir kutudur. Işık iğne deliği kadar yerden geçerek ters bir imge oluşturur.

1500'lü yılların sonunda camera obscura'ya gözlemciyle dünya arasındaki ilişkileri sınıflandırma ve tanımlama konusunda belirleyici bir önem atfedilmeye başlanır. Birkaç on yıl içinde camera obscura birçok alet ya da görsel seçenekten bir olmaktan çıkar, görmenin kavranabildiği ve temsil edilebildiği tek yer haline gelir. Her şeyin ötesinde artık yeni bir öznellik modelinin ortaya çıktığına, yeni bir öznellik etkisinin hakim olduğuna ilişkin bir işarettir bu. Camera obscura ilk olarak bir bireyselleştirme sürecini gerçekleştirir; yani gözlemciyi çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk biri olarak tanımlar(…). Camera'nın eşit derecede önemli başka bir işlevi de görme eylemini, gözlemcinin fiziksel bedeninden kurtararak bedensiz kılmasıdır" (Crary, 2004, s.52).

Niepce ve Daguerre'in dagerotipinden önce, camera obscura ile denemeler yapılmaya başlanmıştır. Karanlık odadan gelen ışıkla birlikte oluşan ters görüntü, fotoğrafın gelişimi için ilk adım olarak görülür. Tekil bir görme biçimin olduğu camera obscura'da bakan kişinin bireysel eylemi ön plandadır.

Barthes'a göre; fotoğrafın teknik özellikleri nedeniyle karanlık oda/kutu anlamına gelen 'camera obscura' olarak adlandırmak yanlıştır. Fotoğrafa 'camera lucida' denilmelidir. Camera lucida; "fotoğraftan önce kullanılan ve bir göz modelde, bir göz kağıtta, nesnenin resminin çizilmesine olanak sağlayan bir aygıtın adıdır ve fotoğrafın 'camera lucida' olarak adlandırmasında "görüntünün özü, hiçbir içtenlik olmaksızın tümüyle dışarıda, ama yine de en içteki varlığın düşüncesinden daha ulaşılmaz ve gizemli

olmaktır; göstergesiz, ama her olası anlamın derinliklerini çağırır biçimdedir" (Barthes, 2000, s.127).

Crary *"Gözlemcinin Teknikleri: On dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine"* adlı kitabında, camera obscura'yı fotoğraf makinesinin evrimleşmiş hali olarak görür. Ona göre; "görmeyi ve görselliği kuramlaştırma girişimlerinin çoğu, kesintisiz ve fazlasıyla kapsayıcı bir Batı görsel geleneğine vurgu yapan modellere göbekten bağlıdır (…). 19. yüzyılda fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkması Batı'da uzun bir teknolojik ve/veya ideolojik gelişmenin tamamlanmasına karşılık gelir ve camera obscura bu sürecin sonunda fotoğraf makinesine evrimleşmiştir" (2004, s.38).

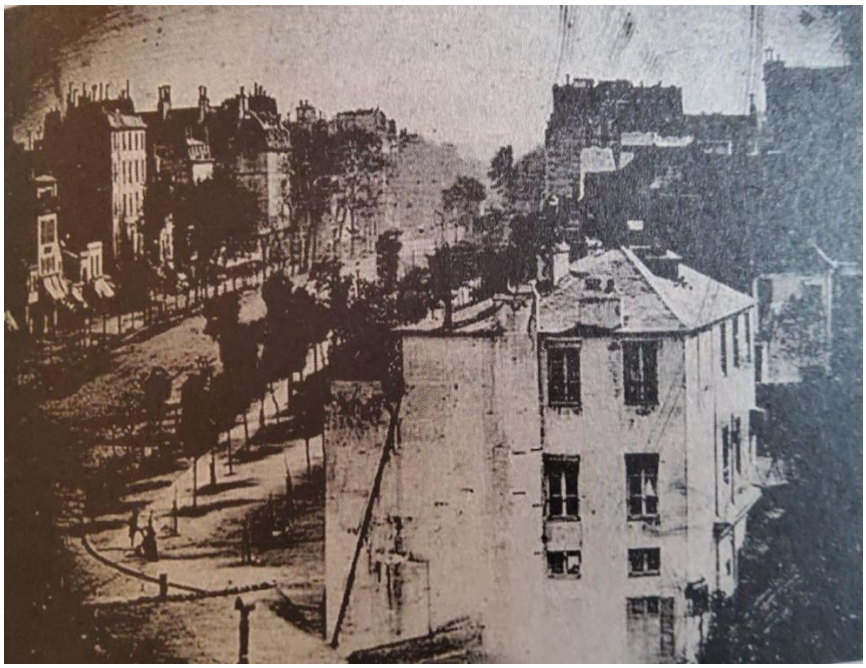
İlk fotoğraf örneği, 1826 yılında, Joseph Nicéphore Niépce tarafından çekilen doğa fotoğrafı olarak bilinmektedir. Ancak, Louis-Jacques-Mandé Daugerre fotoğrafın ve dagerotipin mucidi olarak literatüre geçmiştir. Daugerre'in kendi isminden etkilenerek adını koyduğu icadı dagerotip fotoğrafın gelişimi açısından önemli bir yere sahiptir.



J.N. Niepce, Yeryüzünde Çekilen İlk Fotoğraf, Fransa 1826 (Dora,2003,s.94)

Niepce tarafından uzun süre pozlamayla çekilen ilk fotoğraftır. "Bu görüntü ile birlikte, fotoğrafın o güne kadarki gelişmelerini oluşturan tüm zincirin halkaları birbirine bağlandı" (Çizgen, a.g.e., s.14 akt. Dora, 2003, s.95). Niepce'in ilk fotoğrafı çekmesi çok uzun yıllar alır. Daguerre'da aynı niyetle hareket etmektedir ve ortak olarak çalışmaya

karar verirler. Dauguerre tarafından kullanılan diaroma[2] tekniğini fotoğrafın gelişmesine öncülük etmiştir. İkilinin ortaklığı Niepce'in 1832 yılında ölümüne kadar sürmüştür. Niepce'in ölümünden sonra, Dauguerre çalışmalarına tek başına devam etmiştir. Birlikte çalıştıkları süre boyunca önemli bir görüntü elde etmeyen ikili, Dauguerre'in tek başına yaptığı uzun çalışmalar sonrasında sonuç vermiştir. Daguerre "penceresini açtığında el arabalarına, faytonlara, at arabalarına, hareket eden ve bağıran bir hayvan kalabalığına teslim olmuş büyük bir kentin gürültüsü patırtısı karşısında bulur (…) Fotoğrafın bir hayalet oyunu olduğunu anlamıştır (…) 'Görüş alanına' sabit bir insan yerleştirir ve hareketsiz kalmasını sağlar" (Dora, 2003, s.97). Daugurre tarafından çekilen bu fotoğraf ilk daguerretype olma özelliğini taşımaktadır.



J. M. Daguerre, İlk Daguerretype, 1839 (Dora, 2003, s.97)

Daugurre tarafından çekilen ilk görüntünün, Niepce'in aksine olan canlılığı ve netliği daguerretype'ın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece en net fotoğraf görücüye çıkmıştır.

[2] Diaroma (Panorama): Odak noktasında ve yarı karanlıkta duran izleyicide geniş bir ufkun varlığı yanılsamasını yaratan, yarım daire biçimindeki resimlere denir (Dora, 2003, s.95).

> "Dagerotip camera obscura'yla alınan doğa imgelerinin renkleriyle değil, çok ince ton ayrışmalarıyla anlık reprodüksiyonlardan oluşur (…) Doğanın kusursuz bir imgesini yakalamak için iklime ve ışığın yoğunluk derecesine göre 3 ila en fazla 30 dakika gerekmektedir (…) Sonuç olarak daperotip yalnızca Doğayı çizmek için bir araç değil, bilakis Doğanın kendi kendini yeniden üretme gücünü ona veren kimyasal ve fiziksel bir süreçtir" (Daguerre,1980, s.11-13 akt. Değirmenci, 2016, s.35)

Ancak çok detaylı ve parlak görüntüler vermesine rağmen daguerretype'lar biricik ve kendini özgü görüntüler ortaya çıkarmaktaydı. Çoğaltılma imkanı olmaması ve çok uzun pozlama süresine sahip olması nedeniyle oldukça masraflıydı. "İnsanlar başlangıçta Daguerre'in fotoğraflarına uzun süre bakmaya cesaret edemiyordu. Fotoğraftaki kişilerin canlılığından tedirgin oluyor ve gördükleri o ufacık yüzlerin de kendilerini görebileceğini sanıyorlardı, ilk dagerreyotipi fotoğraflarının alışılmadık canlılığı ve doğallığının yarattığı etki işte bu kadar tekinsizdi" (Leslie,2019, s.98). Resmin bulanıklığı yerini net görüntülere bırakmış, bu yenilikte ilk başta birçok kişinin fotoğraftan korkmasına sebep olmuştur.

Daugurretip levhalarının biricik ve masraflı olmasına rağmen, "izleyicide derin etkiler bırakan, ton farklılıklarını temsil gücü çok yüksek olan ve iyi bir mercekle bakıldığında bile gren ortaya çıkarmayan müthiş detaylı imgeler sunmaktaydı" (Değirmenci, 2016, s.35). Ancak, çoğaltılamıyor olması, resimden çok az bir farkı olduğunu düşündürmekteydi.

William Henry Fox Talbot kalotip adını verdiği ve levhaların biricikliğini ortadan kaldıran, çoğaltılabilen bir levha sistemi icat ederek, dagurretipin dezavantajını ortadan kaldırmışsa da, canlılık ve netlik olarak geride kaldığı için, gelişine kadar çok kullanılmamıştır.

Fotoğrafın teknik olarak gelişimi devam ederken, toplumsal olarak da rolü belirlenmeye başlanmıştır. Sosyoloji ve fotoğrafın ortaya çıkışlarının aynı tarihlere gelmesi tesadüf değildir. August Comte'un pozitivizm[3] yaklaşımını ortaya attığı

[3] Pozitivizm: "Metafizik ile bilim arasına kesin sınırlar koyan, dogmayı ve sezgisel olanı bilimsel etkinlik alanından uzaklaştıran ve üzerinde odaklanılması gereken tek bilgi türü olarak bilimsel bilgiyi öne çıkartan pozitivizm, dini ve metafizik söylemlerin yerine akla, gözleme ve deneye dayalı pozitif bilgisinin almasını ön gören dünya görüşünü ifade eder" (Cevizci, 2013, s.1292).

dönemde ortaya çıkan fotoğraf, sosyoloji ve pozitivist görüşle iç içe gelişmiş ve büyümüştür.

> "Keşif diye sözünü ettiğimiz şeyler, aslında keşif olma haliyle görünür kılınmış, daha geniş düzlemde yaşanmakta olan yeni örgütlenmeler ve düzenlemelerdir. Bu bağlamda fotoğrafın icat edildiği tarih olarak ifade edilen 1839'un hemen öncesinin, toplumsalın tüm dinamikleri ile yeniden örgütlendiği bir dönem olduğunu hatırlamak gerekli" (Gamze Toksoy, Afsad Fot. Sempozyum sunumu akt. Yaykın, s.32).

Fotoğrafın ve sosyolojinin aynı dönemlerde çıkış nedenini rastlantısal olmadığının vurgulanması, fotoğrafın toplumsal dinamiklerin yeniden üretimindeki yerini ve önemini vurgulamaktadır. Fotoğrafın gelişimiyle birlikte, toplumsal olaylarda önemli bir rol oynamaya başlamış ve kanıt olarak kullanılmıştır. Sontag' göre; "fotoğraflar bize kanıt teşkil eder. Fotoğraf makinesiyle yapılan kayıtın suçlayıcı nitelik taşımasıdır. Nitekim fotoğraflar, Paris polisinin Haziran 1871'de Komünarların canice katledilmesinde kullanılmalarından itibaren, modern devletlerin giderek fazla, eylem yapan kitleleri gözetleyip denetim altında tutmasıyla" ön plana çıkmıştır. Dora'ya göre; sosyolojinin amacı da tam olarak fotoğrafın yaptığını yapmak ve kitleleri kontrol altına almaktır. Aradaki fark ise sosyoloji olayları önceden tahmin edip müdahale etme amacına sahip olmasıyken, fotoğraf ise geçmişe tanıklık ederken, şu anada müdahale etme yetkisine sahiptir (Dora, 2003, s.112).

Artık fotoğraf Daguerre'in hayaletlerinden ibaret değildir. Var olanı sabit çekme ve çoğaltma kaygısından öte artık fotoğraf toplumsal bir araçtır. İktidar tarafından ideolojik bir aygıt olarak kullanılmakta, söylemin yeniden üretilmesine katkıda bulunmaktadır. "Söylemi canlandıran unsurlar ise sözcük ve tümcelerin tonlama vurgusu, renk, fotoğraflar veya film gibi görsel yapılardır" (Öztürk, 2018, s.81).

4.3.3. Fotoğrafın İdeolojisi ve Fotoğrafta Oryantalist Söylem

Fotoğraf günümüzde gittiğimiz yerler, sevdiğimiz insanlar, sevdiğimiz hikayeler ve anılar biriktirmek için kullandığımız sıradan bir araç olarak düşünülebilir. Ancak tüm

iletişim araçlarında olduğu gibi, fotoğrafın da iktidara hizmet eden, propaganda ve ideolojilerin yeniden üretimde çok önemli bir yeri vardır.

Niepce ve Dagurre ilk fotoğrafı planladıklarında böyle bir amaçlarının olmadığı aşikardır. Zamanı durduran, kişileri ölümsüzleştiren, anı yakalayan ve sanatsal bir araç olarak düşünülse de, başta devlet karşıtı gösterilerde kanıt olarak kullanılması ve kurgulanabilir bir araç olmasıyla birlikte, ideolojik bir aygıt haline gelmiştir. Sontag'a göre; "bir olay fotoğrafı çekilmeye değer bir şey anlamına gelmeye başlamışsa eğer, o olayın neyden oluştuğunu belirleyen şey hala ideolojidir" (2011, s.23).

Sosyoloji ile birlikte ortaya çıkan fotoğrafın, toplumsal olaylar bağlamında da önemli bir yer sahip olması şaşırtıcı değildir. Berger, fotoğraf makinesinin icat edildiği dönemle, August Comte'un Pozitif Felsefeye Giriş kitabını aynı dönemde tamamladığına dikkati çekerek;

> "Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler. Her birinin uygulama olarak sürdürülebilmelerini sağlayan, bilim adamları ve uzmanlar tarafından kaydedilen gözlemlenebilir, ölçülebilir olguların bir gün insana doğa ve toplum üzerine, her ikisini de düzene sokmasını sağlayacak ölçüde bütünlüklü bir bilgi sunacağı inancıydı. Kesinlik metafiziğin yerini alacaktı; planlama toplumsal çelişkileri ortadan kaldıracak, gerçek, öznelliğin yerine geçecekti; ruhta karanlık ve gizli olan ne varsa deneysel bilgiyle aydınlatılacaktı. Comte, belki de yıldızların kökeni hariç, kuramsal olarak hiçbir şeyin insan için bilinmez kalmak zorunda olmadığını yazıyordu! O günden bu yana, fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile kaydettiler! Bugün de her ay fotoğrafçılar bize, on sekizinci yüzyılda Ansiklopedistler'in tüm projelerinin kapsamı için hayal ettiklerinden daha fazla olgu sunuyorlar" (Berger, O Ana Adanmış, s.94 akt. Dora, 2003, s.98).

Berger'in tanımı, sosyolojinin bilimselliğe dayanan noktasından fotoğrafın ispat eden araçsal özelliğe doğru ilerliyordu. Fotoğraf, felsefenin bile merak edip gözlemlediği şeyleri ispat edebilir bir tekniğe sahipti. Fotoğrafın gördüğünü hafızaya alan tekniği tüm bilimler için önemli bir yenilik olmuştur. Bu nedenle de iktidarda kalmayı amaçlayan her türlü yapı için kullanılabilir durumdadır. Fotoğraf ideolojik bir araçtır ve kullanılması çok kolaydır. Aynı zamanda "fotoğraf, evrensel ve bağımsız bir dil veya işaret sistemidir" (Sekula, 2013, s.97). Çoğaltılma özelliğinin yanı sıra gelişen teknoloji ve internet sayesinde sonsuzluğu da hedefleyen, kendine has kodlarla küresel köye yayılan bir araçtır.

Resim sanatında, ressamın yorumunun ön plana çıkması (Doğu'yu görmeden hayali Doğu'yu çizmeleri gibi), fotoğrafın icadıyla birlikteyse gördüğünü çeken, o ana odaklanan bir araç olması nedeniyle, görüntülerin hepsinin hakikatte ve gerçeğe dayandığı algısı mevcuttu. Ancak, kapitalizminde doğuşuyla birlikte değişen ekonomik koşullarında getirisiyle, sömürgeci devletler teknolojiyi tekellerinde tutmak istemişlerdir. Gelişen ekonomik koşullarla birlikte ucuzlayan ve yaygınlaşan taşınabilir ufak makineler sayesinde, fotoğrafçılık meslek olarak yaygınlaşırken, aynı zamanda bireysel eğlence aracına dönüşmüştür. Ancak daha öncede değinildiği üzere devlet tarafından bir kanıt aracı, politik bir ideolojik araç olarak da kullanılmaya başlanması çok uzun sürmemiştir. Karadağ'a göre; "Körfez Savaşı'nın sembol görüntülerinden biri olan 'petrole bulanmış balıkçıl kuşu' fotoğrafı dikkatli incelendiğinde, bu fotoğrafın gerçek bir mekanda ve doğrudan çekildiği kuşkuludur. Çünkü fotoğrafın stüdyo ortamında çekildiğini, birden fazla ışık kaynağının kullanıldığını gösteren açıklayıcı ipucu mevcuttur" (Karadağ, 2004, s.121).

Resim ve Oryantalizm bölümünde incelenen ve ağırlıklı olarak hayali Doğu'yu kurgulayan sanatçılarda olduğu gibi, fotoğrafta oryantalizmin yeniden üretimde aktif rol oynamış, kurgusal fotoğraflar yoluyla Batı'nın görmek istediği Doğu yaratılmıştır. Fotoğrafın Batı tarafından ideolojik bir araç olarak kullanılması, tarihsel bağlamda bakıldığında yeni bir olgu değildir. Fotoğrafta oryantalizm bölümünde de ele alındığı üzere, Batı görmek istediği şekilde görmek için uğraşır.

> "Tüm bu farklı etnik ve ırksal gruplara ait insanlar ancak Doğu-Batı veya gelişmişlik-geri kalmışlık karşıtlığını simgeleştirmek söz konusu olduğunda fotoğrafın zararsız birer nesnesi olabilmektedir ve bu anlamda kabul görür ve sergilenirler… Fotoğraf, Batı'nın fotoğrafı, bu anlamda, Batı dışı Öteki'nin üretilmesinde ve Öteki'ne kabul ettirilmesinde ideolojik bir aygıt, bir yanlış bilinçlilik aracıdır" (Umut Hepvar akt. Yaykın, s.92).

Fotoğraf, kitlesel bir araç haline geldiği andan itibaren gerçeklik ve hakikatle olan bağını koparmıştır. Fischer'e göre, "gerçekliği yok eden ne modern sanattır ne de sanatçılardır. Sistemin kendisidir" (Yaykın, s.40). İktidar ideolojisini kitlelere ve toplumlara yaymak, hegemonyasını sağlamak için her türlü iletişim aracına sahip olmak için uğraşmaktadır. Batı, fotoğraf makinesini de ideolojik bir aygıt olarak kullanarak, görüntünün gücünden yararlanır ve kendi dışında kalanları ötekileştirerek 'ilkel',

‘bağnaz’, ‘geri kalmış’ vb. etiketlerle nesneleştirir. Fotoğraf makinesi ve Batı’nın oryantalist söyleminin yeniden üretim sürecini Karadağ şöyle özetlemektedir;

> “19. yy’da Doğu dünyasının keşfine neden olan fikirleri temellendiren, yalnızca Doğu’nun mistisizmi ve kendine özgü değer sistemleri değildir. Aynı zamanda, bu mistisizmle buluşan ve Doğu ile Batı’nın dinsel inançlarına aynı şekilde kaynaklık eden, Haçlı Seferleri’nden sonra kaybettikleri Ortadoğu’nun kutsal topraklarıdır. Yüzyılın başlarında kamerasını sırtlayan her fotoğrafçı, aynı zamanda gezgin olmaya da heveslenmiş ve yönünü Hristiyanlığın ve Museviliğin kutsal topraklarına çevirmeyi kendisine görev saymıştır. Kamera, bu görevde sadece yol arkadaşı olarak yeni bir görme biçiminin aygıtı gibi iş görmemiş, en çok da mistik Doğu’nun keşfinde rol alan Batılı oryantalist fotoğrafçıların kısa sürede görsel bir hazine sahibi olmalarına aracılık etmiştir. Modern Batı kültürünün temellerini oluşturan düşünceler, 19. Yy’da seyyahların ve oryantalistlerin Yunan ve Roma uygarlıklarının Doğu ile buluşmasının tarihsel izlerine yönelik bu arayışlarından büyük oranda beslenmiş olduğu kuşku götürmez” (Karadağ, 2004, s.78-79).

Geçen sürece rağmen, Batı’nın ideolojik gücünü sağlaması ve öteki üzerinden kendini yüceltmesi için fotoğraf aktif olarak kullanılmaktadır. 19. Yüzyılın teknolojik alt yapısı düşünüldüğünde, oryantalist söylemin üretilmesi kısıtlı olsa da günümüzde tüm toplumların birbirinden haberdar olduğu, görsel bir karmaşanın içinde yaşanıldığı düşünüldüğünde oryantalist söylemin üretimi daha kolay ve ulaşılabilir hale gelmiştir. Fotoğraf göstergelerden oluşan, görünen ötesinde okumaları olan bir araçtır. Barthes’a göre;

> “Fotografik gönderge görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir” (2000, s.95). Yapay gerçekliği oluşturmak, oluşturulan gerçekliği manipüle etmek ve kitlesel olarak servis ederek, ideolojiyi yaymak çok daha kolay bir hal almıştır. “Fotoğrafçı görünür gerçeklikten makinesi marifetiyle ayıklama yaparak kültürel-ideolojik tercihleri doğrultusunda görüntü oluşturur. Yeniden sunmak istediği gerçekliğin temsilini estetik yetenekleriyle koşut biçimde ortaya çıkarır” (Yurdalan, 2012, s.50).

Batı’nın Doğu üzerindeki egemenliğinin sürdürebilmesi oryantalist söylemin yeniden üretimiyle mümkündür. “Şarkiyatçılığa (Oryantalizm) kalıcılığını, gücünü kazandıran hegemonyadır” (Said, 2010,s.16). Doğu üzerinde tahakküm kurma çabası

içinde olan Batı için oryantalizm Doğu üzerinde hegemonya kurma çabasıdır. "Oryantalizm hegemonik bir işlemdir, bir merkez-kurma veya merkezleme (centering) işlemi. İşlemin özü şudur: edebi, bilimsel, siyasal, iktisadi, akademik, ahlaksal vb. iktidarların değişik kurumsal kertelerinde eklemlenen karmaşık bir stratejik hareket ile Batı kendi kimliğini "öteki" olarak imlediği bir mekandan ayırt ederek kurar. Burada önemli olan, "Doğu" diye bir yer üzerine söylemin varlığıdır" (Mutman, 1996, s.31). Batı kurguladığı Doğu söyleminin devamı için fotoğrafa ve fotoğrafın ideolojisine ihtiyaç duyar. Kendi gibi gören, kendi gibi düşünen bir toplum yaratma çabasında, oryantalist söylemin her noktasından faydalanır. Bryan Turner'in belirtiği üzere, "Oryantalist söylemin temel özelliği 'Batı'nın emsalsizliğini vurgulamak için Doğu'yla farklılığının altını çizmektir" (Turner, 1989, s.37 akt. Uluç, 2007, s.160). Günümüzde modern oryantalizmin Batı tarafından sürdürülmesi ve Doğu üzerindeki hegemonik iktidarın sağlanması kitle iletişim araçlarıyla sağlanmaktadır.

> "Oryantalizm 19. yy'dan kalma bir yaklaşım gibi düşünülmesi yüzünden, bir yandan onun ürettiği bilgiler sıradan, günlük hale gelerek kurumlaşırken, öte yandan kaynaklarının oryantalizm olduğu unutulmuş, böylelikle oryantalist söylem bugün bile hiç sorgulanmaksızın kabul edilir olmuştur. Örneğin Orta Doğu'daki herhangi biri gelişme (Irak savaşından tutun da Gaziosmanpaşa olaylarına kadar) hemen oryantalizmin sunduğu biri dizi hazır, el altından imge, kanı ve kurgu ile anlamlı kılınmakta, anlaşılır hale gelmektedir" (Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, 1996, s.9).

Değişen ve küreselleşen dünyada güç savaşlarının hız kazanmasıyla Batılı ülkelerin özellikle Ortadoğu'da yerini alma arzusu ve hırsı, oryantalizmin hegemonik yapısını sürdürmesine bunun içinde araca ihtiyaç duymasına neden olmaktadır. Özellikle yaşanan göçler, ötekinin ve onun getirisi oryantalist söylemin yeniden üretimine neden olmaktadır.

