

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**HOLLYWOOD SİNEMASINDA
KÜLTÜREL TEMSİL VE ORYANTALİZM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Hilal İNCEİPLİK**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. A. Seçil BÜKER**

Ankara- 2008

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**HOLLYWOOD SİNEMASINDA
KÜLTÜREL TEMSİL VE ORYANTALİZM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Hilal İNCEİPLİK**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. A. Seçil BÜKER**

Ankara- 2008

ONAY

Hilal İNCEİPLİK tarafından hazırlanan “Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm” başlıklı bu çalışma, 08/09/2008 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

.....

Prof. Dr. A. Seçil Bükler (Başkan)

.....

Doç. Dr. Serdar Öztürk

.....

Doç. Dr. Laika Funda Cantek

ÖNSÖZ

“Hollywood sinemasında kültürel temsil ve oryantalizm” isimli bu tez çalışmasında, Oryantalist gelenek içinde yaratılan söylemin, Hollywood filmlerinin Doğu’yu ve Arapları kültürel olarak konumlandırırken kullandıkları söylemsel pratikler üzerindeki etkisini ortaya çıkarmak amaçlanmış ve bu amaç doğrultusunda, 17. ve 19. yüzyıllar arasında Doğu hakkında yazan seyyahların gezi metinleri içinde ürettikleri Doğu imgeleriyle, “gezgin” temasını işleyen Hollywood filmlerindeki Doğu/Doğulu imajları arasındaki etkileşim tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada, film ve gezi metinlerindeki Doğu temsillerinin ve bu metinler arasında Doğu/Doğuluyu anlamlandırma ve kurma yönündeki etkileşimselliğin ortaya çıkarılması noktasında bazı güçlüklerle karşılaşmıştır. Filmlerin anlatıları içinde incelenen Oryantalist temsiller ortaya çıkarılırken öncelikle, Doğu’yu kuran, anlamlandıran ya da tanımlayan imge, imaj ve klişelerin saptanması ve bunların seyyahların metinlerinde nasıl ve ne biçimde kullanıldığıının ortaya çıkarılması gerekmiştir. Bu noktada, literatür taraması yapılırken, 17. ve 19. yüzyıllar arasında Doğu üzerine gezi yazıları üretmiş seyyahların metinlerinin elde edilmesi ve kapsamlı betimleme ve analizler içeren bu metinlerden çalışmaya yön verecek özetlerin çıkarılması noktasında bazı güçlüklerle karşılaşmıştır. Bununla birlikte, seyyahların gezi yazıları, film anlatılarının Oryantalist söylem bağlamında analiz edilebilmesi ve uygulama aşamasının şekillendirilmesi noktasında bu çalışmaya büyük katkı sağlamıştır.

Bu tez çalışmasının planlama ve ortaya çıkarılma aşamalarında bilgi ve önerileriyle beni yönlendiren ve çalışmanın şekillendiği bu süreç boyunca yardımlarını benden esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. A. Seçil Bükere ve destekleriyle her zaman yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

ORYANTALİZMİN TARİHSEL EVRİMİ

1. ANTİKÇAĞ EFSANESİ VE ORTA ÇAĞ'DA DOĞU ALGISİ	16
2. RÖNESANS VE REFORM DÖNEMİNDE ORYANTALİST ÇALIŞMALAR	21
3. ONYEDİNCİ YÜZYILIN EGZOTİK DOĞU'SU VE AYDINLIKLAR ÇAĞININ BATI'SI	26
4. ENTELEKTÜEL BAKIŞIN ODAĞINDAKİ DÜŞÜNCE MALZEMESİ DOĞU	32
5. KURUMSALLAŞAN ORYANTALİZM VE SÖMÜRGEÇİ FAALİYETLER	38
6. ONDOKUZUNCU YÜZYIL ROMANTİZMİNDEKİ DOĞU İMGESİ	45

BÖLÜM II

SEYYAHLARIN YARATTIĞI DOĞU İMGESİ

1. ONYEDİNCİ YÜZYIL SEYAHAT METİNLERİNDE EGZOTİK DOĞU'NUN KURULUŞU	47
1.1. Jean Baptiste Tavernier ve Acem Dünyası	47
1.2. Jean Chardin'in İran Üzerine Düşünceleri	51
1.3. Mısır'a Sömürgeci Bir Yaklaşım ve Jean de Thevenot	54

2. DOĞU'YU SEYRETMEK YERİNE DOĞU'YU DÜŞÜNMEK	56
2.1. Volney: Gözlemleri Öznelliğe Üstün Tutan Bir Gezgin	56
3. ONDOKUZUNCU YÜZYIL ROMANTİK SEYYAHLARININ YARATTIĞI DOĞU MİTİ	59
3.1. Tuhaflığın, Ahlaksızlığın ve Egzotizmin Merkezi: Doğu	59
3.2. Antropolojik Irk Sınıflamaları ve Erotikleştirme Eksenindeki Doğu Kurgusu	63
3.3. Rastlantısallığı ve Macerayı Deneyimleme Alanı Olarak Doğu .	68
3.4. Hayallerdeki Doğu'nun Yeniden Keşfi	77
4. KISA BİR DEĞERLENDİRME	82

BÖLÜM III

HOLLYWOOD SİNEMASINDA ORYANTALİZM

1. <i>INDIANA JONES RAIDERS OF THE LOST ARK</i> FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ	84
1.1. Olay Örgüsü	84
1.2. Filmin Anlatısı İçinde Oryantalist Söylemin Kuruluşu	85
1.2.1. Mekâna ve Zamana İlişkin Temsiller	85
1.2.2. Yerli Kadına İlişkin Temsiller	91
1.2.3. Yerli Erkeğe İlişkin Temsiller	91
1.2.4. Batılı Kadına İlişkin Temsiller	97
1.2.5. Batılı Erkeğe İlişkin Temsiller	98
2. <i>MUMMY</i> FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ	102
2.1. Olay Örgüsü	102
2.2. Filmin Anlatısı İçinde Oryantalist Söylemin Kuruluşu	103

2.2.1. Mekâna ve Zamana İlişkin Temsiller	103
2.2.2. Yerli Kadına İlişkin Temsiller	113
2.2.3. Yerli Erkeğe İlişkin Temsiller	122
2.2.4. Batılı Kadına İlişkin Temsiller	136
2.2.5. Batılı Erkeğe İlişkin Temsiller	139
3. <i>MUMMY RETURNS</i> FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ	144
3.1. Olay Örgüsü	144
3.2. Filmin Anlatısı İçinde Oryantalist Söylemin Kuruluşu	144
3.2.1. Mekâna ve Zamana İlişkin Temsiller	144
3.2.2. Yerli Kadına İlişkin Temsiller	160
3.2.3. Yerli Erkeğe İlişkin Temsiller	164
3.2.4. Batılı Kadına İlişkin Temsiller	175
3.2.5. Batılı Erkeğe İlişkin Temsiller	177
BULGULAR	183
SONUÇ	190
ÖNERİLER	195
KAYNAKÇA	197
EKLER	203
ÖZET	221
ABSTRACT	222

GİRİŞ

Üzerinde yaşadığımız dünyayı tanımaya başlarken edindiğimiz bilgilerden belki de ilki dünyanın elips şeklinde olduğudur. Bu bilgiyi doğu-batı, kuzey-güney gibi yönlerin ve coğrafik bölge adlarının öğrenilmesi takip eder. Ancak dünyanın şekli ve bunun üzerine edinilen bilgiler bir araya gelince önemli bir soru cevaplanmayı beklemektedir; Dünya yuvarlak ise yönlerin belirlenmesi ve mekânsal ayrımların yapılması noktasında “neresi” merkez olarak kabul edilir? Doğu-batı ve kuzey-güney gibi yön adlarını duyduğumuzda zihnimize beliren olumlu ya da olumsuz imajlara neyin kaynaklık ettiği de cevaplanmayı bekleyen bir diğer soru olarak durmaktadır.

Çeşitli ülkelerin Doğu’da ya da Batı’da oluşuna yönelik ifadeler farklı dönemlere, bu dönemlerdeki siyasal ve ekonomik çıkarların şekillenmesine göre farklılık göstermektedir. 15. yüzyılın son çeyreğinde Batı’daki Amerika’yı keşif yolculuğuna çıkan Christopher Columbus’un amacı Hindistan’a, yani Doğu’ya ulaşmaktı. Hindistan ve Çin coğrafi olarak Amerika’nın Batısı’nda yer almasına rağmen, bugün bakıldığında bu ülkelerin dünyanın Doğusu’nda oldukları kabul edilmektedir (Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, 1996:7). Dünya haritası üzerindeki yerleşimlerinin gösterdiğinin tersine, Batı’da yer alırken Doğu’da diye keyfi bir adlandırmaya tabi tutulan ülkelerden bir diğerinin “1989 öncesi döneme referans vererek Çekoslovakya” olduğunu belirten Derek Sayer’e göre Prag gerçekte Viyana’dan Batı’da olmasına rağmen zihinlerde “Doğu” olarak kurulmuştur (aktaran Durukan, 2004:32). Dünya haritaları üzerindeki bu zihinleri biçimlendirici, kafa karıştırıcı yer ve yön adlarına dair yeni sorgulamalar yapılabilir: “Eldeki haritaların ezici çoğunluğunda niye Avrupa merkezdedir? Bu haritalarda, Afrika gerçek büyüklüğünden oransal olarak daha küçük resmedilirken, Avrupa ve Kuzey Amerika niye daha büyük gösterilir?”(Durukan, 2004:32)

Hentsch’in (1996:17) “Jeopolitik yer adlarının çarpıtılması” olarak nitelendirdiği bu durum, bölgelerin ve yönlere ait kategorilerin bütünüyle

Bati'yı merkez alarak şekillenip, üretilmesine ve sabit kategoriler olarak Batı'nın dışında kalan kültür ve kültürel özellikleri tanımlamak için bir güç oluşturmaya sebep olmaktadır. Batı, Doğu ya da başka bölgelerin hiçbiri basitçe reel coğrafi mekânlar değilken, "bölümlemeler ve mesafelendirmeler Doğu'yu basitçe başka bir yer ya da kültür değil, Batı'dan radikal olarak farklı, hem daha az uygar, hem de gizemli, egzotik ve fantastik bir mekân olarak" (Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, 1996:8) tarihsel ve söylemsel olarak kurmaktadır. Doğu-Batı gibi mekânsal ayrımların öncelikle farklılık üzerine inşa edildiğini düşünen Yumul'a (2003:20) göre, zihinlerimizde bir ayrılık ve ötekilik bilinci üreten tanımlayıcı ve sınıflandırıcı metaforlar, mekânsal ilişkilere de hükmetmeye başlamıştır. Doğu'yla Batı'nın birbirinden farklı olduğunu vurgulamak için kullanılan başlıca yollardan birisi, coğrafi olarak birbirinden farklı iki alan yaratıp, Doğu ve Batı'yı tanımlayan ve betimleyen bir anlamlar dünyası oluşturarak bu iki alanın içini doldurmaktır. Ancak Doğu'nun üzerine inşa edileceği ve Batı'nın tam karşıtı olarak kurulacağı alanın neresi olduğu Batı'nın kendisi ya da kendisinin doğrudan uzantısı saymadığı her şeyi içine alabilecek kadar hayali ve sınırsızdır. Diğer bir deyişle "jeopolitik sınırlar hayali bir hat söz konusu olduğuna göre asla belirgin olmayacaktır" (Hentsch, 1996:10).

Doğu'nun Batı için sadece komşu bir diyar olmadığını, aynı zamanda "Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen öteki imgelerinden biri" (2004:11) olduğunu belirten Edward Said, Doğu'nun yazınsal temsillerini incelediği *Orientalism* (1978) isimli eserinde Doğu-Batı arasında kurgulanan karşıtlıkların nedenini keskin bir biçimde eleştirerek ortaya koymuştur. Said'in *Orientalism*'i, 1970'li yıllardan itibaren ünlenmeye başlayan postkolonyal incelemelerin, edebiyat eleştirisi ve feminist teorinin birçok yeni araştırma alanının oluşmasında veya gelişmesinde teşvik edici ve yöntem belirleyici bir etki yaratmıştır. Said, kültürel temsil üzerine yapılan tartışmalar için bir başlangıç noktası da oluşturan eserinde, Doğu toplum ve kültürünü, dilleri ve halklarını inceleyen Batı kökenli bir araştırma geleneği

olan “Şarkiyatçılığı” sahip olduğu olumlu anlamdan sıyrılmış, onu 18. ve 19. yüzyıllardaki Avrupa emperyalizminin şekillendirdiği bir bakış açısı şeklinde nitelemiştir. Oryantalizm, kazandığı bu olumsuz yan anlamla Doğu'nun yönetilmesi, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak gözetim altında tutulması için Batı tarafından kurgulanan, düşünce ve araştırma alanında temsil edilen bir stratejiler bütünü olmuştur. Oryalist stratejinin hareket noktasını belirleyen, temelde, kendi fark ve üstünlüklerini üzerine kuracağı bir “öteki” yaratmaktır:

Doğu olmasaydı eğer, Batı'da olmazdı. Batı Doğu'yu ötekileştirmek suretiyle, başka bir deyişle, kendisinin tamamen zıddı olan bir Doğu icat ederek, Doğu'yu Doğululaştırarak kendisini tanımlar. Bu ötekileştirme işlemiyle, kendisinde olan iyi şeylerin Doğu'da olmadığını ve kendisinde olmayan kötü şeylerin hepsinin Doğu'da var olduğunu iddia eder (Bulut, 2004:13).

Doğu'nun öteki olarak belirlenmesi ve zihinsel olarak kuruluşu Batı'nın entelektüel tarihi içinde Batı dışında kalan toplumları tanımlamak için sıkça başvurduğu bir yol iken, zihinsel kuruluşu mümkün kılan, Batı'nın Doğu'yu kendi söylemi içinde anlaşılabilir kılmasıdır. Batı bu şekilde sadece ötekini anlaşılır kılmakla kalmaz, kendi kimliğini de inşa etmeye başlar. Diğer bir deyişle “Batılı öznenin kendini merkeze çekmesiyle belirlenen” (Yavuz, 1998:25) tarihi ile Doğu'nun öteki olarak kuruluşu aynı anda başlamıştır. Örneğin İspanyolların Amerika kıtasındaki yerli halkı anlayabilmek için yaptıkları ilk şey, bu yerli halkın rasyonel bir doğaya sahip olmadıklarını düşünmek ve Yavuz'un (1998:56) deyişimiyle, insan olmayan bir kimlik kurarak Kızılderili halkı kendi zihinlerinde anlaşılabilir kılacak sınırlı düşüncelerin içine hapsetmektir. Ötekileştirmeye iki kutba ayrılarak Doğu-Batı şeklinde adlandırılan iki farklı dünyanın zihinsel biçimlendirmesinde Batı'nın kendine biçtiği özellikler tamamen olumludur. Güce ve akla vurgu yapan Batılı öznenin doldurduğu alan evrenselliğe işaret ederken bilim, demokrasi, adalet ve ilerleme fikri Batı'nın Doğu'dan farklılaşmasını sağlayan ayraçlardır. Batılı öznenin yerinin “insanın evrensel varlığını oluşturan bir norm” haline geldiğini belirten Yeğenoğlu'na (2003:14) göre bu düzenlemede öteki şeklinde işaretlenen, Batılı öznenin kıyaslanabileceği bir öğeden ibarettir. Batı'nın Doğu adına konuşma kapasitesini sağlayan, farklılık vurgusu üzerinden üstünlük kurmasını mümkün kılan erkek egemen, eril bir söylemdir.

Oryantalizmin bu eril söylemi Doğu'yu kadınsılığa ilişkin terimlerle kurarken, kültürel farkı cinsiyetçi bir ayrımın, cinsel farklılıkların içine yerleştirir. Doğu bu eril söylem içinde duygusallık, zayıflık, irrasyonellik ve bağımlılık gibi kadının doğasına yönelik üretilen sıfatlar aracılığıyla temsil edilir. Kadınsılaştırılan Doğu, "öznenin sahip olduğu özelliklerden yoksundur ama aynı zamanda da radikal farkından dolayı öznenin istikrarlı dünyasına bir tehdit oluşturmaktadır" (Yeğenoğlu, 2003:15).

Batı'nın öteki imgelerinden biri olan Doğu, Batılı öznenin düşüncesi, kimliği ve deneyimi olarak kendini tanımlamasına yardımcı olan karşıt bir imgedir (Said, 2004:11). Oryantalizm de bu karşıt imgelerin toplandığı, farklılıkların birbirinden çıkarıldığı iş görme alanı olarak işlev görür. Said'e göre Doğu hakkında yazan, onu araştırıp başka bir şeyle karşılaştıran, Doğu'yu öğreten herkes Oryantalist, yaptığı iş ise Oryantalizmdir. Bu bağlamda Oryantalizm derken birden çok şeyi kastettiğini belirten Said için Oryantalizm öncelikle akademik bir disiplindir. Oryantalizm, akademik gelenekle bağlantılı olarak, Şark ile Garb'ın arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünce üslubu olarak daha genel bir anlamı da ihtiva etmektedir. Said, bu ontolojik ve epistemolojik ayrımın mümkün kılınmasında felsefecilerin, romancıların, siyaset kuramcıları ve iktisatçıların oluşturduğu büyük bir yazarlar topluluğunun meydana getirdiği Doğu ve Doğu insanına ilişkin kuramları, romanları ve toplum betimlemelerini merkeze alır. Böylece Oryantalizm, farklı alanlardan Doğu hakkında yazan herkesi tek bir düşünce biçiminin çatısı altında toplayabilme gücüne sahip olmuştur (2004:12–13). Oryantalizmin akademik bir disiplin ve bir düşünce üslubu olmanın yanı sıra daha tarihsel, daha somut olan üçüncü bir anlamı daha mevcuttur:

...Şarkiyatçılık, Şark'la -Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek- uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark'a egemen olmakta, Şark'ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir (Said, 2004:13).

Oryantalizmin bir Batı biçiminin üzerine kuruluşu veya “biçimsel bir boyuta, yani dil gibi ayırım ve bölünme ile karakterize olan Oryantalist bir düşünce üslubuna” (Mutman, 1996:30) dayanaşı, Said’in Oryantalizm açıklamasında Michel Foucault’nun bilgi-iktidar ve söylem nosyonları aracılığıyla formüle edilmiştir:

Şarkiyatçılık bir söylem olarak incelenmedikçe, Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün Şark’ı siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel, imgesel olarak çekip çevirebilmesini -hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılması olanaksızdır (Said, 2004:13).

Doğu, Batı tarafından üretilen bir bilgi ve hakikati üreten söylem ile kurulan bir bilgi nesnesi olarak en ince detayına kadar incelenen ve yorumlanan bir karşılaştırma nesnesidir (Mitchell, 2001:33, Said, 2004:323). Oryantalist söylem içinde oluşturulan Doğu ve onun olumsuz, güçsüz imajı geçmişte ve bugünde, hatta gelecekte de değişmeyecek, tarafsız ve doğrudan biçimde edinilmiş gibi duran bir bilgi anlayışının sabitliği içine yerleştirilmiştir. Oryantalizmi böylesine bir hakikat ve bilgi üretim stratejisi olarak okumak ise söylemin içindeki güç yatırımını görmemizi sağlar. Mutman’a göre bilginin Batılı öznesi, nesnesi kıldığı Doğu’yu gözler önüne sererken kendisini gizleme veya saklayarak kurma yolunu seçer. Bu şekilde söylemin seçtiği nesnenin adlandırılmasında, Mutman’ın ifadesiyle, “bu nesnenin bilinmesi gereğinin apaçıkmiş gibi davranılması ve böylece aynı anda söz konusu bilginin öznesinin ustaca saklanması” amaçlanmaktadır. Kendini gizleyen, “hiçbir yerden değil gibi davranan ya da yüzünü silerek dili serbest bırakan” Batılı özne, söylemin bir çarkın dişlileri gibi işlemlerini mümkün kılar (1996:32).

Oryantalist gelenekte ortaya çıkarılan Doğu imgesi ve kategorilerini neredeyse hiçbir değişikliğe uğratmadan sabitleyen, Doğu imgesinin sürekli yeniden üretilmesini mümkün kılan -bir metinden ötekine alıntılama yolu olarak da ifade edilen- metinlerarasılıktır. Bir metinden diğerine geçerek pekiştirilen ve kültürel bir tortu haline getirilerek gerçeklik kazandırılan Doğu, Oryantalist söylemin köklü geleneği içinde daha kolay elde edilebilir,

yönetilebilir ve sömürülebilir bir kaynağa dönüştürülmüştür. Oryantalist yazının giderek arttığı, Doğu'ya dair söylenen sözlerin diğer dönemlere göre en yüksek düzeye ulaştığı zaman aralığının 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl olması şaşırtıcı değildir. Daha önceki dönemlerde elde edilen bilgiler gelişip büyüyerek artık bildik ve tanıdık bir yer olan Doğu ve Doğulu halk sömürülebilir bir unsur haline gelmiş, 19. yüzyıl Avrupa sömürgeciliğinin gerçekleşmesi için gerekli olan gücü, Doğu'nun bilgisi mümkün kılmıştır. Bu noktada, bilgi ve güç arasında çift yönlü bir ilişki ve işleyişten söz edilebilir. Gücün oluşması için bilgi besleyici bir kaynak görevi görürken, bilginin devamlılığının sağlanması ve hakikatin sürekli olarak yeniden kurulması için de güç gereklidir. Doğu, bir bilgi nesnesi olmanın yanı sıra, bilgi ve güç arasındaki bu ilişki nedeniyle bir müdahale nesnesi de olmaya başlamıştır. Batı denilen kültürel, ekonomik ve siyasal oluşumu modern kılan özelliğin böyle çift yönlü bir bilgi-güç ilişkisine dayanan bir yönetme mantığı olduğu söylenebilir. Ötekini yönetebilmenin yolu olarak Batılı özne kendini evrensel norm ve merkez olarak kurarken, Oryantalizm gibi kurumsallaşmış ve maddileşmiş bir dünya kurgusunun temelinde Batı ile dünyanın geri kalanı arasındaki ekonomik ve siyasal güç ilişkileri belirleyicidir (Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, 1996:9–10).

Özetle devam edersek, Batı'nın jeopolitik yer adlarından başlayarak kendini evrensel ve merkezi norm olarak kurmasına, kendi dışında kalan toplumları ikincilleştirmesine, diğer bir deyişle kültürel hegemonyasını öteki dediği kültür üzerinde kurmasına olanak tanıyan, Oryantalizmin söylemsel ekonomisidir. Batı'nın karşıtlıklar kurucu söylemi “dil ile çalışan” dilin ayrımsal yapısına yerleşik bir dizgedir. Bu durumda “karşıtlığın bir kutbu hep bir yokluk ya da eksiklik ile işaretlenir, böylelikle diğer kutbun üstünlüğü hiç ifade edilmeksizin açık hale gelir” (Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, 1996:10). Doğu'yu, onun kendi kendisini tanıyabileceğinden daha iyi bildiğini ve onun bilgisine hâkim olduğunu gösteren Batı, karşılaştırmalı bir ölçek içinde Doğu'yu kültürel olarak temsil eder.

Temsil kavramı, Said'in de üzerinde durduğu gibi, Oryantalizmin başlıca ürünlerinden biri olmakla birlikte, sömürgecilik sonrası eleştirilerde daha sık karşımıza çıkmaktadır. Oryantalizmin işleyişinden ayrı düşünülmemeyecek olan temsil, Hall'a göre, anlamın üretildiği ve kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği bir faaliyet alanı; dilin kullanımı aracılığıyla dünya hakkında anlamlı bir şeyler söyleme ya da çevreyi diğer kişilere anlamlı bir şekilde tasvir etme yoludur. Ancak, şeyleri tasvir eden veya onların yerine geçen dilin, işaretlerin ve görüntülerin kullanımıyla oluşturulan temsilde, dünyadaki nesne, kişi ya da olaylar, sadece hali hazırda buldukları en basit halleriyle yansıtılmaz. Bu durumda, Hall'ın temsilin yansıtmacı (reflective) doğası olarak belirttiği durumdan, dil, işaretler ve görüntülerin gerçeğin tekrar üretilerek dünyanın inşa edilmesi için kullanıldığı kasıtlı (intentional) bir temsil evrenine geçilir. Bu noktada gerçeğin yeniden inşası bilinçli bir üretim, çerçeveleme ve düzenleme içinden yapılır (1997:15–17). Buna bağlı olarak, Oryantalist temsillerce kurgulanan Doğu imajının tartışılma nedeni, başkalarının dünya görüşlerinin etkilenip, yönlendirildiği ve Doğu-Batı arasındaki güç ve güç eşitsizliklerinin ortaya çıkarıldığı bilinçli ve kasıtlı bir temsil kullanımının var olmasıdır.

Sömürgecilik sonrası çalışmalarla ilgilenen kuramcılar, temsilin görsel, yazınsal ve diğer farklı oluşumlarını yakından incelemek suretiyle, temsili mümkün kılan bu imajların güç eşitsizliklerindeki farklı kullanımlarını ortaya çıkarmışlardır. Temsilin görsel ya da yazınsal bu farklı oluşumları filmlerde, televizyon, fotoğraf ve resimlerde, reklâmlar ve popüler kültürün diğer farklı formlarında gözlemlenebilir. Bununla birlikte, temsil kavramına akademik yazılarda, romanlarda ve diğer yazınsal metinlerde de rastlanmaktadır. Temsil örnekleri, farklı derecelerde de olsa gerçekçi olarak görülürler; açık oldukları veya gerçeği ifade ettikleri düşünülür. Ancak simülasyonlar (benzetimler) veya görünüşteki izlenimlerin ne derece doğru olduğu ve gerçeği yansıttığı üzerine uzun süre tartışılmıştır.

Doğu'nun yazınsal temsillerinin hiçbir zaman Doğu'nun doğal betimlemeleri olamayacağını vurgulayan Said'e (2004) göre Doğu'ya ilişkin temsiller ideolojik içerikleri nedeniyle sorgulanması gereken, inşa edilmiş imajlar olarak görülmelidir. Doğu'nun temsiline ilişkin bu bakış açısı sadece yazınsal alandaki değil, Doğu'nun görsel alandaki (sinema, televizyon, reklâm) temsil ediliş biçimlerinin incelenmesi için de temel bir dayanak noktası oluşturmuştur.

Radyo, televizyon, sinema ve diğer medya kültürü ürünleri, Kellner'ın ifadesiyle kendi kimliklerimizi, kendi kendimize bakışımızı, erkek ya da kadın oluşumuza ait düşüncelerimizi; sınıf, etnik farklılıklar, ırk, milliyet ve cinsellikle ilgili algılarımızı ve nihayet "biz" ve "onlar"ı algılayışımızı şekillendirirken kullandığımız materyaller sunarlar. Medya gösterileri Kellner'a göre kimin güçlü ve ya da güçsüz olduğunu, kimin güç ve vahşet uygulamaya muktedirken kimin aciz olduğunu ortaya koyup, hem güce sahip olanların durumunu meşrulaştırır hem de aciz olanlara oldukları yerde kalmaları mesajını verir (1996:1-2). Dünyanın en büyük film endüstrisi kabul edilen Hollywood'un ürettiği görsel ürünlerde Kellner'ın bahsettiği etnik farklılıklar, sınıf, ırk, milliyet ve cinsellik gibi temalar "biz" ve "ötekiler" algısının yaratılmasında kullanılırken, kültürel farklılık vurgusu değişmez bir biçimde Doğu üzerinden yapılır. Bunun yanı sıra Doğu, dünyaya bakışımızı ve en derin değerlerimizi şekillendiren, neyin iyi veya kötü, olumlu veya olumsuz, ahlaki veya fena olarak anlamlandırılacağını belirleyen bu görsel ürünlere zengin bir dekor da oluşturur. Hollywood'un film endüstrisindeki yeri ve dünya çapında ulaştığı izleyici kitlesi göz önüne alınıp, kültürel farklılığı kuran, devam ettiren ve izleyicilerin algılarını, düşünce ve karar mekanizmalarını yönlendiren etkisi de düşünüldüğünde, Doğu'nun Hollywood filmlerindeki temsili ve bu temsil yoluyla yaratılan imajı, Oryantalizmin yarattığı Doğu kurgusu ekseninde araştırılması gereken bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, Hollywood'un "gezgin" temalı filmlerinin Doğu'yu ve Arapları kültürel olarak konumlandırırken hangi söylemsel pratikleri kullandığını incelemek ve Oryantalist gelenek içinde yaratılan söylemin filmlerdeki Doğu temsillerine nasıl etki ettiğini ortaya çıkarmaktır. Böylece filmlerde Doğu ve Doğuluya karşı yaratılmak istenen izlenimin seyyahların yarattığı Doğu imgesinden ne derece beslendiği ve temsilin kültürel farkın sabitlenmesinde nasıl bir rol oynadığı sorgulanabilecektir. Çalışmada alt amaçlar olarak şu soruların yanıtları aranmıştır:

1. Batı'nın Doğu'yu tanımlarken, farklılığı kurup onu temsil ederken oluşturduğu "öteki" imajı tarihsel olarak nasıl bir gelişim çizgisine oturmaktadır?
2. Doğu'ya seyahat eden ve onun hakkında yazan seyyahlar bir Doğu kurgusunun oluşturulması ve klişelerin yaratılmasında nasıl bir rol oynamışlardır?
3. Seyyahların metinlerinde yer alan Doğu'ya ve Araplara ait özellikler ile Hollywood filmlerinin Doğu'ya ilişkin klişeleri arasında nasıl bir ilişki vardır?

Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan I. ve II. Bölümlerde sırasıyla, Batı'nın tarihsel olarak kendi gelişim çizgisi üzerinde ötekine karşı bakışının nasıl oluşturulduğu ve Oryantalist gelenekle sömürgeci söylemin kademeli biçimde nasıl kurulduğunun izleri sürülmeye çalışılmıştır. *Oryantalizmin Tarihsel Evrimi* başlıklı birinci bölümde Oryantalizmin kısa tarihinin verilmesi değil, Batı uygarlığının gelişim çizgisine paralel olarak dönüşüm geçiren Doğu'ya bakış ve bu bakışla beslenen klişelerin birbirine eklenişinin gösterilmesi hedeflenmiştir.

Çalışmanın kendi içindeki sınırlarına paralel olarak ikinci bölümde, *Seyyahların Yarattığı Doğu İmgesi*'nin bir incelemesi yapılmıştır. Seyyahların ve onların metinlerinin ayrı bir bölüm olarak ele alınmasının başlıca nedeni, birinci bölüme konu edilen ve Oryantalizmin gelişim süreci içinde şekillenip

Doğu'ya atfedilen tüm özelliklerin birleştiği bir imge havuzu yaratmalarıdır. Diğer bir deyişle, 17. ve 18. yüzyıl seyyahları ile 19. yüzyıl romantikleri kendilerinden önce oluşturulan bütün bir Oryantalist imgelemin gücünü arkalarına alarak Doğu'yu betimledikleri için özel bir öneme sahiptir.

Çalışmanın uygulama aşamasını içeren III. Bölümde, Oryantalizm ve Hollywood filmleri arasındaki ilişki sorgulanırken, seyyahların kullandığı Şark/Şarklı imgeleri ve klişetiplerinin, Hollywood filmlerindeki yansımaları üzerine odaklanılmıştır.

Önem

Bu çalışma, Oryantalizm konusunu incelerken, anlam üretiminin gerçekleşmesinde etkinliği olan ve görselliğin yoğun yaşandığı günümüzde daha da önemli hale gelen sinemayı merkez almış olmasından ötürü önemlidir. Literatüre bakıldığında Oryantalizm üzerine çok sayıda çalışmanın olduğu ancak filmlerdeki Oryantalist söylemin nasıl ve hangi biçimlerde kurulduğunun incelendiği çalışma sayısının oldukça az olduğu gözlenmiştir. Jack Shaheen'in *The Reel Bad Arabs* isimli kitabı ve Matthew Bernstein ile Gaylyn Studlar editörlüğünde yayımlanan *Visions of the East* bu sınırlı sayıdaki çalışmaların başında gelmektedir. Shaheen'in *The Reel Bad Arabs* (2001) isimli çalışması, 900'den fazla filmin alfabetik bir sıraya konulup, içerdikleri temalara göre sınıflandırıldığı bir araştırma olarak göze çarparken, Bernstein ve Studlar editörlüğündeki *Visions of the East* (1997), film araştırmaları üzerinde çalışan önemli kuramcılarının makalelerinin derlendiği ve farklı dönemlere ait Hollywood yapımlarının Oryantalizmle ilişkisine farklı bakış açılarının getirildiği bir çalışmadır.

Bu çerçevede çalışmanın;

1. Doğu'nun Hollywood sinemasındaki kültürel temsilinin incelenmesinde "Gezgin" temasını işleyen ve "Mısır"ı konu alan filmlerin incelemesini içerdiğinden bir ayrıntıya katkı getireceği ve

sinemada Oryantalizm konusunda, daha sonra yapılacak benzeri araştırmalara ışık tutacağı,

2. İncelemede sadece filmlerdeki temsil özelliklerine bakılmayıp, Oryantalist gelenekle etkileşimine tarihsel ve çok boyutlu bir perspektif getirilmeye çalışıldığından, kültürel çalışmalarla ilgilenenlere alternatif bir kaynak olacağı ümit edilmektedir.

Araştırma Hipotezleri

Hollywood Sineması, filmlerde Doğu'yu ve Arapları temsil ediş biçimiyle Oryantalist söylemin sürdürüldüğü bir alan olmuştur. Bu temel varsayımdan yola çıkarak bu çalışmanın hipotezleri şu şekilde geliştirilmiştir:

1. Oryantalist gelenekte ve seyyahların gezi metinlerinde vurgulanan Doğu'ya ve Araplara ait özellikler ile Hollywood filmlerinin Doğu'ya ilişkin klişeleri arasında yakın bir ilişki vardır.
2. Farklı dönemlere ait filmlerde Doğu'nun temsil ediliş biçimi değişmemektedir.

Sınırlar

Araştırmada incelenecek olan filmler yalnızca Mısır'da gečen ve içinde sadece Arap dünyasının konu edildiği filmlerle sınırlıdır. Türkiye'nin ve diğer Doęu ülkelerinin konu edildiği filmler bu araştırmanın kapsamı dışındadır.

Sınırlılık

İngiliz, Fransız ve İtalyan sinemasında Doğu'yu ve Arapları konu edinen filmlere sıkça rastlansa da inceleme alanının genişliği nedeniyle araştırma sadece Hollywood sinemasından örneklerle yürütülmüştür.

Yöntem

Araştırma Modeli

“Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm” ismini taşıyan bu tez çalışması, bir durum saptama çalışmasıdır. Araştırma tekil tarama modeline göre yürütülmüştür. Araştırmanın evrenini Doğu’yu ve Arapları konu edinmiş 1980–2007 yılları arasındaki tüm Hollywood filmleri oluşturmaktadır. Araştırmanın evreni ve dolayısıyla daha sonra belirtilecek örneklem seçiminin nedenleri açısından aydınlatılması gereken birkaç nokta bulunmaktadır. Doğu’yu ve Arapları konu edinen Hollywood filmleri tematik özelliklerine göre kendi içinde sınıflanmakta ve temelde ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan ilki, sadece Doğu’nun anlatıldığı ve hiçbir Batılı karakterin gözükmeyeceği filmlerdir. Hollywood sineması bu tür filmlerle, Doğu’nun aslında kendi kendini anlattığı izlenimini vermeye çalışır. *Sinbad’ın Maceraları* (1958) ve *Bağdat Hırsızı* (1940) bu tür filmlere örnek olarak gösterilebilir. İkinci türde bulunan filmler Doğu’yu anlatırken açıkça karşıtlık kuracağı Batılı karakterlerden yararlanır. Batılı kahraman; bir arkeolog, tarihçi ya da gezgin olarak bir misyonla Doğu’da bulunur. Hollywood’un bu tür filmlerinde bir “keşif” ya da “gezgin” temasından söz etmek mümkündür. Seyyahların Doğu’yla ilgili yazılı kaynakların ve edebi eserlerin ortaya çıkışında ve Oryantalist Doğu imgesinin oluşturulmasında mihenk taşı özelliği taşıdığı göz önüne alınarak, bu çalışmanın evreni, ikinci tür olarak belirtilen ve sadece “gezgin” temasını işleyen Hollywood filmleri olarak belirlenmiştir. Buna göre araştırmanın evrenini oluşturan 1980–2007 yılları arasında Doğu’yu konu edinmiş “gezgin” temalı filmler arasından en yüksek gişe başarısı elde etmiş *Indiana Jones Raiders of the Lost Ark* (1981), *Mummy* (1999) ve *Mummy Returns* (2001) filmleri araştırmanın örnekleme olarak belirlenmiştir. Araştırma evreninden gezgin temalı bu üç filmin örneklem olarak seçilmesinin nedeni gösterime girdikleri yıllarda en yüksek izleyici oranını elde etmiş olmalarıdır. Araştırma örneklemini oluşturan bu üç film Mısır’ı konu edinmeleri, gezgin temasını işlemeleri ve aksiyon-macera türü içinde yer almaları açısından ortak özelliklere sahiptir.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada öncelikle, postkolonyal çalışmalar, kültürel çalışmalar ve Oryantalizm üzerine literatür taraması yapılarak kuramsal ya da kavramsal çerçeve belirlenmiştir. Diğer taraftan, araştırmada ele alınacak filmlerin incelenmesinde söylem analizi yönteminden yararlanılmıştır. Bu noktada söylem analizinin Doğu'yu kuran, anlamlandıran ve onu temsil ederek tanımlayan Oryantalist söylemin filmler içinde nasıl ya da ne derecede kurulduğunun ortaya çıkarılmasını sağlayacak bir yöntem olduğu düşünülmüştür. Çalışmanın uygulama aşamasında söylem analizinden yararlanılmasının nedeni, söylem analizinin, sosyal ve siyasi içerikteki metinler ve sözlü ifadelerde sosyal güç suistimali, başatlığı ve güç eşitsizliğinin ortaya konulduğu, yeniden üretildiği ya da savunulduğu durumlarda, özellikle güç ve söylem arasındaki ilişki üzerine odaklanmasıdır (Van Dijk'dan aktaran Woods, 2006:14). Buna ek olarak, anlam paylaşımının tanımlanması ve değerlendirilmesinin detaylı bir şekilde yapılmasına, sosyal dünyada hâkim/baskın olan temsillerin incelenmesine ve ayrıca insan ve dünya, güçlüler ve geri kalanlar arasında ne tür bir etkileşimin oluştuğunun analiz edilmesine de olanak sağlayan söylem analizi, örneğin, farklı medya metinlerinde anlamın nasıl farklı şekillerde oluşturulduğunu ve buna göre de, nasıl farklı görme ve düşünme şekillerinin meydana geldiğini ortaya koyar (Matheson,2005:1-2). Medyanın hedef kitlelerinin “doğal” olarak nitelendirdiği, ancak, gerçekte dünyanın görünümü ve algılanışının sıklıkla inşa edilen söylemlerle “doğallaştırıldığı” nı söyleyen Bell ve Garrett'e göre (1998:5-8), bu durumun tek olası bakış haline gelmesi “biz” ve istenmeyen “onlar” gibi grupların içte kalan ve dışlanan şeklinde kutuplaştırılarak konumlandırılmasına neden olmaktadır. Bu noktada söylem analizinin, bu tür kutuplaştırmaları mümkün kılan baskın söylemlerin oluşturulduğu sosyal düzen ve uygulamalara karşı durmayı amaçlayan eleştirel bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bu çerçeveden ele alındığında, amacı Hollywood filmlerinin Oryantalist gelenekle olan etkileşimini ve Oryantalist söylemin filmlerde nasıl kurulduğunu ortaya çıkarmak olan bu çalışmada filmlerin

söylem analizi uygulanarak çözümlenmesi, Oryantalizmin “biz” (Batılılar) ve “onlar” (Doğulular) kutuplaştırmasını yapan söyleminin film metinleri içindeki varlığının sorgulanabilmesini sağlamıştır. Bununla birlikte söylem analizinin yaygın olarak haber ve reklâm metinlerinin çözümlenmesinde kullanıldığı bilinmektedir. Ancak film de kendi başına bir metindir ve söylem analizi yöntemiyle çözümlenebilir.

Filmlerin “söylem analizi” yöntemiyle incelenebilmesi ve yorumlanabilmesi için, araştırmanın uygulama ve veri toplama aşamasında üç temel öge içinde aranan kategoriler belirlenmiş ve veriler bu kategoriler temel alınarak toplanmıştır. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmler söylem analizi yöntemiyle incelenirken, filmde söylemi oluşturan üç ögeye bakılmıştır. Bunlardan ilki film diyalogudur. Bu aşamada, incelenen filmlerin film diyalogu içinde kolonyal ve Oryantalist söylemin nasıl kurulduğuna bakılmıştır. Film diyalog çözümlenmesinde filmin özgün dili temel alınmıştır. Bunun nedeni, Türkçeleştirilmiş film metinlerinin özgün durumlarını koruyamayacakları düşüncesinde olunmasıdır. Anlam katmanlarından biri olan ses ve sesbirimlerinin oluşturduğu dil farklılaştığında filmin metin olarak anlamı değişebilir. Kaldı ki bu filmler Batı’da özgün dilleri olan İngilizce ile Doğu üzerine temsiller yaratmaktadırlar ve dolayına sokmaktadırlar. Çalışmada film içinde söylemi oluşturan ve metnin başat ögesi olan görüntü de çözümlenmiştir. Bu noktada filmlerdeki görsel öğeler, Oryantalist gelenekte Doğu ve Doğulunun özelliklerine ilişkin betimlemelere yakınlığı ya da etkileşim içinde olup olmadığı temel alınarak incelenmiştir. Araştırmada söylemi oluşturan üçüncü ve son unsur olarak, film içindeki Doğulu ve Batılı karakterlerin özellikleri, olay örgüsü içindeki konumlandırılışları ve hangi eylemler içinde sunulduklarına bakılmıştır. Filmlerde söylemi oluşturan diyalog, görsel öğeler ve eylemlerden hangilerinin seçilip söylem analizi uygulanacağına belirlenmesinde, Oryantalist gelenekte kullanılan Doğu’ya ilişkin klişeler ve ötekileştirmeyi sağlayan ikili karşıtlıklar yol gösterici olmuştur. Bu noktada, E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn ve G. Smith’in *Introducing Cultural Studies* (1999) isimli çalışmada Said’den uyarladıkları Doğulu ve Batılının özellikleri, söylemin kurulmasını sağlayan

ikili karşıtlıklar olarak göz önünde bulundurulmuştur. Buna göre Oryantalist söylemde Doğu/Doğulu; Kargaşa, ihtişam, despotluk, zulüm, şehvet, kendi kendini yönetememe, estetik kaygı, düşünsel, gelenekçi, mistik, akılsız, mantıksız, entrikacı, kurnaz, uyuşuk, ahlaksız, çocuksu, egzotik, kaderci/pasif, esrarengiz, sessiz, zayıf ve karanlık gibi niteliklere ayrılmıştır. Batı/Batılı ise, bu yirmi üç niteliğin tam karşıtı olarak kurulmuştur ve düzen, işe yararlılık/fayda, demokratik, adil muamele, kişisel kontrol, kendini yönetebilme, pratik kaygı, eylemsel, yenilikçi, makul, akli başında, mantıklı, doğru sözlü, güvenilir, hareketli, erdemli, olgun, egzotik olmayan, kaderci olmayan/aktif, açık, düşündüklerini açıkça söyleyen, güçlü ve aydınlık şeklinde temsil edilmektedir. Çalışmada söylem analizi yöntemi uygulanarak çözümlenen ve yorumlanan filmlerin, yukarıda bahsi geçen niteliklerin anlamlandırılmasında düz değişmece (metanomi), eğretileme (metafor) ve benzetme (analoji) vb. değişmece türlerini nasıl kullandığı da incelenmiştir.

Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Çalışmada yukarıda belirtilen üçlü öğelere ve bunlar içinde mevcut olan niteliklere göre toplanmış verilerin çözümlenmesinde söylem analizi uygulanmıştır. Söylem analiziyle çözümlenmiş bu veriler, literatür taraması sonucunda elde edilen bilgiler ve çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan Oryantalizm ve kolonyal söylemle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

BÖLÜM I

ORYANTALİZMİN TARİHSEL EVRİMİ

1. ANTİKÇAĞ EFSANESİ VE ORTAÇAĞDA DOĞU ALGISİ

Batı Avrupa'nın Orta Çağ'dan itibaren en çok etkilendiği, bilinmeyişi tanıma gereksinimi içinde kimi zaman yakınlaşıp, kimi zaman da bilinmeyenden korku duyup kopuşlar yaşadığı bölge Hentsch'in (1996:9) deyişimiyle "Akdeniz tarihinin bir parçası olan Doğu", diğeri bir deyişle "Akdenizli Doğu" olmuştur. Akdeniz, Doğu ve Batı uygarlıkları arasında çizilen sınır çizgisinin sürekli yeniden ortaya çıkarıldığı ve yapılandırıldığı bölge olarak tarihsel bir öneme sahiptir. Batı ve üçüncü dünya adı verilen kesimin en uzun ve en sık ilişkide bulunduğu yeri temsil eden Akdeniz, Doğu ve Batı'nın birbirleri hakkında bugün bile hala devam eden sabit fikirlerinde etkili olan "çeşitli imgelerin yaratıldığı havuzdur" (Hentsch, 1996:18).

Batı dünyasının her fırsatta Akdeniz'le veya Akdenizli Doğu'yla ilişki içinde olma gereksinimi öncelikle medeniyet kavramıyla açıklanabilecek bir olgudur. Batı dünyası medeniyete adım atmaya başladığı andan itibaren gelişiminin her safhasında Doğu ile ilişki içerisinde olmak mecburiyetinde kalmıştır. Doğu, medeniyete daha önce geçmeyi başaran, maddi ve kültürel zenginlikleriyle takip edilmesi gereken bir taraf olarak, tarih boyunca Batı'nın dikkatini çekmiştir. Diğeri taraftan Batı, Akdenizli Doğu sayesinde kimlik kazanabilmiş ve uygar dünyaya katılma imkânı bulabilmiştir (Bulut, 2004:15)

Avrupa'nın kimliğinin ve kültürel mirasının temelini bulmaya çalışarak kendini evrensel kılma ihtiyacı köklerini Akdeniz'de aramasına sebep olmuştur. Öyle ki, Avrupa'nın daha sonra kültürel mirasını devam ettirmeyi amaç edineceği Helen uygarlığının gelişmesinden önce Avrupa, İran Antikçağ'ında köklerini aramak durumunda kalmıştır. Ancak Avrupa'nın ileride kendini diğeri medeniyetlerden ayırarak, olumlu özelliklerinin varlığının kanıtı olarak atıfta bulunabileceği bir ortam hazırlayan, Yunan Medeniyeti olmuştur. Bu andan itibaren Avrupa İran'la kurduğu kültürel mirasa yönelik

ilişkiyi kopararak, onun Avrupalı karakterini yitirmesini ve Asya'nın içinde erimesini sağlamıştır. Avrupa'nın kendini İran Medeniyeti'nden kopararak Helen Uygarlığı'yla bütünleştirmesi Doğu-Batı ayrımının başladığı bir dönüm noktası sayılabilir. Hentsch'e göre, Avrupa Doğu-Batı arasında başlayan bu ayrımı antikçağdan meşhur bir efsaneye dayandırarak, kökleri ve kimliği konusunda beslediği ideolojiyi alabildiğine doyuracak kadar malzeme de yaratma imkânı bulmuştur. Bu efsaneye göre Zeus, Okeanos kızlarından güzeller güzeli Europa'ya âşık olur ve onu sarı bir boğa kılığına girerek yaşadığı Asya topraklarından Girit adasına kaçıtır. Efsaneye göre Europa'nın kız kardeşlerinden birisi Asia olmasına rağmen Zeus birçok kız kardeş içinden onu seçmiş, gelecekteki soyunu değiştirmesi için Europa'yı doğduğu topraklardan koparmıştır. Böylece bu öykü kendilerini Helen soyundan sayan kavimlerce benimsenecek, Helen soyundan gelen bir Avrupa'nın temelleri atılacaktır (1996:20–26).

Avrupa'nın kendisini Asya'dan ayırmasını sağlayacak bu efsaneyi destekler biçimde, 7. ve 8. yüzyılda İslam dininin doğarak Avrupa topraklarını tehdit edecek biçimde yayılması ve Hıristiyanlığa rakip bir din olarak algılanması Doğu ve Batı'yı bir daha birleşmemek üzere koparacaktır. Dinin iki medeniyet arasında Hıristiyan Batı ve Müslüman Doğu şeklinde temel ayrım noktası olacağı “8. ve 10. yüzyıllar arasında Hıristiyan Batı, bedeninde ve ruhunda, o zaman ikinci bir dalga haline gelmekte olan Arap fetihlerinin son hamlelerini hissetmektedir” (Cuayyıt, 1995:20). Arap saldırıları Batı düşüncesine göre Avrupa'nın kendisininmiş gibi benimsediği Akdeniz'den kopmasına ve Akdeniz'de sağlanan birliğin bozulmasına sebebiyet vermiştir. Ünlü tarihçi Henri Pirenne'ye göre İslamiyet Roma'nın bağdaştırmacı uygarlığını yerinden eden, günümüze dek sürececek olan bir kopuşun oluşmasını sağlayan yeni bir dünyadır (2000:27–34). Hentsch bu konu üzerine yaptığı yorumda, Avrupa'nın Akdeniz'deki kendi parçalanmışlığından her fırsatta Müslüman Arapları sorumlu tuttuğunu, Antik Yunan'a ve Roma birliğine duyulan özlemini bu bölünmüşlüğü ve nedenini lanetleyerek dile getirdiğini söylemektedir (1996:40).

Orta Çağ'da Batı Hıristiyanlığının Müslümanlığa bakışını ve İslam algısını “cehalet çağı”, “akıl ve umut çağı” ve son olarak “basiret ve öngörü çağı” olarak üç döneme ayıran Southern, Avrupa'nın cehalet çağını hapisteki, ya da sınırlı bir mekândaki kişinin yalnızca duyduklarına ya da söylentilere dayanarak peşin hüküm vermesine benzetir. 1100'den önceki Batılı yazarların İslam ile ilgili olarak çok az ve kulaktan dolma bilgiye sahip olduğunu düşünen Southern'e göre, İslam dininin peygamberinin isminin dahi çok az kişi tarafından bilindiği bu dönemde yerleşik düşünce Arapların Hıristiyanlığı her taraftan tehdit eden sayısız düşmandan yalnızca biri olduğudur (2000:23). Orta Çağ'ın İslam'a yönelik cehalet döneminde, ele avuca sığmayan, yağmacı, üstelik Hıristiyan da olmayan bir kavim olarak görülen Araplar hakkında fazla bir bilgi edinilme ihtiyacı duyulmazken, en sık rastlanan sabit düşünce, diğer barbar kavimler gibi Arapların da birer baş belası olduklarıdır (Rodinson, 1983:15–16). Diğer taraftan, cehalet döneminde Müslümanların insani vasıflardan yoksun, vahşi bir güruh olduğu üzerine vurgular yapılarak, yabancı ve tehlikeli bir toplum figürü ortaya çıkarılmıştır (Tibawi, 1998:50).

Batı Avrupa'nın giderek kendinden farklı, tehlikeli ve başa çıkılması gereken bir yer ve topluluk olarak Müslüman Doğu'yu ve Arapları ötekileştirmesi 11. ve 13. yüzyıllar arasında Katolik kilisesinin önderliğinde gerçekleştirilen Haçlı Seferleri ile daha da köklü bir nitelik kazanmıştır. Seferlerin ortaya çıkışını hazırlayan düşünce, Orta Çağ'da, Avrupa'nın tersine altın çağını yaşayan ve şaşkınlık uyandıracak derecede hızlı bir yayılma gösteren Müslümanların, İsa'nın tanrısallığını kabul etmeyen, yanlış yolda olan bir topluluk olarak, savaşılmak suretiyle dinlerinden döndürülmesidir. Dinin yanı sıra ekonomik çıkarlar için de düzenlendiği düşünülen Haçlı Seferleri sayesinde “karanlık bir perdenin arkasında kalan İslam-Hıristiyanlık ilişkileri köklü bir biçimde dönüşmüştür” (Arlı, 2004: 18–19).

Hentsch'e (1996:50) göre, cehalet çağında Müslümanlar ve İslam dini hakkında yüzeysel bir bilgiye sahip olan Avrupalıların 11. yüzyılda Kudüs'teki

hor görülmüş Hıristiyanları kâfirlerin (Müslümanların) elinden kurtarmak için düzenledikleri ve kutsal bir görev saydıkları hac seferleri düşmanın çehresinin daha iyi belirlendiği, düşmanla yazarların aracılığı olmadan birebir karşılaşıldığı dönem olmuştur. Doğu'ya yapılan hac seferleri ve Kutsal Topraklar'ı kurtarma düşü, Avrupa'nın bir "yeryüzü cennetine duyulan belirsiz arzusuyla" açıklanabilir. Isodoro de Sevilla'nın deyişiyle "cennet Doğu'da bir yerdedir" ve düşman elinden kurtarılması gerekir (Deleuze'dan aktaran Hentsch, 1996:50). Doğu'ya yüklenen bu anlam, Orta Çağ boyunca sürüp gidecek bir geleneği haklılaştırırken, Haçlı Seferleri sayesinde Batı Hıristiyanlığının karşısına daha elle tutulur imaja büründürülmüş bir düşman konulmuştur:

Hedefler kesinleşmişti. Düşmanın çehresi ister istemez daha keskin hatlarla belirtilecek ve kafalardaki imaj basitleştirilecek ve biteviyeleşecekti. Hacıların gözünde Araplar hidayetden yoksun, gereksiz ve ilgiye layık olmayan kâfirlerdi. Yöneticiydiler ama sadece fiili bir durumdu bu. Onları hiç yokmuş sayabilirdiniz (Rodinson, 1983:18–19).

Hacıların Kutsal Topraklar'da gözlemledikleri ve çoğu kez haraççı haydutlar olarak aşağıladıkları Müslüman Araplar Haçlı Seferleriyle birlikte kutsal toprakları kirleten bir imansızlar ırkı olarak fanatik bir kışkırtmaya maruz kalmıştır. Haçlı Seferleri geniş halk yığınlarının "gerçek Doğu'ya, politik Doğu'ya, onun tarihine ve farklılıklarına olan ilgisinin sıfır olduğu" (Hentsch, 1996:59) bir döneme işaret ederken, "sentetik, eğlendirici ve bir fikir sistemi olarak düşman ideoloji hakkında doyurucu bir imaj çizmiştir" (Rodinson, 1983:21). Bu dönemde Araplar ve İslamiyet üzerine halkı eğlendirici imajların pek çoğunun Hz. Muhammed üzerinden kurgulanmış, özellikle Hz. Muhammed'in çok eşliliği bir sapkınlık şeklinde eleştirilmiş ve böylece ötekini küçültücü bir imge olarak sapkınlık, cinsel hazza düşkünlük ve genel bir avam imgesi oluşturulmuştur. Rodinson'a (1983:22–25) göre, 11. ve 13. yüzyıllar arasında İslam peygamberine, onun üzerinden de Araplara aktarılan, cinsel sapkınlık, barbarlık, sihir ve büyücülük, yalancılık ve düzenbazlık gibi imajlar Latin yazarlar sayesinde klişeleşmeye başlamıştır. Hıristiyan ve Avrupalı ruhundan tamamen uzakta bir öteki imgesi, bir karşıt taraf olarak Araplar ve İslamiyet, sürekli olarak geniş halk kitlelerinin ilgisini

çekmekte, bu büyük ilgi de zincirleme şekilde aynı imajın pek çok edebi eserde yinelenerek kullanılmasına sebep olmaktadır. Bu dönemde Araplar ve İslam'la ilgili olarak halka hitap eden eserlerdeki imaj, ciddi eserlerde sunulan imajdan daha uzun ömürlü olmuştur. Rodinson, halkın kendisinden farklı olana gösterdiği bu ilgiyi siyasi veya askeri bir meraktan çok, garip ve egzotik masallara duyulan susuzluğa bağlar. Southern'in (2000:24) sözünü ettiği 7. ve 10. yüzyıllar arasındaki cehalet çağında sıradan insanlar, İslam peygamberinin adını dahi bilmezken, seferler sırasında İslam dünyasıyla kurulan yüz yüze ilişki sayesinde, sıradan halka değin uzanacak kapsamlı ve masalsı bir edebi yazın oluşmuştur. 11. yüzyıl ve Haçlı Seferleriyle birlikte İslam'la daha doğrudan karşılaşmış olsa da cehalet ortamı tam olarak dağılmamıştır. Haçlı Seferlerinden önceki dönemde, insanların korku ve dehşet içindeki halini ölümcül bir tehlikeye maruz kalış anında insanın karşısındakini insan suretinde dehşetengiz varlıklar olarak görmesine benzeten Hourani'nin vurguladığı gibi (2001:45) seferler, Avrupalılar için bir umut ve rahatlama ortamı sağlasa da İslam'a yönelik önyargı ve cehaleti azaltamamıştır

Üçyüz yıl süren Haçlı Seferlerinin ardından Müslümanların savaşla dinlerinden döndürülemeyeceği anlaşılmış ve 14.yüzyılda Southern'in "basiret ve öngörü" çağı dediği ötekini kendi dilinde anlama dönemi başlamıştır. Oryantalizmin kesin olarak hangi tarihte başladığını belirlemek güç olsa da genel düşünce Oryantalizmin Haçlı Seferleri sonrasındaki bu basiret ve öngörü çağında ortaya çıktığıdır. 14. yüzyıl, Arap dilinin öğrenilmesi ve öğretilmesi noktasında, ötekini kendi dilinde anlayarak ona hâkim olma düşüncesinden ötürü, Oryantalizmin gelişimi açısından önem taşımaktadır. 14. yüzyılın başlarında Avrupalıların öteki imgesi, Orta Çağ'ın büyük bölümünde olduğu gibi, hâlâ İslam dini ve Araplardır. Avrupa üniversitelerinde yeni yeni ortaya çıkan Arapça dil okulları sayesinde Kur'an-ı Kerim kendi orijinal dilinde okunabilecek, tercümeleri yapılabilecek ve böylece zayıf yanları ve kusurları belirlenerek İslam'ın daha da çok yayılması önlenebilecektir. Ancak 14. yüzyılın sonları Avrupalılar için çok daha büyük

bir tehlikenin habercisi olmuştur. Rodinson'a (1983:36) göre bu tehlikenin adı Hıristiyan olan Balkanlar Avrupa'sı zararına alabildiğine genişleyen, üstelik de Müslüman bir Osmanlı İmparatorluğudur. Osmanlı'nın 1453 yılında İstanbul'u fethetmesi ve Doğu Bizans'ın varlığına son vermesiyle birlikte korkulanı, insan suretinden çıkararak ötekileştirme eylemi tekrar görünür hale gelir. Osmanlı İmparatorluğu artık başlı başına korkulan bir öteki imgesi olmuş, diğer yandan da "devlet, askeri ve siyasi kurumları taklit edilecek üstün bir güç" olarak düşünülmüştür (Süphandağı, 2004:102). Osmanlı İmparatorluğu bu dönemde "ideolojik bir tehlikeden çok, dünyevi ve kültürel bir tehlike" (Rodinson, 1983:37) unsuru oluştururken, tehlike algısı İslam ve Arap fikrinden, İslam ve Türk tehlikesine doğru değişim göstermiştir. Rodinson'a göre Osmanlı İmparatorluğunun yükselişi Avrupalıların zihnindeki Arap takıntısının sönmesine neden olmuştur:

Araplara gelince siyasi bakımdan hiçbir önemleri kalmamıştı. Doğu denince tasavvur edilen tabloda ancak arada bir boy gösterip kayboluyor, en az Joinville döneminden beri olduğu gibi, yağmacı göçebelerle bir tutuluyorlardı. Serazen deyimi yavaş yavaş kullanılmaz olmuştur (1983:41-42).

Osmanlı İmparatorluğunun en büyük güç olmaya başladığı bu dönemde Avrupalılar kendilerine yakın buldukları bu komşuyla daha yakın ilişkiler içine girmişler, hatta Osmanlı'nın artık Avrupalı olmuş, yakın ilişki kurulacak Müslüman bir devlet olduğunu düşünmüşlerdir. Rönesans ve reform dönemiyle birlikte Doğulu bir devlet olan Osmanlı ve Batı Avrupa ülkeleri arasında karşılıklı olarak elçiler, yazarlar ve devlet adamları iyi niyetli yolculuklar yapacak, özellikle Orta Çağ'daki din menşeli Doğu klişelerinin yerlerini seyyahların gizemli, egzotik ve despotik Doğu betimlemeleri alacaktır.

2. RÖNESANS VE REFORM DÖNEMİNDE ORYANTALİST ÇALIŞMALAR

15. yüzyıl'ın sonları ve 16. yüzyılda Avrupa'yı etkisi altına alan, felsefe, sanat ve din konuları üzerinde yeni bir düşünce akımının şekillenmesini sağlayan Rönesans, bir yeniden yapılanma ve yeniden doğuş düşüncesi

içinde modern dünyaya biçim verecek olan köklü dönüşümün iki boyutunu ortaya çıkarmıştır. Bunlardan ilki Amin'in haraçlı ideolojilerden kopuş olarak nitelendirdiği kapitalist toplumun belirginleşmesidir. Buna paralel olarak gerçekleşen ikinci boyut ise dünyanın kapitalist Avrupa tarafından fethedilişinin başlamasıdır (1993:84–85). Rönesans'ın başlangıç tarihi olarak kabul edilebilecek Amerika'nın keşfedildiği 1492 yılını "Avrupa kültürünün Hıristiyan bir kültür olarak tasavvur edilmesini mümkün kılan bir bütünleştirme veya merkezileştirme işleminin başladığı tarih" olarak nitelendiren Yavuz'a göre, 1492 sadece Amerika'nın keşfedildiği yıl değil, İspanyol Emevi'lerinin ve Yahudilerin İspanya'dan kovularak "içsel ötekiliklere" son verildiği, böylece dikkatlerin Amerika kıtasındaki yerli halklara, yani "dışsal ötekilere" yöneltildiği ikili bir hareketin sembolüdür (1998:56). Avrupa'nın gözünü bu dışsal ötekilere diktiği yeni dönem, hem Avrupamerkezci bir bilincin doğmasını hem de "yeni iktisadi ve toplumsal örgütlenme tarzı bünyesinde daha önceki toplumlarda rastladıklarımızla en ufak bir benzerliği bulunmayan fetihçi bir dinamizm"in (Amin, 1993:86) oluşmasını sağlamıştır. 15.ve 16. yüzyıllar Avrupa için dünyanın ekseninin yavaş yavaş Batı'ya doğru kaydığı, bu Batı eksenli düşünüşün ise Doğu'ya bakışı etkilediği bir dönemi simgelemektedir.

Rönesans ve reform dönemindeki yeni oluşumlar sayesinde Doğu-Batı ilişkileri, Orta Çağ'daki Hıristiyan-Müslüman çatışmasından farklı bir seyre girmiştir. Avrupa, kendi dinsel inançlarının üstün olduğuna inandığı, ancak bunu ötekine kabul ettiremediği Orta Çağ'ın tersine, fetihçi yeni dönemde kapitalizmin gücünü de arkasına alarak Doğu üzerinde üstünlük sağlamaya başlamıştır. Rönesans ve reform döneminde Doğu üzerine yapılan araştırmaların, gezginlerin seyahatlerinin ve ilk kez 14. yüzyılda kurulan Arapça dil okullarının sayıları giderek artmıştır. Diğer taraftan bu dönemle birlikte Avrupa'da eskiye oranla daha objektif araştırmalar yapılmaya başlanmıştır (Zakzuk, 1993:18). Rönesans Avrupa'sında Doğu'yla kurulan ilişkiler bir yakınlaşma, sıklaşan siyasal ilişkiler, iktisadi ilişkilerin gelişmesi şeklinde cereyan ederken, Doğu'yu dolaşan yolcuların ve misyonerlerin

sayıca artışı daha tarafsız inceleme ve değerlendirmeleri zorunlu kılmıştır. Avrupa'nın bu fetihler çağında, Doğulu toplumların yaşayış biçimlerinin ve inanç sistemlerinin Hıristiyan ahlakına ne derece aykırı olup olmadığına bakılmazken, bu toplumların örf ve adetleri daha objektif biçimde tahlil edilmeye başlanmıştır (Rodinson, 1983:43). Bu dönemde Müslüman Doğu'yla iletişim kurabilmenin yolunun ona daha ölçülü ve daha entelektüel bir yolla yaklaşmaktan geçtiği düşünülse de, Hıristiyanlığa kazandırma niyeti tamamen kaybolmuş değildir. Ancak 16. yüzyıl reformasyon hareketleriyle birlikte sayıları gitgide artan birçok düşünür için din kurumu insanların değerlendirmesinde en temel ölçüt olmaktan çıkacaktır. Hentsch'in de belirttiği gibi 16. yüzyıl bir inançsızlık dönemi olmaktan çok, dinin merak ve arayış isteğini söndürmesine izin verilmediği, keşiflerin yasaklanmadığı ve ötekine açılmanın daha kolay olduğu bir dönemdir (1996:97).

16. yüzyılda din ateşinin merakını boğmasına izin vermeyen ve Doğu dünyasını incelemeyi kendisine amaç edinenlerden belki de ilki, Said'in "Rönesans Şarkiyatçısı" (2004: 60) olarak tanımladığı Guillaume Postel'dir. İlk büyük Oryantalistlerden sayılan Postel, Paris'teki ilk Arap dili kürsüsü olan College de France'te görevde olduğu süre içinde, Avrupa'da Doğu dilleri ve milletlerine ilişkin incelemelerin zenginleşmesine katkıda bulunurken, Doğu'da bulunduğu sıralarda pek çok elyazması eseri de beraberinde getirmiştir. Postel ötekini anlayabilmek, onu sindirebilmek için onu kendi dilinde tanımanın gerekliliğine inanmış, bunun için de kaynaklara ve ötekinin ülkesine gitmenin temel şart olduğunu söylemiştir. Postel için "bir tek dili (Arapça) bilmek suretiyle kişi bütün dünyayla ilişki kurabilmektedir" (Zakzuk, 1993: 19). Hentsch'e (1996:100–101) göre Postel, İslam dinine ve Doğu'ya bakış tarzı açısından geleneksel, "ötekini daha iyi eritebilmek amacıyla onu daha iyi anlamak için gösterdiği çabalarla yenilikçi ve öncüdür".

16. yüzyılda Postel'i takiben Doğu hakkında yazan çizen, bu yüzyılın geleneği olan ötekine hoşgörülü ve objektif yaklaşımın en iyi örneği olarak gösterilebilecek düşünürü Jean Bodin'dir. Bodin ötekine bakışında her kültürün kendine ait bir değere sahip olduğunu ve farklılığın zenginleştirici

niteliğini ön plana çıkarsa da etnik tipler yapmaktan geri durmamıştır. Aydınlanma döneminde iklimler teorisiyle karşımıza çıkacak Montesquieu'dan da önce bir iklimler kuramını ilk ortaya atan Bodin olmuştur. Bodin'in iklimler kuramına göre kuzey, güney ve merkez olmak üzere üç coğrafi bölge ve bu bölgelerin iklimsel özelliklerine göre karakter yapıları oluşmuş üç halk tipi vardır. Almanlar, İngilizler ve İskitler gibi kuzeyin soğuk ve kuru ikliminde yaşayanlar, güçlü ve iri yarı fiziksel özelliklere sahip, soğuk halklardır. Güneyin sıcak ve nemli iklimindeki Mısırlılar, Yunanlılar, İtalyan ve İspanyollar minyon tipli, genelde hayalperest ve akli kurnazlığa çalışan toplumlardır. Son olarak Fransa'nın da içinde yer aldığı merkez bölgenin halkları ılıman iklimsel özellikler nedeniyle adalet ve hukukun üstünlüğüne inanan, becerikli eylem insanlarıdır. Bodin'in *La Methode de l'histoire* (Tarih Yöntemi) isimli eserinde yer alan bu etnik tiplerin Aristoteles'ten alınma olduğunu düşünen ve oluşturduğu iklimler kuramıyla Doğu-Batı ayrılığını aşır, farklı bir biçimde kuzey ve güneyi ayırma yoluna gittiğini belirten Hentsch'e (1996:103) göre Bodin, Fransa'yı merkezde oluşun olumlu ve ılımlı özellikleriyle üstün bir konuma çıkarırken, Avrupa'yı da kendi içinde bölgesel özelliklere göre bölüp parçalamıştır:

Bu yeni bakış açısı onun etnik tiplerinin daha da olgunlaşmasını sağlıyor; çünkü "aynı paralelde, Batılılar'ın fiziksel güçleriyle, Doğulular'ınsa zekâlarıyla açık farkla önde oldukları" ve Batı (güneşin battığı yer) "Kuzey'le büyük bir yakınlık gösterirken, Doğu'nun (güneşin doğduğu yer) Güney'le benzeştiği sabit gibidir". Öyle ki Kuzeybatı'da yaşayan halklar (İskoçlar gibi) iki kat yiğit ve vahşiyken, Güneydoğulular (Mısırlılar gibi) iki kat tembeler ve bilge olacaktırlar (Bodin'den aktaran Hentsch, 1999:105).

Bodin'in Avrupa'yı iklimsel özelliklere göre birtakım sıfatlarla nitelemesine benzer bir durumdan bahseden Hazard'a göre Avrupalı ülkelerin sadece isimlerinin söylenmesiyle bile çağrışım yapacak tipik özellikleri bulunmaktadır. Avrupa'da yaygın olan bir sıfatlandırma dizisi kullanarak tanımlama ve akla getirme geleneğine vurgu yapan Hazard, Almanların nasıl harpçi ve birinci sınıf savaşçı olarak tanımlandıklarından, Polonyalıların sanat ve edebiyat zevkleri ve yiğitliklerinden, Macarların içki düşkünlükleri ile güzel kadınlarının nasıl klişeleştirildiğinden bahsetmektedir.