Batı'nın Doğu üzerinde gücünü ve iktidarının devamını sağlamak için, öteki üzerinde hegemonyasını sürdürmesi gerekmektedir. Batının gücünün devamı için, ideolojik aygıtlardan yararlanır ve "devletin ideolojik aygıtı olan" fotoğrafı kullanır. Görselliğin ön planda olduğu çağımızda, oryantalist söylem fotoğraflar yoluyla kitlelere aktarılmaktadır. "Fotoğrafın çok farklı kullanımları, üretim biçimleri yani söylem biçimleri vardır" (Alptürk, 2013, s.111). İktidar, ideoloji ve söylem iç içe geçmiş

yapılardır. İdeolojinin sürdürebilirliğin sağlanması, söylemin yeniden üretimiyle meydana gelir. . İktidarın ideolojinin bir uzantısı olan söylem yoluyla kitleleri yönlendirmesi dil aracılığıyla gerçekleşir. *'Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din,* İdeoloji' kitabının önsüzünde Ünsal Oskay söylem alanını şöyle açıklamaktadır; "Üretim araçlarına, iletişim araçlarına hakim olan sınıf söylem alanında da egemendir, ancak bu alan bir mücadele alanıdır. İktidar mücadelesi kendisini söylem üzerinden ifade eder, politik söylem toplumu kendi söylem alanının sınırları içerisinde sabitlemeye ve kapatmaya çalışır" (Oskay akt. Çoban ve Özarslan, 2003). İktidarın ideolojik mücadelesinde kullandığı söylem biçimleri vardır. Bu söylem biçimleri dilsel ve görsel olabilir.

- "Söylem (…) temsili değildir, aynı zamanda bir bileşendir: ideoloji maddi etkilere sahiptir, söylem toplumsal dünyayı dolduran ilişkilerin, özne ve nesnelerin yaratılmasına ve sürekli yeniden yaratılmasına katkıda bulunur" (Fairclough, 2003, s.159).

- Söylem kavramının sözlük tanımıysa şöyledir; "söylem algılama tarz ya da şemalarını, dil ve bilgi pratiğini yöneten, kontrolü altında tutan, kültürel kod, derin yapı; dilin düşünceyi, bilgiyi ve entelektüel faaliyeti örgütleyen düzenleyen ardalanı, ek dilsel yapılar bütününden meydana gelen ideolojik boyut (Cevizci,2013,s.1445) olarak geçmektedir.

  "Fotoğrafın anlamı, diğer anlamlar gibi kaçınılmaz olarak kültürel tanımlama söz konusudur. Amacımız 'fotografik söylem' olarak tanımlayabileceğimiz bir alan oluşturmak ve bunu eleştirel bir şekle bağlamaktır. İletişimsel eylem içinde bulunan taraflar arasındaki ilişki sistemi olarak söylem, bilgi değişim alanı olarak tanımlanabilir (…). Söylem, sınırların kavramıdır" (Sekula, s.95).

Oryantalist söylem tarafından üretilen görseller yoluyla 'Doğu' sürekli yeniden yaratılır. Hayali Doğu üretilen bilgiler, metinler ve görsel sayesinde varolur. Oryantalist söylemin yeniden üretimden belli başlar kodlar kullanılmaktadır. Resim ve Fotoğrafta Oryantalizm bölümünde incelenen görüntüler aracılığıyla kodlar oluşturulmuştur. Görünenin ötesinde, oryantalist okuma yoluyla belirlenen kodlar 19. Yüzyıldan günümüze kadar aynı kalmış, oryantalist söylemin yeniden üretiminde aktif olarak kullanılmaya devam etmiştir.

BÖLÜM 5. BULGULAR VE YORUMLAR

5.1. Fransa'da Yayınlanan Fotoğraflar

Fotoğraf 1: Türkiye'de bir mülteci kampı



Fotoğraf: REUTERS

Kaynak:https://plus.lesoir.be/145570/article/2018-03-15/la-facture-pour-retenir-les-refugies-en-turquie-grimpe

Kadın imgesi 19. yüzyıldan günümüze kadar oryantalist söylemin odak noktasıdır. Çaresiz, kimsesiz, yalnız kadın imgesi oryantalist söylemin yeniden üretiminde ön plandadır. Mülteci kimliğinin getirdiği yoksunluk durumu, Doğu'nun ötekisini yaratmaktadır. Kurgusal oryantalist fotoğrafların aksine, anlık olarak görselleştirilmeye çalışılan kadınlar, ürkmüş ve korkmuş görünmektedir. Üzerindeki kıyafetler, egzotik imgeleri barındırmaktadır. Yaşadığı alanın karmaşası, Batı'nın düzenin aksine kaotik ve düzensizdir. Batı modern ve gelişmiştir, karmaşa Doğu'ya özgüdür.

Kadının, fotoğrafçıyla arasındaki mesafe, Batı'nın dışarıdan bakan içeride olmaya çekinen yanına işaret etmektedir. Fotoğrafta görünen ayrıcı ve ayrıştırıcı öğelerin yokluğuna rağmen, mesafeyle çizilmiş olan hayali sınırın varlığına işarettir. Fotoğrafçının çerçevelemeyi dağınıklık, yoksunluk üzerine belirlemiştir. Çerçeveleme izleyiciye sunulmak isteyenle gördüğümüz arasındaki ayrımın detaylandırılmasıdır. Fotoğrafın

düzanlamında, bir kamp alanında çocuğuyla ilgilenen bir kadın görseli yer almaktadır. Yananlamında ise, dağınıklık içinde yaşamaya çalışan, birçok zorluğun tam ortasında kalan bir kadın yer almaktadır. Fotoğraf, çaresizlik ve kimsesizliğiyle yaşamaya çalışan bir kadını temsil etse de, yananlamında mültecileri kucak açan Türkiye'nin koşullarının kötülüğüne de vurgu yapılmaktadır.

Kompozisyonel olarak, çadırların içinde yalnız, kimsesiz, çocuğuyla ilgilenmek durumunda kalan bir anne görülmektedir. Halliday'in bakış açısı diyagramına göre ise bu fotoğrafta izleyici üzerindeki güç ve eşitlik olduğu mesajı verilmiştir. Daha çok göz hizasında olmasına karşın, hafif bir alt açıyla çekilen fotoğrafta, izleyiciye oryantalist bir bakış açısının mesajı verilmiştir. Suriyeli bir mültecinin zor şartlarda yaşaması ve izleyicinin üzerinde bir güç olan alt açı ve göz hizası açısının kullanılması, fotoğrafta yer alan kadına dikkati yönelterek, Türkiye'deki kamplarda zor şartlar olduğu mesajıyla oryantalist söylem yeniden üretilmiştir. Bir diğer bakış açısı diyagramına göre ise cephesellik ön plandadır. Bu noktada fotoğraftaki imgelere olan yakınlık ve samimiyet gösterilmiştir. Sontag'a göre; başkalarının acılarına ve başlarına gelen talihsizliklerin belli ölçülerde bize zevk verdiği (…) olağandışı ve feci olayları doymak bilmez bir merak içinde seyretmek kadar bakmaya hevesli olduğumuz başka bir manzara yoktur" (Sontag, 2004,s. 97). Fotoğrafçı bakış açısı diyagramıyla, izleyiciye bu zevki tattırmayı, meraklı gözlerle kadının durumunu izleyenlere mutsuzluğu sunmayı amaçlamıştır.

Fotoğrafta kullanılan alan derinliği, özneyi ve karmaşayı ön plana çıkarmak üzere kurgulanmıştır. Fotoğrafçının objektif yoluyla mı yoksa teknik bir ayar olan diyafram yoluyla mı alan derinliğini sağladığı bilgi dahilinde olmasa da, dramatik bir etki yaratmak üzere öznenin ön plana çıkarak, gereksiz gördüğü detayları dışarıda bırakmak amacıyla alan derinliğinden yararlanıldığı görülmektedir.

Fotoğrafın genel yapısı ise Hjelmslev'in fotoğrafta biçim/töz şemasına göre; anlatımın biçimi: etrafta bulunan malzemelerle, kadının kıyafetinin renkleri aynı tutularak, kamp alanına ve dağınıklığına dikkat çekilmiştir; anlatımın tözü: Alan derinliği geniş tutulmuş mekan ve özne ön plana çıkarılmış, ortam kaotik gösterilmiştir. İçeriğin Biçimi; Dağınık ve kirli bir kamp alanında, çocuğuyla ilgilenen bir kadın. Kamp alanındaki dağınıklık, kadınla birlikte ön planda. Çamaşır sepeti, boş şişe, kırmızı bir kova, asılı çamaşırlar. İçeriğin Tözü; Fotoğrafçı kadını ve kamp alanının dağınıklığını ön

plana çıkararak Suriyeli mültecinin yaşam şartlarını ortaya sermiş, mültecilere kucak açan Türkiye'nin Suriyeli mültecileri zor şartlarda barındırdığı ön plana çıkarılmıştır.

Fotoğraf 2: Türkiye'de mültecilerin çalıştığı mevsimlik kamp alanı



Fotoğraf: LP / Yann Foreix

Kaynak: https://www.leparisien.fr/international/en-turquie-les-refugies-au-coeur-du-jeu-politique-27-10-2019-8181039.php

İlk fotoğrafta olduğu gibi, bu fotoğrafta da kadın imgesi kullanılmıştır. Tek başına, oturan kadının, kimliksizliği özne olan bireyi nesneleştirerek, öteki olarak damgalamaktadır. Kamp alanında bulunan kasalar, çöpler, ağaçlarda asılı çamaşırlar düzensiz, karmaşık bir mekanı göstermektedir. Kadının giyindiği şalvar, başındaki başörtüsü ile Doğu'nun egzotik ve geri kalmışlığı ön plana çıkmaktadır.

Fotoğrafçıyla görselleştirilen kadın arasındaki mesafe ve separasyon etkisi yaratan tel örgüler, öteki olandan ve tehlikeden uzak Batı'yı temsil etmektedir. Fotoğrafta çerçeve, karmaşık, düzensiz, yoksulluk içindeki Doğu'nun detaylarıyla öne çıkmaktadır. Boş kasalar, çöpler, oturacak yeri bile olmayan bir kadın (!) çerçeveye dahil edilmiştir. Alan derinliğinde fluluğun kullanılmaması, kamp alanının dağınık ve karmaşık görüntüsünün öne çıkması ve kadının zaten kimliksiz olan bir nesne olarak sunulması nedeniyle tercih edilmiştir. Kompozisyonel olarak gösterilmek istenen, Doğu'nun kimliksiz, karmaşık ve düzensiz olduğudur. Halliday'in bakış açısı diyagramına göre;

fotoğrafın çekim açısı ve buna bağlı olarak bakış açısı, göz hizası ve üst açı olarak belirlenmiştir. Göz hizası fotoğrafçının mültecilerle eşit olduğu mesajını verirken, üst açı izleyicin fotoğraf üzerinde gücünü temsil etmektedir. Fotoğrafta cephesellik buna bağlı olarak yakınlık söz konusudur.

Hjelmslev'in fotoğrafta biçim/töz şemasına göre: anlatımın biçimi; Tel örgüler, dağınık bir kamp alanı, arkası dönük olarak arka planda kalan kimliksiz bir kadın, kasalar ve çöplerin ön plana çıkmasıyken; anlatımın tözü; alan derinliğinde fluluğun kullanılması ile geniş tutulmuş ve mekanın geneline odaklanılmıştır. Dağınıklık ve karmaşa göze çarpmaktadır. İçeriğin biçimi; tel örgüler arkasına sıkışmış yalnız bir kadın, dağınık kasalar, çöpler, ormanlık arazide düzensizce yerleştirilmiş çadırlar. İçeriğin tözü; tel örgünün ön planda olması, kadının arka planda kalması ve etraftaki dağınıklığın fotoğrafın ana malzemesi haline getirilmesi fotoğrafçının mültecilere bakışını göstermektedir.

Fotoğraf 3: Hatay'da bir mülteci kampı



Fotoğraf: Cem Genco / Anadolu Ajansı

Kaynak: https://www.parismatch.com/Actu/International/D-apres-la-Turquie-pres-de-300-000-refugies-syriens-sont-rentres-chez-eux-1595971

Oryantalist fotoğrafların sıklıkla kullanan imgesi çocuklardır. Yetişkinlerin aksine, rol yapamazlar ve oldukları gibi davranarak, bakışlarını fotoğrafçıya yönlendirirler. Çocuk demek saflık, temizlik demektir. Ancak oryantalist fotoğraflarda,

saf ve temiz duyguların aksine, ideolojik yaklaşımın yansıtılması amaçlanmaktadır. Karadağ'a göre; "fotoğraf saflığını yitirmiş gerçeğin görüntüsüdür. Saflığını yitirmiş gerçek, bakışın ayrıştırıcı seçimine uğramış gerçektir" (s.2004, s.34). Fotoğrafçının bakış açısı da bu seçimle şekillenen ötekileştiren imgelerden oluşan bir çerçevedir. Sağ köşede duran Doğulu erkek temsilinin kompozisyonun kenarında kalması ve merkezle olan ilişkisinin kopukluğu ve dışında bırakılması kimliksizleştirici unsur olarak yer almaktadır. Doğulu toplumlara özgü olan başındaki puşisiyle kadrajda yerini alan Doğulu erkekler oryantalist söylemin bir parçası olan egzotik öğeler olarak görülmektedir. Yine yetişkinlerin aksine kadrajla ilişki kuran çocuklarla, fotoğrafçı arasında ayırıcı unsurlar bulunmadığı gibi mesafe olarak da uzaklık söz konusu değildir (fotoğrafçının kullandığı objektifin zoom özelliği dikkate alınmadığında). Mesafenin diğer fotoğraflara göre daha yakın olmasın en önemli nedeni, zararsız ve masum görülen çocuklardır. Ancak, mesafenin yakınlığı, çocuklar ve mekan üzerinden oryantalist söylemin imgelerinin yeniden üretimine engel olmamaktadır. Düzenden yoksun, karmaşık görüntü yine Doğu'ya ve Doğulu'ya özgü olan görüntüler olarak sunulmuştur.

Biçimsel olarak; alan derinliği tercih edilmemiş, yakın plan olarak tasarlanmıştır. Etrafta bulunan mavi çadırlar ve mavi kazaklı çocukla görüntünün uyum içinde oluşu ve elinde tuttuğu Türk Bayrağı kurgusal bir fotoğraf olabileceğini düşündürmektedir. Her ne kadar çocukların masum, ideolojik kaygıdan uzak yapısı nedeniyle samimi duygular içerse de, kompozisyon olarak planlanan ve sunulmak istenen görsel, zor şartlarda Türkiye'de yaşamaya çalışan mültecilere işaret ederek, Doğu'nun geri kalmışlığına vurgu yapmaktadır.

Fotoğrafta biçim/töz şemasına göre; anlatımın biçimi; fotoğrafın öne çıkan unsurları, elinde Türk bayrağı olan genç, köşede bırakılarak yok sayılan ve ötekileştirilen erkek imgesi ve her şeyden habersiz oyun oynayan arkası dönük çocuklardır. En az özne kadar öne çıkan diğer bir detaysa etnik desenli battaniye ve dağınık çamaşırlardır. Anlatımın tözü; fotoğrafın teknik bilgisi, yakın plandan çekilmiş fotoğrafta alan derinliği kullanılmamıştır. İçeriğin biçimi; fotoğrafın öne çıkan detayı elinde Türk bayrağıyla poz verdirilen çocuktur. Kamp alanında elinde bayrakla dolaşmadığı düşünülürse kurgusal bir görüntüden ibarettir. İçeriğin tözü; ideolojik olarak, dağınık ve karmaşık bir kamp ortamında minnet duyarak yaşayan bireyin, farklı ve öteki olduğu algısıyla Batı'nın derli toplu modern bireyiyle alakasızlığı vurgulanmaktadır.

Çerçeveleme bakış açısını da yansıtan, fotoğrafçının gördüğü ve göstermek istediğidir. Bakış açısı diyagramına göre; fotoğrafın çekim açısı alt açı ile göz hizasında konumlanmıştır. Bu da izleyici üzerindeki güç ve eşitlik anlamına gelmektedir. Batı'nın görmek istediği ve ideolojik olarak göstermek istediği etki tam olarak da budur. Kitleler üzerindeki hegemonik gücünün devamını sağlamak için eşitlik algısını yaratırken, izleyicisi üzerinde de güç kurmaktır.

Fotoğrafta gösterilen (düzanlam), Türkiye topraklarında zor şartlarda yaşayan çocukların, tüm karmaşaya rağmen mutlu oldukları ve kimlikleri başka bir ülkeye ait olsa bile, Türk bayrağını göstererek minnet duyduklarıdır. Ancak, yananlama bakıldığında, mültecileri zor şartlarda yaşatan, dışlayan ve ötekileştiren bir zihniyetin ışığında, Doğu'nun ve Doğulunun düzensizliği, geri kalmışlığı ve bu durumun sadece yine gelişmekte olan ülkelere ait olduğu algısı yaratılarak, oryantalist söylem yeniden üretilmiştir. "Oryantalist söylem, Doğu'yu sadece zihinsel olarak kuran ve onu tanımlayan bir çerçevenin dışında, daha derin bazı yapısal/kültürel bağlantıların ve mikro-makro iktidar ve hiyerarşi ilişkilerinin de tesis edildiği temel bir politikanın uzantısıdır" (Arlı, 2014, s.16).

Fotoğraf 4: İdlib'te bir mülteci kampı



Fotoğraf Ümit Bektaş/ REUTERS

Kaynak: https://www.liberation.fr/planete/2020/03/06/turquie-a-reyhanli-les-familles-syriennes-au-pied-du-mur_1780882

Cinsiyet temsillerinin kullanımı haricinde oryantalist söylemin tercih ettiği imgelerden biride şehir imgesidir. Şehrin karmaşık görüntüsü, oryantalist fotoğrafların Doğu'nun karmaşası ve düzensizliğini göstererek, söylemini yeniden ürettiği alanlardır. Hatay'ın sınır komşu olan İdlib'te bulunan mülteci kampının kurgulanmasında özneye yer verilmemiş, bunun yerine sadece çadırların görüntüsü yansıtılmıştır. Kaotik, karmaşık kamp görüntüsü, alüminyum levhalarla sınırlandırılmış, mekânsal sınırlılıkla kısıtlanmıştır. Fotoğrafçıyla mekan arasındaki mesafe oldukça fazladır. Bunun nedeni tehlikeden ve karmaşadan uzak duran ve korunaklı bölgede uzaktan bakan bir bakış açısıdır. Türkiye'nin mültecileri barındırma noktasında iyimser yaklaşımı düşünüldüğünde, ötekinin geri planda bırakıldığı algısı oluşturulmuştur. Fotoğrafta öznenin yoksunluğu, egzotik öğelerin kullanımını kısıtlamıştır.

Çerçeveleme olarak sadece kaotik kamp görüntüsü verilmiştir. Sınırın iyi olan tarafı ve vasat olan tarafı, seperasyon etkisi yaratan levhalarla bölünmüştür. Fotoğrafçının durduğu nokta daha ağaçlıkken, görüntülenen taraf, yeşilden ve düzenden uzak, iç içe ve sefaletin görüntüsüdür. Fotoğrafın düzanlamı; İdlib'te bulunan iç içe geçmiş yapılarda mültecilerin zorunlu olarak yaşadıkları kente dönüşmüş bir kamp görünmektedir. Yananlamı ise; öteki ve dışlanmış olanın sınırlarla çevrili, uzaktan görüntüsünün karmaşıklığının, Batı için dışarıdan baktığı ve görmezden geldiği görülmektedir.

Kompozisyon olarak ise sadece çadır kentin görüntüsünün ön plana çıktığı, alan derinliğinin çadırlarla ve netlik kazandırılarak sunulduğu görülmektedir. Fotoğrafta anlatımın biçimi; karmaşık ve düzensiz, iç içe yapılardan oluşan, eski ve kirli bir kamp görüntüsü öne çıkmaktadır. Anlatımın tözüne göre; alan derinliği geniş tutulmuş, görüntü geniş planla çekilmiştir. İçeriğin biçimine göre; fotoğrafın içeriği mültecilerin dağınık ve kaotik yaşantısının görüntülenişidir. İçeriğin tözü, fotoğrafta sınırların ötesinde yaşayan mültecilerin, düzensiz ve karmaşık yaşantısının, Batı'nın dışında kalması ve ötekinin sınırlarla çevrili yaşantısının devam ettiği görülürken, Doğu'nun öteki olarak kalmasının önemi vurgulanarak oryantalist söylemin üretimine katkıda bulunulmuştur.

Bakış açısı diyagramına göre; üst açıdan çekilen görüntü izleyicinin görüntünün üzerindeki gücünü ifade etmektedir. Üst açıyla çekilen bir görüntü, konun olduğundan önemsiz görülmesine neden olabilir. Mesafenin genişliği düşünüldüğünde mekanın

gösterilmesi haricinde üsten bakma, yok sayma, görmezden gelme ve ötekileştirme amacı güdülmüştür.

Fotoğraf 5: Türkiye'de bir mülteci kampı



Fotoğraf: Bülent Kılıç/AFP

Kaynak: https://www.cnews.fr/monde/2012-04-10/la-turquie-condamne-des-tirs-syriens-sur-un-camp-de-refugies-15876

Kadın, çocuk ve erkek imgelerinin kullanıldığı fotoğrafta, habersiz olarak çekilen mültecilerin, kimliksiz olarak gösterilmesi, özne olan bireyin nesneleştirildiğini göstermektedir. Asılı çamaşırlar, toprak ve çöplerin olduğu bir yol, düzensizliğe vurgu yapmaktadır. Batı'nın modern ve gelişmişliğinin aksine, Doğu karmaşık ve geri kalmıştır. Fotoğrafçı ile mülteciler arasındaki tel örgü, dışarıdan bakan, içerisine dahil olmak istemediği bir mekanın korunaklı bölgesinde kalmayı tercih eden bir bakış açısı görülmektedir. Belli bir bölgeye ait olması gereken öteki, tel örgüler yoluyla denetim altında tutularak düzeni bozamaz hale getirilir. Doğu'ya özgü kıyafetler, başörtüsü, etnik deseni anımsatan hırkalar egzotik öğelerin kullanımına işarettir. Dua eder gibi gözüken kadınları ellerini açmış halleri, yardım isteyen ya da şükreden görüntüsünü vermektedir. Kimliksiz ve arkası dönük kadın temsiliyle "doğulu kadın bir sırra dönüştürülür. Böylesi bir söylemsel yapı, bu kadınların gerçek doğasının gizlendiği, hakikatlerinin maskelendiği ve sahte bir görünüşe sahip oldukları varsayımını doğurur" (Yeğenoğlu, 1996, s.118).

Fotoğrafçı kurgusal gerçekliğini yaratırken çerçeveleme alanını dar ve belli bir bölgeyle sınırlı tutmuştur. Fotoğrafın düzanlamı, hayatlarını tel örgüler arkasında idame ettirmeye çalışan mültecilerken, yananlamı ise tel örgüler arkasında kalan tehlikeli Doğu imajının sürdürülmesidir. "Her fotoğraf sonuç itibarıyla esir alınan bir yaşam parçası olmayı sürdürecektir" (Karadağ, 2004, s.33).

Dar açılı bir objektifle çekilen görüntüde, tel örgü ve asılı çamaşırlar ön planda olsa da katılan flulaştırılmış; nesneleştirilen kimliksiz bireyler odak noktası olarak alınmıştır. Alan derinliğinin sığlığı ve alt açıdan ve göz hizasından çekilmiş bir görüntü oluşu, bakış açısı diyagramına göre izleyici üzerinde güç kurmayı hedefleyen aynı zamanda eşitlik algısı oluşturan bir durumdur. Dramatik bir etkinin yaratılması açısından hem açılar hem de flulukla birlikte kullanılmıştır.

Kompozisyonel anlamın detaylı incelenmesinde fotoğrafın biçim/töz şemasına göre; anlatımın biçimi; görsel öğelerin yerleşimi ve kompozisyonu tel örgülerin sınır çizdiği, kadınlar ve gençlerin kimlikliklerine dair detay verilmediği ve öteki olarak görüldüğü öne çıkmaktadır. Fotoğrafın yerleşimi dar açıyla sınırlandırılmıştır. Anlatımın tözü; fotoğrafta yer alan teknik detaylardan ilki alan derinliğinin olmayışı ve kullanılan açının darlığıdır. İçeriğin biçimi; fotoğrafın içeriğinde, asılı çamaşırlar ve tel örgü flulaştırılarak, geri planda bırakılsa da, ön ve arka ilişkisinde daha önemli bir role sahiptir. Fotoğrafta bulunan mültecilerin arkası dönük ve habersiz oluşu, nesneleştiren ve ötekileştiren bakış açısını yansıtmaktadır. İçeriğin tözü; kamp alanının dar plandan çekilmesi, genel görüntü hakkında fikir vermemesi, odak noktasının Doğulu kadın temsili olması nedeniyle, oryantalist öğeleri barındırmasıyla ideolojik söylemin yeniden üretimine katkıda bulunulmuştur. Hatırlamak gerekirse, "fotoğraf, taraflı bakış açısının sanatadır" (Karadağ, 2004, s.143) ve Batı'nın ideolojik söylemine katkıda bulunması üzerine taraflı bir bakışla kullanılmaktadır.

Fotoğraf 6: Türkiye'deki bir kamptaki Suriyeli mülteciler



Fotoğraf: Frederik Lafargue AFP

Kaynak: https://www.cnews.fr/monde/2012-03-15/la-turquie-craint-lafflux-de-500000-refugies-syriens-7589

Türkiye'deki bir mülteci kampından çekilen fotoğrafta bu defa çocuk temsili yerine gençler tercih edilmiştir. Yine çocuk imgesinde olduğu gibi fotoğrafçıyla ve makinayla doğrudan iletişim kuran gençlerle fotoğrafçı arasındaki sınır dikkat çekmektedir. Ancak bu defa parçalanmış, yırtılmış tel örgüler görülmektedir. Doğu'nun güvensiz, suç işleme potensiyeli olan yapısına dikkat çeken yırtık tel örgüler, Batı'yla arasına çizgi çekmiş Doğulu temsilini yaratmaktadır. "Zayıf taraf olan Doğulular mantıksız, ahlaksız, çocuksu ve "farklı"dır. Buna karşılık Batılılar aklı başında, erdemli, olgun ve "normal"dir" (Kanar, 2016, s.63). Gençlerin kıyafetlerinin kirliliği, saç şekilleriyle Doğulu genç imgesi görselleştirilmiştir. Özne konumundaki doğrudan iletişim biçimleri olmasına rağmen, durgun, donuk bakışlarıyla nesneleştirilmişlerdir. Asfalt olmayan çamurlu bir yer, etrafta bulunan dağınıkla Doğuya özgü karmaşa çerçeveye dahil edilmiştir. Fotoğrafçıyla gençlerin arasındaki mesafe, seperasyon etkisi yaratan tel örgülerin dışında korunaklı bir bölgede kalmasına, tel örgülerle sınırlı yerde yaşayan gençlerin ötekileştirilmesine neden olmuştur.