Avrupalıların birbirlerini tanımlamak için oluşturdukları bu “yakıştırma sıfatlar” zamanla büyük bir “hiciv lügati” haline gelmekte, yazarların karakter arayışları için ise uygun bir depo görevi görmektedir (1998:63–64).

Bodin’in iklimlere göre ülke halklarının karakter şemaları, Hazard’ın sözünü ettiği yakıştırma sıfatlar ve klişe karakter üretimi 17. ve 18. yüzyıllarda Doğu üzerine yazan, çalışan ve fikir üreten tüm Şarkiyatçıları etkileyen bir gelenek haline dönüşecektir. Coğrafi incelemelerde elde edilen başarıların farklılıkların belirgin kılınması amacıyla nasıl kullanıldığını Barthold şöyle açıklıyor:

Bu durumda, elde edilen materyalleri sistematize etme, kıtanın çeşitli bölgelerinin coğrafi özelliklerini toplumların hayat tarzlarıyla karşılaştırma ve halkların ve çeşitli ülkelerin kaderini belirleyen temel neden olarak coğrafi koşulları açıklama teşebbüsü ortaya çıkmaktadır (2004: 226).

Barthold’a (2004:164–166) göre Avrupa’nın fetihçi dinamizmi içinde büyük bir güvenle ilerlediği 16. yüzyılda gerek Doğulu halkların örf ve adetleri, gerekse bölgeye has bitki ve hayvan toplulukları üstüne olabildiğince bilgi toplamak amacıyla düzenlenen seyahatlerin sayısı oldukça çoğalmıştır. Doğu gezginlerinin Şark’a akın edeceği 17. yüzyıldan bir asır önce, bir seyyah olarak en dikkat çeken kişi Pierre Belon du Mans olmuştur. Belon du Mans, bağış ve yardımlarla gerçekleştirdiği Doğu Akdeniz seyahatinden, gezdiği bölgelere ait bitki ve hayvan türlerine ve yöre halklarının örf ve adetlerine ilişkin bilgilerle dönmüştür. Belon du Mans gibi 16. yüzyılda Doğu’ya seyahat eden seyyahların birtakım ortak özellikleri bulunmaktadır. Daha sonraki yüzyıllarda iyice tektipleşmiş bir Doğu imgesinin oluşmasında büyük payları olan bu seyyahların çoğunun seyahat etmelerindeki birincil amaç memleketlerinde saygınlık kazanma arzusudur. Ülkelerinde çok da iyi bilinmeyen bölgeleri ziyaret edip, buralardan yeni bilgilerle dönmenin kendilerine büyük bir itibar sağlayacağını düşünen seyyahlar, hayatlarındaki başarısızlıkları örtmek için Doğu’yu yeniden keşfe çıkmıştır:

Ne tüccar, ne misyoner, ne elçi, ne de bilgin olan bu tür seyyahlar, daha çok hayatlarındaki başarısızlıklar ve Avrupa toplumunda buldukları konumdan kaynaklanan memnuniyetsizliklerden dolayı Şark’a gidiyorlardı. Yabancı bir

ülkede hedeflerini başarmayı ve hayatlarına heyecan katmayı ümit ediyorlardı (Barthold, 2004: 167).

Ülkelerinde isimlerini duyurma peşinde olan bu dönem seyyahlarının bir başka ortak özelliği ise rahatça gözlem yapabilmek için Müslüman gibi görünmeye özen göstermeleri ve İran'ı seyahat için gözde bir Şark memleketi olarak ilan etmeleridir.

16. yüzyılda seyyahların Doğu gezileriyle birlikte Oryantalist çalışmaların rengini belirleyen olgu, Doğu'ya bakışın politik bir çerçeve içine alınması olmuştur. Orta Çağ'daki din eksenli Doğu-Batı karşıtlığının yerini 16. yüzyılda "dinle hiçbir ilgisi olmayan tamamen politik yapıda bir farklılık" almıştır. Machiavelli "öteki hakkında serinkanlı bir politik bilinçlenme" içinde, daha 16.yüzyıldan "Doğu despotizmi kavramını besleyecek olan bir modele kapı açmıştır" (Hentsch, 1999:96). Diğer bir deyişle izleri yavaş yavaş belli olmaya başladıysa da 16. yüzyılda ne tam anlamıyla despotik bir Doğu imajından, ne de seyyahların gezilerinden çıkan bir egzotik Doğu imgesinden söz edilebilir. Orta Çağ'dan itibaren Müslüman Doğu için yaratılagelen cinsel haz düşkünlüğü, düzenbazlık, barbarlık ve büyüçülük gibi klişeler 16. yüzyıl Avrupa'sının oluşturmaya başladığı ve 17. yüzyılda iyice görünür hale gelecek olan egzotik ve despot Doğulu imgesiyle birleşecek ve hayali Doğu'yu Batı'nın kullanımına sunacaktır.

3. ONYEDİNCİ YÜZYILIN EGZOTİK DOĞU'SU VE AYDINLIKLAR ÇAĞININ BATI'SI

Avrupa'da 15. yüzyıl Rönesans hareketi, 16. yüzyıldaki reformasyon ve 17. yüzyılın ortalarından itibaren etkileri belirginleşen kartezyen felsefe, en ayırt edici özelliği bütün kullanım farklılıkları ve çeşitliliğiyle birlikte "akıl" kavramında gizlenmiş 18. yüzyıl Aydınlanma döneminin ön tarihini oluşturmaktadır (Çiğdem, 1993:15). Aydınlanma çağı düşüncesinin ilkeleri ve temel kavramlarının büyük ölçüde içinde hazırlandığı, "tüm varlık ve var olma sorununu bilinç ve düşünen özne düzeyinde temellendiren" 17. yüzyıl kartezyen felsefesi, "Doğu-Batı sorununu siyasal ve ontolojik bir krize

dönüştüren” düşüncüyü beslemektedir (Arlı, 2004:20). Bu noktada cevaplanması gereken bir soru ortaya çıkmaktadır; Doğu-Batı karşıtlığını kurarken Oryantalizmin yaslandığı ben ve öteki düşüncesinin oluşmasında Kartezyen felsefe ne gibi bir rol oynamıştır? Çotuksöken ‘e (2001:47–49) göre, Descartes’ın “Ben ki düşünüyorum, o halde varım, olmuştum” sözü insanın düşünmesinin tüm var olma biçimlerini öncellerken, Kartezyen felsefe, “Ben kimim? Biricik: ama evrensel ve tarihsel olmayan bir özne olarak ben kimim?” kartezyen sorusu üzerinde şekillenmektedir. “Ben kimim?”, “Ben neyim?”, “Biz kimiz?”, “Biz neyiz ?” sorusunun sorulduğu her ortamda “ben/biz” olduğu durumun dışına çıkarılmıştır. Başka bir deyişle tekil, bireysel ve yerel olarak özne şimdi ve burada var olmakla birlikte genelin/evrenselin içine sokularak ve kendi dışına çıkarılarak varlığını kesinler. Kartezyen felsefede özne ancak kendine belli bir uzaklıktan bakabilme becerisini göstererek, kendi dışına çıkar. Böylece kendisiyle, kendisi olmayan/başkası arasındaki ayrımı görebilecek ve yaşama öznesinden bilgi/bilme öznesine evrilecek olan Batılı bir bilgi öznesi aşama aşama keşfedilecektir.

Orta Çağ’ın özneyi mutlak özneye göre konumlandıran yüzyıllarından, insan zihninin keşfedildiği, özneyi anlama yetisi bağlamında ele alan Rönesans sonlarına kadar Avrupa’nın ve Avrupalılığın ne olduğu sorusu Avrupalı öznenin kafasını meşgul etmiştir:

Öznenin aşama aşama keşfedilişi, Avrupa’nın oluşmasına da denk düşüyor büyük ölçüde... Öznenin doğum yeri olan Avrupa; kendini, kendisi olmayan üzerinden kurarken, kendisi olmayana belirlerken aslında kendi var oluşunu hep bir süreklilik içinde gözden geçiriyor; kendini yeniden kuruyor (Çotuksöken, 2001:50).

Kökenleri 17. yüzyıldaki özne düşüncesine dayanan benmerkezci (ego-centric) ve ötekici söylem tarzları Oryantalizmin idealleştirilmiş bir öteki üzerinden kurulan dönüştürmecî yapısına, modern tahakküm biçimlerininse merkezlemeci ve çevrelemeci fikir ve pratiklerine temel teşkil etmektedir. Batı’nın Doğu’ya karşı Oryantalist yaklaşımı 17. yüzyılın kartezyen felsefesi içinde beliren yeni özne konumuyla daha gözle görülür ben ve öteki

karşıtlıklarını doğururken, klasik dönem Avrupa'sı 16.yüzyıldaki fetihlerin mirasçısı olarak ötekini incelemek, farklılıkları tanımlamak için daha fazla olanağa sahip olmuştur. 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da Doğu üzerine söylenen sözlerin zenginleşip 16. yüzyıla kıyasla daha verimli hale gelmesi şaşırtıcı değildir. Çünkü Avrupa geçirdiği Rönesans ve Reform gibi büyük maceralar devrinde daha çok yeryüzünün fiziksel keşfi ve kendi kimliğinin olumlanması üzerinde durmuştur. Kendi zihinsel sınırlarıyla birlikte dünyanın da keşfine çıkan Avrupa, Doğu'yla esas temasını 17 ve 18. yüzyıllarda kuracaktır.

Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* isimli eserinde üzerinde sıkça durduğu "Klasik temsil" in yüzyılında (17. yüzyıl), "yeryüzünün doymak bilmeyen bir hırsıyla keşfi, mantar gibi çoğalan büyük projeler, dünyaya çekidüzen verme planları, seyahat öyküleri ve Avrupa dışındaki ülkelerle ilgili bilgiler birbirini izler" (Hentsch, 1996:114). Bu dönemde tam anlamıyla Batılıların akınına uğrayan Doğu ülkeleri ticaret ve politik ilgiyle karşı karşıya kalırken, Doğu'ya sızmanın ve onu kendine mal etmenin yolunun ötekini merak etmekten geçtiği anlaşılmıştır. Doğu'ya karşı bu sonsuz merakı giderecek olan ise 17–18. yüzyıl seyyahları ve onların seyahatleridir. Sadece 17. yüzyılda Doğu üzerine yayımlanan seyahat notlarının sayısı 200'den fazladır (Yerasimos'tan aktaran Bulut, 2004:63). Bu dönemde Doğu'ya seyahat eden maceraperestlerin ve seyyahların gezileri çoğunlukla devletin resmi emri ile gerçekleştirilmiş ve masrafları da Avrupalı devletler tarafından karşılanmıştır. Gezginlerin sayıları ve beraberlerinde getirdikleri bilgilerdeki artış Doğu'ya ilişkin başlı başına bir doküman yığını oluşmasını sağlamıştır. Ancak Doğu üzerine "beş, on, yirmi yıl arayla korkunç biçimde birbirini tekrarlayan raporlar" (Hentsch, 1996:117) hem içerdikleri anlatılar, hem de gözlemlerin dile getiriliş biçimi yönünden benzer özellikler taşırlar. Oryantalist yazının birbirinin kopyası gezi edebiyatı örnekleri daha 17. yüzyıldan başlayan alıntılama geleneğini gözler önüne sermektedir. Her yazar kendinden öncekilerden beslenirken, kendinden sonra gelecek olan Doğu araştırmacısı için başvurulacak temel bir kaynak olmaya başlamıştır. Bulut'a

(2004:64–65) göre, Doğu için yaratılan belli imgelerin kullanımından vazgeçilememesinin ve klişetiplerin üretilmesinin sorumluluğu yalnızca bu dönem gezi yazarlarının özgün olmayışına bağlanamaz. Seyyahlar kopyacı bir biçimde üretimde bulunurken onları denetleyen, seyahat notlarının yayımlanma aşamasında okuyucu beklentilerini göz önünde bulunduran editörlerin varlığı da göz ardı edilmemelidir. Editörlerin ilk görevi eser yayımlanmadan önce eseri denetimden geçirmek ve hatta sansür uygulamaktır. Doğu üzerine yazanların bir kısmı aslında hakkında yazdığı bölgeyi dahi görmeden, sadece daha önce okudukları ve duyduklarının etkisiyle, hayal ederek üretimde bulunduğu, eksik bilgileri gelen yeni bilgilerle doldurmak editörler için ikinci bir görev haline gelmiştir. Doğu'nun 17. yüzyılda bir merak odağı ve bilgi nesnesi haline gelmesinde, okuyucuya sunulan egzotik diyar olarak bir moda haline dönüştürülmesinde seyyahların ve editörlerin payı azımsanamayacak boyuttadır.

17. yüzyılda Mısır, Suriye ve İran gibi ülkelere seyahat ederek pek çok el yazması eseri ülkelere getirenler Fransız seyyahlar olmuştur. Egzotik yerler ve hikâyelere ilgisi daha da çok artmış okuyucuya Doğu'nun kervansarayları, kervanları ve çöl develeri hakkında ince detaylarla süslenmiş bilgiler veren 17. yüzyıl seyyahlarından Tavernier, Oryantalizmin Doğu kurgusunun oluşmasına kendisinden öncekiler ve sonrakiler gibi önemli hizmetlerde bulunmuştur. Diğer pek çok seyyahta karşımıza çıkacağı gibi, Tavernier'in de eserleri ve "gezi notları doğrudan doğruya kendi kaleminden çıkmamıştır. Eseri editörlerinin denetiminden geçmiş, moda için uygun hale getirilmiştir" (Bulut, 2004: 65). Tavernier'in çağdaşı olan önemli gezginlerden Chardin, 17. yüzyıl gezginleri arasında İran'ı en eksiksiz ve detaylı biçimde tasvir eden seyyah olarak ün yapmıştır (Barthold, 2004: 173). Doğu'ya birden fazla kez yolculuk yapan Chardin'in seyahat notlarındaki ilginç bir yorum Tavernier'in görüşleriyle birebir örtüşür. İki seyyahın Doğu'ya, özellikle de İran'a karşı tutumu küçümseyici bir bakıştan, ders verici, öğretici bir tona doğru çeşitlilik gösterir. Onlara göre İran halkı yoksulluk ve sefalet içindeki hayatlarını değiştirecek bir yol olarak çalışmaktan kaçmış ve yoksul kalmayı

tercih etmişlerdir. Ancak bu tembel halka öğretilmesi gereken, refaha giden yolun kaderci bir kanaatkârlıktan değil, sürekli çalışmaktan geçtiğidir. Hem Chardin hem de Tavernier İran'ı sefahat düşkünlüğünün hâkim olduğu, hovarda, dalkavuk, sinsi ve ikiyüzlü bir halktan oluşan egzotik bir ülke olarak tasvir etmiş ve tanıtmışlardır. Tavernier ve Chardin'den farklı olarak sadece zevk için gezen ve zengin bir aileye mensup olan Jean de Thevenot, aynı olumsuz betimlemeleri Mısır'ı anlatırken yapmıştır. Her üç gezgin de Oryantalizmin alıntılama geleneği içinden yetişenlere ve kendi eserlerini temel alacak olanlara olumsuz bir Doğu imgesi miras bırakmıştır. Bununla birlikte, onların Doğulu halklar üzerine yazarken altını çizdiği tembellik, dalkavukluk ve sinsilik gibi olumsuz özellikler Oryantalizmin klişe dağarcığını zenginleştirici bir etki de yaratmıştır. Örneğin, Thevenot'un esmer tenli Mısırlıların gevşeklik ve rahatlıkları hakkındaki düşünceleri, çağdaşları Tavernier ve Chardin'in İranlıların çalışmaktan nefret edişleri üzerine yazdıklarıyla birleşince, her şeyin ortak paydasını oluşturan bir "Doğu tembelliği" klişesi ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılla birlikte Montesquie, Doğu'nun bu ataletini –ve sürekli vurguladığı bir konu olarak halkın despotik yönetime karşı umursamazlığını– yaşanan sıcak iklimin etkisine bağlayacaktır.

17. yüzyılın sonuna doğru ismi geçen seyyahların ve daha birçoklarının sayesinde Avrupa'da –özellikle de Fransa ve İngiltere'de– çok zengin bir Şark elyazmaları koleksiyonu oluşmuştur. Doğu'yla ilgilenen ve onu merak edenlerin herhangi bir konuda bilgi edinebilecekleri çok sayıda kaynak, d'Herbelot gibi Doğu'ya hiç gitmemiş yazarların eserlerine de temel oluşturacaktır. Fransız Şarkiyatçısı Barthelemy d'Herbelot, "Şarklı yazarlardan alıntıladığı ve Müslüman Şark hakkında bilgilerin toplandığı ilk ansiklopedik sözlük olan *Bibliothèque Orientale*'i (Doğu Kütüphanesi) 17. yüzyılın sonunda meydana getirmiştir" (Barthold, 2004:176). D'Herbelot'un Müslüman ülkelerin kültürleri, tarihleri, yazarları ve edebi eserleri üzerine ilk ansiklopedi olarak kabul edilen çalışması, Doğu araştırmaları tarihinde bir kilometre taşı olmuştur. Diğer taraftan onun Doğu'yu hiç görmeden, sadece okuduklarıyla oluşturduğu bu eser, Doğu'nun seyahat edilmeksizin, birebir

gözlenmeksizin de tasvir edilip hakkında yazılabilecek esnek bir malzeme olduğunu göstermiştir (Endress, 1988:10).

17. yüzyılda Avrupalı seyyahların Doğu merakı ve onun keşfedilmesine yönelik isteği, Doğu'yu, birbirine benzer kaynaklar için zengin bir malzeme, şeyeştirilmiş bir kıyaslama ve fikir yürütme nesnesi haline getirmiştir. 17. yüzyılın son yirmi yılına dek canlı bir şekilde sürdürülen Şark gezileri pek çok seyyaha göre gözlerindeki perdeleri kaldırmanın bir yoludur. Ancak yolculukların temel işlevi hiçbir zaman tam anlamıyla gözlerdeki perdelerin indirilmesi olmamıştır. Tam tersine, Doğu'ya yolculuk Batılı gezgin için kendi değer ve inanışlarını büsbütün pekiştirmenin bir yoludur. Seyyahların eserlerindeki Doğulu halklar kimi zaman cömert, yardımsever ve üstün insani vasıflara sahipmiş gibi gösterilse de, metinlere serpiştirilmiş bu olumlu özellikler asıl olan "farklılığın" yanında kuru birer detay olarak kalmaktadır. Doğu üzerinde hâkimiyet kurmanın, ondan üstün olduğunu vurgulamanın ikinci yolu onu basit bir eğlence malzemesi haline getirmektir. 17. yüzyılda seyyahlar eğlencelik ve egzotik bir Doğu'nun temellerini atarken, sadece gezi edebiyatına değil, edebi kurguya da uzun müddet malzeme olacak yaygın bir Doğu modası başlatmışlardır. Cuayyıt'a (1995:28–29) göre, Doğu modasında "popüler düşünce artarda, harikalar diyarı, debdebeli bir Şark; zalim, şehvet düşkünü Şarklı; ilkel, şiddet düşkünü Arap imajlarının peşine düşmüştür". Bu durumda Avrupa, ötekileştirdiği üzerinde daha rafine edilmiş kültürel temsil aletleri kullandıkça kendisini dünyanın daha da merkezinde bulmaya başlamıştır. İlkel Doğu'ya her tepeden bakışıyla, Doğu'nun manzarası gözlerinin önünde daha pitoresk bir hale gelmiştir. 17. yüzyıl gerek seyyahların gezi notlarında, gerekse seyahat etmeksizin yalnızca Şark yazınından beslenerek yazarların metinlerinde, Doğu'nun şaşalı olduğu kadar aşağılayıcı bir kullanımına tanıklık ederken, tüm coşkusu, iyimserliği ve evrenselciliği ile 18. yüzyılın Aydınlanma dönemi, Doğu'yu abartıdan uzak ve hoşgörülü bir biçimde anlamaya yönelir.

4. ENTELEKTÜEL BAKIŞIN ODAĞINDAKİ DÜŞÜNCE MALZEMESİ DOĞU

18. yüzyılda Avrupa, Aydınlanma döneminin etkisiyle, Doğu'ya bakışını daha ılımlı ve sorgulayıcı hale getirmiş, Doğu 17. yüzyıldaki seyirlik nesne konumundan çıkarılarak, bir tartışma konusu ve düşünce malzemesine dönüştürülmüştür. Aydınlanmayla birlikte Batı, merakını ve ilgisini Doğu'nun toprak genişliği ve kalitesinden, yetiştirdiği ürünlerden ve egzotik diyarlarından bir nebze olsun uzaklaştırıp, dikkatini Doğu'nun kanunlarını, hükümet sistemlerini ve imparatorluklarını incelemeye yöneltmiştir. Hazard'ın Avrupa'nın durgunluk dönemi olarak adlandırdığı 1680–1715 yılları arası, klasik çağın kafasının mevcut durumu koruma isteğiyle meşgul olduğu ve erişilenlerin çok fazla sorgulama ile kaybedilmesinden korkulduğu bir “bilinç bunalımı” veya “Aydınlanmaya geçiş” dönemidir. 17. yüzyıl Doğu'ya ilişkin seyahatnamelerin, hikâyelerin, tasvir, rapor ve koleksiyonların sayıca büyük artış gösterdiği bir dönem olmakla birlikte, Hazard'ın vurgusuyla, düşünce ve zihinler bu yüzyılda hâlâ bir istirahat halindedir (1973:3–11). Avrupa'nın düşünce alanındaki bu durgunluktan kurtulup harekete geçişi 18. yüzyılda Aydınlanmanın sorgulayıcı ve kuşkucu akılcılığıyla mümkün hale gelecektir.

İngiliz devrimiyle başlatılıp Fransız devrimiyle bitirilen felsefi bir hareket ve süreç olarak aydınlanma, Batı'nın evrensel tarihi için bir dönüm noktası olmuştur. Aydınlanma hareketinin temel amacı insanları köleleştirici olduğu düşünülen mit, önyargı ve hurafelerden, dolayısıyla da bunları besleyip üreten din merkezli eski düzen ve “ancien regime”den kurtarmaktır. Aydınlanmanın rasyonalist Batısı'nın bu eski düzenler yerine kabul ettiği, aklın düzeni olmuştur. Akıl çağı olarak da bilinen aydınlanma, aklın iyi ve özgürleştirici niteliğine vurgu yaparken, her türlü felsefi ve toplumsal projenin de aklın şemsiyesi altında toplanıp, akılla somutlaşan ilkelere dayandırılmasını zorunlu kılmıştır. Aydınlanma, 18. yüzyılda Avrupa'nın olaylara ve nesnelere daha iyimser bakmasını, akıl ve düşüncenin önderliğinde entelektüel bir çaba sarf etmesini ve toplumsal ve insani olaylara daha duyarlı yaklaşmasını mümkün kılmıştır (Çiğdem, 1993: 11–16). 18.

yüzyıl Avrupa'sı Aydınlanmanın özünde bulunan bu olumlu nitelikler sayesinde kendine olduğu gibi ötekine de daha farklı bir perspektiften bakmaya başlamıştır. Görünenin ötesine bakmaya çalışan, sürekli sorgulayan rasyonalist Batılı özne için bir çırpıda kabul edilebilecek bir Doğu imajı olmamalıdır. Orta Çağ'dan bu yana Doğu'ya atfedilen ne kadar kötü özellik varsa bunlar tekrar kuşkucu bir akılla gözden geçirilmeli, ötekine hiç değilse daha hoşgörülü bakmayı öğrenmek gereklidir. 17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkmaya başlayan Fransız aydınları, Avrupa'nın bir önceki yüzyıl boyunca kullandığı Doğu'nun seyirlik malzeme niteliğini bir kenara itip, daha çok, onun kanunları ve hükümet sistemleriyle ilgilenmiştir.

Doğu'yla ilgili düşünceleri tam da bu çerçeveye oturan 18. yüzyılın en büyük düşünürlerinden Montesquieu, Doğu'yu ve onun despotik idare biçimini hayali bir takım hikâyeler yaratıp, imalı bir dil kullanarak Fransız toplumunun incelenmesi ve eleştirilmesi için kullanmıştır. Bu önemli Aydınlanma düşünürüne göre dünyada üç çeşit yönetim biçimi vardır; vatandaşların medeni hakları ve erdemleri sayesinde işbaşına getirilen ve onların yardımları ile başarılı olan cumhuriyet idaresi; şan ve şöhrete dayalı olan monarşi ve son olarak Doğu despotizmi olarak da bilinen ve muhafazası için şiddete başvurulmuş despotik idare biçimi. 18. yüzyılın ebedi abidelerinden sayılan ve Montesquieu'nun bu üç hükümet biçimiyle birlikte pek çok siyasi gerçekleri anlattığı *Kanunların Ruhu* isimli eseri uzun yıllar Avrupa ve Amerika'da başvurulmuş bir kaynak olmuştur. Montesquieu olguların doğal faktörlere dayandırılarak açıklanabileceği ilkesini benimseyen bir düşünür olarak, hem kanunların oluşturulmasını, hem de siyasi yönetim biçimlerinin toplumlara uygunluğunu "tabiat" kavramını merkeze alarak sorgulamıştır. Ona göre bir ülkenin kanunlarının belirlenmesinde o milletin dini, serveti, ticaret kapasitesi, örf ve adetleri etkin bir rol oynarken, soğuk, sıcak ya da ılıman iklimlere, ülke arazisinin büyüklüğü ve yayılışına göre de kanunlar değişiklik arz eder. 16. yüzyılda Bodin'in ortaya koyduğu iklimler teorisini daha detaylandırılmış şekilde ilk ortaya atan Montesquieu'dan başkası

değildir. Daha önce de kullanılan bir kavram olmakla birlikte “iklimler teorisi” Montesquieu’yla özdeşleşmiş, onun katkılarıyla zenginleşmiştir.

Montesquieu’ya göre sıcak ve soğuk iklimlerin insanlar üzerinde birbirinden farklı etkiler yaratan, derin, somut ve fizyolojik etkileri vardır. Dünyanın başka başka yerlerindeki kurumların değişik yapılarını ve insan karakterleri arasındaki farklılıkların temel nedenini iklim koşullarına bağlayan Montesquieu için, kanunlar da iklim özellikleriyle birebir ilişki içinde yapılandırılmıştır. İklimler teorisine göre bir toplumun kaderini belirleyen, onun ne olup olmayacağına karar veren, içinde yaşanılan ve alışkın olunan iklimdir. İnsanların davranışları üzerinde etkili olan iklim, aynı olgulara farklı reaksiyonlar verilmesi gerçeğini beraberinde getirir. Örneğin, Doğulular gibi sıcak ve değişken olmayan iklim şartlarında yaşayan toplumlar, Batı’nın sert ve değişken ikliminde yaşayan toplumlarına göre rehavet içinde bir hayat sürerler. Sürekli hareket ve canlılık gerektiren kuzeyin soğuk hava şartlarında insanlar, gölgeliklerde yan gelip yatma eğilimi içinekilere göre daha çok iş yapmaktadırlar. Havens’e (1971:99–135) göre Montesquieu, iklimler teorisini kullanarak her toplumun aynı biçimde yönetilemeyeceğini, örneğin cumhuriyetin her millet için uygulanabilecek bir yönetim biçimi olamayacağını vurgularken, Doğu despotizminin tekrar tekrar hafızalara kazınmasını sağlar. Doğu despotizminden söz ederken alaycı ya da aşağılayıcı bir tondan uzak duran Montesquieu için farklı şartlar, farklı tarih ve tecrübeler, doğal bir biçimde farklı yönetme biçimlerini de beraberinde getirecektir.

18. yüzyılda büyük ölçüde Montesquieu sayesinde gündeme gelen Doğu despotizmi “İslam’a yönelik eski önyargılar yarışında fanatizmi de geride bırakır” (Bulut, 2004: 80). Aydınlanma yüzyılında İslam Orta Çağ’lardaki gibi peşinen yargılanmasa da dinlerin tarihsel kökenlerinin araştırılmasından doğan eleştirel yaklaşımlarla da karşı karşıya kalacaktır. Hentsch’e göre Montesquieu gibi önemli aydınlanma düşünürlerinden olan Voltaire ve Boulainvilliers için İslam, 18.yüzyılda, Hıristiyanlığa yakın ve tehlikesiz bir din olarak önemli bir deneme alanı olmuştur. Ünlü düşünür Voltaire, Doğu’ya özellikle de İslam dini ve Araplara kimi zaman hayranlıkla

kimi zamanda öfkeyle karışık bir küçümsemeyle bakmıştır (1996:139). En ünlü eseri *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophete*'de (Fanatizm ya da Muhammed Peygamber) Hz. Muhammed'i ve onunla özdeşleştirdiği İslam dinini kötüleyen ve düşmanca bir tutum sergileyen Voltaire, tıpkı çağdaşı Montesquieu gibi ötekini kullanarak kendi değerlerini eleştirme yolunu seçer. Voltaire'ye göre Hıristiyan kilisesini eleştirmenin en iyi yolu İslam'ı kullanmaktan geçer. Onun gözünde vahyedilmiş dinler zeki din adamlarının insanlar üzerinde egemenlik kurabilmek için halkın budalalık ve önyargılarını kullandıkları bilgisizlik ve yalanlar üzerine bina edilmiş ürünlerdir. Voltaire, İslam dinini bu yolla eleştirirken, aslında Hıristiyanlığı eleştirmek istemiştir. (Bulut, 2004:79–80).

İslam dini ve Arap toplumlarıyla ilgilenen ve genelde Arapların Avrupa'daki sahtekâr, şarlatan, sapkın ve sefahat düşkünü gibi klişeleşmiş imajlarını düzeltmek için çalıştığı düşünülen aydınlanma düşünürü Boulainvilliers, Müslümanlara saygınlıklarını geri vermek niyetiyle hareket etmiştir. Ancak Hentsch'e (1996:139–142) göre onun bu hoşgörülü bakış açısında hak edilen bir saygınlığı geri vermekten çok, ötekiyle ilgili olumsuz imajları daha da pekiştirmek söz konusudur. Boulainvilliers'a göre Araplar Batılıların nadiren ulaşabildiği bir gönül yüceliği ve soyluluğa sahiptir. Hor görülmemesi gereken bir millet olarak Araplar, dünyanın büyük çoğunluğunca unutulmuş, gözden düşerek çöllere yayılmış ve yapayalnız yaşamışlardır. Onun savunduğu temel nokta Avrupa'nın Orta Çağ'dan bu yana süregelmekte olan İslam ve Araplara karşı kalıplaşmış önyargılarının nesnellik ve ciddiyetin yardımıyla yok edilmesidir. Araplar tarihte aşırıya kaçmış toplumlar olmakla birlikte küçümsenmeyi de hak etmemişlerdir. Hentsch, Araplara ve İslam'a karşı tüm bu olumlu düşüncelerine rağmen Boulainvilliers'in çoğu zaman daha önce yazdıklarıyla çelişen fikirler de ortaya attığını düşünmektedir. Ötekine hoşgörülü olmakla birlikte mesafeli de bir tavır takınan düşünür, örneğin bir taraftan Arapların evrensel tarihe katkılarından söz ederken, diğer yandan onların anıtları yakıp yıkarak, kitapları yok edip geçmişin ve onu korumaya çalışan belleğin izlerini silmeye

çalışarak önceki insanların yarattığı ne varsa mahvettiklerini ileri sürmüştür. Hentsch'in ifadesiyle her iki düşünürün de "ötekine bakışlarında övücü ne varsa, baktıkları şeyin eksikliğiyle koşullanmış gibi görünmektedir" (1996:145). Aydınlanma döneminde ötekine bakıştaki mesafeli, soğuk ancak hoşgörülü tavır, Volney gibi bir seyyah ve düşünürde de kendini belli etmiştir. 17. yüzyıl seyyahlarından tamamen farklı bir biçimde Volney, Doğu'yu abartmadan, hayal gücünün tuzaklarına kapılmadan ele almış, bu özelliğiyle de yalan söylemeyen tek gezgin olarak tanınmıştır. Volney çağdaşı Boulainvilliers'e benzer bir şekilde Şarklılara yönelik önyargıları ve yaygın klişeleri reddetmiş ve Doğu'ya klişelerin etkisi altında kalmadan, daha objektif bir biçimde bakmaya çalışmıştır.

Avrupa'nın Aydınlanma yüzyılında Doğu, İslam ve Araplar üzerine 17. yüzyıl seyyahlarından bambaşka bir tavırla yazan ve düşünen Montesquieu, Voltaire, Boulainvilliers ve Volney egzotizm ve mistik heyecanlar peşinde koşmadan, düşünce malzemesi bir Doğu'ya ilgi göstermişlerdir. Onların yazılarında esas ve ortak olan siyaset, karakter analizleri, din ve kurumlar tarihi gibi Batı'nın bir iç kritiğinde ya da çeşitli medeniyetlerle karşılaştırmalı bakışlarda dikkate alınan konulardır. 18. yüzyıl Avrupalı aydınlarının oluşturduğu Şarkiyatçı metinlerin çoğunluğunda gözlenen diğer bir ortak özellik ise, Said'in "ikinci tür Şarkiyatçı metinler" dediği kategori içinde yer almalarıdır. Said'e göre Şarkiyatçı metinlerin birinci türünde yazar öznelliğini tamamen gizlemeye çalışır. Gözlemlerin öznelliğe üstün tutulduğu metinleri ikinci tür olarak niteleyen Said'e göre, üçüncü tür Şarkiyatçı metinlerde yazarın öznelliği gözlemlerini bastırır. Şarkiyatçı metinlerin ikinci ve üçüncü türünde "kişisel ya da en azından Şarkiyatçı olmayan bilincin oyun alanı çok daha geniştir" (2004:169). 18. yüzyıl düşünürlerinin metinlerinde ikinci türe uygun olarak, objektiflik ve gözlem gücünün yansımaları dikkat çekici boyuttadır.

Ancak bütün bir 18. yüzyıl boyunca üretilmiş metinlerin "gözlemi öznelliğe üstün tutan" bir yapıda olduğunu söylemek de mümkün değildir. Çünkü 17. yüzyıldan itibaren Şark'ın egzotizmi ve baş döndürücü

debdebesine alıştırmış bir okuyucu kitlesi, bir yüzyıl sonra da büyük bir açlık duyarak Doğu'nun gözleri önünde sergilenmesini beklemektedir. 18. yüzyılın başlarında, Antonio Galland gibi yazarlar okuyucuların büyük Doğu merakını gideren ve onlara durağan hayatlarını bir renk cümbüşüne dönüştüren egzotik, büyüleyici ve masalsı bir Doğu sunmuştur. Galland'ın 1706'da Fransızca'ya çevirdiği *1001 Gece Masalları* "Arap, İran ve Hint kökenli olmakla birlikte Avrupalının düşünde bütünsel bir sihirli Doğu yaratmıştır". Öyküler içindeki aşk, tutku, ihanet, entrika, cinsel ilişki ve harem kuralları gibi temalar ötekine karşı merakın adeta bir tutkuya dönüşmesine neden olmuştur (Parla, 2005:36). *Binbir Gece*, Avrupa'daki peri masallarına hayran kalan okuyucular için sihirli bir dünya yaratırken, Doğu'nun sihirli lambalardan çıkan cinlerini, tepegözlü akıl almaz canavarlarıyla, uçan halılarını da Doğu mitleri arasına katmıştır. 18. yüzyılda Galland'ın Avrupalı okurlarla buluşturduğu *Binbir Gece Masalları* ile William Beckford'un ünlü *Vathek*'i aynı romantizm öncesi eğilimin ürünü olarak doğmuştur. Beckford, *History of the Caliph Vathek* (Halife Vathek'in Öyküsü) isimli eserini Doğu'yu hiç görmeden, sadece o zamana kadar edindiği bilgiler ışığında yazmıştır. Eserini oluşturduğu sırada yararlandığı kaynakların başında hiç kuşkusuz *Binbir Gece Masalları* gelmektedir. Diğer taraftan *Vathek* öyküsünü yazarken Beckford, daha önce yazılmış Doğu seyahat notlarından yararlanmış, "yaşadığı şatoyu hayalinde bir Doğu beldesine dönüştürerek okuduğu masalların da esiniyle yoğun görsel betimlemelerle dolu zengin ve renkli bir Doğu yaratmıştır" (Parla, 2005:37). Doğulu despotizm, cinsel arzu, sapkın ilişkilerle yasak bilgi ve zevklerin harmanlanması sonucu ortaya çıkan *Vathek* eseri için Beckford şunları söylemiştir:

Her şeyi yüceltmem, abartmam, Doğulaştırmam gerekti... Zümrüdü Anka kuşunun kanadında uçuyordum; cinler, periler, büyüler arasında sanki bu dünyadan değildim (Beckford'dan aktaran Parla, 2005:37).

Parla'ya göre, 19. yüzyılda romantiklere Doğu temalarının kullanılmasında öncülük eden Beckford'un öyküsü "son derece kişisel ve o denli problematik özlemleri" Doğu'yu kullanarak dile getirmektedir (2005:41).

5. KURUMSALLAŞAN ORYANTALİZM VE SÖMÜRGEÇİ FAALİYETLER

Oryantalizmin tarih sahnesindeki evrimi, Batı'nın Orta Çağ'dan başlanarak incelenen tarihsel gelişiminin bir izdüşümü olarak görülebilir. Batı kendinden farklı olanı açıklama, diğer bir deyişle kendi üstün tarihini evrensel kılarak kendi egemenliğini kabul ettirme çabası içinde Doğu'yu yaşanan yüzyılın koşullarıyla, düşünce ve etkinlik alanlarıyla bağlantılı olarak temsil etmiştir. Doğu, kimi zaman Orta Çağ'da olduğu gibi korku duyulan, sapkın, vahşi ve barbar bir öteki, bazen meraklı Batılı gözlerin seyirlik egzotik beldesi, kimi zaman da aydınlanmış dimağların despotik yönetim biçimlerini eleştirdiği köleleştirilmiş bir toplum olarak sunulmuştur. Öteki hakkındaki bu imgelerin tamamı "Batılı ile Batılı olmayan halklar ve fikirler arasındaki zamandışı bir karşıtlığın durağan ürünleridir" (Loomba, 2000:79). Yüzyıllar boyunca, Doğu'nun ne olup olmadığını tanımlamak için çeşitli tarihlerde sürekli yeniden biçimlendirilen ve birbirine eklenerek geliştirilen bu yüzgezer klişeler, Said'in yorumuyla, başlangıçtan beri "yeniden kurma ve tekrarlama" biçimiyle işletilen bir tarzın içinde yapılandırılmıştır. Ancak Doğu'yu masumane düşünceler içinde tanımlama, kategoriler içinde ele alıp, çerçeveleme isteği, ötekini sadece zihinsel olarak değil, fiziksel bağlamda da kendine mal etme süreci olarak görülebilecek sömürgeciliği doğurmuştur. Said'e göre sömürgeci faaliyetlerin kullanımına sunulan bilginin oluşmasında önceki Oryantalist çalışmaların katkısı çok büyük olmakla birlikte, "19. yüzyıla ait fikirler, kurumlar, betimler, bilinen en büyük toprak kazanma çağının ilk aşamasının önemli bir kısmını oluşturmaktadır" (2004:133). Antropoloji, sosyoloji ve karşılaştırmalı dil bilim çalışmalarının 19. yüzyılda gelişmesiyle, Oryantalizmin imge havuzundaki bilgiler daha sistematik biçimde toplanmaya başlanmış ve Oryantalizm akademik bir çalışma alanına dönüşmüştür. 19. yüzyıl sadece Said'in "Modern Şarkiyatçılık" dediği bu uzmanlaşmış Oryantalist çalışmaların sayıca artışına değil, Batı'nın dünya üzerinde kesin bir egemenlik kurmasına da tanıklık etmiştir (2004:129–133).

1789 Fransız devrimiyle başlayıp I.Dünya savaşıyla sonlanan yüzyılda kaydedilen gelişmeler, emperyalizmin ve sömürgeciliğin önünü açarak etki

alanını genişletmiştir. Fransız ihtilalinin ortaya çıkış nedeni olarak görülen sömürge elde etme yarışında Doğu, hem kıyasıya rekabet eden İngiltere ve Fransa'nın ekonomik ve politik çıkar alanı olmuş, hem de kurtarıcılarının kendisi için sürekli savaş halinde olduğu muhtaç bir öteki rolünü oynamıştır (Bulut, 2004:85–87). Sömürgeciliği meşrulaştırma dilinde Avrupa, Doğu'nun sahip olduğu tüm zenginlik ve değerlere hayrandır. Ancak Doğu ne sahip olduğu bu zenginliklerin farkındadır ne de bunları nasıl kullanacağını bilgisine sahiptir. Doğu'nun zenginliklerinin tüm insanlığın kullanımına sunulması için hayran olunana el koymak, onu yönetmek, ona çeki düzen vermek gerekmektedir. Yönetimi altında olduğu despotun hükümlerini cehaleti yüzünden sorgulayamayan ve bu yüzden kendisine yardım eli uzatılan Doğu, önce kendi despotundan kurtarılmalı, sonra yerli despotun yerine geçilerek yönetilmelidir. Ötekinin zenginliklerine el konulması, kendi yönetimi altında tutulması yarışında tüm sömürgeci faaliyetlere eşlik eden, kurumsallaşmaya başlamış bir Oryantalizm ve uzmanlaşmış Oryantalistler olacaktır. Doğu araştırmalarının bilimsel bir niteliğe büründüğü ve doğa bilimlerinden ziyade beşeri bilimlerin başarılar elde ettiği 19. yüzyılda Doğu dillerine, tarihine ve Doğulu halkların yaşam biçimlerine gelişmekte olan sosyal bilimlerin yöntemleriyle yaklaşılmıştır (Barthold, 2004:189). Oryantalizmin, sosyal bilimlerin de katkısını arkasına alarak Doğu'yu inceleyen özel bir disiplin haline gelişinde Rodinson'un "uzmanlaşmış müesseseler" dediği dernek ve cemiyetler ve bunların yayımladıkları dergi vb. yayınlar büyük bir öneme sahiptir (1983:62). Oryantalistlerin çalışmalarını gerçekleştirmesi için ilki Paris'te kurulan *Asya Cemiyeti*, İngiltere ve İrlanda'daki *Asya Kraliyet Cemiyetleri* ve bunları takiben açılan *Amerikan ve Alman Şark Cemiyetleri* kendi isimlerini taşıyan pek çok dergi çıkarmıştır. Doğu bilimcilerinin uluslararası kongrelerini de düzenlemeye başladıkları ve ilki 1873 yılında Paris'te düzenlenen bu kongrelere ilişkin olarak Zakzuk şunları belirtmiştir:

Bu kongreler her yerdeki müsteşriklere (doğu bilimcilerine), aralarındaki organizasyonu ve irtibatı kuvvetlendirme, doğrudan doğruya birbirlerinin çalışmalarından haberdar olma ve faaliyetlerini birleştirmek suretiyle fikir ve

enerji israfına sebep olan mükerrer (tekrarlanmış) çalışmalardan sakınma fırsatını vermiştir (1993: 32).

Doğu bilimcileri tarafından düzenlenen kongrelerin Doğu araştırmaları alanına diğer bir katkısı ise dergilerde yayımlanan bu kongre çalışmalarının tüm araştırmacılar için temel bir kaynak, bir yol ve metot gösterici olmasıdır.

19. yüzyılın ortasından itibaren tüm olumlu yönleriyle önemli bir disiplin haline gelen Oryantalizmin bu sistematik bilgi üretme kapasitesi ve Oryantalistlerin derin Şark bilgisi, sömürgeciliğin yararlanacağı bir alan haline gelmiştir. Bilimsellikle sömürgecilik, diğer bir deyişle kalemle silah arasındaki ilişkinin yakınlık derecesini öğrenmenin bilgilendirici olduğu kadar esef verici de olduğunu düşünen Said'e göre "Avrupa'da Oryantalistler direkt olarak sömürge dairelerine bağlıdırlar" (1984: 16). Sömürgeci amaçlara ulaşıp, hedeflerin gerçekleştirilmesinde Doğu bilimcilerin katkısı yadsınamayacak bir gerçektir. Avrupa'nın sömürgeci istilalarının başlayacağı tarihten uzun yıllar önce Doğu uzmanları Mısır'ı fetih girişimi için kullanılacaktır. Napolyon'un İngiltere'ye ciddi bir darbe indirmek ve Hindistan yollarını kontrol edebilmek amacıyla 1798 yılında Mısır'ı fethetmek üzere gerçekleştirdiği sefer "daha güçlü bir kültürün başka bir kültürü salt bilimsel yoldan kendine mal edişinin modeli olmuştur" (Said, 2004: 52). Napolyon'un Mısır'da kurduğu *Institut d'Egypte*, içinde arkeologların, biyolog, tarihçi, kimyacı ve tıpçıların bulunduğu bir bilim merkezi olarak görev yaparken, enstitü araştırmaları ünlü *Description de l'Egypte* (Mısırın Tasviri) kitabında toplanmıştır. Mısır seferi Oryantalizme bir sahne ve dekor sağlayacak böylesine bir bilgi anıtının oluşmasını sağlarken, Doğu uzmanlarının, fetih girişimlerinde ne ölçüde katkı sağladığını da gösteren bir örnek olmuştur. Avrupa'da, ilerleyen yıllarda, sömürgeci faaliyetler ülkenin önde gelen Şark uzmanlarının yardımıyla sürdürülmüştür. İngiltere 1857'de Hindistan'ı istila ederken Lord Cruzon'dan, Fransızlar 1830'dan beri istila etmeye başladıkları Cezayir topraklarının ele geçirilmesinde Silvester de Sacy ve Louis Massignon'dan ve son olarak Hollanda Endonezya'yı ele geçirirken Snouck Hurgronje'dan yardım görmüştür. Doğu bilimcilerinin sömürgecilikle olan ilişkisi sadece akıl verme yönüyle sınırlı kalmamıştır. Sömürgeci güçlere rehberlik eden, sadece

emperyalizmin istilas1 sırasında değil, sonrasında da bu g¼c¼ler için çalışan şark uzmanları sayesinde, s¼m¼rgeleřtirilmiř Doğu'yu idare etmek ve y¼netmek daha kolay hale gelmiştir. Oryantalist bilgi ağı, ¼tekini tanıma ve onu kendine tabi kılma s¼recinde s¼m¼rgecilięin g¼c¼lenmesini sağlamıştır. Diğer bir deyişle bilgi (Oryantalist bilgi), bilgi ¼znesinin (Batı), -¼tekini- bilgi nesnesine (Doğu) d¼n¼řt¼rmesini ve onun karşısındaki iktidarını m¼mk¼n kılmıştır. B¼ylece kurumsallaşmış Oryantalizm ve uzman Doğu bilimciler sayesinde g¼c¼ ve bilgi kaçınılmaz olarak birleştirilmiş ve ortaya çıkan g¼c¼ ilişkileri Oryantalist s¼ylemler vasıtasıyla bir dizi analitik obje ¼retmiřtir (Turner, 2003: 19).

Oryantalizmin s¼ylem ekonomisi, yarattığı yapay değerler, bilgi kalıpları ve son olarak araştırmacıların gerçekleri inşası, emperyalizm ve s¼m¼rgecilięe hizmet eden hegemonik, ¼tekici ve ikici bir yapıyı oluşturmuştur. Oryantalizmin ¼zselcileřtiren ve dikotomize eden s¼ylemi, ben ve ¼teki arasındaki diyalektik ilişkiyi en temel tekniği olan "ikili karşıtlıklarla" kurar. Oryantalizmin bu ikili karşıtlıklarında ¼teki, s¼rekli bir yoksunluk, ben'in sahip olduğu değerlerden mahrum oluş silsilesi içinde sunulur. Medeniyet, ilerleme, akılcılık ve modernite Batı'nın kurucu ¼ęeleriyken Doğu'ya bırakılan sadece geçmişte kalmış g¼c¼l¼ bir uygarlığın kalıntılarıdır. Batı gerçeğinin ve bug¼n¼n adıyken, Doğu hayallerin, egzotizm ve masalların diyarıdır ve d¼ne aittir. Batı'nın bu Oryantalist s¼ylemi eril ¼zellikler taşırken, Doğu'yu kadınsılığa ilişkin terimler ve metaforlarla, Doğu ve kadın arasındaki metonomik ilişkilerle kurar (Yeğenoğlu, 2003: 99). Oryantalizmin eril s¼ylemi Doğu'nun kadınsılaştırılması için kullanılırken, s¼m¼rgecilik erotikleştirilir (Kabbani, 1993). K¼lt¼rel bir temsil, s¼m¼rgeci ¼zneyi muktedir kılan ve yetkelendiren aktif bir kurma pratiği olarak Oryantalizm, ¼tekilięin temsilini aynı anda hem cinsel hem de k¼lt¼rel farklılaştırma biçimleriyle gerçekleştirir. Bu noktada s¼m¼rgeci s¼ylemin incelenmesi, s¼m¼rgeci "astlığın" inşasında cinsiyetçi eğretilmelerin can alıcı rol¼n¼ ortaya çıkarır. Oryantalist ve s¼m¼rgeci s¼ylemde Doğu, ¼l ve ormanlarının ilkel ancak verimli topraklarını Batılı s¼m¼rgeci erkek ¼zne için saklayan, el değmemişliği ve

bekâretiyle efendisi tarafından keşfedilmeyi bekleyen dışı bir arzu ve fantezi nesnesine dönüştürülür:

Bakire bir toprak, bozulmaya ve döllenmeye bütünüyle hazır haldedir. Sahiplikten yoksun olduğu için de, “keşfedenin” ve yetiştirenin mülkü haline gelir. Terminolojinin “saflığı,” toprağa ve doğal kaynaklara el konulması eylemini maskeler. Hali hazırda döllenmiş olan ve yerli halka ürün veren topraklar, bu bağlamda “ana” kabul edilir ve eğretilmeli anlamda bir bakire gibi “dokunulmamış” bir doğaya sahiptir; bu yüzden de yeni bir sahip beklediği için ele geçirilebilir niteliktedir (Shohat, 1997: 22).

Doğu'nun bakir topraklarının keşfi, peçesinin ardında gizlenen yerli kadının bedeninin de keşfidir. Alloula'nın (1986:53) belirttiğine göre, Oryantalist tablolar, fotoğraflar ve öyküsü Doğu'da geçen filmlerdeki peçeli kadınlar alay edercesine gizlediklerinden daha fazlasını gösterirken temsil edilirler. Batılı eril sahiplenme gücünün ifadesi için kadınsılaştırılmış Doğu, bütünüyle bir çıplaklaştırma eylemine tabii tutulur ve mekânın bir eğretilmesi olarak kadın, Batı'nın yayılımı ve bilgisi için uygun hale getirilir.

Yeğenoğlu'nun (2003:35) vurguladığı cinsel imgeler, bilinç dışı fanteziler, arzular, korku ve rüyalarla örülen Doğu'nun temsil edilmiş biçimlerindeki arzu, fantezi ve korkular, Said'in *örtük* Oryantalizm dediği bilinç dışı alana gönderme yapar. *Örtük* Oryantalizm daha sonra değinilecek olan 19. yüzyıl romantiklerine, seyyahlara, yazar, tarihçi ve antropologlara “konuşma kapasitesi” sağlarken, Doğu'yu sistematik biçimde üretilmiş bir bilgi nesnesinin yanı sıra bir “arzu nesnesi” ne dönüştürür. *Örtük* Oryantalizmde “oybirliği, istikrar, süreğenlik büyük ölçüde değişmeden kalırken” Said'in Doğu'ya “bir öğrenme, keşfetme ve tatbikat konusu” olarak baktığını söylediği *açık* Oryantalizm “Şark bilgisindeki tüm değişikliklerin gerçekleştiği alandır” (2004: 218). *Örtük* ve *açık* Oryantalizmin içerikleri arasındaki bu farklılığın kaynağı psikanalizde yatmaktadır. Oryantalizmin ötekini bir arzu nesnesine dönüştürücü *örtük* alanında Doğu, Lacan'ın “küçük öteki nesnesi” (*objet petit a*) (Zizek, 2002: 110–115) dediği biçimde, bir “ayna işlevi” görmesi için kurgulanır. Lacancı psikanalizde *objet petit a* “arzuya sebep olan ama arzunun bizzat kendisinin kurduğu, öznenen ayrı ve ayrılabilir olan, onun aracılığıyla öznenin kendini tanıdığı ve kurduğu nesnedir” (Brennan'dan

aktaran Yeğenoğlu, 1996: 139). Diğer bir deyişle bu nesne, öznenin arzusu tarafından şekillendirilen ve bu arzuyu nesne nedeni haline getiren gerçek olmayan bir fantezi nesnesidir. Oryantalizmin eril bakışının odaklandığı bu arzu ve fantezi nesnesi, Doğu'yu kendisi için tehlikeli ve anlaşılabilir kılan gizemini ortadan kaldırmaya, diğer bir deyişle Doğulu kadının peçesini açmaya iter. Böylece peçe, basit bir giysi olmanın çok ötesine geçerek Batılı özne ile onun ötekisi arasındaki fantezi ilişkisini kurmaya yarayan bir *objet petit a*'nın yerini doldurur.

Sömürge yönetimlerindeki kısıtlayıcı ve yasaklayıcı simgelerin sömürgeleştirilen toplumlar için aslında tetikleyici ve direnişe daha da çok teşvik edici olduğunu ve bu nedenle de avken avcı konumuna geçmeye çalışan yerli halkın kaslarının sürekli gergin olduğunu belirten Fanon'a göre, Cezayir'in sömürgeleştirilmesi döneminde sömürge yönetimini direnişle en çok zorlayan peçelerini çıkarmayı reddeden yerli kadınlar olmuştur (1988: 42–43). Peçesini bir direniş aracı olarak kullanan Cezayirli kadın, sömürge yönetiminin öncelikle kadınları “ele geçirme”, önce onlara “nüfuz etme” gibi politik bir doktrin tanımlamasını ve toplumun direniş kapasitesinin ancak bu yolla yıkılabileceğine inanmasını sağlamıştır. Sömürgecinin bu askeri ve teknik düşünce biçimi Fanon'un (1965:36–46) ifadesiyle, önce fantezi ve rüyanın alanında biçim alır. Sömürgecinin rüyalarına fantazmatik bir dekor oluşturan peçe, yerli kadının bedenine sahip olmak için yırtılıp atılması gereken bir arzu nesnesi, küçük öteki nesnesidir. Yerli kadının peçesini açmak ve onu görünür kılmak, Doğu'nun nüfuz edilemezliği ve gizemini de ortadan kaldırmak demektir.

Sömürgeleştirilen, peçenin yırtılmasıyla nüfuz edilebilir hale getirilip pasifize edilen Doğu toplumlarının yönetilmesinde ve 18. yüzyılda ortaya çıkan bir ırk söylemi içinde Afrikalı Doğuluların ve özellikle yerli kadınların “ırksal hiyerarşi merdiveninde en aşağı basamağa itilmesinde” (Lomba, 2000:85), antropolojinin katkısı kaçınılmaz olmuştur. Oryantalizmin daha sistematik bilgilerle donatılmasında etkinliği olan antropoloji “eldivenin içindeki el statüsünde” çalışırken, sömürge yönetimleri için sonsuz yararlar

sağlayan bilgiler getirmiştir (Asaf, 1989:20). Ötekinin kültürel özellikleri, antropologların ilgi alanının kapsamına giren bilgiler olarak, sömürge yönetimi için ötekinin zayıf ve kuvvetli yanlarına ilişkin ipuçlarını görünür kılmıştır. Antropoloji, “kültürel farklılığın derin ve değişmez olduğunu ve kültürün asli şekillendirici özelliğini vurgularken ırk bilimiyle bir ittifak içine girmiş” (Fenton, 2001:99) ve Oryantalizmin ötekiliği kültürel farklılıkta anlamlandıran söylemine dayanak oluşturmuştur.

Bernasconi'ye göre Kant'la başlayıp Hegel'le doruğuna ulaşan “tarihsel gelişmeye dair bazı varsayımlar temelden ırkçı olan sömürgeci bir zihniyeti beslemiştir” (2000: 9). Hegelci *Efendi -Köle Diyalektiği*'nin, özerk ve hükümler özne anlatısını ortaya çıkardığına inanan Bernasconi'nin düşüncesine göre, *Dünya Tarihi Üzerine Dersler*'inde Hegel, “barbar, yamyam, zihinleri fetişlerle dolu, bir tarih ve özgürlük bilincinden yoksun insanlar” (2000: 73) olarak yargıladığı Afrikalılara ilişkin tartışma kaynaklarını iki farklı bakış açısından beslenerek oluşturmuştur. Bernasconi'nin bu kaynaklara ilişkin ilk iddiası Hegel'in aşağı, ya da köle ırklardan söz ederken seyyahların gezi notlarından fazlaca yararlandığıdır. Ona göre, Hegel, seyyahların hayal dünyaları yaratarak okuyucuya boş yere ümit vermelerini eleştirse de, seyyahların yazdıklarını temel almaktan da vazgeçmemiştir. Hegel'in yararlandığı kaynaklar üzerine Bernasconi'nin ikinci iddiası, O'nun iklimlerin toplum üzerine etkileri hakkındaki teorileri temel alarak Montesquieu'nunkine benzer bir fikri savunduğudur. Yönetim biçimi, kanunlar ve ten rengi üzerinde iklimin belirleyici olduğunu savunan ve 18. yüzyılda ırkçı bir söylemi doğurduğu düşünülen iklim teorileri, Hegel üzerinde de bir etki yaratmış ve onun “aşırı iklim koşullarında doğanın belirleyici olduğu” fikrini kabul etmesini sağlamıştır. Hegel'e göre çok sıcak ve çok soğuk ülkelerden ziyade ılıman bölgeler insan özgürlüğü ve dünya tarihine ait halklar için bir temel olabilirler. Ona göre Afrika'nın kızgın sıcağındaki halklar bu büyük iklimsel kuvvete karşı direnemeyeceğinden tin de özgürce hareket etmeyi beceremez. Sonuç olarak Afrikalılar iklimlerinin de etkisiyle duyusallık içinde kilitli kalmışlardır (Hegel'den aktaran Bernasconi, 2000: 82–83).

6. ONDOKUZUNCU YÜZYIL ROMANTİZMİNDEKİ DOĞU İMGESİ

Doğu'nun Batı için nesnel gerçekliği olan bir yerden ziyade bir metin olarak algılanması ve onun ancak bu metinler aracılığıyla anlaşılabilir kılınabileceğinin düşünülmesi tarihsel olarak Napolyon'un Mısır Seferi, William Jones ve Anquetil Deperron'nun modern ve belirleyici metinlerine kadar uzanır. Doğu üzerine üretilen her metinde değişmez olarak kalan yön Doğu'nun aynı sıfat ve aynı imgelerle betimlenerek, metinlerde tekrar tekrar üretilmesi olmuştur. Metnin dışında Doğu olmadığını savunan bu düşünce, Doğu hakkında birbiri ardına şiir, öykü ve seyahatname yazılmasını sağlamış ve bunların birbirlerinden beslenmesini mümkün kılmıştır. Metinlerdeki Doğu'nun hız kesmeden çoğaltıldığı dönemlerden en belirgin olanı kolonyal dünyaya antikolonyalist bir tepki olduğu öne sürülen 19. yüzyıl Doğu romantizmidir. Raymond Schwab'ın "estetik bir Doğu Rönesans'ı vardır" (Schwab'dan aktaran Parla, 2005:18) diyerek ilk kez altını çizdiği dönem, Batılı romantiklerin tümüyle romantik yansımalar buldukları Doğu edebiyatından etkilenmelerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Avrupalı romantikler huzuru, 19. yüzyılın sömürgeci ortamının getirdiği sıkıntı ve sınırlamalardan, paranın yegâne değer haline gelişinden kaçarak Doğu'ya yönelişte bulmuşlardır. Doğu'ya yönelik bu heyecanlı arayış içinde romantikler bilim dışı fanteziler olarak sınıflandırılacak eserlerinde bir Doğu miti yaratmışlardır (Parla, 2005:17–22).

Belge'ye (2001:80-81) göre, romantizm Aydınlanmanın dışladığı Orta Çağ'ı yüceltmekle meşgulken, romantik yazarlar Aydınlanmanın bu akılcılığı ve burjuva tekdüzeliğine başkaldırmanın yolunu Doğu yolculuğu yapmakta bulmuşlardır. Kendi toplumlarında yitip gitmiş saflığı ve huzuru Doğu'nun dingin limanlarına demirleyerek bulacaklarını düşünen romantikler için Doğu ebedi ve değişmezdir. Yüzyılın modern seyyahları olarak görülebilecek romantik Doğu gezginleri "dokundukları her şeyi mitleştiren mit yapıcılarıdır" (Parla, 2005: 24). Orijinal olanı aramayı ve onu bulunca da ondan daha orijinal bir şey yaratmayı görev edinen romantikler için Doğu, içinde barındırdığı tezatlarla, ideal bir çalışma alanı olmuştur. 16. ve 17. yüzyıl

seyyahları ve ardından Napolyon sayesinde ismi sıkça duyulur olan Mısır, İran ve Suriye romantik yazarlar, ressamalar ve şairler için yeniden zengin bir malzemeye dönüşmüştür. Victor Hugo'nun *Les Orientales*'i, Goethe'nin *Doğu-Batı Divanı*, Delacroix'nın *Sakız Adası Katliamı* ve *Sardanapal'ın Ölümü* gibi resimleri 19. yüzyıl romantik dönemine ait eserler olarak öne çıkmaktadır. Önceki dönemlerin seyyah tipine uygun ancak daha da öznel bir tavırla, kendini Doğu'da arayış yolculuğuna çıkan Nerval, Flaubert, Burton, Lamartine ve Chateaubriand'ın eserlerindeki Doğu'nun debdebesi, kalabalığı, gizemi ve yabanılığını seyyahların betimlemelerinden bile daha renklidir. Onların yabancı, uzak, yasak ve ürkütücü olana duyduğu ilginin kaynağını, çağdaşları Edward William Lane'in "tarih ile antropoloji incelemelerinde bir temel yapıt" (Said, 2004:24) özelliği taşıyan *Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekleri Üzerine*'si oluşturmaktadır. Oryantalizmin "eninde sonunda bir yapıt ve yazar alıntılama dizgesi" (Said, 2004:32) olduğunu düşünen Said için, Lane ve onun eseri bu alıntılama geleneğini en iyi ifade eden örnek olmuştur.

Romantik bir Şark'ın yeniden yapılandırılması ve yeniden yorumlanması 19. yüzyıl romantikleri için Şark'a dair yenilenmiş bir tasavvur oluşturmakla kalmamış, daha sonra inceleneceği üzere metinlerindeki birbirine benzer Doğu manzaraları ve Doğulu klişeleri, seyyahların gezi notlarının sabitleştirdiği Doğu üzerine, bir "Doğu miti" kurmuştur. Doğu miti, Avrupa'nın uzunca bir süre biriktirdiği Doğu imgelerinin klişeleştirilmesiyle oluşmuştur – ki Gilman klişeleştirmeyi "imgeler ve fikirler çeşitliliğinin basit ve kullanışlı bir biçime indirgenmesi" (aktaran Loomba, 2000:81) olarak ifade eder.

BÖLÜM II

SEYYAHLARIN YARATTIĞI DOĞU İMGESİ

1. ONYEDİNCİ YÜZYIL SEYAHAT METİNLERİNDE EGZOTİK DOĞU'NUN KURULUŞU

1.1. Jean Baptiste Tavernier ve Acem Dünyası

Avrupa'da değerli taş ticaretinin yaygın olduğu 17. yüzyıl, pek çok tüccar ve seyyahı Doğu'nun değerli hazinelerini aramaya, dolayısıyla Şark memleketlerine art arda seyahatler düzenlemeye teşvik etmiştir. Suriye, İran ve Mısır gibi ülkelerden elyazmaları koleksiyonu, elmas vb. değerli taşlar ve Doğu'ya ait doğa ve insan manzaralarıyla dönen seyyahlar içinde Tavernier, İran'ı keşfe çıkan ilk gezgin olarak bilinmektedir. Seyahat ettiği dönem içinde Doğu'ya altı yolculuk gerçekleştiren Tavernier, Doğulu halklar ve onların yaşam biçimleri ile Doğu'nun zenginlikleri üzerine yazdıklarıyla elmas memleketlerine yolu açmış, böylece Fransız ticaretine büyük yardımlarda bulunmuştur (Çiğdemoğlu, 1998:110).

17. yüzyıl seyyahlarının gezi notları daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere, okuyucunun ilgisini daha çok çekecek detayların editörler tarafından metne yerleştirilmesi ve eksik görülen noktaların giderilmesiyle sürekli bir kontrole tabi tutulmuş ve bazen de sansüre uğramıştır. Tavernier'in eserine önsöz yazan Breton, seyahat notlarını nasıl gereksiz ve can sıkıcı anlatımlardan kurtardığını, Tavernier'in üslubunu nasıl sadeleştirip, eseri hoşça gitmeyen biçimlerden arındırdığını açıklarken, seyyahların Şark üzerine yazdığı dönemde bu eserleri okumak isteyen kitle hakkında da bizleri aydınlatmaktadır:

Bu çeşit kitaplardan, öğrenmenin yanında eğlenmekten başka bir şey beklemeyen sosyete insanların, bilhassa hanımların ve gençlerin isteklerine daha uygun bir biçime sokulmaya Tavernier'ninkinden daha layık bir seyahat hikâyesi olamazdı (Tavernier, 1980:11).

Eğlence düşkünü okuyucuya daha eğlenceli bir Doğu sunmanın yolu Breton'a göre metnin gerekli görüldüğü yerlerde kesilip biçilmesi ve yeni

betimlemelerin metne eklenmesiyle mümkün hale gelecektir. Öyleyse okuyucuyu hem eğlendirecek, hem de şaşkına çevirecek bir Doğu kurgusunun yaratılmasında yazarın görevi, gerekli malzemeyi seyahati süresince toplamak, daha sonra da işlenmek üzere bu malzemeyi editöre teslim etmektir. Editörlerin metinleri kontrol etme ve hatta değiştirme gücü sadece metinleri değil, okuyucu algısındaki Doğu'yu da istenilen biçimlere sokmuştur. Başka bir deyişle, Doğu adına metinler aracılığıyla konuşan Batılı imgelem gücü, onu sabit, pitoresk bir manzara olarak Batılı okuyucuların seyir zevkine sunmuştur.

Six Voyages de en Turquie, en Perse et aux Indes isimli eseri üslup sadeleştirilmesi ve not ilaveleri şeklinde Breton tarafından yeniden düzenlenen Tavernier, çocukluk döneminden merak saldığı farklı coğrafyaları tanıma arzusunu seyahatler vasıtasıyla gerçekleştirir. Ona göre Doğu'da özellikle de İran'da, hakkında yazılabilecek pek çok ilginç malzeme bulunmaktadır. *Six Voyages* eserine kervansaraylardan, geçilmesi zor çöllere, deve tüccarlarından, kervanlara kadar Doğulu her ayrıntıyı malzeme eder. Ele aldığı her konuyu en ince detayına kadar aktarmaya, gözlemlerinin ne denli güçlü olduğunu göstermeye çalışan Tavernier'e ve eserine ilişkin olarak ünlü tarihçi Stefanos Yerasimos şunları belirtmiştir:

Jean-Baptiste Tavernier kervan ticaretinin vazgeçilmez koşulu olan güzergâhları belirleme ve betimleme işlevini üstlenerek, her şeyden önce bir coğrafyacının görevini yaptı. Anlatılan güzergâhlar, elbette kervan yollarına sağladıkları yarara göre seçilmişti. Tavernier için Doğu bir yandan başarının, öte yandan da serüvenlerin, sarayların ve değerli taşların, kısaca ihtişamın simgesi idi; ama orada yaşayan insanların simgesi asla değildi (2006:9).

Tavernier, *Six Voyages*'ın altıncı bölümüne konu ettiği kervansarayları yapı, idare ve konfor bakımından incelerken, Yerasimos'un onun hayran kaldığını belirttiği saraylar ve lüks yaşantıdan uzak bir öteki Doğu'yu göstermeye çalışır. Ancak şaşalı Doğu'nun öteki yüzünü incelerken, ötekine olan hayranlığı küçümseyici ve karşılaştırma yapan bir bakışa dönüşür. Ona göre Doğu'daki kervansaraylar Avrupalı otellerin kalitesiyle karşılaştırılmayacak derecede ilkel kalmaktadır:

Kervansaraylar, Doğuluların lokantalı otelleridir; bizimkilerin rahatlık ve temizliğini onlarda bulamazsınız (Tavernier, 1980:66).

Burada Tavernier'in Doğulular dediği İnan Şahı ya da saray ileri gelenleri değil kervancılıkla uğraşan, develer üzerinde aylar süren yolculuklar yapan tüccarlar ve kervancılardır. Yerasimos'un da belirttiği gibi Tavernier vb. seyyahlar, Batılıların antikçağdaki büyük Doğu medeniyeti hayali üzerinde durduklarından Doğu'nun bugünkü manzarasını hayal kırıklığı içinde izlemektedirler. Antikçağdan ve sarayın ihtişamından en ufak bir iz taşımayan bu öteki Doğu içinde yağmacı ve sefil köylülerden, deve tüccarları ve bedevi Araplardan başka bir şey aranmamalıdır. Barbar ve düzenbaz bir guruh olarak "Doğulular" bu yabanıl coğrafyayla uyum içinde yaşarlar. Tavernier uzun Doğu yolculuğunda çöllerin develerle, aylar süren zorluklara katlanılarak geçilmesi aşamasında, Doğuluların gösterdiği direnci kendinde bulamayışını bu yabanılığa ve mahrumiyete bağlar. Ona göre çöller "hayatı sürdürmek için gerekli olan hiçbir şeyin bulunmadığı tamamen ıssız diyarlardır" (1980:90). Doğu'ya seyahat edecek biri çöllerin geçit vermez doğasını göz önüne alarak, susuz, aç ve yorgun günlere kendini hazırlamalıdır.

Tavernier okuyucuya iklim ve coğrafik özelliklerle ilgili uyarılarını yaparken kervanlarda günler, hatta aylar süren çöl yolculuklarına ve yüksek sıcaklıklara dayanabilen develeri şaşkınlığını gizlemeden okuyucuya uzun uzun anlatır. Ona göre kanaatkâr, kırk gün yemeden içmeden durabilen bu hayvanların satıcılarıysa kendi ülkesindeki dalaverecilere benzemektedir:

Deve satıcıları bizdeki dalavereciler gibi kalleş olurlar. Hiç unutmam, ikinci İnan seyahatimden dönüşümdeydi, Kazvin'de bulunuyordum; sekiz güzelim deve aldığı sanan İnanlı tüccar, kendisine en iyi görünen dördü hakkında yanılmıştı. Bu develerin semiz oldukları göze çarpıyordu; fakat aslında şişirilmişlerdi. Dolandırıcılar, deve zayıf olduğundan kuyruğunun yanından bir delik açmışlar, oradan içeriye bir körüğün borusunu sokup, deveye en keskin gözleri çoğu zaman yanıltacak güzel bir görünüş vermişlerdi (1980:75–76).

Tavernier'in seyahatnamesinde şaşkınlıkla aktardığı bir diğer olay ise Kufe'de biri on, diğer on üç yaşındaki iki şeyh ile karşılaşma anıdır. Birbirlerini sultan diye çağırın ve lal rengi, içi odalara bölünmüş büyük bir

çadırda yaşayan bu iki kardeş, Tavernier ve yanındaki ressam arkadaşına kendilerine satılacak eşyaları olup olmadığını sorar. Tavernier için buraya kadar şaşılacak bir durum yoktur. Ancak sandıklar açılmaya başlandıkça alışveriş meselesi ilginç bir hal alır:

Onlardan (şeyhlerden) birinin yaveri sandıklar açılırken, içlerinden hiçbir şeyin aşırılmaması için, kendi adamlarından hiçbirinin sandıkların yanında bulunmasına müsaade etmek istememişti. Beraberimde genç bir ressamı da götürmüştüm; onun sandığında canlı renklerle boyanmış birçok basma resimler, manzara resimleri ve insan resimleri vardı; arasında yarı çıplak pek çok köylü kadına ait portrelerin bulunduğu başka resimler de vardı. Bu genç sultanlar, sadece bu köylü kadınlara ait resimleri aldılar ve istemiyorum dememe rağmen bana oniki duka altını ödediler (1980:93).

Tavernier'in aktardığı bu karşılaşma anında okuyucunun da ilgi çekici bulacağı nokta kuşkusuz çocuk yaştaki Doğulu iki şeyhe pek çok resim arasından çıplak kadın portrelerini seçtirtecek cinsel iştahıdır. Hentsch'e (1996:122) göre, *Six Voyages* konu ve ana temasıyla bir hayli ihmal edilmiş bir ülkenin ortasında, rahatça gezilemeyen ve çekicilikten uzak bir başkentte, İsfahan'da, sarayın debdebe ve sefahat içindeki çöküşünü anlatırken, Tavernier'in Doğu'ya bakışı ve özellikle İran hakkında çizdiği tablo hem hoşgörülle doludur, hem de pek övücü sayılmaz.

Doğuluların temizlikten ve konfordan uzak, yemekli otelleri diye tanımladığı kervansarayların ve dalavereci deve tüccarlarının dışında Tavernier, Doğu'nun sağlık konusundaki geriliğini vurgulamakta da ısrarcı olmuştur. Tavernier seyahati esnasında karşılaştığı bir şeyhin sağlık sorununa ancak kendi yanındaki Batılı cerrahın çözüm bulabildiğini aktarırken sözlerine telaşla "İranlıların kendileri de tıbbın pek de yöntemli olarak uygulanmadığını itiraf ediyorlar ve bu işten en iyi anlayanların Franklar olduğunda hem fikirler" (aktaran Hentsch, 1996:122) açıklamasını eklemiştir. Tavernier başka bir deyişle, tıp alanında mükemmel düzeyde sayılan İran'ın Avrupalılar tarafından geçildiğini İranlıların kendi ağızlarıyla itiraf ettiklerini göstermek ister.

Tavernier'in esas amacı bir tüccar gezgin olarak sadece gördüklerini aktarmak, ardından Doğu yolculuğu yapacaklara bir rehberlik hizmeti

sunmaktır. Ancak Yerasimos'un (2006:10) da dikkat çektiği üzere Doğu'ya yolculuk eden Batılıların yanlarına almayı ihmal etmedikleri ilk şey bir özgüven ve Doğu'ya karşı bir üstünlük duygusudur. Doğu'ya bakarken, onu gözlem altında tutup, olaylardan çıkarımlar yaparken hep bu üstünlük duygusu egemendir. Tavernier'in anlattığı doğa ve insan manzaralarında ötekine karşı kimi zaman şaşkınlıkla kimi zaman da bir üstünlük duygusuyla örülmüş bakışın izleri görülmektedir. Antikçağ rüyasından uyanan bir gezginin, bugünkü Doğu'yu olduğu haliyle anlattığı izlenimini veren eserde, seyreden Batılı göz için Doğu seyirlik bir nesnedir.

1.2. Jean Chardin'in İran Üzerine Düşünceleri

Tavernier'e benzer bir şekilde Doğu'ya elmas ticareti yapmak için giden bir diğer 17. yüzyıl gezgini Jean Chardin, İran'ı en detaylı biçimde okuyucuya aktaran seyyah olarak tanınmıştır. *Le Recit du Roi Perse* ve ikinci bir seyahatinden sonra kaleme aldığı *Voyages en Perse et aux indes orientales* isimli eserlerin yazarı Chardin, Doğu gezilerinin ardından bir Şark uzmanı olarak İngiliz ve Hollanda şirketleri için çalışmış, Doğu'yla ilgili bilgilerini bu şirketlerin ticari yararına kullanmıştır (Çiğdemoğlu,1998:110).

Bir gezgin olarak Chardin, çağdaşı Tavernier'e göre daha zengin bir paletin ve keskin bir gözlem duygusunun içinden İran'ı anlatırken, kendisini yalnızca Doğuların örf ve adetlerini gözlemlemekle sınırlı tutmamıştır. Chardin temelde "kendisine Avrupa'yla ilginç kıyaslama malzemesi sağlayan bilimsel konulara ve siyasal-dinsel kurumlara da ilgi göstermiştir" (Hentsch, 1996:123). Chardin, İranlıların bilimde yetenekli olduklarını vurgulamak için, Çinliler ve Hıristiyan Avrupalılardan sonra onların dünyanın en bilgin toplumu olduklarının altını çizer:

Hiç bilmedikleri modern sistemler ve Avrupa'mızın yeni keşifleri dışında, her türlü bilimde bizim kadar üstün, bizler kadar geniş bilgi sahibiler; bizim düşündüğümüz kadar önemli olmayan şeyse, biz de yeni buluşlar olarak geçen pek çok teoremin, çok daha kapalı bir şekilde de olsa Arap ve İran kitaplarında yer alması (aktaran Hentsch, 1996:123).

Chardin İranlıların bilimdeki ilerleyişini övmekle birlikte, onu Avrupa ile kıyaslamaktan, Avrupa'daki bilimsel yöntem ve bilgidaki uzmanlaşmanın yanında bunun yavaş seyirli bir ilerleme olduğunu bildirmekten de kendini alıkoyamaz. İranlıların araştırmada ve bilimde yetenekli ve ilerleme kaydeden insanlar olmaları Chardin için bazı gerçekleri değiştirmez:

Ama bizim Avrupa'mızın etkili yöntemlerine sahip olsalar ve aynı anda birçok bilim dalıyla birden ilgilenmeseler, matbaa sayesinde bizler kadar ucuz kitap edinebilseler çok daha ileride bir yerde olabilirdi (aktaran Hentsch, 1996:123–124).

Bu durumda Chardin'in bilim ve ilerleme üzerine övdüğü ne varsa, temelde yalnızca Avrupa'daki bilimsel gelişmişliğin ön plana çıkarıldığı ve ötekine bu manzara içinde sadece bir kıyaslama figürü muamelesi yapıldığı izlenimini vermektedir. Öteki üzerinden kendine ilişkin fikir yürütme ve onu bir kıyaslama nesnesine dönüştürme, Oryantalist çalışmaların ana yörüngesini oluşturacak bir stratejidir. Hentsch'e (1996:125) göre içinde Chardin'in de yer aldığı 17. yüzyıl seyyahlar gurubu gerçekleştirdikleri Doğu seyahatleri ile öncelikle "kolektif bir kimlik olarak ele alınan kendi kimliğini az çok bilinçli olarak doğrulamayı hedeflemektedirler". Kendi kimliğini doğrulama isteği ile hareket eden gezgin "kendinden emin olmak için farklılığa doğru gitmek, kültürel bir mesafeyi sağlamaştırma" zorundadır.

Chardin iki kültür arasındaki farklılığı kurarken ve aralarındaki mesafeyi önce yaratıp, sonra sağlamaştırırken öncelikle bilimdeki ilerleme meselesini gündemine almıştır. Chardin'in ikinci gündem konusu aslında Doğu'yla ilgili tüm düşünce alanını kapsayacak bir moda olgusudur. Chardin, Asya'nın Avrupa gibi olamayışını bu moda ve değişime kapalılık konusuna bağlar:

Avrupa'da ister giyim kuşamda, ister binalarda olsun, ister başka şeylerde, moda denen şey az çok değişikliğe uğrar. Doğu'da böyle değil. Orada hemen her şey ve her yer sabit (aktaran Hentsch, 1996:126).

Chardin'in bu düşüncesinde de görüldüğü üzere, Batı'nın Doğu'yla arasında kültürel bir mesafe yaratması ve bu mesafeyi gitgide sağlamaştırması için Doğu'nun Batı'dan farklı olduğunu ispat etmesi ve bunun için de onu başka

bir zamana aitmiş gibi göstermesi gereklidir. Hentsch'e (1996:126) göre, zamanda geriye itme ve ötekini sabitleştirme, seyyahların sıkça kullandıkları bir yöntemdir. Başka bir deyişle gezginler seyahat ettikleri Doğu ülkelerini bir donup kalmışlık ve geçmişteymiş hissiyle sunarak Batı'nın kendi canlılığının farkındalığını yaratırlar. Kadim Doğu'nun üstün medeniyetleri ve eserlerini abartılı bir biçimde yücelten Oryantalistlerin asıl vurguladıkları da bugünün Doğu toplumlarının çürümüştüğü ve geri kalmışlığıdır. Geçmişten gelen görkemli mirasın içinde bugüne yakışır hiçbir ilerleme kaydedemeden duran Doğu'nun, zamanda asılı bırakılması ve geçmişe sabitlenmesi gereklidir. Diğer bir deyişle Doğu'ya el koyup kaynaklarını sömürmenin, üzerinde siyasal ve askeri üstünlük kurmanın birinci yolu farklılığı zamana indirgemekten ve günümüz Doğu halklarını eskilerin yozlaşmış torunları olarak sunmaktan geçer (Barthold, 2004: 64–72).

Chardin, eskilerin bu yozlaşmış torunlarına, yani bugünkü Doğu sakinlerine tıpkı Tavernier'de görülen üstten ve kibirli bir bakışla yaklaşmıştır. Chardin için İranlı doğal olarak kabadır. Ona bu doğuştan kabalığı veren damarlarında taşıdığı İran kanıdır. İranlının doğal yetenekleri olması bu çirkin, biçimsiz, ağır, kalın derili ve esmer tenli insanların kabalığını örtmeye yetmez. Fiziksel özelliklerini eleştirdiği İranlılar Chardin'e göre üstün ve doğal yeteneklerini tembelliklerinden ötürü köreltirler. Ona göre İranlıların en büyük eksiği çalışmaktan yoksul bir yaşamı tercih etmeleridir (aktaran Hentsch, 1996:34). İranlıların çalışmaktan nefret edişleri ve yoksul bir yaşamı kader olarak görmeleri Chardin'in çağdaşı Tavernier tarafından da benzer cümlelerle eleştirilmiştir. Hem Chardin, hem de Tavernier İranlıları sefahat düşkün, hovarda, sinsî, ikiyüzlü ve dalkavuk olarak resmetmiş, yoksulluklarının başlıca nedeni olarak ise fena halde tembel olmalarını öne sürmüşlerdir.

1.3. Mısır'a Sömürgeci Bir Yaklaşım ve Jean de Thevenot

17. yüzyılda Suriye, Mısır, İran ve hatta Hint adaları olmak üzere pek çok ülkeye seyahat eden Thevenot, bugün kâşif dediğimiz profesyonel seyyah tipinin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Doğu seyahatine çıkmadan önce gideceği ülke ve bölgelerin yollarına ait pek çok yazılı eseri gözden geçiren Thevenot'a (1978:30) göre, seyahatin anlamı “ne bilim endişesi ne de siyasi veya ticari bir vazifesi olmaksızın sadece merak ve öğrenme” isteğinde saklıdır. Yapacağı uzun yolculuklarda gördüklerini anlatmaktan başka hiçbir şey düşünmeyen Thevenot, sadece doğal olmanın yollarını aramıştır.

Thevenot, Doğu gezisinin başlangıcında öncelikle İngiltere, Hollanda, Almanya ve İtalya gibi ülkeleri gezdiğini ancak bu ülkelerde dikkate değer bir şeyle karşılaşmadığını belirtirken, bu durumu Oryantalizm açısından çok önemli sayılan bir “bilgi” meselesine bağlar. Thevenot'a göre, bu ülkelerde gezmenin ilgi çekici bir tarafı yoktur çünkü “onları dikkate değer yapan şeyler Fransızlarca bilinmektedir” (1978:38). Onun gözünde, bir seyyah olarak, bilmediğinin (Doğu'nun) bilgisine ulaşmak önemlidir. Bu durumda Thevenot'un bilinmeyeni keşfetme isteği ötekini daha dikkate değer kılmakta ve Doğu'yu başlı başına bir bilgi nesnesi haline getirmektedir:

Roma'nın İtalya'ya sağlayabildiği şeylerle kafamı doldurduktan sonra, burada kalmanın enteresan bir yeri olmayacağına karar verdim. Büyük bir arzu ile beklediğim yerleri görmek için başka ülkelere gittim: fakat önce nereye seyahat edeceğimi tespit etmem lazımdı ve faydasız bir seyahat yapmamak ve seyahatten yararlanmak için lüzumlu şartlar ve kılavuzlar gerekiyordu (1978:38).

Thevenot, uzun bir süre ön hazırlığını sürdürdüğü Doğu seyahatini gerçekleştirirken özellikle Türkiye ve Mısır'a ilgi duymuş, bu iki ülkenin sosyal ve kültürel dokusu üzerine yorumlarda bulunmuştur. Thevenot'un seyahat ettiği 17. yüzyılda yalnızca Aşağı ve Orta Mısır bilinmektedir ve henüz 18. yüzyılda ortaya çıkacak hiyeroglif incelemelerine başlanmamıştır (Çiğdemoğlu, 1998:112). Thevenot'tan bir yüz yıl sonra tam anlamıyla keşfedilecek olan Mısır, ilerleyen dönemlerde Avrupalı gezginler için hem en

büyük merak konusu olacak, hem de sömürgeci ülkelerin siyasi ve ekonomik çıkar yarışına bir dekor oluşturacaktır. Tarafsız ve doğal bir gözlemci olarak Thevenot, ayrıntı ve gerçeklik konusundaki titizliğiyle çağdaşlarının pek çoğundan ayrılmasına rağmen, özellikle Mısır üzerine yaptığı yorumlarda klişelerin etkisinden kurtulamamıştır. Tavernier ve Chardin'in İran için yaptıkları olumsuz yorumların bir benzerini Thevenot Mısır için yapmıştır. "Anlattıklarına etnografik bir karakter kazandıran" (Yerasimos'tan aktaran Hentsch, 1996:118) Thevenot'un, Mısırlıların esmer deri rengiyle tembellik, miskinlik, adilik ve dayak düşkünlüğü gibi karakter özellikleri arasında kurduğu yakın ilişki üzerine Hentsch şunları söylemiştir:

... Ortaya konuş biçimi bakımından yeni bir ırkçılıktır bu: Artık bağlı olunan dine değil (Thevenot Hristiyanlarla Müslümanları aynı kefeye koyuyor), derinin rengine (esmer) ve iddia edilen karakter özelliklerine dayanıyor... Buna karşılık, bu aşağılayıcı dille, ilerde sömürgecilerin kullanacağı dil arasında bir benzerlik kurmak işten bile değil. Beyaz adamın gözünde renkli insanların tembelliği ve gevşekliği, onlara uyguladığı her türlü şiddeti mazur göstermek için her zaman kullanıldı (1996:120).

Thevenot'un gezi notlarına Mısır'ın görkemli piramitleri, ya da doğa şartlarından ziyade insan manzaraları hakimdir. Eski Mısır medeniyetinin kalıntıları üzerinde miskince zaman öldüren bu esmer tenli halk için Thevenot'un söyleyeceği tek bir olumlu söz bile yoktur:

Genel olarak, insanların hepsi esmer, çok kötü, çok rezil, alçak, korkak, miskin, ikiyüzlü, fena halde oğlancı, hain, haydut, son derece hatta bir Medine için adam öldürecek kadar parağöz, sonuç olarak her kötülüğü yapmada üstlerine yok, son kertede ödekler, hiç yoktan öfkeye kapılıp, anında barışlılar (1978:65).

Thevenot ilerleyen sayfalarda, sömürgecinin ötekini sömürgeleştirirken kullandığına benzer bir dile geçiş yapmaya başlarken, yönetilen ve üzerinde hâkimiyet kurulup ezilenin sadece hak ettiği muameleyi gördüğünü vurgular. Thevenot, sopayla idare edilen bir köpekle benzerlik kurduğu dayak düşkünü Mısırlıları sömürgeci bir dilin içinden tanımlar:

Bu sefillere Türkler köle gibi davranıyor, daha doğrusu köpek gibi, çünkü Türkler onları elde sopayla idare ediyorlar [...]. Mısırlılar çok kötü huylu olduklarından, sopa yemeye bayılıyorlar ve köpekler gibi, kendilerine dayak atanları daha çok seviyorlar ve bir temiz okşandıkları zaman çok daha iyi

hizmet ediyorlar, oysa kendilerine adam gibi davranıldığında dayanılmaz oluyor ve işten kaytarıyorlar (1978:295).

Thevenot bir yandan Mısırlıyı sopayla ve efendi-köle ilişkisi içinde idare ettiğini söylediği Türkleri “barbar” ve “acımasız” ilan ederken (ki bu Türkler için en sık kullanılan klişedir), Mısırlıları (insan bile olmadıkları için) sömürgecinin adil ve iyi muamelesine layık olmayan, efendinin hoşgörüsünü suiistimal edecek bir köle topluluğuna benzetir. Thevenot’un Mısırlıları tanımlarken, başka bir deyişle ötekini eseri içinde temsil ederken kullandığı tüm dilsel malzemeler tektipleştirici ve ötekinin kültürel zenginliğini tek bir anlam katmanına indirgeyici niteliktedir.

2. DOĞU’YU SEYRETMEK YERİNE DOĞU’YU DÜŞÜNMEK

2.1. Volney: Gözlemleri Öznelliğe Üstün Tutan Bir Gezgin

Avrupa’nın Aydınlanma çağını yaşadığı ve her türlü zihinsel faaliyeti sorgulayıcı bir akılla gerçekleştirdiği 18. yüzyıl, Batı’nın ötekini düşünme biçimlerini de etkilemiş ve önyargıdan mümkün olduğunca uzak, ötekini anlama isteğiyle dolu bir tavrın yaygınlaşmasını mümkün kılmıştır. 17. yüzyılda Doğu’ya seyahat eden gezginler deri rengi, bilgi ve görgü düzeyi gibi temel dayanak noktalarından hareketle, Doğu ve Batı arasında kapatılması pek de mümkün olmayan kültürel bir mesafe yaratmışlardır. Aydınlanma döneminde Suriye ve Mısır’a seyahat eden Volney, 17. yüzyıl gezginlerinin bu öznel, klişelerle beslenmiş bakış açısını reddetmiş, Doğu’ya yaşadığı yüzyılın nesnel ve hoşgörülü tavrıyla yaklaşmıştır. Bu açıdan Volney, Aydınlanma yüzyılındaki düşünme biçiminin seyyahın gözlemlerine ve farklılığı algılayış tarzına nasıl etki ettiğinin görülebileceği ideal bir örnek oluşturmaktadır.

18. yüzyılın sonlarına doğru bir bütün olarak düşünölmeye başlanan Mısır, Volney’in *Travels in Egypt and Syria* (Suriye ve Mısır’da Seyahat) adlı eserine konu olurken, seyahati esnasında yazdığı notlar Napolyon’un Mısır seferi öncesi önemli bir bilgi kaynağı olarak kullanılmıştır. Volney, *Travels in*

Egypt and Syria'da ne gerçekleştirdiği seyahatte yaşadığı bir takım maceralardan söz eder, ne de seyahatin bizzat kendisiyle ilgili bilgiler verir. Seyahatlerinde tüm dikkatini ziyaret ettiği ülkenin politik durumu üstünde yoğunlaştıran Volney, Mısır ve Suriye'nin fiziksel özelliklerini sadece incelediği toplumun yaşadığı coğrafi ortamları daha iyi anlatabilmek amacıyla ele alır. Kendinden önceki seyyahlardan farklı olarak, Doğu'daki Antikçağ izleriyle ya da kalıntıların güzellikleriyle ilgilenmez. Diğer taraftan, masalsi bir Doğu yaratmakla ve gördüklerini abartıp, okuyucuya sadece muhteşem bir Şark manzarası sunmakla yetinen seyyahları da eleştirir. Seyyahların Doğu'da gördüklerini göklere çıkarma merakıyla alay eden Volney, Mısır'ın en görkemli yapılarının, Giza piramitlerinin karşısında bile soğukkanlı bir duruş sergiler ve bu yapıların varlığını despotik yönetim biçimleriyle ilişkilendirerek politik bir bakış sunar:

Bu barbarca işleri yaptıran despotların aşırılığı karşısında insanın isyan edesi geliyor... (Mısır Piramitlerinin ortaya koyduğu) zengin ve sanatsever bir halkın dehasından çok, efendilerinin kaptisleriyle acı çeken bir milletin köleliğidir (aktaran Hentsch, 1996:156).

Volney, piramitlerin sanatsever bir halkın dehası değil, zorba bir yönetim altında ezilen insanların acıları üzerine inşa edildiğini söylerken Nil ülkesinin bu kötü yönetim biçiminden kurtarılması gerektiğini sezdirir. Ona göre despotizm bir hastalık gibi insanları esir almakta ve insancıl, cömert, soylu ve davranışlarında ince ve nazik Doğulu toplumları rahatsız etmektedir (aktaran Hentsch, 1996:412). Ancak Volney'in bu hastalığı yok etmek için ortaya koyduğu çözüm, bir yüzyıl sonra kendini daha da çok hissettirecek olan sömürgeci düşüncenin içine gizlenmiştir. Ona göre Mısır, kötü ve acımasız ellerden kurtulup, adil ve merhametli başka ellere geçtiğinde sağlıklı bir biçimde varlığını sürdürebilecektir. Bu noktada en büyük görev ise kendi çıkarlarının farkına varması gereken Mısır halkına düşmektedir. Ne var ki Volney değişimi isteme gücü olduğuna inandığı bu halkı, miras aldığı Antikçağ medeniyetinin devamını sağlayamamış, sanattan anlamadıkları için Antikçağ eserlerinin yok olmasına göz yummuş bir toplum olarak eserinin muhtelif bölümlerinde eleştirir:

Eğer Mısır halkı sanatsever bir halk olsaydı, burada Antikçağı tanımamızı sağlayacak ve artık dünyanın geri kalan kısmının bize vermeyi reddettiği kaynakların bulunması gerekirdi... Mısır'ın başka ellere geçtiğini görme dileğini, kuşkusuz anıtlardan çok bu halkın çıkarının belirlenmesi gerekiyor (aktaran Hentsch, 1996:156).

Volney, Mısırlıların çıkarına olacağını düşündüğü yönetim değişikliğini sorgularken, toplumdaki temel tıkanmanın nereden kaynaklandığını da araştırır. Hentsch'e (1996:167) göre, Volney'in araştırmasında kullandığı karşılaştırmalı Batı sosyolojisi onun etnik merkeziliğini tamamen modern hale getirir. Doğu'yla ilgili önyargılarda bulunmadan ve kendisinden sonra gelecek olan Oryantalistlerin arkeolojik çabalarından uzak durarak çalışan Volney, toplumdaki tıkanmanın nedenini açıklamadan önce, kendisi gibi Aydınlanma düşünürü olan Montesquieu'nun iklimler teorisini reddeder. Volney için Asya tembelliği anlayışı gibi iklime dayandırılan bir klişe kabul edilemezdir. İklimin etkilediği, tabiatın cömert davrandığı toplumlar, ihtiyaç maddelerine daha zor ulaşanlara kıyasla pasif olabilirler, ancak bu durum tamamen iklimin sıcaklık veya soğukluğuna bağlanamaz, bu daha çok zenginlikle ilgili bir durumdur. Volney'in iklimler teorisi ve Asya tembelliği klişesini neye dayanarak reddettiğini Barthold şöyle açıklıyor:

Volney'in günümüzde bile henüz terk edilmemiş –tarihsel dönemde Şark ülkelerinin iklim değişimine uğramış olması, sıcak iklimin enerji eksikliğini ve iş randımanını etkilemesi ve ılıman iklimin Avrupa medeniyetinin gelişmesine neden olduğu şeklindeki– yaklaşımı reddetmesi ilginçtir. Volney, Mısır'daki iklim koşullarının aslında antik Mısır medeniyeti dönemindeki iklim koşullarından pek farklı olmadığını, Şark milletlerinin bu devasa medeniyeti aynı iklim şartlarında gerçekleştirdiklerini ve sıcaklığın sadece, ılıman iklimden gelen insanların randımanını etkilediğini, yerlileri etkilemediğini haklı olarak ispatlamıştır. Volney, Müslüman Şark'ın gerilemesini, kötü yönetime ve İslam dininin, halkın psikolojisi üzerindeki zararlı etkisine bağlamaktadır (2004:182).

Volney'e göre kişi ve ulusların eylem ve durgunluklarını belirleyen esas etken, hükümet ve dinin oluşturduğu sosyal kurumlardır. Diğer bir deyişle Doğu toplumlarının çöküşünün nedeni iklimsel özelliklerde değil, Doğu'da bir ara sınıf yapılanması olmamasında aranmalıdır. Volney, Doğu'daki bu burjuvazi sorununu şöyle dile getirir:

Avrupa devletlerinde halkı yönetme gücünü bizzat halkın bağrından alan yöneticilerin iktidarlarını kötüye kullanmaları ne kolaydır, ne de onlara bir

avantaj sağlar[...] bunun nedeni, adına halk denen ve sayısal üstünlüğüne karşın birleşemediği için daima zayıf kalan kitlelerin dışında, bir de halkın ve yönetimin niteliklerini birleştirerek, bu ikisi arasında bir çeşit denge oluşturan ara bir grubun varlığıdır. Bu grup, toplum içindeki görevlere dağılmış, yararlandıkları güvenlik ve mülkiyet haklarına saygı duyulmasında ortak çıkarları olan, varlıklı ve refah içindeki yurttaşlardan oluşan bir sınıftır. Mısır'daysa, tersine, ne ara devlet, ne de soylulardan, hukukçulardan ve ruhbandan, tüccarlardan, toprak sahiplerinden vb. oluşan ve halkla yönetim arasında bir çeşit ara yapı konumundaki kalabalık sınıflar vardır. Orada herkes ya askerdir ya da kanun adamıdır, yani hükümetin adamıdır (aktaran Hentsch, 1996:114).

Volney için, sınıfsal yapılanma sorunu kapsamında, iklimden çok sosyal kurumlar insan ihtiyaçlarının ve buna bağlı olarak insan faaliyetlerinin boyutlarının genişleyip daralmasına sebep olmaktadır. Buna göre bir toplumun, örneğin Doğulu toplumların düşüşünün diğer bir nedeni de, sosyal ve siyasi kurumların çarpık şekilde işlemesi yüzündendir (Cuayyıt, 1995:41–42).

3. ONDOKUZUNCU YÜZYIL ROMANTİK SEYYAHLARININ YARATTIĞI DOĞU MİTİ

3.1. Tuhaflığın, Ahlaksızlığın ve Egzotizmin Merkezi: Doğu

Doğu'nun kurgulanmış bir hayal ve macera alanından çıkarılarak antropolojik ve etnografik çalışmalar için bilimsel bir inceleme konusu haline getirilmesinde İngiliz Şark Araştırmalarının ve bu araştırmaların öncüsü kabul edilen Edward William Lane'in katkısı büyük olmuştur. Said'in Doğu'ya yaklaşım tarzı olarak birinci niyet kategorisine yerleştirdiği Lane ve onu takip eden diğer İngiliz yazarlar, gözlemlerin öznelliğe üstün tutulduğu ve öznelğin tamamen gizlenmeye çalışıldığı bir araştırma alanına mensuptur. Doğu'yu araştırırken gerçeğe sadık kalmaya ve kanıtlarını tüm inandırıcılığıyla sunmaya çalışan Lane, Said'e göre "Şark'taki ikametini bir bilimsel gözlem biçimi olarak gören, bu ikameti Şarkiyatçılık mesleğine bilimsel malzeme sağlamak gibi özel bir görev için kullanmayı hedefleyen" bir yazardır (2004:169).

Lane'in etnografik tasvirlerle yer verdiği *Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekleri Üzerine* isimli eseri, Ortadoğu'yla ilgili ilk ciddi etnografik çalışmalardan biridir. Lane'den sonra Doğu'ya seyahat eden pek çok gezginin Mısır tasvirlerini oluştururken başvurduğu bu eser, Şarkiyatçı metinlerin bir alıntılama geleneğinin ürünleri olduğu görüşüne somut bir örnek de oluşturur (Said, 2004:33). Lane, hem kendisinden sonraki Doğu araştırmacılarını ve özellikle seyyahları etkileyen, hem de onları en sert biçimde eleştiren kişi olarak da dikkat çekmektedir. Gözlemlerinde nesnellik ve gerçeğe sadık kalma ilkeleri ağır basan Lane'e göre seyyahlar, bazı geleneksel hileleri kullanarak metinlerini daha ilginç hale getirmektedir. Ancak Kabbani'ye göre Lane, Doğu'daki yerli halkı üşengeç, batıl inançlı, zevk düşkünü ve din fanatiği gibi Batı kaynaklı geleneksel sıfat ve lakaplar aracılığıyla tanımlayarak eleştirdiği geleneksel hilelerin bir kullanıcısı da olmuştur. Lane, metinlerinde tanıdık ve bildik bir Doğu manzarası oluştururken yalnızca Doğu'ya ilişkin klişelerden değil, bir zamanlar Oryantalist eserlerin editörlerinin kullandığı, "belirli ayrıntıların çoğaltılıp, diğerlerinin dikkatle ve titizlikle hikâyeden çıkarıldığı" çerçeveyeyleyici hilelerden de yararlanır (Kabbani, 1993:54).

Lane, *Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekleri Üzerine* isimli eserine Batılı okuyucunun dikkatini çekeceğini bildiği sihirbazları, büyü ve astrolojiyi, egzotik dansçılar ile şehvet düşkünlüğünden kaynaklanan tuhaf olayları konu etmiştir. Seçtiği belirli konuların merkezi kahramanı olarak sahneye çıkan Lane'in, Mısır'ı bakire bir kadına ve kendisini de bu el değmemiş güzelliğin sahibine benzettiği Mısır tasviri, Oryantalizmin Doğu'yu dişileştiren ve Batı'yı onun sahibi olarak eril bir güçle eşleştiren söylemini yeniden üretir:

Kıyıya yaklaşırken kendimi Doğulu bir damat gibi hissettim. Gelinin duvağını henüz açacaktım ve ilk kez beni büyüleyecek, şaşırtacak ya da hayal kırıklığına uğratacak her şeyi görmek üzere idim (aktaran Kabbani, 1993:85).

Hayalinde kurguladığı Doğu'yu, olasılıkları ve sürprizleri deneyimleme alanına; kendisini şaşırtacak, büyüleyecek ya da hayal kırıklığına uğratacak dişi bir imgeye dönüştüren Lane için Doğu'nun sürprizlerle dolu tüm

manzaraları bu denli saf değildir. Lane, sokaklara ve kenar mahallelere doğru gidip, Doğu yaşantısının daha çok içine girdikçe dile getirmek için bile fazlaca erotik ve vahşi bulunduğu tuhaf sahnelerle karşılaşır. Lane, ahlak anlayışına ters düşen ve saygın okuyucu kitlesi için uygun bulmadığı bu sahnelerin metne yerleştirilmesi problemine hikâyenin en can alıcı noktasında anlatımı noktalararak çözüm getirir. Örneğin okuyucunun ilgisini çekecek sihir ve sihirbazlık gösterilerini ya da dansçı kızları tasvir ettiği bir pasajda okuyucu için fazla erotik bulunduğu sahneleri metnin dışında bırakır. Böylece Lane, şeffaf giysiler içinde resmettiği yerli güzellerin metinde bulunmayan erotik danslarını Batılı, eril hayalgücünün sonsuz kullanımına sunar:

Özel bir izleyici grubu önünde gösteri yapacakları zaman, bazıları renkli tülден, geniş kollu, ön tarafı yarıya kadar açık, uzun ve şeffaf bir elbise ile yine şeffaf bol bir pantolon giyerdi. Sonraki sahneleri ise anlatmak olanaksız... (Sihirbazlık gösterileri sırasında) küçük bir çocukla uyguladığı bazı edepsizce numaraları tasvir etmekten kaçınmak zorundayım; bazıları berbat denecek kadar iğrenç idi (aktaran Kabbani,1993:55).

Lane, Mısır'a ve yerli halka ilişkin gözlemlerinin gerçekçi ve nesnel olduklarını vurgularken, okuyucuda Şark'ın doğrudan ve ilk elden tecrübe edildiği izlenimini uyandırmaya çalışır. Said'e (2004:171) göre Şark'ın ve Şarklının bu türden birinci el bir tecrübe içinde sunulmasına olanak sağlayan şey, onun Batılı gözlemci tarafından taklit edilebilir bir doğaya sahip olmasıdır. Yerel kostümlere bürünerek kimlik değiştirmek ya da yerlilerin davranışlarını taklit etmek onların konuşmalarını, doğal tavırları ve görünümelerini kaydetmenin bir yoludur. Mitchell'e göre ötekini taklit etmek hem gözlenmeden gözetlemeyi, hem de "Şark'ı bir sergi geziyormuş gibi tecrübe etmeyi mümkün kılar". Lane gibi araştırmacı ve seyyahların yazdıklarına otoriter bir hava getirmeleri ve okuyucu ile taklit ettikleri yerlinin gözünde güven kazanmaları Mitchell'in vurgusuyla "Avrupalının katılımcı gözlemci olarak işgal ettiği bu tuhaf ikili konum" a bağlıdır (2001:66–67).

Mısır seyahati boyunca kimliğini gizleyerek yerli halk arasında dolaşan, onlarla aynı dili konuşup seyahat metnini zenginleştirecek pek çok etnografik ayrıntı elde eden Lane, yerlilerin en ilgi çekici özelliklerini kavrayabilmesini sağlayan dostluklar da kurmuştur. Lane Mısır'da tanıştığı ve

iyi arkadaş olduğu Şeyh Ahmed'in garip bulduğu özelliklerini vurgulayarak Doğu'nun nasıl şaşırtıcı ve tuhaf bir yer olduğunu göstermeye çalışır. Ahmed'in çok eşlilik zaafı ve cam yeme özelliği Lane'in oluşturmaya çalıştığı gariplikler tablosunun ilk malzemesidir. Doğuların batıl inançlarını, vahşi ve acayip tavırlarını okuyucusuna göstermeye çalışan Lane, katıldığı bir düğün törenindeki tuhaf manzarayı şu şekilde anlatır:

Kırk beş yıl kadar önce... Nakibüleşraf (ya da Peygamber soyundan gelenlerin önderi) Seyit Ömer... kızlarından birini evlendirirken, düğün alayının önünde, karnını deşmiş olan ve büyük bir kısmını dışarı çıkardığı bağırsaklarını gümüş bir tepside taşıyan genç bir adam yürüyordu. Törenden sonra bağırsaklarını topladı; bu ahmakça ve tiksindirici hareketin etkilerini atlatıp iyileşene kadar günlerce yatakta kaldı (aktaran Said, 2004:121).

Lane'in metninde oluşturmaya çalıştığı garipliklerle dolu Şark resminin üçüncü ve son malzemesi batıl inançlı yerli kadınlardır:

Bazı kadınlar, kafası kesilmiş adamın üzerinden hamile kalmak için yedi kez atlıyordu, bazıları da aynı istekle bir parça pamuğu kana batırıyordu. Bu kanlı pamuğu daha sonra ne yapacaklarını sizlere anlatmamalıyım (aktaran Kabbani, 1993:56).

Mısır'da geçirdiği süre içinde yerli kadınları tanımaya ve onların karakter özelliklerini çözümlenmeye çalışan Lane'in en önemli gözlem nesnelere biri kendisine ev işlerinde yardımcı olması için edindiği Nefise isimli köledir. Lane (1973:39), "aritmetik, okuma yazma ve dikişte tatmin edici bir gelişme gösteriyor" dediği dişi kölesi karşısında, kendisini onun cehaletini ve bilgisizliğini giderecek bir eğitmen, akıllı ve güvenilir bir kılavuz olarak konumlandırırken, yerli kadını korunmaya muhtaç, saf bir çocuksuluğun içine yerleştirir. *Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekleri Üzerine*, Nefise isimli kölenin cehaleti ve çocukça saflığının dışında, Lane'in Mısırlı kadınlara ilişkin pek çok olumsuz görüşünü de içerir. Lane, yerli kadınları tehlikeli derecede müstehcen bulurken, onları ikiyüzlü ve dalaverici dişi şeytanlar olarak resmeder:

Mısırlı kadınlar uygar uluslara dâhil olduklarını iddia eden bütün kadınlar arasında, duygusal bakımdan en ikiyüzlü karaktere sahip olanlardır. Özgürlüğü kötüye kullanırlar ve çoğu kilit altında tutulmadıkça güvenilir değillerdir. En uyanık ve dikkatli kocaların bile karşı koyamadığı ileri derecede kurnazca dalavereler çevirme yeteneğine sahip olduklarına inanılır.

1001 Gece'deki kadınların ikiyüzlülüklerine ilişkin hikâyeler, günümüzün modern metropolü Mısır'da hiç de az rastlanmayan olayları anlatır (1973:296).

Mısırlıların çalışma düzenleri, iş disiplinleri ve bilim ve teknikteki ilerlemelerini de sorgulayan Lane, Montesquieu'nun iklimler teorisini merkeze alarak, sıcak iklimin Mısırlıları tensel zevklere düşkün, çalışmaktan zevk almayan, uyuşuk bir toplum haline getirdiğini savunur. Lane'e göre (1973:185), Mısırlıların tütün, haşhaş, kahve ve afyon gibi keyif verici maddelere düşkünlüğü, sıcak iklimin getirdiği ataletle birleşince verimli bir şekilde değerlendirilebilecek nice saati boşa harcamalarına sebep olur.

3.2. Antropolojik Irk Sınıflamaları ve Erotikleştirme Eksenindeki Doğu Kurgusu

19. yüzyılda Hindistan, Suriye ve Mısır gibi pek çok ülkeye seyahat eden Burton'un Şarkiyatçı yazım tarzı, hem mensubu olduğu İngiliz Şark araştırmaları geleneğinin, hem de daha sonra incelenecek olan Fransız seyyahların temsilcisi oldukları Romantik akımın izlerini taşır. Burton, kişisel bir deneyime dayanan yapıtlarında, Fransız seyyahlara benzer bir biçimde, kendine hayali maceranın ve fantezinin başkahramanı rolünü verir (Said, 2004:207). Burton etkisi altında kaldığı bu ilk yazım tarzında, Doğu'yu sınırsız cinsel hazların deneyimlendiği bir macera alanına dönüştürmüştür. Kabbani'ye göre, bu noktada Burton'un metinlerine sapkın cinsel ilişkilerin yaşandığı, harem entrikalarının döndüğü ve kadınların tamamen erotik hatta pornografik olarak sunulduğu bir Doğu manzarası eşlik eder. Burton, cinsellikle ilişkilendirdiği ve özellikle Batılı erkek okuyucular için kurguladığı Doğu'nun erotik bir kompozisyona dönüştürülmesinde İngilizce'ye çevirdiği *Binbirgece Masalları*'nı bir dekor olarak kullanmıştır. Kabbani'nin düşüncesine göre Burton bu masalları, eşcinsellik, seksüel bozulma ve hadım etme gibi her türden cinsel sapmayı sergileyebilmek için bir yol olarak kullanmıştır (1993:62–83).

Doğu'yu saplantılı bir biçimde cinselliğe ve yozlaşmış ilişkiler alanına indirgeyen Burton için haremler Doğu'daki çarpık ilişkilerin gözlemlenebileceği en özel mekânlardır. Doğu'nun cinselliğini, tüm pervasızlıklarıyla, aşırılıklarıyla ve kurumlarıyla aktarırken Burton, Oryantalizmin alıntılama geleneğini akıllara getirecek bir biçimde kendisinden önce yaşamış bir seyyahın düşüncelerine de yer verir:

Zengin haremler, dediğim gibi seviciliğin yataklarıydı. İlk gençliğini henüz geçmiş her kadının “menekşem” diye adlandırdığı bir kız partneri vardı... Müslüman haremli lezbiyen aşkları için yegâne okuldu... Chardin, İran'da kadın genelevlerinin nerede oldukları bilinmezken, erkek fuhuş evlerinin çok yaygın olduğunu söylüyordu. Bugün de durum aynıdır: Genç çocuklar çok özenli bir bakımla hazırlanıyorlar: Diyetler, banyolar, epilasyon ve bir grup kozmetikçi...(aktaran Kabbani, 1993:70,75)

Doğu, Burton'ın ahlaksızlıkları, egzotizm ve aşırılıklarla dolu cinselliği rahatça sergileyebildiği sahnenin adıyla, yerli kadın ve erkekler Batılıların ancak fantezi dünyalarında yaşatabilecekleri bir entrika ve cinsel heyecanın baş aktörleridir. Bu noktada Burton, güçlerini üretim ve üstünlük için kullanan Avrupa imajını zedelemekten kaçınırken, Doğu'yu sadece cinsellekle tatmin olabilen ve bu yönüyle Batı'dan farklı, erotik bir mekân olarak kurar:

Hayvanca yaşamın tadına varmak, pasif duyumsal zevkler, hoş bir uyuşukluk, rüya gibi bir durgunluk Asya'da, Avrupa'daki yoğun, etkin ve tutkulu yaşamın yerini alan o ferah saraylar. Heyecanlı bir doğanın, şiddetli duyumsal algılarının bir sonucudur ve işte Arap keyfi budur. Mutluluğun maddi, manevi güçlerin kullanılması anlamına geldiği Kuzey bölgelerinde hiç tanınmayan bir şehvet düşkünlüğünü öne çıkarmakta (aktaran Kabbani, 1993:71).

Burton'un metinlerdeki bu türden Doğu manzaraları Assad'a göre duyumsuz, zevk düşkünü bir Doğu yaratırken, onun kurguladığı bu ağın içine düşmesine neden olmuştur. Burton'ın “artık yalnızca maddi düzlemde, karmakarışık detaylar ve yüzeysellik dışında yaşamı görebilmesi ve hissetmesi mümkün değildir” (1964:15). Burton'ın sadece cinsellik üzerine odaklandığı için kimi zaman yüzeysel kalan metinlerinin ikinci saplantılı vurgusu ikiyüzlü ve şeytan ruhlu olarak nitelendirdiği yerli kadın üzerinedir. Burton, Doğulu kadınları erdem yoksunu, cinsel olarak çekici ve entrikacı olarak betimlerken bir önceki bölümde incelenen Lane ile aynı görüşleri paylaşır (1907:212–236). Burton,

seyahat metinlerinde Şark'ı fantastik, egzotik ve erotik bir mekân olarak kurmasını sağlayan yazım tarzının haricinde, Doğu'yu ve Arapları antropolojik incelemelerine konu ettiği ve kendini Lane'e benzer bir biçimde, Şark toplumu ile adetleri konusunda yetke sahibi bir yorumcuya dönüştürdüğü ikinci bir yazım tarzını da benimsemiştir. Said'e göre, Burton, *Medine ile Mekke'ye bir Hac Seyahatinin Kişisel Öyküsü* isimli eserinde antropolojik gözlemi Şarkiyatçılığa bilimsel bir malzeme sağlaması için kullanmış, ancak Lane'den farklı olarak, "bireysel bilincinin ayrıksılığını ve biçimini" de bu uğurda feda etmemiştir (2004:169).

Burton, *Medine ile Mekke'ye bir Hac Seyahatinin Kişisel Öyküsü*'nde, ırk ve kültür düzeylerini araştırmaya yönelen ve 19. yüzyılda öncelikle hiyerarşik ırk sınıflandırmasında bir sistem olarak kullanılan antropolojiden destek alarak Arap ırkını sınıflandırır. Kabbani'ye (1993:80–81) göre, Burton bu sınıflamaları yaparken Arapları öncelikle "içgüdüsel, cinsel tutkularla yönetilen, beyaz ırkta evrimleşmiş olan niteliklere sahip olmayan" vahşi bir ırk olarak tanımlamıştır. Arapların vahşi bir ırk olduğunu kanıtlayabilmek için Burton'ın başvurduğu ilk yol Bedevilerin yüz şekillerini ve ifadelerini incelemek ve ardından bu görsel nitelikleri vahşi hayvanlara benzetmek olmuştur:

Arab al-Mutarribah ya da doğulu tarihçilerin deyimiyle Araplaşmış Araplar hiçbir zaman dağ sınırlarını geçmezler; her ne kadar soydaşlarının yakınlarında ikamet etseler de hala daha vahşi geleneklerini ve atalarının evcilleşmeyen ruhlarını devam ettirirler... Bedevi erkeklerin yiğitliği düzensiz ve belirsizdir. Onlar doğaları gereği, toplumun karmaşık ilişkileri içerisinde eğitilen, ama yine de eski alışkanlıklarına geri dönen avcı hayvanlar gibidirler... Hicaz'ın bu bedevilerinin en belirgin özelliği heyecanlandıklarında gözlerini büyükçe açmalarıdır. Bu durum, bakışlarındaki sabitlikle birleşince, aşırı sertliğin takip ettiği canlı bir coşkunun ifadesine dönüşür... Kulakları Arap atlarınıninki gibidir; düzgün, "kivrık", çeşitli yükselti ve girintileri olan incedikli kulaklar... Sesleri ise güçlü ve nettir; bastan çok bariton özelliklidir. Kızgınlık anında vahşi bir hayvanın çığlığını andıran bu ses, tiz bir çatırtıya dönüşür (1907:79–82).

Barbar ve vahşi bulduğu Arapların ikelliğini daha iyi vurgulayabilmek için metnin ilerleyen bölümlerine medeniyet kavramını yerleştiren Burton, Doğu ve Batı arasında açıkça karşıtlık kurmasını sağlayan bu kavramı yüz ifadeleri ve manevi değerler bağlamında ele alır:

Bana göre ifade, medeni insanların görünümelerini birbirlerinden farklı kılan en büyük ayırıcı niteliktir: Çölde ise çok az farklılık göze çarpar... Yırtıcılık ve kana susamışlık eğilimleri çölde süratle gelişirken, yine aynı sebeple medeniyetin cüretkârlıkları da buralarda bilinmez. Vahşiler ve yarı-barbarlar her zaman dikkatlidir, çünkü onların tek hazineleri yaşamları ve vücutlarıdır. Buna karşın medeni insan onlar olmadan yaşamın hiçbir şey ifade etmeyeceği yüzlerce farklı istek, umut ve amaca sahiptir. Arapların cesaret ile ilgili fikirleri bizlere bir şey ifade etmez. Çılgınca kahramanlıklarla ve imkânsız yiğitliklerle dolu serüvenleri bize belli bir süre çekici gelebilir (1907:87).

Mekke ve Medine'ye yaptığı yolculuk sırasında Arap kadınlarının görünümüne ilişkin de pek çok fikir elde eden Burton, çirkin bulduğu Hicazlı kadınların görüntülerini yorumlamak için açıkça karşıtlık kuracağı Batılı bir güzellik anlayışını metne yerleştirir. Bu noktada yerli kadının güzel olup olmadığına ilişkin bir yargıda bulunulması ancak Avrupalı ırkın evrensel bir güzellik normu olarak kurulmasıyla mümkün hale gelir. Burton'ın metnindeki bu örnek, Oryantalizmin Doğu'yu ancak Batılı değerleri merkeze alarak tanımlayan ve buna bağlı olarak Doğu üzerinden aslında Batı'yı kurmaya çalışan yapısını akıllara getirmektedir. Diğer taraftan bu örnekte, Oryantalistlerin gerçek Doğu'yu gördükten sonra yaşadıklarına benzer bir büyü bozumu yerli kadınla ilişkilendirilerek kurulmuştur:

...“Peki, kadınlar nasıldır?” Onlar aynen efendileri gibi, ancak daha geniş ve gevşek duran mavi renkli, pamuklu kıyafetler giyerler. Uzak mesafelere giderken kafalarını siyah renkli *Yaşmak*larla* veya Mısır'dakilere benzer kızıl renkli *Burkalarla*** örterler. Pantolon giymezler; terlik veya sandalet giydikleri de nadiren görülür. Saçları *Majdul* denen küçük atkuyrukları şeklinde örülür ve bolca sürülen tereyağı ile kaplanır. Zenginler ciltlerini gül ve tarçın kokulu yağlarla ovarlar ve saçlarını Çöl'ün en tatlı bitkisi olan Al-Shayh (*Pelin otu*) ile süslerler; aksesuar olarak bilezikler, gerdanlıklar ile altın, gümüş ve yaldızlı küpe ve hızmalar kullanırlar. Daha fakir sınıflar boyunlarına gümüş paralardan oluşan kolyeler takarlar... Açıkçası gerçekler beni Hicaz Bedevileri'nin kadınlarının pek de çekici olmadığını söylemeye zorluyor. Her ne kadar Ben Amur bazı güzel kızları barındırıyor olsa da, Nijd'in diri göğüslü güzelliklerinin çok ama çok uzağında kalıyorlar. Hicazlı kadınların gözleri vahşi, hatları kaba ve yüzleri bezgin; Güneyli herkes gibi çok çabuk soluyorlar ve yaşlandıkça daha çok cadıya benziyorlar. Uyarmalıyım ki, karalama defterimdeki çekici yüzlü “Bedevi kızını” Hicaz'da aramaya kalkan herkes acı bir hayal kırıklığına uğrayacaktır: Kıyafet bir Arap kıyafeti, ancak giyen Batılı bir peri (1907:116–117).

* Müslüman kadınların giydikleri yalnızca gözleri açıkta bırakan ince kumaştan iki parçalı yüz ve başörtüsü.

** Her taraftan kapalı, giyenin önünü görmesi için yüz kısmı kafesli çarşaf.

Burton *Medine ile Mekke'ye bir Hac Seyahatinin Kişisel Öyküsü'ne* Arapların beslenme şekillerini de konu ederken, onların yemek zevklerinin bir tabak çekirgeyi bir tabak lezzetli balığa tercih edecek kadar gelişmemiş olduğunu vurgular. Burton ilginç bulduğu bu durumu daha da şaşkınlık yaratacağını bildiği tanımlar ve ifadelerle süsler:

Bedeviler hali hazırda “çekirge-yiyenler”dendir, hatta ahali Mısır'da ringa balığı, sardalya ve ançüez(hamsi) yerine yenen *Fasikh*'den* çok bir tabak çekirgeyi tercih ederler. Çekirgeler tuzlu suda haşlanıp dört beş gün güneşte kurutulmuş olarak hazırlanır: bir sümüklüböcek bir Britanyalı için ne ise, “yaş” bir çekirge de Araplar için aynı şeydir. Önce kafa koparılır, iç organları çıkarılır, kanatlar ve bacakların dikenli kısımları yolunur ve böcek sofraya konacak hale gelir. Çekirgeler, mide bulandırıcı olacağı için tatlı şeylerle beraber yenmez: yemek her zaman tuz ve biberle ya da tereyağında terbiyelenmiş soğanla birlikte “sıcak” olarak servis edilir –ki bu durumda tadı ancak bozulmuş karidese benzer (1907:118)

Burton'a göre Arapların yeme içme adetleri kadar yaptıkları işin karşılığını isteme biçimleri de şaşırtıcıdır. Araplara yaptırılan herhangi bir işin ardından duyulacak ilk kelimenin “bahşiş” olacağına dikkat çeken Nerval (2004:216-219) gibi Burton da yerlilerin hizmetlerinin karşılığı olarak ödenen ücretin dışında para talep etmelerini rahatsız edici bulur:

“Bahşiş”, Mısır'da duyduğum ilk ve son tiksindirici kelimeydi. Kıyı gemisinin sahibi, ücretini ödemedi kiraladığımız teknenin kenarına tırmanmamıza izin vermedi, ödemeyi yaptıktan sonra ise bahşişini istedi. Eğer Doğulular Avrupalıların yaptıklarını bir şekilde uygulamaya çalışsa –ki bir İngiliz'in herhangi birine bahşiş verdiğini hiç görmedim– tüm bu sıkıntılardan kurtulurlardı. Ancak bu durumda beraberimdeki herkes bu isteği kabul etti ve bilindiği gibi, bazı durumlarda tekil kalmak işleri zorlaştırır. Teknenin içi, ilk bakışta oldukça rahatsız edici bir görüntüye sahipti; açgözlü tekne sahibi Ali Murad, gemiye altmış kişiyi alacağını söylemişti, ancak bu sayıyı 97'ye kadar esnetmişti (1907:189).

Burton'ın bahşiş örneğinde, bir Batılı'nın yüz kızartıcı ve hatta küçük düşürücü bulacağı böylesine bir hareketin Doğulular tarafından nasıl rahatlıkla ve pervasızca yapıldığı vurgulanırken, utanmazlık yerlinin doğasına atfedilir. Diğer taraftan yerlilerin aç gözlülük, gevşeklik ve riyakârlık gibi en sakil kusurlar içinde sunulması Batılı değerlerin yüceltilmesine olanak sağlayan bir çerçeveleme işlemidir. Bu noktada Burton'ın tanıştığı bir yerliden nasıl bahsettiğine bakacak olursak:

* Güneşte kurutulmuş tuzlanmış Kefal balığı.

O aylak, duyarsız ve içki tiryakisidir. Kişiliği bozuktur. Tehlike anında korkaklığından adı çıkmıştır. Korkacak bir şey yokken de aynı oranda küstahtır. Gerçeğe ya da dürüstlüğe ilişkin en küçük bir fikri yoktur. Yalnızca daha fazla hainlik yapabilmek için yeteneğe gereksinim duyar (aktaran Kabbani, 1993:19).

3.3. Rastlantısallığı ve Macerayı Deneyimleme Alanı Olarak Doğu

Edward Said'in (2004:168), "Avrupalı niçin hayalinde Şark'a yerleşir?" sorusuna cevap olarak ortaya koyduğu niyet kategorileri içinde Nerval ve onun metinleri, "tasarıyla beslenip biçimlenen kişisel bir estetik üzerine kurulu" üçüncü bir alana aittir. Said'in üçüncü niyet kategorisi dediği bu alanda Nerval'in de içinde bulunduğu yazarlar "gerçek yada mecazi bir Şark yolcuğunu, derinden hissedilen, kaçınılmaz bir tasarının gerçekleştirilmesi" olarak görürler. Bu üçüncü niyet kategorisine göre, Doğu'ya seyahat eden ve onun hakkında metinler üreten yazar için "bilincin oyun alanı çok daha geniştir" (2004:169). 19. yüzyılda bir Doğu Rönesansının oluşturulmasında etkinliği olan Nerval, ünlü eseri *Doğu'ya Yolculuk*'ta, üçüncü niyet kategorisinin bir temsilcisi olarak, kendi varlığını metinde daha iyi ortaya koymasına ve sergilemesine yarayacak daha geniş bir alana sahip olmuştur.

Nerval, yenileyerek yeniden kurma fikrinin 19. yüzyıldaki romantik düşünceye temel bir kaynak oluşturduğu yıllarda, hem sembolistlerin hem de gerçeküstücülerin hayranlığını kazanmıştır. İmge toplamak için gezen Nerval, "rüyasallığı ve imgeleme gücü içinde, kendine bağlı olduğuna inanabileceği bir köken ve bir soy ağacı yaratmayı istemiş" ve temelde "yaşamın ötesindeki bir başka yeri aramıştır" (Nerval, 2004:13). Nerval de ve diğer 19. yüzyıl romantiklerinde görülen kendine başka bir köken arama, ya da bireysel iç dünyaların kendilerine yeni bir yurt arama özlemi, 1789 devriminin ortaya çıkardığı ve Romantiklere Doğu kapısını açan psikolojik bir neden olarak görülebilir (Nerval, 2004:27). Bu psikolojik neden, Nerval'in seyahatlerine ve Doğu hakkında oluşturduğu metinlere, talihe inanma ve zamana boyun eğme şeklinde yansımıştır. Nerval'in kökenini başka bir diyarda ararken, kendini talihin kollarına bırakışı, ona seyahatlerinde hareket serbestliği sağlayan ve

içinde herhangi bir yasanın olmadığı, tek bir hareket yasasına inanmasıyla açıklanabilir bir olgudur (Richard, 2003:83). Ona göre seyahatin kişiye özgürlük sağlaması için bir mantık programına oturtulmuş klasik kurallara uyulmaması ve rastlantısallığa açık bir deneyim alanı yaratılması gerekmektedir. Çünkü Nerval'e göre yaratıcılığın ve mucizelerin kapısını açan sadece rastlantılardır. Avrupa'da çok önem verdiği bu rastlantısallığın olmadığından ve kuralların sıkıcı düzeninden bahsederken, "istasyonların toplumsal kesinliğinden, tarifeli vapurların şaşmazlığından" şikâyet eder. Nerval için Avrupa, "şehirlerin birbiri ardınca oluşturdukları bir medeniyet zinciridir. Her halka bir sonrakine hayat tarzı bakımından bağlıdır". Bu açıdan Nerval, bu sistemli yapılanma ve kuralların kör edici arenasında hayatta kalma mücadelesi vermek yerine, gözünü rastlantısallığın içinde bir çocuk gibi saf rüyalar görebileceği Doğu'ya çevirir. Doğu'ya her açılışında, Batı'nın katı medeniyet zincirinin halkalarının gevşediğini ve "gözlerinin önünde birbirinden farklı, hepsi teker teker keşfedilmeyi bekleyen hayat adacıklarının belirdiğini" deneyimler (2004: 29–30).

Nerval'in *Doğu'ya Yolculuk* eserinde onun tarafından keşfedilmeyi bekleyen ilk hayat adacığI olarak Kahire karşımıza çıkmaktadır. Oryentalist geleneğin tarih içinde yarattığı imgeler ve oluşturduğu Doğu kurgusu Nerval'in betimlemelerinde gözle görülür bir etkiye sahip olmuştur. Nerval uzun müddet kaldığı Kahire'yi öncelikle, Oryantalizmin eril, Batılı bakışının merceğinden görmüş ve kadim bir şehir olarak gördüğü Kahire'yi etkisinden kurtulmayı aklına bile getirmediği kışkırtıcı bir dişi imgeye dönüştürmüştür. Oryantalizmin kültürel farklılığı cinsel bir farklılığa indirgeyici yapısını akıllara getirecek bir anlatımla Nerval, Kahire ve Doğulu kadınlar arasında özdeşlik kurmuştur. Nerval için Kahire, kendi içine dönük, ama aynı zamanda cazibesini bu üstü örtülü sırra borçlu olan bir şehir; kahvehaneleri, çarşıları ve panayır yerlerinin hareketliliğiyle ise seyyahı şaşkınlığa uğratan bir hayal dünyasıdır. Nerval'in kafasını karıştıran ve onun çok önem verdiği rastlantısallığı yaşamasını mümkün kılan Kahire'nin kadınları da tıpkı şehrin kendisi gibi cazibesini suskunluğuna ve içinde gizlediği renkli dünyaya

borçludur. Kahire'deki peçeli kadınların Fransız bir ressama poz verdiğini duyan Nerval, ilgi çekici bulduğu bu olay üzerine şu yorumları yapar:

Zaman zaman, buraya, ona modellik etmekten hoşlanan portakal ve şeker kamışı satıcısı kentli kadınları getiriyormuş. Onlar da, Mısırın belli başlı ırklarının beden şekillerinin incelenmesine güçlük çıkarmadan razı oluyorlarmış; ama aralarından çoğu, peçesini çıkarmıyormuş yüzünden; bu da, Doğu utangaçlığının son sığınağı işte (2004:152).

Nerval Kahire'de bulunduğu zaman sürecinde bir ev tutup buraya yerleşmesi için gerekli olduğunu öğrendiği Doğulu bir adetle karşılaşmış ve utangaç bulduğu Doğulu kadınlardan biriyle evlenmek zorunda olduğunu öğrenmiştir. "Her tarafları örtülü, güzel olup olmadıkları bile anlaşılamayan" bu utangaç kadınlardan biriyle evlenmek istemeyen Nerval, Doğulu kadınların güzelliklerinden bahsederek kendisini bu evliliğe ikna etmeye çalışan tercümanı Abdullah'ın söylediklerini renkli bir kurgu içinde aktarırken, Oryantalizmin sapkın Doğulu erkek ve seyirlik, şehvetli Doğulu kadın imajlarını yeniden üretmiştir:

Mavi tunikler giymiş, gümüş bilezikler ve gerdanlıklar takmış bu portakal satıcısı kadınlar çok güzeldir. Mısır heykelleri gibidir bedenleri; gelişmiş göğüsler, şahane omuzlar ve kollar, biraz fazla iri kalçalar, ince ve sert bacaklar... Arkeolojik bir şey bu; atmaca başı şeklinde bir saç düzeni, bedenlerini saran şeritler ve kulplu haçlar olsa, al sana İsis ve Athor. ...Yürüyüşüyle, endamıyla, giysisini kıvrımlarından zarafetiyle, peçesinde ya da başlığındaki sıra dışı bir şeyle, gençliği ya da hoş gitme isteğini açığa vuran bir kadın gördünüz diyelim. Sadece izleyin onu ve eğer, kalabalığın farkına varmadığına inandığı an yüzünüze bakarsa, evinizin yolunu tutun; arkanızdan gelecektir o kadın (2004: 166–167).

Abdullah'la olan diyalogunda, onun ağzından aktardığı bu cümleler, Nerval'in hem önceleri utangaç bulduğu Doğulu kadınlarla, onların çocuksu hallerine yakışır bir oyun alanına girmesini sağlamış, hem de şehvetli gösterdiği Doğulu erkeklerle benzer bir fanteziyi deneyimleme isteğini meşrulaştırmıştır. Bu noktadan sonra Nerval, kültürel farklılığı cinsel, cinsel farklılığı da ten rengiyle belirginleştirilmiş ırksal bir farklılığa dönüştürücü, üçlü bir ötekici söylem içinden konuşmaya başlamıştır:

Kadınlar örtülü, ama ben örtülü değilim. Avrupalı yüz rengim, bu ülkede çekici bir özellik olabilir. Avrupa'da sıradan bir kavalıyemdir kuşkusuz, ama Kahire'de, Kuzey'in seilmeye değer bir çocuğuna dönüşüyorum. Köpekleri

çileden çıkararak Frenk elbisem, en azından, dikkati çekmemi sağlıyor; daha ne isterim! (2004:167).

Nerval'in beyaz deri renginin koyu renkli Doğulu bir kadın üzerinde yaratacağı etkiyi düşlerken sergilediği bu kendinden eminlik, Fanon'un sömürgelerdeki siyah bir kadınla, sömürgeci beyaz bir erkek arasındaki ilişki üzerine söylediklerini akla getirmektedir. Fanon, beyaz bir erkeğe âşık olan Mayotte'nin "onu seviyorum, çünkü onun mavi gözleri, sarı saçları ve beyaz bir teni var" sözlerini bir önermeye dönüştürürken, sömürgecinin kendi deri rengine vurgu yapan bu söylemlerle yerli kadına nasıl koşulsuz bir teslimiyet duygusu yaşattığının ve efendiliğini meşrulaştırdığının altını çizer (1988:53–56). Nerval'in, Doğulu kadınları cezbedeceğinden emin olduğu beyaz deri rengi, Fanon'un vurgusuyla, bir siyahın asla sahip olamayacağı bir güzellik ve erdeme işaret etmektedir.

Nerval, Doğu'da bir evlilik gerçekleştirmekte kararsız olsa da, yerli kadınlarla evlilik dışı bir beraberlik yaşama konusunda hevesli görünür. Kolay elde edilebilir bir fantezi nesnesi olarak gördüğü Doğulu kadın ve onun peçesi, Nerval'in yavaş yavaş peçeyi bir arzu nesnesine dönüştürmesine neden olmuştur:

İşte Binbir Gece'nin tam ortasına düşmüştüm. Bedreddin'in dükkânı önünde emirin kızının yaptığı gibi, iki hanımın kumaşlarını göstermesini istedikleri genç satıcılardan biri olamaz mıydım yani! Bağdatlı genç adam gibi şöyle diyebilirdim onlara: "Sırma çiçekli bu kumaşın fiyatına karşılık yüzünüzü gösterin bana; fazlasıyla ödemiş olacaksınız!" (2004: 168).

Nerval'in hayallerini süsleyen bu Doğulu güzelleri katıldığı bir eğlencede nasıl betimlediği ve kendisine kız seçmek için gittiği bu geceden nasıl bir şaşkınlıkla döndüğüne bakacak olursak:

Bir toz ve tütün bulutu içinde almeler* beliriyor karşımızda. İlk bakışta, örgülü saçlarının üzerine oturmuş yaldızlı takkelerinin ışıltısı etkiliyor beni. Yukarıya kaldırılmış kolları aynı ritimle hareket ederken zemini döven topukları, küçük zilleri ve halkaları çın çın öttürüyor: Kalçalar, şehvet dolu hareketlerle titriyor; Aphrodite'nin kuşağı gibi gevşek bırakılmış ve epey aşağılara inen göz kamaştırıcı kemerleri ile yeleklerinin aralıklarından muslin giysi altındaki bellerinin çıplaklığı görünüyor. Kastanyet büyüklüğündeki zilleri parmaklarının arasında şakırdatan ve flütlerle teflerin ilkel seslerine uyarak

* 19. yüzyılda fahişelik de yapan dansözler için kullanılan bir tür meslek adı.

çılginca dans eden bu gönül çelici varlıkların yüz hatları, hızlı dönüşler içinde zar zor seçiliyor. Aralarından iki tanesi, gururlu çehresi, rastık çekilip belirginleştirilmiş Arap gözleri, hafifçe allık çalınmış dolgun ve yumuşak yanaklarıyla pek güzeldi... Bu manzaraya daha gerçekçi bir şekilde bakınca ve dans da sona ermiş olunca, öteki ikisinin yüz hatlarını daha iyi seçebilme olanağını elde ettim; çok geçmeden bunların erkek dansçılar olduğunu anlamakta gecikmedim. Ey Doğu hayatı, işte senin sürprizlerin! Ve ben, bu ne idüğü belirsiz yaratıklar için aptalca heyecanlanmaya başlamak üzereydim ve Levant'ın en basit geleneğine uyarak alınlarına birkaç altın para yapıştırmaya hazırlanıyordum (2004:195).

Nerval Doğu seyahatine başlarken çok önem verdiği rastlantısallığı Kahire'nin sürprizlerle dolu yaşantısında bulmuştur. Gözlemlerini aktarırken Doğu'yla kendisi arasına bir mesafe koymak, gözlemlerini öznelliğe üstün tutmak yerine, tüm duygu ve düşüncelerini sübjektif bir tavır içinden sunmuştur. Doğu'da bir Avrupalının görüp şaşıracağı her ayrıntıyı, Doğu üzerine bir avam imgesi oluşturarak aktaran Nerval, kültürel farklılığı bayağılık izlenimi veren bir klişe evren, bir tiyatro dünyası görüşüne vardırır (Richard, 2003:84).

Nerval, bir yabancıнын Doğu'da kalabilmesi için gerekli olan evlenme adetlerini, Doğu'daki zorbalığı ve köle ticaretini eleştirmekten geri durmamış, ancak farklılığı deneyimleme alanı olarak gördüğü Doğu'da kendisi de eleştirdiğinin bir parçası olmuştur. Nerval, Doğulu bir kadınla evlenmek yerine, parasını ödediği bir köle edinerek de Kahire'deki yaşantısını devam ettirebileceğini öğrenince, kendisini eleştirdiği köle ticaretinin içinde bir alıcı olarak bulur:

Tam ortada, bir akçaağacın gölgelediği bir kuyu vardı. Sağ tarafta, duvar boyunca, bir düzine zenci ayakta ve sıra halinde duruyordu; mahzun olmaktan çok tedirgin bir halleri vardı; çoğu, halktan insanların sırtında görülen kolsuz ve mavi gömleklerden giymişti; hepsinin birbirinden farklı bir yapısı ve rengi vardı... Hasırların üzerinde oturmuş olan ve çoğu tütün içen beş zenci kadın kahkahalarla gülerek karşıladı bizi... Yüzlerce incecik örgüyle ayrılmış saçları, onları iki büyük kümeye ayıran kırmızı bir şeritle tutturulmuştu; ayırım yeri zincefreyle* boyanmıştı; kollarına ve bacaklarına kurşun ve kalay karışımı halkalar takmışlardı... Bazılarının burunlarındaki ve kulaklarındaki bakır küpeler, bazı dövmelemlerin ve boyaların daha da belirginleştirdiği bir çeşit barbar süslemesini tamamlıyordu (2004:213).