Fotoğrafın çerçevesi dar bir bakış açısıyla sınırlandırılmış, sadece çocuklara ve dağınıklığa odaklanan bir sınırla kısıtlanmıştır. Kamp alanının gerisini çerçeveye dahil

etmeyen fotoğrafçı, ön plana yırtılmış tel örgüyü ve çocukları yerleştirmiş, odak noktası olarak iki imgeye yer vermiştir. Fotoğrafın düzanlamı, tel örgülerle çevrili, çadırların olduğu bir alanda duran çocuklarken, yananlamında ise dağınık ve kirli görüntüleriyle makineyle doğrudan iletişim kuran, tel örgülerin arkasında ve Doğu'nun sefaleti içinde yaşayan gençlere yer verilmiştir. Telin parçalanmış oluşu, barbar Doğulunun 'normal' davranışına örnek olarak ön plana çıkarılmıştır.

Fotoğrafın kompozisyonel yerleşiminde, tel örgüler ve gençler ön plana çıkarılırken dar açılı bir objekif tercih edilmiştir. Kompozisyonun planlanmasında fotoğrafta biçim/töz şemasına göre; anlatımın biçimi olarak parçalanmış tel örgüler, üstü başı dağınık ve kirli görünen iki genç ve dağınık çadır alanı ön plana çıkarılmıştır. Anlatımın tözünde fotoğrafa ait teknik detaylarda alan derinliğinin olmayışı, çekim açısının dar ve yakın plan olması, odak noktasını oluşturma da önem arz etmektedir. Fotoğrafta içeriğin biçiminde ön plana çıkan detaylarda çamurlu ve kirli bir kamp alanında kendine özgü Doğulu tarzlarıyla fotoğrafçıyla doğrudan iletişim kuran gençler ön plana çıkmıştır. Tel örgülerin mahkûmiyet hissi vermesi ve gençlerin suçlu ve öteki görünmesine neden olmuştur. İçeriğin tözü yani fotoğrafçının ideolojik yaklaşımı öteki olarak geri planda kalan gençlerin dağınık ve kirli görünümü, tel örgülerin parçalanmış ve sınıra karşı çıkılmış görüntüsüyle, Batı'nın düzenli ve sakin bireyinin tersine Doğunun isyankâr ve durgun görüntüsünün fotoğraflanarak oryantalist söylemin yeniden üretimine katkıda bulunulmuştur.

Alan derinliğinin kısıtlı olarak kullanıldığı görselde, bakış açısı diyagramına göre; alt açı göz hizası kullanılmıştır. Bu açı diyagrama göre eşitlik olarak görülse de, çerçevenin dar açıdan kurgulanışı bu açının zorunlu olarak kullanımını sağlamış olabilir.

Fotoğraf 7: Lübnan'da bir mülteci kampı



Fotoğraf: Mohamed Azakir REUTERS

Kaynak: https://www.infomigrants.net/en/post/6757/liban-le-nombre-de-refugies-syriens-repasse-sous-la-barre-des-1-million

Batı'nın Doğu tahakkümü sadece Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerle sınırlı değildir. Orta Doğu toplumları, Batı için geri kalmış, oryantalist yapıya sahip ve Batı'nın hegemonik yapısını sürdürdüğü coğrafik alan olarak görülür. Mültecilere Batı'nın aksine kapılarına açan bir diğer ülkede Lübnan'dır. Coğrafik konum olarak ötekilerinin varlığını sürdürdüğü bir alan olması dışında, Orta Doğu'nun önemli noktalarından birisi olması da, Batı'nın 'ben'i yücelteceği, ötekiyi söylemsel olarak üretebileceği bir coğrafya olarak görülmektedir.

> "Öteki ötekidir, insan toplumları çeşitlidir. Bu fark, kaçınılmaz olarak aşağıda olma bağlamında yorumlanır. "Ben" , Öteki'ne değer biçerken "benim" kültürümün ölçütlerini kullanır ve bunu genel anlamıyla kültürle karıştırır. Bu durumda Öteki, kendisinin eksik halinden başka bir şey olamaz. Öteki bu farkla kabul görür, ancak değiştirilmesi mümkün olmayan bir aşağıda olma hali içinde donup kalır" (Schnapper, 2005, s.25-26).

Fotoğrafta yer alan mültecilerin uzaktan görünüşü, önemsiz ve kimliksiz olan nesnenin belli belirsiz görüntüsüdür. Mekâna odaklanılan fotoğrafta, düzensizlik ve karmaşa göze çarpmaktadır. Çadırların üstünde yer alan lastiklerin görüntüsü, asılmış çamaşırlar, bidonlar, çöpler ve toprak olmayan bir yolun görüntüsü çerçeveye dâhil edilmiştir. Görünürde olmayan seperasyon etkisi yaratan unsurların yokluğu, uzaktan ve üstten bakan gözün hayali sınırını yaratmaktadır. Kamp alanının dışında korunaklı bölgeden görüntüye dâhil olan fotoğrafçının görüş alanı oldukça geniştir. J. Berques'e göre; " [İslam] dünyasının şahsiyeti ziyadesiyle ketum gözükür. Oraya giden herkeste bir "mağara" veya "labirent" imajı uyanır. Sapkın olana, yani dışarıya karşı kendisini kapatır" (Abdülmalik, 2014, s.52). Fotoğrafçının mekan seçimi, labirent görüntüsünün içinde hapis olmuş ötekinin varlığını sürdürdüğü bir kamp alanı olarak belirlenmiştir.

Fotoğrafın mekâna olan mesafesi, fotoğrafçının kendini dışarıda bıraktığı ve uzaktan baktığı algısını oluşturmaktadır. İzleyicisine de uzaktan bakan gözün üstünlüğünü hissettirmesi söz konusudur. Batılı göz, dışarıdan bakan içine dâhil olmayı reddeden gelişmiş ve rasyonel bireyiyle ve mekânlarıyla üstün olandır.

Fotoğrafın çerçevelemesi planlanırken detaylara yer verilmemesi, öznenin ufak ve uzak duruşu, kamp alanına odaklanması planlanmıştır. Fotoğrafın düzanlamında geniş planda görselleştirilen bir mülteci kampı yer almaktadır. Kötü koşullarda, toz toprak içinde yaşayan insanların varlığına dair görünen uzakta ve kimliksiz çocuklar yer almaktadır. Yananlamında ise, tüm zorluklara rağmen kapılarını açmış bir ülkenin karmaşık ve öteki yapısı görselleştirilmiştir. Araba lastiklerinin ön planda olması, şehre uzak dışarıda bırakılmış ötekinin, dağınık ve kötü yaşantısının, Batının görmezden geldiği mültecilerin, karmaşık görüntüsünün yansıtılmasıdır.

Kompozisyonel olarak yerleşiminde, anlatımın biçimine göre öne çıkan ilk detay, çadırların üzerine koyulan araba lastikleri ve kamp alanıdır. Yerleşime göre ön-arka ilişkisini değerlendirdiğimizde, asılı çamaşırlar, toprak bir yol ve bidonlar göze çarpmaktadır. Belli belirsiz göze çarpan mülteciler görselin yerleşiminde geri planda kalmış, görmezden gelinerek nesneleştirilmiştir. Anlatımın tözünde fotoğrafın öne çıkan teknik detayı alan derinliğinin geniş açıyla kullanılmış olmasıdır. Kişilerden çok mekana odaklanan görselde Doğu'nun düzensizliği görselleştirilmiştir.İçeriğin biçiminde fotoğrafın içeriğine dair göze çarpan en büyük detay düzensiz, karmaşık kamp alanıdır.

İçeriğin tözünde fotoğrafçının mekana olan mesafesi, mültecileri görmezden gelerek objelere odaklanması, kimliksizleştirilen öznenin nesneleştirilmesi sonucu ortaya çıkarmıştır. Batı kendine rakip olarak gördüğü Doğu'yu daima vasat, barbar, düzensiz, ilkel, gelişmemiş olarak etiketleyerek ötekileştirmekte, modernlik ve güçlü olan Batılı temsilini bu yolla oluşturmaktadır. Said'e göre;

> "Şark (Doğu) (…), Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biridir. Ayrıca, Şark, onun karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Avrupa'nın (ya da Batı'nın) tanımlanmasına yardımcı olmuştur" (2010, s.11).

Fotoğrafın görselleştirilmesinde alan derinliği geniş tutulmuştur. Bunun ilk nedeni şehrin dışında yaşayan mültecilerin yaşadıkları alanın karmaşasına ve düzensizliğine dikkat çekmektir. Bakış açısı diyagramına göre üst açıdan çekilen fotoğrafta izleyicinin ve fotoğrafçının gücü ön plana çıkmaktadır. Kent uzakta, flu biçimde görünmektedir; tehlike mekanı olarak kampın kentten uzakta konumlandırıldığı kolayca anlaşılmaktadır.

Fotoğraf 8: Adana'da bir mülteci kampı



Fotoğraf: Nathalie Ritzman

Kaynak: http://www.dubretzelausimit.com/2017/01/seconde-visite-au-camp-de-refugies-non-gouvernemental-d-adana.html

Adana'da bir mülteci kampında çekilen fotoğrafta altın oran ön plana çıkmaktadır. Görseldeki kadının çerçevenin içine konumlandırılmasında, kadın ve çocuğu kadar alanında ön plana çıkmasının nedeni yaratılmak istenen algının altın oranla sağlanmasıdır. Kadının fotoğrafçıyla doğrudan ilişkisinin olmaması, görselin yakın plandan çekildiği algısını yerle bir etmektedir. Bu kadar yakınında bulunan bir fotoğrafçının varlığı makineyle ya da fotoğrafçıyla doğrudan iletişim kurmasını sağlamalıdır. İkinci ve üçüncü bir seçenekse kurgusal olarak planlanmış bir an olması ya da zoom özelliğiyle ansızın çekilmesi seçenekleridir. Bir başka olasılık da, Doğulu olan kadının kadın olmasına rağmen Batılı olan fotoğrafçıyla göz temasından kaçınmasıdır.

Doğulara özgür bir başörtüsü ve yine Doğu'ya özgü bebek taşıma şekliyle nesneleştirilen kadın, Batı'dan çok farklı görüntüsüyle Batı'nın ilgisini çekmektedir. Kadının görüntüsünün net olmaması, kimliksizleştirme işleminin bir parçası olmakla birlikte, mesafenin olmayışı ve fotoğrafçının mekâna dâhil oluşu, yakından bakmak ve tecrübe etmek gibi bir amaca işarettir.

Asılı çamaşırların etnik desenleri Doğu'ya özgü olan egzotik öğeleri barındırmaktadır. Alan derinliğinin mekânsal sınırlılıkla belirlendiği fotoğrafta netlik ön plandadır. Sırtında çocuğunu taşıyan kadınla çadırlar arasındaki yerleşim, bakanın her iki alana da odaklanmasını sağlamaktadır. Ön-arka ilişkisine göre değerlendirildiğinde, kadının odak noktası olduğu algısı oluşsa da, konumlandırılması nedeniyle mekânda aynı derece öneme sahiptir. Bakış açısı diyagramına göre; üst açı-göz hizasının birlikteliği görülmektedir. İzleyicinin görüntü üzerindeki gücü ve fotoğrafçının eşitlik hissini vermesi birlikteliği söz konusudur.

Kadının bakışlarını çevirdiği ve merakla baktığı kişi ya da olayın çerçevenin dışında bırakılmış olması merak uyandırırken, fotoğrafçının tek bir yere odaklandığı ve dar bir çerçeveye sahip olduğu görülmektedir. Düzanlama göre; sırtında bebeğini taşıyan, zorlu bir kamp alanında zor şartlarda yaşayan ve meraklı gözlerle bir olaya ya da kişiye bakan bir kadın imgesi görülmektedir. Yananlamda ise, Doğulu kadının kültürüne özgü kıyafetleri ve bebeğini sırtında taşıması, Batı'nın uzak olduğu ve yabancılık çektiği görüntüyü vermektedir. Kamp ortamının düzensizliği de kadın kadar ön plandadır. Bu da Batı'nın modern ve düzenli yapısından uzak olan Doğu'nun temsilidir.

Kompozisyon olarak 1/3 kuralının kullanıldığı görselde, bu kuralın kullanılma sebebinin kadını ve mekanı aynı önemde yerleştirme çabasıdır. Anlatımın biçimine göre; kadın ve çocuk imgesiyle, çadırlar ve asılı çamaşırlar görselin öne çıkan öğeleridir. Kadının kıyafeti ve çadırların mavi renginin uyumu görsele bütünlük katmıştır. Anlatımın tözü olarak fotoğrafta öne çıkan teknik detaylardan ilki kullanılan altın orandır. Yakın plandan çekilen görselde, geniş açı kullanılmıştır. İçeriğin biçiminde öne çıkan detaylar mülteci kampında yaşayan ve etrafına merakla bakan bir anne ve düzensiz bir kamp alanı gözükmektedir. Arkada duran binalar şehrin çok uzağında olmayan bir kamp alanı olduğu algısını aratmaktadır. İçeriğin tözü yani fotoğrafçının ideolojik yaklaşımı çocuğuyla zor şartlarda yaşayan Doğulu bir kadının görüntüsüyken, Batı'nın "ben" ve "öteki" bakış açısında, farklı kıyafetleri ve Doğulu imajıyla oryantalist söylemin ideolojik görüntüsü olarak servis edilmektedir.

Fotoğraf 9: Lübnan'da bir mülteci kampı



Fotoğraf: Joseph Eid /AFP

Kaynak: https://www.la-croix.com/Monde/Neige-pluie-vent-refugies-syriens-Liban-endurent-leur-pire-hiver-2019-01-18-1300996349

Lübnan'da bulunan bir mülteci kampında çekilen fotoğraflarda dağınık ve kirli bir ortamın yanı sıra kimliksizleştirerek nesneleştirme söz konusudur. Sular içinde, çamurla kaplı bir ortamda yürüyenlerin kıyafetleri Doğulu temsilinin parçasıdır. Tel örgülerin

sınır çizdiği görselde fotoğrafçı sınırı kendi için kullanamamışsa da, uzaktan bakan bakış açısıyla öznelerin yaşam alanını dâhil olmamıştır.

Fotoğrafın çerçevelemesinde dağınık çadırların ve tel örgülerin yer almasının yanı sıra, kadrajın odak noktası çamurlu ve su birikintisi içinde yürüyen kimliksiz insanlardır. Sol köşede yürüyen erkek olduğu varsayımdan yola çıkarak, başına sarılı Doğu'ya özellikle Arap kültürüne özgü puşisiyle ve çocukların kıyafetleri (pantolonun üzerine etek giymek gibi), Batı'nın gelişmiş, modern yapısının dışında bir görüntü sunmaktadır. Fotoğrafın düzanlamında; su birikintisi içinde çamurla dolu bir yolda yürüyen insanlara yer verilmiş, köşede bulunan karmaşık kamp alanı ise ikinci planda kalmıştır. Yananlamda ise kimliksiz Doğuluların alışık oldukları(!) bir ortamda yaşıyor oluşları ve kenardan yürümek yerine su birikintisinin içinden yürümeleri, Doğulunun kötü ortamlarda yaşamaya alışkın olan, gelişmemiş bir toplum olduğu varsayımıyla oryantalist söylemi yeniden üretmektedir.

Akıp giden bir fotoğraf olması nedeniyle alan derinliği kullanılmışsa da, görselin sonunda yer alan duvarlar, kısıtlanmış hissini yaratmaktadır. Göz hizasından çekilen görselde, bakış açısı diyagramına eşitlik algısı oluşturulmuştur. Ancak fotoğrafta yer alan kişilerin arkası dönük oluşu onları nesneleştirerek kimliksizleştirmiştir.

Kompozisyon olarak belirlenen sınır, kampın dışında kalan alan olarak belirlenmiştir. Kampa dair fikir vermesinin yanı sıra odak noktası kişilerdir. Anlatımın biçimine göre; görsel planın yerleşiminde, su birikintisi ve çamurlu bir yol dikkati çekmektedir. Derme çatma bir kamp alanı görüntüsü kenarda kalmış olsa da, kompozisyona dahil edilmiştir. Yüzleri görünmediğinden dolayı kimliksiz çocuk ve yetişkinlere odaklanılmış, Doğuya özgü giyim biçimi karenin içinde yer almıştır. Anlatımın tözünde fotoğrafın sınırı duvarla yansıtılmış, alanda kısılıp kalmışlık hissi verilmiştir. İçeriğin tözünde derme çatma bir alanda, sular içinde kalan yoldan yürüyen, Batı imajının aksine dağınık ve düzensiz bir görünüm veren Doğuya ait olan kişilere yer verilerek, oryantalist bakış açısı yansıtılmıştır.

Fotoğraf 10: Kilis'te bir mülteci kampı



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak: https://www.24heures.ch/monde/asie-oceanie/turquie-construit-nouveau-camp-geant-refugies/story/19047528

Peçe ya da başörtüsü Doğulu kadına ait bir detaydır. Batı'nın gizemli bulduğu, kadının kendini ve kimliğini gizlediği bir giysi olan peçe, Batı'nın fantezi öğesi olarak görülmektedir. "Doğulu kadının vücuduyla Batılı bakış arasında bir engel oluşturan, ışık geçirmez ve herşeyi içine alan peçe, onun vücudunu Batılı bakış ve arzunun erişiminden uzak tutar (…). Peçe, Batı'nın, Doğu'nun sırlarının içine sızmasını ve Öteki'nin iç dünyasına girebilmesini fantezi düzeyinde sağlayan figürlerden biridir" (Yeğenoğlu, 1996, s.115). Peçe oryantalist söylemin üretilmesindeki egzotik imgelerden biridir. Yerde yüzünü gizleyen kadının önünde bulunan su testisi de, oryantalist söylemin egzotik öğelerindendir.

Çekildiğini fark eden diğer kadının elleriyle yüzünü kapatması ve bu anın çekilip servis edilmesi, nesneleştirilen iki kadın imgesinin dönüşümüdür. Fotoğrafın odak noktasına yerleştirilen iki kadının arkasındaki kalan yetişkinlerin ve çocukların flu olarak yansıtılması, onları görmezden gelen bir bakış açısının temsildir.

Fotoğrafın çerçeveleme alanı geniş bir perspektife sahip olsa da, odak noktası iki kadındır. Ötekinin çaresiz ve tekliğinin temsili olarak yerde çömelen kadının görüntüsü, Batı'nın şık, kendine bakan, modern kadın imajıyla ters düşmektedir. Çadırların düzenli

duruşunun yanı sıra her çadırın üzerinde asılı olan çamaşırlar ve boş teneke kutuları düzensiz yaşamın imgeleridir. Fotoğrafın düzanlamına bakıldığında, elinde muhtemelen su dolu olan bir kova taşıyan, kendini peçeyle gizlemiş yürüyen bir kadın ve çekildiğini belki de fark ederek kimliğini gizlemeyi tercih eden bir kadın görülmektedir. Arka planda kalan çocuklar ve yetişkinler flulaştırılarak geri planda tutulmuştur. Yananlamda ise, Batı'nın fantazmatik dünyasının önemli bir unsuru olan peçeli kadın temsili, Doğu'nun düzensiz ve karmaşık yapısı içine yerleştirilmiş, böylece ideolojik yapının ve gücün devamı için oryantalist söylem öğeleri bir araya getirilmiştir.

Kompozisyonel olarak arka planda kalan mültecilerde dahil olmak üzere giyim tarzları ve yaşama biçimleriyle oryantalist fotoğrafın ideolojik yapılarıyla kurgulanmıştır. Anlamın biçimine göre görsel unsurların yerleşiminde öne çıkan detay, birbirinden bağımsız ama aynı anda aynı noktada duran kadınların birlikte ama yalnız oluşlarıdır. Anlatımın tözüne göre fotoğrafın öne çıkan teknik detaylarının başında, dramatik bir etki yaratan alan derinliğini flulaştırarak görselleştirme yer almaktadır. Arka planın fluluğu, dar açılı bir objektif kullanıldığını göstermektedir. Dolayısıyla fotoğraftaki unsurlarla fotoğrafçının arasında önemli bir mesafe olduğu da anlaşılmaktadır. İçeriğin biçiminde öne çıkan fotoğrafın detaylarında, boş teneke kutuları, utanan ve kendini gizleyen yer çökmüş bir kadın ve elinde kovasıyla çadırına gitmekte olan bir kadının aynı andalığı görselleştirilmiştir. İçeriğin tözünde fotoğrafçının görselleştirdiği ve ön planda tuttuğu peçeli ve kimliksiz iki kadının varlığı, Batı'nın yüzyıllardır ilgisini çeken ve fantastik bir oryantalist öğe olarak değerlendirdiği peçeyle, Doğu'nun öteki olan kadın imgesiyle ideolojisini ve oryantalist söylemini yeniden üretmesine katkıda bulunan bir görsel olarak servis edilmiştir.

Fotoğrafın çerçevelemesinde kadraja girmesi beklenen sağ taraf görmezden gelinmiştir. Sola dayalı bir görüntünün elde edilmesi için sağ taraf kesilerek sunulmuştur. Bakış açısı diyagramına göre göz hizasında çekilen görüntü eşitlik hissinden uzaktır. Bunun nedeni kadınların, objektifle iletişim halinde olmamaları tersine utanarak yüzünü saklamasıdır.

Fotoğraf 11: Gaziantep ilinde, Türkiye-Suriye sınırına yakın Nizip mülteci kampında



Fotoğraf: Ümit Bektaş/ REUTERS

Kaynak: https://www.huffingtonpost.fr/bayram-balci/turquie-europe-refugies-syriens-devenus-monnaie-echange-politique_a_21652773/

Nizip mülteci kampında çekilen fotoğraf incelenen ilk fotoğrafla benzerlikler göstermektedir. Yalnız ve tek başına görüntülenen Doğulu kadın, üzerindeki kıyafetleriyle (başörtüsü, uzun ve basit bir elbise) egzotik öğeleri barındırırken, yüzünü net görememiz nesne olarak konumlanmadığına işarettir. Arkada bulunan güvenlik kulesinin flu oluşu, kompozisyonel anlamda dışarıda bırakma ve görmezden gelmeyi temsil etmektedir. Fotoğrafta bulunan mesafe özel alana dahil olan yabancının uzaktan baktığı ve yaklaşmaya cesaret edemediği hissini yaratmaktadır. Mekana sıkışıp kalmış, yalnız ve kimsesiz görüntüsünün oluşumu, görünür bir sınır olmamasına rağmen yalnız başına kalmış bir kadın temsilini vermektedir.

Kullanılan alan derinliği karmaşayı ve Doğulu kadın temsiline odaklanırken, ilk fotoğrafta olduğu gibi ürkmüş ve korku dolu gözlerle bakan mülteci kadın ön planda tutulmuştur. Bakış açısı diyagramına göre, göz hizasında çekilmiş olmasına rağmen, mesafenin dışarıda bıraktığı fotoğrafçıyla kadın arasında eşitsizlik hissini yaratmaktadır.

Çakıllarla dolu bir yolda yürüyen bir kadın, etrafındaki çöpler, mavi bir kova ve arkada asılı çamaşırlar fotoğrafın çerçevesine dahil edilen öğelerdir. Fotoğrafın

düzanlamında çadırlarla dolu çakıl bir yolda tek başına yürüyen bir kadın yer almaktadır. Yananlamında ise, Doğu'ya özgü kıyafetleri ve başörtüsüyle Batıdan farklı olan öteki olarak konumlandırılmış, dışarıda bırakılan bir nesne görüntüsü verilmektedir.

Kompoziyon olarak fotoğrafta öne çıkan detaylarda ön planda yalnızlaştırılmış ve tek başına kalmış bir kadın temsili sunulurken, arka planda kalan güvenlik kulesi sıkışmışlık hissini yaratmaktadır. Çünkü Doğulu olan öteki daima gözetlenmesi ve gözlem altında tutulması gerekendir. Dar bir perspektife sahip olan görselin odak noktası, karmaşa ve ötekileştirilen kadın temsilinden oluşmaktadır.

Fotoğrafın çerçevelemesinde geniş bir perspektif tercih edilmemiş, dar bir alanda çadırlar, çöpler ve kadına odaklanılmıştır. Anlamın biçimden görsel öğelerin yerleşiminde öne çıkan unsur, tek başına yürüyen Doğulu bir kadın temsilidir. Etraftaki çadırlarda kimsenin olmayışı sadece çöp ve mavi bir kovanın olması, kadının oryantalist ideolojin bir parçası olan Doğulu kıyafetleri ve mavi kovanın uyumu dikkat çekmektedir. Anlatım tözünde fotoğrafın teknik olarak planlanmasında dar bir açıyla tek bir noktaya odaklanışmış, arka planı flulaştırılarak yok sayılmıştır. İçeriğin biçiminde fotoğrafta öne çıkan detaylar antenler, derme çatma ve kimsesiz çadırlar, kimliğine dair bilgi sahibi olmadığımız Doğulu bir kadın imgesidir. Son olarak içeriğin tözünde fotoğrafçının mesafeli duruşu ve uzaktan bakışı, kompozisyonel olarak planlanması ve kurgulanması göz önüne alındığında, Doğulu ötekinin sunuluşuyla oryantalist söylemin üretimine katkıda bulunulan bir görsel oluşturulmuştur.

Amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen on bir fotoğrafta Fransızca servis edilen mülteci kampı fotoğraflarında öne çıkan detaylardan biri çocuk ve kadın temsiline ağırlıklı olarak yer verilmesidir. 19 yüzyıldan günümüze uzanan oryantalist söylemin yeniden üretiminde hayali Doğunun kurgulanmasında öne çıkan kadın imgesine yine sıklıkla yer verilmiştir. Başörtüsü, peçe, şalvar gibi egzotik sayılabilen kıyafetlerin varlığı, Batı'nın modern, gelişmiş yapısının tam tersini oluşturmakta, bu da oryantalist söylem yoluyla Batı'nın benliği karşısında ötekini oluşturmaktadır.

Fotoğrafı çeken fotoğrafçının bakış açısı ve ideolojisini dışarıda tuttuğumuzda bile, Batı'nın zor koşullarda yaşamak zorunda bırakılan mültecilere destek olmak yerine, Doğunun ötekileştirerek hegemonik tahakkümün devamını sağlamak için çoğaltılarak kullanılması ve görsellerde masum ve en çok etkilenen kesimin yani çocukların

sunulması, oryantalist söylemin yeniden üretiminde aktif olarak rol oynamaktadır. Fransa'nın mülteciler için ayırdığı alan olan, kötü yaşama koşullarında yaşamlarını idame ettirmeye çalışan ve daha sonra kapatılan *Calais* mülteci kampında yaşamak zorunda kalan mültecilerin durumu göz önüne alındığında, Batılı ülkelerin ideolojik üstünlük söylemlerini bir kenara bırakarak özellikle geleceğin yetişkinleri olacak olan çocuklara ve kadınlara kucak açması gerekmektedir.

5.2. Almanya'da Yayınlanan Fotoğraflar

Fotoğraf 12: Türkiye'deki Suriyeli mülteciler



Fotoğraf: DPA

Kaynak:https://www.tonline.de/nachrichten/ausland/eu/id_78182128/fluechtlinge-aus-syrien-tuerkei-treibt-ein-seltsames-spiel.html

Fotoğrafta tel örgünün arkasına hapsedilmiş çocuklar ve yetişkinlerin yüzlerindeki mutsuzluk ön plana çıkarılmıştır. Fotoğrafta kullanılan teknik detayla birlikte arka planı görmediğimiz bir alanın varlığının yoksunluğu, hapsedilmiş mültecilerin görüntüsü olarak yansıtılmıştır. Tel örgünün ayırıcı ve kısıtlayıcı özelliğiyle korunaklı bölgede olan bakışın üstünlüğü, Batının ideolojik kurgusu olan beni ile öteki arasındaki farklılığa vurgu yapmaktadır. Batı ideolojik yapısını oryantalist söylem üzerinden, bireyi yok sayarak, görmezden gelerek ya da hapsederek yeniden üretir.

> "Böyle bir hegemonya veya iktidar biçimi, toplumu kategorize ederek, farklılığı içinde belirleyerek, bir kimliğe bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu toplumları nesneşletiren bir iktidar biçimdir; denetim yoluyla başkasına boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi" (Foucault, 2014, s.63 akt. Kanar, 2016, s.62).

Çerçevelemenin odak noktası tel örgüler ve Doğulu erkek temsilidir. Düzanlamda, tel örgülerin arkasından bakan, çocuklara ve yetişkinlerin mutsuz görüntüsü fotoğraflanmıştır. Yananlamda ise, görünmeyen tel örgülerin arkası Batı'nın modern yüzüdür ve Doğu'nun mutsuz topraklarında kapana kısılmış mültecilerin, sınırları kaldırarak moderniteye koşmak istediği algısı oluşturulmuştur.

Fotoğrafın kompozisyonunda, hapsedilmiş, kapatılmış, ilkel, nasıl davranacakları belli olmayan bu yüzden de kilitli kalması gereken bir Doğulu algısı yaratılmıştır. Anlatımın biçimine göre öne çıkan unsurlardan ilki seperasyon etkisi yaratan tel örgülerin varlığıdır. İkinci olarak da, tel örgülere tutunmuş mültecilerin çaresiz bakışları öne çıkmaktadır. Anlamın tözünde fotoğrafın öne çıkan teknik bilgisi dar açıdan çekilen görselde sıkışmışlık hissinin yaratılması için yakın plan kullanımıdır. İçeriğin biçimde fotoğrafın genel çerçevesinde öne çıkan detay, mekâna ilişkin bilgi verilmemesi ve keskin bir sınır olan tel örgülerin öne çıkmasıdır. İçeriğin tözünde, suçlu, ilkel ötekinin tel örgülerin arkasında kalması gerektiği algısı oluşturulmuştur. "İktidarın oluşturmaya çalıştığı kurgusal bütünlüğün oluşabilmesi için diğer kimliklerin asimile edilmesi, "öteki" olanın düşman olarak algılanması ve sonrasında yok edilmesi gerekir" (Öztürk, 2018, s.77).

Kompozisyona uygun biçimde mekâna ilişkin bilgi verilmemesi ve odak noktasının hapsedilmiş ötekilerin sıkışmışlık hissini vermesi amacıyla alan derinliği kullanılmamıştır. Bakış açısı diyagramına göz hizasından çekilen görüntüde bağlantısızlık yani profil görüntüsü yaratılmıştır.

Fotoğraf 13: Türkiye'deki bir mülteci kampı



Fotoğraf: Welthungerhilfe

Kaynak:https://www.welthungerhilfe.de/presse/pressemitteilungen/2019/internationale-geberkonferenz-syrien-2019/

Türkiye'de bulunan bir mülteci kampında çekilen fotoğrafta çamurlu bir kamp alanı ve mülteci kız çocukları görülmektedir. Kamp alanının genel görüntüsü ve çocukların konumlandırılışı kompozisyonun önemli bir detayı olan 1/3 kuralı ile çekilmiştir. Diğer adıyla altın oranın kullanım nedeni, mekâna ve çocuklara aynı anda yer verebilmektir. Çocukların doğrudan objektife bakmasının nedeni, fotoğrafçının poz verdirmesi olarak görülebilir. Objektif haricinde bir yere odaklanarak sabit duran çocukların özellikle fotoğrafın sol köşesine konumlandırılması söz konusudur.

Ön planda duran iki kız çocuğunun aksine en sonda kalan ve başörtüsü gözüken kız çocuğunun çekingen ve utangaç bakışları ve yabancı olandan saklanma edimi açıkça görülmektedir. Tıpkı peçe gibi başörtüsü de Batı'nın egzotik öğelerindendir. Kız çocuğunun saklanma edimi, Batı'nın merakını gideremememesine neden olmuştur.

Mültecilerin özellikle konumlandırıldığı birçok fotoğrafta olduğu gibi, yüzleri açık bir biçimde sunulan çocukların nesneleştirilmesi ve ötekileştirilmesi sorunsalı ön plandadır. Derme çatma çadırlardan oluşan kamp alanında, çamurlu bir yol göze çarpmaktadır. Fotoğrafın arka planına doğru asılı çamaşırlar ve sınır hissi yaratan bitiş

noktası, sıkışmışlık hissi yaratmaktadır. Batı'nın ötekisi düzenden uzak, ilkel karmaşa içinde yaşamaya alışkın olan Doğu'dur.

Alan derinliği, kamplarının düzensiz ve çamurlu görüntüsünün yansıtılması için özellikle kullanılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre üst açıdan ve geniş açıyla çekilen fotoğrafta, izleyicinin görsel üzerindeki gücü özellikle öteki olana yani çocuklara yönlendirilmiştir.

Fotoğrafın çerçevelemesinde fazla detaya yer vermeden, kamp alanının görüntüsüne ve öteki olan çocuklarla sınırlandırılmıştır. Fotoğrafın düzanlamında, poz veren kız çocukları, çamurlu bir yol ve çamurlu bir kamp alanı görülmektedir. Yananlamında ise, Doğulu kız çocuklarının köşede konumlandırıldığı, düzensiz ve kirli bir kamp alanında yaşayan Doğulu temsiline yer verilmiştir.

Fotoğrafın kompozisyonunda kullanılan 1/3 kuralıyla yerleştirilen üç kız çocucuğu, fotoğrafın etkileyici olmasını sağlamıştır. Anlatım tözüne göre fotoğrafta öne çıkan detaylar üç kız çocuğu ve çamur içinde kalan bir kamp alanıdır. Fotoğrafta çevreye ilişkin detaylı bilgiye yer verilmemiştir. Anlatımın tözüne göre, fotoğrafın öne çıkan teknik detayı altın oranla oluşturulan kompozisyonudur. Odak noktasının çocuklar olmasına rağmen, alan derinliğiyle kampın belirli bir kısmına da odaklanılmıştır. İçeriğin biçimine göre, fotoğrafın içeriğindeki en etkileyici detay Batı'nın daima merak ettiği ve ötekiye özgü olan başörtülü olan kızın odaktan uzak kalmasıdır. Ön planda olmamasına rağmen, dikkat çeken bir detay olarak yer almaktadır. Çamurlu ve kirli çadırların çevresinde üç kız çocuğu haricinde kimsenin olmaması da yalnız algısını yaratmaktadır. İçeriğin tözüne göre yaratılmak istenen algı, öteki olanın yalnızlığı ve çaresizliğine rağmen, Batı'nın görmek istediği ve hegemonik gücünü yeniden ürettiği bir söylem alanının yaratılmasıdır. Unutmamak gerekir ki "fotoğraf, ne yazık ki Batı kapitalizminin tüm öteki kültürler üzerinde hegemonya kurmasına aracılık eden bir sanattır. Batı, bilimsel ve teknolojik gelişmişliğini, sömürgeci yayılmacılığında bir avantaj olarak kullanırken, fotoğrafı bu gücün bir paydası olarak görmüştür" (Karadağ, 2004, s.99).

Fotoğraf 14: Türkiye kampındaki Suriyeli Mülteciler



Fotoğraf: DAPD

Kaynak: https://taz.de/Syrische-Fluechtlinge-in-der-Tuerkei/!5097971/

Türkiye'de bir mülteci kampında çekilen fotoğrafın odak noktası, çadırlar ve yaşlı bir kadın olduğu düşünülen mültecidir. Habersiz çekilen fotoğrafta ön planda duran yaşlı kadının kimliğinin belirsizliği onu nesneleştirirken, üzerindeki kıyafetlerle Doğuya özgü olan yazması ve hırkasıyla Batı'nın egzotik ve Doğu gördüğü öğeleri barındırmaktadır. Merkez- kenar ilişkisinde kenarda kalan etnik desenli battaniyelerde Doğu'ya ait olan, farklı, modernlik dışı bir nesne olarak yerini almıştır. Görsele dahil olan arkası dönük kadının İslam dinine özgü pardösüsü ayağında terlikleriyle yine Doğu'nun geri kalmış, modernlik dışı ve egzotik kıyafetlerinin yansımasıdır. Kadraja yine istemeden dahil olan Doğulu erkek de, gerek üzerindeki kıyafetleri gerek görünüşüyle ötekinin ta kendisidir."Foucault'ya göre, bireylerin nasıl tanımlanıp tasnif edildiği, tiplemeler üreten bir söylem olarak ele alınabilir. Enerjik batılı birey, şehvete düşkün doğulu bireye; rasyonel batılı, gelişi güzel hareket eden doğuluya; kibar beyaz, gaddar sarı insana karşılık gelmektedir" (Turner, 1991, s.119 akt. Öztürk, 2018, s.70). Doğulu daima negatifi yaratandır. Durağan ve donuktur.

Fotoğrafta gözle görülür bir sınır bulunmamakla birlikte, mesafe olarak korunaklı olan alan tercih edilmiş, dışarıdan bakan göz objektifi yoluyla kamp alanına dâhil olmuştur. Kamp alanın bir kısmını gördüğümüz görselde, düzensizlik ön plandadır.

Fotoğrafın çerçevelemesinde kamp alanının tamamına değil sadece belirli bir alanına odaklanılmıştır. Bunun nedeni özellikle yaşlı bir kadın olduğunu anladığımız, Batı'nın Doğulu temsilini birebir yansıtan ötekiye odaklanılmasıdır. Fotoğrafın düzanlamına göre, çadır alanında elinde bastonla yürüyen bir kadın, oradan geçmekte olan bir adam, arkası dönük bir kadın ve çadırlar ön plana çıkmaktadır. Yananlamında ise, Batı'nın tahayyülündeki Doğulu temsilini birebir yansıtan, yazması ve kıyafetleriyle Batı'nın dışında kalan yaşlı bir kadının oryantalist söylem bağlamında sunuluşudur. Batılı göz "çoğunlukla kendi rızaları ve kontrolleri dışında insanları – Batı dışı kültürleri – fotoğraflayarak bir tüketim nesnesi haline getirilmiş ve Batı-Batı dışı, uygar-ilkel, güçlü-zayıf, erkek-kadın gibi var olan ikili kimlik konumlarının yeniden üretmesini ve pekiştirmesini sağlamıştır" (Yaykın, s.20)

Fotoğrafın kompozisyonunda Doğulu ötekilerin yaşama alanının görüntüsü sınırlandırılmıştır. Mekândan çok Doğulu nesneye odaklanılmış, derme çatma çadır alanı dar bir perspektiften yansıtılmıştır. Kompozisyonel anlamı oluşturan anlatımın biçimine göre, görsel malzemenin öne çıkan unsurlarından ilki elinde bastonuyla yürüyen yaşlı Doğulu kadın imgesidir. Diğer göze çarpan unsurlar ise, Doğuya özgü desenlerle bezeli battaniyeler, arkası dönük başörtülü ve pardösülü, terlikleriyle dolaşan bir kadın ve Doğuya uygun giyim tarzıyla yürüyen bir erkek göze çarpmaktadır. Bu detayların haricinde, bitişik ve iç içe yapısıyla kurulmuş derme çatma çadırlarda fotoğrafta kullanılan görsel malzemelerdendir. Anlatımın tözüne göre, kısmi bir alan derinliği verilerek dar açı kullanılmış, kadrajın tamamı görsel malzemelerle doldurulmuştur. İçeriğin biçimine göre, fotoğrafın içeriğinde öne çıkan detayların başında yerde duran çöp ve benzeri unsurlar, muşambalar, derme çatma çadırlar, cinsiyet temsillerinin sunuluşundan sonra önem kazanmıştır. İçeriğin tözüne göre, fotoğrafa uzak bir mesafeden bakan ve habersizce kamp alanına dahil olan fotoğrafçının, Doğuya özgü giyim tarzı ve farklığıyla yaşlı kadına odaklanması ve kimliksizleştirerek ötekileştirmesi, Batı'nın sadece meraklı gözlerle izlediği ama yakınından bile geçmek istemediği Doğulu cahil, ilkel olana odaklanarak oryantalist söylemin yeniden üretimine katkıda bulunulmuştur.

Alan derinliğinin kısmi olarak kullanıldığı görselde bakış açısı diyagramına göre, bireye yöneltilen bakış açısı göz hizası açısıdır. Göz hizası açısı, bakış açısı diyagramına göre eşitlikle eş değer olsa da, üsten bakan Batılı gözün gücü öne çıkmaktadır.

Fotoğraf 15: Türkiye Gaziantep Nizip Kampı



Fotoğraf: Suat Suna DPA

Kaynak: https://www.t-online.de/nachrichten/ausland/id_79447110/si_3/tuerkei-droht-eu-mit-ende-des-fluechtlingspakts.html

Türkiye'de bulunan Nizip kampındaki fotoğrafta, 12. fotoğrafta yer alan görselin hemen hemen aynısı olan, tel örgülerle hapsedilmiş hissi yaratan görselde, birbirlerini sıkıştırarak öne çıkmaya çalışan çocuklar ve Doğulu yetişkin erkek temsiline yer verilmiştir. Oryantalist söyleme göre Doğu; "ötekilik damgası vurulmuş olan bir çalışma 'nesnesi' – bu çalışma 'nesnesi' pasif, katılımcı olmayan, 'tarihsel' bir öznellikle yüklü, her şeyin ötesinde eylemsiz, özerk olmayan, kendisi üzerinde egemen olmayan bir [niteliğe sahip olacaktır]" (Anouar Abdel- Malik, "Orientalism in Crisis", 107-108 akt. Keyman, 2002, s.27).

İncelenen diğer fotoğrafın aksine, arka plana dair bir detay verilmiştir. Bu fotoğrafta mekâna değil, mültecilerin karmaşasına odaklanılmıştır. Doğulu öteki, düzenden ve sakinlikten yoksun olarak kurgulanmıştır. Ön planda çocukların arasında oturan sakallı ve Doğuya özellikle Araplara özgü kıyafet olan kandura giyinmiş Doğulu öteki, egzotik öğeleri barındırmaktadır. "İslam dini batıl ve hakikatin zıddıdır, İslam kılıç

ve şiddet dinidir" (Kanar, 2016, s.67). Oryantalist söyleme göre, İslam kültürüne ait olan Batı'ya göre ilkel, gelişmemiş olandır.

Fotoğrafta seperasyon etkisi yaratan tel örgüler, fotoğrafı çekenle Batılı gözü, öteki olan Doğuldan kesin çizgilere uzaklaştırmaktadır. Fotoğrafçıyla mülteciler arasındaki mesafeye dair kesin bir bilgi olmamakla birlikte (makinenin zoom özelliğinin kullanılmış olması gibi), tel örgülerin sağladığı korunaklı alan mesafeninde varlığını göstermektedir.

Fotoğrafın çerçevelemesinde odak noktası tel örgüler arkasında kalan mültecilerle sınırlandırılmıştır. Kampa dair bilginin olmaması kullanılan dar çerçeve ve odak noktasıyla ilgilidir. Fotoğrafın düzanlamında, tel örgüler arkasına hapsedilmiş mülteciler görülmektedir. Yananlamında ise, birbiri üstüne çıkarak öne gelmeye çalışan çocukların, Doğunun saldırgan, kontrol altında tutulması gereken ötekiler olduğu düşüncesi verilmeye çalışılmıştır.

Fotoğrafın kompozisyonunda çocukların saldırgan davranışlarının aksine ön planda yer alan kandura giyinmiş ve hareketli olan çocukların aksine sakinliğini koruyarak oturan görüntüsü göze çarpmaktadır. Anlatımın biçiminde, birbirlerinin üstüne çıkarak hatta ezerek görüntülenen çocukların bu görüntüye teşvik edilmiş olması olası bir ihtimaldir. Kurgusal bir görsel imgesi yaratan fotoğrafta, hapsedilmiş ve zapedilmesi gereken, saldırgan, vahşi, şiddet yanlısı Doğulu olgusu yaratılmıştır. Anlatımın tözü olan fotoğrafın teknik detaylarında öne çıkan yakın plandan görüntülünen mültecilerdir. İçeriğin biçiminde öne çıkan detaylarda, çocukların hareketli yapısına rağmen objektifle hiçbir ilişki kurmaması dikkati çekerken, elinde Türk bayrağını tutan çocuğun donuk ifadesi de önemli bir detaydır. İçeriğin tözünde, kurgulanan fotoğrafın Doğunun sabırsız, saldırgan, vahşi hareketlerine yer vermek amacı güdülmüştür.

Alan derinliğine yer verilmeyen fotoğrafta, bakış açısı diyagramına göre göz hizası kullanılmıştır. Göz hizası, fotoğrafçıyla görsel öğelerin arasındaki eşitlik olgusuna vurgu yapsa da, fotoğrafın ideolojisi bağlamında eşitlik söz konusu değildir.

Fotoğraf 16: İdlib'te bir mülteci kampı



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak:https://www.augsburger-allgemeine.de/politik/Krieg-in-Syrien-Das-Elend-der-Kinder-von-Idlib-id56791361.html

İdlib'te bir mülteci kampında çekilen fotoğrafta mekâna odaklanılarak, sular içinde kalmış, derme çatma bir kamp alanı fotoğraflanmıştır. Fotoğrafta kenar-köşe ilişkisinde kenarda kalmış, kırmızı montlu bir çocuk göze çarpmaktadır. İncelenen diğer fotoğrafların aksine, karanlık ve belirsizlik söz konusudur. Fotoğrafın odak noktası, sular içinde kalmış, kamp alanı olarak gözükse de, hiçliğin ortasında yaşayan iki çocuk ve kadraja ansızın dâhil olan Doğulu erkek imgesi göze çarpmaktadır. Hiçlik ve yokluk hissinin yaratıldığı fotoğrafta tercih edilen zaman dilimi ve ışık kullanımı, görüntüyü dramatize etse de, görselde yer alan mültecilerin nesneleştirilip, kimliksizleştirilmesine neden olmuştur. Işık kullanımının etkisiyle egzotik öğelerin varlığına dair bir bilgi yoktur. Ayrıştırıcı öğelerin kullanılmadığı görselde, boş kimsesiz bir kamp alanı göze çarpmaktadır. Yıkık dökük derme çatma çadırlardan oluşan kamp alanını düzensiz, karmaşık ve kirli bir ortam olarak fotoğraflanmıştır.

Fotoğrafın çerçevelemesinde çamur içinde kalmış çadırlar ve görsele dahil edilen üç mülteciye yer verilmiştir. Fotoğrafın düzanlamında düzensiz, çamurlu, sular içinde kalmış bir kamp alanı görüntüsü verilmiş gibi gözükse de, fotoğrafın odak noktası ortada

ve kenarda kalmış çocuklardır. Yananlamına bakıldığında, Doğunun kimsesiz, durağan yaşamının içinde öteki olarak yaşamaya çalışan çocukların görüntüsü verilmiştir.

Fotoğrafın komposizsyonunda fotoğrafın planlanması sırasında fotoğrafçının sağ köşede kalan çocuğa dair bilgisinin olmaması gibi bir durumun söz konusu olmadığı aşikârdır. Yabancı olandan kendini saklayan, kurgusal gerçekliğin bir parçası olmayan çocuğun, köşede bırakılarak önemsizleştirilmesi, görmezden gelinmesi ve ötekileştirilmesini sağlamaktadır. Anlatımın biçimine göre, görsel malzemenin yerleşiminde, yoğun su birikintisin olduğu, çamur ve kirlilik içindeki bir kamp alanı öne çıkarken, arkası dönük olarak yürüyen bir çocuk ve köşede bırakılarak görmezden gelinmiş çamurlu kıyafetleriyle duran bir çocuk daha göze çarpmaktadır. Anlatımın tözüne göre fotoğrafın öne çıkan teknik detaylarından ilki ışık etmenin azlığıdır. Kasti olarak planlandığının düşünülme nedeni mekâna dramatik bir etki yaratmasının yanı sıra, görsel de yer alan mültecilerinde görmezden gelinmesinin de payı vardır. İçeriğin biçiminde fotoğrafın öne çıkan detayı ışık yoksunluğundan kaynaklı, karanlık ve hiçlik hissidir. Sağ köşede arkası dönük olarak duran, çamurlu montuyla kimliksizleştirilen çocuk da, ön planda olmamasına rağmen öne çıkmaktadır. İçeriğin tözünde fotoğrafın mekana odaklanması ve görseldeki mültecilere odaklanmaması, görmezden gelme ve hiçlik duygusunu pekiştirmesine neden olmaktadır.

Alan derinlinliği ve yansımalardan yararlanılan görselde, bakış açısı diyagramına göre göz hizası kullanılmıştır. Ancak, bireyle ilişki olmayan bir görsel olması açısından bunun bir önemi bulunmamaktadır. Objektife sonradan dahil olan Doğulu erkek imgesinin de belli belirsizliği ve kimliksizliği, sadece mekana odaklı, yok sayan, görmezden gelen bir görselin oluşumuna neden olmuştur.

Fotoğraf 17: Lübnan Bekaa Vadisi



Fotoğraf: Thomas Rassloff DPA/ Alliance

Kaynak:https://www.deutschlandfunk.de/syrische-fluechtlinge-im-libanon-hoffen-auf-die-neuen.1773.de.html?dram:article_id=424142

Lübnan'ın Bekaa Vadisinde yer alan bir mülteci kampında çekilen fotoğrafta bir arada oturan mülteci kadınlar göze çarpmaktadır. Batı'nın geçmişten günümüze kadar oryantalist söylemde aktif olarak kullandığı kadın imgesi bu görselde de ön plana çıkmaktadır. Söylemsel bir ideolojinin parçası olan Doğulu kadın imgesi, Batılı bakış açısı için daima gizlenen, saklanan ama şehvet dolu olan öteki konumundadır. Yaratılan öteki nesneleştirilen, düşünmeyen, erkek egemenliği altında varlığını sürdüren bireyin ortaya çıkışıdır. Doğuya özgü kıyafetleri ve başörtüleriyle oryantalizmin egzotik öğelerini barındıran Doğulu kadınlar, Batı'nın meraklı gözleriyle bir araya gelmiştir.

Fotoğrafı çekenle aralarında ayrıştırıcı öğeler bulunmamasına rağmen, uzaktan bakan bir gözle karşı karşıyadırlar. Osmanlı'nın harem özeli düşünüldüğünde, Müslüman kadınla yabancı birinin bir aradılığı her zaman ayıplanan ve olmaması gereken bir durumdur (!). Mülteci kadınların ikisi çekildiğini farkederken diğer üçü ilgisiz ve kendine dönük olarak görülmüştür. Yerde oturan kadının kimliğinin belirsizliğinin yanı sıra oturuş ve duruş biçimi, içine kapanık ve yalnızdır. Fotoğrafı çeken fotoğrafçının cinsiyetine dair kesin bir bilgi olmaksızın, kadın olması durumunda bile, mesafe koymayı tercih ettiği

sonucu hissedilmektedir. Görselde yer alan unsurlar, Batı'nın düzeninin aksine karmaşık ve düzensizdir. Asılı çamaşırlar, derme çatma oluşturulmuş tahtadan çamaşırlıklar, mıcırdan oluşan bir yol, Batı'nın düzenli şehirlerinin aksidir.