* Civa ve kükürtün bileşiminden elde edilen bir tür kırmızı renkli boya.

Nerval köle kadınların görüntüsünü detayları atlamadan ve renkli bir Doğu tablosu oluştururcasına aktarırken, hayranlığını bastıran sömürgeci bir dilin içinden konuşmaya başlar. Nerval'in farklı bir ırktan gelen bu kadınların Avrupalı normlarda bir güzellik anlayışına sahip olmadığını belirtirken seçtiği sözcükler, "sömürgecinin yerliden söz ederken kullandığı zoolojik terimlerdir" (Fanon, 1994:34).

Bunlar, hiç kuşkusuz, bizim benimsediğimiz güzellik anlayışından çok uzak Sennaar zenci kadınlarıydı. Çenenin çok çıkıntılı, alnın basık ve dudakların çok kalın olması, bu zavallı yaratıkları, neredeyse hayvansal diyebileceğimiz bir kategori içine sokuyordu... Bu zavallı yaratıkların çok ilginç vahşi bir havaları vardı. Çoğu bir yığın dövmeyle şekilsiz hale getirilmişlerdi; grotesk çizgiler, mavi yıldız ve güneşler, kaba bir şekilde işlenmişti kurşuniye çalan siyah derilerine. İnsan olduklarını kabul etmek gereken bu bahtsız şekilleri görünce, ırksal gururumuz dolayısıyla kendimizden uzak tutma konusunda inat ettiğimiz maymunlar için, bu yanlış tanınmış atalarımız için kimi zaman gereken saygıyı göstermediğimizi düşünüp insanseverlik bakımından kendimize sitem edebiliriz. El kol hareketleri ve duruşları da aradaki bu benzerliği göz önüne seriyor gibiydi. Hatta hiç kuşkusuz, ağaçlara tırmanma alışkanlığı sonucu çok gelişmiş ve uzamış ayaklarının onları, göze batacak şekilde, dört elli hayvanlar ailesi içine sokabileceğini de fark etmiştim... Doğanın onlara verdiği bu çehre bir yana, vücutları nadir görülen bir kusursuzlukta; gömleklerinin altından bakir ve saf şekiller beliriyordu... Evet, ama bu şirin canavarları görüp azacak değildim herhalde... Beyaz ırktan bir kadın, bu gece kızları arasında hayranlık verecek şekilde ortaya çıkabilirdi; onların narin endamları, saç taramaya, kumaş sermeye, antik fresklerde görüldüğü gibi küçük şişeler ve kâseler taşımaya adanmış gibiydi (Nerval, 2004:213–216).

Sömürgeci söylemin ötekini hayvani özellikler yükleyerek aktarmasına ve özellikle Loomba'nın (2000:85) bahsettiği, "yerli kadınların ırksal hiyerarşi merdiveninde en aşağı basamağa itilmesi"ne bir örnek teşkil eden bu alıntıda, seyreden Batılı eril gözün, farklılığı önce kültürel, sonra cinsel ve en sonunda da ırksal bir düzleme indirgediği görülmektedir. Nerval için gördüğü Habeş'li ya da zenci tüm Doğulu kadınlar ilkel ırklarda görülen bir benzerliğe sahiptir. Nerval, kendisine köle olarak seçtiği Cava'lı kadınla kurduğu ilişkiden bahsederken kendisini koruyucu bir baba, Doğulu kölesini de çocuksu bir saflığın içine yerleştirmiştir. Oryantalizmin ikili karşıtlıklarından biri olan bu erişkin Batılı ve çocuksu Doğulu klişesi, kendini idare etmekten aciz olduğu söyleneni çekip çevirme ve hâkimiyeti altına alma yolunda sömürgeci el koymayı meşrulaştırıcı bir söylemdir. Fanon'a (1988:39) göre, zenciyle bir

çocukla konuşur gibi konuşmak, ona bulunduğu düzeyi hatırlatmaya yarayan, sınıf belirleyici, soyutlayıcı, piritimize edici ve barbarlaştırıcı otomatikleşmiş bir tavidir:

Çok uzak ve eksantrik bir ülkeden gelmiş olan bir kadında büyüleyici bir şey vardır; bilinmedik bir dil konuşmaktadır bu kadın; giysileri ve alışkanlıkları sadece yabancılıklarıyla hayrete düşürmektedir sizi ve üstelik onların ülkemizdekilerden alışık olduğumuz sıradan küçük kusurları da yoktur. Böylece ben, bir süre yerel rengin bu büyüleyiciliğine kapılıp gittim; bu köle kadının bebek gibi konuşmalarını dinliyor, rengârenk giysilerini ortaya sermesini seyrediyordum; bir kafese konmuş göz kamaştırıcı bir kuştı ve ben de onun sahibiydim sanki... Kader onunla karşılaşmamı istemiş, onun iyi ya da kötü talihini belirlemek bana verilmişti... Yeni satın aldığı bir şeyde kusur olmasından endişelenen bir mal sahibi gibi saçlarını incelediğim sırada bu zavallı çocuk uykuya dalmıştı... Ona konuşma ve yazı dersi vermeye başladım. Önce bir çocukmuş gibi kâğıt üzerine dik çizgiler çizdirttim ona, sonra birkaç kelime öğrettim. Hayli eğleniyordu bunlarla ve Fransızcanın telaffuzu, Arap kadınlarının ağızda pek de hoş olmayan gırtlaktan gelen tonlamaları kaybettiriyordu ona... Arapça yazmayı bildiğini düşünüp temiz bir beyaz kâğıt verdim ona. Ama çok geçmeden, parmaklarının hareketleriyle, hiçbir halkın yazısında bulunmadığından kuşku duyulamayacak bir dizi acayip hiyeroglifin ortaya çıktığını gördüm... Bunlar hiç bir şey ifade etmiyor. Ancak, mürekkebe batırılmış bir kedi pençesi böyle şeyler çizebilir (Nerval, 2004:243–274).

Nerval *Doğu'ya Yolculuk* isimli eserinde Doğu'yu sadece dişileştirilmiş bir imge olarak kurmaz. Oryantalist geleneğin içinde kurgulanan olumsuz Doğu klişelerini metne serpiştirerek, tembel, sözüne güvenilmeyen, barbar ve despotik Doğulu imajlarını seyahatinde karşısına çıkan farklı kişiler üzerinden yeniden üretir. Doğu manzaralarına ilişkin betimlemelerine sürekli, insan yığınlarının oluşturduğu bir düzensizlik ve kargaşa hali eşlik etmektedir. Nerval, kalabalık panayır alanları ve pazar yerlerinden, Doğu'nun gül bahçeleri ve Kahire'nin kadim Mısır'dan miras aldığı piramitlerden bahsederken manzaraya saplantılı bir biçimde “toz” ve “tozlu” kelimelerini iliştedir. Ona göre Doğu'da sis olmadığı halde, toz, “bir günün aydınlığına hüznü bir örtü örter” (2004:187).

Büyük ve yüksek kargir binalar, sokağın bir yanına yayılan tozlu güneş ışınlarını zikzaklar halinde parçalara ayırıyor. Burası genellikle çok kalabalık, çok gürültülü; portakal, muz ve halkın tatlı bölümünü zevkle çiğnediği hala yeşil olan şeker kamışı satıcılarıyla dolu. Şarkıcılar, güreşçiler ve boyunlarına koskoca yılanları sarmış göstericiler de var; ayrıca Rabelais'nin acayip rüyalarındaki bazı imgeleri göz önüne seren bir temsil de veriliyor... Köpeklerin, develerin, salatalık satıcılarının ve ekmekçi kadınların

oluşturduğu kalabalıkta yirmi adım boyunca mücadele etmek gerekiyor. Eşekler dörtnala koşuyor, develer bağıyor, köpekler de üç kasap dükkânı önünde sıralar halinde inatla bekliyor... Birçok köşe döndükten sonra, sokak daha sessiz, daha tozlu ve daha ıssız hale geliyor; yıkık camiler ve orada burada harap evler görülüyor... İşte kentin başlıca mahallelerinden kanalla ayrılan bir çeşit kenar mahalledeyiz; iç tarafında çok sayıda kahvehane ve gazino var, öteki yanında birkaç tozlu palmiye ile şenlenen oldukça geniş bir bulvar görülüyor (Nerval, 2004:161–165).

Nerval, Doğu'nun kendisini kimi zaman hüzünlendirip kimi zaman da neşeye boğan manzarası karşısında hayranlığını gizlemezken, Doğuluların beslenme biçimlerini ilkel hatta tiksindirici bulur. Burton'ın Arapların çekirge yeme alışkanlıkları üzerine söylediklerini Nerval de benzer cümleler kullanarak metnine konu eder (2004:188).

Nerval, Doğuluların beslenme şekilleri kadar çalışma düzenlerini de ilkel bulur. Kendisi de bir Fransız olan Mösyö Jean'ın Doğu tembelliği üzerine söylediklerini şu şekilde aktarır:

Kahire'de, insanın ne kadar farklı ihtiyacı varsa, o kadar hizmetkârı olması gerekirmiş. Bunlar, tek bir iş yapmayı bir izzeti nefis meselesi yaparmış ve zaten öylesine tembelmişler ki, bu davranışlarının önceden hesaplanmış bir şey olduğu da düşünülemezmiş... Hiçbir şey yapmadan birkaç günlük para kazandıktan sonra, çoğu da sizi bırakıp gidiyormuş... Bu halk, yoksul ve hiç kuşkusuz cahil; uzun süre kölelik içinde yaşamaları da onları düşkün hale getirmiş. Etkin olmaktan çok hayalciler ve çalışkan olmaktan çok zekiler... (2004:190–191).

Nerval, hacıların Kahire'ye yapacakları ziyarete ve şehirde yapılacak dini törenlere katılırken Arap giysilerine bürünerek kendini gizlemeye ve onlardan biri gibi görünmeye çalışır. Bu noktada, farklı bir kültüre ait giysilere bürünmenin Batılı karakter için bir kimlik değiştirme aracı olduğu karşımıza çıkmaktadır:

Ertesi gün, hacıların gelişleri için düzenlenen şenliği düşünerek, onları rahatça görebilmek için ülkenin giysilerine bürünmeye karar verdim. Arap giysilerinin en önemli parçası vardı bende; omuzlara örtülebilen ya da başa sarılan, hatta tüm vücudu da sarabilen atalardan kalma *maşlah*'ti bu... Müslüman bayramlarına katılmak için Hıristiyan görünümünü hayli kaybetmek gerekiyordu... Üst üste giydiğim iki takke, açık boynum ve kesilmiş sakalımla, berberin bana tuttuğu deniz kabuğu kakmalı şık aynada zar zor tanıdım kendimi... Sonunda, şekil değiştirmiş, memnun ve artık çuval

* Kol kısmı derin yırtmaçlı, elbise üzerine giyilebilen bir tür pelerin.

gibi paltom ve yuvarlak şapkamla bu pitoresk kenti lekelemediğim için kendimle iftihar ederek berber dükkanından çıktım (2004: 221–224).

Nerval, Avrupa'dayken hayalinde canlandırdığı Doğu'yu keşfettikçe çeşitli hayal kırıklıkları yaşamaya başlar. Oryantalistlerin metinlerinde sıkça rastlanan bu hayal kırıklıkları ve Doğu'da umduğunu bulamama, Batılı özneye kadim Doğu'nun geçmiş güzellikleriyle bugünkü görünümü arasında bir karşılaştırma yapma fırsatı verir. Böylece Doğu, geçmişe ait bir hayal alanı olarak sunulurken, seyyah, bildik ve tanıdık bulduğu bu öteki manzaraya karşı yabancılaşmaya ve bu yabancılaşmayı da Batı'nın lehine olacak bir karşılaştırma alanı içine dâhil etmeye başlar:

Otelde öğle yemeği yedikten sonra, Muski'nin en güzel kahvehanesine gittim. Ve orada, almelerin herkesin önünde dans ettiğini gördüm ilk defa. Bu kahvehaneyi bir tiyatro sahnesine dönüştürmek istedim biraz; ama dekorasyonunda ne yoncalar, ne ince sütunlar, ne porselen duvar kaplamaları, ne de asılmış deve kuşu yumurtaları vardı yazık ki. Bu tür oryantal kahvehanelere ancak Paris'te rastlanır. Oysa burası, kireç badanalı ve kare şeklinde gösterişsiz bir dükkân (2004:194).

Mısır'ın antik geçmişinin kalıntılarına yine hayal kırıklıkları yaşayarak bakan Nerval, Orta Çağ'da kaldığına inandığı şehrin bugünkü halini küçümsemeyle karışık bir kırgınlıkla anlatır:

Taraçadan inmem ve kumlar içinde yarısı gözden kaybolmuş bir sfenksin ezeli sırlarını sakladığı bu dilsiz antikçağdan gözlerimi çevirmem gerekiyordu. Bakalım İslamiyet'in ihtişamı ve inancı, çölün ve mezarların çifte ıssızlığını, yaşayan insanlarla dolduracak mıydı; yoksa yavaş yavaş kaybolan şiirsel bir geçmiş için ağlayacak mıydık? Üç yüz yıl geri kalmış bu Arap ortaçağı, Yunan antikçağı gibi, tasasız Firavun anıtlarının ayağının dibinde çok geçmeden yıkılıp gidecek miydi? ... Bu eski hatıralarla, içinde bulunduğumuz kasvetli ıssızlığı canlandırmaya çalışıyorduk. Bu dev yapılar, (piramitler) yaklaşıldıkça küçülüyordu. Genişliklerinin yüksekliklerine eşit olmasından kaynaklanan bir perspektif etkisi olmalı bu. Ne var ki, yanlarına ulaşıncaya, insan elinden çıkmış bu dağların gölgesinde, hayranlık ve ürküntü duymamak elde değil (2004:228,286).

Nerval, Kadim Mısır'ı Avrupa'da olduğu sıralarda rüyalarında gördüğünden, onun tüm görkemini keşfe çıktığından ve adım attığı her gizli bölmeyle neredeyse bildiğinden bahseder. Ancak rüyalarında ve hayallerinde gezip gördüğü Mısır'ın, bugün, yıkıntı içindeki hali ona yabancı gelmiştir. Oryantalist kurguda Doğu, geçmişe atfedilerek, çoğunlukla dilsiz, suskun ve

kasvetli olma hali içinde tanımlanırken, bu, yazarın geçmişteki gücünü yitirmiş bir toplumun kurtuluşu için Batılı reçeteler hazırlamasını mümkün kılar. Böylece, Nerval'in kent karşısındaki hayal kırıklığını tedavi edecek olan da, "birkaç ay sonra, zavallı fellahların üstüne yıkılan bu tozlu ve dilsiz kenti dik açılarla kesecek Avrupa sokakları" nı düşlemesidir (2004:300).

Kahire'den ayrıldıktan bir süre sonra Nerval, Doğu'yla ilgili gerçek izlenimlerini okuyucuya ardı ardına sıralamaya başlamıştır. Despotizmin Doğulu halkların yönetilebilmesi için ne kadar ideal bir sistem olduğundan bahsederken seçtiği kelimeler, Nerval'in kendinden iki yüzyıl önce seyahat etmiş Thevenot'tan nasıl etkilendiğini gözler önüne serer. Thevenot'un (1978:295), Doğuluların birer köpek gibi sopayla idare edilebilecek arsız bir toplum oldukları ve ancak kötü muameleyle itaatkâr hale getirilebilecek bu insanların kendilerine iyi davranıldığında nasıl çekilmez hale geldikleri üzerine söylediklerinden hareketle, Nerval'in düşüncelerini gözden geçirecek olursak:

Zaman zaman küstah davranan ya da hemen boyun eğen, her zaman kuvvetli ve geçici izlenimlerin etkisinde kalan ve de despotizmin, Doğu'nun normal siyasal yönetiminde ne kadar ağır bastığını anlamak için mutlaka tanımanız gereken bu insanları etkileme isteğine biraz fazla kapılmışım herhalde... Arapların, geri çekildiğiniz zaman sizi ısırın ama üzerine gittiğiniz zaman gelip elinizi yalayan yaratıklara benzediği söylenebilir. Bir sopa vursanız, aslında böyle bir hakkınız olup olmadığını düşünmez ve bilmez. Durumunuz ona bayağı görünür önce, ama böbürlenirseniz ve yüksekte atarsanız, karşınızdaki basitliği etkileyen önemli bir şahsiyet olursunuz hemen. Doğu, herhangi bir şeyden hiçbir zaman kuşkulamaz; orada her şey mümkündür, *Binbir Gece*'deki gibi sıradan bir kalender, bir kralın oğlu olabilir (2004:359).

3.4. Hayallerdeki Doğu'nun Yeniden Keşfi

19. yüzyılda Doğu'ya seyahat eden hiçbir gezginde görülmeyecek kadar büyük kişisel ve estetik hedeflere odaklanmış olan Nerval ile kendisi de bir Fransız olan Flaubert'in yapıtları, imgesel bir gerçekliğe uzanımı olmayan bir boyuta sıkı sıkıya sabitlenmeleri açısından benzerlik gösterir (Said, 2004:181). Tıpkı Nerval gibi hayalinde canlandırdığı düşsel bir Doğu'yu deneyimlemeye ve bu tanıdık ve bildik Doğu'yu derin düşleri ve düşünceleri

için edebi bir dayanak haline getirmeye çalışan Flaubert, Doğu'ya yapılan gerçek bir seyahati düşsel olanı doğrulamaya hizmet eden bir aracı olarak görmüştür. Gerçek seyahatte karşılaşılan Doğu, Flaubert'in kendisi ile birlikte taşıdığı Doğu hayalinin, ya da Şark'ın düşsel gezintisi sonucunda çizilmiş olan resminin yansımasından başka bir şey değildir. Doğu'ya öncelikle düşsel bir gezinti yapmak, Flaubert'in Doğu'yu gerçek seyahati için bir *déjà vu* mekânına ve seyahat tamamlandıktan sonra bile düşüncede defalarca geri dönülmesi mümkün olabilecek bir yere dönüştürmesini mümkün kılar. Diğer taraftan, Flaubert, romanlarına konu olacak zengin bir düşler dünyasının ve çok sayıda roman karakterinin yaratımında yine bu düşsel ve abartılı Doğu kurgusundan yararlanmıştı (Kabbani, 1993:90–91).

Flaubert'in Doğu gezisi, kendisine, ait olduğu Batı kültüründen farklı, hayali bir alternatif yaratma ve yeni bir anayurt arama girişimidir. Bu hayali alternatif Flaubert için "Fransız kır manzaralarının gri tonlamasıyla tezat oluşturan göz kamaştırıcı renkler anlamına geliyordu. Yeknesak, kanıksanmış görüntü yerine heyecanlandırıcı bir seyir, fazlasıyla tanıdıklık yerine sürgit gizem demektir" (Levin'den aktaran Said, 2004:197). Flaubert'in renksiz ve donuk bulduğu Batı'ya hayali bir alternatif olarak kurguladığı Doğu, renk cümbüşünün eğlendiriciliğinin yanı sıra görsel bir kargaşa olarak da tecrübe edilir. Mısır seyahatinde gördüğü Kahire şehri Flaubert için kelimelerle anlatılamayacak kadar düzensiz bir renk ve ayrıntı karmaşasıdır:

İşte nihayet Mısır'dayız. Onun hakkında size ne söyleyebilirim, ne yazabilirim ki? Daha ilk sarhoşluğu üzerimden atamadım... Her ayrıntı gelip insanın yakasına yapışveriyor; gözlerini yakıyor ve dikkatinizi bu ayrıntılar üzerinde ne kadar yoğunlaştırırsanız bütünü kavramaktan o kadar uzaklaşıyorsunuz. Sonra, bütün bunlar yavaş yavaş bir ahenge kavuşuyor ve parçalar perspektif yasalarına uygun bir şekilde ait oldukları yerlere oturuyorlar. Ama o ilk günler, tanrım, renklerin karmaşası insanın kafasını allak bullak ediyor...(1996:80).

Flaubert, ayrıntıların karmaşıktığı Doğu manzarasını bir bütün halinde görememe sorununu aşmaya çalışırken, gerçek Doğu'yu bir resim, ya da tablo haline getirilmiş bir manzara olarak algılama yolunu seçer. Başka bir deyişle, Şark'ın düşsel/bütünsel olmaktan çıkarak ayrıntı yoğunluğu içindeki çok parçalı gerçek bir deneyim alanına dönüşmesi sonucunda Flaubert'te

ortaya çıkan yabancılaşıma, Doğu'nun resimsel bir bütünlük içinde sunulması ve uzak bir köşeden resminin çekilmesi gibi anlamlandırma çabalarını beraberinde getirmiştir. Doğu'nun her seferinde pitoresk ve sabit bir manzara şeklinde temsil edilmesi Flaubert'in "Şark'ın keşfedilen değil, yeniden keşfedilen" (1996:81) bir yer olduğuna ilişkin düşüncesinin de oluşum nedenidir. Mitchell'e (2001:71) göre Doğu, "daha önce görülmüş bir resmin kopyası, zihinde zaten yer etmiş olan bir harita, daha önce karşılaşılmış bir tasvirin tekrarı" olarak kavrandıkça bir temsil olarak anlamlandırılabilir ve Flaubert'in düşüncesindeki "yeniden keşfedilen" bir yere dönüşür. Flaubert'in deneyimlerinin görülen şeyin içeriğinden çok, onun nasıl görüldüğüne ilişkin, çoğu zaman teatral bir üsluba dayanması, Doğu'nun muazzam bir tiyatro sahnesine dönüştürülmesini mümkün kılar. Dehşet verici Doğu manzaraları karşısında iğrenme, beğeni ya da duygudaşlık gibi tüm kişisel hislerini bastıran Flaubert, ayrıntılarına inerek anlattığı her Doğulu manzarayı özenle kurulan bir tiyatro sahnesinin ve konuyla ilgili bir dekorun içine yerleştirir:

...Kasrül- Ayni Hastanesi. İyi durumda... Bir raşitik: Elleri geriye kıvrılmış, tırnaklar uzun, pençe gibi; gövdesinin kemik yapısı bir iskelet kadar açık seçik görülebiliyordu; bedeninin kalan kısmı da inanılmaz ölçüde zayıftı, kafasında ak cüzzam lekeleri vardı. Teşrih odası:... Masada bir Arap'ın kadavrası, karnı kesilip açılmış; güzel siyah saçlar...(aktaran Said, 2004:198).

Flaubert, Doğulunun hastalık sonucu ortaya çıkan tuhaf vücut şeklini aktardığı bu pasajda ayrıntıları bir hastane dekorunun içine yerleştirir. Flaubert'in metinlerinde Şark'ın bütününe atfedilmiş bir eksantrikliğin eşlik ettiği manzaralar, seyreden Batılı gözün eğlence konusu olacak canlı bir gariplikler tablosuna dönüştürülür. Doğu'nun tuhaf görüntüsünü egzotik mekânlara dair imgeler, sado-mazoşist zevkler, gizemli olaylar ve son olarak güçlü ve tehlikeli yerli kadın tiplmeleriyle zenginleştiren Flaubert, uç noktalara varmış bir hayvanilik ve kaba bir müstehcenlikle örülmüş, sapkınlığa varan bir Doğu beğenisine sahiptir. Flaubert'in bu Doğu beğenisi temelde Şark ile cinsellik ve Şark ile kadınsılık arasında kurulan tek düze bir ilişkinin ürünüdür (Said, 2004:196–200).

Flaubert Doğulu kadını sınır tanımaz bir cinsellik ve buna bağlı bir bereket simgesi ile eşleştirirken, cinsellik, tehlike ve tehdit, şehevi zevkler, sınırsız bir arzu ve hayalgücü Doğu'nun vaat ettiği özellikler olarak kurgulanır. şark'ı bu türden dişileştirilmiş sıfatlarla anlamlandırma, Batı'yı Doğu için hayaller kuran eril bir arzunun temsilcisi, Doğu'yu ise bu arzunun kadınılaştırılmış nesnesi olarak konumlandırma çabasıdır. Flaubert, Doğu seyahati boyunca karşılaştığı yerli kadınları erkekler arasında hiçbir ayırım yapmayan, cinsel yönü güçlü makinelere benzetirken kolay elde edilebilir gördüğu bu kadınları sonsuz bir itaatkârlık ve suskunluğun içine yerleştirir. Flaubert'in Mısır'da tanıştığı dansöz Küçük Hanım bu türden bir cinsel tecrübe ve suskunluğun ayrıca Flaubert romanlarındaki kadın karakterlerin ilk örneği olarak karşımıza çıkar. Flaubert, etkileyici ancak sözel dışa vurumu zayıf olarak nitelendirdiği bu kadını, kendinden hiç söz etmeyen, duygularının, kişiliğinin ya da tarihinin temsilciliğini hiçbir şekilde üstlenmeyen, üstelik karşısındakinden hiçbir şey talep de etmeyen suskun bir varlık olarak konumlandırır. Flaubert, Küçük Hanım'ın cinsel tecrübesi, kaba saba halleri ve duygusuz tavırlarını erotik ve eğlencelik konular olarak metne yerleştirirken, kendisini yerli kadın adına konuşan ve onun bedenine koşulsuz sahip olan eril bir güçle konumlandırır:

Bana gelince... Neredeyse gözlerimi hiç kapamadım. O güzel, uyuyan yarattığı seyretmekle (horluyordu, kafası kolumun üstündeydi; işaret parmağımı kolyesinin altına geçirmiştim), gecem uzun, sonsuz yoğunlukta bir hülya oldu - kalmamın nedeni de bu. Paris kerhanelerinde geçen gecelerimi düşündüm - tüm eski anılar geri geldi. Onu, dansını, benim için anlamsız, hatta birbirinden ayırt edilemez sözcüklerden ibaret şarkılarını söylerkenki sesini düşündüm (aktaran Said, 2004:199).

Flaubert yerli kadının güzelliğini betimlediği pasajlarda, özenle seçtiği sözcüklerle, okuyucunun görme ve koklama duyularını harekete geçirici canlı tasvirler de sunar. Flaubert'in bir Arap kadınla karşılaşma anını anlattığı bu pasajda, okuyucu karşısında banyodan henüz çıkmış, çıplak ve davetkâr bir şark kadını bulur:

Merdivende, karşınızda, işığın çevrelediği ve onu mavi fondan ayırdığı, pembe şalvarlı, gövdesinde koyu mor tülde başka bir şey olmayan bir kadın

ayakta duruyordu. Hamamdan yeni çıkmıştı. Diri gerdanı taze, şekerli sakız kokusu gibi bir şey kokuyordu (aktaran Kabbani, 1993:92).

Eserlerinde tehlikeli oldukları kadar güçlü ve şehvetli kadın tiplerine de sıkça rastlanan Flaubert'in en önemli kadın kahramanlarından bir diğeri Salome'dir. Flaubert *Herodias*'da Salome'un seksi ve ölümcül olan çılgınca dansını şöyle tasvir eder:

Kerevetin tepesinde peçesini çıkardı... Sonra dans etmeye başladı. Bir çift zil ve flütün ritmiyle ayakları birbirinin önüne geçerek oynuyordu. Halka olmuş kolları her zaman kaçan birini çağırıyordu...(aktaran Kabbani, 1993:87).

Flaubert'in yerli kadınlardan ve Doğu cinselliğinden esinlenerek yarattığı diğeri bir roman karakteri *La Tentation de Saint Antoin*'de oryantal cilveleri kullanarak elde etmek istediği erkeği kurnazlıkla aldatabilen Saba Melikesi'dir. Salome gibi dans eden, Şehrazad gibi hikâyeler anlatan ve Cleopatra'nın muhteşem ve gülünç portrelerine benzeyen Saba Melikesi, Flaubert'in yarattığı karma bir Doğulu kadın tiplemesidir (Kabbani, 1993:91). Dişiliğini karşısındakine sonsuz cinsel vaatler ve benzeri duyulmamış zevkler sunacak biçimde sergileyen Saba, şehvetli yerli kadın tipinin bir taklididir:

Ben bir kadın değilim, âlemim. Giysilerim üzerimden çıkıp gidecekler ve böylece benim kişiliğimde sırlarla dolu bir miras keşfedeceksin. Eğer parmağını omzuma koysaydın, bu damarlarımın içine bir ateş yolu gibi olacaktı. Vücudumun en küçük parçasına sahip olmak seni imparatorluğun fethinden daha şiddetli bir coşkuyla dolduracak. Uzat dudaklarını! Öpücüklerim kalbinde eriyecek bir meyve tadındadır...(aktaran Kabbani, 1993:91)

Doğu'yu cinsellik, dişileştirilmiş imgeler ve canlı betimlemeler içinden sunan Flaubert tüm romanlarında cinsel fantezilere sığınıp yaşamdan kaçmakla bağlantılandığı Şark'ı Avrupa'da edinilemeyen cinsel deneyimlerin aranabileceği bir yere indirgemıştır. Flaubert, kendisine bir anavatan aramak için gittiği Şark'ı, hem okuyucuları hem de burjuva yaşamlarının kasvetli ve tekdüze halinden sıkılmış olarak kurguladığı roman kahramanları için hayali bir kaçış alanına dönüştürür. Okuyucunun egzotik heyecanlar ve farklı türden bir cinselliği suçluluk duymadan tadacağı bu hayali alan haremler, peçeler, dansözler, köçekler, köleler, prens ve prensesler gibi Şark klişeleri ile doldurulmuştur.

4. KISA BİR DEĞERLENDİRME

Oryantalizmin gelişim süreciyle birlikte zenginleşen seyahatnamelerin ve gezi yazılarının oluşturduğu metinler topluluğu Doğu'nun tanımlaması ve zihinlerde belirli bir Doğu algısının yaratılmasında belirleyici olmuştur. Oryantalist metinler ve bu metinleri üreten seyyahlar 19. yüzyılda Doğu'nun sömürgeleştirilerek kaynaklarına el konulması, sömürgeleştirilenin kolaylıkla idare edilebilmesi ve son olarak sömürgeciliğin meşrulaştırılması için kullanılacak bir Doğu bilgisini üretirken, betimlemek üzere ortaya çıktıkları gerçeğin kendisini de yaratmışlardır. Geçmiş, rüyalar, fantezi, arzu, egzotizm ve cinsellik gibi imgelere indirgenerek, hayali bir alana itilen ve Batı'nın sahip olduğu tüm değerlerden yoksunlukla işaretlenerek ortaya çıkarılan Doğu bilgisi ve gerçeği, Doğu'yu klişetipler aracılığıyla temsil eden Oryantalist geleneği ve bu geleneğin bir sonucu olarak ortaya çıkan Oryantalist söylemi meydana getirmiştir. Bilginin gücü, gücün de bilgiyi beslediği bu çift yönlü akış içinde meydana gelen metinler belirli bir yazarın yaratıcılığının değil, Oryantalist geleneğin ya da söylemin varlığı ya da baskınlığının ürünleridir. Şark'a ilişkin bilgilerin, imge ve temsil biçimlerinin kopyalanarak bir metinden diğerine aktarılması sonucunda klişeleştirilmiş Doğu/Doğulu imajları ve sabit bir öteki imgesi ortaya çıkarılmıştır.

Doğu'yu betimlemek üzere bir araya gelen klişe imajlar Batı'nın tarih sahnesindeki kendi gelişim çizgisine paralel olarak dönüşüm geçirmiş, gelişmiş ve zaman içinde birbirine eklemlenerek sabit bir Doğu algısı yaratmıştır. Avrupa'nın ekonomik, siyasal ve kültürel gelişimini sürdürdüğü farklı yüzyıllar, Batı'nın Doğu'yu düşünme, algılama ve öteki olarak konumlandırma biçimlerindeki değişime de tanıklık etmiştir. Dinin merkezi konumda olduğu Orta Çağ'da Batı ve Doğu arasındaki farklılık Hıristiyanlık ve İslamiyet arasındaki farklılığa ilişkin söylemler üzerinden şekillendirilmiştir. Doğu'nun Müslümanlıkla ilişkilendirildiği bu dönemde, sihir ve büyüyle uğraşan, çok eşli, vahşi, tehlikeli ve cinsel hazza düşkün Şarklı klişeleri Doğu üzerine küçültücü bir avam imgesi oluşturacak biçimde ilk kez kullanılmaya başlanmıştır. Coğrafik keşiflere sahne olan Rönesans ve Reform döneminde

Doğu, Orta Çağ'daki din eksenli düşüncelerden, düşman ve uzak durulması gereken öteki imgelerinden arındırılmış ve Avrupa'nın hayalinde hoşgörüle yaklaşılması gereken, merak uyandıran ve keşfedilmeyi bekleyen bakir topraklar olarak yeniden biçimlendirilmiştir. Kendini Avrupalının keşfi için saklayan, el değmemiş, bereketli Doğu gibi klişelerin şekillenişinde doğrudan doğruya etkisi olan bu keşifler çağı, bir yüzyıl sonra (17. yüzyıl) ortaya çıkacak seyyahlara, onların büyük Doğu seyahatlerine ve sonunda Şark'ın seyirlik, eğlencelik, egzotik ve tamamen hayali bir alan olarak kurgulanacağı gezi yazılarına da kaynaklık etmiştir. Doğu'nun büyüleyici, egzotik, yabanıl ve her türden sapkınlığı deneyimlemeye açık bir alana dönüştürüldüğü bu dönemde, yerli halkın karakter çözümlenmeleri Orta Çağ'dan devşirilen sapkın, cinsel yönü güçlü, ahlaksız, kadercı ve gelişime kapalı Doğulu gibi klişelerin yeniden üretilmesiyle yapılmıştır. Şark'ın hayali ve seyirlik bir alan olmaktan çıkarılıp yönetim biçimlerinin incelendiği ve ciddi bir düşünce malzemesine dönüştürüldüğü Aydınlanma çağı, Avrupa'nın Doğu algısındaki yeni kırılmaların izlerini taşır. Bu yeni dönemle birlikte sıkça vurgu yapılmaya başlanan despotizm ve kendini yönetmekten acizlik gibi Doğu imajlarının, Batı'nın hali hazırda var olan Doğu/Doğulu klişelerine eklenişinin ardından, 19. yüzyıl seyyahlarının kullanımına girecek sonsuz bir imge havuzu yaratılmış ve sonuçta tamamen sabitleşmiş bir Doğu miti meydana getirilmiştir.

17. ve 19. yüzyıl arasında Doğu'ya seyahat etmiş gezginlerden bazılarının seyahat metinlerinde Doğu'yu hangi ifadeler ve imgeler aracılığıyla kurdukları ve klişetiplerin sabitleşmiş bir Doğu miti yaratacak biçimde nasıl bir araya getirildikleri Tablo 1'de gösterilmiştir.

BÖLÜM III

HOLLYWOOD SİNEMASINDA ORYANTALİZM

1. *INDIANA JONES RAIDERS OF THE LOST ARK* FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ

1.1 Olay Örgüsü

Yıl 1936. Güney Amerika'daki bir hazine avında tehlikelerden kıl payı kurtulan, tanınmış arkeolog ve doğaüstü olaylar uzmanı Dr. Indiana Jones, Amerikan Ordu İstihbaratı tarafından kutsal kitaplarda geçen ve efsanelere göre üstün güçleri ile büyük orduları yok edebilen –içinde On Emir'in saklı olduğu– Kutsal Ahit Sandığı'nı bulmakla görevlendirilir. Ancak Hitler de Nazi askerlerini uzun zamandır kayıp olan Sandık'ı bulmak üzere Kahire'ye göndermiştir.

Indiana Jones görevine eski sevgilisi Marion'la yeniden bir araya geldiği Nepal'de başlar. Marion, Indiana Jones'un Ahit Sandığı'nı bulması için ona yardımcı olacak ve şifreleri çözmesini sağlayacak değerli bir madalyona sahiptir. Alman ordusundan bazı görevliler de bu değerli madalyonun peşindedir. Jones ve Marion Nepal'de Almanların saldırılarından kurtulmayı başararak Mısır'a giderler. Kahire'ye vardıklarında Kutsal Sandığı Jones'un Almanlar için çalışan en büyük rakibi Belloq'dan önce bulabilmek için Almanların Tanis'teki kazı bölgesinde çalışan arkadaşları Sallah'tan yardım alırlar. Araştırmaları sonucunda Jones, Kutsal Sandığı Almanlardan önce ele geçirmeyi başarır ancak Indiana Jones'un rakibi Belloq ve Alman askerleri, Sandığı Jones'un elinden alarak Akdeniz'de küçük bir adaya götürürler. Belloq ve Almanların gizli bir İbrani ayini ile Ahit Sandığı'nın içerdiklerini öğrenme planları Sandığın doğaüstü ve gizemli güçlerinin ortaya çıkarılması ve Kutsal Sandığın Indiana Jones ve Marion haricindeki tüm Batılı kahramanlara felaket getirmesiyle sonuçlanır.

1.2. Filmin Anlatısı İçinde Oryantalist Söylemin Kuruluşu

1.2.1. Mekâna ve Zamana İlişkin Temsiller

Filmin anlatısı içinde Doğu'nun mekânsal ve zamansal olarak temsili, geçmiş ve bugün arasında kıyaslamalar üretecek iki farklı sunum şeklinin içine yerleştirilmiştir. İlk sunum şeklinde Doğu, Batılı kahramanların Mısır toprakları altına gizlenmiş kutsal sandığı arama girişimlerine kaynaklık eden bir mekân olarak zenginlik, değer ve gizemle ilişkilendirilmektedir. Gezginlere, araştırmacılara ya da Avrupa ülkelerinin ordularına güç ve zenginlik vaad eden bu hayali Doğu, anlatı boyunca değerini geçmişinden alan bir mekân olarak sunulmaktadır. Batılı kahramanların rüyalarını süslemekte olan kutsal sandığı binlerce yıldır toprakları altında saklayan Tanis şehri, anlatıda, hem zenginlik ve gücü, hem de ölümcül tehlikeleri vaat eden hayali bir Doğu'nun yerine geçmektedir.

Ünlü bir arkeolog ve hazine avcısı olan Indiana Jones'un Amerikan İstihbarat Teşkilatı tarafından Mısır'a gönderilme nedenlerinin açıklandığı sahnede Doğu'ya atfedilen değer geçmişle kurulan bağlantının ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Indiana Jones'un Almanların kutsal sandığı ele geçirme planlarını öğrendiği bu sahnede, geçmişten gelen değerli bir mirasın (kutsal sandık) gizlendiği ve binlerce yıl önce tanrıların gazabıyla lanetlenmiş bir Doğu şehri (Tanis) zenginlik ve ölüme yapılan göndermeler aracılığıyla sunulur. Bunun yanı sıra diyalogda geçen "*obsessed/obsession*" (saplantı haline gelmiş/saplantı) gibi bazı ifadeler Batılılara tehlikeli, ölümcül ancak kârlı bir deneyim sağlayacak olan Doğu'nun nasıl takıntılı bir imgeye dönüştürüldüğünü de gösterir:

INDIANA JONES: *The Nazis have discovered Tanis.*

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ II: *Just what does that mean to you, uh, Tanis?*

INDIANA JONES: ***Well, the city of Tanis is one of the possible resting places of the lost ark.***

MARCUS: *However, an Egyptian pharaoh invaded the city of Jerusaleme right about 980 bc, and **he may have taken the ark back to the city of Tanis and hidden it in a secret chamber called the well of souls.** However, about a year after the pharaoh would return to Egypt, **the city of Tanis was consumed by the desert in a sandstorm which lasted a whole year. Wiped clean by the wrath of god.***

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ: *See, over the last two years, the Nazis have had teams of archaeologists running around the world looking for all kinds of religious artifacts. Hitler's a nut on the subject. He's crazy. **He's obsessed with the occult.** And, right now, apparently, there's some kind of German archaeological dig going on in the desert outside of Cairo.*

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ II: *Now you seem to know, uh, all about this Tanis, then.*

INDIANA JONES: *No, no, not really. Ravenwood is the real expert. Abner did the first serious work on Tanis. **It was his obsession,** really. But he never found the city.*

Almanların ve Amerikalıların elde etmek için rekabet ettikleri kutsal sandık, anlatıda, değerini geçmişinden alan Doğu'nun, Batılılarca arzulanan, gizemli ve tehlikeli bir eklentisine dönüştürülmektedir. Bu noktada, kutsal sandığı betimlemek üzere anlatıya yerleştirilen ve sandığın değeri, ölümcüllüğü ve gizemine gönderme yapan bütün ifadeler, eklentisi olduğu Doğu'nun da aynı özelliklerle eşleştirilmesi için kullanılmaktadır. Örneğin aşağıdaki ilk diyalogda Marcus'un kutsal sandığın tehlikelerini bildirmek için kullandığı bazı ifadeler sadece sandığın değil, sandığı barındıran Doğu'nun da mekânsal olarak geçmişle, sırlarla ve tehlikeyle ilişkilendirilmesini sağlamaktadır. Kutsal sandığı Almanlardan önce bulması ve ülkeye getirmesi gereken Indiana Jones, diyalogun alıntılandığı sahnede Marcus'un kullandığı ifadeler aracılığıyla, sandığın taşıdığı sırlara ve dolayısıyla Doğu'da yaşayacağı deneyimin belirsizliğine karşı uyarılır. Batılı kahramanın Doğu'nun gizemli örtüsünü açarken karşılaşılabilecek tehlikelerin yukarıdakine benzer bir biçimde dile getirildiği bir başka sahnede geçmiş ve ölümlerle ilişkilendirilen Doğu, tuhaf, doğaüstü ve sürprizlerle dolu bir deneyim alanına dönüştürülmektedir. İkinci diyalogun geçtiği bu sahnede Mısırlı Sallah, Indiana Jones'u kutsal sandığın

bu dünyadan olmadığı, ölümlle kuşatıldığı ve bu yüzden rahatsız edilmemesi gerektiği konusunda uyarır. Bu noktada Sallah'ın kutsal sandık için kullandığı tüm ifadeler sandığın bütünleştiği Mısır topraklarına da benzer özellikler yüklenmesini ve Doğu'nun hem ölümü hem de zenginliği vaat eden tuhaf bir mekân olarak kurulmasını sağlamaktadır:

DIYALOG–1

MARCUS: *Possibly, but... Marion's the least of your worries right now, believe me, Indy.*

INDIANA JONES: *What do you mean?*

MARCUS: *Well, i mean that **for nearly 3,000 years, man has been searching for the lost ark. Not something to be taken lightly. No one knows its secrets. It's like nothing you've ever gone after before.***

DIYALOG–2

SALLAH: *Perhaps a man i know can help us. Indy... there is something that troubles me.*

INDIANA JONES: *What is it?*

SALLAH: ***The ark. If it is there, at Tanis, then it is something that man was not meant to disturb. Death has always surrounded it. It is not of this earth!***

Filmin ilerleyen sahnelerinde geçen bir başka diyalogda Doğu, Batılıların keşfini bekleyen hazine ve zenginliklerin kaynağı olarak sunulmaktadır. Aşağıdaki diyalogun alıntılandığı sahnede Almanlar için çalışan Belloq'un sandığın önemine vurgu yapmak için kullandığı “*treasures*” (hazineler) gibi sözcükler, Doğu'nun keşfedilmeyi bekleyen, başıboş ve sahipsiz zenginliklerle ilişkilendirilmesini sağlamaktadır:

INDIANA JONES: *I'm going to blow up the ark, Rene.*

BELLOQ: *Okay, Jones. Blow it up. All your life has been spent in pursuit of archaeological relics. **Inside the ark are treasures beyond your wildest aspirations.** You want to see it open as well as i.*

Doğu'nun kayıp zenginlikleri barındıran, geçmişin gizemli sırlarıyla dolu, tuhaf ve ölümcül bir mekân olarak temsil edildiği ilk sunum şeklinde Batılıların ilgi odağı haline gelmiş hayali bir Doğu'nun portresi çizilmektedir. Bu ilk sunum şeklinde Doğu, vaat ettiği tüm tehlike ve zorluklara rağmen Batılıların sonuna kadar mücadele vereceği, geçmişle olan bağları nedeniyle değerli hale gelen bir mekâna dönüştürülmektedir. Bunun yanı sıra, anlatıda Doğu'nun dün ve bugün arasında kıyaslama ortaya çıkaracak ve kendi kendisiyle karşılaştırıldığı izlenimini verecek biçimde temsil edildiği ikinci bir sunum şekli daha bulunmaktadır. Bu sunum şeklinde Doğu, Batılıların bugünkü manzarasına hayal kırıklığı içinde baktığı ve büyü bozumunun gerçekleştiği bir alan olarak kurgulanırken, Doğu'nun gerçek görüntüsü hayali olanla kıyaslanarak değersizleştirilir. Bu değersizleştirme işlemi anlatıda Doğu'nun düzensiz biçimde hareket eden yığınlar, dar ve bakımsız sokaklar, kalabalık pazar yerleri ve yabanıl çöl görüntülerinin oluşturduğu bir kompozisyon içinde sunulmasıyla tamamlanmaktadır. Böylece, bugünkü Doğu, geçmiş Doğu'dan izler arayan Batılıların tüm eylemlerine yalnızca dekor oluşturan bir mekâna dönüştürülmektedir.

Bakımsız binaların çevrelediği pazar alanlarının yerel giysileri içinde düzensiz biçimde hareket eden Mısırlı kadın ve erkeklerin görüntüleriyle renklendirildiği sahnelerde Kahire, kargaşa içinde ve esenlikli olmayan bir şehir olarak görselleştirilmektedir. Kahire'nin labirenti andıran dar sokakları, pis yaşam alanları ve çıldırmış gibi davranan halkı arasında dolaşan Batılı kahramanlar bu tuhaf manzaraya hayal kırıklığı ile bakmaktadırlar. Anlatıda çok renkli, kargaşa içinde ve düzensiz bir mekân olarak görselleştirilen Kahire şehrinin canlılığı ve hareketliliği yalnızca görüntüler değil, diyaloglarda geçen ifadeler aracılığıyla da ön plana çıkarılmaktadır. Mısırlı bir karakter olan Sallah'ın Indiana Jones ve Marion'a Kahire'yi tanıtırken kullandığı "*city of the living/paradise on earth*" (yaşayanların şehri/yeryüzündeki cennet) gibi ifadeler, Doğu'nun aynı anda yaşam/ölüm, canlılık/dinginlik gibi ikili karşıtlıklar içine yerleştirilmesini ve farklı deneyimlerin yaşanabileceği tuhaf bir mekân olarak kurulmasını sağlamaktadır. Sallah'ın Kahire şehrini betimlerken kullandığı "yaşayanlar" ifadesi, hem şehrin renkliliği ve canlılığına

hem de şehirdeki insanların yaşantılarının devam ettiği kavramı üzerine yapılan bir eğretilime olarak iki farklı anlamı barındırmaktadır. “Yaşayanların Şehri” olarak betimlenen Kahire şehri yaşamı ve canlılığı sembolize ederken, onun tam karşısına yerleştirilen çöl, eski Mısır’ın gizemli, tehlikeli ve ölümcül sırlarının gizlendiği bir mekân olarak ölüm ve dinginlikle ilişkilendirilir. Bu noktada “*city of the living*” (yaşayanların şehri) ifadesinin, ölüm/yaşam, dinginlik/hareketlilik gibi birbirinden farklı anlamlar içeren iki farklı Doğu (çöl/şehir) resminin oluşturulması için kullanıldığı görülmektedir:

SALLAH: *Cairo, city of the living. A paradise on earth.*

Anlatıda Doğu’nun dingin, ölümcül ve sırlarla dolu yüzünü sembolize eden çöl, palmiye ağaçlarının, develerin ve yerel giysileri içindeki Arapların oluşturduğu bir kompozisyon içinde ve daha çok uçsuz bucaksızlık ve yabanılığın ön plana çıkarıldığı panoramik görüntüler aracılığıyla sunulur. Filmde Indiana Jones ve diğer Batılı kahramanların eylemlerine dekor oluşturan ve kutsal sandığı arayan kahramanların çatışma alanına dönüştürülen çöl, Batılılar arasında gelişen diyalogların da değişmez konusu haline getirilmektedir. Örneğin Marion ve Belloq arasında gelişen aşağıdaki diyalog, çölün yabanılığı ve uçsuz bucaksızlığına gönderme yapması ve ayrıca Doğu’nun dünyanın medeniyetten uzak kısmını oluşturduğuna ilişkin ifadeleri içermesi açısından dikkat çekicidir. Diyalog içinde Belloq’un kullandığı bazı ifadeler dünyayı Doğu-Batı gibi ikili parçalara bölen ve bu parçalardan biri olan Doğu’yu medeniyetsizlikle ilişkilendiren sömürgeci söylemin izlerini taşır. Dünyanın bütün değil parçalara ayrılmış bir yer ve Doğu’nun da bu parçalardan biri olduğuna ilişkin “*in this part of the world*” (dünyanın bu bölümünde) ifadesi ile medeniyet yokluğuna atıfta bulunan “*we are not entirely uncivilized*” (tümüyle medeniyetten uzak değiliz) ifadesinin birleştirildiği bu pasajda, “*even*” (bile) sözcüğü Doğu’nun eksikliğine daha çok vurgu yapılmasını sağlamak amacıyla, güçlendirici bir ifade olarak cümleye eklenmiştir. Oryantalist söylemde Batılıların sahip olduğu değerlerden (medeniyet) yoksunlukla işaretlenen ve biz/öteki karşılaştırmadaki öteki

konumunu işgal eden Doğu, aşağıdaki pasajda dünyanın medeniyetten yoksun kısmı olarak temsil edilmektedir:

BELLOQ: *If you're trying to escape on foot, **the desert is three weeks in every direction.***

MARION: *What kind of people are these friends of yours?*

BELLOQ: *At this particular time and place, to do my work, they are necessary evils. They're not my friends. However, with the right connections, **even in this part of the world, we are not entirely uncivilized.***

Indiana Jones ve Marion'nun kutsal sandığın bulunduğu yeraltı odasına girdikleri sahnede gelişen diyaloglar tehlikeli, ölümcül ve gizemli bir deneyim alanı olarak anlamlandırılan Doğu'nun mekânsal özelliklerine gönderme yapan olumsuz ifadelerle süslüdür. Doğu'nun gizemli sınırlarını barındıran yeraltı odası iskeletlerin, yılanların ve örümcek ağlarının bulunduğu karanlık ve ürkütücü bir yer olarak görselleştirilmekte ve geçmişe ait mekânın bu olumsuz özellikleri diyalogda geçen ifadeler aracılığıyla bir kez daha vurgulanmaktadır. Aşağıdaki diyalogda hem Belloq'un, hem de Alman askerinin kullandığı "nasty/awful" (berbat/rezil) gibi sıfatlar, mekânı pis, berbat ve korkunç bir yer olarak betimleyen eşanlamlı kelimelerdir:

BELLOQ: *Hello! Why, Dr. Jones, whatever are you doing in such a **nasty place?***

INDIANA JONES: *Why don't you come on down here! I'll show you!*

ALMAN ASKER: *I'm afraid we must be going now, Dr. Jones. Our prize is awaited in Berlin. But i do not wish to leave you down in that **awful place** all alone.*

Batılı kahramanların büyük ve doğaüstü bir güce sahip olduğunu bildikleri kutsal sandık geçmişle ilişkilendirilen Doğu'nun tehlikeli ve sırlarla dolu bir eklentisi olarak onu arayan, elde etmek isteyen ya da sırlarını çözmeye çalışan herkese ölüm ve lanet getirmektedir. Alman askerlerinin kutsal sandığı açtıkları sahnede sandıkla birlikte taşınan karanlık ruhlar Indiana Jones ve Marion haricindeki tüm Batılı kahramanlara ölüm getirmekte ve böylece farklı olanı deneyimleme ve gizli olanı görünür kılma isteği

içindeki tüm Batılı kahramanlar Doğu'nun kolayca el koyabilecekleri bir zenginlik vaat ederken, tehlikeli ve ölümcül sırları da beraberinde getiren öfkeli ve doğaüstü yüzüyle karşılaşmaktadır.

1.2.2. Yerli Kadına İlişkin Temsiller

Filmin anlatısı içinde yerli kadınla ilişkilendirilen belirgin bir karakter olmamakla birlikte Sallah'ın ailesiyle birlikte görüntülediği sahne ve pazar yerindeki sahnelerde yerli kadınların sunumunu içeren görüntüler bulunmaktadır. Hem pazar alanlarının tanıtıldığı hem de Sallah'ın ailesinin gösterildiği sahnelerde Mısırlı kadınlar yerel giysileri içinde, utangaç, suskun ve misafirperver kişiler olarak gösterilmiştir. Yerli halkın yığın şeklinde gösterildiği pazar yeri görüntülerinde yerel kostümleri içindeki Mısırlı kadınlar birbirine benzer görüntülere indirgenmekte ve yüz hatları belirgin şekilde ortaya çıkmayan, ifadesiz yığınlar olarak sunulmaktadır.

1.2.3. Yerli Erkeğe İlişkin Temsiller

Olay örgüsü içindeki konumlandırılışları ve birlikte sunuldukları eylemler bakımından anlatıda yerli kadına kıyasla daha detaylı ve net bir şekilde portrelenen yerli erkekler, hem Sallah ve Katanga gibi belirli tiplmeler, hem de yığın şeklinde gösterilen, isimsiz Arap erkekleri aracılığıyla sunulmaktadır. Arap erkekleri pazar yerinde ve çölde geçen sahnelerde Batılı araştırmacıların etrafında dolaşan, çıldırmış gibi davranan, Batılıların yapmak istemediği işlerde araç olarak kullanılan isimsiz ve ifadesiz yığınlar olarak gösterilmektedirler. Oryentalist metinlerde tembel, kaderci, korkak, sinsi ve hain gibi olumsuz özellikler yüklenerek temsil edilen yerli erkekler, özellikle pazar yerinde geçen sahnelerde benzer özelliklerle eşleştirilerek sunulmaktadır.

İsimsiz ve ifadesiz kalabalıklar olarak gösterilen yerli erkekler pazar sahnesinde iki farklı sunum şeklinin içine yerleştirilmiştir. Yerli erkeklerin Amerikalıları (Indiana Jones ve Marion) öldürmek isteyen, Almanların parayla tuttıkları değersiz yardımcıları olarak konumlandırıldığı ilk sunum şeklinde,

para için her şeyi yapabilecek, hain ve kolay yönetilebilir bir yerli erkek imajı ortaya konulmaktadır. Bu noktada yerli erkeklerin pazar sahnesi içindeki görüntülenme şekilleri ve birlikte sunuldukları eylemler Arap erkeklerin anlatıda kötü karakterler olarak lanse edilmesini kolaylaştırmaktadır. Almanların yardımcıları olarak konumlandırılmış yerli erkeklerin adam kaçıрма, öldürme ve sinsice planlar yapma gibi bir dizi olumsuz eylemle birlikte sunulduğu bu sahnede en dikkat çekici olan ayrıntı, Batılı karakterlerin resim karesinin odağına, pasif yardımcıları olarak konumlandırılan yerli erkeklerin ise onların çevresine yerleştirilmesidir. Böylece, Batılı karakterlerin merkeze alınarak gösterildiği bu sahnede Arapların yardımcılık konumu Batılının sağında ve solunda yer alacak biçimde çerçevelenmeleri ve gölge karakterler olarak sunulmalarıyla da belirgin hale getirilir. Buna ek olarak, sahne içinde dikkat çeken bir diğer nokta da Marion'a saldıran Arap'ın koyu renkli derisi ve sararmış dişlerinin yakın plan çekimle ön plana çıkarılmasıdır. Böylece yerli erkeğin vahşi, saldırgan ve tehlikeli biri olduğu dış görünüşe ait detayların belirgin biçimde ortaya çıkarılmasıyla da vurgulanmış olmaktadır.

Pazar sahnesi içinde yerli erkeklerin kayıtsız, umursamaz ve uyuşuk kişiler olarak konumlandırıldıkları görüntüler, anlatıda yerli erkeğe ilişkin ikinci sunum biçimini ortaya çıkarmaktadır. Sahne içinde Indiana Jones ve hizmetkâr Araplar arasında geçen kavgalar, pazarda düzensiz biçimde hareket eden isimsiz yığınların kayıtsız biçimde izlemekten zevk aldıkları seyirlik bir manzara gibi sunulmuştur. Yerli erkeklerin, dövüş alanının etrafına rastgele serpiştirilen görüntüleri, Doğulu erkeklerin hem ifadesiz ve birbirine benzer yüzlere indirgenmesi, hem de kavgayı alkışlayan ve yüksek sesle tezahürat yapan çıldırmış bir topluluk olarak sunulması amacıyla kullanılmaktadır. Arap erkeklerin vahşilik ve akıl dışı davranışlarla ilişkilendirildiği bu sahnede, Indiana Jones ve Belloq arasında geçen diyalog, görüntüde yaratılmak istenilen imajın ifadeler aracılığıyla da sabitlenmesini sağlamaktadır. Indiana Jones'un hoşlanmadığı rakibine birbirlerini öldürseler bile Arapların bu durumu umursamayacağı ve onların aralarındaki meselelere karışmayacaklarını söylediği bu diyalog, kavga sahnesi içindeki görüntülerin destekleyicisi olarak anlatıya yerleştirilmiştir. Böylece Indiana Jones'un

ifadeleri aracılığıyla, yerli erkeklerin Doğu'nun karmaşası içinde kaybolmuş, umursamaz ve uyuşuk hale gelmiş kişiler olduğuna bir kez daha göndermede bulunmaktadır. Ayrıca, Belloq'un Indiana Jones'un sözlerine karşılık vermek için kullandığı ifadeler, yerli erkeğin medeniyetten yoksun oluşla nasıl ilişkilendirildiğini göstermesi açısından son derece önemlidir. Belloq'un "en azından medeni insanlar gibi davranabiliriz" diyerek Indiana Jones'a yüzyüze konuşmayı önerdiği bu sahnede, Belloq'un ifadeleri Indiana Jones'un yerli erkeklerin umursamazlığı ve uyuşukluğu üzerine söylediklerinin hemen üzerine bindirilmekte ve böylece yerli erkeklerin genel tavırlarına medeni olmayan davranışlar olarak imada bulunmaktadır:

INDIANA JONES: *Well, these Arabs don't care if we kill each other. They're not going to interfere in our business.*

BELLOQ: *Please, sit down before you fall down. We can at least behave like civilized people.*

Pazar sahnesinde yerli erkeklerin sunumuna ilişkin olarak dikkat çeken bir diğer görüntü, Indiana Jones'un Kahire sokaklarından birinde rastladığı Mısırlı dilencilere aittir. Indiana Jones'un Araçlar tarafından kaçırılan Marion'u ararken rastladığı bu dilenciler sahnede, karşısındakini elleriyle taciz eden ve para alabilmek için arsızca yalvaran kişiler olarak sunulmuştur. Yerlilerin vahşilik ve saldırganlıklarına ek olarak açgözlülükle de ilişkilendirildikleri bu sahnede, Indiana Jones üzerine hücum eden dilencilere birkaç tane bozukluk atarken, dilenciler ise paraları yerden toplarken gösterilmektedir. Pazar sahnesi içinde yerli erkeğin sunumuna ilişkin olarak dikkat çeken son görüntüde, dilenci gibi gözüken ve tek gözü kapalı olan Mısırlının Indiana Jones'u öldürmek için kurduğu planların (yemeğine zehir katmak) sinsiliğine gönderme yapılmaktadır. Sonuç olarak, yerli erkeklerin isimsiz ve ifadesiz yığınlar olarak gösterildiği pazar sahnesi boyunca vahşilik, sinsilik, açgözlülük, uyuşukluk ve tuhafılık gibi özellikler Doğulu karakterlerin görüntüye yansıyan eylemleri ve diyaloglardaki ifadeler aracılığıyla ön plana çıkarılmakta ve bu özellikler yerli erkeğin doğasına atfedilmektedir.

Almanların ve Indiana Jones'un kutsal sandığı aradıkları sahnelerde yerli erkekler, Batılıların çölde yapmaktan kaçındıkları işlerde para karşılığında kullandıkları pasif yardımcıları dönüştürülmektedir. Çölde geçen bu sahnelerde yine isimsiz ve ifadesiz yığınlar olarak gösterilen Arap erkekleri, kendi toprakları altında gizlenen mirasın (kutsal sandık) farkında olmayan, değerlerini korumaktan aciz ve para karşılığında Batılılara hizmet eden kişiler olarak sunulmaktadır. Arap erkeklerinin çoğunlukla kazıcılar olarak resmedildiği bu sahnelerde, çalışmalarını kayıtsız ve meraklı gözlerle izleyen yerli halkın kazı alanının etrafına serpiştirilmiş görüntülerine de yer verilmektedir. Yerli erkeklerin yapılan çalışmanın önemi ya da aranan nesnenin değeri ile ilgili en ufak bir bilgiye sahip değilmiş gibi gösterildiği bu sahnelerde, Doğuluların kayıtsızlığı kolay sömürülebilir olduklarına gönderme yapılarak sunulmaktadır. Bu noktada Batılıların (Indiana Jones, Belloq ve Almanlar) kutsal sandığın tarihi değeri ve sahip olduğu sınırsız güçlerle ilgili bilgileri, anlatıda, ellerinde bulundurdukları bu gücün farkında olmayan yerlilerin yönetilmesi ve sandığın Batılıların himayesine geçmesi için meşrulaştırıcı bir yol olarak kullanılmaktadır.

Pazar sahnesi ve çölde geçen sahnelerde isimsiz yığınlar şeklinde sunulan yerli erkeklere ek olarak, anlatıda belirli bir karaktere karşılık gelen Arap tipler de bulunmaktadır. Indiana Jones'un yakın arkadaşı olan Sallah ile sandığı taşıyan geminin kaptanı olan Katanga, olay örgüsü içindeki konumlandırılışları ve birlikte sunuldukları eylemler bakımından en çok dikkat çeken Arap tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsü içinde iyi niyetli, dost canlısı ve misafirperver bir karakter olarak konumlandırılan Sallah, filmde genellikle Indiana Jones'un kutsal sandığı bulmasına yardımcı olurken görüntülenmektedir. Sallah, anlatıda Doğulularla ilişkilendirilen olumsuz karakter özelliklerinden sıyrılmış bir tiplere olarak karşımıza çıksa da, Batılı karakterlerin de içinde bulunduğu bazı diyaloglar içerdikleri ifadeler açısından onu basitçe kazıcılık yapan, çok çocuklu bir ailenin babası olarak konumlandırmaktadır. Sallah ve ailesinin konukseverliğinin vurgulandığı sahneden alıntılanmış olan aşağıdaki diyalog, Indiana Jones ve Sallah arasında gerçekleşmektedir. Bu diyalogda Jones'un Sallah için kullandığı

“best digger in Egypt” (Mısır’ın en iyi kazıcısı) ifadesi, Sallah’ı Batılılar için kazıcılık yapmaktan başka bir işe yaramayan yığınların tipik bir üyesi haline getirmekte ve böylece anlatıda yerli erkekler için çizilen pasif yardımcı imajı belirgin bir karakter üzerine yerleştirilerek sabitlenmektedir. Diyalogda dikkat çeken bir diğer nokta, Sallah’ın Batılıların kazıcılara yaptırdıkları iş karşılığında birkaç kuruş ödemelerini, firavunların döneminin geri gelmesi olarak nitelendirmesidir. Almanların acımasız firavunlara, kazıcıların ise firavunların emrinde çalışan kölelere benzetildiği bu cümle, anlatıda Doğu’nun despotizmle, Doğuluların ise kölelikle nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koyması açısından önemlidir. Sallah’ın Doğuluların değerlerinin bilincinde olmayan, onları korumaktan aciz, parayla tutulmuş hizmetkârlar olduğuna gönderme yapan bu ifadeleri aracılığıyla Doğu’nun halkı köleleştiren, despotik bir idare ile yönetildiğine vurgu yapılmaktadır:

INDIANA JONES: *I knew the Germans would hire you, Sallah. **You’re the best digger in Egypt.***

SALLAH: *They’ve hired or shanghai’d every digger in Cairo. The excavation is enormous. **They hire only strong backs and they pay pennies for them. It’s as if the pharaohs had returned.** The Germans have a great advantage over us. They are near to discovering the well of souls.*

Sallah’la ilgili konuşmaları içeren bir başka diyalogda Sallah’ın güzel bir eşi ve çok sayıda çocuğu olduğu Marion’un ifadeleri aracılığıyla ön plana çıkarılmakta ve böylece anlatıda Arapların aile yapılarına esprili bir dille gönderme yapılmaktadır. Aşağıdaki diyalogda, Doğulu ve Batılı erkek arasındaki fark, Batılı kadının (Marion) çocuk sayısına vurgu yapmasını sağlayan *“raise eight or nine kids”* (sekiz, dokuz çocuk büyütme) ifadesi aracılığıyla gündeme getirilmektedir:

MARION: ***How come you haven’t found some nice girl to settle down with, raise eight or nine kids, like your friend Sallah?***

INDIANA JONES: *Who says i haven’t?*

Filmin anlatısı içinde yerli erkekle ilişkilendirilen bir diğer karakter, kutsal sandığın taşındığı geminin kaptanı olan Katanga'dır. Indiana Jones'un ve Marion'un sandıkla birlikte Kahire'den kaçmasına yardımcı olan Katanga, anlatıda konukseverliği ve iyi niyeti bakımından Sallah'a benzer bir karakter olarak konumlandırılmıştır. Kutsal sandığın gizlendiği geminin Almanlar tarafından ele geçirildiği sahnede gelişen diyaloglar, Katanga'nın hangi özelliklerle eşleştirildiği ve nasıl betimlendiğini gösteren örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki diyalogun gerçekleştiği sahnede Alman komutan Katanga'dan hem sandığı hem de Marion'u kendilerine vermelerini ister. Bu noktada Katanga Marion'u kurtarmak için komutana sandığı alabileceklerini ancak kızın (Marion) gittikleri yerde iyi para getirebileceğini söyler. Katanga'nın ifadeleri her ne kadar iyi niyetli bir davranışın ürünü olarak sunulsa da, komutanı ikna etme yöntemi anlatıda onun köle tüccarı ya da kadın satan yerli erkek imajıyla eşleştirilmesini sağlar. Böylece, bu düşünce şeklinin yerliler arasında yaygın ve kabul edilebilir olduğuna gönderme yapılmakta ve Doğulu erkekler (Katanga ve mürettebatı) diyalogda geçen *"a very good price"* (iyi para getirir) ifadesi aracılığıyla paragöz kişiler olarak konumlandırılmaktadır. Diyalog içinde Alman komutanın Katanga'nın sözlerine karşılık olarak verdiği cevap ve ona sesleniş biçimi, Batılının lehine olan ve "öteki" karşısındaki üstün pozisyonuna gönderme yapan, ırk kavramıyla belirginleştirilmiş bir farklılık vurgusunun içine yerleştirilmiştir. Alman Komutanın sandığı almalarını ancak Marion'a dokunmamalarını isteyen Katanga'ya seslenirken kullanıldığı *"savage"* (vahşi) sözcüğü, yerlinin Batılı karşısındaki ikincilleştirilmiş konumuna gönderme yapan bir sonraki cümleye *"you are not in the position to ask for anything"* (bir şey isteyecek konumda değilsin) eklenmekte ve böylece Katanga'nın siyah derisi aracılığıyla vahşiliğe, vahşilikle de yerlinin astlıkla işaretlenmiş pozisyonuna zincirleme şekilde göndermede bulunmaktadır:

KATANGA: ***This girl, however, has certain value where we're headed. She will bring a very good price. Herr colonel, that cargo you've taken... if it's your goal, go in peace with it, but leave us the girl. It would reduce our loss on this trip.***

ALMAN KOMUTAN: *Savage! You are not in the position to ask for anything. We will take what we wish. And then decide whether or not to blow your ship from the water.*

1.2.4. Batılı Kadına İlişkin Temsiller

Filmde Batılı kadın karakter olarak dikkat çeken Marion, Indiana Jones'un eski sevgilisi ve kutsal sandıkla ilişkili olan madalyonun taşıyıcısı olarak konumlandırılmıştır. Marion, olay örgüsü içindeki konumlandırılışı ve birlikte sunulduğu eylemler bakımından belirgin özelliklere sahip bir karakter olmaktan çok, birbirine önemli ölçüde bağlantılı hikâyelerden oluşan filmin sandıkla ilişkilendirilen dişi kahramanı olarak ön plana çıkmaktadır. Marion ve kutsal sandık, anlatıda, Batılı erkek kahramanın (Indiana Jones) denge ve düzen arayışının ikiz objeleri haline getirilirken, sandığa giden yolu gösteren madalyon, ilk olarak, birbirleriyle yarışan milliyetçi eril arzuların nesnesi hale gelen Marion'la ilişkilendirilmektedir. Anlatıda sandığın yerini gösterecek bir şifre çözücüyü dönüştürülen madalyon, Marion'un babasından devraldığı ve sakladığı bir obje olarak, onu Batılı eril arzusunun nesnesi haline getirmektedir. Madalyonun ardından kayıp sandıkla ilişkilendirilen Marion'nun kaderi ise, sandığın başına gelenlerle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Örneğin kutsal sandığın Almanlar ve Arap yardımcıları tarafından kaçırılması gibi Marion da kaçırılır ve Indiana Jones film boyunca sadece sandığı değil Marion'u da kurtarmaya çalışır. Bu noktada, Batılı kadın ve sandığın anlatıda Batılı erkeğin düzen arayışını sembolize etmek için ikiz objeler olarak kullanıldığı görülmektedir.

Marion'nun anlatı boyunca içinde bulunduğu diyaloglardan bir tanesi içerdiği ifadeler bakımından, onu aralarında vakit geçirmek zorunda olduğu yerlilerden farklılaştırıcı, hatta üstün konuma yükseltici bir üslupla örülmüştür. Aşağıdaki diyalogda Marion, kendisini kaçırmaya çalışan yerlileri mensup olduğu milliyeti *"I'm an American"* (Ben Amerikalıyım) ön plana çıkaran ifadeler kullanarak durdurmaya çalışmaktadır. Böylece Marion'nun Amerikalı oluşu, yerlilerin ona karşı olan davranışlarına dikkat etmelerini gerektiren ve

Batılı kadını yerli erkek karşısında konum olarak üstünlükle ilişkilendiren bir duruma dönüştürülmektedir:

MARİON: *Help! Over here, Indy!*

INDIANA JONES: *Get out of the way! Move! Move it!*

MARİON: *Help me! **You can't do this to me! I'm an American!***

1.2.5. Batılı Erkeğe İlişkin Temsiller

Doğu'nun Batılı eril arzuların nesnesi ve Batılı erkeklerin uğrunda kıyasıya savaştıkları bir mekân haline dönüştürüldüğü filmde, Batılı erkek bilgi ve kas gücüyle donatılmış tiplerle aracılığıyla sunulmaktadır. Anlatıda daha çok arkeolog, gezgin ya da hazine avcısı olarak konumlandırılan Batılı erkekler eski medeniyetlerle ilgili bilgilerini Doğu'yu içinde bulunduğu unutulmuşluktan kurtarmak için kullanan eril kurtarıcılara dönüştürülmektedir. Indiana Jones ve Belloq gibi tipler, anlatıda, geçmiş ve bugün arasındaki köprüyü kurmaya muktedir, arkeolojik nesnelere önemini Doğululardan daha iyi bilen Batılı bilim adamları olarak sunulmaktadır. Böylece, anlatıda Batılı erkeklerin bilgilerine, Mısırlıların tarihi miraslarından yoksun bırakılışları ya da hazinelerinin Avrupa müzelerinde hapsedilişinin meşrulaştırılması ve Doğu'nun Batı'nın eril kurtarışını bekleyen dışı bir imgeye dönüştürülmesi noktasında belirleyici bir rol verildiği görülmektedir.

Almanların kutsal sandığı ele geçirme fikriyle bozulan denge halini, bilgisi, özgüveni ve kas gücü sayesinde yeniden yapılandırmaya çalışan Indiana Jones, anlatıda, bilgi donanımı sayesinde Doğu'nun gizli kalmış güçlerinin kötü niyetli kişiler (Almanlar) tarafından yönetilmesini engellemekle yükümlü bir kurtarıcıya dönüştürülmektedir. Filmin başkahramanı olan Indiana Jones'un mesleki özellikleri, olay örgüsü içindeki konumlandırılışı ve birlikte sunulduğu eylemlerin belirleyicisi olarak anlatıya yerleştirilmekte ve böylece öncelikli olarak Jones'un kendisini eski eserleri araştırmaya adanmış başarılı bir bilim adamı olduğunun altı çizilmektedir. Uzmanlık, deneyim ve bilgi birikimi gibi özellikler Batılı kahramana olay örgüsü içinde aktif,

eylemsellikle örölü ve bilgiyle bütünleşik bir kurtarıcı rolünün verilmesini, ayrıca, Doğu'nun hazinelerine el koyulacak bir mekâna, Doğuluların ise kolay yönetilebilecek insanlara dönüştürülmesini sağlayan malzemeler olarak anlatıya yerleştirilmektedir. Aşağıdaki diyalogun geçtiği sahnede, Indiana Jones'un mesleki özelliklerine bu türden bir önem atfedilmekte ve diyalogda Batılı kahramanın üstün niteliklerini ön plana çıkararak üç farklı ifade ardına kullanılmaktadır. Aşağıdaki diyalogda sırasıyla, Jones'un arkeoloji profesörü oluşu, doğaüstü ve esrarengiz konular üzerindeki uzmanlığı ve en son olarak da ender bulunan antikalara olan merakı ön plana çıkarılmaktadır:

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ: *Yes, Dr. Jones, we've heard a great deal about you.*

INDIANA JONES: *Have you?*

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ: *Uh, **professor of archaeology, expert on the occult, and, uh, how does one say it? Obtainer of rare antiquities.***

Indiana Jones'un Doğu'da yaşayacağı deneyimi tanımlama ve farklılığı algılayış biçimi, Jones'un, anlatıda sıkça vurgulanan bilim adamı kimliğiyle örtüşecek bir çerçeve içine yerleştirilmektedir. Böylece, Batılı erkek kahramanın mesleki özelliklerine yapılan göndermeler aracılığıyla, Doğu'nun neden Batılı kahraman tarafından esrarengiz ve tehlikeli bir deneyim alanı değil de, bilimsel araştırma yapmaya uygun, değerli bir mekân olarak algılandığının da cevabı verilmektedir. Aşağıdaki pasajın alıntılandığı sahnede, Jones ve müze müdürü olan arkadaşı Marcus, Doğu'nun getirebileceği tehlikelerden söz etmektedirler. Marcus'un Indiana Jones'u kutsal sandık ve Doğu'daki gizemli güçler konusunda uyardığı bu sahnede Jones, Doğu'da bulunduğu rivayet edilen sihirleri, peri masallarını ve söylentiler gibi batıl fikirleri şüpheli bir akıl aracılığıyla sorgular. Böylece anlatıda mesleki özelliklerine yapılan vurgularla bilgi ve aklın temsilcisi olarak konumlandırılan Jones, aşağıdaki pasajda, Doğu deneyimini doğaüstü oluşumlarla değil, büyük bir tarihi anlama sahip bulgularla ilişkilendirir. Bunun yanı sıra, pasajda, Indiana Jones'un işini şansa bırakmayan, temkinli bir karakter olduğuna da gönderme yapılmakta ve Jones sahnede Doğu

gezisinde işe yarayacağını düşündüğü modern silahları bavuluna yerleştirirken gösterilmektedir:

INDIANA JONES: *Oh, Marcus. What are you trying to do, scare me? We've known each other for a long time. I don't believe in magic, a lot of superstitious hocus-pocus. I'm going after a find of incredible historical significance. You're talking about the bogeyman. Besides, you know what a cautious fellow i am.*

Anlatı içinde Batılı erkek karakter için ön plana çıkarılan özelliklerden bir diğeri, olayları şüpheli akılla sorgulayan Batılı erkeğin, bilgiye sahiplikle ilişkilendirilmesidir. Indiana Jones'un arkeoloji alanındaki uzmanlığı ve Doğu üzerine bilgisi, hem görüntüler, hem de diyaloglarda bilgiye sahip oluşturma yapan "know" (bilmek) gibi sözcükler aracılığıyla ön plana çıkarılmakta ve böylece Batılı erkek kahraman anlatıda bilgi öznesi olarak konumlandırılmaktadır. Burada dikkat çeken nokta, anlatıda Jones'un kutsal sandığı nerede arayacağını, sandığa giden yolu gösteren madalyonu nasıl kullanacağını ve şifreleri nasıl çözümleyeceğini, öteki olarak konumlandırılan Almanlar ya da Mısırlılardan daha iyi bilen bir karakter olarak sunulmasıdır. Bu noktada, Jones'un inceleme nesnesi olan Doğu üzerindeki bilgisinin, anlatıda onu diğer karakterlerden ayıran, üstün bir özellik olarak belirginleştirildiği görülmektedir. Marion ve Indiana Jones arasında gelişen aşağıdaki diyalogda, Batılı erkeğin bilgi öznesi konumuna gönderme yapacak ifadeler, görüntüler aracılığıyla yaratılan imajın desteklenmesi için kullanılmaktadır:

MARION: *They keep asking about you. What you know.*

INDIANA JONES: *I know where the ark is, Marion.*

Yerli erkeklerin toprak kazıcıları olarak gösterildiği ve yığınlar şeklinde sunulduğu çöl sahnelerinde, Batılı erkeğin sahip olduğu bilgi, yerlilerin yönetilmesini meşrulaştırıcı bir özellik olarak kullanılmakta ve Batılı erkek, Doğulu yığınlara ne yapmaları gerektiği konusunda komut veren, üstün

nitelikli bir yöneticiye dönüştürülmektedir. Indiana Jones'un bilgiye sahip olan taraf olarak yöneten, yerlilerin ise pasif yardımcıları olarak yönetilen konumuyla eşleştirildiği çöl sahnelerinde Jones, kutsal sandığı aramaları için görevlendirdiği Mısırlı kazıcıları çeşitli komutlar vererek yönlendirmektedir. Doğuluların kolay gözden çıkarılabilir kalabalıklar olarak resmedildiği bu sahnelerde Indiana Jones, kazıcılara içinde emir kiplerinin bulunduğu ifadeler aracılığıyla komuta etmekte ve ardı ardına sıralanan bu ifadeler Jones'un yöneten konumunu sabitlemektedir:

SALLAH: *Indy! Here! We've hit stone!*

INDIANA JONES: **Clear it off. Come on, find the edges. Okay, bring the pry bars in.**

SALLAH: *As a team, boys! As a team!*

INDIANA JONES: **Push! Get them in there. Get them under. Good, good, that's it. Watch your toes.**

Filmde çöl sahnelerini önemli kılan bir diğer ayrıntı, Batılı kahramanın kendini gizlemek amacıyla bu sahnelerden birinde yerel giysilere bürünmüş ve kimlik değiştirmiş olmasıdır. Indiana Jones'un kutsal sandığın arandığı kazı alanında Almanların kendisini fark etmemeleri için arkadaşı Sallah'ın üzerindeki benzer giysilere büründüğü bu sahnede, yerli erkekleri birbirine benzer görüntülere indirgeyen yerel giysiler, Batılı kahramanın kimlik değiştirmesini ve ifadesiz yığınlar şeklinde gösterilen Araplar arasında kaybolmasını sağlar. Batılı erkeğin kimlik değişimini ve gözlenmeden gözleyen konumuna geçmesini sağlayan yerel giysilerin, sahnede, Oryantalist metinlerde Doğuluların kolay "taklit edilebilir" fiziksel özelliklere sahip olduğuna ilişkin klişelerin yeniden üretilmesi için bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

Anlatı içinde bilginin ve şüpheli aklın temsilcisi olarak sunulan Indiana Jones'un, filmdeki sahneler aracılığıyla yalnızca akıl gücüne değil, kas gücüne de gönderme yapılmaktadır. Indiana Jones'un hem yerli erkekler hem de Alman subaylarla çatışma içine girdiği tüm sahnelerde Jones, fiziksel güç

üstünlüğü nedeniyle galip gelen taraf olarak konumlandırılmıştır. Örneğin Jones'un, büyük bir kılıçla karşısında gösteri yapan ve ona meydan okuyan Mısırlıyı, elinde bulundurduğu silahla bir hamlede mağlup ettiği sahnede, Batılı erkeğin modern silahlarının Doğuluların geleneksel silahları karşısındaki üstünlüğüne göndermede bulunmaktadır. Bununla birlikte, Indiana Jones'un kutsal sandığı kaçıran Almanlarla tek başına mücadele edip, onları öldürdüğü ve Almanların hizmetinde çalışan Mısırlılara karşı da yine tek başına savaş verirken gösterildiği tüm sahnelerde modern silahlar, kas gücü ve pratik akıl, Jones için çizilen imajın malzemeleri olarak kullanılmaktadır.

2. MUMMY FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ

2.1. Olay Örgüsü

Milattan önce 3000'li yıllarda, Firavun I. Seti'nin karısı Anck-su-namun ve Baş Rahip Imhotep birbirlerine âşık olurlar. Ancak hiçbir erkeğin Anck-su-namun'a el sürmeye hakkı yoktur. Yasak aşklarının ortaya çıkması sonucunda iki âşık Firavunu öldürürler. Firavun I. Seti'nin ölümü Anck-su-namun'u ölüme, Imhotep'i de sonsuza dek lanetlenmeye götürür. 3000 yıl sonra 1923 Mısır'ına gelindiğinde; Imhotep bir mit, bir efsane haline gelmiş ve bedeninin gömüldüğü Hamunaptra, engin Sahra çölünün bir yerlerinde kaybolmuş, masalsi ve lanetli bir şehre dönüşmüştür. Bir hazine haritası sayesinde filmin üç ana karakteri O'Connell, Evelyn ve Jonathan Hamunaptra'yı bulmak ve isimsiz hazineleri ele geçirmek için yola çıkarlar. Ancak kahramanların hazine arayışı tüm dünyayı tehdit edecek güçte olan Imhotep'in hayata döndürülmesiyle sonuçlanır. Bu noktadan sonra filmdeki ana karakterler Imhotep'i yok etmeye ve dünyayı Mumya'nın lanetinden kurtarmaya çalışırlar.

2.2. Filmin Anlatısı İçinde Oryantalist Söylemin Kuruluşu

2.2.1. Mekâna ve Zamana İlişkin Temsiller

Film, Doğu'nun sefahat ve lüks içindeki ihtişamlı yaşantısının görsel öğeler ve görüntü üzerine bindirilen ses aracılığıyla izleyiciye aktarıldığı bir açılış sahnesiyle başlar. Doğu yaşantısının zenginliği ve ihtişamının, Mısır piramitleri, altın ve değerli taşlarla süslenmiş firavun heykelleri ve batmakta olan güneşin yansımalarının altın rengine büründürdüğü bir şehir görüntüsüyle verilmeye çalışıldığı bu sahnede mekâna, zamana ve mekânın özelliğine ilişkin bilgi görüntü üzerine bindirilen kelimeler ve sesler aracılığıyla aktarılmaktadır:

Görüntü üzerine bindirilen kelimeler:

THEBES - 2,134 B.C

Görüntü üzerine bindirilen ses:

*Thebes. **City of the Living.** Crown jewel of Pharaoh Seti the First*

Filmdeki Mısırlı karakterlerden Firavun I. Seti, Anck-su-namun ve İmhotep'in yaşadıkları Thebes şehri zenginlik, refah ve huzurun sembolü olarak kurulurken, şehirden "Yaşayanların Şehri" olarak bahsedilmektedir. Burada şehri betimlemek için kullanılan "yaşayanlar" ifadesi, hem şehrin ihtişam ve canlılığı/hareketliliği, hem de şehirdeki insanların yaşantılarının devam ettiği kavramı üzerine yapılan bir eğretilerdir. Buna benzer bir eğretileme Anck-su-namun ve Firavun'un ölümünden ve İmhotep'in cezalandırılmasından sonra, filmin mekânsal odağı haline gelen ve ölüm, karanlık güçler, kötülük ve tehlike ile sembolize edilerek yeraltındaki sessiz ve karanlık bir mekân olarak görselleştirilen Hamunaptra şehri için de kullanılır:

Görüntü üzerine bindirilen kelimeler:

HAMUNAPTRA- 1290 B.C

Görüntü üzerine bindirilen ses (anlatıcı):

*They raced deep into the desert, taking Anck-su-namun's corpse to Hamunaptra, **City of the Dead.** Ancient burial site for the sons of pharaohs... and **resting place for the wealth of Egypt.***

Doğu'nun zenginlik, ihtişam ve sefahat içinde bir yaşantıyla eşleştirildiği Oryantalist temsiller filmde Thebes ve Hamunaptra şehirleri üzerinden kurulurken, Oryantalist söylemde Doğu'yu ve Batı'yı tanımlamak için kullanılan ikili karşıtıklardan bazıları Thebes ve Hamunaptra şehirlerinin karşılaştırılması, diğer bir deyişle Doğu'nun kendi içinde olumlu ve olumsuz niteliklerine göre ayrılması için kullanılmaktadır. Filmde aydınlık, hayat dolu ve zenginliğin yer üstünde sınırsızca gözlenebildiği bir mekân olarak olumlu özelliklerin atfedildiği Thebes Şehri (Yaşayanların Şehri) piramitler, firavun heykelleri ve ihtişamlı saraylarla Doğu zenginliğinin gözle görülür kanıtlarına sahiptir. Thebes'ten farklı olarak Mısır'ın zenginliklerinin yeraltına gizlendiği Hamunaptra (Ölümler Şehri), filmde firavun soyundan gelenlerin gömüldüğü ıssız, karanlık, tehlikeli ve ölüm getiren bir mekân olarak olumsuz özelliklerle işaretlenmektedir.

Mısır'ın tüm zenginliğini içinde barındıran Thebes ve Hamunaptra şehirleri ve Mısırlı karakterlerden Firavun I. Seti, Anck-su-namun ve İmhotep'in izleyiciye tanıtıldığı açılış sahnesinin ardından yıpranmış Mısır heykelleri ve harabeye dönmüş antik bir şehrin çöldeki kalıntıları görüntüye gelir.

Görüntü üzerine bindirilen kelimeler:

HAMUNAPTRA- 1923

Mekânın görsel özelliklerindeki değişimi vurgulamanın bir yolu olarak mekân adına (Hamunaptra) iliştilen bu türden zaman belirteçleri (1923), görüntünün de desteğiyle, Doğu'nun geçmiş ve günümüz arasında geçirdiği dönüşümü, dün ve bugün arasında bir kıyaslama ortaya çıkaracak biçimde üretmektedir. Bu noktada, filmin anlatısı içinde Doğu'nun kendi kendisiyle kıyaslandığı izlenimini veren ikinci bir karşılaştırma biçimi ortaya çıkmaktadır. Birinci karşılaştırmada, aynı zaman düzleminde (M.Ö 2134) bulunan Thebes ve Hamunaptra şehirleri "yaşam" ve "ölüm" gibi karşıt kavramlar kullanılarak, ikinci karşılaştırmada ise Hamunaptra şehri, farklı zaman düzlemlerinde, (M.Ö 1290 ve 1923) görünüm özelliklerindeki değişim ön plana çıkarılarak kıyaslanmaktadır. Hamunaptra şehrinin 3000 yıl sonra, geçmişteki medeni ve

gelişmiş görüntüsünden oldukça uzakta, çorak ve terk edilmiş bir alan olarak gösterilişi, Oryantalizmde Doğu'nun, tarih ve gelişim arasındaki doğrusal çizgiden sapmış ve durağanlaşmış bir mekân olarak temsil edilmesiyle eşleşmektedir. Doğu'yu zaman içinde geriye itme ya da sürekli geçmişle ilişkilendirme, karşı karşıya kalınan ve çoğunlukla hayal kırıklığı yaratan bugünkü Doğu manzarasını değersizleştirme işlemidir. Filmin Batılı karakterleri (Amerikalı Kovboylar) ve başkahramanlarının (O'Connell, Evelyn ve Jonathan) 1923–1926 yılları arasında buldukları Kahire şehri sadece geçmişin hazinelerinin ve Hamunaptra'nın yeraltında gizlenen zenginliğinin ortaya çıkarılma çabalarına bir dekor oluşturmaktadır. Batılı kahramanlar için Mısır'ı anlamlı ve değerli kılan ve araştırma yapmak için gözde bir mekân haline getiren sebep 3000 yıl önceki eski Mısır hazinelerinin bu topraklar altında gizlenmesidir.

Kahramanların eylemleri için dekor oluşturan Kahire şehrinin tanıtıldığı sahnelere pazar yerlerinin, boyası dökülmüş, bakımsız binaların (Kahire hapisanesi), uçsuz bucaksızlık hissi veren panoramik çöl manzaralarının görüntüsü eşlik etmektedir. Kahire'deki pazar alanları çarşafı kadınların, sağa sola koşuşturan çocukların, develerin ve eşeklerin düzensiz bir biçimde hareket ettiği renkli ve keşmekeş içinde bir panayır yeri gibi görselleştirilmiştir. Filmin anlatısı içinde yerlilerin bir arada gösterildiği tüm sahneler Doğu'yu kargaşa içinde bir yer olarak kurmaktadır. Filmde Doğu'nun bu düzensizliği sadece görüntüler yoluyla değil, karakterlerin Kahire'yle ilgili fikirlerini belirttikleri diyaloglar aracılığıyla da sabitlenmektedir. Batılı kahramanların gemiyle Giza limanından Hamunaptra'ya doğru hareket ettikleri gece Tuareglerin sessizce gemiye sızması ve bunun sonucunda gelişen olaylar (gemiden atlayan ve kaçmaya çalışan insanlar) üzerine Amerikalılardan biri şapkasına dolan suyu nehre dökerek şunları söyler:

DANIELS: *This is a **messed-up country!***

Daniels'in ülkeye ilişkin düşüncesini belirten bu cümlede Mısır'ı betimlemek için kullanılan "*messed-up*" ifadesi hem "düzensizlik" hem de "çıldırılmışlık"

anlamında, ayrıca dizimsel bir bağıntı kuracak (ülkede yaşayan insanlar → ülke) şekilde düzdeğişmeceli olarak kullanılmaktadır. Aklını kaybetmek ya da çıldırmak insan doğasına özgü bir durumken bu özellik cümle içindeki kullanımda ülkeyle ilişkilendirilmiştir. Ancak cümlede kastedilen ülkenin kendisi değil, o ülkenin bir parçası olan ve orada yaşayan insanlardır.

Filmin anlatısı içinde mekânın düzensizliği ve yerli halkın çıldırmışlığına gönderme yapan bir diğer görüntü eseniksiz ve pis bir mekân olarak görselleştirilen Kahire hapishanesine ilişkindir. Hapishane görüntüsünde yerel giysileri içindeki mahkûmlar demir parmaklıklara vuran, gürültülü biçimde bağırarak ve kafesteki vahşi hayvanlar gibi saldırgan tavırlar sergileyen çıldırmış bir topluluk olarak sunulmuştur. Pazar yeri ve hapishane görüntüleriyle kargaşa içinde bir yer olarak anlamlandırılan Doğu, panoramik Kahire ve Sahra çölü manzaralarının gösterildiği sahnelerde seyirlik, egzotik ve yabanıl bir mekân olarak suskunlukla ilişkilendirilmiştir. Piramitlerin, camilerin, palmye ağaçlarının ve Nil nehrinin beraber oluşturdukları kompozisyonda Kahire şehri izleyene huzur veren mistik ve seyirlik bir manzara olarak kurulmuştur. Bunun yanı sıra Batılı kahramanların maceraları için önemli bir dekor oluşturan Sahra çölü yakıcı güneş, palmyeler, develer ve ufuk çizgisine kadar uzanan kum görüntüleriyle, uçsuz bucaksızlık hissi yaratacak biçimde görselleştirilmiş ve çölün acımasız doğasına alışık olmayan Batılı kahramanlar için tehlike yaratacak bir yabanılıkla ilişkilendirilmiştir. Çölün Batılı kahramanların yaşaması için uygun bir alan olmadığı Tuareglerin çölde mücadele veren O'Connell'i izledikleri sahnede gelişen bir diyalogla tekrar vurgulanmaktadır:

MED-JAI: *The creature remains undiscovered.*

MED-JAI SAVAŞÇISI: *And what of this one? Should we kill him?*

MED-JAI: *No. **Sahara will kill him.***

Filmin anlatısı içinde Kahire, kargaşa ve suskunluk içindeki görünümüyle büyü bozumunun yaşandığı ve Batılı kahramanların beklentilerini karşılamaktan çok uzak bir şehir olarak temsil edilirken, eski

Mısır ve gizemli Hamunaptra şehri Batılı kahramanlarca arzulanan ve hayal edilen bir mekân olarak kurulmuştur. Batılı kahramanların eski Mısır'a ilişkin diyaloglarında, Hamunaptra şehri sabit bir biçimde "hazine" ve "gizli servet" kelimeleriyle ilişkilendirilirken, şehir açılış sahnesinde olduğu gibi sembolik olarak "ölüm" e benzetilmektedir. Bu noktada Hamunaptra (Ölüler şehri) eski Mısır'ın hazinelerini elde etme çabasında olan Batılı karakterler için hem zenginlik vaadinde bulunan hem de onlara ölüm getirecek olan tehlikeli bir yer olarak sunulmaktadır:

EVELYN: *I know all the blather about the city being protected by the curse of a mummy... but my research has led me to believe... that the city itself may have actually existed.*

JONATHAN: *Are we talking about the Hamunaptra?*

EVELYN: *Yes. **The City of the Dead.** Where the earliest pharaohs were said to have **hidden the wealth of Egypt***

JONATHAN: *Yes, yes, in a big, **underground treasure chamber.** Heh!-Oh, come on everybody knows the story. The entire necropolis was rigged to sink into the sand on Pharaoh's command. The place would disappear beneath the sand dunes, taking the treasure with it.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *...Many men have wasted their lives... in the foolish pursuit of Hamunaptra. No one's ever found it. **Most... have never returned.***

Hamunaptra'nın onu arayan insanlar için tehlike oluşturacak bir yer olduğu üzerine müze müdürünün yaptığına benzer bir tehlike vurgusu aşağıdaki diyalogda bir kez daha yinelenmektedir. Giza limanında, Hamunaptra'ya gitmek için bekleyen Batılı kahramanlardan O'Connell'in bu şehri bulmak için sarf ettikleri çabayı ve sonuçta buldukları şeyin kan ve kumdan başka bir şey olmadığını söylediği bu diyalogda, yolculuğun tehlikeleri ilk elden bir tecrübe aracılığıyla aktarılır:

EVELYN: *Can you look me in the eye and guarantee me this isn't some kind of a flimflam? Because if it is, I am warning you...*

O'CONNELL: *You're warning me? Lady, let me put it this way: My whole damn garrison believed in this so much... that without orders, they marched halfway across Libya and into Egypt to find that city. **When we got there, all we found... was sand and blood.***

Gizli olan bir serveti ortaya çıkarma ya da kendine ait olmayana el koyma isteğiyle dolu Batılı kahramanlar için Hamunaptra öncelikle bir macera alanıdır. Macera, görünmeyeni görünür kılma, gizemi ortadan kaldırma ve farklılığı keşfetme ve deneyimleme isteğiyle dolu Batılı kahramanları öncelikle birer kâşif ya da gezgine dönüştürür. Aşağıdaki diyalog Giza limanından Hamunaptra'ya hareket etmek için bekleyen Batılı kahramanların Doğu ve macera arasında kurdukları ilişkiyi gösteren bir örnektir:

JONATHAN: ***Smashing day for the start of an adventure, eh, O'Connell?***

O'CONNELL: *Yeah. Yeah, smashing.*

Ölüm, hazine, tehlike ve son olarak macerayla ilişkilendirilen Hamunaptra şehri filmin anlatısı içinde Doğu'nun sürprizlerle dolu, tuhaf ve gizemli bir mekân olduğu izlenimini yaratacak ve şehrin Batılı kahramanlar için neden tehlike oluşturduğunu açıklayacak biçimde yeniden anlamlandırılmaktadır. Anlatı boyunca görüntü ve diyaloglar aracılığıyla en çok vurgu yapılan konu Hamunaptra'nın tuhaf, gerçek üstü ve şaşkıncı olaylarla örülü bir şehir olduğudur. Görüntü ve diyaloglarda kötülükle ilişkilendirilen ve Batılı kahramanlara yeni sürprizler hazırlayan Hamunaptra lanetlerin, yürüyen ve konuşan mumyaların, insan eti yiyen böceklerin ve gizemli güçlerin bulunduğu karanlık bir dünya olarak sunulmaktadır. Hamunaptra'nın çölün kumları altında sakladığı kötülüğe yapılan ilk gönderme O'Connell'in Fransızların yanında yer alarak Araplara karşı savaştığı sahnede ortaya çıkmaktadır. Tuareglerin O'Connell'i savaş alanında köşeye sıkıştırdığı anda atları ürküten, garip bir ses duyulur ve gizemli şekilde hareket etmeye başlayan kumların üzerinde bir yüz şekli belirir:

Görüntü üzerine bindirilen ses (Anlatıcı):

*For 3,000 years, men and armies fought over this **land**... never knowing **what evil lay beneath it**.*

Hamunaptra'nın yeraltında yatan gizli bir kötülükle ilişkilendirilmesine örnek olabilecek bir başka diyalogda kötülüğün kaynağı yeryüzünde değil, yine kumların altında aranmaktadır. Yukarıdaki cümlede, kötülüğün toprak altından geldiği vurgusu "*land*" (toprak) ve "*beneath*" (altında) sözcüklerinin kullanımıyla yapılırken, aşağıdaki diyalogda kötülüğün yönüne ilişkin vurgu aynı anlama gelen başka sözcükler "*sand*" (kum) ve "*underneath*" (altında) aracılığıyla yapılmaktadır. Yeraltından gelen kötülük Batılı kahraman için görünmez bir tehlike oluşturduğundan diyalogun geçtiği sahnede O'Connell daha önce de ziyaret ettiği Hamunaptra'ya silahlanmış şekilde gitmeye karar verir. Evelyn'e bir tür antik Mısır gezintisi yerine savaşa gittikleri izlenimini veren O'Connell'in bu hazırlığıdır:

EVELYN: *Um, did I miss something? Are we... Are we going into battle?*

O'CONNELL: *Lady, there's something out there. Something **underneath that sand**.*

EVELYN: *Yes, well, I'm hoping to find a certain artifact. A book, actually. My brother thinks there's treasure. What do you think's out there?*

O'CONNELL: *In a word? **Evil**. The Bedouin and the Tuaregs believe that Hamunaptra is cursed.*

Filmin anlatısı içinde Hamunaptra'nın lanetlenmiş bir yer olduğuna işaret eden bir başka diyalog, Batılı kahramanların şehre ulaştıkları gün yaşanan gizemli ölümleri değerlendirdikleri kamp sahnesinde ortaya çıkmaktadır. Doğu'nun bir kez daha tuhaflık ve şaşkınlıkla işaretlendiği bu diyalogda ölümün gizemliliği ya da tuhaflığı ölüm şekline vurgu yapılmasını sağlayan "*melted*" (erimiş) sözcüğü ile ortaya çıkarılmakta ve ölüm şeklinin kendisi mekânın lanetli oluşunun kanıtı olarak sunulmaktadır. Diyalogda, kazıcıların eriyerek öldüğünün belirtildiği cümleden sonra, erimenin hangi yolla gerçekleştiğinin açıklanmasını ve ölüm şeklinin şaşkınlığının birkaç kez

daha vurgulanmasını sağlamak için “*what/how*” (ne/nasıl) gibi soru kelimeleri kullanılmıştır. Erimenin nedeni öncelikle genel bir açıklamayla, “*salt acid*” (tuz asidi), daha sonra niteliği ön plana çıkaracak “*pressurized salt acid/ some kind of ancient booby trap*” (basıncılı tuz asidi/ bir çeşit eski bubi tuzağı) gibi detaylı ve özel ifadelerin kullanımı yoluyla kademeli şekilde ortaya çıkarılmıştır:

EVELYN: *What do you suppose killed him?*

JONATHAN: *Did you ever see him eat?*

O'CONNELL: *Seems that our American friends had a little misfortune of their own today. Three of their diggers were, **melted**.*

EVELYN: ***What?***

JONATHAN: ***How?***

O'CONNELL: ***Salt acid. Pressurized salt acid. Some kind of ancient booby trap.***

JONATHAN: *Maybe this place really is cursed.*

Batılı kahramanların Hamunaptra'yı ve şehir içindeki gizli odaları keşfettikleri bir diğer sahnede mekânın özelliklerine ilişkin yeni bilgiler, sahne içinde kurulan diyaloglar aracılığıyla verilmektedir. Mumyalama odalarının tanıtıldığı bu sahnede mekân, ölümden sonraki yaşama geçişle ilişkilendirilirken, mekânın rahatsız edici ve ürkütücü tarafları koklama, “*awful stench*” (berbat koku) ve işitme, “*sounds like bugs*” (böcek sesi gibi) duyularının ön plana çıkarıldığı ifadeler aracılığıyla belirginleştirilmiştir:

EVELYN: *We're standing inside a room no one has entered in over 3,000 years.*

JONATHAN: *Whoa! What is that god-**awful stench**?*

EVELYN: *Oh, my God. It's a Sah-Netjer. A preparation room.*

O'CONNELL: *Preparation for what?*

EVELYN: *For entering the afterlife.*

JONATHAN: *Mummies, my good son. This is where they made the mummies. What was that?*

O'CONNELL: ***Sounds like bugs.***

Anlatı içinde Hamunaptra'nın lanetlenmiş bir yer olduğu açığa çıkarılırken mumya görüntülerinden de faydalanılmıştır. Aşağıdaki diyalogun geçtiği sahnede 3000 yıllık olmasına rağmen çürümeye devam eden bir mumyanın görüntüsü Batılı kahramanlarca mekânda bulunan lanete kanıt oluşturacak, şaşırtıcı bir durum olarak algılanır. Diyalogda Hamunaptra'nın tuhaflığı mumyanın görüntüsüne ilişkin olarak söylenen “*juicy/decomposing*” (ıslak/çürüyen) gibi ifadeler aracılığıyla bir kez daha kesinlenir.

O'CONNELL: *Is he supposed to look like that?*

EVELYN: *No, I've never seen a mummy look like this before. He's still... still...*

O'CONNELL & JONATHAN: ***Juicy.***

EVELYN: *Yes. He must be more than 3,000 years old... and, well, it looks as if **he's still... decomposing.***

Diyaloglar içinde sıkça kullanıldığı gözlenen “*fairy tales and hokum stuff*” (peri masalları ve sihir) gibi bazı ifadeler, gerçek üstü bir dünyaya göndermelerin yapıldığı “*walking, talking corpse*” (yürüyen, konuşan cesetler) gibi yeni ifadelere ve görüntülere eklemlenerek Doğu'nun hayali ve masalsi bir dünya ile eşleştirilmesini sağlar. Doğu, aşağıdaki diyalogda, yürüyen ve konuşan cesetlerin, yalnızca peri masalları ya da saçma hikâyelerde bulunabilecek anlatılar olduğuna inanan Batılı kahramanları gerçek üstü serüvenlere taşıyacak bir fantezi dünyası olarak sunulmaktadır:

O'CONNELL: *I thought you said you didn't believe in that **fairy tales and hokum stuff.***

EVELYN: *Having an encounter with a 3,000-year-old **walking, talking corpse** does tend to convert one.*

Batılı kahramanların eski Mısır'ın hazinelerini bulmak ve Hamunaptra şehrine ilişkin meraklarını gidermek amacıyla çıktıkları yolculuk 3000 yıldır uyuyan bir kötülüğü (İmhotep'i) uyandırmaları ile sonuçlanır. Gizemi ortadan kaldırma ve görünmez olanı görünür kılma isteği Doğu'yu sınırsız bir macera alanı olarak

algılayan Batılı kahramanlara tehlike ve ölüm getirecektir. Filmin anlatısı içinde tuhafliklarla örölü bir mekân olarak kurulan Doğu, mumyanın canlanması sonucu geçmişin tüm lanetlerini Batılı kahramanların üzerine yağdıran bir felakete dönüşür. Doğu'nun bela ve yıkım getiren bir gariplikler beldesi olduğu ardı ardına oluşum gösteren yedi lanetle açığa çıkarılır. Çekirge sürülerinin kara bir bulut gibi görselleştirildiği sahnede yedi beladan ilkinde gönderme yapılır. İlk lanet çekirge sürüleriyle gökyüzünden inerken, ikinci lanet scarab böcekleriyle toprak altından gelir. Mısır'ın Batılı kahramanların üzerine yağdırdığı üçüncü lanetle birlikte tüm sular kana dönüşür. Anlatı içinde suların kana dönüşmesine ayrı bir vurgu yapılmakta ve görüntüyü destekleyen ifadeler kullanılmaktadır:

JONATHAN: *"And the rivers and waters of Egypt ran red and were as blood."*

Görüntüde gökyüzünden yağın ateş toplarının olduğu sahne dördüncü, ay tutulması ise beşinci lanete gönderme yapmaktadır. Daha öncekine benzer bir biçimde, beşinci bela olan ay tutulmasına da ayrı bir vurgu yapılmış ve görüntüyü destekleyen ifadeler kullanılmıştır. Bu noktada dikkat çekici olan Jonathan'ın hem suların kana dönüşmesi hem de ay tutulmasıyla ilgili ifade biçiminin kendi düşüncelerini değil, daha önceden yazılmış bir kehaneti aktardığı hissini vermesidir. Ayrıca aşağıdaki ifade Oryantalist söylemde Doğu'yu ve Batı'yı karşılaştırmak ve tanımlamak için kullanılan ikili karşıtlıklarından birine, Doğu'yu "karanlıkla" eşleştirerek işlerlik kazandırır:

JONATHAN: *"And he stretched forth his hand towards the heavens... and **there was darkness throughout the land of Egypt.**"*

Karanlıkla işaretlenmiş Doğu'nun gizemli örtüsünü açmaya çalışan Batılı kahramanlara Mısır'ın getireceği son iki lanet yüzleri cüzzam yaralarıyla korkunç hale gelmiş yerlilerin kötülüğün esiri olması ve son olarak mumyanın yani İmhotep'in tamamen yenilerek ölümsüz bir felakete dönüşmesidir.

2.2.2. Yerli Kadına İlişkin Temsiller

Oryantalist metinlerde, karakter özellikleri ve fiziksel görünümüne ilişkin klişetipler aracılığıyla kurulan yerli kadın imajları filmin anlatısı içinde birbirinden farklı kadın tiplerini üzerine inşa edilmiştir. Film içerisinde bu kadın tiplerinin ele alınışı öncelikle sunum açısından farklılık gösterir. Anlatıda yerli kadının sunumu açık ve dolaylı olarak iki şekilde yapılmaktadır. Doğulu oluşa yönelik belirlenimlerin isim, kostüm ve görünüm özellikleri aracılığıyla Anck-su-namun ve dansöz kadın tipleri üzerinden yapıldığı ilk sunum şeklinde izleyiciye tiplerin yerli olduğunun anlaşılmasını sağlayan ipuçları verilmektedir. Anlatıda, isim, kostüm ve görünüm özellikleri bakımından yerli oluşuna ilişkin belirgin ipuçlarının verilmediği ve Doğululuğuna ilişkin kanıtların anlatı içine gizlendiği Evelyn karakteri ise dolaylı bir sunum aracılığıyla izleyiciye aktarılmaktadır.

Filmin başkahramanlarından biri olan Evelyn anlatı içinde hem Doğulu hem de Batılı olmaya yönelik göndermelerin yapıldığı melez bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Evelyn, olay örgüsü içinde birbirinden farklı şekillerde konumlandırılıp, farklı eylemler içinde sunulurken, karakter özelliklerindeki çeşitlilik melez oluşuyla ilişkilendirilir. Evelyn'in hem Doğulu hem de Batılı oluşuna yönelik açıklamaların sunulduğu aşağıdaki diyalog, Doğu'yu kadınsılığa Batı'yı ise erkeksiliğe ilişkin imgeler aracılığıyla kuran Oryantalist söylemin izlerini taşır. Bu noktada ilk dikkat çeken ayrıntı, Evelyn'in babasından gelen Batılı yönünün annesinden gelen Doğulu yönüne baskın çıkmasıdır. Bu baskınlık film içinde Evelyn'in Batı tarzı kostümler giymesi ve İngiliz aksanıyla konuşmasıyla işaretlenirken, Doğulu oluşuna yönelik izlenimler üstü örtülü bir biçimde, aşağıdaki diyalogda örneği görülen *"Egypt is in my blood"* (Mısır benim kanımda var) gibi özel ifadeler aracılığıyla ortaya çıkarılmaktadır. Diyalog içinde dikkat çeken ikinci nokta Batılının keşfeden, eylemlerin yönünü belirleyen, etkinliğe gönderme yapacak erkek bir karakter (Evelyn'in babası) üzerinden, Doğu/Doğulunun ise keşfedilen, yönü belirlenen ve edilginliğe göndermede bulunacak kadın bir karakter (Evelyn'in annesi) üzerinden kurulmasıdır. Pasajda Evelyn'in babası farklılığı

(*Egypt/Egyptian*) keşfeden ve kendi eylemlerinin belirleyicisi (*loved/married*) olan çok ünlü bir Batılı kâşif, annesi ise Mısırlı olduğu için sevilen ve evlenilen maceracı ruha sahip Doğulu bir kadın olarak betimlenir. Aşağıdaki diyalogda geçen ifadelerle ilgili dikkat çekici olan son nokta cümlelerin öznesinin Batılı erkek, nesnesinin ise Doğu/Doğulu kadın olmasıdır:

EVELYN: *I know. You're wondering... what is a place like me doing in a girl like this.*

O'CONNELL: *Yeah, something like that.*

EVELYN: ***Egypt is in my blood.*** *You see, my father... was a very, very famous explorer... and he loved Egypt so much... he married my mother, who was an Egyptian... and quite an adventurer herself.*

Hamunaptra'daki kamp sahnesinde O'Connell ve Evelyn arasında geçen bu diyalog, Evelyn'in yerli kadınla ilişkilendirildiği görüntü ve diyaloglara ve Mısırlı annesiyle özdeşleştirildiği ifadelerle de kaynaklık etmektedir. Örnekleme gerekirse, iki farklı sahneye ait diyaloglar içinde Evelyn, kardeşi Jonathan tarafından Mısırlı annesiyle özdeşim kurulmasını sağlayacak "*old mum*" (yaşlı annem) gibi ifadeler aracılığıyla çağrılır:

EVELYN: *"High note." Jonathan, please, I'm really not in the mood for you. I've just made a bit of a mess in the library... and the Bembridge scholars have rejected my application form again. They say I don't have enough experience in the field.*

JONATHAN: *You'll always have me, **old mum!***

Evelyn karakteri anlatı içinde aşağıdaki diyalogda yinelendiği üzere hem Mısırlı olan annesiyle ilişkilendirilmesini sağlayan "*old mum*" (yaşlı annem) ifadesi, hem de İmhotep'le yaşadığı yasak aşk nedeniyle lanetlenmiş Mısırlı bir kadın olan Anck-su-namun'a benzer noktalarının vurgulanması için kullanılan "*he called me Anck-su-namun*" (beni Anck-su-namun diye çağırıldı) gibi ifadeler aracılığıyla yerli kadınla özdeşleştirilmektedir. Filmde Mısırlı kadınlar Evelyn'in Doğulu yönünün ön plana çıkarılması için araçsal bir öneme sahiptir. Bu noktada, anlatıda Doğulu olarak belirginleştirmeye eşlik

edenin bir kadınsılaştırma işlemi olduğu söylenebilir. Imhotep'in yani mumyanın Evelyn'e karşı olan olumlu yaklaşımının olası nedenleri üzerine konuşmaları içeren aşağıdaki diyalog, Evelyn'i yerli kadınla özdeşleştirme çabasının bir başka örneğidir. Imhotep'in Evelyn'in peşine düşmesi ve onu öldürmemesinin nedeni onu 3000 yıl önce kaybettiği Mısırlı aşkı, Anck-su-namun'a benzetmesidir:

EVELYN: *When I saw him alive at Hamunaptra, **he called me Anck-su-namun.** And then just now in Mr. Burns' quarters, he tried to kiss me.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *It's because of his love for Anck-su-namun that he was cursed. Apparently, even after 3,000 years...*

MED-JAI: *He is still in love with her. Perhaps he will once again try to raise her from the dead.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *And it appears he has already chosen his human sacrifice.*

JONATHAN: *Bad luck, **old mum.***

Evelyn'in yerli kadınla ilişkilendirilmesine kanıt oluşturacak bir başka sahnede, özdeşim görünüm özelliklerindeki değişiklik aracılığıyla kurulur. Daha önce de vurgulandığı üzere Evelyn'in Batı tarzı giysileri ve İngiliz aksanı ilk bakışta onun Batılı bir kadın olduğu izlenimini vermektedir. Bu noktada, Mısırlı annesiyle ya da Anck-su-namun'la özdeşleştirildiği diyalogların haricinde Evelyn'e yerli kadın olarak göndermede bulunacak görsel malzemelerin bir süre için anlatının dışında bırakıldığı gözlenmektedir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde, örneğin Evelyn'in yerel kostümlere büründüğü sahneyle birlikte Evelyn ve yerli kadın arasında kurulan bağlantı Şarklı kadın imajına göndermede bulunacak görsel malzemeler dolayısıyla en üst seviyeye çıkarılır. Evelyn'in siyah renkte sade bir giysi, gümüş aksesuarlar ve yüzünü tam olarak gizlemeyen, üzeri işlemeli, yarı şeffaf bir peçe içinde görüntülediği bu sahnede, Oryantalist metinlerde seyirlik, egzotik ve cazibeli oluşla işaretlenen yerli kadın imgesi, yerel kostümler dolayısıyla yeniden üretilir. Evelyn'i Batılı erkeğin (O'Connell) gözünde daha cazibeli ve cinsel olarak arzulanır hale getiren yerel giysiler, anlatıda bir

kimlik değiştirme aracı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sahnede dikkat çekici olan bir diğer ayrıntı, Oryantalist metinlerde Doğuluların fiziksel görünümlerinin betimlenmesi amacıyla kullanılan klişeleşmiş ifade ve imajların bu sahne aracılığıyla anlatı içinde yeniden üretilmesidir. Yerel giysiler Evelyn'in kimlik değiştirmesini, daha egzotik, büyüleyici bir güzelliğe kavuőmasını ve diğer Doğulu kadınlardan ayırt edilmesini sağlarken, sahne içinde ona refakat ederken görüntülenen yerli kadınları birbirine benzer görüntülere indirger. Bu noktada, yerel giysilerin, Oryantalist metinlerde Doğuluların görünümlerine ilişkin olarak vurgulanan "ifadesizlik" ve "birbirine benzer yüz hatları"na gönderme yapacak bir araç olarak anlatıya yerleştirildiği görülmektedir. Bu çerçevede ele alındığında yerel kostümlerin Batılı kadının üzerindeyken farklılaőtıran, yerli kadın üzerinde ise aynılaőtıran bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Sahne içinde Doğuluların fiziksel özelliklerine ilişkin olarak kullanılan bir diğer klişe birbirine benzer görüntülere sahip Doğuluların kolay "taklit edilebilir" olduğudur. Doğuluların fiziksel özelliklerini betimlemek amacıyla üretilen klişelerin filmin anlatısı içine yerleştirildiği bu sahnede, Evelyn'in yerel kostümler içindeki çekiciliğine Jonathan ve O'Connell arasında geçen diyalogdaki "*awfully tempting*" (son derece çekici) gibi ifadeler aracılığıyla gönderme yapılmaktadır:

JONATHAN: ***Awfully tempting***, wasn't it?

O'CONNELL: ***Awfully.***

Diyaloglar ve görüntüler aracılığıyla yerli kadınla özdeőtleőtirilen Evelyn'in anlatı içinde birlikte sunulduğu eylemler ve olay örgüsü içindeki konumlandırılışı da Doğulu ya da Batılı oluşa göre şekillendirilmektedir. Evelyn'in anlatı içinde mantıksız, çocuksu bir meraka sahip ve problem kaynağı olarak işaretlenmesini sağlayan eylemleri, anlatıda değişmez bir biçimde Doğululuğa gönderme yapar. Evelyn, Hamunaptra'daki ölüler kitabını açıp okuyarak ve mumyanın uyanmasına sebep olarak anlatıda Batılı kahramanlarca başa çıkılması gereken tüm sorunları yaratan ve dolayısıyla denge halini bozan kişi olarak sunulmaktadır. Evelyn'in okumaması gereken

bir kitabı açması ve eylemlerinin sonuçlarını düşünmeden hareket etmesi anlatıda mantıksızlık ve çocuksu bir merakla ilişkilendirilir. Evelyn'in eylemleri aracılığıyla gönderme yapılan çocuksu karakteri, Evelyn ve yerli kadın arasında kurulmak istenen ilişkinin de belirleyicisidir. Evelyn'in çocuksu eylemler içinde sunularak yerli kadınla özdeşleştirilmeye çalışılması, Oryantalist metinlerin yerli kadın ve "çocuksuluk" arasında kurduğu ilişkiden anlatının nasıl beslendiğini ortaya çıkarmaktadır. Film içinde farklı sahnelerde geçen diyaloglar ve bu diyaloglarda dikkat çekici şekilde yinelenen "*playing around / playing hide-and-peek*" (etrafta oynamak/saklambaç oynamak) gibi ifadeler, anlatı içinde Evelyn'in çocuksuluğuna gönderme yapmak için kullanılmaktadır. Evelyn'in ölümler kitabıyla ilgilenmesi, onu açması ve okuması Batılı erkek karakter tarafından Evelyn'e ve çevresindekilere tehlike getirecek bir oyun oynama eylemi olarak görülmektedir. Aşağıda, Evelyn ve O'Connell arasında gelişen diyalogdan yapılan ilk alıntıda, O'Connell ölümler kitabını açmak isteyen Evelyn'i böyle bir şeyle "oynamak" isteyip istemediği konusunda uyarılmaktadır. Bu noktada Evelyn'in kitabı açma eylemi, çocuksuluğa göndermede bulunan bir oynama eylemine dönüştürülmektedir. Aşağıdaki diyalog, Oryantalist söylemin Doğu'yu çocuksu ve kadın, Batı'yı ise erişkin ve erkek olarak kuran ikili karşıtlıklarının ifadeler içinde gözlenebilmesi açısından ayrı bir önem taşır. O'Connell (Batılı erkek) Evelyn'i (Doğulu kadını) kitapla oynama eylemi (çocuksuluk) sonucunda ortaya çıkacak olası sorunlara karşı uyarırken, Batılı erkeğin erişkinliğine ve mantıklı düşünebilme yeteneğine gönderme yapacak bir hitap şekliyle buluşturulur:

EVELYN: *I think this may be the Book of the Dead.*

O'CONNELL: *The Book of the Dead? Are you sure you want to be **playing around** with this thing?*

Yerli kadınla özdeşleştirilen Evelyn'in çocuksuluğuna aşağıdaki diyalogda geçen "*playing hide-and-peek*" (saklambaç oynamak) ifadesi ile anlatı içinde tekrar göndermede bulunulur. Diyalogun geçtiği sahnede Evelyn, Hamunaptra'ya birlikte gittiği araştırma grubunun yanından ayrılır ve gizli

odalardan birinde tek başına dolaşırken acı içinde kıvranan Burns ve İmhotep'le karşılaşır. Evelyn'in İmhotep'le ilk kez yüz yüze geldiği bu sahnede, O'Connell onu bulur ve İmhotep'ten kurtulmasını sağlar. Bu noktada O'Connell, Evelyn'in gruptan ayrılıp, ortadan kaybolarak kendini tehlikeli bir duruma soktuğu ve yine mantıksız bir eylemde bulunduğunu ima etmek için saklambaç oynama ifadesini kullanır. Evelyn'in eylemlerinden birinin (ortadan kaybolma) çocukların oynadığı bir oyuna (saklambaç) benzetilişi, anlatıda Evelyn ve çocuksuluk arasında kurulmak istenen bağlantıyı bir kez daha ön plana çıkarır:

EVELYN: *Please don't leave me.*

MUMYA (IMHOTEP): *Anck-su-namun?*

BURNS: *My tongue. He took my tongue*

EVELYN: *Please help me*

O'CONNELL: *There you are! Will you quit **playing hide-and-seek?***

Evelyn ve O'Connell'in İmhotep'in yok edilmesi ve dünyanın onun lanetinden kurtarılması için neler yapılabileceği üzerine konuştukları bir başka sahnede, Evelyn'in çocuksuluğu ve O'Connell'in erişkinliğine diyalogdaki ifadeler aracılığıyla yeniden gönderme yapılır. Burada Evelyn'in kitabı okuma eylemi bir kez daha oyun oynamayla ilişkilendirilirken, O'Connell'in bu konuda yaptığı uyarıları hatırlatışı bir erişkinin hatalı davranan çocuğa karşı kullandığı ifadeleri içerir:

EVELYN: *Oh, no, we are not. We woke him up, and we are going to stop him.*

O'CONNELL: *"We"? What we? We didn't read that book. **I told you not to play around with that thing. Didn't I tell you?***

Ölümler kitabını açıp okuyarak İmhotep'in dirilmesine neden olan Evelyn, anlatı içinde, kontrol edemediği merakı nedeniyle hem çocuksuluk hem de felaketle ilişkilendirilir. Evelyn'in başlı başına bir problem kaynağı ve başbelası olduğu, Evelyn'in ilk kez izleyiciye tanıtıldığı sahnedeki eylemler ve

bunun üzerine gelişen diyaloglar aracılığıyla sunulur. Aşağıdaki diyalogun alıntılandığı sahnede Evelyn kitapları düzenleyip, raflara yerleştirirken kütüphanedeki raflar birden bire, domino taşları gibi yere yıkılır. Bu manzarayı gören müze müdürünün diyalogda geçen “*plagues / catastrophe*” (bela/felaket) gibi ifadeleri Evelyn’in felaket ve belayla nasıl ilişkilendirildiğine güzel bir örnek oluşturmaktadır. Evelyn’in müze müdürü tarafından, Mısırlılar için en büyük bela kabul edilen kurbağa, sinek ve çekirgelerle karşılaştırılması ve bu belaların Evelyn’in yanında birer eğlence olarak nitelenmesi diyalogda dikkat çekici olan diğer ifadelerdir:

MÜZE MÜDÜRÜ: *Oh, look at this! Sons of the pharaohs! Give me frogs! Flies! Locusts! Anything but you! Compared to you, the other plagues were a joy*
 EVELYN: *I am so very sorry. It was an accident.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *My girl, when Rameses destroyed Syria, that was an accident. You are a catastrophe! Look at my library! Why do I put up with you?*

Doğulu yönü ön plana çıkarılırken sabit bir biçimde çekicilik, çocuksuluk, mantıksızlık ve felaketle ilişkilendirilen ve anlatıda tüm bu yönlerini Mısırlı annesinden aldığına ilişkin göndermeler yapılan Evelyn, filmin anlatısı içinde, dolaylı biçimde sunulan karakterlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki diğer yerli kadın tiplerinden olan Anck-su-namun ve dansöz kadın ise Evelyn’in dolaylı sunumundan oldukça farklı, yerel giysiler, isim ve dış görünümün Doğululuğa işaret ettiği açık bir sunum tarzının içine yerleştirilmiştir.

Filmde M.Ö 3000’li yıllardaki zengin ve ihtişamlı Thebes şehrinin tanıtıldığı ve Batılı kahramanların bu tarihten 3000 yıl sonra baş etmek zorunda kalacakları lanetlerin oluşum nedenlerinin gösterildiği açılış sahnesi, Anck-su-namun karakterinin izleyiciye tanıtıldığı ilk ve son sahnedir. Anck-su-namun’un kim olduğuna ilişkin bilginin verildiği bu açılış sahnesinde, hem görüntü hem de görüntü üzerine bindirilen ses aracılığıyla erotik, baştan çıkarıcı ve gizemli bir kadınının sunumu yapılır. Anck-su-namun’un yerli kadın olarak sunumuna ilk eşlik edenin görsel ve işitsel malzemeler

aracılığıyla güçlendirilmiş bir cinsellik vurgusu olması, anlatının yerli kadın ve cinsellik arasında güçlü bir bağ kuran Oryantalist metinlerle nasıl bir etkileşim içinde olduğunu göstermektedir. Sahnede, Anck-su-namun'un cinselliğine öncelikle görsel bir yanılsama yaratacak biçimde kullanılan erotik kostüm aracılığıyla gönderme yapılmaktadır. Dikkatin daha çok vücut üzerinde toplanmasını sağlamak amacıyla kullanılan bu görüntüde, görsel yanılsamayı yaratan, altın rengi, yarı şeffaf bir giysi içindeymiş gibi algıladığımız Anck-su-namun'un aslında çıplak olmasıdır. Anck-su-namun'un çıplak vücudu üzerine uygulanmış siyah ve altın renkli desenler, yerli kadının cinselliğinin anlatıda nasıl ikircikli şekilde ön plana çıkarıldığı ve vücudun görsel hileler yoluyla nasıl seyirlik bir malzemeye dönüştürüldüğünün sembolik göstergesidir. Anlatıda Anck-su-namun'un, yani yerli kadının cinsel bir objeye dönüştürülmesi sadece görüntüler aracılığıyla değil, eylem içeren "to touch" (dokunmak) gibi ifadelerin kadın vücuduna göndermede bulunacak şekilde kullanılmasıyla da sağlanmaktadır. Buna göre, aşağıdaki pasajda geçen dokunma ifadesi sadece fiziksel teması içeren bir düz anlama değil, yerli kadınla cinsel tecrübe yaşamaya işaret eden bir yan anlama da sahiptir:

Görüntü üzerine bindirilen ses (Anlatıcı):

(Thebes) Birthplace of Anck-su-namun. Pharaoh's Mistress. No other man was allowed to touch her.

Yerli kadının erotikliği ve cinsel çekiciliğinin ön plana çıkarılması için Anck-su-namun'un fiziksel özelliklerinin kullanıldığı açılış sahnesinde, yerli kadının vücuduna birkaç kez daha dokunulma eylemine ilişkin ifadeler aracılığıyla göndermede bulunulur. Aşağıdaki diyalogun geçtiği sahne, Anck-su-namun'un anlatı içinde birlikte sunulduğu eylemleri ve karakter özelliklerine ilişkin ipuçlarını ortaya çıkarmakta ve dokunma/dokunulma ifadelerinin neden bu kadar sık kullanıldığına açıklık getirmektedir. Eylemleriyle tıpkı Evelyn gibi sürmekte olan denge ve düzen halini bozan ve bu nedenle olay örgüsü içinde binlerce yıl sürecek bir lanetin sorumlusu olarak konumlandırılan Anck-su-namun, anlatıda şeytani bir ruhla ilişkilendirilmiştir. Firavun I. Seti'yi başrahip

İmhotep'le aldatan ve gizli aşklarının ortaya çıkması sonucu önce Firavunu sonra da kendisini öldüren Anck-su-namun, anlatı içinde sinsî, entrikacı ve tehlikeli bir kadın olarak betimlenmiştir. Anck-su-namun'un cinselliği kendisine ve birlikte olduğu erkeklere ölüm getirirken, zenginlik ve huzur içindeki Thebes'i lanetlenmiş bir şehre dönüştürür. Bu noktada dikkat çekici olan, ihanet, entrika ve hainlikle örülmüş bir dizi eylem aracılığıyla sunulan Anck-su-namun'un Oryantalist metinlerde şehvetli, tehlikeli, entrikacı, dalavereci, sinsî ve hain gibi karakter özellikleri aracılığıyla temsil edilen yerli kadın modeline karşılık geldiğidir. Bunun yanı sıra, tüm sahne boyunca sadece bir kez konuşan Anck-su-namun üzerinden, yerli kadınının suskunluğuna ve bu suskunluğunun altında yatan sinsiliği de gönderme yapılmaktadır. Aşağıdaki diyalogun geçtiği sahnede Firavun kendisini aldatan Anck-su-namun'u ihanet anında yakalar. Bu noktada Anck-su-namun'un cinsellikle ve şehvetlilikle ilişkilendirilmesini sağlayan ifadelerin sahne içinde geçen diyalogda tekrar ortaya çıktığı görülmektedir. Özellikle, Anck-su-namun'un "bedenim artık onun mabedi olmayacak" ifadesiyle, anlatıda yerli kadının bedeninin birisine ait olan ya da birisinin sahibi olduğu cinsel bir obje olarak nasıl kurulduğu tekrar gözler önüne serilmektedir:

FİRAVUN: *Who has **touch**ed you? Imhotep?... My priest*

ANCK-SU-NAMUN: *My body is no longer his temple!*

Filmin anlatısı içinde Anck-su-namun ve yerli kadınla ilişkilendirilen Evelyn'in dikkat çeken ortak bir özelliği bulunmaktadır. Anlatıda Anck-su-namun'un lanete neden olan, Evelyn'in ise laneti çağıran kişi olarak konumlandırılması yerli kadının sabit bir biçimde belayla ilişkilendirildiğine kanıt oluşturmaktadır. Bu noktada, lanete neden olma ve laneti çağırma eylemleri içinde sunulan Anck-su-namun ve Evelyn'in, anlatıda, var olan dengeyi bozmak ve başa çıkılması gereken problemleri yaratmakla ilişkilendirildiği gözlenmektedir. Evelyn ve Anck-su-namun'un bela kaynağı olarak sunulduğu, anlatıda, yerli kadının karakter özelliklerine ilişkin Oryantalist klişeler dolayısıyla yapılmaktadır. Anlatıda, büyük lanetin ortaya çıkma

sebebi Anck-su-namun'un "ölümcül cinselliğine", lanetin geri çağırılışı ise Eveyln'in "çocuksu merakına" bağlanmaktadır.

Anck-su-namun ve Evelyn haricinde anlatıda yerli kadın olarak konumlandırılan bir diğer karakter filmin ortalarında çok kısa bir süre için gözüken dansöz kadındır. Evelyn'in yerel kostümler giydiği sahnede bağırsan ve tümüyle örtünmüş yığınlar şeklinde gösterilen yerli kadınların karikatürize edilmiş sunumunun bir benzeri dansöz kadının gözüktüğü sahnede de karşımıza çıkmaktadır. Aşırı kilolu, göbeği kostümünün üzerine sarkmış bir kadın olarak sunulan dansöz, sahne içinde aşırı derece sarhoş olan ve ortadaki havuza basıp içkisini döktüğünde kendisine birinin çarptığını sanan bir adamın yanında dans ederken görüntülenmektedir. Dansöz kadının ve Anck-su-namun ile Evelyn haricindeki diğer yerli kadınların anlatı içindeki bu karikatürize edilmiş sunumu Doğulu kadınların bugünkü görüntüsüne bakan Batılı eril gözün yaşadığı hayal kırıklığının bir göstergesidir.

2.2.3. Yerli Erkeğe İlişkin Temsiller

Filmde yerli erkeği temsil etmek üzere yaratılan tipler, anlatının Doğuluların karakter özellikleri ve fiziksel görünümüne ilişkin olarak üretilen klişeler ve Oryantalist temsillerden nasıl beslendiğini bir kez daha ortaya çıkarması açısından önemlidir. Anlatıda Arap erkeklerin sunumu, hem yığın şeklinde gösterilen yerli erkekler hem de Beni, Gardiyan, Med-Jai ve İmhotep gibi belirgin tipler aracılığıyla yapılırken, her karaktere onunla özdeşleşecek belirli özellikler yüklenmektedir. Bu özellikler, karakterlerin olay örgüsü içinde nasıl konumlandırıldığı ve hangi eylemler içinde sunulduğunun ve yerli erkeğin hangi klişetipler aracılığıyla temsil edildiğinin belirlenmesi açısından yol gösterici olmaktadır.

Anlatıda yerli erkeğin sunumuna ilişkin olarak ilk dikkat çeken nokta, belirli bir karaktere karşılık gelmeyen ve Mısırlı erkeklerin genelini sunulmasına olanak tanıyan kitle görüntülerinin sahneler içinde sık kullanılmasıdır. Bu sahneler içinde yerli erkekler kahverengi derileri, kirli türbanları ve yakın plana yansıyan dişsiz ağızları ile genellikle düzensiz

biçimde hareket eden, kontrolünü ve bilincini kaybetmiş yığınlar olarak görselleştirilirler. Filmde Kahire hapisanesindeki mahkûmların asılmak üzere olan Batılı kahramanın ölümünden aldıkları zevki demir parmaklıklara vurarak ve uğultu yaratacak biçimde bağırarak sergiledikleri sahnede, yerli erkekler geniş yığınlar olarak ve vahşilikle ilişkilendirilerek sunulmaktadır. Diğer taraftan, Oryantalist metinlerde Doğuluların fiziksel özelliklerine ilişkin olarak üretilen “görüntü benzerliği” ya da “ifadesizlik” klişeleri yerli erkeklerin yığın olarak sunulduğu bu tür sahneler aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Doğuluların birbirine benzeyen yüz ifadelerine sahip olduğu, aşağıdaki diyalogun geçtiği hapisane sahnesinde tekrar vurgulanmaktadır. Diyalogun geçtiği sahnede Jonathan, kendisini bir yerlerden anımsadığını düşünen O’Connell’a çevresindeki mahkûmları işaret ederek, “sadece şu yüzlerden birine sahibim” der. Aşağıdaki diyalogda geçen bu ifade, yerli erkeklerin anlatıda isimsiz ve aynı zamanda ifadesiz yığınlar olarak nasıl sunulduğuna örnek teşkil etmektedir:

O’CONNELL: *Do I know you?*

JONATHAN: *O, no. I've just got one of those faces.*

Anlatıda Doğuluların karakteristik ve ayırt edilebilir yüz ifadelerine sahip olmadıklarının vurgulanmasına yardımcı olan yığın görüntülerinin, filmin ilerleyen sahnelerinde tekrar kullanıldığı görülmektedir. Bu sahnelerden birinde yerli erkekler yakın plana yansıyan yaralı yüzleri ve büyülenmiş gibi sabit bir noktaya bakan gözleriyle kötülüğün hizmetine girmiş köle yığınları olarak sunulmaktadır. İmhotep’in, sandığı açan Mısırbilimciyi emerek, onun vücuduyla kendini yeniden oluşturmaya başladığı bu sahnede, yerliler, gördükleri manzara karşısında çığlıklar atan, ancak tüm olanlara kayıtsız kalan yığınlar olarak sunulmaktadır. Yerli erkeklerin bir kez daha bilincini kaybetmiş ve kendini kontrol etmekten aciz kitleler olarak sunulduğu bu sahnede, görüntü benzerliği ya da ifadesizlik klişesi Doğulunun kolay taklit edilebilir olduğuna vurgu yapmak için tekrar kullanılmaktadır. Sahne içinde

istemeden yerli erkeklerden oluşan bu kızgın topluluğun arasına karışan Jonathan, güvenli bir yere ulaşabilmek için yerli erkekleri taklit etmeye ve onlardan biri gibi davranmaya başlar. Gözlerini sabit bir noktaya odaklayıp aynı ses tonlamasını kullanarak İmhotep'in ismini zikreden yerli erkeklerin bu karikatürize edilmiş görüntüsü, Jonathan'ın onları kolayca taklit etmesini ve fark edilmekten kurtulmasını sağlar. Bu noktada Batılının yerliler arasında rahat hareket edebilmesini ve gözlenmeden gözleyen konumuna geçebilmesini sağlayan, benzer görüntülere sahip Doğuluların taklit edilebilir olmasıdır. Filmin anlatısı içinde yerli erkekler sadece birbirinin kopyası yüzlerden değil, en basit haliyle havalara uçurulan, vurulan, ezilen, böcekler tarafından yenen veya eski Mısır'dan kalan tuzaklarda ortaya çıkan tuz asidi tarafından eritilen vücutlardan ibarettir. Batılıların yapmaktan kaçındığı tüm tehlikeli işlerde piyon olarak kullanılan ve beyaz efendilerinin değersiz yardımcılarını konumlandırılan yerli erkekler anlatıda gözden çıkarılabilir bedenlere indirgenmektedir.