Fotoğrafın çerçevelemesinde ilkel yollarla yapılmış çamaşırlıklar, etrafa serilmiş çamaşırlar ve aralarında sohbet eden Doğulu kadınlara odaklanılmıştır. Kamp alanının geri kalanı dâhil edilmemiştir. Fotoğrafın düzanlamına göre, kamp alanında çocuklarıyla oturan ve sohbet eden kadınlar yer almaktadır. Yanlamında ise, aylak, tüm zorluklara ve karmaşıklığa rağmen keyfine düşkün Doğulu kadın temsiline yer verilmiştir.

Fotoğrafın kompozisyonunda Doğunun tüm karmaşasına rağmen, tembel, keyfine düşkün, kadının görevi olan çamaşırlarını yıkamış, muhabbetlerine dalmış, Doğulu kadın imgesine yer verilmiştir. Anlatım biçimine göre öne çıkan görsel detaylarda mülteci kadınlara yer verilmiştir. Batı'nın bireyselliğinin tam tersine Doğu'nun kolektifliği ön plana çıkarılmıştır. Anlatımın tözünde fotoğrafın öne çıkan teknik detayı geniş planla, oturan kadınların odak noktasına alınmasıdır. İçeriğin biçimine göre, mülteci kadınların kıyafetleri, başörtüleriyle farklı ve Batı-dışı görünümleri ön plandadır. Batılı rasyonel, modern olan bireyin, temiz, pak yetiştirdiği çocukların aksine, toprakta oturan ve toprakla oynayan çocuk da öne çıkan detaylar arasındadır. İçeriğin tözüne göre, Doğulu kadın temsili, Batı tarafından merak edilen, hayali olarak çizilen ve kurgulanan bir imgedir. Oryantalist söylemin yeniden üretiminde Doğulu kadın temsili sıklıkla kullanılan ve yeniden üretilen bir olgudur.

Fotoğrafta alan derinliğinden yararlanılmamıştır. Bakış açısı diyagramına göre göz hizası yani eşitlik hissi yaratılmıştır. Bryan Turner'in belirtiği üzere, "Oryantalist söylemin temel özelliği 'Batı'nın emsalsizliğini vurgulamak için Doğu'yla farklılığının altını çizmektir" (Turner, 1989, s.37 akt. Uluç, 2007, s.160).

Fotoğraf 18: Lübnan'da bir mülteci kampı



Fotoğraf: Marwan Naamani DPA

Kaynak: https://www.zdf.de/kinder/logo/syrische-fluechtlinge-124.html

Lübnan'da bulunan mülteci kampı, düzensiz, içe içe, Batı'nın çağdaş ve modern yapısının dışında olan imgelerin bir araya gelmesiyle oluşan bir yaşam alanı görüntüsü yansıtmaktadır. Gözü yoran bir karmaşa içinde olan görselde, odak noktası çocukların etrafında elinde süpürgesiyle temizlik yapan mülteci kadın olarak belirlenmiştir. Görselde sağ köşede yer alan, belli belirsiz erkek yok sayılarak flulaştırılmış, önemsizleştirilmiştir. Dağınıklığın ve karmaşanın ön planda olduğu fotoğrafta, sıkışmışıklık ve kaybolmuşluk hissi yaratılmıştır. Görüntüde yer alan mülteci kadın ve çocukların odak noktası olduğu halde geri planda kalması, bireyi (nesneleştiren) kimliksizleştiren ve ötekileştiren bir bakış açısıdır.

Fotoğrafta ayrıştırıcı öğelerin bulunmaması, diğer fotoğraflarda olduğu üzere hayali sınırın çizilmediği anlamına gelmemektedir. Habersizce çekilen fotoğrafta yakalanan fotoğrafçı olmuştur. Flulaştırarak yok saydığı ve onunla direk olarak iletişim kuran mülteci onun için tehdit oluştururken uzaktan bakan göz olarak, bakışını yakaladığı mülteciyi flulaştırarak görmezden gelmiştir.

Fotoğrafın çerçevelemesinde karmaşık bir yaşam alanı, oyun oynayan çocuklar, yerleri süpüren Doğulu giyim tarzıyla öne çıkan bir kadın görülmektedir. Fotoğrafın

düzanlamında kamp alanında oyun oynayan çocukların etrafında yerleri süpüren bir kadın görülmektedir. Yananlamında ise, Doğunun alışageldiği düzensiz ve karmaşık bir yaşam alanında, çöplerin ve hiçliğin ortasında kalan Doğulu kadın imgesine yer verilmiştir.

Fotoğrafın kompoziyonunda karmaşa ve düzensizlik öne çıkmaktadır. Anlatımın biçimine göre, dağınık ve düzensiz bir yaşam alanı göze çarpmaktadır. Odak noktası olarak belirlenen, kamp alanındaki mülteci kadın ve çocuklara uzaktan bakan yabancı bir göz bulunmaktadır. Anlatımın tözüne göre öne çıkan teknik detay mültecilerle fotoğrafçı arasındaki mesafedir. Önemsizleştirme ve görmezden gelmek için flulaştırma detayı kullanılmıştır. İçeriğin biçimine göre fotoğrafın içeriğinde öne çıkan detay karmaşık, dağınık, göz yoran nesnelerin olduğu kamp alanıdır. İkinci göze çarpan detay ise kadraja son anda dâhil olmuş ve fotoğrafçı tarafından görmezden gelinerek, flulaştırılan erkek mültecidir. Başörtüsü ve siyah pardüsüsüyle Doğulu algısını birebir yansıtan kadın ve çocuklar da fotoğrafın öne çıkan detayları arasındadır. İçeriğin tözüne göre, karmaşık, düzensiz, çöplük alanına dönüşmüş bir kamp alanında ancak Doğulu ötekinin yaşayabileceği algısı yaratılmıştır.

Fotoğrafta alan derinliği, kamp alanının sıkışık, içe içe yapısını göstermek için kullanılmıştır. Ön planı görmezden gelme ve odak noktasını kadına yöneltmek amacıyla flulaştırma tekniği kullanılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre göz hizası kullanılmış, eşitlik hissinin yanı sıra görselin izleyici üzerinde etkin gücü olması amaçlanmıştır.

Fotoğraf 19: Reyhanlı'da bir mülteci kampı



Fotoğraf: REUTERS

Kaynak: https://taz.de/Syrische-Fluechtlinge-in-der-Tuerkei/!5096851/

Reyhanlı'da bulunan mülteci kampında çadır alanı ve tek başına, düşünceli ve korkulu gözlerle belki de geleceğine bakan, çekildiğinden habersiz bir kız çocuğu yer almaktadır. Yalnızlığın ve çareşizliğin ortasında fotoğraflanan kız çocuğu, Batı'nın düzenli, modern, şık giyimli çocuklarının tam tersini yansıtmaktadır. Çekildiğinden haberisiz yalnız ve korumasız olan kız çocuğunun oryantalist söylemin nesnesi konumundadır. "Kimlik, fotoğraf biçiminde nesnelleşmekte, anlam boyutunda ise tüm zamanların ait hümanistik diyalektiğin vazgeçilmezi haline gelmektedir" (Tumay, 2013, s.127). Dar bir açıdan çekilen kamp alanının düzensizliği göze çarpmaktadır. Fotoğrafçıyla kız çocuğununun arasında ayrıştırıcı ve bölücü etki yaratan tel örgüler dikkati çekmektedir.

Fotoğrafı çeken Batılı gözle öteki arasında mesafe bulunmaktadır (zoom yaparak çekip çekmediği bilinmemektedir). Kız çocuğunun çekildiğinden habersiz olduğu düşüncesi öne çıkmaktadır.

Fotoğrafın çerçevelemesinde, mekana ilişkin detaylara yer verilmemiştir. Kamp alanında bulunan çadır sadece arka plan olarak kullanılmış, odak noktasına mülteci kız çocuğu yerleştirilmiştir. Fotoğrafın düzanlamında, tel örgülerin arkasında tek başına duran bir kız çocuğu görülmektedir. Yananlamında ise, Doğunun kimliksiz, çaresiz, bir başına kalmış, dışlanmış ötekisinin, Doğuya özgü olan karmaşası içindeki yalnızlığı yansıtılmaktadır. "Batı'nın fotoğrafı, bu anlamda Batı dışı Öteki'nin üretilmesinde ve

Öteki'ne kabul ettirilmesinde ideolojik bir aygıt, bir yanlış bilinçlilik aracıdır" (Umut Hepvar akt. Yaykın, s.91-92).

Fotoğrafın komposizyonunda beyaz çadırların önünde kırmızı kazağıyla tek başına duran bir kız çocuğu kullanılmıştır. Tel örgülerin arkasındaki çaresiz bakışı, Batı'nın kültürel ve toplumsal gelimişliğine ters düşmektedir. Anlatımın biçimine göre, dip dibe kurulmuş çadırların karmaşası önünde, tel örgülerin arkasına hapsedilmiş, tek başına ve kimsesiz çocuk temsiline yer verilmiştir. Anlatımın tözüne göre öne çıkan teknik detayların başında fotoğrafın mekâna ilişkin detaylı bilgi verilmemesi arka plan nedeniyle dar açıyla çekilmiş algısı yaratsa da geniş açı kullanılmıştır. İçeriğin biçimine göre, fotoğrafta en az kız çocuğu kadar dikkat çeken detay arkasında bulunan demirden paneller ve flulaştırılarak görsele dâhil edilmiş eşyalardır. İçeriğin tözüne göre, Batılı bakışın moderniliğinden uzak, tek başına kalmaya mahkûm edilmiş ötekisinin yansıması görülmektedir.

Alan derinliğinin sığ olduğu fotoğrafta, odak noktasının kız çocuğu ve tel örgülerle sınırlı olması nedeniyle arka plan flu olarak yansıtılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre, üst açıdan çekilen fotoğrafta, ötekinin üzerindeki izleyecinin gücü tescillenmiştir.

Fotoğraf 20: Kilis (Türkiye) mülteci kampındaki Suriyeli mülteciler



Fotoğraf: Thomas Rassloff/ DPA

Kaynak: https://www.deutschlandfunkkultur.de/hilfe-fuer-syrische-fluechtlinge-mit-kopftuch-und-cowboyhut.1153.de.html?dram:article_id=269067

Kilis'te yer alan mülteci kampında ön plana çıkan diğer oryantalist fotoğraflarsda olduğu gibi yine çocuk imgesi olmuştur. Habersizce çekildiği belli olan fotoğrafta masumluğuyla ve gülen yüzüyle yabancı bakışla doğrudan iletişim kuran çocuk göze çarpmaktadır. Yaykın'a göre; "en masum fotoğrafın bile, ideolojik örüntüleri oturtturulduğu izleyen bireyin kendi kimliğine ve fotoğrafın nesnesi olan 'öteki'nin kimliğine dair algıları biçimlendirir ve yönlendirir" (s.91). Oryantalist fotoğrafın çerçevesi içine yerleştirilen özne, Batı'nın nesneleştirildiği ve ötekileştirdiği olarak yer almaktadır. Çocukların ön planda olduğu çoğu fotoğrafta olduğu gibi tehlike hissetmeyen yabancı ile öteki arasında sınır ya da mesafe bulunmamaktadır.

Fotoğrafın çerçevesinde, ön plana çıkan karmaşık, düzensiz, toprak ve taştan oluşan bir yolda yürüyen ve oyun oynayan çocuklara yer verilmiştir. Fotoğrafın düzanlamında, ayağında terlikleri, elinde boş bir kovayla kardeşiyle yürüyen bir kız çocuğu ve kardeşi fotoğrafın odak noktasını oluşturmaktadır. Fotoğrafın yananlamında, öne çıkan detay kardeşine bakmakla yükümlü bir çocuk imgesidir. Batı'nın gelişmiş, modern yaşam pratiğinde olmayan, Doğu'nun çocukluğunu yaşamayan çocukları, Batılı gözün kendini yüceltmek için kullandığı bir temsildir.

Fotoğrafın kompozisyonu kamp alanında yaşayan çocuklarla sınırlandırılmıştır. Anlatımın biçimine göre öne çıkan detaylarda, ayağında terlikleriyle kardeşinin sorumluluğunu almış bir "abla" figürü öne çıkmaktadır. Arka planda kalan ve habersizlikleriyle görsele dahil olan diğer çocuklar da kendi hallerinde oyun oynayan ve bilinçsizce görsele dahil olan detaylardır. Anlatımın tözüne göre, arka planında görsele dâhil olması amacıyla geniş plan kullanılmıştır. İçeriğin biçimine göre, toprak içindeki bir yolda yürüyeni oyun oynayan çocukların yanı sıra, kirli, toprak içinde kalmış, düzensiz çadırlar da en az çocuklar kadar dikkat çekmektedir. İçeriğin tözüne göre, Batı'nın kültürel, ideolojik ve toplumsal gelişmişliğinin aksine masum ama öteki olarak kodlanmış, geri kalmış bir kültürün çocukları görüntülenmiştir.

Alan derinliğinin kullanıldığı fotoğrafta bakımsız, dağınık kamp alanının dâhil edilmesi amacıyla geniş açı kullanılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre, üst açının kullanıldığı fotoğrata izleyicinin gücü, üsten bakan kibirli bakış açısı ön plana çıkmıştır.

Fotoğraf 21: İdlib'te bir mülteci kampı



Fotoğraf: Aaref Watad / AFP

Kaynak: https://www.spiegel.de/politik/ausland/fluechtlingslager-in-syrien-regenfaelle-zerstoeren-hunderte-von-zelten-a-1245787.html

İdlib'te bulunan mülteci kampında Doğu'nun tüm ilkel, sefil, derbeder, karmaşık ve kaotik görüntüsü öne çıkmaktadır. Oryantalist söylemin yeniden üretiminde öne çıkan temsillerinden biri de geri kalmış, ilkel Doğu görüntüsüdür. Sular içinde kalmış, yıkık dökük çadırların olduğu yoksulluk ve sefaletin öne çıktığı görsel, Batı'nın kendinden uzak tutmak istediği ötekinin çaresizliğini gösterirken, Batı'nın oryantalist söylemine ve ötekiyi yaratmasına imkân tanımaktadır. Dramatik etki yapması için bile çekilmiş olsa, fotoğrafın oryantalist imgeleri bir araya getiren yapısı, çaresiz olan için zorluğu ve yokluğu temsil etse de, Batılı göz için pis, ilkel, gelişmemiş Doğu temsilini sunmaktadır.

Fotoğrafta yer alan mültecilerin kimliksizliği, onların görmezden gelinmesine ve nesneleştirilmesine neden olmaktadır. Fotoğrafın üsten bakan kibirli bakışı ve mesafesi, sınıra ya da ayrıştırıcı diğer unsurlara ihtiyaç duyulmamasına neden olmuştur. Korunaklı ve uzak bir alandan çekilen fotoğrafta tehlikeden uzak olduğu savını ortaya çıkarmaktadır.

Fotoğrafın çerçevesi geniş tutulmuş, sular içinde kalmış, derme çatma, karmaşık kamp alanı ve kimliksiz mültecilere yer verilmiştir. Fotoğrafın düzanlamında zor şartlarda yaşamaya çalışan, çamurlu suların içinde kalan mülteciler ve düzensiz kamp

alanı görselleştirilmiştir. Yananlamında ise, Doğu'nun ilkel, kirli, karmaşık yaşantısının, zorluk ve sefaleti bilmeyen Batı'nın yanındaki ötekinin, düzensiz yaşamı öne çıkmaktadır.

Fotoğrafın kompozisyonunda sular içinde kalmış bir yol, yıkılmış derme çatma yaşam alanı ve çamurlu suların içinden yürümeye çalışan mülteciler görülmektedir. Anlatımın biçimi ve tözüne göre geniş plandan çekilen görüntüde, yakın plan detaylara yer verilmemiş, genel olarak kamp alanı ve sular altında kalan görüntüsü görselleştirilmiştir. İçeriğin biçimine göre, çamurlu suların içinden geçmeye çalışan mülteciler dikkati çekmektedir. Zor şartlarda yaşamanın yükü altında ezilen mültecilerin fotoğraflarının çekildiğinden habersiz olması da oryantalist söylemin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır. İçeriğin tözüne göre fotoğrafçının kamp alanına olan mesafesi korunma içgüdüsüyle uzaktan bakışını göstermektedir. Batı'nın ötekisi olan Doğu'nun sefaleti ve yoksulluğu oryantalist söylemin yeniden üretimini sağlamaktadır.

Alan derinliğinin geniş açıyla sağlandığı görselde, kamp alanına odaklanılması amacıyla üst açı kullanılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre, üst açı izleyicinin görsel üzerinde gücünü temsil etmektedir. Aynı zamanda üst açı Batı'nın kibirli ve görmezden gelen bakış açısıyla da örtüşmektedir.

Google'da Almanca olarak yapılan aramada öne çıkan görsellerin ağırlıklı olarak, çocuk ve kadın temsillerinden oluştuğu görülmektedir. Egzotik imgelerin ağırlıklı olarak kullanılmadığı görsellerde, nesneleştiren, ötekileştiren ve görmezden gelen fotoğrafların ağırlıkta olduğu görülmektedir.

5.3. İsveç’te Yayınlanan Fotoğraflar

Fotoğraf 22: Suruç'taki mülteci kampı



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak:https://www.forskning.se/2019/06/20/darfor-ar-det-svart-for-syriska-flyktingar-att-atervanda/

Suruç’ta bulunan mülteci kampında önünde mülteciler bulunan tek bir çadıra odaklanılmıştır. Çadırın önünde oturan Araplara özgü olan puşi takan Doğulu erkek temsili ve mülteci kadın temsiline yer verilmiştir. Yüzlerinin net görülmemesi, kimliksizleştiren ve ötekileştiren bir bakış açısıdır. Araplara özgü olan puşi, egzotik öğe olarak öne çıkmaktadır. Çadırın önün yığılan olan kasa ve kutular, asılı çamaşırlar karmaşık ve düzensiz kamp alanını göstermektedir.

Fotoğrafçıyla nesnesi arasında sınır bulunmamakta, mesafenin varlığı açıkça görülmektedir. Çekildiğini farkeden ve selam veren (ya da tepki gösteren) mülteci görselin odak noktasındadır.

Fotoğrafın çerçevelemesi önünde birçok yığıntı olan çadırla ve de Doğulu temsilini yansıtan mültecilerle sınırlandırılmıştır. Fotoğrafın düzanlamına göre, kamp alanında basit bir market kurarak satış yapan görülmektedir. Yananlamında ise, Doğulu

kıyafetleriyle bağdaş kurmuş, düzensiz, ilkel görüntüleriyle Batı kültürünün dışında yer alan öteki görselleştirilmiştir.

Fotoğrafın komposizyonu satış alan olduğu düşünülen çadırda oturan iki mülteci ile sınırlandırılmıştır. Anlamın biçimine ve tözüne göre, şalvarı ve puşiyle ilkel, geri kalmış, düzensiz yaşantısının içinde kaybolmuş ötekilere yer verilmiştir. Fotoğraf yakın plan, geniş açıyla çekilmiştir. Odak noktası tek bir çadırla sınırlandırılmış, diğer çadırlar merkez-kenar ilişkisinde kenarda ve önemsiz olarak gösterilmiştir. İçeriğin biçimine göre, düzensiz çadır alanıyla mültecilerin konumlandırılması bütünlük sağlamaktadır. İçeriğin tözüne göre, moderniteden uzak Doğulunun Batı'nın aksine olan davranışları, dağınık ve düzensiz olması, giyim tarzıyla geri kalmışlığına vurgu yapılmaktadır.

Alan derinliği sınırlı kullanılmıştır. Nedeni ise belli bir odak noktasına sahip olan görselin, mekânın devamı hakkında bilgi vermek istememesidir. Bakış açısı diyagramına göre, göz hizası tercih edilmiştir. Ancak bu açının tercih nedeni eşitlik algısından öte, mültecilerin görünümüne odaklanılmasının amaçlanmış olmasıdır.

Fotoğraf 23: Şanlıurfa'daki Suriyeli mülteci kampı



Fotoğraf: Shutterstock

Kaynak: http://bittehammargren.com/news/2017/8/28/turkiet-flyktingarna-och-eus-vrderingar

İncelenen diğer fotoğraflar bireysel fotoğrafçılığın bir parçasıyken, Şanlıurfa'da çekilmiş olman kamp alanının paylaşımı, stok fotoğrafçılık olarak geçen bir site tarafından paylaşılmıştır. Mülteci kamp fotoğraflarının stok fotoğraf olarak kullanımı oldukça fazladır. Bu tarz fotoğraflar belirli ücretler karşılığında (bazen ücretsiz olarak) çoğaltırak kullanılmakta, hayali doğu imgesinin oryantalist söylemdeki yerinin devamlılığı sağlanmaktadır.

Tel örgülerin ardında oyun oynayan çocukların ve kamp alanının görselleştirildiği fotoğrafta, habersiz olarak görüntülenen çocukların kimliksizliği dikkat çekmektedir. Tel örgülerin gündelik yaşamın bir öğesi olan çamaşırlığa dönüştürülmüş olması da, mültecilere göre doğal yaşamın akışıyken, Batı için düzensiliğin ve karmaşıklığın göstergesidir.

Çocukların imge olarak kullanıldığı fotoğrafların aksine, seperasyon etkisi yaratan tel örgüler ve mesafe göze çarpmaktadır. Zorluğun ve yokluğun dışından bakan göz, korunaklı alandan görüntüye dâhil olmaktadır.

Fotoğrafın çerçevesi tel örgülerin üzerinde asılı olan çamaşırlarla, çadırlarla ve çocuklarla sınırlandırılmıştır. Fotoğrafın düzanlamında göre, tel örgülerin ardındanki kamp alanında oyun oynayan çocuklar görülmektedir. Yananlamında ise, tel örgülerle çevrili, sınırlandırılmış alanda yaşaması gereken ötekilerin, düzensiz yaşamı görülmektedir.

Fotoğrafın kompozisyonunda asılmış renkli çamaşırların gökyüzüyle olan ilişkisi göze çarpmaktadır. Gökyüzünün ve maviliğin birçok kültürde özgürlüğü çağrıştırmasının aksine tel örgülerin arkasına hapsedilmiş ötekinin, farklı ve düzensiz yaşamı ön plana çıkmaktadır. Anlatımın içeriği ve tözüne göre, hapsedilmiş, kapana kısılmış ilkel Doğulunun yaşamı öne çıkarken, geniş açıdan çekilen fotoğrafta asılı çamaşırlar ve tel örgüler öne çıkmaktadır. İçeriğin biçimine göre, bulutlu mavi bir gökyüzünün altında, özgürlükte uzak, sınırlı yaşamların, gelişmiş modern ülkelerin görmezden geldiği kamp alanı görülmektedir. İçeriğin tözüne göre, gökyüzün maviliğinin özgürlüğünü yaşayan ve sınırlardan uzak bakış açısının, ötekilerin yaşantısını yansıttığı görülmektedir.

Alan derinliğinin kullanıldığı görselde, asılı çamaşırların olduğu alan geniş planla fotoğraflanmıştır. Göz hizası ve üst açıyla harmanlanmış görselde bakış açısı diyagramına

göre, aynı gökyüzünün verdiği eşitlik hissi üsten bakan ve izleyicisinin gücünü hissettiği bir görsel olarak kurgulanmıştır.

Fotoğraf 24: Türkiye'de bir mülteci kampı



Fotoğraf: AFP / Lehtikuva

Kaynak:https://svenska.yle.fi/artikel/2018/09/10/kraftig-fn-varning-risk-for-stor-humanitar-katastrof-i-och-med-attackerna-i

Türkiye'de bir mülteci kampında çekilen görüntüde, mekândan çok mültecilere odaklanılmıştır. Doğulu çocuk ve kadın imgesinin bir arada olduğu göze çarpmaktadır. Mültecilerin kendi hallerindeki duruşlarından anlaşıldığı üzere habersiz yapılmış çekimde, yabancıyı gören ve onunla doğrudan iletişim kuran çocuk flulaştırılarak kimliksizleştrilmiş, odağın dışında bırakılmıştır. Başörtüsünde bulunan desenler egzotik ve farklıdır.

Fotoğrafçıyla mülteciler arasında sınır bulunmamasına rağmen, yabancının varlığından habersiz olan mültecilerle arasında mesafe olduğu ve objektifin zoom özelliğiyle çekildiği görülmektedir. Doğulu kadınla bütünleşen başörtüsünün çocuklardaki kullanımı, Batı'nın modern çocukların aksine Doğu'nun çok çocuklu olan görüntüsü, geri kalmış Doğulunun temsili konumundadır.

Fotoğrafın çerçevelemesi bir arada bulunan mülteci kadın ve çocuklarla sınırlandırlmıştır. Fotoğrafın düzanlamına göre, toplu olarak bir arada duran mültecilerin, günlük yaşamı yansıtılmaktadır. Yananlama göreyse, ilkel, sıradan ve karmaşık

kıyafetleriyle bir arada duran ötekinin, Batı'nın tam tersi yaşantısı, ideolojik yapının söylemsel olarak güçlenmesini sağlamaktadır.

Fotoğrafın kompozisyonunda kümelenmiş kadın, çocuk ve erkeklerin, teneke kutuları ve bidonlarla su alırkenki görüntüleriyle sınırlandırılmış, görünen birkaç çadır haricinde kamp alanına ilişkin başka detay verilmemiştir. Anlatımın biçimi ve tözüne göre, başörtülü ve türbanlı kadın ve çocukların öne çıktığı fotoğrafta, sürü halinde duran Doğu'nun ötekilerine yer verilmiştir. Dar açıyla çekilmiş görselde bir arada duran mültecilere odaklanılmış, ön-arka ilişkisinde önde kalan çocuklar görmezden gelinmesi amacıyla flulaştırılmıştır. İçeriğin biçimine göre, toplu halde hareket etmeye alışkın Doğulu ötekinin, karmaşık giyim tarzları ve Batı'nın ilkel, geri kalmış olarak etiketliği başörtüleri öne çıkan detaylar arasındadır. İçeriğin tözüne göre, öteki ve farklı gözüken Doğulunun ilkel şartlardaki yaşantısı, oryantalist söylemin üretimine katkı sağlamak amacıyla çekilmiş ve servis edilmiştir. Batı'nın kolektiflikten uzak bireyselci yaklaşımın tam tersi olan görsel, oryantalist öğelerin bir aradılığıyla 'biz'i yüceltirken, 'onlar'ı ötekiyi aşağılamaktadır.

Alan derinliğinin kullanıldığı fotoğrafta ön ve arka plan flulaştırılarak görmezden gelinmiştir. Bakış açısı diyagramına göre, göz hizası kullanılmış eşitlik mesajı verilmesi amaçlanmıştır.

Fotoğraf 25: Türkiye'de Suruç'ta bir mülteci kampı



Fotoğraf: Lehtikuva / AFP

Kaynak: http://gamla.hbl.fi/nyheter/2014-11-13/681581/dorrar-stangs-syriska-flyktingar

Suruç'ta bulunan bir mülteci kampındaki görselde, başındaki yazması, üzerindeki elbisesi ve hırkasıyla ön plana çıkan, Doğulu kadın temsiline yer verilmiştir. Görselde yer alan diğer kadınların da başörtüsü ve giysileri oryantalist söylemin bir parçası olan egzotik öğelerin varlığını göstermektedir. Peçe ya da başörtüsü Batı için farklı anlamlar içermektedir. Müslüman kadının gizlendiği, kendini Batılı bakışlardan sakladığı varsayımı Batı için merak konusudur ve oryantalist söylemin en çok kullanılan imgesidir. Yeğenoğlu'na göre;

> "Göndergenin, yani Doğu'nun ne olduğunun söylemsel kuruluşunda temel bir role sahiptir ve "Doğu şu*dur*/bu*dur*" bağlantısının olasılık koşullarını oluşturur. Ancak bu gayet özgün bir stratejik-retorik manevradır, çünkü peçenin sadece Doğulu kadını değil, ama onun aracılığıyla Doğu'nun varlığını gizlediği varsayılır. Sadece bilginin ötesinde kalan değil, aynı zamanda bizzat varlığının özsel koşulu olarak bilgiye kapalı olan Doğu'nun ontolojisini veya varlığını inceleme isteği uyandırır" (Yeğenoğlu, 2017, s.65).

Odak noktasına yerleştirilen kadının ilgiyi bu kadar kendini çekme nedeni, başına bağladığı başörtüsü ve giyim tarzının Doğu'ya özgü kıyafetler olmasının yanı sıra netlik alanının içinde kalmasıdır.

Fotoğrafın çerçevelemesi, sınırlandırılmış bir çadır alanı ve Doğulu kadın temsilini giyimi ve duruşuyla yansıtan öteki olarak kurgulanmıştır. Fotoğrafın düzanlamında, çadırlarının önünde oturan mülteci kadın ve erkeklere yer verilmiştir. Yananlamda ise, görünüşleri ve giyim tarzlarıya öteki olarak etiketlenen mültecilerin karmaşık görüntüsü yansıtılmıştır.

Fotoğrafın kompozisyonunda Batı'nın asla birey olarak kabul etmediği, nesneleştirdiği, görmezden geldiği ve ötekileştirildiği mültecilere yer verilmiştir. Anlatımın biçimi ve tözüne göre öne çıkan detay çevresinde insanlar olmasına rağmen yazması ve etnik desenli elbisesiyle oturan yaşlı kadındır. Dar bir açıyla çekilmiş görselde, ön planda olmasına rağmen flulaştırılarak önemsizleştirilen erkek çocuğu dikkati çekmektedir. İçeriğin biçimine göre, rahatına ve keyfine düşkün, çalışmaktan kaçan, her ne durumda olursa olsun, sakin ve durağan Doğulu öteki öne çıkmaktadır. İçeriğin tözüne göre, yaşadıkları koşulların zorluğuna rağmen çalışmayan, aylak aylak oturan, Doğu'ya özgü tarzlarıyla dikkati çeken, Batı'nın çalışkan, girişimci, aktif yapısının tam tersini sergileyen, ötekilerin görüntüsü sunulmuştur.

Fotoğraf 26: Bir Türk mülteci kampındaki Suriyeli mülteciler



Fotoğraf: Mustafa Özer/ AFP / Lehtikuva

Kaynak: http://gamla.hbl.fi/nyheter/2011-06-20/u-lander-tar-emot-flest-flyktingar

Türkiye'deki bir mülteci kampında çekilen görüntüde diğer kamp görüntülerinin aksine gece çekimi tercih edilmiştir. Türk Kızılay logosunun öne çıktığı çadırların önünde oturan kadınların kimliksizliği göze çarpmaktadır. Fotoğraflarının çekildiğinden habersiz oldukları görülmektedir. Fotoğraflanan kadınların hepsinin Doğulu bir imge olan başörtüsü takmaları, asılı çamaşırlar Batı'nın dışında kalan ötekinin görselleştirilmesidir. Keyfine düşkün, dedikoducu, fitne fesat Doğulu imgesi, Batı'nın söylemsel olarak sunduğu ötekileştirme etiketleridir.

Ayrıştırıcı bir sınırın bulunmadığı fotoğrafta, fotoğrafçıyla mülteciler arasında mesafe bulunmaktadır. Bulunan mesafe iki anlamda yorumlanabilir; ilki kendi modern dünyasının dışına çıkmak istemeyen Batı'nın uzak durma arzusu, ikincisi fotoğrafçının çekildiklerinden habersiz mültecilerin tepkilerinden çekinmesi olarak yorumlanabilir.

Fotoğrafın çerçevesine göre, asılı çamaşırlar, kenarda konumlandırılmış sohbet eden kadınlar, ayakta duran bir kadın, yüzünü göremediğimiz bir adam ve çocukla sınırlandırılmıştır. Kamp alanının detayına yer verilmemiştir. Fotoğrafın düzanlamına göre, akşam saatlerinde bir araya gelmiş sohbet eden kadınlar görülmektedir. Yananlamda ise, asılı çamaşırlarlar karışık, düzensiz bir kamp alanında, bir araya gelmiş

sohbet eden, keyfine düşkün, Doğulu kadın temsiliyle bütünleşmiş olan dedikoducu, fitne fesat ötekilerin görüntüsüdür.

Fotoğrafın kompozisyonunda bir araya gelmiş sohbet eden kadınlar odak noktasında olmamasına rağmen dikkat çekmektedir. Asılı çamaşırlar, ayakta duran kadın ve eğilmiş olarak görünen erkek odak noktasında olmasına rağmen birbirleriyle bağlantısız durumdadır. Anlatımın biçimi ve tözüne göre, akşam vaktinde bir araya gelmiş, rahatına düşkün Doğu kadın imgesi göze çarpmaktadır. Geniş açıyla çekilmiş olan fotoğrafta bu açıya rağmen dar bir alan görselleştirilmiştir. İçeriğin biçimine göre, fotoğrafın öne çıkan detayı gözle görülür bir sınır olmamasına rağmen iki alanı birbirinden ayıran yol ve ilkel yollarla hazırlanmış çamaşırlıktır. İçeriğin tözüne göre, akşam vakti çekilen fotoğrafta aylak, rahatına düşkün Doğulu temsiline yer verilmiş, giyim tarzları ve yaşam alanlarıyla öteki olarak görülerek sunulmuş mültecilere yer verilmiştir.

Alan derinliği çadırların uzayıp giden dizilişini göstermek amacıyla kullanılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre üst açıdan çekilen fotoğrafta izleyicinin Doğulu öteki gücü pekiştirilerek, oryantalist söylemin yeniden üretimine katkıda bulunmuştur.

Fotoğraf 27: Lübnan'daki mülteci kampında Suriyeli çocuklar



Fotoğraf: Bilal Hussein / AP

Kaynak: https://www.varldenidag.se/nyheter/pingstkyrka-ger-kvarts-miljon-till-syriens-barn/cbbojh!BkWNLutF5jmaKSJvym2dg/

Lübnan'daki bir mülteci kampında oyun oynayan çocukların fotoğrafında öncellikle dikkat çeken detay, Birleşmiş Milletler logosunun yer aldığı çadırdır. Derme çatma bir çadırın önünde toz toprak içinde kalarak oynayan çocuklar, Batı'nın derli toplu düzenin aksine düzensiz ve kirlidir. Çocukların olduğu çoğu görselde olduğu gibi, bu görselde de onları fotoğraflayan yabancıyla iletişim kurmayı tercih etmişlerdir. Yine çocukların olduğu birçok görselde olduğu gibi mesafeye ihtiyaç duyulmamıştır.

Fotoğrafın çerçevelemesinde, yırtılmış ve kirli kıyafetleriyle, mıcırlı bir yolda, çuvalların ve çöplerin arasında, yanlarında ebeynleri olmadan tek başlarına oyun oynayan çocuklar görülmektedir[4]. Fotoğrafın düzanlamına göre, kamp alanında oyun oynayan çocuklar görülmektedir. Yananlamında ise, kirli kıyafetleri, pislenmiş bedenleriyle Batı'ya ait olmayan ötekinin, geleceğin ilkel, geri kalmış Doğulu temsilinin görüntüsüdür.

Fotoğrafın kompozisyonunda mülteci çocukların kirlenmiş görüntüsü, yığılmış taşlar, yamalanmış çadırlar göze çarpmaktadır. Anlatımın biçimi ve tözüne göre, hiçliğin ortasında, kirlenmiş bedenleri ve kıyafetleriyle çocukluklarını yaşamaya çalışan, ötekileştirilen, görmezden gelinen ve yok sayılan mülteci çocuklar öne çıkmaktadır. İncelenen diğer fotoğraflarda olmayan tek şey ise taş ve toprak yığıntılarının arasında dikkat çeken büyük plastik saksılardaki ağaçlardır. Dar açıyla çekilen fotoğrafta kamp alanın devamına ilişkin detaya yer verilmemiş, odak noktası olarak çocuklar seçilmiştir. İçeriğin biçimine göre, çekingen, utangaç, korkan ve yadırgayan bakışlar dikkat çekmektedir. İçeriğin tözüne göre, derme çatma çadırlardan oluşan kamp alanında, kirlenmiş kıyafetleri ve yüzleriyle, ötekileştirilen, görmezden gelinen çocukların, Batı'nın temiz pak, bakımlı çocuklarının tam tersi olduğu algısı yaratılarak, oryantalist söylemin üretimine katkıda bulunulmuştur.

Alan derinliği kısmi olarak kullanılmıştır. Kısmi olarak kullanılmış olmasının nedeni, arka planda kalan derme çatma çadırların da görüntüye dahil edilme amacı güdmesidir. Bakış açısı diyagramına göre göz hizasında çekilen fotoğrafta, eşitlik algısının oluşturulması, sadece çocuklarla aynı seviyeden bakmaya çalışan yabancının bakış açısıdır.

[4] Resmi ve resmi olmayan birçok mülteci kampında kaybolan çocuk sayısı oldukça fazladır. Kaybolan çocukların satıldığı, seks işçiliğine zorlandığı ya da organ kaçakçıların eline düştüğü düşünülmektedir

Fotoğraf 28: Lübnan'daki Bekaa Vadisi



Fotoğraf: Hassan Ammar / AP / TT

Kaynak: https://www.svd.se/syriska-rebeller-avfardar-samtal-i-sotji

Lübnan Bekaa Vadisi'nde bulunan bir mülteci kampında göze çarpan, tüm zorluklara rağmen gülmeyi başaran mülteci çocuklardır. Bulutların yarattığı özgürlük ve bağımsızlık hissiyle koşma eyleminin bir aradılığı, çocukların hangi topluma, kültüre ve ideoloji ait olursa olsun, dünyanın en saf ve temiz varlıkları olduğudur.

Bir yere yetişme kaygısı içindeymiş gibi koşan çocukların tek derdinin sadece oyun olması gerekirken, zor şartlarda, yoksulluk içinde yaşamak zorunda bırakılmaktadırlar. Batı'nın ötekisi daima nesneleştirilmekte ve kimliksizleştirilmektedir. Fotoğrafçıyla çocuklar arasında sınır bulunmamaktadır. Mesafeye ilişkin görünür bir detay olmamasına rağmen, fotoğrafçının zoom özelliğiyle objektifle mi çekildiği bilgisi bilinmemektedir. Çocukların yer aldığı görsellerde genel olarak mesafe bulunmamaktadır.

Fotoğrafın çerçevelmesi, çamurlu bir kamp alanında koşan çocuklarla sınırlandırılmıştır. Fotoğrafın düzanlamına göre, kamp alanında koşan çok sayıdaki çocuğun görselleştrilmesiyken, yananlamında göre, kıyafetleri kirli, sular içinde koşan Doğulu kimliksiz ötekiye yer verilmiştir.

Fotoğrafın kompozisyonuna göre, çocukların tüm kadraja yayılması ve uyumlu dağılımları dikkat çekmektedir. Anlatımın biçimine ve tözüne göre, çamurların içinde koşan, oyun oynayan, kirli görünümleri ve kıyafetleri ve bulutlu bir gökyüzüyle, yaprakları dökülmüş ağaçlar görselin detayları arasında yer almaktadır. Çocukların dağılımını ve sayı olarak fazlalıklarını göstermek için geniş plan kullanılmıştır. İçeriğin biçimine göre, birbirinden bağımsız yabancı olan bakışa doğru koşan ve kuşkuyla kenarda kalan çocuklar dikkati çekmektedir. İçeriğin tözüne göre, Batı'nın temiz pak gözüken, modern çocuklarının aksine, kirli kıyafetleriyle yüzleri yine de gülen, çiçek bahçesi içinde koşması gerekirken çamurlu, sular içindeki bir alanda koşan Doğunun düzensiz, bakımsız çocuk imgesine yer verilmiştir.

Alan derinliğinin kullanıldığı fotoğrafta, gökyüzüne doğru uzanan kamp alanı ve koşan çocuklar odak noktası olarak seçilmiştir. Bakış açısı diyagramına göre, alt açıdan çekilen fotoğrafta izleyicin üzerinde güç oluşturulması amaçlanmıştır.

Fotoğraf 29: Bekaa Vadisi'ndeki Suriyeli mülteciler için resmi olmayan kamp



Fotoğraf: Russel Watkins / DFID

Kaynak: https://www.ui.se/utrikesmagasinet/analyser/2017/oktober/syriska-flyktingar-far-skulden-for-libanons-problem/

Bekaa Vadisi'ndeki resmi olmayan bir kamptaki çocukların ve çevrenin görüntüsü fotoğrafın çerçevesini oluşturmuştur. Arkada kalan gencin poz vererek durması fotoğrafın kurgusal olduğu algısını yaratmaktadır. Görüntünün yine en masum ve samimi olanları iki küçük çocuktur. Doğunun pis, karmaşık ve kaotik görüntüsünün ön plana çıktığı görselde 1/3 kuralına uygun olarak oluşturulan kompozisyonla, çevrenin görüntüsü de odak noktası haline getirilmiştir. Bakış açısı diyagramına göre, üst açı tercih edilmiştir. Fotoğrafta alan derinliğinin kullanış amacı sadece arka planda bulunan çadırları belli belirsiz göstermektir. Fotoğrafın odak noktası çöp yığınıyla birleştirilerek ötekileştirilen çocuklar oluşturmaktadır.

Fotoğrafın çerçevelemesinde çöplerin yığılı olduğu bir alan, çadırlar ve mülteci çocuklara ve gence yer verilmiştir. Çöp tenekesinin sadece bir parçasının gözüktüğü görselde algı çöpler içinde yaşayan, dağınık, pasaklı, çöpünü bile doğru atamayan Doğulu imgesi oluşturulmaya çalışılmıştır. Çöp tenekesinin çerçevenin içine dâhil edilmesi halinde aynı algının oluşmayacağı aşikârdır. Bu nedenle çöp tenekesi kadrajın dışında bırakılmıştır. Fotoğrafın düzanlamında, tüm bu karmaşaya rağmen gülen çocukların masum duruşları yer alırken, yananlamında, Doğunun çöplerini bile doğru düzgün atamayan, bunun yerine bu çöp yığının içinde yaşayan ve bu çirkinliğe rağmen gülen, Batı'nın dışında kalması gereken ötekilerin varlığı görülmektedir.

Fotoğrafın kompozisyonu daha öncede belirtildiği üzere 1/3 kuralına uygun olarak oluşturulmuştur. Bunun nedeni nesneleştirilen ve ötekileştirilen mültecilerin çöp yığınıyla birlikte aynı alanda bulunmasıdır. Fotoğrafta anlatımın biçimine göre öne çıkan unsurlar, kırmızı kazaklı iki ufak çocuk ve genç bir adamla, çöp yığınlarıdır. Arka planda kalan kampa dair detaya yer verilmemesi odak noktası olarak çöp yığının seçilmiş olmasıdır. Anlatımın tözüne göre öne çıkan teknik detaylarda geniş planda çekilen bir görsel olmasına rağmen, arka planın değersiz ön planında değerli olması açısından yakın plan bir görsel olarak sunulmuştur. Fotoğrafta içeriğin biçiminde öne çıkan detaylar resmi olmayan bir kamp alanında yaşayan çocuklar ve çöp yığınlarının bir aradalığıdır. İçeriğin tözünde, gördükleri yabancıya gülen gözlerle bakan iki küçük çocuğun ve yönlendirmeyle poz veren gencin kurgulanan gerçeklikten uzak olması ve çöp tenekesinin kadrajında dışında bırakılarak oluşturulan çöp yığınlarıyla yaşayan Doğulu imajın oluşturulması oryantalist söylemin yeniden üretimde kurgusal gerçeklikle katkıda bulunmuştur.

Fotoğraf 30: Lübnan Bekaa Vadisi



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak: http://adaktusson.eu/ingen-framtid-syriska-flyktingar-libanon/

Lübnan'nın Bekaa Vadisinde yer alan mülteci kampındaki çocukların çekilen fotoğrafında, utanan, çekinen ve elleriyle yüzünü kapatmış çocuğun görüntüsü görselin odak noktasını oluşturmaktadır. Fotoğrafçıyla aralarında ayrıcı herhangi bir öğe bulunmamaktadır. Yakın mesafeden çekilen görüntüde dar açının kullanımı çevreye ilişkin bilginin bulunmamasına neden olmaktadır.

Kimsesiz bir başına, çaresizce düşünen çocukların yer aldığı fotoğraf, bakımsız görüntüleri, kirli elleriyle ötekileştirilen, görmezden gelinen nesne konumundadır. Dorothea Lange göre; "İnsan yüzü evrensel bir dile sahiptir. Aynı ifadeler dünyanın her yerinde geçerli ve anlaşılırdır" (Oral, 2013, s.92). Fotoğrafçıyla aralarında sınır ve mesafe bulunmamaktadır.

Fotoğrafın çerçevesi, yamalı ve kirli bir çadırın önünde çaresizce oturan üç çocukla sınırlandırılmıştır. Düzanlamına göre, kamp alanında bulunan bir çadırın önünde oturan üç çocuk göze çarpmaktadır. Yananlamına göreyse, çamurlu kıyafetleri, bakımsız görüntüleriyle, gelişmemiş, ilkel Doğunun kimsesiz ötekilerine yer verilmiştir.

Fotoğrafın kompozisyonu aynı yaşlarda olan üç çocuğun birlikteliğinden oluşmaktadır. Anlatımın biçimi ve tözüne göre, kısa yaşamlarına rağmen yüzlerine vuran çareşizlikleri ve yorgunları, kirlenmiş kıyafetleri ve bedenleri öne çıkmaktadır. Fotoğrafta kullanılan dar açı, yakın plan çekim odak noktasının sadece çocuklarla sınırlandırılmasıyla uyumludur. İçeriğin biçimine göre, öne çıkan detay kirli elleriyle yüzünü kapatmış çocuktur. Orta duran çocukta yüzünü kısmi olarak kapatırken, üçüncü ve sonda olan çocuk ise geri planda durmuştur. İçeriğin tözüne göre, Doğunun yokluk ve sefalet içinde yaşayan, geleceğin ilkel, barbar toplumunun varisleri görselleştirilmiştir.

Alan derinliğinden yararlanılmamış, üç çocuğun yüzlerindeki çaresizlik ve yokluk görüntüsü öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre üst açıdan çekilen görüntüde, izleyicinin görsel üzerindeki gücü öne çıkmaktadır.

Fotoğraf 31: Lübnan'ın Arsal kentindeki mülteci kampındaki Suriyeli mülteci çocuklar



Fotoğraf: AFP / Lehtikuva

Kaynak: https://svenska.yle.fi/artikel/2014/04/03/forkrossande-milstolpe

İster Doğulu olsun ister Batılı çocuklar dünyanın en saf, temiz ve masum olan varlıklarıdır. Yaşadıkları tüm zorluklara rağmen gülmeyi başaran, gözlerini gördükleri yabancıdan kaçırmayan çocukların, ideoloji uğruna kullanılması ne ilk ne son olacaktır. Herşeye rağmen gülen yüzleriyle ne farklıdırlar ne de öteki. Kendi aralarında çadırların

arasında oyun oynayan mülteci çocuklar fotoğrafında, çadırların ve asılı çamaşırların yanı sıra mıcır içindeki taşlı yolun düzensizliği öne çıkmaktadır.

Kimliksiz, evsiz, yurtsuz Doğulu, nesneleştirilen bir öznedir. Fotoğrafçıyla çocuklar arasında sınır bulunmamaktadır. Mesafeye ilişkin net bir bilgi olmamakla birlikte, çocukların onları çeken yabancıya bakışından dolayı, mesafenin olmadığı anlaşılmaktadır.

Fotoğrafın çerçevesi, bir arada oyun oynayan çocuklar, asılı çamaşırlar ve çadır alanıyla sınırlandırılmıştır. Fotoğrafın düzanlamına göre, kamp alanında oyun oynayan çocuklar görülmektedir. Yananlamına göre, ayağında terlikleri, uyumsuz kıyafetleriyle Doğunun öteki ve dışlanmış çocukları görülmektedir.

Fotoğrafın kompozisyonu çadır alanın bir kısmı, oyun oynayan çocuklar, asıl çamaşırlar ve flu arka planda göze çarpan motosiklet ve yüzleri görünmeyen insanlar dikkat çekmektedir. Fotoğrafın anlatım biçimine ve tözüne göre, çadırla çevrili dar bir alanda oyun oynayan çocuklar öne çıkmaktadır. Mekânın yapısı dolayısıyla dar açıyla çekilen fotoğrafta, arka plan flulaştırılarak görmezden gelinilmiştir. İçeriğin biçimine göre, fotoğrafın öne çıkan detayı Doğulu çocuk imgesidir. Arka planda duran yetişkinler görmezden gelinmiştir. İçeriğin tözüne göre, uyumsuz kıyafetleri, terlikleri ve görüntüleriyle modern yaşamdan uzak Doğulu ötekine yer verilmiştir.

Alan derinliğinin sınırlı olduğu görselde mekanın dezavantıjından dolayı dar açı kullanılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre, üst açı kullanılmıştır. İzleyici üzerinde gücü olan bir fotoğraf yaratılmıştır.

5.4. Türkiye'de Yayınlanan Fotoğraflar

Fotoğraf 32: Hatay'da bir mülteci kampı



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak: https://www.berlinturk.com/de/node/78228

Türkiye'de bulunan mülteci kampının dışarıdan görünüşü, diğer ülkelerde servis edilen görsellerine tam tersine düzen içinde, temiz prefabrik yapılardan oluşan bir kamp görüntüsündedir. Suriye iç savaşının başlamasının ardından birçok mülteciye ev sahipliği yapan ülke konumunda olan Türkiye'de resmi ve resmi olmayan birçok kamp bulunmaktadır. Tel örgülerin sınır oluşturduğu kamp alanında, diğer görsellerin aksine bulunan giriş kapısı, tel örgülerin aitlik hissi yaratmasında kullanılmıştır. Fotoğrafçıyla kamp alanındaki mesafe, derli toplu, düzenli kamp alanının genel görüntüsünü vermek amacından dolayıdır. Kamp alanına odaklanılması nedeniyle yolda yürüyen mültecilere dair detay verilmemiştir. Kamp alanını düzenli yapısına rağmen, çamaşırlık olarak kullanılan tel örgülerdeki görüntü düzensizlik hissi yaratmaktadır.