Anlatı içinde isimsiz ve belirli bir yüze sahip olmayan yığınlar şeklinde gösterilen yerli erkeklerin haricinde, belirli bir karaktere karşılık gelen ve çoğunlukla olumsuz özellikler yüklenerek temsil edilen yerli erkek tiplerini de bulunmaktadır. Doğulu erkekleri temsil üzere anlatıya yerleştirilen Beni tiplmesi, olay örgüsü içindeki konumlandırılışı ve birlikte sunulduğu eylemler bakımından en olumsuz özelliklerin yüklendiği Arap karakterden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatı içinde birlikte sunulduğu eylemlere sinsî, hain, korkak, ikiyüzlü, dalavereci, yalancı, nankör, dalkavuk ve aç gözlü gibi neredeyse tamamı Oryantalist metinlerden alıntılanmış klişelerin eşlik ettiği Beni, Doğuluların karakter yapılarındaki zaafının ortaya çıkarıldığı tiplerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsü içinde hiçbir mesleği olmayan, sadece Batılıların küçültücü sözlerini meşrulaştıracak karakter özelliklerine sahip, güvenilmez bir yardımcı olarak konumlandırılan Beni'nin, anlatı içindeki eylemleri Batılının Doğulu karşısındaki erdemli karakterini olumlayıcı niteliktedir. Fransız ve Amerikalı askerlerin Mısır topraklarında Araplara karşı savaştığı sahne, Beni'nin hainlik, korkaklık ve

sinsice eylemlerle nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koyması açısından güzel bir örnektir. Sahnede Beni'nin hainliği, korkaklığı ve ikiyüzlülüğüne gönderme yapan üç eylem ön plana çıkarılmaktadır. Sahne içinde Beni, Batılıların yanında yer alarak kendi topraklarında kendi halkına karşı savaşırken hainlikle, birlik olduğu Batılı askerleri de yüzüstü bırakıp savaş alanından kaçarken korkaklık ve iki yüzlülükle ve son olarak sığındığı bir barınağa çapraz ateş altında kalan O'Connell'ı almayıp, onu çölde ölüme terk ederken tekrar hainlikle ilişkilendirilir. Beni'nin savaş sahnesindeki eylemleri ve bu eylemlerin belirleyicisi olarak anlatıya yerleştirilen Doğulu karakteri, filmin ilerleyen sahnelerinde ve bu sahnelerde gelişen diyaloglarda Araplara ilişkin klişelerin sabitlenmesini sağlayacak biçimde yeniden ön plana çıkarılır. Aşağıdaki diyalogun geçtiği sahnede O'Connell ve kendisini savaş alanında yalnız bırakan Beni'nin yolları tekrar kesişir. Yerli erkeğin hainlik ve ikiyüzlülükle örülü karakterine göndermede bulunacak ifadelerin geçtiği aşağıdaki diyalogda, Beni'nin para karşılığında rehberlik ettiği Amerikalıları da yüzüstü bırakacak bir karakter olduğu, önceki eylemlerine tekrar vurgu yapılarak ön plana çıkarılmaktadır:

O'CONNELL: *Shut up! So you're the one who's leading the Americans. I might have known. What's the scam? **You take them into the desert, and then you leave them to rot?***

BENI: *Unfortunately, no. These Americans are smart. They pay me only half now, half when I get them back to Cairo. **So this time I must go all the way.***

Aşağıdaki diyalog, yerli erkekle ilişkilendirilen Beni'nin anlatıda sadece hainlik ve iki yüzlülük gibi olumsuz özelliklerle değil, Doğulunun batıl inançlılığı ve ürkekliğine de gönderme yapacak karakter özellikleriyle eşleştirildiğini gösteren bir örnektir. Aşağıdaki diyalogun geçtiği sahnede Beni, Batılı araştırma ekibini buldukları sandığın lanetli olabileceğine karşı uyarır. Bu noktada yerli erkeğin (Beni) lanete inanma ya da lanetten sakınma duygusu, Batılı bir karakter tarafından (Daniels) batıl inançlı olmakla ilişkilendirilir. Aşağıdaki *"stupid superstitious"* (aptal batıl) ifadesinde, Doğuluların sahip

olduğu batıl inançların saçmalığına ilişkin vurgu, batılığa eklemelenen “*stupid*” (aptal) gibi olumsuz bir ifadenin kullanımıyla yapılır. Anlatıda, Doğu ya da Doğuluların batıllığına ilişkin göndermelerin, akıldışı ya da mantıksızlığın çağrıştırılacağı kelimeler aracılığıyla yapıldığı bir başka diyalog örneği daha bulunmaktadır. Birinci diyalogda batılığa eklemelenen “*stupid*” (aptal) kelimesi ile elde edilen etkinin bir benzeri, bu ikinci diyalogda yine batılığın akıldışıya gönderme yapacak eş anlamlı bir başka kelimenin “*silly*” (aptal) kullanımıyla üretilir. Diyalogun geçtiği sahnede Beni, hizmetkârı olduğu İmhotep’in dokunulmaktan hoşlanmadığını söylerken, bunun Doğu’ya özgü aptal bir batıl inanç olduğunu sözlerine ekler. Böylece anlatıda Doğunun mantıksız, içi boş ve akıldışı inançlarla dolu bir yer olduğuna, Batılı bir karakterin değil, yerli erkeğin kendi ifadeleri üzerinden, farklı bir kullanımla gönderme yapılmaktadır:

DİYALOG–1

ARAP MISIRBİLİMCİ: *Have a care, Mr. Henderson. In these hallowed grounds, that which was set forth in ancient times... is as strong today as it was then.*

MR. HENDERSON: *What's it say?*

ARAP MISIRBİLİMCİ: *"Death will come on swift wings... to whomsoever opens this chest."*

BENİ: ***We should not be here. This is not good. It's the curse. It's the curse. It's the curse! Beware of the curse!***

DANIELS: ***Stupid superstitious.***

DİYALOG–2

BENİ: *Prince Imhotep does not like to be touched. A silly Eastern superstition, I'm afraid. Mr. Burns... Prince Imhotep thanks you for your hospitality. And for your eyes... and for your tongue. But I am afraid more is needed...*

BURNS: *Wait! No!*

Filmin anlatısı içinde yerli erkeğin akılsızlığına, hem batıl inançlılık, hem de bilgi eksikliği üzerinden gönderme yapılmaktadır. Aşağıdaki diyalogun geçtiği

sahne yerli erkeğin (Beni) bilgi eksikliği (tercüme hatası), Batılı kadının (Evelyn) onun akılsızlığı ve daha da belirgin olarak cehaletine vurgu yaptığı “*idiot*” (aptal) sözcüğü aracılığıyla ön plana çıkarılmaktadır. Doğulunun var olan bilgisinin Batılı tarafından düzeltildiği ve yeniden gözden geçirilmesi gereken eksik bir bilgiye dönüştürüldüğü bu diyalogda, yerli erkek bir kez daha akılsızlık ve cahillik gibi olumsuz özellikler yüklenerek temsil edilir:

İMHOTEP: *Keetah mi pharos... aja nilo, isirian.*

BENI: *"Come with me, my princess. It is time to make you mine forever.*

EVELYN: *"For all eternity," idiot.*

Film içinde yerli erkekle ilişkilendirilen Beni'nin dalkavukluk, iki yüzlülük ve açgözlülük gibi klişeler dolayısıyla temsil edildiği birçok sahne bulunmaktadır. Oryantalist metinlerde yerli erkeğin karakter özelliklerini betimlemek için kullanılan bu klişeler, filmin anlatısına yerli erkeğin eylemlerini ve olay örgüsü içindeki konumunu belirlemek için yerleştirilmiştir. Beni'nin İmhotep'le karşılaştığı ve onun kölesi olmayı kabul ettiği sahnede, yerli erkeğin dalkavukluğu, açgözlülüğü, korkaklığı ve ikiyüzlülüğüne yerli erkekle ilişkilendirilen Beni'nin eylemleri aracılığıyla ardı ardına göndermelerde bulunulur. Araplar için kullanılan Oryantalist klişelerin komedi niteliklerinin içine gizlenerek sunulduğu bu sahnede Beni, Hamunaptra şehrinde yalnız başına dolaşırken gördüğü doğaüstü yaratıkla (İmhotep), boynunda zincirlerle asılı olan, farklı dinlere ait sembollerini kullanarak iletişim kurmaya çalışır. Önce Hıristiyan, sonra İslami ve en sonunda da Budist dinsel simgeleri Mumya'ya gösteren ve her gösterdiği sembolle birlikte o dine ait dualar okuyan Beni'nin, ardı ardına tekrarladığı bu hareketler, anlatıda yerli erkeğin siyasi ve dini açıdan kimliksiz, yüzsüz, dalkavuk ve aşırı derecede korkak bir karakter olarak sunulmasını sağlar. Kendisini bekleyen ölümcül bir sondan kurtulmak için her türlü kurnazlığı deneyen Beni, sahne ilerledikçe para hırsı ve açgözlülüğü tarafından kontrol edilen ve zenginlik vaadine kolayca kanıp köle olmayı kabul edecek bir karaktere dönüştürülür. Yerli erkeğin kölelik ve açgözlülükle ilişkilendirildiği ifadeleri içeren aşağıdaki

diyalog, Beni'nin en olumsuz özellikler yüklenerek temsil edildiği sahnedeki alıntılanmıştır:

BENI: *May the good Lord protect and watch over me.. as a shepherd watches over his flock. No? Okay.*

The MUMMY (İMHOTEP): *Language of the slaves. I may have use for you. And the rewards will be great.*

BENI: *My prince!*

İmhotep'in hizmetkârı olarak hem canını kurtaran, hem de zenginliğe kavuşan Beni, filmin ilerleyen sahnelerinde İmhotep'e Batılı kahramanları yakalaması ve onları öldürmesi için yardım eder. Arkadaş olduklarını söylediği Batılı kahramanlara türlü tuzaklar hazırlayan ve yüz yüze geldikleri anda kendini ele vermeyecek şekilde birçok yalan söyleyen Beni'nin tüm eylemleri, anlatı içinde yalancı, çıkarıcı ve güvenilmez bir Doğulu portresinin çizilmesini sağlar. Aşağıdaki diyalog, yerli erkeğin olumsuz şekilde temsil edildiği birden çok ifadeyi içermesi açısından önem taşımaktadır. Bunlardan ilki, Batılı karakterin yerli erkeğin pis koktuğunu belirtmek için kullandığı "*stinkweed*" (pis kokulu herhangi bir bitki) ifadesidir. Yerli erkeğin kokusunun sembolik olarak kötü kokan bir bitkiye (*stinkweed*) benzetildiği bu cümlede, bitkinin kötü kokusu Beni'nin kirliliği ve kötü kokusu için bir eğretileme olarak kullanılmaktadır. Pis ve kötü kokan Arap klişesinin açık bir şekilde kullanıldığı bu diyalogda, yerli erkeğin çıkarıcılığı ve açgözlülüğüne Batılı karakterin kullandığı "*what's in it for you*" (bundan çıkarın ne) ifadesi aracılığıyla gönderme yapılır. Bununla birlikte, Beni'nin menfaatleri peşinde koşan bir karakter olduğuna sadece O'Connell'ın ifadeleri değil, Beni'nin kendi eylemlerinin nedenini açıkladığı ifadeler aracılığıyla da göndermede bulunulur. Şeytanın kölesi olan, ona hizmet eden ve onun sağ kolu olarak lanetlere karşı bağışık kalacağını düşünen Beni'nin yalancılığı ve güvenilmezliği ise diyalog içinde O'Connell'ın "*try not to lie*" (yalan söylememeyi dene) gibi kinayeli ifadeleri aracılığıyla tekrar ön plana çıkarılır:

O'CONNELL: *Hey! Beni, **you little stinkweed**. Where you been? Oh, Beni, did you fall down? Let me help you up. You came back from the desert with a new friend, didn't you, Beni?*

BENI: *What friend? You are my only friend.*

O'CONNELL: *What the hell are you doing with this creep? **What's in it for you?***

BENI: *It is better to be the right hand of the devil than in his path. As long as I serve him, I am immune.*

O'CONNELL: *Immune from what?*

BENI: *I don't wanna tell you. You'll just hurt me some more.*

O'CONNELL: *What are you looking for? And **try not to lie** to me.*

Filmin anlatısı içinde dikkat çeken en önemli noktalardan biri, para hırsının, açgözlülüğün ve yalancılığın yerli erkeğe korkunç bir ölüm getirmesidir. Filmin son sahnesinde Beni, O'Connell ve Jonathan'la birlikte gördüğü hazine odasından kendisi için bir şeyler almaya karar verir. Bir çuval dolusu altını dışarıda bekleyen deveye yükledikten sonra, açgözlülüğü onu son bir kez daha içeri girmeye ve bir çuval daha almaya zorlar. Sonuçta açgözlülüğü nedeniyle yaptığı bu son hamle Beni'nin ölmesine neden olur. Beni'nin ölüm nedeninin yerli erkeğin karakter özelliklerindeki zaafıya bağlandığı bu sahnede, yaşam/ölüm ve ödül/ceza gibi ikili karşıtlıklar Doğulu ve Batılının eylemleri ve bu eylemler sonucundaki kazanımlarını betimlemek için kullanılmıştır. Yerli erkek, kendi topraklarındaki zenginliklerden pay almaya çalışan bir yağmacı olarak ölümle cezalandırılırken, Batılılar o topraklara barış, özgürlük ve denge getirmeye çalışan tokgözlü ve erdemli kahramanlar olarak yaşamla ödüllendirilir. Doğulunun olumsuz, Batılının ise tam karşıtı olarak olumlu özelliklerle ilişkilendirilmesini sağlayan eylemlerle dolu olan bu sahne, anlatının, Oryantalizmin karşıtlıklar kurucu söyleminden nasıl beslendiğini ve bu söylemi tekrar nasıl ürettiğini göstermesi açısından önemlidir.

Mumya filminin anlatısı içinde yerli erkek olarak konumlandırılan ve Araplara ilişkin klişeler dolayısıyla temsil edilen birden çok Doğulu erkek tiplmesi bulunmaktadır. Oryantalist klişelerin Doğuluların temsilinde

kullanılan sunum stratejisinin değişmez bir parçası olduğu, anlatı içinde benzer özellikler yüklenerek oluşturulan tektipleştirilmiş Arap portreleri aracılığıyla bir kez daha gün yüzüne çıkarılmaktadır. Doğulu klişelerinin benzer özelliklere indirgenmiş ve neredeyse eş karakterlerin üretilmesini sağlamak için kullanıldığı anlatıda, Beni karakterinin bir benzeri Gardiyan tiplmesi üzerinden yeniden üretilmektedir. Gardiyan, olay örgüsü içindeki konumlandırılışı ve birlikte sunulduğu eylemler bakımından Beni'den sonra en olumsuz özelliklerin yüklendiği ikinci Arap karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Beni'nin aksine isimsiz bir karakter olarak gözükten Gardiyan, anlatı boyunca, Oryantalist metinlerde yerli erkeği betimlemek üzere kullanılan şehvetli, sapkın, korkak, dalavereci ve aç gözlü gibi klişeler dolayısıyla temsil edilmektedir. Gardiyanın izleyiciye tanıtıldığı ilk sahnede, batılı kahramanlardan O'Connell'ın hayatını bağışlamak için pazarlık eden ve Batılı kadından (Evelyn) paranın yanı sıra cinsel açlığını giderecek taleplerde de bulunan, fırsatçı bir Arap erkeğinin portresi çizilir. Aşağıdaki diyalog, Kahire Hapishanesinde O'Connell'ın hayatı için Gardiyanla pazarlığa girişen Evelyn'in, yerli erkek karşısındaki parlak zekâsına ve Doğulu erkeğin kaba, ilkel ve fırsatçı davranışlarına yapılan göndermelerle doludur. Diyalogda hem Gardiyan'ın, hem de Evelyn'in ifadeleri aracılığıyla şekillendirilen imajlardaki alt eden (Batılı kadın) ve alt edilen (yerli erkek) konumları, ırk kavramıyla işaretlenmiş bir üstünlük vurgusunun ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Diyalogda geçen ifadelerde Gardiyan, yani yerli erkek, rüşvet karşılığı ya da bir miktar sus payı ile görevinin gerektirdiklerinden vazgeçecek, ilkesiz ve disiplinsiz bir karaktere dönüştürülmektedir. Buna ek olarak, aldığıyla yetinmeyen, daha fazlasını isteyen ve açgözlülüğünün güdülediği bir talepkarlığa da sahip gibi gösterilen Gardiyan'ın, diyalog içindeki *"And what else? I'm a very lonely man"* (Daha başka? Ben çok yalnız bir adamım) ifadesi, yerli erkeğin sapkın ve şehvetli olduğuna ilişkin Oryantalist klişelerin anlatıya nasıl yerleştirildiğini de göstermektedir. Sahnede, O'Connell'ı ölümden kurtarmak için beşyüz pound teklif eden Evelyn'in bu önerisine karşılık, ellerini yanında oturan Evelyn'in bacaklarının üzerine koyan Gardiyan, ona yalnız bir adam olduğunu söyler. Bu noktada Gardiyanın (yerli

erkeğin) sözlerinin cinsel bir ima içerdiğine, eylemler (dokunma) aracılığıyla da göndermede bulunulurken, Doğulu erkeğin doyumsuzluğu, artı beklentiye işaret eden “*what else*” (daha başka) ifadesi aracılığıyla ön plana çıkarılmaktadır. Yerli erkeğin sapkınlık ve fırsatçılıkla ilişkilendirildiği bu diyalogda, Batılı kadın yerli erkek karşısında daha erdemli ve üstün zekâlı bir karakter olarak konumlandırılır. Sahne içinde, rakamlara ve alınacak yüzdelerle ilişkin olarak Evelyn ve Gardiyan arasında gelişen hızlı pazarlıkta, Gardiyanın şaşırarak kendisine teklif edilenden daha azını talep etmesi, Evelyn’in yerli erkek karşısındaki zekâsı ve kurnazlığının bir sonucu olarak gösterilmektedir. Bununla birlikte, diyalogda, Evelyn’in asla yalan söylemeyeceğine ilişkin olarak kullandığı ifadeyle, Batılı kadının yerli erkek karşısındaki erdemli karakteri de ön plana çıkarılır:

GARDİYAN: *Come, come! Step over the threshold. Welcome to Cairo Prison, my humble home.*

EVELYN: *Where are they taking him?*

GARDİYAN: *To be hanged.*

EVELYN: *I will give you 100 pounds to save this man's life.*

GARDİYAN: *Madame, I would pay 100 pounds just to see him hang.*

EVELYN: *Two hundred pounds!*

GARDİYAN: *Proceed!*

EVELYN: *Three hundred pounds! Five hundred pounds!*

GARDİYAN: ***And what else? I'm a very lonely man.***

EVELYN: *He knows the location to Hamunaptra.*

GARDİYAN: ***You lie.***

EVELYN: ***I would never!*** *And if you cut him down, we will give you... Ten percent.*

GARDİYAN: *Fifty percent.*

EVELYN: *Twenty.*

GARDİYAN: *Forty.*

EVELYN: ***Thirty!***

GARDİYAN: ***Twenty-five.***

EVELYN: ***Ah! Deal.***

Anlatıda, Gardiyan'ın açgözlü ve doyumsuz bir karakter olarak sunulduğu bir diğer sahnede, para hırsı ve bu hırsın sebep olduğu mantıksız eylemler, tıpkı Beni gibi, Gardiyan'ı da korkunç bir ölüme doğru sürükler. Bu noktada, kendi topraklarından hazine elde etmeye çalışan onursuz ve açgözlü Arap erkeklerinin, anlatıda sürekli aynı sona yazgılandığı ve ölümlerine cezalandırıldığı görülmektedir. Aşağıdaki monologun geçtiği sahnede, Hamunaptra'daki gizli bir odada gördüğü ve mavi altın sandığı scarab böceklerini duvardaki yerinden sökmeye ve çıkardığı parçaları çantasına doldurmaya başlayan Gardiyan, bu böceklerden birinin canlanıp vücudundan içeri girmesi sonucunda ölür. Sahne içinde Gardiyanın eylemlerine eşlik eden *“this will fetch a mighty fine price”* (bu iyi para eder) ifadesi aracılığıyla, yerli erkeğin para hırsı ve açgözlülüğüne bir kez daha göndermede bulunulur. Monolog içinde en dikkat çekici olan nokta, yerli erkeğin aç gözlülüğü ve doyumsuzluğuna gönderme yapmak için, ikilemeli şekilde kullanılan *“one more”* (bir tane daha) ifadesi ile pazarlık sahnesinde Gardiyanın doyumsuzluğunun gösterilmesi için kullanılan *“what else”* (daha başka) ifadesinin içerdikleri anlam bağlamında benzeşmesidir:

GARDİYAN: *Hey. What have we here? Blue gold. This will fetch a mighty fine price. Oh, Allah. One more. One more.*

Anlatı içinde açgözlülük, fırsatçılık ve cinsel iştah gibi özelliklere sahipmiş gibi gösterilen Gardiyan tiplmesi filmin ortalarında geçen bazı sahnelerde Batılı kahramanlar tarafından kaba, ahlaksız ve adi bir karakter olarak değerlendirilir. Batılı kahramanların Gardiyanla ilgili fikirlerini açıkladıkları sahnelerden birinde, yerli erkeği betimlemek için kullanılan ifadeler, hileli bir şekilde başka bir kahramana atfediliyormuş gibi gösterilmektedir. Evelyn'in hapisanede hayatını kurtardığı O'Connell'in ahlaksız, kaba ve adi biri olduğu ve ondan hiç hoşlanmadığını söylediği bu sahnede, cümlenin bitiminin hemen ardından görüntüye O'Connell yerine Gardiyan girer. Bu noktada söylenen söz ve görüntüdeki kişi ironik bir biçimde eşleştirilmekte ve Gardiyanın kaba, adi ve ahlaksız biri olduğuna ilişkin ima sesin (Evelyn'in

cümleri) ve görüntünün (Gardiyanın görüntüye girmesi) kesiştirilmesiyle elde edilmektedir:

EVELYN: *Well, personally I think **he's filthy, rude, a complete scoundrel. I don't like him one bit.***

Batılı kahramanların develer hakkındaki yorumlarını içeren aşağıdaki diyalog, ses ve görüntünün yerli erkeğin (Gardiyan) develerle ilişkilendirilmesini sağlamak amacıyla hileli biçimde kesiştirildiği bir diğer sahneden alıntılanmıştır. Diyalogun geçtiği sahnede Hamunaptra'ya doğru giden Batılı kahramanlar, çölde develer üzerinde zorlu bir yolculuk gerçekleştirmektedirler. Yolculuk sırasında develerle ilgili olarak konuşan Jonathan, kaba ve pis bulduğu bu hayvanlardan hiç hoşlanmadığını; kokan, ısırın ve tüküren develerin mide bulandırıcı olduğunu söyler. Jonathan'ın develerin özelliklerini sıralarken kullandığı "*they spit*" (develer tükürürler) gibi bazı ifadelerin Gardiyanın görüntüsü ve görüntüdeki eylemleriyle (yere tükürme) eşleştirildiği bu sahnede, ses ile görüntünün anlık birleşimi, develer için kullanılan ifadelerin tümünün yerli erkeğe yüklenmesini sağlamaktadır. Jonathan'ın "develer kokar, ısırır ve tükürürler" yorumunu yapmasının hemen ardından yere tükürürken gösterilen Gardiyanın aynı sahnenin ilerleyen dakikalarında uyurken çıkardığı horlama sesleri develerin homurdanma seslerinin üzerine bindirilir. Böylece Doğu'ya ait bir hayvan (deve) ile Doğu'lu (Gardiyan) arasındaki ilişkinin anlatıda sözün (Jonathan'ın ifadeleri) eylemle (tükürme), sesin (horlama) ise sesle (homurdanma) eşleştirilmesi sonucunda kurulduğu görülmektedir. Bu noktada Oryantalist metinlerde zoolojik terimler ve hayvanlarla benzeşim kurmayı sağlayacak eğretilmeler aracılığıyla temsil edilen yerlilerin, filmin anlatısı içinde de benzer bir sunum içine yerleştirildiği ve Gardiyanın sahne boyunca kendisi ve deve arasında benzerlik kurmayı sağlayacak eğretilmeler yoluyla temsil edildiği görülmektedir:

JONATHAN: ***Never did like camels. Filthy buggers. They smell, they bite, they spit. Disgusting.***

Aşağıdaki pasajda Batılı kahramanın Gardiyan için kullandığı “*smelly/stinky*” (kokan/kokuşmuş) ifadeleri, Arap erkeklerinin anlatıda kirli, kötü kokan ve tiksindirici kişiler olarak nasıl formülize edildiğini bir kez daha göstermektedir. Pasajın alıntılandığı sahnede Jonathan, Hamunaptra’daki kazı alanından kaybolan Gardiyana atıfta bulunarak, “küçük kötü kokan arkadaşımız nerede?” demektedir ve Gardiyanın öldüğü anlaşıldıktan sonra çantasından çıkan içkiye bakıp yine ona atıfta bulunarak “kötü kokan biri olmasına rağmen damak zevki iyiymiş” demektedir. Her iki cümlelerin de ortak noktasını oluşturan kötü kokan Arap klişesi, anlatıda yerlilerin sıcak iklimde terleyen, yıkanmayan ve Batılının katlanmak zorunda olduğu tiksindirici özelliklerin kaynağı olarak formülize edildiğini göstermektedir:

JONATHAN: *Where'd our **smelly** little friend get to? Let's see what our friend the warden believed in. My God, what is it? A broken bottle. Glenlivet. Twelve years old! He may have been a **stinky** fellow, but he had good taste.*

Filmin anlatısı içinde kitleler şeklinde gösterilen, ayrıca Beni ve Gardiyan gibi tipler aracılığıyla olumsuz özellikler yüklenerek sunulan Araplar dışında cesaret ve kuvvetle ilişkilendirilmiş göçebe Arapların da sunumu yapılmaktadır. Anlatıda diğer yerli erkek tiplerine kıyasla daha olumlu özelliklerle ilişkilendirilen ve olay örgüsü içinde yiğit, güçlü ve koruyucu kişiler olarak konumlandırılan bedeviler, filmin adsız Doğulu kahramanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bedevilerin lideri olarak konumlandırılan gizemli Arap göçebe, tıpkı Gardiyan tiplerinde olduğu gibi, belirgin bir isme sahip değildir. Bedevilerin lideri ve diğer tüm göçebe Araplar anlatı boyunca Med-Jai savaşçıları olarak isimlendirilmekte ve eski Mısır’ın gizemli ve kötülük dolu güçlerinin yeniden ortaya çıkmasını engellemekle görevli koruyucular olarak sunulmaktadır.

Filmin ilk yarısı boyunca maceracı Batılı kahramanların Hamunaptra’yı ve Imhotep’i bulmalarına engel olmaya çalışırken gösterilen Med-Jai savaşçısı, Imhotep’in uyandırılması ve lanetlerin gerçekleşmeye başlamasının ardından Batılı kahramanlara yardım eden ikincil bir karaktere

dönüştürülür. Med-Jai, anlatıda açgözlü, yağmacı ve hain olarak sunulan diğer yerli erkek tiplerine oranla daha olumlu özelliklerle ilişkilendirilse de, dünyayı kötülükten kurtarma misyonunu ellerinde bulunduran Batılıların akıl ve kas gücüne umutsuzca ihtiyaç duyan bağımlı bir karakter olmaktan kurtulamaz. Kendi topraklarına huzur ve barışın gelmesi için Batılıların yardımına ihtiyaç duyan Med-Jai, anlatıda dövmelerle süslü yüzü ve yerel giysileri ön plana çıkarılarak görselleştirilmiştir. Film içindeki sahnelerde ata binerken ve makineli tüfek taşıırken gösterilen Med-Jai'nin gelenekselliğine ise daha önce arabaya ya da uçağa binmemiş biri olarak gösterildiği sahneler aracılığıyla göndermede bulunulur. Med-Jai'nin İmhotep'in yok edilmesi için her türlü tehlikeyi göze alan Batılılara "kendisinin ve halkının saygı ve takdirlerini kazandıklarını" söylediği final sahnesi, Doğu/Doğuluların karanlıkla, Batı/Batılıların ise aydınlıkla ilişkilendirildiği ikili karşıtlıkların anlatı içine nasıl yerleştirildiğini göstermesi açısından önem taşır. Doğu'dan yayılmakta olan kötülüğün egemenliğine bilgileri, kas güçleri ve modern silahları sayesinde son veren Batılı kahramanlar, sahne içinde, gün batımından yansıyan ışıkların aydınlattığı yüzleriyle çölün aydınlık tarafına doğru yol alırken, Doğulu (Med-Jai) atını güneşin çoktan batmış olduğu çölün karanlıklarına, yani Batılıların tam aksi yöne doğru sürer. Bu noktada, Oryantalizmin karşıtlıklar kurucu söyleminde Doğu'nun karanlık, Batı'nın ise aydınlıkla ilişkilendirilmesini sağlayan ikili karşıtlıkların Doğulu ve Batılıların yönelimlerine göndermede bulunan final sahnesiyle birlikte tekrar ön plana çıkarıldığı görülmektedir.

İsimsiz ve gizemli bir kahraman olarak sunulan Med-Jai savaşçısının karanlıkta kalmasını istediği ancak Doğu'nun gizemli örtüsünü açmaya kararlı aydınlık Batılılar tarafından görünür kılınan kötülük, anlatıda İmhotep (mumya) tiplmesiyle özdeşleştirilmektedir. Doğaüstü ve durdurulamaz bir güce sahipmiş gibi gösterilen İmhotep, Doğu'nun barbalık ve despotizmle ilişkilendirilmesine aracılık eden bir karakter olarak ön plana çıkmakta ve temelde modern dünyanın karşı karşıya olduğu Arap tehdidinin kişileştirilmiş hali olarak sunulmaktadır. Anlatı içinde geçen diyaloglarda yaratık, canavar, yürüyen bir hastalık ya da insan ırkı üzerindeki büyük bela olarak tanımlanan

İmhotep, Batılı kahramanların durdurmaya çalıştığı, Doğu topraklarına ait bir kötülük ve tehlike olarak konumlandırılır. İmhotep ve Mısırlıların bir arada gösterildiği tüm sahnelerde, İmhotep insan suretinden çıkarılmış bir despotla, Doğulular ise köleleştirilmeye uygun, başıboş yığınlarla eşleştirilir. Bu noktada Batılı kahramanların medeni dünyayı barbar ve ilkel yaratıktan kurtarma çabalarına yalnızca Doğu tehdidini bertaraf etme değil, köleleştirilen ve zulüm edilen yerlileri özgürleştirme isteği de eşlik etmektedir.

2.2.4. Batılı Kadına İlişkin Temsiller

Filmin anlatısı içinde Batılı kadına yönelik temsiller daha önce yerli kadınla da ilişkilendirilen ve anlatıda hem Doğulu hem de Batılı olmaya yönelik göndermelerin yapıldığı melez bir karakter olarak karşımıza çıkan Evelyn üzerine kurulmaktadır. Anlatıda Evelyn'in melezliği hem Doğu ve Batı arasındaki farklılık vurgusunun yapılması, hem de Evelyn'in değişken bir karakter olarak farklı eylemler ve çeşitli karakter özellikleri içinde sunulması için kullanılmaktadır. Evelyn'in Mısırlı annesiyle özdeşleştirilerek ön plana çıkarılan Doğulu yönü, var olan dengeyi alt üst etmesine neden olan mantıksız eylemler ve çocukça bir merakla ilişkilendirilmektedir. Diğer taraftan, Evelyn'in çocuksu merakının neden olduğu problemler, ironik bir biçimde yine kendisi tarafından çözülecek ve böylece anlatıda bilgi, özveri ve kendine güven gibi olumlu özelliklerle işaretlenmiş farklı bir Evelyn'in sunumuna geçilecektir. Daha önce de belirtildiği üzere Evelyn anlatı içinde konuştuğu dil ve giydiği kostümler aracılığıyla baskın bir biçimde Batılılığa gönderme yapacak şekilde sunulmuş ve bu babasından aldığı bir öz nitelik olarak anlatıya yerleştirilmiştir. Anlatı içinde Evelyn'in Batılı oluşla eşleştirildiği noktalarda bilgi, özgüven, olgunluk, erdem ve eylemsellik gibi özelliklerin ön plana çıkarıldığı ve Evelyn'in dengeyi yeniden inşa etmesinde bu özelliklerin Batılılığa gönderme yapacak şekilde kullanıldığı gözlenmektedir.

Evelyn ve müze müdürü arasında geçen diyalogdan alıntılanan aşağıdaki pasaj, Doğu'nun bilgisine sahip olan Evelyn'in anlatı içinde bilgi

öznesi olarak nasıl kurulduğuna örnek teşkil etmektedir. Eski Mısır dilini okuyabilmesi ve yazabilmesine ve özellikle binlerce kilometre içinde kütüphaneyi gerektiği gibi düzenleyecek tek kişi olmasına yönelik ifadelerle Evelyn, olay örgüsü içinde soruların cevabını bilen tek kişi olarak konumlandırılmaya başlar. Müze müdürü, Jonathan ve Evelyn arasında geçen ikinci diyalogla birlikte Evelyn'in Mısır'a ilişkin bilgisinin somut bir biçimde ortaya konulduğu görülmektedir. Üçüncü diyalogda, Mısır bilimci ve Mr. Henderson'un Evelyn üzerine olan konuşmaları, içerdiği "know" (bilmek) sözcüğü bakımından Evelyn'in bilgiye sahiplikle nasıl ilişkilendirildiği ve bilgiye sahip olanın diğerlerini yönetme gücünü nasıl elde ettiği üzerine güzel bir örnek oluşturmaktadır. Bu diyalogda, Mısırbilimcinin "bir kadın ne bilebilir ki" ifadesinin hemen üzerine, kazı alanında Anubis heykeli hakkında bilgiler veren Evelyn'in görüntüsü getirilmiştir. Bu bilinçli kullanım aracılığıyla Batılı kadın bir kez daha bilgiyle özdeşleştirilmiş ve Arap Mısırbilimciden daha bilgili ve daha üstün olduğuna gönderme yapılmıştır:

DİYALOG-1

MÜZE MÜDÜRÜ: *My girl, when Rameses destroyed Syria, that was an accident. You are a catastrophe! Look at my library! Why do I put up with you?*

EVELYN: ***Well, you put up with me because I can... I can read and write ancient Egyptian... and I can decipher hieroglyphics and hieratic... and, well, I am the only person within a thousand miles... who knows how to properly code and catalog this library, that's why.***

DİYALOG-2

EVELYN: ***It's the official royal seal of Seti the First, I'm sure of it.***

MÜZE MÜDÜRÜ: *Perhaps.*

JONATHAN: *Two questions. Who the hell was Seti the First, and was he rich?*

EVELYN: ***He was the second pharaoh of the 19th dynasty... said to be the wealthiest pharaoh of them all. I've already dated the map. It's almost 3,000 years old. And if you look at the hieratic just here... well, it's Hamunaptra.***

DİYALOG–3

MR. HENDERSON: *Do they **know** something we don't?*

ARAP MISIRBİLİMCİ: ***They are led by a woman. What does a woman know?***

EVELYN: ***That's a statue of Anubis. Its legs go deep underground. According to Bembridge scholars, that's where we'll find a secret compartment containing the golden Book of Amun-Ra.***

O'CONNELL: *So, uh, what are these old mirrors for?*

EVELYN: ***Ancient mirrors. It's an ancient Egyptian trick. You'll see.***

Aşağıdaki diyaloglarda geçen ve zorunluluk bildiren “*must/have to*” (zorunluluk ifadeleri) gibi ifadeler, anlatı içinde bilgi öznesi olarak konumlandırılan Evelyn'in, bilgisiyle eylemlerin yönlendiricisi olduğuna bir kez daha işaret etmektedir. Doğu'dan başlayarak tüm dünyaya yayılacak olan kötülüğü durdurmak üzere bir araya gelen Batılı kahramanlar içinde Evelyn, bilgi açığını kapatan kişi olarak anlatıya yerleştirilir:

EVELYN: ***We must stop him** from regenerating. Who opened that chest?*

MR. HENDERSON: *There was me and Daniels here. And Burns, of course.*

DANIELS: *And that Egyptologist fellow.*

EVELYN: ***We must find** the Egyptologist and bring him back to the safety of the fort... before the creature can get to him. Well, according to legend, the black book the Americans found at Hamunaptra... is supposed to bring people back from the dead. Until now it was a notion I was unwilling to believe. I'm thinking that if the black book can bring dead people to life...*

O'CONNELL: *Then maybe the gold book can kill him.*

EVELYN: *That's the myth. **Now we just have to find out** where the gold book is hidden. According to Bembridge scholars, the golden Book of Amun-Ra... is located inside the statue of Anubis.*

Evelyn'in anlatı içinde ortaya çıkan en temel özelliklerinden bir diğeri etrafında gelişmekte olan tüm olaylara şüpheli bir akılla yaklaşmasıdır. Doğu'da olduğu rivayet edilen gizemli olaylar onun için peri masalları ya da

söylentilerden başka bir şey değildir. Aşağıdaki diyaloglarda Evelyn, bilgi ve aklın temsilcisi olarak, gördüğü ya da dokunabildiği şeyleri gerçeklikle ilişkilendirir ve bu nedenle inandığı tek şeyin gerçeğin kendisi olduğunu vurgular. Bu noktada Evelyn'in şüpheli aklına işaret eden tüm ifadelerin Aydınlanma Çağı'ndaki eleştirel, şüpheli ve özeleştirel akla gönderme yaptığı ve onu diğer karakterlerden ayıran bir özellik olarak anlatıya yerleştirildiği görülmektedir. Hamunaptra'nın lanetli olduğuna inanan kişiler olarak Bedevilerin ve Tuareglerin ön plana çıkarıldığı aşağıdaki diyalogda, Doğular batıl inançlılık ve Batılının sahip olduğu eleştirel akıldan yoksunlukla işaretlenmekte ve Oryantalist söylemin ikili karşıtlıkları Doğu ve Batı arasında bir karşılaştırma yapmak için anlatıya tekrar yerleştirilmektedir:

EVELYN: *Yes, well, I'm hoping to find a certain artifact. A book, actually. My brother thinks there's treasure. What do you think's out there?*

O'CONNELL: *In a word? Evil. **The Bedouin and the Tuaregs believe that Hamunaptra is cursed.***

EVELYN: *Oh, look, **I don't believe in fairy tales and hokum**, Mr. O'Connell.. But I do believe one of the most famous books in history is buried there. The Book of Amun-Ra. It contains within it all the secret incantations of the old kingdom. It's what first interested me in Egypt when I was a child. It's why I came here... sort of a life's pursuit.*

O'CONNELL: *You don't believe in curses?*

EVELYN: ***No, I don't. I believe if I can see it and I can touch it, it's real. That's what I believe.***

2.2.5. Batılı Erkeğe İlişkin Temsiller

Filmin anlatısı içinde Batılı erkeğe ilişkin temsiller O'Connell, Jonathan ve diğer Amerikalı karakterlerin üzerine kurulmakta ve her karakter farklı özellikleriyle ön plana çıkarılmaktadır. Bu noktada, olay örgüsü içindeki konumlandırılışları ve birlikte sunuldukları eylemler bakımından Batılı erkek karakterlerin anlatıda birbirinden oldukça farklı şekillerde sunulduğu görülmektedir. Anlatıda İngiliz ve Amerikalı olarak konumlandırılan erkek

karakterler Doğu'da bulunma amaçlarına ve bu amaçları gerçekleştirmelerine yönelik eylemlere göre sınıflandırılmıştır.

Filmde O'Connell haricindeki tüm Amerikalılar (Mr. Henderson, Burns ve Daniels) Doğu'yu macera ve eğlence alanı olarak gören ve Doğu gezileri sonucunda ülkelerine zenginlikle dönmeyi bekleyen hazine avcıları olarak konumlandırılmış ve olay örgüsü içinde bu hazineyi bulmaya yönelik eylemler içinde sunulmuştur. Amerikalıların bulunduğu sahnelerin içinde gelişen diyaloglarda Doğu, sürekli "hazine" ve "zenginlik" gibi kelimelerle ilişkilendirilirken, Batılı kahramanlar tarafından zenginliklerine kolayca el koyulabilecek bir mekâna dönüştürülmektedir. Gemi yolculuğu sırasında poker oynayan Amerikalıların yolculuk sonrasında varacakları Hamunaptra şehrini ve oradan elde etmeyi umdukları hazineleri büyük bir bahis konusuna çevirdikleri sahnede, Doğu'nun üzerinde oyun oynanacak, korunmasız ve pasif bir alan olduğuna ilk kez gönderme yapılmaktadır. Diğer taraftan, aşağıda, birinci ve ikinci diyaloglarda geçen "treasure" (hazine) gibi sözcükler aracılığıyla Doğu, Amerikalıların hazinelerine el koyabileceği sahipsiz bir alana, Doğulular (Arap Mısırbilimci) ise kendi zenginliklerini Batılılara kolayca sunabilecek pasif yardımcıları dönüştürülmektedir:

DİYALOG-1

MR. HENDERSON: **Let's get us some treasure!**

ARAP MISIRBİLİMCİ: *Careful! Seti was no fool. I think perhaps we should let the diggers open it, hmm?*

DANIELS: *Oh, I think we should listen to the good doctor, Henderson.*

DİYALOG-2

ARAP MISIRBİLİMCİ: *Oh, my God. It does exist. The Book of the Dead.*

DANIELS: *A book? Who cares about a book? **Where the hell's the treasure?***

ARAP MISIRBİLİMCİ: **This, gentlemen... this is treasure.**

MR. HENDERSON: *Hell, I wouldn't trade you for a brass...*

EGYPTOLOGIST: **Look at that. There's your treasure, gentlemen.**

Filmin anlatısı içinde Batılı erkek karakterlerin temsili için ırkçılıkla ilişkisi olmayan, sadece komedi niteliklerinin ön plana çıkarıldığı klişetiplerin kullanıldığı görülmektedir. Filmde O'Connell haricindeki tüm Amerikalı erkekler hazine arayışı içindeki, kavgayı seven, kumarbaz ve maceracı ruha sahip kovboylar olarak sunulmaktadır. Doğu'nun, Batılı'nın alışık olduğu imtiyazları, hatta yaşamsal ihtiyaçlarını bile sağlayamayacak konforsuz ve ilkel ve bir yer olduğuna ilişkin göndermeler, anlatı içinde elitist bir İngiliz olarak sunulan Jonathan aracılığıyla yapılmaktadır. Hayatı ciddiye almayan ve eğlenceyi seven komik bir karakter olarak sunulan Jonathan'ın ırkçı şakaları, anlatı içinde Doğuluların karikatürize edilmiş olumsuz temsillerini bir kez daha gün yüzüne çıkarır. Anlatı içinde Jonathan ve Amerikalı kovboylar haricinde en çok ön plana çıkarılan karakter kas gücü, pratik zekâ ve temkinlilik gibi özelliklerle işaretlenen O'Connell'dır. İmhotep'in lanetinden dünyayı kurtarmak zorunda olan kahramanların güç ve fiziksel dayanıklılık açığını kapatan O'Connell aracılığıyla Batılı erkek, anlatıda gücün ve mantığın temsilcisi olarak sunulur. Amerikalı bir paralı asker olarak Doğu'da bulunan O'Connell, olay örgüsü içinde erdemli, yardımsever, güçlü ve korkusuz bir karakter olarak konumlandırılmıştır. Bununla ilişkili olarak O'Connell, anlatı içinde, Doğuluların tek başlarına yok edemeyeceği büyük kötülüğe karşı savaşan ve onlara yardım eli uzatan bir karakter olarak sürekli eylemsellikle ilişkilendirilmiştir. Aşağıdaki diyalog O'Connell'ın erdem ve güvenilirlik gibi olumlu özelliklerle nasıl ilişkilendirildiğini gösteren bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Diyalogun geçtiği sahnede Evelyn, Giza limanında tedirgin bir bekleyiş içindedir. Beklediği kişi kendisine ve gruptakilere Hamunaptra'yı bulma konusunda yardım sözü veren O'Connell'dır. Tedirginliğinin nedeni ise O'Connell'ın onları yarı yolda bırakacağını düşünmesidir. Bu noktada Jonathan ve Evelyn arasında gelişen diyalogdaki "onun sözü sözdür" ifadesi Evelyn'in endişesinin yersizliğini ortaya çıkarırken, Batılı erkeği güvenilirlik, doğru sözlülük ve erdemli oluşla ilişkilendirir:

EVELYN: *Do you really think he's going to show up?*

JONATHAN: *Yes, undoubtedly, knowing my luck. He may be a cowboy, but I know the breed. **His word is his word.***

Anlatıda öncelikle güvenilir ve dürüst bir karakter olarak sunulan O'Connell, ilerleyen sahnelerde pratik zekâsı ve kas gücü nedeniyle kendine güvenen ve bu güveni çevresindeki kişileri rahatlatmak için kullanan bir kahramana dönüştürülür. O'Connell, birinci diyalogda Hamunaptra'nın haritasının yanması üzerine endişeye kapılan Evelyn'i haritanın kendisi olduğunu, yani Hamunaptra'ya gidiş yolunun hafızasında yer ettiğini söyleyerek rahatlatır. Bu noktada O'Connell'ın haritanın kendisi olduğuna ilişkin ifadesi, kendisine olan özgüveninin ilk göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. O'Connell'ın üstün niteliklerini ortaya koyduğu benzer ifadeler ikinci diyalogda da karşımıza çıkmaktadır. Birinci ve ikinci diyalogda ortak olarak kullanılan "relax" (rahat ol) sözcüğü, O'Connell'ın tüm zorlukların üstesinden gelebileceğine ilişkin inancına ve yardımına muhtaç olan diğer kahramanların güvenini kazanma arzusuna gönderme yapmaktadır. O'Connell'ın ikinci diyalogun geçtiği sahnede İmhotep'in uyandırılmasından ve herkesi öldürmesinden endişelenen Med-Jai'yi onun işini bitirdiğini söyleyerek rahatlatmaya çalışırken kullandığı "i got him" (onun işini bitirdim) ifadesi, Batılı erkeğin alt edilemez güçte olan Doğulu bir yaratık karşısındaki cesaretine ve fiziksel özelliklerinin üstünlüğüne göndermede bulunur:

DİYALOG-1

EVELYN: *The map! The map! I forgot the map!*

O'CONNELL: **Relax. I'm the map.** *It's all up here.*

EVELYN: *Oh, that's comforting.*

DİYALOG-2

MED-JAI: *I told you to leave or die. You refused. Now you may have killed us all... for you have unleashed a creature we have feared for more than 3,000 years.*

O'CONNELL: ***Relax. I got him.***

MED-JAI: *We saved him, saved him before the creature could finish his work. Leave, all of you, quickly, before he finishes you all. Yallah. Nimishi. We must now go on the hunt and try and find a way to kill him.*

O'CONNELL: *I already told you **I got him.***

O'Connell'in birlikte sunulduğu eylemler anlatı içinde kurtarıcı rolü verilmiş Batılı erkek karakterin erdemliliğine işaret edecek ipuçlarıyla doludur. Örneğin, O'Connell ve Jonathan'ın Hamunaptra'daki gizli hazine odasını buldukları sahnede O'Connell, hazine odasından kendisi için bir şeyler almayı reddederek yanındakilere birincil amaçlarının Evelyn'i ve dünyayı İmhotep'in lanetinden kurtarmak olduğunu hatırlatır. Bu noktada Batılı erkeğin anlatı içinde önüne serilen tüm zenginliklere rağmen birincil amacından vazgeçmeyen, nefsinin ve kendini kontrol altında tutabilen biri olarak erdemlilik ve kişisel kontrolle ilişkilendirildiği ve bu özelliklerin Batılı'nın Doğulu karşısındaki üstünlüğüne vurgu yapacak biçimde kullanıldığı görülmektedir. Aşağıdaki diyalog, O'Connell'in birincil amacının yeniden vurgulandığı ve anlatı içinde Batılı erkek karakterin eylemselliğinin ön plana çıkarıldığı bir başka örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Diyalogun geçtiği sahnede O'Connell, eski bir savaş pilotu olan Winston'u kendilerini Hamunaptra'ya uçakla götürmesi ve Evelyn'i İmhotep'in elinden kurtarmalarına yardımcı olması için ikna etmeye çalışır. O'Connell, diyalog içinde, Winston'un mücadele vereceği şeyleri kızın kurtarılması, kötü adamın öldürülmesi ve dünyanın kurtarılması olarak sıralarken, aslında kendi amacı ve mücadelesine yönelik ipuçlarını da vermekte ve bu yolla anlatı içinde Batılı erkek karakterin birincil amacına yeniden göndermede bulunmaktadır:

WINSTON: *What's your little problem got to do with His Majesty's Royal Air Corps?*

O'CONNELL: *Not a damn thing.*

WINSTON: *Is it dangerous?*

O'CONNELL: *You probably won't live through it.*

WINSTON: *ByJove, do you really think so? What is the challenge then?*

O'CONNELL: *Rescue the damsel in distress, kill the bad guy and save the world.*

3. MUMMY RETURNS FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ

3.1. Olay Örgüsü

Yıl 1935. Mumyanın (İmhotep) yeniden canlanarak dünyaya dehşet saçmasının ardından 10 yıl geçmiştir. O'Connell, Mısır gezisinde tanıştığı Evelyn ile evlenmiş ve Alex isminde bir oğulları olmuştur. O'Connell ve Evelyn, eski Mısır ve tarihi eserler hakkında yeni araştırmalar yapmak üzere buldukları Kahire'de, Anubis'in binlerce yıl önce lanetlenmiş, gizemli güçleri olan bileziğini bulurlar. Bileziğin tehlikeli ve sınırsız gücünün başkaları tarafından da fark edilir olması sonucunda Batılı karakterler, eski arkadaşları olan bedevinin (Med-Jai) de yardımını alarak Anubis'in bileziğini dünyayı kontrol etmek ve büyük bir güç kazanmak için isteyen Araplar'dan korumaya başlarlar. Ancak O'Connell ve Evelyn dünyayı eski Mısır'ın lanetinden uzak tutmak için sadece Araplara değil, mumyalanmış cesedi Londra'da bir müzeye nakledilip yeniden diriltiren mumyaya karşı da mücadele etmek zorunda kalacak ve bileziği elde ederek Anubis'in ordularına hükmetme planları yapan İmhotep'i yok etmeye çalışacaklardır. Binlerce yıl önce Anubis'in bileziğini takarak büyük orduları yönetmiş olan ve korkusuzluk, acımasızlık gibi özellikleriyle efsanevi hale gelen Akrep Kral'ın da dirilmesiyle birlikte, dünyanın kaderini belirlemek için mücadele veren Batılı kahramanlar, birden çok tehlikeyle yüzyüze gelmek zorunda kalacaklardır.

3.2. Filmin Anlatısı İçinde Oryantalist Söylemin Kuruluşu

3.2.1. Mekâna ve Zamana İlişkin Temsiller

Film, Doğu'nun eski çağlardaki zenginliği ve ihtişamının görsel öğeler aracılığıyla izleyiciye tanıtıldığı bir açılış sahnesiyle başlar. Antik dönemdeki Thebes şehrinin altından bir kent olarak sunulduğu bu sahnede, Mısır medeniyetinin zenginliği ve gösterişi, mimari yapıların ve Mısır heykellerinin

ön plana çıkarıldığı görüntüler aracılığıyla vurgulanmaktadır. Açılış sahnesindeki mekân görüntüleri (saraylar, heykeller, piramitler ve Firavunun gösterişli kostümler içindeki askerleri) anlatıda antik Mısır medeniyetinin gücüne ve şatafatına gönderme yapacak bir kompozisyon içine yerleştirilmiştir. Aynı sahne içinde, uçsuz bucaksızlık, sessizlik, yabanıllık, ölümcüllük ve gizemli güçlerle ilişkilendirilerek sunulan çöl, izleyiciye tanıtılan ikinci bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Görüntüler aracılığıyla birbirine karşıt özelliklere sahip, iki farklı Doğu manzarasının resminin çizildiği bu açılış sahnesinde şehir (Thebes) canlılığı, hareketi, zenginliği ve dünyeviliği, içinde Arm Shere vadisinin olduğu çöl ise, dinginlik, suskunluk, rastlantısallık ve ölümden sonraki yaşamı sembolize etmektedir. Sahnede, içinde bulunan mekâna ve zamana ilişkin bilgi, görüntü üzerine bindirilen kelimeler aracılığıyla aktarılmaktadır:

Görüntü üzerine bindirilen kelimeler:

THEBES-3067 B.C.

Anubis'in ordularına kumandanlık ederek Firavunun askerlerini alt etmeye çalışan Akrep Kral'ın da izleyiciye tanıtıldığı açılış sahnesinde Mısır, geniş toprakları ve sonsuz hazineleri bakımından uğruna savaş vermeye degecek bir mekâna dönüştürülmektedir. Anlatının geçtiği 1900'lü yıllara gelindiğinde, binlerce yıl önce uğruna mücadeleler verilen Mısır, zenginlikleri kumların altına gömülmüş, ihtişamlı yapıları harabeye dönüşmüş, bakımsız ve ilkel bir mekân olarak görselleştirilmektedir. Çölün değersiz ve başıboş bir eklentisine dönüşmüş gibi gösterilen antik Mısır kalıntıları, Doğu'nun dün (şatafat) ve bugün (yıkıntı) arasında geçirdiği değişimin vurgulanmasını, Doğu'nun tarih ve gelişim çizgisinden sapışı ve zaman içinde geriye itilişinin altının çizilmesini sağlayan görsel bir yardımcı olarak anlatıya yerleştirilmiştir. Sahne içinde Doğu'nun hayalkırıklığı yaratan bu görüntüsünün günümüze ait olduğu, görüntü üzerine bindirilen zaman belirteçleri aracılığıyla vurgulanmaktadır:

Görüntü üzerine bindirilen kelimeler:

EGYPT-1933

Bu noktada her iki dönemin görsel olarak sunumuna eşlik eden zaman belirteçleri (3067 B.C/1933), serinin ilk filmi olan *Mummy* 'deki gibi Doğu'nun dünkü ve bugünkü görüntüsü arasındaki farkların vurgulanacağı ve bugünkü görüntünün değersizleştirileceği bir kıyaslama ortaya çıkarır. Geçmişten devralınan zenginliklerin korunmadığı, gelişimini tamamlayamamış ve zamanda asılı kalmış bir mekân olarak sunulan Doğu'nun Batılı kahramanlarca hayal edilen, arzulanan ve değerli görülen geçmişteki hali, anlatıda, zamanda geriye gidişlerle (flashback) sık sık ön plana çıkarılmakta ve böylece Doğu, filmin anlatısı boyunca zamanda geriye itilerek temsil edilmektedir. Oryantalist metinlerdeki "zamansal" temsili sırasında geçmişe atfedilerek sunulan Doğu, filmin anlatısı içinde, bu metinlerde üretilen "durağanlaşma" klişesinin yeniden kullanılmasının sonucunda zamanda geriye itilerek sunulur.

Anlatıda, bugünkü görüntüsü ile Batılı kahramanların geçmiş Doğu'dan kalan zenginlikleri aradıkları dekoratif bir mekân olarak sunulan Mısır, sahneler içinde unutulmuşluğa, el değmemişliğe, ürkütücülük ve tuhafliğe gönderme yapacak görsel malzemelerin kullanımıyla temsil edilir. Batılı kahramanların (O'Connell ve Evelyn) eski Mısır'a ait gizemli nesnelere ortaya çıkarmak için çalıştıkları sahnelerde, mekânın tuhaflığı ve ürkütücülüğüne yakın plana yansıyan iskelet ve kafatası görüntüleri ile vurgu yapılırken, örümcek ağları, fareler, yılanlar ve böceklerle kaplanmış mekân görüntüleri, tarihi bir mirasın unutulmuşluğunun kanıtı olarak sunulur. O'Connell ve Evelyn'in Mısır harabesinde araştırma yaptıkları bu sahne, içerdiği diyaloglar bakımından görüntüler aracılığıyla yaratılmaya başlanan Doğu imajının destekleyicisi olarak anlatıya yerleştirilmiştir. Aşağıda, O'Connell ve oğlu Alex arasında gelişen diyalog, içinde bulunan mekâna Batılı kahraman tarafından yeni anlamlar yüklenmesini sağlayacak ifadelerle doludur. Babasının yanına sessizce yaklaşarak onu korkutan Alex, babasının

koru duyma nedenini mekânın ürkütücülüğü ve gizemliliğine gönderme yapacak bir ifade aracılığıyla sorgular. Babasının anlık olarak verdiği tepkiyi esprili bir dille eleştiren Alex, ona bir mumyanın yeniden canlandığını mı düşündüğünü sorar. Bu soru üzerine O’Connell’ın verdiği cevap, bir önceki Doğu deneyiminin tuhaflığı, akıldışılığı ya da rüyasallığına gönderme yapacak “*I will tell you a story*” (sana sonra bir masal anlatacağım) ifadesinin kullanımıyla şekillendirilmekte ve bu ifade aracılığıyla Doğu deneyimi, bir çeşit peri masalı olarak sunulmaktadır. Bunun yanı sıra O’Connell’ın diyalogda geçen bazı ifadeleri aracılığıyla, mekânın tehlikeli ve ürkütücü olduğuna da göndermede bulunmaktadır:

O’CONNELL: *Alex?*

ALEX: *What were you thinking, a mummy had come back to life?*

O’CONNELL: *I’ll tell you a story some time. What are you doing down here? I told you to wait for us up in the temple. **It’s dangerous** down here, Alex... Go on.*

O’Connell ve Evelyn’in Mısır’a ait bu tarihi mekânda araştırma yaptıkları sahne, anlatıda Doğu’nun mekânsal olarak nasıl sunulduğunu ortaya çıkaracak yeni diyaloglar ve ifadeler içermesi açısından önemlidir. Eski Mısır’a ait mekânın ürkütücü, gizemli, tehlikeli ve unutulmuş bir yer olarak sunulduğu sahne içinde Doğu, Batılı kahramanların daha önce gördüklerini hayal ettikleri, onlara yanılsamalar yaşatan, hayali ve rüyasal bir alan olarak kurulur. Sahnede Evelyn’in rastlantısal biçimde Anubis’in altın bileziğini bulmasının, bilmediği şifreleri ve kendisine gizli kapılar ardında sunulan tuhaf ipuçlarını çözebilmesinin nedeni, bu mekânı hayallerinde daha önce görmüş olmasına bağlanır. Batılı kahramanın gördüğü hayaller ya da rüyalar, anlatı içinde zamanda geriye gidişlerle (flashback) gösterilirken, bu sunum biçimi Eski Mısır’ın arzulan ve değerli kılınan şatafatlı görüntüsünün Mısır’ın harabeye dönmüş bugünkü görüntüsüyle sürekli olarak kıyaslanmasını mümkün kılan bir sunum stratejisine dönüştürülür. Batılı kahramanın dejavu yaşamasını, diğer bir deyişle hayalleri ya da rüyalarında bu egzotik mekânlarda dolaşmış hissine kapılmasını sağlayan “hayali” Doğu, 17. ve 18.

yüzyıllarda Doğu'da bulunmuş seyyahların yarattığı bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Seyyahların Doğu'yu deneyimlemeye başladıkları zaman, gezdikleri mekânları hayalleri ya da rüyalarında daha önceden keşfettikleri duygusuna kapılmalarına benzer bir durum, anlatıda Batılı kahramanların Doğu deneyimleri üzerinden yeniden gündeme getirilmektedir. Doğu'nun öncelikle hayallerde deneyimlenen bir alan olarak sunulduğu bu sahnede, Evelyn ve O'Connell arasında gelişen diyalog, içerdiği ifadeler bakımından dikkat çekicidir. Sahnede, Evelyn gördüğü rüyanın etkisiyle O'Connell'ı mekânın bilinmeyen bölgelerine doğru götürmekte ve bu sırada gördüğü bir hayalin yönlendirmesiyle üzerinde şifre bulunan bir kapının nasıl açılacağını söylemektedir. Evelyn'in bu gizemli kapının şifresini çözmesinin ardından iki kahraman odanın içinde gizlenen Anubis'in altın bileziğini bulurlar. Anlatı boyunca Batılı kahramanların Doğu'da bulmayı hedefledikleri zenginlik ve güce kavuşmalarını sağlayacak bir nesneye ya da düzen arayışını sembolize eden bir objeye dönüştürülen bilezik, Evelyn ve O'Connell'ı tehlikeli bir serüvenin içine sürükler. Aşağıdaki diyalogların alıntılandığı sahnede Evelyn ve O'Connell, eski Mısır'a ait olan mekânı bileziğin varlığından haberdar olmadan keşfetmeye başlarlar. Evelyn'in rüya gördüğünden beri bu mekândan başka bir şey düşünemez hale geldiğini belirttiği ilk diyalogda, Doğu'nun öncelikle hayallerde ve rüyalarda deneyimlenen bir mekân olduğu *"i feel like i've been here before/ how do I seem to know exactly where I'm going?"* (sanki daha önce de burada bulunmuşum gibi bir hisse kapılıyorum/Peki o zaman nereye gideceğimi tam olarak nasıl biliyorum?) gibi ifadeler aracılığıyla ön plana çıkarılmaktadır. Evelyn'in kapının şifresini çözmeden önce gördüğü hayali O'Connell'a aktardığı ikinci diyalog, Doğu'nun bir çeşit dejavu mekânına dönüştürülmesi ve bir kez daha "hayalle" eşleştirilmesini sağlayacak *"I just had a vision. It was like my dream... It was like I was actually here in ancient times"* (Bir hayal gördüm. Rüyamdaki gibiydi... Sanki gerçekten antik çağlarda burada bulunmuş gibiydim) ifadeleri içerir:

DİYALOG-1

EVELYN: ***Ever since I had that dream, this place is all I can think about.***

O'CONNELL: *Ever since you had that dream, I haven't had a decent night of sleep.*

EVELYN: ***I feel like I've been here before. I know I've been here before.***

O'CONNELL: *Evy, nobody's been here before. Not in at least 3,000 years.*

Except for these guys.

EVELYN: ***Then how do I seem to know exactly where I'm going?***

DİYALOG-2

EVELYN: ***I just had a vision. It was like my dream, but it was real. It was like I was actually here in ancient times.***

O'CONNELL: *Well, if you actually were here, could you show me how to open this thing?*

Filmin anlatısı içinde eski Mısır'ın görkemli görüntülerinin ön plana çıkarılması için kullanılan zamanda geriye gidişler, Evelyn ve O'Connell'in Anubis'in bileziğini buldukları sahnenin haricinde de kullanılmakta ve bu geriye gidişler tekrar Evelyn'in hayalleri üzerinden gerçekleştirilmektedir. Aşağıdaki diyalogun alıntılandığı sahnede Evelyn, kendisinin eski Mısır'da yaşamış bir prenses (Nefertiri) olduğunun ve Firavun tarafından Anubis'in bileziğinin koruyucusu olarak görevlendirildiğinin hayalini görmektedir. Evelyn'in hayali üzerine inşa edilen bu zamanda geriye gidişle birlikte, filmin açılış sahnesindeki benzer, lüks ve sefahat içindeki, şatafatlı bir Doğu'nun portresi çizilir. Böylece anlatıda ihtişamlı sarayların, altın heykellerin, cazibeli kadın ve erkeklerin görüntüleri aracılığıyla, geçmişteki Doğu'nun zenginliği ve görkemine bir kez daha göndermede bulunulur. Doğu'nun zamanda geriye itilmesini ve bugünkü Doğu'nun değersizleştirilmesini sağlayan bu temsil biçimi, Evelyn'in firavunun kızı (Nefertiri) olarak konumlandırıldığı bu sahneyle birlikte tekrar ön plana çıkmaktadır. Sahnede O'Connell ve Evelyn arasında gelişen diyaloglar, anlatı içinde, hayallerde deneyimlenen Doğu imgesinin sabitlenmesini sağlayacak *"you haven't exactly been yourself lately with all these dreams and visions/they are memories from my previous life"*

(Tüm bu rüyaları ve hayalleri görmeye başladığından beri pek kendinde değilsin/Bunlar önceki yaşamımdan hatıralar) yeni ifadeleri içermektedir. Diyalog içinde, Evelyn'in bileziği gerçek yaşamda bulma nedeni, hayalinde kendisini bileziği korumakla yükümlü Mısırlı, savaşçı bir prenses olarak görmesine bağlanır. Böylece Doğu, Batılı kahramanı düzensiz, çıldırtıcı ve farklı bir deneyime sürükleyen, hayal ve gerçeğin birbirine karıştığı tuhaf ve ürkütücü bir mekân olarak işaretlenmektedir:

O'CONNELL: *Evy, I know you haven't exactly been yourself lately with all these dreams and visions*

EVELYN: *No, no, they're memories from my previous life. Honestly, I'm not losing my mind. It all makes perfect sense now.*

O'CONNELL: *And that's the reason why we found the bracelet?*

EVELYN: *Exactly. I was its protector.*

Filmin anlatısı içinde Doğu'yu hayali, tuhaf, tehlikeli ve gizemli bir mekân olarak kuran ve Oryantalist metinlerde Doğu'nun mekânsal olarak temsil edilmesi için de kullanılan bu klişelere, filmin ilerleyen sahnelerinde bir yenisi daha eklenmektedir. Aşağıdaki diyalogda iki kez vurgulanan "to coincide/coincidence" (tesadüf etmek/tesadüf) sözcüğü, Doğu'nun, anlatıda "rastlantısal" ve dolayısıyla Batılı kahramanlar için sürprizler hazırlayan bir macera alanına dönüştürülmesini sağlar:

O'CONNELL: *Evy, that first weird dream of yours was exactly six weeks ago, right?*

EVELYN: *I think so, yes. But what's that got to do with anything?*

O'CONNELL: *It just happens to coincide with Egyptian New Year.*

EVELYN: *Oh. That's right. What a coincidence.*

Batılı kahramanların Doğu'da bir tesadüf sonucunda buldukları bilezik, anlatıda Doğu'nun gizemli, tuhaf ve tehlikeli yanını sembolize eden bir araca dönüştürülmektedir. Anlatıda, tüm dünyayı yok edebilecek güçteki bir orduyu uyandırabilecek tehlikeli bir nesne olarak anlamlandırılan bilezik aracılığıyla,

dünyaya yayılmaya başlayacak olan kötülük ve tehlikenin Doğu'dan geldiği sezdirilmektedir. Diğer taraftan, anlatıda dokunulmaması ve içinde gizlediği doğaüstü güçlerin uyandırılmaması gereken tehlikeli ve ölümcül bir nesne olarak da işaretlenen bileziğin, Batılı kahramanların dışındaki kişiler (Araplar) tarafından kontrol edildiğinde felaket ve yıkım getireceğine de gönderme yapılmakta ve böylece bilezik, Batılı kahramanların dünyanın var olan düzenini koruma çabalarının sembolik bir göstergesine dönüştürülmektedir. Aşağıdaki diyaloglarda, Doğu'nun tuhaf ve gizemli bir parçası olarak gösterilen bileziğin belirli özelliklerine vurgu yapılmakta ve diyaloglar içindeki her yeni ifadeyle bileziğin üstün nitelikleri ortaya çıkarılmaktadır. Evelyn ve O'Connell arasında gelişen ilk diyalogdaki *"the bracelet is some sort of guide"* (bilezik bir çeşit kılavuz) ifadesi aracılığıyla bilezik, Batılı kahramanlara kayıp Ahm Shere vahasına giden yolu gösterecek bir kılavuza dönüştürülmektedir. Bileziğin, Doğu'nun gözle görülemeyen kayıp mekânlarını gösterecek ve hayali bir Doğu'nun kapılarını Batılı kahramanların deneyimleri için aralayacak sihirli ve gizemli bir kılavuz olduğuna, Med-Jai ve Alex arasında gelişen ikinci diyalogda da göndermede bulunmaktadır. Alex'in, anne ve babasının (Evelyn ve O'Connell) Mısır'da buldukları bileziği merak ederek koluna takması sonucunda neler gördüğünü Med-Jai'ye aktardığı bu diyalogda, bileziğin doğaüstü ve gizemli güçleri *"I saw the pyramids at Giza/Then, Woosh! Straight across the desert to Karnak"* (Giza'daki piramitleri gördüm sonra hızla çölü aşım Karnak'a ulaştım) ifadesi ile tekrar ön plana çıkarılmaktadır. Filmdeki Arap karakterlerin de bilezikle ilgili fikirlerini belirttikleri bir başka diyalogda (üçüncü diyalog), bileziğin gizli kalmış bir gücü açığa çıkaracak bir şifre çözücü ya da kılavuz olduğu yinelenmektedir. İmhotep ve Hafız arasında gelişen bu diyalogda, bileziğin önemine *"It will unlock the Army of Anubis/ The bracelet is the key?"* (Bu Anubis'in ordusunu serbest bırakacak/Bilezik anahtar mı?) gibi ifadeler dolayısıyla vurgu yapılmaktadır:

DİYALOG–1

EVELYN: *I think **the bracelet is some sort of guide to the lost oasis of Ahm Shere.***

O'CONNELL: *Evvy, I know what you're thinking, and the answer is no.*

DİYALOG–2

MED-JAI (ARDETH BAY): *They once again removed the creature from his grave. That woman who was with him, she knows things that no living person could possibly know. She knew exactly where the creature was buried. We were hoping she would lead us to the bracelet. She obviously did. And now they have it.*

ALEX: *I wouldn't get too nervous just yet. **When I stuck it on, I saw the pyramids at Giza. Then, whoosh! Straight across the desert to Karnak.***

DİYALOG–3

İMHOTEP: *Yes, but we need the bracelet. **It will unlock the Army of Anubis.***

HAFİZ: *The bracelet. **The bracelet is the key?** Retrieve that bracelet.*

LOCK-NAH: *With pleasure.*

Filmin anlatısı boyunca Doğu'nun mekânsal temsili açısından dikkat çeken bir diğer nokta, Doğu'nun gerçek dışı deneyimler sağlayan bir tuhafıklar beldesine dönüştürülmesidir. Anlatıda, geçmişten gelen gizemli ve tehlikeli oluşumların mekânına dönüştürülen Doğu'nun tuhaflığı ve ürkütücülüğüne, yalnızca üstün güçlere sahipmiş gibi gösterilen bilezik üzerinden değil, yürüyen ve konuşan mumyalar, pigmeler, insan eti yiyen böcekler, yeniden dirilen bedenler (İmhotep/Anck-su-namun), karanlık ruhlar ve insan-hayvan özellikleri taşıyan yaratıklar (Akrep Kral) aracılığıyla da göndermede bulunulur. Doğu'nun tuhaf ve ürkütücü bir masal diyarı olarak sunulmasını sağlayan bu doğaüstü oluşumlar, sahneler içinde Batılıların serüvenlerine eşlik eden renkli birer dekor olarak görselleştirilmiştir. Anlatıda, Doğu'nun tuhafıklar beldesi olarak sunumunda yalnızca görüntü öğelerinden değil, Batılı kahramanların diyalogları içinde geçen ifadelerden de yararlanılmıştır. Örneğin Izzy ve O'Connell arasında gelişen birinci diyalogda, O'Connell'ın Mısır'da deneyimlediklerini aktarırken “olağan” şeyler olarak bahsettiği

mumyalar, pigmeler ve büyük böcekler, aslında Doğu'nun tuhaflıkla eşleştirilmesini sağlayan şaşırtıcı ve olağanüstü varlıklardır. Masalsı bir Doğu'nun resminin çizilmesi için anlatıya yerleştirilen bir başka diyalogda (ikinci diyalog), Doğu'ya ait varlıkların (pigmeler) tuhaflığına, tüyler ürperticilik özelliği de eklenmektedir. Jonathan ve O'Connell arasında gelişen bu ikinci diyalogda *"What were those creepy little pygmy things?"* (Peki, şu tüyler ürperten pigme şeyleri de neydi?) ifadesi ile yaratıkların tuhaflığı ve ürkütücülüğüne, *"Just the local natives"* (Sadece yerliler) ifadesi ile de yaratıkların aslında var olmayan, hayali Ahm Shere vahasının yerlileri olduğuna dikkat çekilmektedir. Böylece, her iki diyalogda geçen ifadeler ve sahneler içindeki görsel öğeler aracılığıyla Doğu, bir kez daha tuhaf ve ürkütücü olan hayali bir alan olarak kurulur:

DİYALOG-1

IZZY: *O'Connell, who the hell you been messin' with this time?*

O'CONNELL: *Oh, you know, **the usual. Mummies, pygmies, big bugs.***

DİYALOG-2

JONATHAN: ***What were those creepy little pygmy things?***

O'CONNELL: ***Just the local natives.***

Doğu, filmin anlatısı içinde, yalnızca tuhafıklar beldesine değil, gizemli olanı görünür kılma çabası içindeki Batılı kahramanların mücadele etmesi gereken lanetli bir yere de dönüştürülür. Anlatıda, karanlık bir dünya (ölüler diyarı) olarak betimlenen Eski Mısır, Batılı kahramanların binlerce yıl sonra savaşmak zorunda kaldıkları, karanlık ruhların (ölülerin) doldurduğu lanetli bir mekân olarak temsil edilmektedir. Bu noktada, anlatıda yapılandırılan Doğu imgesinin tuhaflık, ürkütücülük, esrarengizlik ve lanetlilik gibi özelliklerin görüntülerde ve diyaloglarda iç içe geçirilmesiyle oluşturulduğu bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Aşağıdaki diyalog, Mısır harabelerinden birinde hazine arayan iki arkadaşın konuşmalarını içermektedir. Diyalogun geçtiği sahnede, eski Mısır'dan kalma olan mekânın lanetliliği, görsel öğeler, tuhaf sesler ve

karakterlerin diyaloglar içindeki “*This place is cursed*” (Bu mekân lanetli) gibi ifadeleri dolayısıyla vurgulanmaktadır:

SPIVEY: *Aaah! Jacques, something's hit me head!*

JACQUES: *Shut up, Spivey. **This place is cursed.***

Filmde Batılı kahramanların birer gezgin ya da araştırmacı olarak buldukları Doğu, anlatı içinde ilişkilendirildiği tüm olumsuz özelliklerin (lanet, tehlike, ölüm, gizem) yanı sıra, Batılı'ya egzotik bir deneyimin kapılarını açan, hayranlık uyandırıcı bir mekân olarak da kurulmaktadır. Bu noktada Doğu, Batılı kahramanların farklı olanı ilk elden tecrübe etme isteklerini, sunduğu sınırsız egzotizmle karşılayan, ancak gösterdiği güzelliklerin karşılığında Batılılara bir bedel ödeyeceklerini (tehlike/ölüm) de sezdirenen çelişkili bir mekâna dönüştürülmektedir. Aşağıdaki diyalog, Doğu'nun pitoresk manzarasının anlatıda nasıl cazibeli ancak ölümcül şekilde tehlikeli olan dişi bir imgeye dönüştürüldüğünü gösteren bir örnektir. Diyalogun alıntılandığı sahnede Evelyn, Mısır'a geri dönmeyi ve kayıp Ahm Shere vahasını aramayı reddeden O'Connell'i yeni bir serüven için ikna etmeye çalışmaktadır. Diyalogda Evelyn'in bu tehlikeli mekâna geri dönmek için kendisine iyi bir sebep önermesini bekleyen O'Connell'i kadınsı cazibesıyla ikna etmeye çalışırken kullandığı “*It's just an oasis... beautiful, exciting, romantic oasis*” (bu sadece bir vaha... güzel, heyecan verici, romantik bir vaha) gibi ifadeler, Doğu'nun Batılı eril gözün bakışına sunulan kışkırtıcı dişi bir imgeyle ilişkilendirilmesini ve bir arzu nesnesine dönüştürülmesini sağlar. Diyalog içinde, Doğu'nun güzel, heyecan verici ve romantik olan egzotik manzarası, O'Connell'in “*The kind with the white, sandy beach and the palm trees and the cool, clear, blue water...*” (beyaz kumdan kumsallar, palmiye ağaçları, serin, berrak ve mavi sular...) ifadeleri aracılığıyla bir kez daha betimlenmekte ve cümle içine yerleştirilen kelimeler dolayısıyla Doğu, daha canlı ve renkli olan egzotik bir tabloya dönüştürülmektedir. Doğu'nun, Batılı kahramanların hayallerini süsleyen ahenkli manzarası karşılığında talep edeceği bedel, diyalog içinde farklı olanı

yaşama arzusuyla dolu Batılı gezginlerin çelişkiyi fark ettiklerini gösteren “*Sounds too good. What's the catch?*” (Kulağa çok hoş geliyor. Ceremesi nedir?) gibi ifadeler aracılığıyla vurgulanmaktadır. Evelyn’in gitmek istediği Ahm Shere vahasının aslında Anubis’in ordularının gizlendiği bir mekân olduğunu söylemesinin ardından, Doğu’nun cazibeli görüntüsündeki aldaticılıkla Batılı kahramana sürekli bir bedel ödettiğinin altı, O’Connell’in “*I knew there's a catch. There's always a catch*” (Bir ceremesi olduğunu biliyordum. Her zaman bir ceremesi vardır) ifadeleri aracılığıyla tekrar çizilir. Film içindeki bir başka sahnede, Doğu’nun hayranlık uyandıran manzarasına, hem görüntüler hem de diyalogdaki ifadeler aracılığıyla bir kez daha atıfta bulunulur. İkinci diyalogun geçtiği bu sahnede Jonathan, kayıp Ahm Shere vahasının ve vaha içindeki altın piramidin görkemi ve güzelliği karşısında büyülenerek, gördüğü manzaraya ithafen “*fabulous*” (düşsel/mükemmel) demektedir. Böylece, anlatıda, hem görüntüler, hem de her iki diyalogda geçen ifadeler aracılığıyla seyirlik, izleyene haz veren, ancak Batılı kahramanların ödemesi gereken bedellere de sahip olan bir Doğu portresi çizilmektedir:

DİYALOG-1

O’CONNELL: *Evy, I know what you're thinking, and the answer is no. We just got home.*

EVELYN: *That's the beauty of it. We're already packed.*

O’CONNELL: *Why don't you just give me one good reason.*

EVELYN: ***It's just an oasis, darling. A beautiful, exciting, romantic oasis.***

O’CONNELL: ***Mmm. The kind with the white, sandy beach and the palm trees and the cool, clear, blue water and we could have some of those big drinks with the little umbrellas.***

EVELYN: *Sounds good.*

O’CONNELL: ***Sounds too good. What's the catch?***

EVELYN: *Supposedly it's the resting place of Anubis's army.*

O’CONNELL: ***See? I knew there's a catch. There's always a catch. And let me guess. It was commanded by that Scorpion King guy?***

EVELYN: *Yes, but he only awakens once every 5,000 years.*

DİYALOG-2

EVELYN: *They made it. Thank God.*

JONATHAN: *Oh, yes. Great. **Fabulous.***

Filmin anlatısı içinde Doğu'nun hayranlık verici, egzotik, yabancı ve suskun manzarası görüntüler aracılığıyla da ön plana çıkarılmakta ve Doğu, sahneler içinde Batılı kahramanların serüvenlerine dekor oluşturan bir mekâna dönüştürülmektedir. Doğu'nun yabanıllığı, el değmemişliği, gizemliliği, egzotizmi ve ölümcüllüğü anlatıda çöl görüntülerinden faydalanılarak vurgulanmakta ve görsel öğeler (piramitler, palmiyeler, kızıl-sarı renkteki uçsuz bucaksız kumullar) çoğunlukla eritme efektleri (dissolve) kullanılarak izleyende hayranlık uyandıran, seyirlik bir Doğu manzarasının ortaya çıkarılması için bir araya getirilmektedir. Anlatıda Doğu'nun suskunluk ve dinginlikle ilişkilendirilmesini sağlayan çöl görüntülerinin yanı sıra, kayıp Ahm Shere vahasına ait görüntüler de yabancı, tehlikeli ve hayranlık uyandırıcı hayali bir Doğu'nun portrelenmesi için kullanılmaktadır. Ahm Shere vahasının tanıtıldığı bu görüntülerde çölün uçsuz bucaksızlık hissi veren kumları, yerini bakir ve alabildiğine uzanan yeşil bir araziye bırakmaktadır. Batılı kahramanların uğrunda bedeller ödeyerek el değmemişliğini bozacağı bu vaha, çölün bir yerlerine gizlenmiş, gözle görülemeyen, tam ortasında tepesinde elmas bulunan görkemli, altın bir piramidin gizlendiği hayali bir mekân olarak kurulmuştur. Doğu, anlatıda Ahm Shere vahası aracılığıyla, Batılı gezginlerin gizemli örtüsünü aralamak için uğraş verdikleri macera ve zenginlik vaad eden, ancak ölümcül tehlikeleri de barındıran dişi bir imge olarak kurulmaktadır. Bu noktada vaha, tıpkı Batılı eril bakışın gösterdiğinden daha fazlasını peçesinin altında gizlediğini düşündüğü yerli kadın gibi, Batılının eril kurtarışını bekleyen, nüfuz edilebilecek ve bekâreti bozulacak, edilgin bir keşif nesnesine dönüştürülmektedir. Batılı kahramanların vahanın hayranlık uyandıran manzarası karşılığında ödeyecekleri bedeller, vahanın ıssızlığı içinde yankılanan tuhaf seslerin, insan iskeletlerinin ve kahramanlara her an yeni bir tehlike hazırlayan geçit vermez arazi görüntülerinin sahneler içinde oluşturduğu kompozisyon aracılığıyla sezdirilmektedir.

Çölün ve vahanın egzotik, büyüleyici güzellikte, seyirlik Doğu manzaraları olarak görselleştirildiği anlatıda, Kahire şehri, Batılı kahramanların büyü bozumunu yaşadığı, düzensiz ve karmaşa içindeki bir mekâna indirgenmektedir. Kahire şehrinin betimlendiği sahnelerde develerin, tozlu arazilerin, bu alanlar içinde sağa sola koşuşturan Mısırlıların, meyve sepetleri taşıyan kara çarşafli kadınların, keçi ve koyun sürüsü güden çocukların görüntüleri, hayal kırıklığı yaratan, kargaşa içindeki bir şehir dokusunun yaratılması için kullanılmıştır. Böylece, anlatıda Kahire şehrine, Batılı kahramanların hayali Doğu'yu (Ahm Shere vahası) arama çabalarının gerçekleştiği, önemsiz ayrıntılarla dolu bir dekor işlevi yüklenmektedir. Doğu'nun esenliksiz ve kargaşa içindeki görünümü, anlatıda, bugünkü Doğu'nun geri kalmışlığı ve yetersizliğinin vurgulanması için de kullanılmaktadır. Bu noktada film içindeki pek çok görüntü ve diyalog, Doğu'ya "mahrumiyetler beldesi" olarak yeni bir imaj kazandırılması için bir araya getirilmektedir. Anlatıda Doğu'nun az gelişmişliğinin vurgulandığı sahnelerden birinde, Batılıların kendi ülkelerinde faydalandıkları yüksek teknoloji ürünü ulaşım araçlarının (çift katlı otobüs/uçak) yokluğuna "*we need a magic carpet*" (bir uçan halıya ihtiyacımız var) gibi ifadeler aracılığıyla göndermede bulunmakta ve Doğu'nun getirdiği mahrumiyetler, *Binbirgece Masalları*'ndakine benzer fantastik imgelerin ironik bir biçimde kullanılmasıyla vurgulanmaktadır. Doğu'nun yetersizliğinin tekrar hayali bir alana indirgenerek ön plana çıkarıldığı bu sahnede, O'Connell ve Evelyn, Araplar tarafından kaçırılan oğullarını bulmak için Kahire'ye gitme planları yapmaktadırlar. Alex'in en kısa sürede kurtarılması ve Mısır içinde nereye götürüldüğünün takip edilebilmesi için hızlı bir ulaşım aracına ihtiyaç duyduklarının farkında olan O'Connell, umutsuzluğunun bir göstergesi olarak uçan bir halıya ihtiyaçları olduğunu söyler:

O'CONNELL: *When he put it on, he said he saw the pyramids at Giza, the temple at Karnak.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *And when they reach Karnak, the bracelet will show him the next step of the journey.*

EVELYN: *Well, if we don't get to Karnak before them, we won't have any idea where to look for him next.*

O'CONNELL: *Seems to me like **we need a magic carpet.***

Filmin ilerleyen sahnelerinde, O'Connell'ın kullandığı bu ifade, Mısır'da bulunan bir hava yolu şirketinin ismine bağlanmaktadır. O'Connell'ın Doğu'daki eski gezilerinden arkadaşlık kurduğu Izzy adında bir Arap tarafından işletilen "*Magic Carpet Airways*" (Uçan Halı Havayolları) isimli bu mekânın tanıtımında kullanılan görsel öğeler, Doğu'nun geri kalmışlığına ironik bir biçimde tekrar göndermede bulunulmasını sağlamaktadır. Sahnede, toz içinde açık bir alana yerleştirilmiş, içinde tavukların dolaştığı, yerlere saçılmış kâğıt ve evrakların dağınık biçimde durduğu bir mekân olarak görselleştirilen havayolu taşıma şirketinin bu görüntüsü, anlatıda Doğu'nun düzensizliği ve mahrumiyetler içindeki halinin sunumu için bir malzeme olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, Izzy'nin O'Connell'ı çölde oğlunu arayabilecekleri en hızlı aracın "zeplin" olduğu konusunda ikna ettiği bu sahne, O'Connell'ın daha önce kullandığı "uçan halı" ifadesinin "zeplin" için bir eğretileme olarak kullanıldığını ortaya çıkarması açısından da önem taşımaktadır.

Anlatıda mahrumiyetler beldesi olarak kurulan Doğu'nun az gelişmişlikle ilişkilendirilmesini sağlayan farklı diyalog örneklerine de rastlanmaktadır. Evelyn, O'Connell ve Izzy'nin konuşmalarını içeren aşağıdaki ilk diyalog, Alex'i bulmalarına yardım etmesi durumunda kendisine yüklü bir miktarda para ödeneceğini öğrenen Izzy'nin Doğu'nun mahrumiyetine göndermede bulunacak ifadeleri açısından dikkat çekicidir. Bu noktada, Doğu'nun mekânsal temsili açısından, birinci diyalogu önemli kılan iki farklı ifade biçimi ön plana çıkmaktadır. Izzy'nin yakın dostluk kurduğu O'Connell'ın Doğu deneyimlerinden bahsederken kullandığı "*i see him waltzing up with some belly dancer girl*" (bir dansözle birlikte güle oynaya geldiğini gördüm) ifadesi, Doğu'nun Batılı erkeğin egzotik ve erotik deneyimler yaşayacağı bir mekâna indirgenmesini sağlamaktadır. Izzy'nin aynı diyalog içinde kendisine ödenecek parayla ilgili yorum yaparken

kullandığı ifadeler ise, Doğu'yu para harcamayı gerektirecek ürün ve hizmetlerden yoksun bir mahrumiyetler bölgesine dönüştürmektedir. Diyalogun geçtiği sahnede Izzy, kendisine çok para ödeyeceklerini söyleyen Batılılardan çevrelerinde gördükleri yabancı coğrafyaya bakmalarını ve böylesi bir mekânda parayı ne için harcayabileceğini düşünmelerini ister. O'Connell ve Izzy arasında gelişen ikinci diyalog, Doğu'nun yetersizliğinin esprili bir şekilde dile getirildiği bir başka örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Diyalogun geçtiği sahnede, Alex'i aramak üzere yola koyulan kahramanların içinde buldukları zeplinin benzini biter ve kahramanlar Ahm Shere vahasına zorunlu iniş yapmak zorunda kalırlar. Bu noktada Izzy, kendisinden zeplini yeniden havalandırmasını isteyen Batılı kahramanlara, benzini bu el değmemiş ormanda mango ya da muzdan elde etmesini mi beklediklerini sorar. Izzy'nin ikinci diyalogda geçen ve Doğu'nun Batılı kahramanlara yaşattığı mahrumiyetlerin altının çizilmesi için kullanılan bu ironik ifadeleri, Doğu'nun, anlatıda az gelişmiş, yabancı ve ilkel bir mekân olarak sabitletmesini sağlamaktadır:

DİYALOG-1

IZZY: *Whatever it is, whatever you need, I don't care. Forget it, O'Connell.*

Every time I hook up with you, I get shot! Remember that bank job in Marrakesh?

*I'm flying high, hiding in the sun. The white boy here flags me down, so I fly in low for the pickup The next thing you know, I get shot! I'm lying in the middle of the road with my spleen hanging out, and I see **him waltzing up with some belly dancer girl.***

EVELYN: **Belly dancer girl?** *Izzy, I think you and I should talk.*

O'CONNELL: *Quit your whining. You're gonna get paid this time.*

IZZY: *O'Connell, **have you looked around here any? What do I need money for? What the hell am I gonna spend it on?***

DİYALOG-2

O'CONNELL: *We're gonna go get my son. Then we're gonna wanna get out of here fast, so make this work, Izzy.*

IZZY: *No, no, you don't understand, goddamn it. This thing was filled with gas.*

Not hot air gas. I need gas to get this thing off the ground. Where am I gonna get gas from around here? Bananas? Mangos?

3.2.2. Yerli Kadına İlişkin Temsiller

Filmin anlatısı içinde yerli kadının sunumu serinin ilk filmi olan *Mummy*'de de yerli kadınla ilişkilendirilen Evelyn ve Anck-su-namun tiplerini üzerine inşa edilmiştir. Serinin ilk filminde Mısırlı annesi dolayısıyla melez bir karakter olarak ön plana çıkarılan Evelyn ile Firavunun kendisine ihanet eden ölümcül cinselliğe sahip Mısırlı karısı Anck-su-namun, bu devam filminde Doğulu kadına ilişkin temsillerin kurulmasını sağlayan karakterler olarak dikkat çekmektedir. Evelyn ve Anck-su-namun tiplerini olay örgüsü içindeki konumlandırılışları ve birlikte sunuldukları eylemler bakımından yerli kadının anlatıda karakter özellikleri ve fiziksel görünüm bağlamında nasıl temsil edildiğinin ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır.

Serinin ilk filminde Mısırlı bir anne ile İngiliz bir babanın kızı olarak konumlandırılan ve anlatı boyunca Doğulu yönünü sembolize eden çocuksu merakıyla kahramanların baş etmesi gereken birçok felaketin kaynağına dönüştürülen Evelyn, *Mummy Returns* filminin anlatısı içinde bir kez daha eylemlerinin sonuçlarını düşünmeyen ve denge halini bozan, çocuksu bir karakter olarak kurulur. Annesinden aldığı Doğulu yönü baskın bir şekilde çocuksuluk ve fiziksel çekicilikle ilişkilendirilen Evelyn'in melezliği, anlatıda karakter özelliklerindeki çeşitliliğin (çocuksu/denge bozan, olgun/dengeyi tekrar yapılandıran) nedenine dönüştürülmektedir. Anlatıda öncelikle çocuksu merakı ve mantıksızlığına göndermede bulunulacak eylemler içinde sunulan Evelyn'in, tüm dünyayı tehdit edebilecek güçteki bir eski Mısır ordusunu uyandıracak şifreyi (bileziği) bulması, anlatıda mevcut olan denge halinin bozulmasıyla sonuçlanır. Böylece, eylemlerinin sonucunu ve ödemek zorunda kalacakları bedelleri düşünmeden hareket eden Evelyn, Anubis'in altın bileziğinin saklı olduğu sandığı açarak ardı ardına gelecek felaketlerin tetikleyicisine dönüştürülür. Evelyn'in çocuksu merakı ve mantıksızlığının hem görüntüler hem de diyaloglardaki ifadeler aracılığıyla ön plana çıkarıldığı

bir sahnede Evelyn, gizemli sandığı ait olduğu yerden alarak açmaya çalışır. O'Connell'ın Evelyn'e, daha önce (serinin ilk filminde) açmaması gereken bir kitabı okuduğu için tüm dünyayı tehlikeye attığını hatırlattığı ve bu yüzden sandığı kesinlikle açmaması gerektiğini söylediği bu sahnede Evelyn'in çocuksu merakı ve akıl dışı davranışlarına “*Let's open this/It's only a chest...*” (Hadi bunu açalım/Bu sadece bir sandık) gibi ifadeler aracılığıyla göndermede bulunulur:

EVELYN: *That's the emblem of the Scorpion King. He's supposed to be pure myth. No trace of him has ever been found before. No artifacts, no archival evidence.*

O'CONNELL: *Maybe they didn't want anybody to find him.*

EVELYN: ***Let's open this.***

O'CONNELL: *Evy, I don't have a real good feeling about this.*

EVELYN: ***It's only a chest. No harm ever came from opening a chest.***

O'CONNELL: ***Right, and no harm ever came from reading a book. Remember how that went?***

Evelyn'in, anlatıda yerli kadınla ilişkilendirildiği bir başka diyalog örneğinde, Doğulu kadının fiziksel özellikleri, cinsel çekicilik, cazibe ve egzotik bir güzelliğe yapılan vurgular aracılığıyla ön plana çıkarılır. Evelyn ve O'Connell arasında gelişen aşağıdaki diyalogda, Evelyn'in fiziksel görünümüne vurgu yapmak için kullandığı “*attractive, sweet and devilishly charming?*” (çekici, tatlı ve şeytani bir cazibeye sahip) gibi ifadeler, yerli kadını anlatıda, Batılı eril bakışın seyir zevkine sunulan ve cinsel olarak arzulanır bir nesneye dönüştüren eril bir söylemin ürünleridir. Bunun yanı sıra, diyalog içinde Evelyn'in kullandığı “*devilishly charming*” (şeytani cazibe) ifadesi, Doğulu kadınların ölümcül bir cinselliğe sahip, şeytani dişiler olarak resmedilmesini sağlayan Oryantalist bir klişenin (yerli kadın=dişi şeytan), yerli kadının anlatı içindeki temsilinde nasıl kullanıldığını göstermesi açısından da önem taşır:

O'CONNELL: *Alex wanted to show me something. I swear, the kid gets more and more like you every day.*

EVELYN: *What, you mean more **attractive, sweet and devilishly charming**?*

Anlatıda Evelyn'in fiziksel görünümünün betimlenmesi için kullanılan şeytani yerli kadın imajından, filmin ilerleyen sahnelerinde, yerli kadınla ilişkilendirilen başka bir kahramanın (Anck-su-namun) karakter özelliklerinin tanımlanması için de faydalanılmaktadır. Filmin anlatısı boyunca, birlikte sunulduğu eylemler bakımından tehlikeli, entrikacı ve dalavereci bir kadın olarak konumlandırılan Anck-su-namun, eski Mısır'ın karanlık güçleri (Anubis'in ordusu) aracılığıyla dünyayı yönetme planları yapan ve yerli kadının şeytani ve ölümcül yanını temsil eden bir karakter olarak ön plana çıkarılmaktadır. Anlatı içinde Anck-su-namun'un şeytani karakterine görüntüler ve diyaloglarda geçen ifadeler aracılığıyla göndermede bulunulurken, sinsilik, entrikacılık ve dalaverecilik gibi karakter özellikleriyle eşleştirilen yerli kadının, cinsel cazibesini istediği herhangi bir şeyi elde etmek için nasıl kullandığına da vurgu yapılmaktadır. Aşağıdaki ilk diyalog örneğinde, Anck-su-namun'un, dünyayı tehdit edecek, tehlikeli ve ölümcül eylemler içinde sunulduğu görüntüleri destekleyen ifadeler yer verilmiştir. İmhotep ve Anck-su-namun'un Akrep Kralı öldürüp, Anubis'in ordularını dünyayı kontrol etmek için kullanmayı planladıkları bu sahnede, yerli kadının şeytani eğilimleri ve tehlikeli karakterine Anck-su-namun "*with his army we shall rule the world together*" (onun ordusuyla dünyayı birlikte yönetebiliriz) gibi ifadeleri aracılığıyla göndermede bulunulur. Filmin ilerleyen sahnelerinde gelişen bir başka diyalogda (ikinci diyalog), Anck-su-namun'un şeytaniliği ve kötülüğüne vurgu yapılmasını sağlayan yeni ifadeler yer verilmektedir. İkinci diyalogun geçtiği bu sahnede Anck-su-namun, ellerinde rehin olarak bulundukları küçük yaştaki bir çocuğa (Alex) yanlarında bulunduğu süreçte iyi davranması gerektiğini söylemekte ve onu gece uyurken yatağına zehirli yılanlar koyabileceği konusunda uyarmaktadır. Bu noktada, diyalog içine yerleştirilen uyarı ifadeleri, yerli kadınla ilişkilendirilen Anck-su-namun'a anlatıda sinsiliği, tehditkâr ve şeytani bir dişi olarak yeniden göndermede bulunulmasını sağlamaktadır. Anlatıda Anck-su-namun'un benzer özelliklerle eşleştirilmesini sağlayan bir diğer diyalog (üçüncü diyalog), içerdiği ifadeler

bakımından, gizli işler çeviren, entrikacı ve dalavereci bir kadın imajının yaratılmasını sağlamaktadır. Diyalogun geçtiği sahnede kendilerine hizmette bulunan bazı Batılı yardımcıları İmhotep'le yüz yüze getirmeyi ve onlara ölümle sonuçlanacak korkunç bir son hazırlamayı planlayan Anck-su-namun'un entrikacı yönü, diyalog içinde geçen "*No tricks now, woman*" (Artık dalavere istemiyoruz kadın) gibi ifadeler aracılığıyla vurgulanmaktadır. Anck-su-namun'un dalavereci ve sinsi bir kadın olarak sunulduğu bu sahne, dalavereciliğe gönderme yapan ifadeler ile Anck-su-namun'un eylemlerinin (yalan söyleme/kandırma) zekice örtüştürüldüğü bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Anck-su-namun, sahne içinde, buldukları sandık karşılığında anlaştıkları yüzdeden fazlasını talep eden bu yardımcıları, kendilerine büyük bir ödül verileceğini söyleyerek kandırmakta ve aslında onların ölümcül sonlarını hazırlamaktadır. Bu noktada, Anck-su-namun'un sahne içindeki eylemlerinin, diyalog içinde geçen ifadeleri desteklemek ve onun için çizilen dalavereci ve sinsi kadın imajını sabitlemek için kullanıldığı görülmektedir.

DİYALOG-1

İMHOTEP: *I shall now go to Ahm Shere and kill the Scorpion King*

ANCK-SU-NAMUN: ***And with his army we shall rule the world together.***

DİYALOG-2

ANCK-SU-NAMUN: *Your mother must be missing you terribly. If you wish to see her again, you'd better behave.*

ALEX: *Lady, I don't behave for my parents. What makes you think I'm going to do it for you?*

ANCK-SU-NAMUN: ***Because your parents wouldn't slip poisonous snakes into your bed while you were sleeping.***

DİYALOG-3

ANCK-SU-NAMUN: *In here, gentlemen, you shall receive your just rewards.*

RED: ***No tricks now, woman. We're not givin' up this chest till we're satisfied.***

Anlatı içinde yerli kadının hainlik ve sinsilikle ilişkilendirilmesini sağlayan bir başka sahne, Evelyn'in kendisini eski Mısır'da yaşamış bir prenses (Nefertiri) olarak gördüğü renkli bir Doğu hayalinin üzerine inşa edilmiştir. Eski Mısır'ın zenginlik içindeki şatafatlı yaşantısının görsel öğeler yoluyla ön plana çıkarıldığı bu sahnede, yönetici sınıfın (Firavun ve rahipler) gözleri önünde dövüştürülen Mısırlı kadınların (Nefertiri ve Anck-su-namun) güzellikleri, cinsel çekicilikleri ve cazibelerine vurgu yapılmaktadır. Mısırlı kadınların gösterişli ve erotik kostümlerinin belirginleştirdiği kusursuz vücutlarının seyirlik bir eğlence aracına dönüştürüldüğü bu sahnede, kadın dövüşlerini seyirlik bir izleneye dönüştüren eski Mısırlıların eğlence anlayışına da göndermede bulunmaktadır. Sahne içinde birbirlerine rakip kadınlar olarak konumlandırılan Nefertiri (Evelyn) ve Anck-su-namun arasında gelişen aşağıdaki diyalogda, sinsilik, tehditkârlık, entrikacılık ve güvenilmezlik gibi özellikler, diyalog içinde geçen *"I will have to watch my back/...and I will watch mine"* (Bundan sonra arkamı kollayacağım/...ve ben de benimkini) gibi ifadeler aracılığıyla yerli kadının doğasına atfedilir:

ANCK-SU-NAMUN: *Put your mask on! Let's not scar that pretty face. You're learning quickly Nefertiri. I will have to watch my back.*

NEFERTİRİ (EVELYN): *Yes... and I will watch mine.*

3.2.3. Yerli Erkeğe İlişkin Temsiller

Yerli erkeğin anlatı içindeki sunumu, olay örgüsü içindeki konumlandırılışları ve birlikte sunuldukları eylemler bakımından belirgin karakter özellikleriyle ön plana çıkarılan tiplerin (Akrep Kral, İmhotep, Hafız, Jacques, Med-Jai ve Izzy) ve ayrıca kolay gözden çıkarılabilir bedenlere indirgenerek sunulan ifadesiz yığınların gösterildiği sahneler aracılığıyla oluşturulmaktadır. Bilinçsiz kalabalıklar olarak sunulan isimsiz yerli erkekler, anlatı boyunca Batılı ya da Doğulu efendilerinin hizmetindeki değersiz toprak kazıcıları olarak resmedilirken, belirgin bir karaktere karşılık gelen tipler Oryantalist metinlerde Doğuluların karakter özelliklerine ilişkin olarak üretilen klişeler dolayısıyla temsil edilmektedir.

Film içinde yer alan birçok sahnede Doğu'nun toprakları altında gizlenmiş hazinelerden pay almaya çalışan kişilerin hizmetkârları olarak konumlandırılan yerli erkekler, kendilerine emanet edilen tarihi mirasların farkında olmayan, değerlerini korumaktan aciz ve tamamen bilinçsiz yığınlar olarak sunulmaktadır. Yerli erkeklerin ne aradıklarının bile farkında olmayan, parayla tutulmuş ve genellikle toprak kazan kişiler olarak portrelendiği bu sahnelerde, Arap erkeklerinin fiziksel görünümündeki ifadesizlik ya da benzerlik, yığın görüntülerinden faydalanılarak vurgulanmaktadır. Anlatıda kitleler şeklinde gösterilen yerli erkeklerin sunumuna ilişkin olarak dikkat çeken bir diğer nokta, Arap erkeklerinin gözden çıkarılabilir bedenlerinin Doğu'nun tehlikelerinin (böcekler, pigmeler, yaratıklar, lanetler ve tuzaklar) gösterilmesi için bir malzeme olarak kullanılmasıdır. Yerli erkeklerin tehlikeler karşısındaki tedbirsizlikleri ve fiziksel güçsüzlüklerine de göndermede bulunulmasını sağlayan bu sahnelerde, Batılı kahramanların kolayca atlattıkları çeşitli tehlikeler, yerli erkeklerin korkunç şekilde ölmelerine yol açmaktadır. Filmde, Hamunaptra (Ölüer Şehri) şehrinde İmhotep'in mezarının bulunması için yapılan kazı çalışmalarının ve kayıp Ahm Shere vahasında Altın piramidi bulma mücadelesi veren kahramanların serüvenlerinin gösterildiği sahnelerde yığın şeklinde sunulan Arap erkekleri sınırsızca kullanılan, havalara uçurulan ya da tuhaf yaratıklar tarafından parçalanan bedenlere indirgenir.

Anlatı içinde isimsiz ve kimliksiz kişiler olarak konumlandırılan bu bilinçsiz kitlelere ait görüntülerin yanı sıra, Doğulu erkeklerin tembellik, uyuşukluk ve işe yaramazlık gibi klişeler dolayısıyla temsil edildiği ve görsel öğelerin sıcak iklimde yan gelip yatan bu yerli erkek imajını sabitlemek için kullanıldığı görüntülere de yer verilmektedir. Yerli erkeklerin tembel ve uyuşuk kişiler olarak konumlandırıldığı sahnelerden birinde, isimsiz ve başıboş Arap erkeklerinin görüntüleri yaratılmak istenen imajın (tembel/uyuşuk Doğulu) oluşturulmasını sağlayan malzemelere dönüştürülmekte ve bu görüntüler komedi unsurları taşıyan bir çeşit geri plan malzemesi ya da dekor olarak sahne içinde gelişen ana görüntü/eylemlerin

içinde eritilmektedir. Sözü edilen sahnede O'Connell ve Evelyn, oğulları Alex'i kurtarabilmek için Mısır'daki bir hava yolu taşıma şirketine gelmekte ve bu mekânın yetkilisi olan Izzy adındaki bir Arap'la görüşmektedir. Bu üç kişinin görüntüleri ve konuşmalarının ana görüntü ve eylemler olarak kurulduğu bu sahnede, çalışma ortamlarında uyuşuk bir şekilde dinlenirken gösterilen iki Arabın görüntüsü komedi nitelikleri ön plana çıkarılarak sahne içine yedirilmiştir. Yerli erkeğin uyuşukluk, tembellik ve sorumsuzluk gibi özelliklerle ilişkilendirildiği bu sahnede, isimsiz Araplardan biri kâğıtların ve ofis malzemelerinin dağınık şekilde durduğu bir masanın üzerinde uyurken görüntülenmektedir. Izzy'nin Batılı kahramanlarla konuşurken kafasının altında sıkışan kâğıtları almak için başını havaya doğru kaldırdığı ve sonrada sert bir biçimde yere bıraktığı bu Arap erkeği, sahnede, çevresinde olan bitenden habersiz şekilde uyumaya devam ederken görüntülenmektedir. Böylece sahnede, uyuşukluğu ya da tembelliğine komedi nitelikleri (uykusunun ağırlığı) ön plana çıkarılarak göndermede bulunan karikatürize edilmiş bir Arap erkeğinin portresi çizilmektedir. Aynı sahne içinde geçen bir başka görüntüde, yerli erkeğin tembelliği ve keyif düşkünlüğüne, mekânın avlusu içinde yer alan küvette, güneş banyosu yapan ve gazete okuyan bir Arap erkeğinin tuhaf ve gülünç görüntüleri aracılığıyla göndermede bulunmaktadır.

Filmin anlatısı içinde yerli erkeğin (Lock-Nah) görüntülerinin yer aldığı sahnelerden bir diğeri, Doğuluların ilkel ve pis kişiler olarak sunulmasına imkân veren görüntü ve diyalogları içermektedir. Evelyn ve O'Connell'ın küçük oğulları Alex'in Araplar tarafından kaçırılarak, trenle Karnak'a götürüldüğü bu sahnede, Doğuluların özen göstermediği hijyen kuralları Batılıların (Alex) bu eksikliği dile getirecekleri bir eleştiri malzemesine dönüştürülür. Aşağıdaki diyalogun geçtiği sahnede Karnak'a giden ve Doğuluların kullandığı bir ulaşım aracının bakımsızlığı ve pisliğine hem görsel (tuvaletin yerleri ve duvarlarındaki pislikler) hem de işitsel (sinek vızıltıları) öğelerin kullanımıyla göndermede bulunulur. Mekânın kirliliğinin Doğuluların pis ve ilkel kişiler olarak temsil edilmesi için kullanıldığı bu sahnede, yerlilerin

bilgisizliği ve medeniyet yoksunluğuna “*Doesn't anyone around here know how to flush a toilet?*” (Buralarda kimse tuvaletin sifonunu çekmeyi bilmiyor mu?) gibi ifadelerin kullanımıyla atıfta bulunulur:

ALEX: *I have to go to the bathroom.*

LOCK-NAH: *Make it quick. Hurry up.*

ALEX: *Hey, reading material. I can't go when someone's watching.*

*I don't trust you. You'll look. Oh, my God! **Doesn't anyone around here know how to flush a toilet?***

Doğuluların daha önce deneyimlemedikleri, medeniyet göstergesi olan gelişmiş teknoloji ürünlerine karşı duydukları yabancıliğın, filmin ilerleyen sahnelerinde, yerlilerin gelişim ve değişime açık olmayan geleneksel zihinlerine gönderme yapacak şekilde yeniden vurgulandığı görülmektedir. Film içinde yerli erkeğin modern dünyadan kopuk, geleneksel yaşantısının gösterildiği bu sahneler, serinin ilk filminde Batılıların günlük yaşantılarının bir parçası haline gelmiş teknolojik araçlara (uçak) karşı duyduğu ürkekliğin nedeninin bunları ilk kez görmüş ya da deneyimlemiş olmasına bağlandığı bedevi tiplemesi(Med-Jai) üzerine inşa edilmiştir. Serinin ilk filmi boyunca ata binerken, makineli tüfek kullanırken gösterilen Med-Jai'nin gelenekselliği, bu devam filminde, yerli erkeğin farklı olanı (modern olanı) tecrübe ederken yaşadığı adaptasyon sorunuyla ilişkilendirilerek ön plana çıkarılmaktadır. Aşağıdaki diyalogun alıntılandığı sahnede hayatında ilk kez otobüs yolculuğu yapıyormuş gibi gösterilen yerli erkeğin (Med-Jai), başka bir kentte (Londra), farklı bir kültürü deneyimlerken yaşadığı şaşkınlığa ve uyum problemine görüntüler ve diyaloglarda geçen “*This was... my first bus ride*” (Bu benim ilk otobüs yolculuğumdu) gibi ifadeler aracılığıyla göndermede bulunmaktadır:

O'CONNELL: *You all right?*

MED-JAI (ARDETH BAY): ***This was... my first bus ride.***

Filmin anlatısı içinde yerli erkeğin farklı olanı deneyimlerken yaşadığı uyum sorununa vurgu yapan bir diğer sahnede, yerden en fazla bir deve boyu kadar yükseğe çıkabilen bedevinin genellikle Batılı kahramanlarla birlikteyken yaşadığı uçuş deneyimlerinden duyduğu korku ve şaşkınlığın altı çizilmektedir. Serinin ilk filminde ilk kez uçağa binmekten ötürü tedirginlik yaşayan Med-Jai'nin uçuş korkusu, bu devam filminde, kahramanların Ahm Shere vahasına gitmek için zeplinle seyahat etmek zorunda kaldıkları sahnede geçen *"Why can't you people ever keep your feet on the ground?"* (Siz insanlar ayaklarınız yere bastığında rahat edemez misiniz?) gibi ifadeler aracılığıyla bir kez daha ön plana çıkarılmaktadır. Cümle içinde kullanılan *"ever keep your feet on the ground"* ifadesiyle, temelde, hayatının büyük bir kısmını çölde geçiren yerli erkeğin seyahat ederken kullandığı geleneksel yöntemleri (ata ya da deveye binmek) alışılmışın verdiği güven (ayakları yere basmak) nedeniyle Batılıların modern ve teknolojik ulaşım araçlarına nasıl yeğ tuttuğu gösterilmekte ve böylece Doğulular değişime kapalı, sabit, esnek olmayan ve geleneksel bir zihniyetle eşleştirilmektedir:

MED-JAI (ARDETH BAY): ***Why can't you people ever keep your feet on the ground?***

Doğuluların gelenekselliği ve değişime kapalılığına yapılan vurgunun belirgin bir karakterin (Med-Jai) eylemleri ve düşünceleri üzerine inşa edildiği anlatıda, yerli erkeklerin tehlikeli, kötü niyetli ve dünyanın dirlik ve düzenini bozmaya meyilli kişiler olarak sunumu, buna benzer bir biçimde, belirgin tiplerin kullanımıyla yapılır. Olay örgüsü içindeki konumlandırılışları ve birlikte sunuldukları eylemler bakımından, anlatıda, Arapların dünyaya yayılmakta olan bir tehlike kaynağına dönüştürülmesi için kullanılan Hafız ve Lock-Nah gibi tipler, mantıksız, eylemlerinin sonucunu düşünmeden hareket eden karakterler olarak Batılılar tarafından bertaraf edilmesi gereken bir Arap tehdidine işaret etmektedirler. Olay örgüsü içinde eski Mısır'ın lanetlenmiş güçlerini bugünkü dünyaya yayarak güç ve saygınlık elde etme peşinde olan ve dünyayı yönetme planları yapan karakterler olarak

konumlandırılan Hafız ve Lock-Nah, “kötü/tehlikeli Arap” klişesinin anlatı içine yerleştirilmesini sağlayan eylemler (adam kaçırma/öldürme, haince planlar yapma) ile birlikte sunulmaktadır. Bu noktada Hafız ve Lock-Nah gibi Arap erkekleri, anlatıda birincil bir amacın (Anubis’in ordularını uyandırarak dünyaya hükmetme) güdülemesiyle hareket eden ve bu amacı gerçekleştirmek için sinsi, hain ya da kötü niyetli eylemler içinde bulunmaktan kaçınmayan karakterler olarak konumlandırılmaktadır. Aşağıdaki diyalogun alıntılıandığı sahnede O’Connell ve Med-Jai, İmhotep’i uyandırmak ve Anubis’in ordularına komuta etmek için planlar yapan Hafız ve Lock-Nah’ı nasıl durduracakları üzerine konuşmaktadırlar. Sahne içinde geçen bu diyalogda Arapların olumsuz özelliklerle ilişkilendirilerek sunulmasını sağlayan bazı ifadelere yer verilmektedir. Örneğin diyalog içinde Hafız ve Lock-Nah gibi yerli erkeklerin “birincil” amaçlarına gönderme yapan “...*use it to destroy mankind and rule the Earth*” (...onu kullanarak insanlığı yok edip dünyanın hâkimi olabilir) gibi bir ifade ile diğer konuşmacının bu durumu doğruladığını belirten “*That is their plan*” (Planları bu) gibi yeni bir ifadenin aynı konuşma pasajı içindeki kullanımı, anlatıda insan ırkını yok etmek ve dünyayı kontrol etmek isteyen kişiler olarak temsil edilen Arapları, Batılılar tarafından durdurulması gereken ciddi bir tehlike kaynağına dönüştürür. Yerli erkeklerin temel amaçlarına ulaşmalarını sağlayacak eylemlerine de göndermede bulunulan bu diyalogda, Alex’i ve Evelyn’i kaçıran Hafız ve Lock-Nah gibi karakterlerin sunumu için kullanılan “...*kidnapped/ the bad guys*” (...kaçırıldı/ kötü adamlar) gibi ifadeler, anlatı boyunca çizilmeye çalışılan “kötü/tehlikeli” Arap imajını sabitlemektedir:

O’CONNELL: *You’re here, **the bad guys** are here, Evy’s been **kidnapped**.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Whomever can kill the Scorpion King can **send his army back to the Underworld or use it to destroy mankind and rule the Earth**.*

O’CONNELL: *That’s why they dug up Imhotep. He’s the only guy tough enough to take out the Scorpion King.*

MED-JAI (ARDETH BAY): ***That is their plan.***

Anlatı içinde yerli erkeğin sunumuna eşlik edecek biçimde konumlandırılan güvenilmezlik, dalaverecilik ve paragözlülük gibi belirgin özellikler, Batılı kahramanların Doğu serüvenlerini renklendiren Izzy tiplmesi üzerine yapılandırılmıştır. Bu noktada belirgin bir tiplemenin eylemleri ve ifadeleri sonucunda ortaya çıkarılan genel imajın, anlatıda, bir kez daha Doğulu erkeklerin karakter özelliklerinin betimlenmesi için kullanılan Oryantalist klişelere bağlandığı görülmektedir. Anlatı boyunca Batılı kahramanlarda güven telkin etmeyen (dalavereci) ve yaptığı yardımların karşılığının ödenmesi konusunda ısrarcı davranan (paragöz) bir karakter olarak sunulan Izzy'nin bu özellikleri, içinde bulunduğu sahnelerde ön plana çıkarılan eylemler ve karakter özellikleriyle ilgili ipuçlarının verildiği diyaloglar aracılığıyla ön plana çıkarılmaktadır. O'Connell, Izzy ve Evelyn arasındaki konuşmaları içeren aşağıdaki diyalog, Izzy'nin karakter özelliklerini ön plana çıkaran ve dolayısıyla anlatıda yerli erkeğin temsil edilmesi için bir araç olarak kullanılan klişelerin gözlenebildiği bazı ifadeleri içermektedir. Evelyn ve O'Connell'in para ya da değerli bir eşya karşılığında kendilerine oğullarını bulması için yardım edecek olan Izzy'yi tanımaya çalıştıkları bu sahnede, Batılılar tarafından bir çeşit karakter analizine tabi tutulup, güvenilirliği test edilen yerli erkek, yarı güvenilir bir yardımcı konumuna indirgenmektedir. Yerli erkeğin açgözlülüğüne ve karşılığı ödenmeden hiçbir iyilikte bulunmayacağına dair göndermelerin yapıldığı aşağıdaki diyalogda, Izzy'nin parayla tutulan yardımcılık konumu *"get paid this time"* (Bu sefer ödeme alacaksın) ifadesi aracılığıyla sabitlenirken, açgözlülüğüne ilişkin izlenimler para yerine alacağı değerli bir eşya (altın asa) karşılığında Batılı kahramanın kendisine neler yapabileceğini sayarken kullandığı *"...you can shave my head, wax my legs and use me for a surfboard"* (...kafamı kazıyabilir, bacaklarımı tıraş edebilir ve beni sörf tahtası olarak kullanabilirsin) gibi abartılı ifadeler aracılığıyla yaratılmaktadır. Bu noktada, Izzy'nin yapacağı iş karşılığında kendisine teklif edilen para yerine daha büyük bir değere sahip olduğunu bildiği altın asayı isterken takındığı tavır, anlatıda, yerli erkeğin açgözlülüğü ve doyumsuzluğuna kanıt oluşturan bir eylem olarak kullanılmış ve bu durum (doyumsuzluk/açgözlülük) Izzy'nin isteyiş biçimine vurgu yapan

abartılı ifadelerden yararlanılarak daha da ön plana çıkarılmıştır. Aynı sahne içinde, Izzy'nin tutarsız, güvenilmez ve dalavereci bir karakter olarak işaretlenmesini sağlayan ve Batılıların onun güvenilirliğini test etmek zorunda kalacakları eylemleri ve bu eylemlerle bağlantılandırılan ifadelerine de yer verilmektedir. Sahnenin bu dakikalarında O'Connell eskiden beri tanıdığı Izzy'nin tek gözünün deri bir aksesuarla kapatılmış olduğunu görerek ona gözünü ne zaman kaybettiğini sorar. Bu noktada Izzy, gözünün üzerindeki bu aksesuarı çıkararak, bunun onu daha havalı kıldığına inandığını söyler. Sahnede, Izzy'nin bu eylemi üzerine bindirilen ve yerli erkeğin bu çeşit aldatmacalar içinde yer alabileceğine ya da kendisini olduğundan farklı göstererek karşı tarafı yanıltabileceğine vurgu yapan *"it made me look more dashing"* (bu beni daha havalı yapıyor) ifadesi, yerli erkeğin dalavere çevirebilecek, güvenilmez bir karakterle özdeşleştirilmesini sağlamaktadır. Bunun yanı sıra, sahnede, tutarsız eylemleri nedeniyle Batılı kahramanların kafasını karıştıran Izzy'nin ne kadar güvenilir biri olduğuna ilişkin sorgulamaları ve analizleri içeren bazı ifadeler de yer verildiği görülmektedir. Burada dikkat çeken nokta, Evelyn ve O'Connell'in kendi aralarındaki konuşma içinde yer alan *"are you sure Izzy reliable?/ he's reliable-ish"* (Izzy'nin güvenilir olduğundan emin misin?/ Eh, güvenilircedir) gibi bazı ifadelerin, yerli erkeğin güvenilirlik derecesinin "yarı olumlu" olarak etiketlenmesini sağlayan *"reliable/reliable-ish"* (güvenilir-ce-dir) gibi kelime oyunları üzerine kurulmasıdır:

O'CONNELL: *Quit your whining. You're gonna **get paid this time.***

IZZY: *O'Connell, have you looked around here any? What do I need money for?*

*What the hell am I gonna spend it on? O'Connell, **if you give me that gold stick there, you can shave my head, wax my legs and use me for a surfboard***

O'CONNELL: *Say, by the way, when did you lose your eye?*

IZZY: ***Oh. I didn't. I just thought it made me look more dashing.***

EVELYN: *Rick, **are you sure Izzy's reliable?***

O'CONNELL: *Yeah, **he's reliable-ish.***

Oryantalist metinlerde Doğuluları betimlemek üzere ortaya çıkarılan korkaklık, batıl inançlılık ve kadercilik gibi klişeleştirilmiş karakter özellikleri, yerli erkeğin anlatı içindeki temsilinde kullanılan ve filmde belirgin olarak Jacques, Hafız, İmhotep ve Med-Jai gibi tipler üzerine inşa edilen yeni özellikler olarak ön plana çıkmaktadır. Film içinde yer alan sahnelerde Doğulu erkeklerin eylemleri ve ifadeleri aracılığıyla vurgulanan bu özelliklerden ilki, Jacques ve Hafız gibi yerli erkek tiplerinin sunumu için kullanılan korkaklık ve batıl inançlılıktır. Filmin anlatısı içinde Anubis'in ordularını ele geçirerek dünyayı yönetme planları yapan "kötü" Arapların yardımcısı olarak konumlandırılan Jacques, lanetli sandıklar, gizemli güçler ve karanlık ruhlarla ilişkilendirilen Eski Mısır'ın, kendilerine bela ve ölüm getireceğine ve içinde buldukları tehlikeli görevler sonucunda lanetli bir sona yazgılanacaklarına inanan, batıl inançlı ve korkak bir karakter olarak sunulur. Jacques ve yanındaki diğer iki kişinin gösterildiği sahnelerde dikkat çekici olan ayrıntı, Mısırlı Jacques'in, Red ve Spivey gibi Mısır hazinelerinden pay almak isteyen, gözü kara Batılı karakterlerin yanında, daha batıl inançlı ve korkak olan, karikatürize edilmiş bir tiplere olarak sunulmasıdır. Aşağıdaki diyalogun alıntılanıldığı sahne, yerli erkeğin (Jacques) batıl inanç ve korkaklıkla eşleştirilmesini sağlayan eylemleri ve ifadeleri barındırmaktadır. Jacques'in ekipteki Batılı arkadaşlarıyla birlikte bulunduğu bir mekân ve bu mekânda bulunan eski bir sandığı lanetle ilişkilendirdiği bu sahnede, yerli erkeğin batıl inançlarının sonucu olarak ortaya çıkan ürkek tavırları Batılı karakterlerin espri malzemesine dönüştürülmektedir. Jacques, Red ve Spivey arasında gelişen ve sözü edilen sahneden alıntılanan aşağıdaki diyalogda, yerli erkeğin batıllığına ve cesaret eksikliğine gönderme yapan "*This place/ chest is cursed /He ain't happy without a curse. This is cursed. That is cursed*" (Bu mekân/sandık lanetli/Lanetli değilse beğenmiyor. Bu lanetli. Şu lanetli) gibi ifadelerin bu özellikleri ve bu özellikleri taşıyan yerliyi karikatürize edecek biçimde sık sık tekrarlandığı görülmektedir:

JACQUES: ***This place is cursed.***

RED: *What is it with you and curses?*

SPIVEY: ***He ain't happy without a curse. This is cursed. That is cursed.***

JACQUES: ***This chest is cursed. It says there is one, the undead, who will kill all those who open this chest.***

Filmde, yerli erkeğin korkaklık ve batıl inançlılık gibi karakter özellikleri ya da inançlarla eşleştirildiği bir başka sahnede, Hafız tiplemesinin tehlike anında takındığı korkakça tavrın ve tehlikeyi bertaraf etmek için sunduğu bahanelerin altı çizilmektedir. Sahnede, Ahm Shere vahasında karşılaştıkları pigmelerden kurtulmak ve kendi güvenliğini sağlamak için yanında çalıştırdığı Araplardan yardım dilenirken gösterilen Hafız'ın, hayatı için kendilerini kurban etmelerini istediği yardımcıları ikna etme yöntemi, dini inanç üzerinden yapılan bir sömürü gibi sunulmuştur. Bu sahneden alıntılanan aşağıdaki pasajda, Hafız, anlatı boyunca gözden çıkarılabilir bedenler olarak sunulan yerlilere yapacakları fedakârlığın sonucunda cennette mükâfatlandırılacaklarını söymekte ve karşısındaki iki kişiden kendilerini onun için adamasını istemektedir. Bu noktada, başkalarının dini inancını sömürerek hayatta kalmaya çalışan yerli erkeğe (Hafız), anlatıda sadece korkaklık değil, şeytani bir zekâ ve kurnazlık gibi özelliklerin de yüklendiği görülmektedir:

HAFIZ: ***The two of you must sacrifice yourselves for me. You shall be rewarded in heaven!***

Filmin anlatısı içinde yerli erkeğin eylemleri ve ifadeleri aracılığıyla ön plana çıkarılan “kadercilik” özelliği, Doğuluların karşı karşıya geldikleri olağan ya da olağanüstü tüm durumları ilişkilendirdikleri, kemikleşmiş bir anlamlandırma biçimi olarak ortaya konulur. Yerli erkeğin kadercilikle ilişkilendirildiği sahnelerden ilkinde, gizemli güçleri elinden alınan İmhotep (Mumya), sevgilisi Anck-su-namun'a kendisini öldürecek kadar güçlü olduğunu bildiği Akrep Kral'la karşı karşıya gelme ve onunla mücadele etme zorunluluğunu kaderle ilişkilendirerek açıklamaktadır. Bu sahneden alıntılanan aşağıdaki ilk diyalogda yerli erkeğin kaderci bir yapıyla ilişkilendirilmesini sağlayan “*It is our destiny*” (Bu bizim kaderimiz) gibi ifadelerle yer verildiği görülmektedir.

Filmin bir başka sahnesinde, Batılı kahramanların yardımcısı olarak konumlandırılan bedevinin (Med-Jai) kaderci özelliklerinin vurgulanması için yine yukarıdakine benzer ifadelerden yararlanılmıştır. Aşağıdaki ikinci diyalogun geçtiği sahnede Batılı erkek kahramanın (O'Connell) gerçekçi ve şüpheli aklı tarafından sorgulanan kurtarıcılık misyonu, yerli erkek (Med-Jai) tarafından alın yazısı ya da kader kavramıyla ilişkilendirilerek anlamlandırılmaktadır. O'Connell ve Med-Jai arasında gelişen bu diyalogda dikkat çekici olan nokta O'Connell'ın, Eski Mısır'da şahin kafalı güneş tanrısı olarak kabul edilen Horus'un isminin verildiği, haber taşıyıcı bir atmaca kuşuna "kadere uçmak/yol almak" gibi bir benzerlik ilgisi kurularak benzetilmesidir. O'Connell'ın zeplinle Ahm Shere vahasına doğru uçtuğu/yol aldığı sahne içinde yapılan bu benzetme, kadere inanmayan Batılı kahramanla, gördüğü her olayı yazgıya bağlayan yerli erkeğin düşünüş ve algılayış biçimleri arasındaki farkı vurgulamaktadır. Aynı sahne içinde dikkat çeken bir diğer nokta, diyalogda Med-Jai'nin (yerli erkeğin) kaderci yaklaşımına göndermede bulunulmasını sağlayan "...but he flies like Horus towards his destiny" (fakat o Horus gibi kaderine doğru uçmakta) ifadesinin ve ayrıca "...you were destined to protect this woman" (bu kadını korumak kaderine yazılmış) gibi ifadelerin ortak paydasını oluşturan "destiny/destined" (kader/ kaderine yazılmış) sözcükleriyle yapılandırılmasıdır:

DİYALOG-1

İMHOTEP: *I must face the Scorpion King alone*

ANCK-SU-NAMUN: *No, you must not. Without your powers he will kill you.*

İMHOTEP: *Nothing can stop us. **It is our destiny!***

DİYALOG-2

MED-JAI (ARDETH BAY): ***O'Connell does not want to believe, but he flies like Horus towards his destiny.***

O'CONNELL: *Right. She's a reincarnated princess, and I'm a warrior for God.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Now do you believe, my friend? Clearly, **you were destined to protect this woman.***

Anlatıda geçmişteki Doğu'nun gizemli, korkutucu ve doğaüstü tarafını temsil eden Akrep Kral tiplemesi, yerli erkeğe yüklenen korkusuzluk, gaddarlık ve vahşilik gibi bazı özelliklerin eylemleri üzerine inşa edildiği bir karakter olarak ön plana çıkmaktadır. Filmde, Eski Mısır'da firavunun ordularına karşı savaşan, güçlü ve cesur bir karakter olarak sunulan Akrep Kral'ın gösterildiği açılış sahneleri üzerine, yerli erkeğin barbarlık, vahşilik ve korkusuzluk gibi özelliklerle eşleştirilmesini sağlayan ifadelerin (görüntü üzeri ses) eklenildiği görülmektedir. Anlatıcının görüntü üzerine bindirilen sesi aracılığıyla Akrep Kral'ın karakteristik olan bazı özelliklerinin betimlendiği aşağıdaki pasajda, yerli erkeğin eylemlerindeki gaddarlığa *“after a vicious campaign...”* (acımasız bir savaşın ardından), vahşilikle ilişkilendirilen karakterine ise *“a fierce warrior”* (vahşi bir savaşçı) gibi ifadeler dolayısıyla vurgu yapılmaktadır. Bunun yanı sıra, aynı pasaj içinde, yerli erkeğin komuta ettiği ordunun barbarlığı, vahşiliği ve yıkım gücüne gönderme yapacak *“...and like an evil flood, they washed away all that lay before them”* (...uğursuz/azgın bir sel gibi önlerine çıkan her şeyi yok ettiler) gibi benzetmelerden de yararlandığı görülmektedir. Açılış sahnesinde barbar, tehlikeli, güçlü ve yiğit bir karakter olarak konumlandırılan Akrep Kral'ın ordusunun acımasızlığı ve yıkım gücü, pasajda, önüne çıkan her şeyi yok eden/yerle bir eden ve kötülüğün kontrol ettiği, uğursuz bir sele benzetilerek betimlenmiştir:

Görüntü üzerine bindirilen ses (Anlatıcı):

Five thousand years ago, a fierce warrior known as the Scorpion King led a great army on a campaign to conquer the known world. After a vicious campaign which lasted seven long years, the Scorpion King and his army were defeated and driven deep into the sacred desert of Ahm Shere Anubis gave the Scorpion King command of his army, and like an evil flood, they washed away all that lay before them.

3.2.4. Batılı Kadına İlişkin Temsiller

Filmin anlatısı içinde Batılı kadına ilişkin temsiller, serinin ilk filminden itibaren Mısırlı bir anne ile İngiliz bir babanın kızı olarak konumlandırılan ve

eylemleri arasında kimi zaman ortaya çıkan tutarsızlıkların (denge bozma/denge kurma, çocuksu/olgun vb.) melez oluşuyla ilişkilendirildiği, Evelyn tiplemesi üzerine kurulmaktadır. Serinin ilk filminde, Eski Mısır'ın lanetli güçlerinin günümüz dünyasına yayılmasını sağlayacak bir kitabı (ölüler kitabı) açıp okuyan Evelyn'in, Doğulu annesiyle özdeşleştirilerek ön plana çıkarılan çocuksu merakı ve mantıksız eylemleri, var olan denge halinin bozulmasına bağlanırken, bilgili, olgun ve kendine güvenli olan öteki (Batılı) karakteri, dengenin yeniden inşa edilmesiyle ilişkilendirilmektedir. Doğulu ile Batılı arasındaki düşünce ve davranış farklılığı, devam filminde yine Evelyn tiplemesinin melezliği üzerinden vurgulanırken, bu farklılığın içine yerleştirilen pasiflik ya da eylemsellik, çocuksuluk ya da olgunluk gibi karşıt özellikler, Doğulu ve Batılı'nın karakter özelliklerindeki farklılığı açığa çıkaracak formüller olarak Evelyn'in eylemleri üzerine inşa edilmektedir. Filmde Evelyn'in Anubis'in altın bileziğini bulması ve Ahm Shere vahasını aramak istemesiyle gelişen ve ironik bir şekilde yine kendisinin çözüm üretmek zorunda kalacağı problemlere yol açan olaylar, anlatıda Evelyn'in Doğulu yönüne vurgu yapan çocuksu bir merakın ve mantıksızlığın ürünü olarak sunulmaktadır. Evelyn'in bilgi, özgüven, olgunluk, erdem ve eylemsellik gibi özelliklerle birlikte sunulduğu sahnelerde, dengeyi yeniden yapılandırma beceresi Evelyn'in tüm bu olumlu özelliklerle donatılmış Batılı yönüyle bağlantılandırılır. Bu noktada Evelyn tiplemesinin bilgi, özgüven, zekâ, olgunluk, erdem ve eylemsellik gibi özelliklerle birlikte sunulduğu sahneler boyunca, bu farklılık kurucu ve üstünleştirici özelliklerin Batılı kadının portrelenmesini sağlayan malzemeler olarak kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, O'Connell'ın Evelyn'e Araplar tarafından kaçırılan oğulları Alex'in kurtarılacağı ana dek zarar görmeden kendi başına idare edebileceğini söylediği bir sahnede, Alex'e yüklenen özelliklerden biri annesinden (Evelyn) aldığı üstün bir nitelik olarak sunulmakta ve böylece "zeki olma" özelliği Batılı kadını farklı ve üstün kılan bir ayraç gibi kullanılmaktadır. Anlatı boyunca, Batılılıkla ilişkilendirildiği noktalarda bilgi, şüpheli akıl ve zekâ gibi özelliklerle ön plana çıkarılan Evelyn'in zekâsına, aşağıdaki diyalogda geçen "*He's*

smarter than you..." (o senden daha zeki...) ifadesi aracılığıyla vurgu yapılmaktadır:

EVELYN: *I want him back, Rick. I want him in my arms.*

O'CONNELL: *I know. We taught him well. **He's smarter than you** and he's tougher than me.*

Filmin anlatısı içinde Evelyn'in sunumuna ilişkin olarak dikkat çeken bir diğer nokta, Batılı kadının (Evelyn) yerli kadın karşısındaki erdemli karakterinin ve fedakârca tavırlarının yerli kadının (Anck-su-namun) hainliği, ikiyüzlülüğü ve korkakça davranışları karşısındaki üstünlüğüne gönderme yapacak şekilde vurgulanmasıdır. Filmde, bu farklılığın işlendiği final sahnesinde, Evelyn ve Anck-su-namun gibi tiplerin benzer koşullar altındayken verecekleri tepki, Doğulu ve Batılı kadının davranış ve düşünüş biçimleri arasındaki farka işaret edecek eylemler aracılığıyla sunulur. Evelyn'in, kocası O'Connell'ı, Akrep Kral'la dövüşürken düşmek üzere olduğu uçurumun kenarından kendi hayatını da tehlikeye atarak kurtardığı bu final sahnesinde, Anck-su-namun (yerli kadın), ebedi ve büyük aşkı olan İmhotep'in uçurumdan aşağı düşmesine göz yumarken gösterilmektedir. Böylece sahnede Evelyn'in özveri, erdem ve fedakârlıkla ilişkilendirilen karakteri Anck-su-namun'un ikiyüzlü, hain ve korkak davranışları karşısında üstün bir konuma yükseltilmekte ve ikili karşıtlıklarla (fedakâr/bencil, cesur/korkak) yaratılan bu fark, anlatıda Doğulu ve Batılı kadının sabit imajlar içine yerleştirilmesini sağlamaktadır.

3.2.5. Batılı Erkeğe İlişkin Temsiller

Anlatı içinde Batılı erkeğe ilişkin temsiller temkinlilik, mantıklı oluş, pratik zekâ, kendine güven, şüpheli akıl ve kas gücü gibi özelliklerle ön plana çıkarılan O'Connell tiplmesi üzerine kurulmaktadır. Serinin ilk filminde de benzer özelliklerle eşleştirilen ve film içindeki diğer kahramanların güç ve fiziksel dayanıklılık açığını kapatan O'Connell, olay örgüsü içindeki

konumlandırılışı ve birlikte sunulduğu eylemler bakımından gücün ve mantığın temsilcisi olarak sunulmaktadır. Devam filminde, tıpkı daha önce olduğu gibi, dünyaya Doğu'dan yayılmakta olan bir kötülüğü durdurmaya çalışan ve Doğuluların tek başlarına yok edemeyecekleri gizemli ve karanlık güçlere (İmhotep, Akrep Kral ve Anubis'in orduları) karşı savaşan O'Connell, anlatı boyunca sürekli eylemsellikle ilişkilendirilmekte ve olay örgüsü içinde güçlü, korkusuz, yardımsever ve erdemli bir karakter olarak konumlandırılmaktadır. Anlatı içinde O'Connell'in sunumuna ilişkin olarak dikkat çeken en önemli nokta, Batılı erkeğin (O'Connell) heyecanını dizginleyebilen, mantığıyla hareket eden ve her koşulda temkinli davranmayı elden bırakmayan üstün karakterinin, farklı sahneler içinde yer alan eylemler ve diyaloglarda geçen ifadeler aracılığıyla sık sık vurgulanmasıdır. Bu noktada, anlatıda, Batılı erkeği temsil eden O'Connell'in dizginleyicilik ve temkinlilik gibi farklılaştırıcı ve üstünleştirici özelliklerinin, sahneler içinde Batılının olgunluğuna işaret edecek biçimde kullanıldığı görülmektedir. Aşağıdaki birinci diyalogun geçtiği sahnede O'Connell, Mısır'da daha önce yaşadığı tuhaf deneyimleri akılda tutarak yeni ve tehlikeli bir maceraya daha atılmak isteyen Evelyn'i geçmişte yaşananlardan ders alınarak tedbirli olunması konusunda uyarmaktadır. Batılı erkeğin mantıklı düşünme biçimi ve temkinliliğinin vurgulandığı bu sahnede Evelyn ve O'Connell arasında gelişen diyalog, Batılı erkeğin tedbirliliğine gönderme yapacak *"let's be cautious"* (tedbirli olalım) gibi ifadeleri içermektedir. Buna benzer şekilde bir başka sahnede, eski Mısır'a ait gizemli bir sandığı açmak ve içinde barınan sırları görünür kılmak isteyen Evelyn'in aceleci eylemleri O'Connell'in temkinli tavırlarıyla dizginlenmekte ve bu durum, sahne içinde gelişen diyalogda, O'Connell'in uyarı içeren ifadeleri ile açığa çıkarılmaktadır. Sahnede gelişen diyalogda (ikinci diyalog) O'Connell Evelyn'e sandıkla ve onun içindekilerle ilgili sıkıntı veren hislere kapıldığını söylerken, daha önceki deneyimlerini (ölüler kitabının açılması) de göz önünde bulundurarak, bunun basit bir sandık olduğunu düşünen Evelyn'i, geçmişte yaşadıkları tecrübeleri gündeme getirerek tedbirli olmaları gerektiği konusunda uyarmaktadır. Bu noktada anlatı içinde Batılı erkekle ilişkilendirilen O'Connell'in, bir kez daha mantıklı

ve temkinli oluş gibi üstün özellikler yüklenerek temsil edildiği görülmektedir. Aşağıdaki üçüncü diyalogun geliştiği sahnede, O'Connell karakteriyle eşleştirilen bu ayırıcı ve üstünleştirici özellikler, sahne içindeki eylemler ve Batılı kahramanın diyalogda kullandığı ifadeler aracılığıyla bir kez daha vurgulanmaktadır. O'Connell'in tehlikeli ve ölümcül olan Ahm Shere vahasında karşılaştıkları pigmelerden kurtulmak için yanında bulundurduğu dinamiti ateşlediği bu sahnede, Batılı erkeğin sadece, var olan sorunlara pratik ve kalıcı çözümler bulabilme yeteneğine değil, kurtarıcılık rolüyle bütünleştirilmesini sağlayan temkinlilik (yanında dinamit/ateşli silah taşıma) özelliğine de göndermede bulunmaktadır. Sahneden alıntılanan üçüncü diyalogda O'Connell'in dinamiti kastederek kullandığı "*Just a little something in case of an emergency*" (Sadece acil bir durum olursa diye küçük birşey) ifadesi, temkinlilikle ilişkilendirilen Batılı erkek kahramanın Doğu'nun tehlikeli topraklarında gelişebilecek acil durumlara karşı ne derece hazırlıklı olduğunu gösteren bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır:

DIYALOG–1

EVELYN: *Oh. That's right. What a coincidence.*

O'CONNELL: *Maybe. All I'm saying is, let's be **cautious**.*

DIYALOG–2

EVELYN: *Let's open this.*

O'CONNELL: *Evvy, **I don't have a real good feeling about this.***

EVELYN: *It's only a chest. No harm ever came from opening a chest.*

O'CONNELL: ***Right, and no harm ever came from reading a book. Remember how that went?***

EVELYN: *We can't stop now.*

DIYALOG–3

JONATHAN: *What's that for?*

O'CONNELL: *Ah, nothing. **Just a little something in case of an emergency.***

Anlatıda, temkinlilik, mantıklı oluş ve problemler karşısında acil çözüm üretebilecek pratik bir zekâyla ilişkilendirilen O'Connell, bu özelliklerin yanı sıra şüpheli bir aklın ve gerçekçi bakış açısının temsilcisi olarak da sunulmaktadır. O'Connell'ın bu şüpheli ve sorgulayıcı aklı, anlatıda söylentilere çabuk inanan, kaderci ve batıl inançlı kişiler olarak konumlandırılan Doğululardan onu kesin bir çizgiyle ayıracak, farklılaştırıcı bir özellik olarak ön plana çıkarılmaktadır. Anlatıda O'Connell'ın mantıklılığı ve temkinli tavırları üzerine eklenen bu yeni özellik, Doğulu ve Batılı arasında yaratılmak istenen fark vurgusu karakterlerin olayları düşünme, kavrama ve ilişkilendirme biçimindeki karşıtlığın vurgulanacağı bir temele oturtulmaktadır. Örneğin, aşağıdaki diyalogun geçtiği sahnede Evelyn'in rüyalarını, Alex'in altın bileziği taşımasını ve O'Connell'in kolundaki dövmeyle bir çeşit kehanet olarak gören ve bu olayların ya da simgelerin anlamını kaderci bir yaklaşımla çözümlenmeye çalışan yerli erkeğin (Med-Jai) bakış açısı, Batılı erkeğin (O'Connell) sorgulayıcı, gerçekçi ve şüpheli aklı tarafından irdelenmekte ve Doğulunun kaderle bağlantılandığı tüm bu işaretler Batılı tarafından "tesadüf" olarak adlandırılmaktadır. Evelyn, Med-Jai ve O'Connell arasında gelişen aşağıdaki diyalogda, Batılı erkeğin eleştirel ve şüpheli olan düşünce biçimi, O'Connell'ın yaşanan olayları değerlendirirken kullandığı "coincidence" (tesadüf) sözcüğü aracılığıyla ön plana çıkarılmaktadır. Doğulu ve Batılı'nın düşünme ve algılama biçimleri arasındaki farkın kader/tesadüf gibi ikili karşıtlıklar üzerine oturtulduğu bu sahnede, yerli erkeğin batılılıkla ilişkilendirilen inanışlarına, Batılı erkeğin eleştirel ve gerçekçi aklı üzerinden gönderme yapılmaktadır:

EVELYN: *And how does the story end?*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Only the journey's written, not the destination. How else do you explain Evy's visions? That it is your son who wears the bracelet? How do you explain your mark?*

O'CONNELL: **Coincidence.**

MED-JAI (ARDETH BAY): *My friend, there is a fine line between coincidence and fate.*

Anlatıda temkinliliğin, pratik zekânın, şüpheli aklın ve mantığın temsilcisi olarak sunulan O'Connell'a, sahneler içinde, onu diğer karakterlerden üstün kılabilecek ve bir çeşit kurtarıcı rolüyle bütünleştirilmesini sağlayacak fiziksel güç, dayanıklılık ve özgüven gibi yeni özelliklerin de yüklendiği görülmektedir. Batılı erkeğin (O'Connell) kas gücü ve sağlamlık gibi üstünleştirici özelliklerle birlikte sunulduğu sahnelerden birinde O'Connell Araplar tarafından kaçırılan oğlunun dayanıklılığına kendisinden alınmış olunan güç ve sağlamlık gibi özelliklerin altını çizerek vurgu yapmakta ve Alex'le kendisi arasındaki benzerliği bu özellikler üzerinden kurmaktadır. Oğulları Alex'in hayatta olup olmadığı konusunda endişe duymakta olan Evelyn ve O'Connell'ın konuşmalarını içeren aşağıdaki ilk diyalogda, Alex'in babasıyla olan benzerlik noktası (dayanıklılık/güç) O'Connell'ın "*he's tougher than me*" (o benden daha dayanıklı) ifadesiyle vurgulanmakta ve böylece bu özelliğe Batılı erkeği güçlü ve üstün kılan bir durum olarak göndermede bulunmaktadır. Aynı pasaj içinde dikkat çeken bir nokta, O'Connell'ın kas gücü ve dayanıklılık gibi özelliklerine bağlı olarak gelişmiş özgüvenini, kendisine kurtarıcılık misyonu yüklemiş kişileri (Evelyn) rahatlatmak için kullanmasıdır. Aşağıdaki pasajda, oğullarını geri getireceğine dair Evelyn'e söz veren O'Connell'ın kas gücü ve dayanıklılık gibi özelliklerine, bir başka diyalogda (ikinci diyalog) oğlunun ondan aldığı üstün nitelikler olarak tekrar göndermede bulunmaktadır. İmhotep'in Alex'e sağlamlık ve güç bakımından babasına (O'Connell) benzediğini söylediği ikinci diyalogda, Batılı erkeğe anlatı boyunca yüklenen güçlülük özelliği "*You have strength... You are your father's son*" (Güce sahipsin... Babanın oğlusun) gibi ifadeler dolayısıyla yeniden ön plana çıkarılmaktadır:

DIYALOG-1

EVELYN: *I want him back, Rick. I want him in my arms.*

O'CONNELL: *I know. We taught him well. He's smarter than you and **he's tougher than me. I'll get him back, Evy. I promise.***

EVELYN: *I know you will.*

DIYALOG-2

IMHOTEP: ***You have strength, little one. You are your father's son. But I know something you don't. This bracelet is a gift and a curse.***

BULGULAR

Çalışmanın uygulama aşaması sonucunda seyyahların yarattığı Doğu imgeleri ve *Indiana Jones*, *Mummy* ve *Mummy Returns* filmlerinin anlatıları içinde Doğu/Doğuluyu temsil etmek için kullanılan imajlar arasındaki benzerlik ya da farklılıklara ilişkin olarak elde edilen bulgular aşağıda, mekân, zaman, yerli kadın, yerli erkek, fiziksel özellikler, Batılı kadın ve Batılı erkek gibi kategoriler altında toplanarak verilmiştir.