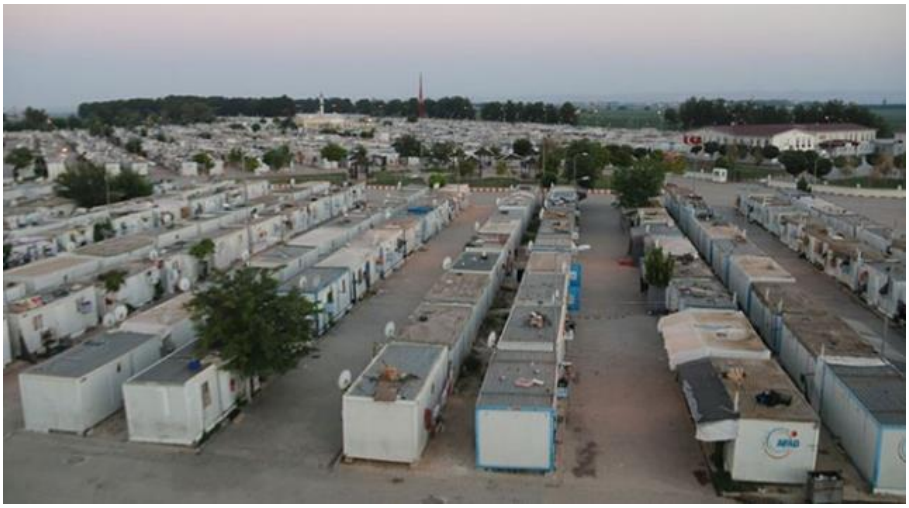
Fotoğrafın çerçevelemesine göre, derli toplu bir kamp alanı, mültecilerin ağırlıklı olarak Müslüman olması nedeniyle kurulmuş prefabrik bir cami ve Türk bayrağı dikkati çekmektedir. Fotoğrafın düzanlamında, düzenli bir biçimde yerleştirilmiş, beyazlığıyla öne çıkan prefabrik yapıların olduğu, temiz bir kamp alanı görülmektedir. Yananlamında ise, mültecileri kapılarına kapatan, onları görmezden gelen Batılı ülkelerin aksine, temiz

ve düzenli görüntüsüyle Batı'nın öteki gördüğü mültecilere kapısını açan Türkiye imajı yaratılmıştır.

Fotoğrafın kompozisyonunda prefabrik yapıların düzeni ve beyaz rengi, asfalt bir yol ve o yoldan yürüyen mültecilerin, düzenli yaşamı görülmektedir. Anlatımın biçimi ve tözüne göre, derli toplu, düzenli bir kamp alanı öne çıkmaktadır. Geniş açıyla çekilen fotoğrafta, detaya yer verilmemiş kamp alanına odaklanılmıştır. İçeriğin biçimine göre, düzenli kamp alanın temiz, tertipli görüntüsü öne çıkmaktadır. İçeriğin tözüne göre, Türkiye'de bulunan mülteci kamplarının temiz, düzenli ve yaşanabilir (!) alanlar olduğu vurgusu yapılmıştır.

Alan derinliğin geniş tutulduğu fotoğrafta, düzen ve temizlik görüntüsü göze çarpmaktadır. Bakış açısı diyagramına göre üst açıyla çekilmiş fotoğrafta, görselin izleyicinin üzerinde gücü vurgulanmıştır.

Fotoğraf 33: Türkiye'de bir mülteci kampı



Fotoğraf: AA

Kaynak: https://www.trthaber.com/haber/dunya/turkiyedeki-multeci-kamplari-yunanli-gazeteciyi-utandirdi-439069.html

Sakinliğin ve düzenin öne çıktığı fotoğrafta, asfaltlı temiz yollar ve düzenli çadırlar görülmektedir. İncelenen diğer fotoğrafların aksine ağaçlarla bütünleşen gökyüzü öne çıkmaktadır. Fotoğrafta kamp alanına odaklanılmış, mültecilere yer verilmemiştir. Seperasyon etkisi yaratan hiçbir unsurun bulunmadığı fotoğrafta, düzenli kamp alanının öne çıkması amacıyla mesafe bulunmaktadır.

Fotoğrafın çerçevelemesine göre, ağaçlıklarla çevrili düzenli ve temiz bir kamp alanı öne çıkmaktadır. Akşam saatlerine doğru çekilen fotoğrafta gökyüzünün verdiği huzur hissi, kamp alanın düzeniyle uyuşmaktadır. Fotoğrafın düzanlamına göre, mülteci kamplarının düzenli ve temiz olduğu görüntüsü yer alırken, yananlamında ise Türkiye'yi tercih eden (!) mültecilerin, prefabrik konutlarda, iyi şartlarda yaşadığı vurgusu yapılmaktadır.

Fotoğrafın kompozisyonu, düzenli inşa edilmiş prefabrik yapıların yanı sıra ağaçlık ve ferah görüntüsünün öne çıkmasıdır. Anlatımın biçimine ve tözüne göre, mülteciler için özel olarak inşa edilmiş prefabrik evler göze çarpmaktadır. Geniş açıyla çekilen fotoğrafta, iyi yaşam şartları sunulan bir ortam görüntüsü fotoğraflanmıştır. İçeriğin biçimine göre fotoğrafın öne çıkan detay kamp alanın boş olmasıdır. Çadırlar dikkatli incelendiğinde, kişileştirilen ve yaşayan insanlar olduğuna dair detaylar göze çarpmaktadır. İçeriğin tözünde, mültecilere kapılarına açan ve ev sahipliği yapan Türkiye'nin, öteki olarak görülen mültecilere olan olumlu yaklaşımı görüntülenmektedir.

Kamp alanının düzeni ve temizliğin gösterildiği fotoğrafta alan derinliği kullanılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre, üst açıdan yapılan çekimde izleyicinin üzerinde güç kurulması amaçlanmıştır.

Fotoğraf 34: Türkiye'de bir mülteci kampı



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak: https://ankasam.org/turkiyedeki-suriyeli-multeci-krizi-ve-guvenli-bolge-tartismalari/

Deniz kenarında düzenli, temiz bir mülteci kampının genel görüntüsü öne çıkmaktadır. Çadır ve prafabrik yapılardan oluşan kamp alanında, yaşayan mültecilerin kimlikleri belirsizdir. Fotoğrafın çekim açısı nedeniyle belli belirsiz olan tel örgüler sınır yaratmakla birlikte, yaşam alanın belirlenmesinde kullanılmış olarak görülmektedir. Maviyle bütünleşen görselde, itinayla inşa edilmiş, düzenli çadırlara odaklanıldığından dolayı mesafe bulunmaktadır.

Fotoğrafın çerçevesi özenle düzenlenmiş çadır alanıyla sınırlandırlmıştır. Düzanlamına göre, düzenli, temiz ve özenle hazırlanmış bir kamp alanı görülmektedir. Yananlamına göre, milyonlarca mülteciye ev sahipliği yapan Türkiye'nin düzenli ve kucak açan bir ülke olduğu algısı yaratılmıştır.

Fotoğrafın kompozisyona göre, sahil ya da göl kenarında, yeşilliklerin olduğu bir alanda kurulan çadır kentin görüntüsü öne çıkmaktadır. Anlatımın biçimi ve tözüne göre, mültecilere kucak açan Türkiye'nin düzenli, temiz kamplarıyla misafirlerine hazır olduğu (!) fikri öne çıkmaktadır. Geniş planla çekilen görüntüde, uzaktan gözüken mültecilere değil kamp alanına odaklanılmıştır. İçeriğin biçimine göre, ferahlık hissi veren prefabrik yapıların konumları ve düzeni ön plandadır. İçeriğin tözüne göre, Batılı ülkelerin kabul etmediği ve sınırlarını kapattığı mültecilerin, Türkiye'de huzurlu yaşadığı algısı oluşturulmuştur.

Alan derinliğin kamp alanın öne çıkması için geniş tutulduğu fotoğrafta, bakış açısı diyagramına göre üst açı kullanılmıştır. Kullanılan açıyla izleyicinin üzerindeki güç ön plana çıkmaktadır.

Fotoğraf 35: Türkiye'de bulunan bir mülteci kampı



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak: https://www.setav.org/turkiyede-%C2%91suriyeli-multeci-soylemi/

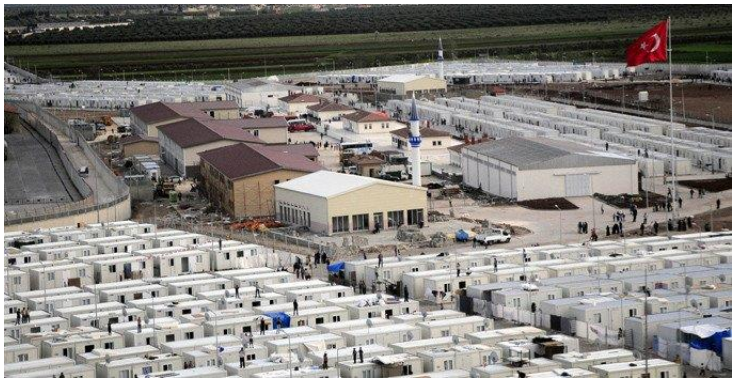
Türkiye'de bulunan mülteci kampında düzenli, temiz çadırlar ve yolda yürüyen mülteciler görüntülenmiştir. Kamp alanına odaklanılan fotoğrafta, yolda yürüyen mültecilere odaklanılmamıştır. Sınırın bulunmadığı fotoğrafta, düzenli çadır alanına odaklanıldığından dolayı, mesafe bulunmaktadır.

Fotoğrafın çerçevelemesinde, doğal yaşamlarına devam eden mülteciler ve düzenli yaşam alanına yer verilmiştir. Fotoğrafın düzanlamında, mültecilerin yaşadığı kamp alanı görüntüsü verilirken, yananlamında özenle hazırlanmış, asfalt yollardan oluşan ve kucak açan Türkiye görüntüsüyle bağdaşan bir görüntü sunulmuştur.

Fotoğrafın kompozisyonunda sıradan yaşantılarına devam eden mültecilerle, düzenli kamp alanına yer verilmiştir. Anlatımın biçimi ve tözüne göre, Batı tarafından öteki olarak yok sayılan, görmezden gelinen mültecilere kucak açan Türkiye görüntüsü öne çıkmaktadır. Geniş açıyla çekilen fotoğrafta, düzenli kamp alanı ve yürüyen mülteciler aynı kare içine alınmıştır. İçeriğin biçimine göre, yeşilliklerin ortasında kurulmuş, özenle hazırlanmış bir kamp alanıdır. İçeriğin tözüne göre, yerinden yurdundan edilmiş olan mültecilerin, iyi şartlarda misafir edilebileceği mesajı verilmiştir.

Alan derinliğinin kullanıldığı fotoğrafta, düzenli bir yaşamın içinde normal hayatlarına devam eden mültecilere ve özenle kurulmuş kamp alanına odaklanılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre kullanılan üst açı, fotoğrafın izleyici üzerindeki gücü temsil etmektedir.

Fotoğraf 36: Türkiye'de bir mülteci kampı



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak: https://www.karar.com/turkiyedeki-multeci-kamplari-rum-gazeteciyi-utandirdi-1372544

Türk bayrağının ön planda olduğu fotoğrafta düzenli prefabrik yapılar öne çıkmaktadır. Detaylara yer verilmeyen görselde, arka planda kalan yeşillikler dikkat çekmektedir. Kişisel detaylara yer verilmeyen fotoğrafta, özne/nesne ilişkisi bulunamaştır.

Fotoğrafın çerçevesi düzenli yapıların bulunduğu bir kamp alanı dini inançların da dikkate alındığını kanıtlayan cami ve diğer yapılarla sınırlandırılmıştır. Fotoğrafın düzanlamına göre, binalarla çevrili bir yaşam alanında inşa edilmiş mülteci kamplarının görüntüsüdür. Yananlamına göre, zorlu koşullarda yaşayan mültecilerin, Türkiye şartlarındaki huzur ortamının görüntüsü yansıtılmaktadır.

Fotoğrafın kompozisyonu yeşillik bir vadi etrafına kurulmuş mülteci kampları ve düzenden oluşmaktadır. Anlatımın biçimine ve tözüne göre, mültecilere yaşam alanı sağlayan Doğunun düzenli ve temiz yapıları öne çıkmaktadır. Geniş planda çekilen fotoğrafta düzenli kamp alanı odak noktasındadır. İçeriğin biçimine göre öne çıkan detaylardan ilki Türk bayrağıdır. Düzenli ve yaşanabilir bir kamp alanının görüntüsü öne çıkmaktadır. İçeriğin tözüne göre, zor durumdaki mültecilere kapılarına açan Türkiye'nin himayesinde, düzenli ve mutlu yaşanabileceği mesajı verilmektedir.

Fotoğraf 37: Türkiye'de bir mülteci kampı



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak: http://www.ekonomistler.org.tr/arsivler/7144

Kızılay logosunun öne çıktığı kamp alanında, kalabalık insan grubu öne çıkmaktadır. Mülteciler için yapılmış bir kamp alanında yürüyen mülteciler dikkati

çekmektedir. Düzenli ve temiz çadırların öne çıktığı fotoğrafta insan yoğunluğundan dolayı, karışıklık ve düzensizilik öne çıkmaktadır.

Fotoğrafın çerçevesi, düzenli kurulan çadırların etrafında yürüyen mülticelerdir. Fotoğrafın düzanlamına göre, yeni kurulmuş bir çadır alanında yürüyen mülteciler görülmektedir. Yananlamına göre, mülteciler kapılarına açan Türkiye'nin düzenli çadırları, asfalt yollarıyla kucak açan yaklaşımı öe çıkmaktadır.

Fotoğrafın kompozisyonu kamp alanı, mülteciler ve kamp alanını görmeye gelen Batılı olduğu düşünülen kişilerle sınırlandırılmıştır. Anlatımın biçimine ve tözüne göre, yeni kurulan bir kamp alanında gezinen mülteciler öne çıkmaktadır. Geniş açıyla çekilen fotoğrafta mekana ve kişilere odaklanılmıştır. İçeriğin biçimine göre, kalabalık bir insan akını ve mülteciler için kurulmuş çadırlar öne çıkmaktadır. İçeriğin tözüne göre, milyonlarca mülteciye ev sahipliği yapan ve yardımlarını onlardan esirgemeyen bir Türkiye temsiline yer verilmiştir.

Alan derinliğinin alana ve kişilere ilişkin kullanıldığı görselde, bakış açısı diyagramına göre eşitlik mesajı veren göz hizası kullanılmıştır.

Fotoğraf 38: Türkiye'de bir mülteci kampı



Fotoğraf: AA

Kaynak: https://www.trthaber.com/haber/turkiye/turkiyenin-gecici-barinma-merkezleri-dunyaya-ornek-oldu-439584.html

Türk bayrağının ön planda olduğu fotoğrafra düzenli bir kamp alanı görülmektedir. Türkiye himayesine giren mülteciler için inşa edilmiş kamp alanı öne çıkmaktadır. Ayrıştırıcı unsur bulunmayan görselde, kamp alanın düzenine odaklanılması nedeniyle mesafe öne çıkmaktadır.

Fotoğrafın çerçevesi Türk bayrağı ve düzenle inşa edilmiş kamp alanıyla sınırlandırılmıştır. Fotoğrafın düzanlamına göre, Türk sınırları içinde özenle hazırlanmış kamp alanı öne çıkarken, yananlamında Türkiye'nin milliyetçi söylemi görülmektedir.

Fotoğrafın kompozisyonunda düzenli bir kamp alanı ve Türk bayrağı göze çarpmaktadır. Anlatımın biçimine ve tözüne göre, özenle kurulmuş mülteci kampları ve Türk bayrağı öne çıkmaktadır. Geniş açıyla çekilen fotoğrafın odak noktası, mültecileri himaye eden (!) Türkiye'nin resmi bayrağıdır. İçeriğin biçimine göre, mültecilerin gökyüzünün maviliğinde, düzen içinde hayatlarına devam etmeleri için hazırlanan mülteci kampları öne çıkmaktadır. İçeriğin tözüne göre, Türk bayrağı altına sığınan yardıma ihtiyacı olan her bireyin, yaşam hakkına sahip çıkıldığı algısı oluşturulmuştur.

Alan derinliğinin kullanıldığı fotoğrafta ön planda olan Türk bayrağı ve düzenli kamp alanı dikkati çekmektedir. Bakış açısı diyagramına göre, üst açıyla çekilmiş fotoğrafta milliyetçi bir söylem yaratılmıştır.

Fotoğraf 39: Gaziantep'te bir mülteci kampı



Fotoğraf: AA

Kaynak: https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/kamplar-suriyeli-siginmacilarin-yuzunu-gulduruyor/512295

Fotoğrafta, Gaziantep'te mülteciler için hazırlanan düzenli bir şehir görüntüsündeki kamp alanında yaşayan mültecilere yer verilmiştir. Mültecilerle ilgi kişisel detay verilmeyen fotoğrafta, düzenli kamp alanına odaklanılmıştır.

Fotoğrafın çerçevesi düzenli kamp alanında, günlük yaşamına devam eden mültecilerle sınırlandırılmıştır. Fotoğrafın düzanlamı, modern ve gelişmiş bir kamp alanında yaşayan mültecilerken, yananlamı, Batı'nın kapılarını kapattığı, türkiye'nin kucak açtığı mültecilerin düzenli yaşantısıdır.

Fotoğrafın kompozisyonunda, düzenli çadır alanı ve günlük yaşamına devam eden mültecilerle sınırlandırılmıştır. Anlatımın biçimine ve tözüne göre, günlük yaşantılarına devam eden mülteciler, oyun oynayan çocuklar, temiz bir yaşam alanı öne çıkan detaylardandır. Geniş açıyla çekilen fotoğrafta mekana dair bilgi verilmesi amaçlanmıştır. İçeriğin biçimine göre öne çıkan detay, mültecilerin dini inançlarının çoğunluğu düşünülerek inşa edilen camiidir. İçeriğin tözünü göre, Batılı ya da Doğulu birçok ülkenin aksine, zor durumda kalan mültecilere kucak açan Türkiye'nin iyi (!) şartları görselleştirilmiştir.

Alan derinliğinden de yararlanılarak, düzenli kamp alanı ve hayatına kaldığı yerden devam eden mültecilerin görüntüsünün verilmesi amaçlanmıştır. Bakış açısı diyagramına göre, üst açıdan çekilen fotoğrafta, izleyicinin üzerinde güç sağlanması amaçlanmıştır.

Fotoğraf 40: Kilis'te bir mülteci kampı



Fotoğraf: Bilinmiyor

Kaynak: https://www.haberjournal.at/dunya/new-york-timestan-turkiye-ovgusu-h1517.html

Düzenli bir kamp görüntüsünde olan Kilis'te bulanan mülteci kampı, düzeni ve görselliğiyle öne çıkmaktadır. Fotoğrafın yeni bir teknik olan drone aracalığıyla çekildiği görülmektedir. Sınırların ve detayların görünmediği görselde, düzen ve itinayla inşa edilmiş bir kamp alanı öne çıkmaktadır.

Fotoğrafın çerçevesi hazırlanan kamp alanının düzenine odaklanmıştır. Fotoğrafın düzanlamı, mülteciler için hazırlanan prefabrik yapılarının, uzaktan görünümüdür. Yananlamda ise, Batılı ülkelerin tersine, zor zamanlarında mültecilere kucak açan Türkiye algısının yaratıldığıdır.

Fotoğrafın kompozisyonunda düzen, uyum ve özgürlüğün rengi olan mavi renkteki prefabrik yapılar öne çıkmaktadır. Anlatımın biçimine ve tözüne göre, askeri düzen kadar düzenli olan bir kamp alanı ve düzen ön plandadır. Genel plan ile çekilen fotoğrafta, sadece düzenli kamp alanına odaklanılmıştır. İçeriğin biçimine göre fotoğrafın öne çıkan detayı yerleşim yerine yakın bir alanda kurulmuş kamp alanıdır. İçeriğin tözüne göre, evsiz, yurtsuz kalan mültecilere kapıları açan ve onları refah içinde yaşatan bir ülke imajıdır.

Alan derinliğinin kullanıldığı fotoğrafta sadece kamp alanın düzenine odaklanılmıştır. Bakış açısı diyagramına göre, üst açıdan çekilen fotoğraf izleyicisinin üzerinde güç kurmayı amaçlamıştır.

5.5. Yorumlar

İÇERİK ÖZELLİKLERİ	FRANSA	ALMANYA	İSVEÇ	TÜRKİYE
ÖZNE-NESNE	Nesneleştirilen kadın ve çocuk imgesi ön plandadır. Özellikle kimliksizleştirme ve yok sayma yoluyla ötekileştirme söz konusudur.	Nesneleştirilen kadın ve çocuk imgesinin yanı sıra Doğulu erkek imgesine de yer verilmiştir.	Nesneştiren, ötekileştirilen çocuk imgesi ağırlıktadır.	Özne/nesne ilişkisi görülmemiştir**.**
DÜZEN/KARMAŞA	Dağınık, çöp ve çamur içindeki kamp alanları karmaşık ve düzensiz olarak sunulmuştur.	Karmaşık ve düzensiz kamp alanları öne çıkmaktadır.	Karmaşık ve düzensiz kamp alanları öne çıkmaktadır.	Düzen ön plandadır.
EGZOTİK ÖGELER	Egzotik öğeler ağırlıklı olarak giysiler üzerinden verilmiştir.	Egzotik öğelere sınırlı yer verilmiştir.	Egzotik öğeler yer verilmemiştir	Egzotik öğelere yer verilmemiştir**.**
CİNSİYETLERİN TEMSİLİ	Kadın ve çocuk temsili daha yoğunlukta olmasına rağmen, Doğulu erkek imajına da yer verilmiştir.	Kadın ve çocuk temsili daha yoğunlukta olmasına rağmen, Doğulu erkek imajına da yer verilmiştir.	Ağırlıklı olarak çocuk temsiline yer verilmiştir.	Cinsiyet temsillerine yer verilmemiştir.
SINIR	Fotoğrafçıyla mülteciler arasında çoğunlukla tel örgüler seperasyon etkisi yaratsa da, ayrıştırıcı öğelerin bulunmadığı görsellerde de, hayali sınırlar mevcuttur.	Fotoğrafçıyla mülteciler arasında çoğunlukla tel örgüler seperasyon etkisi yaratsa da, ayrıştırıcı öğelerin bulunmadığı görsellerde de, hayali sınırlar mevcuttur.	Fotoğrafçıyla mülteciler arasında çoğunlukla tel örgüler seperasyon etkisi yaratsa da, ayrıştırıcı öğelerin bulunmadığı görsellerde de, hayali sınırlar mevcuttur.	Seperayon etkisi yaratan hiçbir unsura rastlanmamıştır.

BİÇİM ÖZELLİKLERİ				
MESAFE	Batı'nın gözünden servis edilen görsellerde mesafe öne çıkmaktadır.	Batı'nın gözünden servis edilen görsellerde mesafe öne çıkmaktadır.	Batı'nın gözünden servis edilen görsellerde mesafe öne çıkmaktadır.	Mekana odaklanıldığı için mesafe öne çıkmaktadır.
ÇERÇEVELEME /KOMPOZİSYON / ALAN DERİNLİĞİ	Oryantalist söylemin kodları çerçevesinde yeniden üretilmiştir.	Oryantalist söylemin kodları çerçevesinde yeniden üretilmiştir.	Oryantalist söylemin kodları çerçevesinde yeniden üretilmiştir.	Oksidentalist yaklaşım öne çıkmaktadır

BÖLÜM 6. SONUÇ

Bu bölümde, tezin yöntem bölümünde yapılan analizin sonucunda ortaya çıkan, sonuçlar, yargı başlığı altında verilmiştir. Tezin kısa özetin yer aldığı bölümde, tez çalışmasının geneline değinilirken, son olarak bu tez çalışmasısından sonra yapılacak çalışmalara ışık olması açısndan, önerilere yer verilmiştir.

6.1. Yargı

Doğu-Batı ayrımının hayali ama gerçek olan etkileriyle ayrıldığı günümüzde, iktidarların şiddet ve baskı araçlarının yetersiz kaldığı yerde devreye giren ideolojik araçları, küresel dünyanın birlikteliğini sağlayan iletişim araçlarıdır. Görsel imgeler ve göstergelerle çevrili yaşantımızda, iktidarların ideolojik söylemlerinin yeniden üretimini sağlayan, kurgusal bir gerçeklik yaratan fotoğraf, oryantalist söylemin yeniden üretiminde, ideolojik bir aygıt olarak yerini almaktadır. "Mülteci Kamp Fotoğraflarının Oryantalist Söylem Bağlamında Görsel, Sosyal Ve Göstergebilimsel Açıdan İrdelenmesi" adlı tez çalışmasında, oryantalist söylem bağlamında, Batı'nın öteki nosyonunu mülteci kamp alanı fotoğrafları üzerinden, sosyal göstergebilim çatısı altında toplanan üç kuram ve oluşturulan oryantalist söylemi okuma kodları üzerinden analizi yapılmıştır.

Tezin ikici bölümünde, çalışmanın yöntemine yer verilmiştir. Çalışmanın evreni ve örneklemi, Batılı üç ülkenin (Fransa, Almanya, İsveç), ana dillerinde yapılan aramayla görseller bölümünde çıkan, mülteci kamp fotoğrafları olarak belirlenmiştir. Aynı arama Türkiye için de gerçekleştirilmiş, yapılan arama sonucunda görseller de çıkan on kamp fotoğrafı çalışmaya dahil edilmiştir. Google arama motorundan yapılan aramalarda anahtar kelime olarak "Suriyeli mülteci kampları Türkiye, Lübnan ve Suriye (İdlib)" cümlesi kullanılmıştır. Aranılan kampların Türkiye, Lübnan ve Suriye (İdlib) ile sınırlı olması, çalışmanın sınırlandırılması açısından önem taşımaktadır. Fransızca " Camps de réfugiés pour Syriens Turquie", "Almanca "Flüchtlingslager für Syrer Türkei", İsveçce "Flyktingläger för syrier Turkiet" ve Türkçe "Suriyeli mülteci kampları Türkiye" olarak

aratılmıştır. Verilerin yorumlanması sırasında, üç kuramcının yaklaşımlarından bağımsız olarak, fotoğrafta oryantazlizm adlı başlıktan yola çıkarak belirlenen içerik ve biçimsel özellikler başlığıyla kodlaştırılmış ve fotoğrafın analizinde, oryantalist okuma kodları başlığıyla kullanılmıştır.

Tezin ilk bölümünde giriş bölümü olan, problem, amaç ve varsayımlar ele alınmıştır.

Çalışmanın yöntem bölümü olan ikinci bölümde, Göstergebilim kuramı ve tarihine yer verilerek, sosyal göstergebilimin kavramsal yapıları incelenmiştir. İncelenen üç farklı anlam süreçleri, üç farklı kuramla analizde kullanılmak üzere bağdaştırılmıştır. Fotoğrafın içerik ve biçim özelliklerinin incelendiği, oryantalist söylem kodlarıda, fotoğrafta oryantalist söylemin yeniden üretiminin analizinde kullanılmak üzere detaylı olarak açıklanmıştır. Amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen kırk fotoğraf, üç farklı anlamın içeriklerinden oluşturulan üç kuram ve oryantalist söylem kodlarıyla incelenmiştir.

Tezin literatür kısmı olan üçüncü bölümde, Batı'nın modernleşme süreci, tarihsel olaylar bağlamında ele alınmış, oryantalizm/oksidentalizm nosyonlarının açılımının yanı sıra, söylem ve öteki olgularına yer verilmiştir. Oryantalizmin sanattaki yansımlarının resim ve fotoğraf üzerinden yer verildiği 'Sanat ve Oryantalizm' kısmında, 'Resim ve Oryantalizm" alt başlığında, hayali Doğu imgelerinin yer aldığı harem, hamam gibi özel alanlar üzerinden resmedilen kadın temsillerine ve Doğu'lu yaşamın şehir imgelerine yer verilmiştir. Bölümün ikinci alt başlığı olan 'Fotoğraf ve Oryantalizm' bölümünde, fotoğrafın icadı ve Doğu'ya olan merakla birlikte artan seyyahetler sonucunda istek üzerine çekilen kurgusal Doğu fotoğrafları, barındırdığı oryantalist söylem pratikleri üzerinden incelenmiştir. Sanatta oryantalizm bölümünde incelenen, hayali Doğu'nun harem, hamam gibi sahnelerinin yanı sıra, kadınların metalaştırıldığı, alınıp satıldığı bir fantezi unsuru olarak sunulduğu görülmektedir. Fotoğrafın icadı ve gelişimiyle, gerçek ve hakikatın savunucusu, kanıt olarak kullanılan fotoğrafın kurgusal, manipülasyona açık ideolojik bir araç olduğu gerçeği, Osmanlı döneminde Batı'nın özellikle görmeyi arzuladığı hayali olgularla birleştirilerek, kurgusal oryantalist fotoğraflar olarak servis edilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, 'Fotoğrafta Oryantalist Söylemin Yeniden Üretimi' başlığının altında, ideoloji, hegemonya ve devletin ideolojik araçları

kavramlarına yer verilirken, fotoğrafın icadı ve gelişimi sonrasında ideolojik bir aygıt olarak nasıl yer aldığı sorusunun cevabı aranmıştır.

Görsel imgelerin ve göstergelerin önemli olduğu çağımızda, fotoğrafların detaylı analizinde kullanıllan göstergebilimin tarihi ve gelişimi üzerinde durulmuş, göstergebilimin gelişiminde katkıda bulunan, göstergebilimcilerin yaklaşımları incelenmiştir. Modern göstergebilimcilerin başında gelen Halliday'in yaklaşımından hareketle sosyal göstergebilim savını ortaya atan Kress ve van Leewuen'inin üç metaişve olarak adlandırıldığı, temsili anlam, etkileşimsel anlam ve kompozisyonel anlam detaylı olarak incelenmiş, üç metaişlev göstergebilimin önemli kuramcıların başında gelen, Hjemslev'in biçim/töz şeması, Halliday'in bakış açısı diyagramı ve Barthes'ın düzanlam/yananlam kuramıyla analizde kullanmak üzere birleştirilmiştir.

Batı kimliğinin oluşumu, Orta Çağ'ın feodal yapısının karanlığından çıkışı, coğrafi keşifler ve beraberinde sömürgecilik hareketlerinin ortaya çıkışı, Reform, Rönesans ve Aydınlanma dönemleriyle birlikte ortaya çıkan birey anlayışı ve modernleşme süreçlerini içermektedir. Modernleşen Batı dünyasının, Batı-dışı olarak gördüğü Doğu'yu öteki olarak etiketlemesi, kimliksizleştirmesi oryantalizminin ideolojik örtüntüsüyle daha da mümkün hale gelmiştir. Batı'nın Doğu'yu tanımlama alanı olarak ortaya çıkan oryantalizm, Batı'nın siyasal, kültürel, ideolojik yaklaşımlarından beslenerek, ben ve öteki üzerindeki tahakkümünü yaratmıştır. Batı'için Doğu öteki, barbar, ilkel, şehvet düşkünü, cahil ve gelişmemiştir. Hayali Doğu'nun yaratıldığı, Osmanlı döneminden günümüze, Batı için Doğu daima gelişmemiş olan ötekidir.

Amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen kırk fotoğrafın incelenmesi sonucunda, mültecilere kapılarına kapatan, yardım eli uzatmayan, onları yoksayan bir zihniyetin, mültecilerin Doğulu öteki temsilleri üzerinden servis edildiği görülmüştür. İncelenen fotoğraflarda, Batı'nın dışladığı ve görmezden geldiği mültecilerin, ötekileştirildiği, etiketlendiği, kimliksizleştirildiği fotoğraflar öne çıkarken, Türkiye'nin mülteci kamp fotoğraflarında düzenli prefabrik yapıların olduğu, mültecilerin derli toplu alanlarda yaşadığı algısı oluşturulmaktadır. Türkiye'nin kamp fotoğrafllarında dikkati çeken, modern düzenli kamp alanlarıda, oryantalist söylemin karşıt görüşü olarak varsayılan oksidentalist söylemi yaratmaktadır. Oksidentalizm, Doğu'nun Batı'yı tanımlama ve

inceleme yöntemi olarak anlamlandırılsa da, Batı karşında yer alan Doğu'nun gelişmiş, modern yanlarının söylemsel olarak kuramsallaştırıldığı karşıt bir söylemdir.

Oryantalist söylemin yeniden üretildiği görseller ağırlıklı olarak çocuk ve kadınları kapsamaktadır. Çocukların masum, saf ve temiz bakışı, yabancı olanı kabullenmesi dikkati çekerken, Batılı gözün çocuklar olduğu fotoğraftarda mesafeye ihtiyaç duymadığı görülmektedir. Ancak, zor şartlarda yaşama tutunmaya çalışan çocukların yaşam biçimleri (kirlenmiş kıyafetleri, tek başınalık durumları vb.), Batı'nın öteki nosyonu içine yerleştirilerek söylemsel pratiklerin üretilmesine neden olmaktadır. Aynı şekilde Doğulu kadın temsilinin peçe, başörtüsü gibi Doğu'ya özgü sayılan ilkel görüntüsüde, oryantalist söylemin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır. Fotoğraflarda yer alan ilkel, barbar Doğu erkek temsilide, yaşam biçimleri, kıyafetleri üzerinden etiketlenerek sunulmuştur. Sonuç olarak, fotoğraflar yoluyla Batı hegemonik yapısını yeniden üretiği ve uzak kalmak istediği ötekini, göstergeler yoluyla ve oryantalist kodlarla yeniden üretmekte, hegemonik tahakkümün devamını sağlamaktadır.

İncelen dört ülkenin de yaklaşımı manipülatiftir. Zor şartlarda yaşamak zorunda kalan milyonlarca mültecinin hayatı devlet politikalarının ve iktidarların insiyatifindedir. Geleceğin varisleri olan çocukların yaşadığı travamalar, daha iyi yaşam koşulları uğruna, kaçak yollarla göç etmeye çalışırken verilen kayıplar, milyonlarca çocuğun kamp alanlarından kaçırıldığı ve istismar edildiği gerçeği görmezden gelinmemelidir. Doğu ya da Batı farketmeksizin, insanlık suçu olarak görülen savaşlardan kaçan, yaşama ve barınma hakkına sahip olan mültecilerin daha iyi şartlarda yaşadığı, devletlerin yapıcı politikalarla yaklaştığı, sınırların kaldırıldığı ve en önemlisi çocukların bu uğurda ölmediği bir dünya hayaliyle…

6.2. Öneriler

Küreselleşen dünyada, kapitalist sistemlerin sömürgeci zihniyetle birleşmesi sonucunda, devletin şiddet ve baskı araçlarının savaşları ve karışıklılığı yarattığı günümüzde, devletin ideolojik aygıtlarından olan iletişim araçlarıda sömürgeci zihniyetlere kitleleri yönlendirme ve manipüle etme konusunda destek vermektedir.

İletişim araçlarının psikolojik baskı ve yönlendirme araçlarına dönüşüm süreci, öteki nosyonuyla birleştirilerek, kitlesel yıkım araçlarına dönüşmektedir. Toplumlar özelinde de, farklı olanın daima etiketlendirildiği, ötekileştirildiği ve görmezden gelindiği günümüzde, sosyal medyanın da aktif kullanımıyla, söylemsel tacizler, ötekileştirici görseller (fotoğraf, video vb. gibi) anında tüm dünyaya yayılmaktadır.

Konu özelinde göç olgusunun farklı ülkelerdeki yansımalarının, iletişim bilimleri, sosyoloji gibi farklı alanlarda incelenmesi, ötekileştirme nosyonun farklı etnik kökenler, cinsiyet farklılıklar, queer teoride ya da toplumsal ideolojik ve kültürel farklılıkların olduğu toplumlarda, milliyetçi söylemler birlikte oluşturulma olgusunun, Doğu ya da Batı toplumlar farketmeksizin insan hak ve özgürlükleri bağlamında incelenmesi gerekmektedir. Oksidentalist söylemde, incenlenmesi ve araştırılması gereken bir konudur.

KAYNAKÇA

Ahıska, M. (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis Yayınları

Akerson Erkman, F. (2016). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat

Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Alp Tümertekin (Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları

Antemen, A. (2013). Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler. Caner Aydemir (Der.). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Arlı, A. (2014). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Şerif Mardin*. İstanbul:Küre Yayınları

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye, The New Version*. Berkeley, CA: University of California Press.

Arnheim, R. (2015). *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis Yayınları

Atabay, M. (2015). *Aydınlanma Çağı ve Avrupa*. Ankara: Nobel Yayınları

Aydın, R. Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*. Cilt 6, Sayı 1, Mart 2018, 20 Nisan 2019

Barrett, T. (2017). *Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Barthes, R. (2000). *Camera Lucida* . İstanbul: Altıkırkbeş Yayın

Barthes, R. (2018). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bateson, G. (1955). A Theory of Play and Fantasy. London: The MIT Press p.314

Boztemur, R. (2011). Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm. *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 5 (20), 139-158.

Bulut, Y. (2017). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. İstanbul: Küre Yayınları

Buruma, I. ve Margalit, A. (2009). *Garbiyatçılık Düşmanlarının Gözünde Batı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Cevizci, A. (2014). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları

Cevizci, A. (2017). *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları

Cevizci, A.(2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*.İstanbul: Paradigma Yayıncılık

Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. İstanbul: Metis Yayınları

Çaycı, A. (2018). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Sanat*. İstanbul: İnsan Yayınları

Çırakman, A. (2011). Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 5 (20), 189-206

Çiğdem, A. (2009). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul: İletişim Yayınları

Çoban, B. (2013). *Hegemonya Aracı ve İdeolojik Aygıt Olarak Medya*. İstanbul: Parşömen Yayınları

Çoban, B. ve Özarslan, Z. (2003). *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji*. İstanbul: Su Yayınları

Çüçen, K. (2005). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 15 Mart 2019

Değirmenci, K. (2016). *Fotoğrafın İmgeleri Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*. İstanbul: Doğu Kitabevi

Deledalle, G. (2000). *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs Essay in Comparative Semiotics*.Indiana University Press

Dora, S. (2003). *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*. İstanbul: Babil Yayınları

E. (2010). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*. İstanbul: Metis Yayınları

Eagleton,T. (1996). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Eğribel ve Özcan (2017). *Tarihte Doğu-Batı Çatışması*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Erutku, B. (2017). *Fotoğrafın Temel Kavramları*. İstanbul: Espas Yayınları

Fairclough, N. (2003). Söylemin Diyalektiği. Barış Çoban ve Zeynep Özaslan (Ed.). *Söylem ve İdeoloji* (s.173-184). İstanbul: Su Yayınları

Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Pharmakon Yayınevi

Fox, J. (2002). *Chomsky ve Küreselleşme*. Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Everest Yayınları

Gramsci A. (2012). *Hapishane Defterleri*. Cilt, 2. J. Buttigieg (Ed.), İstanbul: Kalkeodon Yayıncılık

Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. Ankara: İmge Kitabevi

Günay D. ve Parsa, F.A. (2012). *Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması*. İstanbul: Es Yayınları

Güven, İ. (2009). *Uygarlık Tarihi*. Ankara: Pegem Akademi

Halliday, M.A.K. (1978) . Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning. Ed. Edward Arnold, London

Halliday, M.A.K. (2004). The Language of Early Childhood: Volume 4. Ed. Jonathan J. Webster, Continuum

Hentsch, T. (2016). *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*. İstanbul: Metis Yayınları

İnalcık, H. (2011). Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji. *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 5 (20), 13-39.

İnankur, Z. (1997). *XIX. Avrupasında Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

İnankur, Z. ve Germaner, S. (2002). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Jewitt Carrey ve Rumiko Oyama (2001). Visual Meaning: a Social Semiotics Approach. Handbook of Visual Analysis içinde. Editörler: Theo van Leeuwen ve Carey Jewitt, Londra: Sage Publications. S.134-156

Kanar, Y. (2016). *Batı'nın Doğu'su Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi*. İstanbul: Mahya Yayıncılık.

Karadağ, Ç. (2004). *Görme Kültürü: Görüntünün Büyücüsü*. Ankara: Doruk Yayımcılık

Karadağ, Ç. (2014). *Görme Kültürü: Fotoğrafın Derin Anlamı*. Ankara: Doruk.

Karadağ, N. (2008). Oryantalizm ve Fotoğraf: Doğu-Batı Ekseninde Fotoğraf Sanatı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.

Keyman, E.F. (2011). Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu: 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 5 (20/11), 11-32.

Keyman, F. (1996). Farklılığa Direnmek: Uluslararası İlişkiler Kuramına 'Öteki' Sorunu. Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu (Ed.). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (s.71-106). İstanbul: İletişim Yayınları

Keyman, F. , Mutman, M., Yeğenoğlu, M. (1996), *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*. İstanbul: İletişim Yayınları

Kontny, O. (2011). Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine. *Doğu Batı Düşünce*, 5 (20), 121-138.

Kömeçoğlu, U. (2011). *Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 5 (20/11), 33-52.

Kress, G. ve Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: Grammar of Visual Design*. New York, NY: Routledge

Layder, D. (2014). *Sosyal Teoriye Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları

Leslie, E. (2019). *Walter Benjamin fotoğraf yazıları*. İstanbul: Kolektif Kitap.

Malkoç, N. (2011). *Türkiye'de Protestanlık ve Protestan Kiliseleri*. İstanbul: Yalın Yayıncılık

Merter, O. (2013). Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", Caner Aydemir (Ed.) *Fotoğraf Neyi Anlatır*, (s. 81-96) İstanbul: Hayalperest Yayınları

Metin, A. (2013). *Oksidentalizm İki Doğu İki Batı*. İstanbul:Açılım Kitap

Monoco, J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık

Mutman, M. (1996). Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı'ya Karşı İslam. Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu (Ed.). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (s.7-24) İstanbul: İletişim Yayınları

Mutman, M. (2011). Şarkiyatçılık: Kuramsal Bir Not. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 5 (20/11), 107-116.

Nahya, Z. N. (2011). İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 27-38.

Noclin,L. (1989). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art And Society*. New York, NY: Harper and Row.

Odyakmaz, N.ve Acar, N. (2008). *İletişim Sözlüğü*. İstanbul: Ege Basım

Ok, B. (2016). İbn Batuta Seyahatnamesi: Sosyolojik Bir Çözümleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.Konya.

Özendes, E. (2004). *Sébah&Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Özendes, E. (2016).*Türkiye'de Fotoğrafa Modern ve Çağdaş Yaklaşımlar*. İstanbul: Yem Yayın

Öztürk, A. (2018). *Televizyon Haberlerinde "Öteki" Olmak*. İstanbul: Cinius Yayınları

Öztürk, Ali (2018) .Ötekileştirmenin İnşası Ve Etkinliği Bağlamında Televizyon Haberleri: Suriyeli Sığınmacılar. Yayınlanmış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

Parla, J. (1985). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim Yayınları

Parsa, F. Alev. Fotoğraf ve Görsel Göstergebilim Üzerine. Kontrast Sayı 50, Ocak-Şubat-Mart 2016 / Fotoğrafta Anlam

Peirce, C. S. (1984). *The Essential Peirce Selected Philosophical Writings* Volume 2 (1893-1913). Indiana University Press

Rifat, M. (2014). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Rifat, M. (2018). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Rifat, M. (2019). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları

Sadık, T. (2013). Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", Caner Aydemir (Ed.) *Fotoğraf Neyi Anlatır*. İstanbul: 117-127

Said, E. (1998). *Oryantalizm*. Nezih Uzel (Çev.). İstanbul: İrfan Yayımcılık

Said, W. Sayın, Ö. (2014). *Göstergebilim ve Sosyoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık

Saussure F. (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*. Berke Vardar (Çev.). İstanbul: Multilingual

Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Ötekiler ile İlişkisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Sekula, A. (2013). Fotografik Anlamın Keşfi Üzerine. Victor Burgin (Ed.) *Fotoğrafı Düşünmek*, s.95-118. İstanbul: Espas Sanat Kuram

Sığırcı, İ. (2017). *Göstergebilim Uygulamaları: Metinleri, Görselleri, Sanat Yapıtlarını ve Olayları Okuma*. Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki yayınlar

Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakma*. İstanbul: Agora Kitaplığı

Sontag, S. (2010). *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: Agora Kitaplığı

Sütlüoğlu, M. (2017*). Fotoğraf Sanatında Kompozisyon*. İstanbul: Literatür Yayınları

Tarakçı, M. (2012). *Protestanlıkta Sakramentler*. Bursa: Emin Yayınları

Taşkın, A. ve Becermen, M. (2013). *Rönesans, Yeniçağ ve XIX. Yüzyıl Felsefesi Tarihi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık

Tonnesson, S. (2007). Oryantalizm, Oksidentalizm ve Ötekini Tanımak. Necmeddin Güney (Çev.) *Marife Bilimsel Birikim Dergisi*, 6 (3), 357-365.

Tuna ve Özbek (2014). *Türkiye ve Yeni Uluslararası Göçler*. Sentez Yayıncılık

Tutal, N. (2011). Edward Said'in Oryantalizmi Nasıl Okunuyor?. *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 5 (20/11), 117-138.

Vatandaş, C. (2002). *Küreselleşme sürecinde toplumsal kimlikler ve Çokkültürlülük*. İstanbul: Değişim Yayınları

Woodward, M. L. (2003). Between Orientalist Clichés and Images of Modernization Photographic Practice in the Late Ottoman Era", *History of Photography*, 27 (4), 363-374.

Yalçınkaya, M. Hakan, Çılbant Çoşkun, Yalçınkaya, Neslihan "Küreselleşme ile Yeniden Şekillenen ulus devlet anlayışı" https://dergipark.org.tr/download/article-file/201985

Yaykın, M. (Bilinmiyor). *Fotoğraf İdeolojisi 'Algıda Gerçeğin Bozulumu*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık

Yaylagül, L. (2010). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları

Yeğenoğlu, M. (1996). Peçeli Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark. Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu (Ed.). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (s.107-160). İstanbul: İletişim Yayınları

Yeğenoğlu, Meyda (2017). *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları

Yıldız, A. (2014). *Oryantalizm tartışma metinleri*. Doğu Batı Yayınları

Yurdalan, Ö. (2012). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*. İstanbul: Agora Kitaplığı

Yücel, T. (2008). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Sanat Yayınları

İnternet Kaynakları

Frenkel, M. and Shenhav, Y.. Decolonizing Organization Theory: Between Orientalism and Occidentalism.

https://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/cmsconference/2003/proceedings/postcolonial/Frenkel.pdf 15.01.2019

Fotoğraflar

Fotoğraf 1. https://plus.lesoir.be/145570/article/2018-03-15/la-facture-pour-retenir-les-refugies-en-turquie-grimpe

Fotoğraf 2. https://www.leparisien.fr/international/en-turquie-les-refugies-au-coeur-du-jeu-politique-27-10-2019-8181039.php

Fotoğraf 3. https://www.parismatch.com/Actu/International/D-apres-la-Turquie-pres-de-300-000-refugies-syriens-sont-rentres-chez-eux-1595971

Fotoğraf 4. https://www.liberation.fr/planete/2020/03/06/turquie-a-reyhanli-les-familles-syriennes-au-pied-du-mur_1780882

Fotoğraf 5. https://www.cnews.fr/monde/2012-04-10/la-turquie-condamne-des-tirs-syriens-sur-un-camp-de-refugies-15876

Fotoğraf 6. https://www.cnews.fr/monde/2012-03-15/la-turquie-craint-lafflux-de-500000-refugies-syriens-7589

Fotoğraf 7. https://www.infomigrants.net/en/post/6757/liban-le-nombre-de-refugies-syriens-repasse-sous-la-barre-des-1-million

Fotoğraf 8. http://www.dubretzelausimit.com/2017/01/seconde-visite-au-camp-de-refugies-non-gouvernemental-d-adana.html

Fotoğraf 9. https://www.la-croix.com/Monde/Neige-pluie-vent-refugies-syriens-Liban-endurent-leur-pire-hiver-2019-01-18-1300996349

Fotoğraf 10. https://www.24heures.ch/monde/asie-oceanie/turquie-construit-nouveau-camp-geant-refugies/story/19047528

Fotoğraf 11. https://www.huffingtonpost.fr/bayram-balci/turquie-europe-refugies-syriens-devenus-monnaie-echange-politique_a_21652773/

Fotoğraf 12. https://www.tonline.de/nachrichten/ausland/eu/id_78182128/fluechtlinge-aus-syrien-tuerkei-treibt-ein-seltsames-spiel.html

Fotoğraf 13. https://www.welthungerhilfe.de/presse/pressemitteilungen/2019/internationale-geberkonferenz-syrien-2019/

Fotoğraf 14. https://taz.de/Syrische-Fluechtlinge-in-der-Tuerkei/!5097971/

Fotoğraf 15. https://www.t-online.de/nachrichten/ausland/id_79447110/si_3/tuerkei-droht-eu-mit-ende-des-fluechtlingspakts.html

Fotoğraf 16. https://www.augsburger-allgemeine.de/politik/Krieg-in-Syrien-Das-Elend-der-Kinder-von-Idlib-id56791361.html

Fotoğraf 17. https://www.deutschlandfunk.de/syrische-fluechtlinge-im-libanon-hoffen-auf-die-neuen.1773.de.html?dram:article_id=424142

Fotoğraf 18. https://www.zdf.de/kinder/logo/syrische-fluechtlinge-124.html

Fotoğraf 19. https://taz.de/Syrische-Fluechtlinge-in-der-Tuerkei/!5096851/

Fotoğraf 20. https://www.deutschlandfunkkultur.de/hilfe-fuer-syrische-fluechtlinge-mit-kopftuch-und-cowboyhut.1153.de.html?dram:article_id=269067

Fotoğraf 21. https://www.spiegel.de/politik/ausland/fluechtlingslager-in-syrien-regenfaelle-zerstoeren-hunderte-von-zelten-a-1245787.html

Fotoğraf 22. https://www.forskning.se/2019/06/20/darfor-ar-det-svart-for-syriska-flyktingar-att-atervanda/

Fotoğraf 23. http://bittehammargren.com/news/2017/8/28/turkiet-flyktingarna-och-eus-vrderingar

Fotoğraf 24. https://svenska.yle.fi/artikel/2018/09/10/kraftig-fn-varning-risk-for-stor-humanitar-katastrof-i-och-med-attackerna-i

Fotoğraf 25. http://gamla.hbl.fi/nyheter/2014-11-13/681581/dorrar-stangs-syriska-flyktingar

Fotoğraf 26. http://gamla.hbl.fi/nyheter/2011-06-20/u-lander-tar-emot-flest-flyktingar

Fotoğraf 27. https://www.varldenidag.se/nyheter/pingstkyrka-ger-kvarts-miljon-till-syriens-barn/cbbojh!BkWNLutF5jmaKSJvym2dg/

Fotoğraf 28. https://www.svd.se/syriska-rebeller-avfardar-samtal-i-sotji

Fotoğraf 29. https://www.ui.se/utrikesmagasinet/analyser/2017/oktober/syriska-flyktingar-far-skulden-for-libanons-problem/

Fotoğraf 30. http://adaktusson.eu/ingen-framtid-syriska-flyktingar-libanon/

Fotoğraf 31. https://svenska.yle.fi/artikel/2014/04/03/forkrossande-milstolpe

Fotoğraf 32. https://www.berlinturk.com/de/node/78228

Fotoğraf 33. https://www.trthaber.com/haber/dunya/turkiyedeki-multeci-kamplari-yunanli-gazeteciyi-utandirdi-439069.html

Fotoğraf 34. https://ankasam.org/turkiyedeki-suriyeli-multeci-krizi-ve-guvenli-bolge-tartismalari/

Fotoğraf 35. https://www.setav.org/turkiyede-%C2%91suriyeli-multeci-soylemi/

Fotoğraf 36. https://www.karar.com/turkiyedeki-multeci-kamplari-rum-gazeteciyi-utandirdi-1372544

Fotoğraf 37. http://www.ekonomistler.org.tr/arsivler/7144

Fotoğraf 38. https://www.trthaber.com/haber/turkiye/turkiyenin-gecici-barinma-merkezleri-dunyaya-ornek-oldu-439584.html

Fotoğraf 39. https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/kamplar-suriyeli-siginmacilarin-yuzunu-gulduruyor/512295

Fotoğraf 40. https://www.haberjournal.at/dunya/new-york-timestan-turkiye-ovgusu-h1517.html