Doğu'nun mekânsal temsili bakımından *Indiana Jones*, *Mummy* ve *Mummy Returns* filmlerinin hem kendi aralarında hem de seyyahların metinlerindeki Doğu betimlemeleriyle ortak özellikler paylaştığı görülmektedir. Mekânsal temsil açısından her üç filmi de ortak kılan ilk ayrıntı, Doğu'nun mekânsal olarak ilişkilendirildiği özelliklerin "geçmiş" ve "bugün" temasının içine konumlandırılarak ortaya çıkarılmasıdır. Bu noktada, filmlerin anlatılarında "eski Mısır"a karşılık gelen şehirlerle (Tanis/Thebes-Hamunaptra/Thebes-Ahm Shere) "bugünkü Mısır"ın betimlenmesi için kullanılan Kahire şehrinin birbirlerinden oldukça farklı şekillerde, farklı özellikler yüklenerek sunuldukları görülmektedir. Tavernier ve Burton gibi seyyahların ihtişam, zenginlik ve sefahat gibi özelliklerle eşleştirdikleri Doğu'nun bu ihtişamlı, zengin ve arzulanan yönü filmlerin anlatısı içinde yalnızca "eski Mısır"ın tanıtımına eşlik eden özellikler olarak ön plana çıkmaktadır. Her üç filmdeki ana Batılı kahramanların (Jones, O'Connell ve Evelyn) arzu ve hayal odağı olarak kurulan eski Mısır; diyaloglar, görüntüler ve karakterlerin eylemlerinde zenginliğin, değer ve el konulacak hazinelerin kaynağı olarak sunulmaktadır. Bu noktada kahramanların bugünkü Doğu'da bulunma nedenlerinin, temelde geçmişten gelen bir zenginliği keşfetme arzusuna bağlandığı görülmektedir. Bununla birlikte, her üç filmde de, Batılı karakterlerin geçmişteki Doğu'nun gizli hazinelerini görünür kılacak şifre çözücü objelere (madalyon/ölüler kitabı/Anubis'in bileziği) sahip oldukları ve bunların eski Mısır'ın zenginlik vaad eden ancak gizemli de olan birer eklentisine dönüştürüldüğü görülmektedir. Filmlerin anlatısı içinde Doğu'nun geçmişine yönelik olarak çizilen resimde eski Mısır; zenginlik, şatafat ve

sefahat gibi özelliklerle eşleştirilirken, aynı zamanda kahramanların gizli hazineleri elde etmek için uğrunda bedel ödeyecekleri gizemli, tehlikeli, ölümcül ve lanetli bir mekân olarak da kurulmaktadır. Gizemli tuzaklar, doğaüstü güçler, tuhaf yaratıklar ve yeniden dirilişler, her üç filmde de geçmişle ilişkilendirilen Doğu'nun ölümcül, gizemli, tehlikeli ve lanetli olan tarafını ön plana çıkaran ayrıntılar olarak göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra geçmişle ilişkilendirilen Doğu'ya yüklenen bu özelliklerin her üç filmde de ortak olarak kullanıldığı gözlenmekle birlikte seyyahların metinlerinde; lanet, ürkütücülük ya da beklenmeyen tehlike gibi özelliklerin Doğu betimlemeleri için kullanılmadığı görülmektedir. Filmlerde Doğu'nun mekânsal temsili için kullanılan ve seyyahların metinlerinde bulunmayan bu yeni özelliklerin varlığı, hem filmlerin kurgusal doğası hem de incelenen filmlerin türlerinin bir sonucu olarak düşünülebilir. Bu noktada, canlanan mumyaların "laneti", tanımsız seslerin ve ışık demetlerinin "ürkütücülüğü" ve alt edilmesi imkânsız doğaüstü canlıların yarattıkları olağan dışı tehlikelerin, filmlerde bozulan dengeyi "savaşarak" yeniden yapılandırmak gibi bir izlenceye sahip olan Batılı karakterlerin bir çeşit kurtarıcı ya da "kahraman" özelliği alabilmesini sağlayan özellikler olarak kullanıldığı görülmektedir. Böylece filmlerin anlatısı içinde Doğu'ya yüklenen bu yeni özellikler, hem Doğu'nun geçmişinden gelen tehditin büyüklüğünün, hem de bununla bağlantılı olarak Batılı kahramanın bu tehditi bertaraf etmesini sağlayacak özelliklerinin abartılmasında kullanılmaktadır. Bu çerçevede ele alındığında Doğu'yu genellikle katılımcı-gözlemci olarak irdeleyen seyyahların metinlerinde kimi zaman ortaya çıkan abartının filmlerden farklı olarak, yalnızca toplumsal olaylar, sosyal ve kültürel olgular ve seyirlik Doğu manzaraları üzerinden yapıldığı söylenebilir.

Filmlerin anlatısı içinde ortak olarak gözüken bir diğer özellik Doğu'nun mekânsal olarak temsilinde dekor işlevi yüklenen, hayal kırıklığı yaratan ve daha değersiz olarak sunulan "bugünkü Doğu"nun geçmişteki hayal edilen ve değerli olan Doğu'yla karşılaştırılacak bir kıyaslama malzemesine dönüştürülmesidir. Doğu'nun bugünkü manzarasının betimlenmesi için kullanılan Kahire şehri, her üç filmin anlatısı içinde de konforsuz, pis, keşmekeş içinde, düzensiz, renkli, rastlantısal, medeniyetten uzak ve

mahrumiyetler içinde bir Doğu beldesi olarak temsil edilmektedir. Üç filmde de Kahire şehriyle ilişkilendirilen bu özelliklere Tavernier, Lane, Nerval ve Flaubert gibi seyyahların gezi yazılarında da rastlanmaktadır. Filmlerin anlatısı içinde Mısır halkının yığınlar şeklinde bulunduğu açık kamusal alanlara ve özellikle pazar yerlerine ait görüntüler, Kahire şehrine yüklenen bu özelliklerin ortaya çıkarılması için kullanılmakta ve Doğu görsel öğelerin de yardımıyla göz yoran detayların ve renklerin bulunduğu kaotik bir mekâna dönüştürülmektedir. Bunun yanı sıra, filmlerin anlatısı içinde sadece Kahire şehrinin değil, uçsuz bucaksızlık, yabanıllık, tuhafılık ve suskunluk gibi özelliklerle eşleştirilen çölün de Batılı kahramanların eylemlerine dekor oluşturan bir mekân olarak kurulduğu görülmektedir. Filmler içindeki sahnelerde yabanıllık ve uçsuz bucaksızlık gibi özellikleri panoramik görüntüler aracılığıyla vurgulanan çöl, Eski Mısır'dan izler arayan Batılı kahramanlara çelişkili ve çıldirtıcı deneyimler yaşatan hayali ve egzotik bir belde olarak sunulmaktadır. Bunun yanı sıra, her üç filmde de ortak özellikler yüklenerek betimlenen çölün Tavernier, Thevenot, Lane, Burton, Nerval ve Flaubert gibi seyyahların metinlerinde de egzotiklik, suskunluk, yabanıllık, uçsuz bucaksızlık ve tuhafılık gibi benzer özelliklerin kullanımıyla betimlendiği görülmektedir. Bu noktada, seyyahların metinlerinde Doğu'yu mekânsal olarak resmetmek için yarattıkları imgelerle, filmlerin anlatıları içinde Doğu'nun mekânsal temsili için kullanılan özelliklerin etkileşim içinde olduğu söylenebilir.

Doğu'nun zamansal temsili bakımından *Indiana Jones*, *Mummy* ve *Mummy Returns* filmlerinin mekânsal temsilde olduğu gibi hem kendi aralarında hem de seyyahların metinlerindeki Doğu betimlemeleriyle ortak özellikler paylaştığı görülmektedir. Doğu'nun mekânsal temsili içinde ortaya çıkan "geçmiş" ve "bugün" teması, filmlerin anlatısı içinde "dün" ve "bugün" arasında bir kıyaslama yapılmasını sağlamakta ve bu durum Doğu'nun zamansal olarak geçmişle, durağanlık ve zamanda asılı kalma gibi özelliklerle eşleştirilmesini mümkün kılmaktadır. 17. ve 19. yüzyıllar arasında Doğu üzerine gezi yazıları oluşturmuş olan Tavernier, Chardin, Volney, Burton, Nerval ve Flaubert gibi seyyahların Doğu'nun zamansal temsili için

ürettikleri durağanlık ve sabitlik gibi klişelere, filmlerin anlatısı içinde Doğu'nun zamansal olarak konumlandırılması noktasında yer verildiği gözlenmektedir. Doğu'nun zamanda geriye itilmesini sağlayan bu klişeler, filmlerde, binlerce yıl önceki göz kamaştırıcı ve ihtişamlı Doğu medeniyetlerine atfedilen değerle, Batılı kahramanların büyü bozumunu yaşadığı bugünkü Doğu'nun hayal kırıklığı yaratan görüntüsü arasında bir kıyaslama yapılmasını mümkün kılmaktadır. Bu noktada, filmlerin anlatısının Doğu'nun kendi kendisiyle kıyaslanmasını sağlayacak birden çok ortak özelliği barındırdığı ve bu özelliklerin Doğu'nun zamansal olarak sürekli geçmişle ilişkilendirilmesini sağlayacak malzemelere dönüştürüldüğü görülmektedir. Örneğin, her üç filmde de geçmiş Doğu'dan izler ararken gösterilen Batılı ana kahramanlar için bugünkü Doğu keşif eylemlerine dekor oluşturan bir mekân olarak sunulmakta ve geçmiş Doğu'nun arzulanır ve hayal edilir niteliği (zenginlik/medeniyet/şatafat) genellikle zamanda geriye gidişler (flashback) aracılığıyla ön plana çıkarılmaktadır. Çünkü Doğu'nun gelişmişliği (Eski Mısır) ile bugünkü Doğu'nun az gelişmişliğine (Kahire) vurgu yapmak için kullanılan bu kıyaslamaların, filmlerin anlatısı içinde Doğu'nun tarih ve gelişim arasındaki doğrusal çizgiden sapmış, zaman içinde gelişmek yerine geriye gitmiş bir mekân olarak sabitlik ve durağanlıkla ilişkilendirilmesini sağladığı görülmektedir.

Filmlerin anlatısı içinde yerli kadının temsili için kullanılan özellikler, tıpkı diğer kategorilerde (mekân/zaman) olduğu gibi, seyyahların metinlerinde kurguladıkları Doğulu kadın imajlarıyla benzer özellikler taşımaktadır. Örneğin *Mummy* ve *Mummy Returns* filmlerinde yerli kadına karşılık gelen tiplerin Lane, Burton, Nerval ve Flaubert gibi seyyahların çocuksuluk, suskunluk, mantıksızlık, sinsilik, müstehcenlik, ölümcül cinsellik, şeytani cazibe, entrikacılık ve erotiklikle ilişkilendirilerek ortaya çıkardıkları yerli kadın imajıyla örtüştüğü görülmektedir. Hem bu iki film içinde hem de yukarıda isimleri geçen seyyahların metinlerinde şehvi zevkleri tattıracak, erotik ve egzotik bedenler olarak temsil edilen yerli kadınlar, çocuksuluk ve suskunluk gibi klişelerin cinsel deneyim ve şeytani cazibe gibi zıt anlamlar taşıyan özelliklere eklenmesi sonucunda davetkâr, çelişkili ve ikircikli cinsel

deneyimlerin pasif ya da aktif objelerine dönüştürülmektedir. Buna ek olarak, *Mummy* ve *Mummy Returns* filmlerinde, yerli kadının çocuksu merakı ve mantıksızlığı nedeniyle, var olan denge halini bozan bir çeşit felaket kaynağı olarak da temsil edildiği görülmektedir. Yerli kadının temsilinde belirgin tipler yerine isimsiz yığınlar şeklinde gösterilen Doğulu kadın görüntülerinden yararlanan *Indiana Jones* filminde suskunluk ve utangaçlıkla ilişkilendirilen yerli kadınların diğer iki filme kıyasla daha olumlu (misafirperverlik) özellikler yüklenerek temsil edildiği gözlenmektedir.

Seyyahların metinlerinde Doğu ve Doğuluları betimlerken kullandıkları belirli klişelerle, filmlerin anlatısı içine yerleştirilen Doğu/Doğulu imgeleri arasındaki etkileşim, yerli kadına benzer bir biçimde, yerli erkek kategorisinde de ortaya çıkmaktadır. Yerli erkeğin her üç filmin anlatıları içindeki sunumunun hem belirgin tipler hem de isimsiz ve ifadesiz kitleler olarak gösterilen Arap erkeklerine ait görüntüler aracılığıyla yapıldığı görülmektedir. Yerli erkeklerin başıboş ve tembel yığınlar olarak gösterildiği üç film için de ortak olan nokta, değerlerinin bilincinde olmayan, bilinçsiz, kayıtsız ve kolay sömürülebilir kişiler olarak gösterilen Doğulu erkeklerin Batılıların emrinde çalışan, gözden çıkarılabilir bedenler olarak temsil edilmesidir. Bu özellikler yüklenerek temsil edilen Arap erkeklerinin, filmlerin anlatıları içinde, Batılıların kendi kültürlerine ait olan değerlere el koymalarına yardımcı olan ve genelde onların ayak işlerini yapan, toprak kazıcıları olarak resmedildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, filmlerin anlatıları içinde Arap erkeklerine yüklenen olumsuz özelliklerin sunumunun gerçekleştirilmesini sağlayan belirgin tiplere de rastlanmaktadır. *Indiana Jones*, *Mummy* ve *Mummy Returns* filmlerinde yerli erkekle ilişkilendirilen tipler, birlikte sunuldukları eylemler içinde vahşilik, gaddarlık, sinsilik, korkaklık, iki yüzlülük, dalaverecilik, ahlaksızlık, açgözlülük, cinsel sapkınlık, güvenilmezlik, yalancılık, dalkavukluk, cahillik, kadercilik ve batıl inançlılık gibi pek çok olumsuz özelliğe sahipmiş gibi gösterilmektedir. Yukarıda ismi geçen filmlerde yerli erkeğin karakter özelliklerinin betimlenmesi için kullanılan bu klişeler Tavernier, Volney, Lane ve Nerval gibi seyyahların gezi metinlerinde Doğulu erkeği portrelemek için kullandıkları özelliklerle örtüşmektedir.

Bununla birlikte, yerli erkeklerin olumsuz özellikler yüklenerek temsil edildiği filmler içinde bazı tiplerin (Med-Jai, Akrep Kral, Sallah, Katanga) Burton'ın seyahat metinlerinde çöl bedevilerini tanımlarken kullandığı cesaret, yiğitlik, misafirperverlik ve iyi niyetlilik gibi olumlu özelliklerle de ilişkilendirildiği görülmektedir.

İncelenen filmlerde ve seyyahların metinlerinde betimlemeler açısından benzerlik taşıyan bir diğer kategori Doğuluların fiziksel özelliklerine ilişkindir. Hem seyyahların gezi yazılarında hem de filmlerin anlatıları içinde Doğuluların fiziksel görünümüne ilişkin olarak dikkat çeken ilk ortak nokta, Doğuluların ifadesiz ve birbirinden ayırt edilemeyecek derecede benzer görüntülere indirgenirken, bu benzerlik özelliğinin Doğuluların Batılılar tarafından kolay taklit edilebilir olmasıyla ilişkilendirilmesidir. Doğuluların fiziksel görünümüne ilişkin sunumun filmlerin anlatısı içinde hem benzerliğin ve ayırt edilemezliğin vurgulandığı uzak çekimlerdeki kitle görüntüleriyle, hem de koyu renk ten ve dişsiz ağızların ya da buna benzer detayların gösterimini sağlayan yakın plan çekimleriyle sağlandığı görülmektedir. Doğuluların fiziksel görünümünün betimlenmesi için her üç filmde de ortak olarak kullanılan bu özelliklere yerlileri çirkin, biçimsiz, ifadesiz, kalın derili, esmer tenli ve karikatürize edilmiş tipler olarak sunan Chardin, Thevenot, Lane, Burton ve Nerval gibi gezginlerin seyahat metinlerinde de rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra, hem Burton, Nerval ve Flaubert gibi seyyahların gezi yazıları içinde hem de filmlerin anlatılarında Doğulu kadınların fiziksel görünümüne ilişkin betimlemelerin, çekici vücut ve yüz hatlarına yapılan vurgularla oluşturulduğu ve bu özelliklerden yerli kadının cinsel çekiciliğine gönderme yapmak için yararlanıldığı görülmektedir.

Filmlerin anlatısı içinde yerli kadınla ilişkilendirilen özelliklerin ikili karşıtlıkları üzerinden temsil edilen Batılı kadın, filmlerin çözümlenmesi aşamasında ele alınan bir diğer kategoridir. Her üç filmde de Batılı kadına karşılık gelen tiplerin olay örgüsü içindeki konumlandırılışları ve birlikte sunuldukları eylemler incelendiğinde, Batılı kadına yüklenen ve yerli kadının temsilinde kullanılan özelliklerin birbirinin karşıtı olduğu ortaya çıkmıştır. Filmlerin anlatısı içinde olgunluk, bilgi, erdem, eylemsellik, özgüven, zekâ ve

eleştirel ve şüpheli bir akılla ilişkilendirilen Batılı kadınların, genellikle yerli bir kadının çocuksu merakı ya da mantıksızlığı nedeniyle bozulan denge halini yeniden kurmakla görevli olan cesur ve özverili karakterler olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Bu noktada, her üç filmde de, Batılı kadınların yerli kadınlarla kıyaslandığında daha olumlu özellikler yüklenerek temsil edildiği ve Doğulu-Batılı kadın arasında bir kıyaslama üretecek bu özelliklerin Batılının lehine olacak bir üstünlük vurgusunu gündeme getirdiği sonucuna varılabilir.

Filmlerin anlatılarında Batılı kadına benzer bir biçimde Batılı erkeğin sunumu için de olumlu özelliklerden yararlanıldığı ve bu olumlu karakter özelliklerinin Batılı erkek ve yerli erkek arasında bir kıyaslama üretecek biçimde şekillendirildiği görülmektedir. Bu noktada, Batılı erkeğin temsiline ilişkin olarak dikkat çeken ilk özellik, incelenen filmlerin olay örgüsü içinde Batılı erkeğe karşılık gelen tiplerin kahramanlık özellikleriyle donatılmış ve kurtarıcılık misyonu yüklenmiş üstün karakterler olarak konumlandırılmasıdır. Buna ek olarak, her üç filmin de ana kahramanları olarak konumlandırılan Batılı erkeklerin birlikte sunuldukları eylemlerde mantık, pratik zekâ, cesaret, özgüven, yüksek kas gücü, güvenilirlik, yardım severlik, erişkinlik, erdemlilik, temkinlilik, doğru sözlülük, fiziksel olarak dayanıklılık gibi üstünleştirici özelliklerin sabit bir biçimde ön plana çıkarıldığı da görülmektedir. Bir çeşit keşif ya da macera alanı olarak gördükleri Doğu'da genellikle uzman, kâşif ya da gezgin olarak bulunan ve dünyaya yayılmakta olan Doğu ya da Arap tehditini bertaraf etmekle yükümlü olan Batılı erkek karakterler, filmlerin anlatısı içinde ortak bir biçimde bilgiyle, eleştirel ve şüpheli bir akılla bütünleşik kişiler olarak sunulmaktadır. Batılı erkeği yerli erkek karşısında üstün bir konuma çıkaran bu özel nitelikler, filmlerin anlatısı içinde cahil, bilinçsiz ve yönlendirilmeye uygun gruplar olarak sunulan Arap erkeklerini emir alan hizmetkârlara, Batılı beyaz erkeği ise onlara komuta eden efendilere dönüştürmektedir.

SONUÇ

İrk, milliyet ve “diğeri” olma durumunu temsil eden, Batı'nın 18. ve 19. yüzyıllar arasındaki sömürgeci faaliyetlerinin ideolojik techizatını oluşturan ve Batı'nın sömürgeci ve emperyalist teşebbüsleri ile desteklenmiş, düzenlenmiş ve kuvvetlendirilmiş, ayrımcı bir yöntem olarak Oryantalizm, zihinlerde ayrılık ve ötekilik bilinci üreten bir algılama biçimidir. Bu noktada Oryantalizm, Batılıların, tarih sahnesi içinde elde ettikleri Doğu bilgisini kaynakları sömürölüp, kolayca yönetilebilecek olanı tanımlamak, sömürgeci bir el koymayı meşrulaştırmak ve zaman içinde kemikleşecek, karşıt imgeler üzerine inşa edilen Doğu/Doğulu klişelerini Şark'ı hayali ve sınırsız bir malzemeye dönüştürmek için kullandıkları karşıtlık kurucu bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı'nın, kendi fark ve üstünlüklerini üzerine kuracağı bir öteki imgesi yaratmasını olanaklı kılan Oryantalist söylem ve bu söylem içinde yaratılan Doğu imajı, Batı'nın tarih sahnesi içindeki gelişimine paralel olarak gelişen ve kimi zaman dönüşüm geçiren bir Doğu algısı içinde yapılandırılmış imgelerin bir metinden diğeri taşınması ve birbirine eklemlenmesi sonucunda oluşmuştur. Doğu'nun kültürel olarak temsilinde Batı'ya sınırsız ve zengin bir malzeme sağlayan Doğu imgeleri, temelde, 17. ve 19. yüzyıllar arasında Şark gezilerine çıkan seyyahların Doğu'yu betimlemek üzere ürettikleri ve birbirlerinin metinlerinden alıntılararak klişeleştirdikleri bir Doğu portresinin oluşturulmasını sağlamıştır. Zaman içinde oluşturulan bu imge havuzu sadece seyyahların gezi yazıları için değil, Şark'ı egzotik, erotik ve hayali bir belde olarak portreleyen ressamlar, roman yazarları ve siyasetçiler için de Doğu'yu anlamlandırma, tanımlama ve temsil etme noktasında zengin bir malzeme kaynağına dönüşmüştür.

Oryantalist söylemin bünyesinde inşa edilen ve Doğu için yaratılan imajın doğrudan ve tarafsız biçimde elde edilmiş gibi sunulduğu bu Şark temsilleri, aslında Doğu'nun bilinçli bir üretim, çerçeveleme ve düzenleme ile yeniden inşa edilmiş olan, kurgulanmış görünümünü yaratmaktadırlar. Bir çeşit Doğu miti yaratacak biçimde şekillendirilen ve ideolojik içeriklere sahip olan bu Doğu temsilleri, sadece yazınsal değil, sinema televizyon ve reklâm

gibi görsel alanlarda da varlık göstermekte ve “biz-onlar” algısını inşa ederek Doğu ve Batı arasında kapatılması mümkün olmayan kültürel bir farklılık yaratmaktadırlar. Kültürel fark vurgusunun yapılacağı zengin ve sınırsız bir malzeme olarak Doğu'nun, görselliğin daha da önemli hale geldiği günümüzde anlam üretiminin gerçekleştirilmesinde etkinliği olan sinema ve televizyon gibi medya kültürü ürünlerinin beslediği bir kaynak haline gelişiyle birlikte klişetipler üzerine inşa edilmiş Doğu temsilleri daha geniş kitlelerin algı, düşünce ve karar mekanizmalarını etkileme gücüne sahip olmuştur. Böylece yazınsal alanla başlayıp, görsel medya ürünlerine kadar yayılan ve bir çeşit dekor ya da zengin bir materyal olma işlevi yüklenen Doğu'nun görsel medya ürünlerinin hedef kitleleri tarafından algılanma ve anlamlandırılma süreci Doğu'yu çerçeveleyip, yeniden düzenleyen ve temelde klişetiplerle yapılandırılan Doğu temsilleri tarafından şekillendirilmektedir.

Doğu'nun görsel medya ürünlerindeki, özellikle de dünya çapında ilgi gören filmler üreten ve bu filmlerde Şark'ı vazgeçilmez bir dekor olarak kullanan Hollywood sinemasındaki temsil edilme biçimini, ulaşılan izleyici kitlelerinin algı, düşünce ve karar mekanizmalarının etkilenmesi noktasında araştırılması gereken bir sorun olarak ele alan bu tez çalışması, Doğu'nun Hollywood sinemasındaki kültürel temsilini ve bu temsil biçimlerinin Oryantalist söylemle olan etkileşimini konu edinmiştir. Çalışmada, 17. ve 19. yüzyıllar arasında Doğu'da bulunan seyyahlar ve onların oluşturdukları gezi yazıları Doğu betimlemelerinin en zengin çeşitlemelerini barındıran kaynaklar olarak mihenk taşı kabul edilmiş ve bu yüzden uygulama aşamasında, söylem analizi yöntemiyle incelenen filmler Doğu'yu açıkça karşıtlık kurulacak Batılı karakterlerden yararlanarak anlatan “gezgin” temalı Hollywood filmleri arasından seçilmiştir. Tematik özellikleri, türleri ve gösterime girdikleri yıllarda elde ettikleri yüksek izleyici oranı açısından ortak özelliklere sahip olan ve çalışmanın örneğini oluşturan *Raiders of the Lost Ark* (1981), *Mummy* (1999) ve *Mummy Returns* (2001) gibi Hollywood filmlerinin anlatıları içindeki Doğu temsili, seyyahların gezi metinlerinde oluşturdukları Doğu/Doğulu imaj ya da imgeleri ve betimlemeler içinde kullanılan klişetipler göz önünde

bulundurulmuş ve incelenmiştir. Böylece bu filmlerde Doğu ya da Doğululara ilişkin olarak yaratılmak istenen izlenimin seyyahların Oryantalist gelenekte Şark'ın anlamlandırılması, betimlenmesi ve hayali bir öteki olarak kurulmasına büyük katkı sağlayan eserleri ve bu eserlerde yarattıkları Doğu imgesinden ne derece beslendiği ortaya çıkarılmaya çalışılırken, Batılı anlatısal sinema içinde üretilen filmlerin Oryantalizmin temel aldığı kültürel varsayımları, ayrıca, anlatısal ve görsel gelenekleri nasıl miras aldığı da sorgulanabilmiştir.

Çalışmanın uygulama aşamasında seyyahların gezi yazılarında Doğu/Doğuluya ilişkin olarak yarattıkları imgeler, standartlaştırılmış imaj ya da ifadeler söylem analizi yöntemiyle çözümlenen filmlerde mekân, zaman, yerli kadın, yerli erkek, fiziksel özellikler, Batılı kadın ve Batılı erkek gibi kategoriler temel alınarak incelenmiş ve böylece gezi yazılarında ve filmlerin anlatısı içinde Doğu'nun temsilini olanaklı kılan imaj ya da ifadelerin ne derece etkileşim içinde olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bunu yanı sıra filmlerin anlatısı içinde Batı/Batılı ve Doğu/Doğulu'yu tanımlamak için kullanılan ikili karşıtlıkların nasıl kurulduğu, eğretileme, düz değişmece ve benzetmelerden ne şekilde faydalandığına da bakılarak Doğu ya da Batı'yla ilgili nitelendirmelere ilişkin daha detaylı bir resim çizilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin Doğu/Doğuluların temsil edilmesi noktasında Oryantalist söylemle, diğer bir deyişle seyyahların ürettikleri metinler ve bu metinlerdeki Doğu imgeleriyle nasıl bir etkileşim içinde olduğunun ortaya çıkarılması için söylem analizi yönteminden yararlanılmış ve bu analizler filmin anlatısını oluşturan diyalog, görüntü ve eylem gibi üç temel öge göz önüne alınarak uygulanmıştır. Filmlerde bu üç temel ögeye bakılarak elde edilen veriler daha önce belirtilen kategorilere göre sınıflandırılmış ve her bir kategori altında yer alan bu veriler Oryantalist söylemde yaratılan imajlar ve seyyahların metinlerinden elde edilen Doğu imgeleri temel alınarak söylem analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Çalışmada, Oryantalist söylemin yazınsal ya da görsel alanlardaki kullanım biçimlerine ve Doğu'nun temsilinde hangi klişelerden ortak olarak yararlandığına ışık tutabilmek adına, hem seyyahların gezi yazıları, hem de söylem analiziyle

incelenen filmlerin anlatıları içinde yaratılan Doğu/Doğulu imge ya da imajları daha önce belirtilen katagoriler esas alınarak tablolatırılmıştır. Seyyahların yarattığı Doğu imgeleri ve “gezgin” temalı filmlerin anlatıları içinde Doğu/Doğuluyu temsil etmek için kullanılan imajlar arasındaki benzerlik ya da farklılıklara ilişkin olarak mekân, zaman, yerli kadın, yerli erkek, fiziksel özellikler, Batılı kadın ve Batılı erkek gibi kategorilerin temel alınması sonucunda elde edilen bulguları ve bulgulara dayalı olarak elde edilen sonuçları araştırma hipotezleri bağlamında şu şekilde değerlendirmek mümkündür:

Batı'dan farklı olanı temsil etmek için Doğu'yu öteki olarak kuran ve onu klişetipler ve sabitleştirilmiş imgeler aracılığıyla anlamlandıran Oryantalist gelenekte, seyyahların Doğu ve Doğuluyu betimleyecek en zengin ve masalsı imgeleri yarattıkları gezi yazılarındaki Doğu/Doğulu imajlarıyla, Hollywood'un “gezgin” temasını işleyen filmlerindeki klişeler arasında anlamlı ve yakın bir ilişki tespit edilmiştir. Her iki metin türü (gezi metinleri ve film metinleri) için temel alınan kategoriler altındaki bulgular değerlendirildiğinde, 17. ve 19. yüzyıllar arasında Doğu üzerine seyahatnameler oluşturmuş gezginlerin ve söylem analiziyle çözümlenen Hollywood filmlerinin Doğu ve Doğuluyu betimlerken kullandıkları imge, imaj ya da klişe özelliklerde yakın bir ilişki ya da etkileşim olduğu sonucuna varılmıştır. Buna ek olarak, *Indiana Jones Raiders of the Lost Ark* (1981), *Mummy* (1999) ve *Mummy Returns* (2001) gibi farklı dönemlerin ürünü olan bu üç filmde Doğu/Doğuluyu betimlemek üzere kullanılan imajlar arasında da yakın bir ilişki olduğu gözlenmiş ve farklı dönemlere ait bu filmlerin kendi aralarında imge alışverişi şeklinde ortaya çıkan etkileşim temel alınarak Doğu'nun temsil ediliş biçiminin değişmediği sonucuna varılmıştır. Bu noktada, farklı dönemlere ait Hollywood filmlerinde Doğu/Doğuluları temsil etmek için kullanılan bu klişelerin Doğuluları karikatürize eden ve yeni eklemelerle süsleyip, abartan uzlaşımsal inşa modelleri olarak İngiliz ve Fransız seyyahların gezi yazılarının, diğer bir deyişe Avrupa'dan miras alınmış bir geleneğin ürünleri olduğu söylenebilir. Sonuç olarak, çalışmada, metinler arasında var olduğu saptanan bu ilişki, Oryantalist geleneğin

Doğu'yu anlamlandırır, tanımlayan ve kuran söylemindeki egemenliğin ve daha genel bir bakış açısıyla toplum, tarih ve metinsellik arasındaki olağanüstü ilişkilerin bir görüntüsü olarak açıklanabilir.

ÖNERİLER

Hollywood'un "gezgin" temalı filmlerinin Doğu'yu ve Arapları kültürel olarak konumlandırırken hangi söylemsel pratikleri kullandığını ve Oryantalist gelenek içinde yaratılan söylemin filmlerdeki Doğu temsillerine nasıl etki ettiğini ortaya çıkarma amacını güden bu çalışma sonucunda ileride gerçekleştirilebilecek benzer çalışmalara yönelik olarak şu önerilerde bulunulabilir:

1. Seyyahların ürettikleri gezi yazılarını ve bu yazılar içinde oluşturdukları Doğu imgesini mihenk taşı kabul eden bu çalışma sınırları nedeniyle yalnızca Hollywood yapımı olan ve gezgin temasını işleyen filmlerin bir incelemesini içermektedir. Bu bağlamda çalışma Doğu/Doğulu imge ve klişelerinin kullanımı, metinler arasındaki etkileşimselliğin incelenmesi noktasında Mısır'ı konu edinen, aynı türe mensup olan ve gezgin teması üzerine inşa edilmiş, yakın dönem filmlerini ele alarak bir ayrıntıya katkı getirmeyi hedeflemiştir. Çalışmadan elde edilen bulgular göz önüne alındığında Hollywood'un yüksek gişe hâsılatı yapan ve bütünüyle Doğu'yu anlatmadığı ya da yansıtmadığı için Şarkiyatçı filmler sınıflaması içine alınamayacak olan filmlerinde Doğu/Doğulunun kültürel olarak temsil edilmesini mümkün kılan klişetipler ve sabitleştirilmiş Doğu imgelerinin bu filmlerin anlatıları içine yedirilerek gizlendiği gibi anlamlı bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, ileride yapılacak çalışmalarda, bu çalışmanın sınırları nedeniyle incelenemeyen hem farklı türlere ve dönemlere ait hem de Hollywood yapımı olmayan filmler, Doğu'nun sinemadaki kültürel temsili ve Şarkiyatçı söylemin film metinleri üzerindeki etkisi noktasında araştırılabilir. Böylece Oryantalist söylemin ve bu söylem içinde üretilen Doğu/Doğulu imge ya da klişelerinin kullanıma ilişkin olarak belirecek benzer ya da farklı noktalar, Batılı anlatısal sinemanın farklı kültürleri nasıl temsil ettiği sorusuna geniş bir perspektif kazandırılarak açığa çıkarılabilecektir.

2. Kitleler için üretilmiş, kitlesel bir eğlence aracı olan ve her kültürde, her dilde, her sosyal düzeyde ve her ülkede kendine yer bulan filmler, kitlesel üretimin gerçekleştiği, materyale dayalı bilgi alanlarından biri olarak tümüyle masum ve zararsız olarak görülemezler. Bu bağlamda ele alınacak olunursa, hitap ettikleri hedef kitlelerin Doğu ve Doğuluyu anlamlandırma ve algılama biçimlerini etkileyen filmlerin, bir ırka mensup tüm kişilerin kimliklerini bozuk ya da değiştirilmiş imajlar haline dönüştürmesi, izleyicilerin gerçek bir Arap ile klişeleştirilmiş olan arasındaki farkı ayırt edememe riskini gündeme getirmektedir. Bu çerçevede temel alındığında, anlam üretiminin gerçekleştiği bilgi alanlarından biri olan filmlerde inşa edilen Doğu/Doğulu imajlarının üretildikleri kitleler tarafından nasıl alımlandığı, izleyicilerin gerçek ve kurgu arasındaki farkın bulanıklaşmasına neden olan klişelerle gerçeklerin ayırımına ne derece varabildiği, ileride üzerinde araştırma yapmaya geçecek bir konu olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

ALLOULA, Malek; **Colonial Harem**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

AMIN, Samir; **Avrupamerkezcilik; Bir İdeolojinin Eleştirisi**, çev. Mehmet Sert, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1993.

ARLI, Alim; **Oryantalizm-Oksidentalizm ve Şerif Mardin**, İstanbul, Küre Yayınları, 2004.

ASAF, Hüseyin; **Oryantalistler ve İslamiyatçılar: Oryantalist İdeolojinin Eleştirisi**, çev. Bedirhan Muhib, İstanbul, İnsan Yayınları, 1989.

ASSAD, Thomas; **Three Victorian Travellers**, London, Routledge and Kegan Paul, 1964.

BALDWIN, Elaine, v.d.; **Introducing Cultural Studies**, London, Prentice Hall Europe, 1999.

BARTHOLD, Vasili Vladimiroviç; **Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm**, çev. Ayşe Meral ve Kaya Bayraktar, İstanbul, Küre Yayınları, 2004.

BELGE, Murat; "Ortaçağ", **Doğu Batı**, cilt 4, sayı 14, Şubat-Mart-Nisan 2001, s. 77–84.

BELL, Allan, GARRETT Peter; **Approaches to Media Discourse**, United Kingdom, Blackwell Publishing, 1998.

BERNASCONI, Robert; **İrk Kavramını Kim İcat Etti: Felsefi Düşüncede İrk ve İrkçilik**, çev. Zeynep Direk, v.d., İstanbul, Metis Yayınları, 2000.

BERNSTEIN, Matthew, STUDLAR, Gaylyn; **Visions of the East: Orientalism in Film**, New Jersey, Rutgers University Press, 1997.

BULUT, Yücel; **Oryantalizmin Kısa Tarihi**, İstanbul, Küre Yayınları, 2004.

BURTON, Richard F.; **Personal Narrative of a Pilgrimage to al-Madinah and Meccah**, London, George Bell et Sons, 1907.

CUAYYIT, Hişam; **Avrupa ve İslam**, çev. Kemal Kahraman, 'v.d.', İstanbul, İz Yayıncılık, 1995.

ÇİĞDEM, Ahmet; **Aydınlanma Felsefesi**, İstanbul, Ağaç Yayınları, 1993.

ÇİĞDEMOĞLU, Sema; "Ortaçağ, 16, 17, 18 ve 19. Yüzyıllarda Fransız Doğu Seyyahlarına Kısa Bir Bakış", **A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, sayı 38, 1998, s. 103–120.

ÇOTUKSÖKEN, Betül; "Avrupa: Öznenin Doğum Yeri", **Doğu Batı**, cilt 4, sayı 14, Şubat-Mart-Nisan 2001, s. 46–52.

DURUKAN, Kaan; **Doğu-Batı İkilemine Dört Bakış: Montesquieu, Fanon, Galeano, Said**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.

ENDRESS, Gerhard; **An Introduction to Islam**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1988.

FANON, Frantz; **Ulusal Bilincin Serüvenleri**, çev. Ali Uzunisa, İstanbul, İzlem Yayınları, 1965.

FANON, Frantz; **Siyah Deri Beyaz Maske**, çev. Cahit Koytak, İstanbul, Seçkin Yayıncılık, 1988.

FANON, Frantz; **Yeryüzünün Lanetlileri**, çev. Şen Süer Kaya, Kayseri, Sosyalist Yayınlar, 1994.

FENTON, Steve; **Etnisite: Irkçılık, Sınıf ve Kültür**, çev. Nihat Şad, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2001.

FLAUBERT, Gustave; **Flaubert in Egypt**, çev. Francis Steegmuller, New York, Penguin Books, 1996.

HALL, Stuart; **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**, London, Sage Publications, 1997.

HAVENS, R.George; **Fikirler Çağı**, çev. Behzad K. Yeğen, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1971.

HAZARD, Paul; **Batı Düşüncesindeki Büyük Gelişme**, çev. Erol Güngör, Ankara, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları, 1973.

HENTSCH, Thierry; **Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı**, çev. Aysel Bora, İstanbul, Metis Yayınları, 1996.

HOURANI, Albert; **Avrupa ve OrtaDoğu**, İstanbul, Yöneliş Yayınları, 2001.

KABBANI, Rana; **Avrupa'nın Doğu İmajı**, çev. Serpil Tuncer, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1993.

KELLNER, Douglas; **Media Culture**, London, Routledge, 1996.

KEYMAN, Fuat, MUTMAN, Mahmut, YEĞENOĞLU, Meyda; "Giriş; Dünya Nasıl Dünya Oldu?", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Farklılaşma** içinde, der. F. Keyman, M. Mutman, M. Yeğenoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s. 7–23.

LANE, Edward William; **An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians**, New York, Dover Publications, 1973.

LOOMBA, Ania; **Kolonyalizm ve Postkolonyalizm**, çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.

MATHESON, Donald; **Media Discourses**, United Kingdom, Open University Press, 2005.

MITCHELL, Timothy; **Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi**, çev. Zeynep Altok, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.

MUTMAN, Mahmut; "Oryantalizmin Gölgesi Altında", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Farklılaşma** içinde, der. F. Keyman, M. Mutman, M. Yeğenoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s. 25–69.

NERVAL, Gerard de; **Doğu'da Seyahat**, çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004.

PARLA, Jale; **Efendilik, Şarkiyatçılık ve Kölelik**, 3. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

PIRENNE, Henri; **Ortaçağ Kentleri: Kökenleri ve Ticaretin Canlanması**, çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

RICHARD, J. Pierre; "Nerval'in Büyülü Coğrafyası", çev. Kenan Sarıalioğlu, **Adam Sanat**, sayı 214, Aralık 2003, s. 83–86.

RODINSON, Maxime; **Batı'yı Büyüleyen İslam**, çev. Cemil Meriç, İstanbul, Pınar Yayınları, 1983.

SAID, Edward W.; **Haberlerin Ağında İslam**, çev. Alev Atlı, İstanbul, Pınar Yayınları, 1984.

SAID, Edward; **Şarkiyatçılık**, çev. Berna Ülner, 4. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

SHAHEEN, Jack; **The Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People**, New York, Olive Branch Press, 2001.

SHOHAT, Ella; "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema", **Visions of the East: Orientalism in Film** içinde, ed., Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar, New Jersey, Rutgers University Press, 1997, s.19-66.

SOUTHERN, Richard; **Ortaçağ Avrupası'nda İslam Algısı**, çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul, Yöneliş Yayınları, 2000.

SÜPHANDAĞI, İsmail; **Oryantalizm**, İstanbul, Gelenek Yayıncılık, 2004.

TAVERNIER, Jean Baptiste; **XVII. Asır Ortalarında Türkiye Üzerinden İran'a Seyahat**, çev. Ertuğrul Gültekin, İstanbul, Tercüman, 1980.

THEVENOT, Jean; **1655-1656'da Türkiye**, çev. Nuray Yıldız, İstanbul, Tercüman, 1978.

TIBAWI, A.L, ABDÜLMELİK Enver, ALGAR Hamid; **Krizdeki Oryantalizm**, İstanbul, Yöneliş Yayınları, 1998.

TURNER, Bryan S.; **Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm**, çev. İbrahim Kapaklıkaya, 2. bs., İstanbul, Anka Yayınları, 2003.

WOODS, Nicola; **Describing Discourse**, United Kingdom, Hodder Arnold Education, 2006.

YAVUZ, Hilmi; **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam**, İstanbul, Boyut Kitapları, 1998.

YEĞENOĞLU, Meyda; “ Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark” **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Farklılaşma** içinde, der. F. Keyman, M. Mutman, M. Yeğenoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s. 107–161.

YEĞENOĞLU, Meyda; **Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

YERASIMOS, Stefanos; **Tavernier Seyahatnamesi**, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2006.

YUMUL, Arus; “Araf'ta Kalanlar”, **Doğu Batı**, sayı 20, Mayıs-Haziran-Tammuz 2003, s. 11–21.

ZAKZUK, Mahmut Hamdi; **Oryantalizm ve Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı**, İzmir, Işık Yayınları, 1993.

ZIZEK, Slavoj; **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2002.

EKLER

EK	<u>Sayfa</u>
I. TABLO 1: Seyyahların Yarattığı Doğu İmgesi	204
II. TABLO 2: Gezgin Temalı Hollywood Filmlerinde Doğu/Doğulu Temsilleri	205
III. <i>Indiana Jones Raiders of the Lost Ark</i> Filmindeki Diyalogların Türkçe evirileri	206
IV. <i>Mummy</i> Filmindeki Diyalogların Türkçe evirileri	208
V. <i>Mummy Returns</i> Filmindeki Diyalogların Türkçe evirileri	215

EK- I. Tablo 1: Seyyahların Yarattığı Doğu İmgesi

	TAVERNİER	CHARDİN	THEVENOT	VOLNEY	LANE	BURTON	NERVAL	FLAUBERT
MEKÂN	Sefahat, Konforsuz, Pis, İlkel, Yabanıl, Uçsuz bucaksız	-	Egzotik	-	Egzotik, Sürprizlerle dolu, Tuhaf	Sefahat, Şehvetli, Uçsuz bucaksız	Rastlantısal, Suskun, Eğlenceli, Düzensiz, Tozlu	Gizemli, Renkli, Seyirlik, Düzensiz, Ayrıntılarla dolu, Tuhaf
ZAMAN	Geçmişe atfetme	Geçmişe atfetme	-	Geçmişe atfetme	-	Durgunluk Durağanlık	Geçmişe atfetme	Geçmişe atfetme
BİLİMSEL DİNSEL SİYASAL KURUMLAR	-	Bilimde geri olma, Gelişim / Değişime açık olmama	Despotizm, Bu yönetimi hak eden bir toplum	Despotizm, Ara yapıların eksikliği / Burjuvazi sorunu	(iklimler teorisi merkeze alınarak) Sıcak iklim ve gelişime kapalı olma arasında kurulan bağlantı)	-	Despotizm, Bu yönetimi hak eden bir toplum	-
BENZETME METAFOR METONOMİ	Doğulu - Deve	-	Doğulu - (Elde sopayla idare edilen) köle, köpek	Doğulu - Köle	Doğu - Gelin, Dişi, Yerli Kadın - Dişi şeytan	Doğu - Macera alanı, Hayvanca yaşantı, Rüya, Hayal kırıklığı, Doğulu - Avcı hayvan, At	Doğu - Dişi, Hayal dünyası, Çocuksu, Harabe Yerli Kadın - Yaratık, Maymun, Kafesteki göz kamaştırıcı kuş, Doğulu - köle, köpek	Doğu - Dişi, Hayal dünyası, Gariplikler tablosu, Yerli Kadın - (Herkesle ilişkiye giren) makine
YERLİ KADIN	-	-	-	-	Erotik, Çocuksu, Cahil, Batıl inançlı, İkiyüzlü, Dalavereci, Müstehcen	Lezbiyen, Tatminsiz, Entrikacı, Çekici, Erdemsiz	Suskun, Çocuksu, Utangaç, Çekici, Seyirlik, Teslimiyetçi	Suskun, Güçlü, Tehlikeli, Duygusuz, Cinsel olarak deneyimli, Teslimiyetçi
YERLİ ERKEK	Dalavereci, İlkel, Dayanıklı, Şehvetli	-	Homoseksüel ilişki / Oğlancılık	Acımasız, karpisli	Çok eşli, Tuhaf	Homoseksüel / Oğlan, Yiğit, Barbar	Sapkın, Şehvetli	-
KARAKTER ÖZELLİKLERİ	Tembel, Kaderci, Sefahat düşkünü, Sinsi, İkiyüzlü, Dalkavuk	Tembel, Kaderci, Sefahat düşkünü, Sinsi, İkiyüzlü, Dalkavuk, Kaba	Tembel, Korkak, İkiyüzlü, Hain, Haydut, Açgözlü, Nankör, Dayak düşkünü, Tutarsız	Barbar, Zevksiz, Sanattan yoksun, Değerlerini koruyamayan	Tembel, Zevk Düşkünü, Din Fanatığı, Vahşi, Ahlaksız	Sapkın, Şehvetli, Dünyevi, Uyuşuk, Vahşi, İlgüdüsel, Geleneksel, Medeniyetsiz, Zevksiz, Açgözlü, Korkak, Aylak, Küstah, Hain	Utangaç, Tembel, Barbar, Yalancı, Zevksiz, Nankör, Dayak düşkünü, Açgözlü	Sado-mazoşist zevkleri olan, Şehvetli, Sapkın, Tehlikeli ve tehditkâr, Zevk düşkünü
FİZİKSEL ÖZELLİKLER	Dayanıklı	Çirkin, Biçimsiz, Kalın derili, Esmer tenli	Esmer tenli	-	Taklit edilebilir	Çekici vücut ve yüzler, Güçlü ve net sesler, İfadesiz yüz hatları / herkesin birbirine benzemesi	Çekici vücut ve yüzler, Maymuna benzeyen yüz yapıları, Görüntü benzerliği, Taklit edilebilir	Çekici vücut ve yüzler

EK- II. Tablo 2: Gezgin Temalı Hollywood Filmlerinde Doğu/Doğulu Temsilleri

	INDIANA JONES: Raiders Of The Lost Ark	The Mummy	The Mummy Returns
MEKÂN	<p>Eski Mısır (Tanis Şehri) Hayal Edilen – Hayali - Değerli Zenginlik, gizli hazinelerin kaynağı, gizemli, lanetli, ölümcül, tehlikeli, sırlarla dolu</p> <p>Bugünkü Mısır (Kahire) Hayal Kırıklığı Getiren – Gerçek – Dekor - Değersiz Konforsuz, pis, düzensiz, keşmekeş içinde, renkli, yabancı, uçsuz bucaksız, egzotik, seyirlik, suskun, tuhaf, doğaüstü oluşumları barındıran, sürprizlerle dolu, medeniyetten uzak</p>	<p>Eski Mısır (Thebes/ Hamunaptra Şehirleri) Hayal Edilen – Hayali - Değerli Sefahat, ihtişam, zenginlik, gizli hazinelerin kaynağı, gizemli, lanetli, ölümcül, tehlikeli, sırlarla dolu</p> <p>Bugünkü Mısır (Kahire) Hayal Kırıklığı Getiren – Gerçek – Dekor - Değersiz Konforsuz, pis, düzensiz, keşmekeş içinde, yabancı, uçsuz bucaksız, egzotik, seyirlik, suskun, tuhaf, doğaüstü oluşumları barındıran, hayal dünyası, sürprizlerle dolu, rastlantısal</p>	<p>Eski Mısır (Thebes/ Ahm Shere Vahası) Hayal Edilen – Hayali - Değerli Sefahat, ihtişam, zenginlik, gizli hazinelerin kaynağı, gizemli, lanetli, ölümcül, tehlikeli, sırlarla dolu, uçsuz bucaksız, sessiz, yabancı</p> <p>Bugünkü Mısır (Kahire) Hayal Kırıklığı Getiren – Gerçek – Dekor - Değersiz Harabe, yıkıntı, bakımsız, ilkel, unutulmuş, el değmemiş, tuhaf, ürkütücü, rastlantısal, sürprizlerle dolu, aldatıcı, çelişkili, çıldırtıcı deneyimler yaşatan (dejavu), egzotik, seyirlik, suskun, uçsuz bucaksız, yabancı, konforsuz, pis, düzensiz, keşmekeş içinde, mahrumiyetler beldesi</p>
ZAMAN	Geçmişe atfetme, durağanlıkla ilişkilendirme	Geçmişe atfetme, durağanlıkla ilişkilendirme	Geçmişe atfetme, durağanlıkla ilişkilendirme
BENZETME METAFOR METONOMİ	Doğu Yaşayanların Şehri	Doğu Yaşayanların Şehri/Ölümler Şehri, Çıldırılmış Ülke/Belde Doğulu - Yerli Erkek Kötü Kokulu Bitki, Deve (kokan, sıran, tüküren)	Zepin - Uçan Halı Batılı-Batılı erkek - Atmaca/şahin (kaderine yol almak/uçmak noktasında kurulan benzerlik ilgisi) Doğulu-Yerli erkek - Azgın, yıkım gücü yüksek sel (vahşilik/azgınlık/yıkım gücü noktasında kurulan benzerlik ilgisi)
YERLİ KADIN	Misafirperver, suskun, utangaç, ifadesiz/birbirine benzer görüntülere sahip	Şehvetli, çekici, seyirlik, erotik, müstehcen, gizemli, çocuksu, mantıksız, meraklı, suskun, felaket getiren, denge bozucu, sinsî, entrikacı, tehlikeli, dalavereci, hain, şeytani, taklit edilebilir, ifadesiz yüzlere sahip	Çocuksu, mantıksız, meraklı, felaket getiren, denge bozucu, şehvetli, çekici, cazibeli, şeytani, erotik, müstehcen, seyirlik, tehlikeli, dalavereci, sinsî, hain, güvenilmez, tehditkâr, korkak, bencil
YERLİ ERKEK	Çirkin, biçimsiz, esmer tenli, ifadesiz yüzlere sahip, taklit edilebilir, tembel, kaderci, kayıtsız, medeniyetsiz, vahşi, saldırgan, bilinçsiz, değerlerini korumaktan aciz, kontrolsüz, kaba, ilkel, sinsî, hain, korkak, güvenilmez, açgözlü, çıkarıcı, fırsatçı, batıl inançlı, akılsız, bilgisiz, cahil, köle Sallah - İyi niyetli, dost canlısı, misafirperver Katanga - İyi niyetli, konuksever	Çirkin, biçimsiz, esmer tenli, pis kokan, ifadesiz yüzlere sahip, taklit edilebilir, vahşi, bilinçsiz, değerlerini korumaktan aciz, kontrolsüz, şehvetli, sapkın, kaba, ilkel, disiplinsiz, sinsî, hain, korkak, ikiyüzlü, ahlaksız, dalavereci, yalancı, güvenilmez, nankör, dalkavuk, açgözlü, çıkarıcı, fırsatçı, batıl inançlı, akılsız, bilgisiz, cahil, siyasi ve dinsel açıdan kimliksiz, köle Med-Jai/ Bedeviler - cesur, güçlü	İfadesiz yüzlere sahip, bilinçsiz, değerlerini korumaktan aciz, tembel, uyuşuk, kayıtsız, sorumsuz, keyif düşkünü, ilkel, pis, medeniyetsiz, geleneksel, değişime kapalı, tehlikeli, kötü niyetli, saldırgan, tehditkâr, mantıksız, sinsî, hain, dalavereci, aç gözlü, tutarsız, güvenilmez, korkak, batıl inançlı, kaderci, kurnaz, vahşi, gaddar, barbar. Med-Jai/Bedeviler - Cesur, güçlü Akrep Kral - Korkusuz, güçlü, yiğit
FİZİKSEL ÖZELLİKLER	Taklit edilebilir, ifadesiz yüz hatları, herkesin birbirine benzemesi, koyu renk ten, sararmış dişler, çirkin yüz hatları	Taklit edilebilir, ifadesiz yüz hatları, herkesin birbirine benzemesi, çekici vücut ve yüzler, koyu renk ten, dişsiz ağızlar, çirkin yüz hatları	Çekici vücut ve yüzler, İfadesiz yüz hatları, herkesin birbirine benzemesi, koyu renk ten, çirkin yüz hatları
BATILI KADIN	İmtiyazları olan	Kendine güvenen, bilgili, olgun, zeki, erdemli, eylemsel, şüpheli bir akla sahip, eleştirel, denge kurucu	Kendine güvenen, bilgili, olgun, zeki, erdemli, eylemsel, denge kurucu, cesur, fedakâr
BATILI ERKEK	Maceraperest, pratik zekâlı, bilgili, uzman, deneyimli, şüpheli bir akla sahip, temkinli, kas gücü yüksek, fiziksel olarak dayanıklı, cesur, mantıklı, yardımsever, kurtarıcı, eylemsel, güvenilir, erdemli, kendine güvenen, kendini kontrol edebilen	Maceraperest, pratik zekâlı, temkinli, kas gücü yüksek, fiziksel olarak dayanıklı, cesur, mantıklı, yardımsever, eylemsel, erişkin, güvenilir, erdemli, doğru sözlü, kendine güvenen, kendini kontrol edebilen	Temkinli, mantıklı, pratik zekâlı, kendine güvenen, şüpheli bir akla sahip, eleştirel, kas gücü yüksek, fiziksel olarak dayanıklı, cesur, mantıklı, yardımsever, kurtarıcı, eylemsel, güvenilir, olgun, kendini kontrol edebilen

EK- III: *Indiana Jones Raiders of the Lost Ark* Filmindeki Diyalogların Türkçe Çevirileri

INDIANA JONES: *Nazi'ler Tanis'i bulmuş.*

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ II: *Tanis'in sizin için anlamı ne?*

INDIANA JONES: *Tanis Şehri Kayıp Sandığın muhtemel yeri.*

MARCUS: *Mısırlı Firavun M.Ö. 980 yılında Kudüs'ü işgal etti ve Sandığı Tanis şehrine götürüp, Ruhlar Kuyusu denen gizli bir bölmede saklamış olabilir. Firavun'un Mısır'a dönmesinden yaklaşık bir yıl sonra Tanis şehri bir yıl süren bir çöl fırtınasında çöle gömüldü. Tanrının gazabıyla yok oldu.*

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ: *Bak, son iki yılda, Naziler dünyanın dört bir yanında arkeologlardan oluşan ekiplerle dini eserler arıyorlar. Hitler bu konuda çıldırmış. Hatta delirmiş. Büyü konusunda saplantılı. Ve şimdi de görünüşe göre Almanlar Kahire dışında çölde arkeolojik bir kazı yapıyorlar.*

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ II: *Tanis hakkında her şeyi biliyorsunuz.*

INDIANA JONES: *Pek sayılmaz. Gerçek uzman Ravenwood'dur. Tanis'le ilgili ilk ciddi çalışmayı Abner yaptı. Bazı kalıntıları topladı. Onda bir saplantı halindeydi. Ama şehri asla bulamadı.*

MARCUS: *İnan bana Indy, en küçük sorunun Marion olacak.*

INDIANA JONES: *Ne demek istiyorsun?*

MARCUS: *İnsanlar 3000 yıldır kayıp Kutsal Sandığı arıyor. Hafife alınacak bir şey değil bu. Kimse sırlarını bilmiyor. Daha önce yaptığın hiçbir şeye benzemiyor.*

SALLAH: *Tanıdığım bir adam anlatabilir. Indy... Beni telaşlandıran bir şey var.*

INDIANA JONES: *Ne?*

SALLAH: *Kutsal Sandık. Tanis'teyse, insanların uğraşmaması gereken bir şey olması gerek. Hep ölümlü kuşatılmıştı. O şey bu dünyadan değil.*

INDIANA JONES: *Kutsal Sandığı havaya uçuracağım, Rene.*

BELLOQ: *Tamam Jones. Havaya uçur. Tüm hayatın boyunca hep arkeolojik kalıntılar peşinde koştun. Sandıkta hayal bile edemeyeceğin hazineler var. Sen de benim kadar açılmasını istiyorsun.*

SALLAH: *Kahire, Yaşayanların şehri. Yeryüzündeki cennet.*

BELLOQ: *Çölden yaya olarak kaçmak için en az üç hafta yürümeniz gerekir.*

MARİON: *Bu arkadaşların nasıl insanlar böyle?*

BELLOQ: *İşimin bu aşamasında onlar gerekli olan kötüler. Dostlarım değil.*

Ancak doğru bağlantılar varsa, dünyanın bu kısmında bile medeniyetten çok uzak değiliz.

BELLOQ: *Merhaba! Dr Jones, böyle iğrenç bir yerde ne yapıyorsunuz?*

INDIANA JONES: *Aşağı gel de göstereyim.*

ALMAN ASKER: *Dr. Jones korkarım ki şimdi gitmek zorundayız. Ganimetimiz Berlin'de bekleniyor. Ama sizi böyle iğrenç bir yerde yalnız bırakmak istemem.*

INDIANA JONES: *Bu Araçlar birbirimizi öldürmemizi umursamazlar. Bizim işimize burunlarını sokmayacaklardır.*

BELLOQ: *Lütfen, düşmeden önce otur. En azından medeni insanlar gibi davranabiliriz.*

INDIANA JONES: *Almanların seni tutacağından emindim Sallah. Sen Mısır'daki en iyi kazıcısın.*

SALLAH: *Kahire'deki tüm kazıcıları tuttular ya da kandırdılar. Muazzam bir kazı var. Güçlü insanlar tutup üç kuruş para veriyorlar. Firavunlar geri döndü gibi sanki. Almanların bize göre büyük avantajları var. Ruhlar Kuyusu'nu bulmaya çok yaklaştılar.*

MARİON: *Nasıl oldu da kendine güzel bir kız bulup, bir yerlere yerleşip arkadaşın Sallah gibi sekiz dokuz çocuk sahibi olmadın?*

INDIANA JONES: *Olmadığı mı kim söylemiş?*

KATANGA: *Gittiğimiz yerde kızın bir değeri var. İyi para getirir. Albay, aldığınız şu kargo... Eğer amacınız oysa onu alıp gidin ama kızı bize bırakın. Böylece yolculuktaki kaybımız azalır.*

ALMAN KOMUTAN: *Vahşi! Sen bir şeyler isteyecek konumda değilsin. Biz istediğimizi alırız. Sonra da geminizi havaya uçurup uçurmamaya karar veririz.*

MARİON: *İmdat! Bu tarafa, Indy!*

INDIANA JONES: *Yoldan çekilin! Açılın!*

MARİON: *İmdat! Bana bunu yapamazsınız! Ben Amerikalıyım!*

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ: *Evet, Dr Jones, hakkınızda çok şey duyduk.*

INDIANA JONES: *Öyle mi?*

İSTİHBARAT GÖREVLİSİ: *Arkeoloji profesörü, esrarengiz konular üzerinde uzman ve nasıl denir, nadir eski eserleri tedarik eden biri.*

INDIANA JONES: *Marcus Beni korkutmaya mı çalışıyorsun? Uzun süredir tanışıyoruz. Sihre ve batıl hokus pokusa inanmam. Tarihi önemi çok büyük olan bir*

şeyi arayamaya gidiyorum sen ise öcünden bahsediyorsun. Ayrıca ne kadar dikkatli biri olduğumu biliyorsun.

MARION: *Hep seni sordular. Neler bildiğini.*

INDIANA JONES: *Marion Sandığın nerede olduğunu biliyorum.*

SALLAH: *Indy, buraya, taşla ulaştık.*

INDIANA JONES: *Temizleyin. Haydi. Kenarları bulun. Tamam, demirleri getirin.*

SALLAH: *Ekip halinde çocuklar, ekip!*

INDIANA JONES: *İtin! Buraya getirin. Altına koyun. Güzel, güzel böyle. Ayaklarınıza dikkat edin!*

EK- IV: Mummy Filmindeki Diyalogların Türkçe Çevirileri

THEBES – M.Ö 2,134

Thebes. Yaşayanların şehri. Firavun 1. Seti'nin gözbebeği.

HAMUNAPTRA- M.Ö 1290

Imhotep ve rahipleri mezarına girip bedenini çaldılar. Çölün derinliklerine doğru ilerleyerek Anck-su-namun'un bedenini Hamunaptra'ya, Ölümler Şehri'ne, eski firavunların oğullarının ve Mısır'ın hazinelerinin gömüldüğü yere götürdüler.

DANIELS: *Burası ne çıldırmış bir yer!*

MED-JAI: *Yaratık henüz keşfedilmedi.*

MED-JAI SAVAŞÇISI: *Ya bu ne olacak? Onu öldürmeli miyiz?*

MED-JAI: *Hayır. Çöl onu öldürecek.*

EVELYN: *Şehrin bir mumyanın laneti tarafından korunduğuyla ilgili saçmalığı biliyorum... Ama araştırmalarım beni, bu şehrin gerçekten varolabileceğine inanmaya zorluyor.*

JONATHAN: *Sen Hamunaptra'dan mı bahsediyorsun?*

EVELYN: *Evet. Ölümler Şehri. Firavunların muhtemelen... Mısır'ın hazinelerini sakladıkları yer.*

JONATHAN: *Evet, büyük bir yeraltı hazine odasında. Hadi. Hikâyeyi herkes biliyor. Şehri gerektiğinde kumlara gömülecek şekilde inşa ettiler. Bir düğme çevrilir ve şehir hazineyle birlikte kumlara gömülür.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *Hamunaptra'yı ararken pek çok insan hayatını anlamsız bir şekilde kaybetti. Hiç kimse onu bulamadı. Çoğu bir daha geri dönmedi.*

EVELYN: *Gözlerimin içine bakıp bizi kandırmadığınızı söyleyebilir misin? Çünkü eğer öyleyse, seni uyarıyorum...*

O'CONNELL: *Beni uyarıyor musun? Şöyle söyleyeyim, bütün birlik buna o kadar inandı ki... Bu şehri bulmak için Libya'yı geçip Mısır'a girdik. Oraya ulaştığımızda tüm bulduğumuz kum ve kandı.*

JONATHAN: *Maceraya başlamak için harika bir gün, değil mi O'Connell?*

O'CONNELL: *Evet, harika. 3.000 yıl boyunca insanlar, altında ne tür kötülükler yattığını bilmeden bu topraklarda savaşıp durdular.*

EVELYN: *Bilmediğim bir şey mi var? Savaşa mı gidiyoruz?*

O'CONNELL: *Bayan, orada bir şey var. Kumların altında bir şey.*

EVELYN: *Ben bazı sanat eserleri bulmayı umuyorum. Aslında bir kitap. Kardeşim bir hazine olduğunu düşünüyor. Sen orada ne olduğunu düşünüyorsun?*

O'CONNELL: *Tek kelimeyle, Kötülük. Bedeviler ve Tuaregler Hamunaptra'nın lanetli olduğuna inanırlar.*

EVELYN: *Onu neyin öldürdüğünü düşünüyorsun?*

JONATHAN: *Onu bir şeyler yerken gördün mü?*

O'CONNELL: *Amerikalı dostlarımız bugün biraz şanssızlık yaşamış görünüyorlar. Kazıcılarından üçü erimiş.*

EVELYN: *Ne?*

JONATHAN: *Nasıl?*

O'CONNELL: *Tuz asidi. Basınçlı tuz asidi. Bir çeşit eski bubi tuzağı.*

JONATHAN: *Belki de burası gerçekten lanetli.*

EVELYN: *Yıldan fazla bir zamandır kimsenin girmediği bir odaya girdik.*

JONATHAN: *Bu berbat koku da ne böyle?*

EVELYN: *Aman Tanrım. Burası Sah-Netjer. Hazırlık odası.*

O'CONNELL: *Ne için?*

EVELYN: *Sonraki hayata giriş için.*

JONATHAN: *Mumyalar evlat. Burası mumyaları yaptıkları yer. Bu da neydi?*

O'CONNELL: *Böcek sesi gibi.*

O'CONNELL: *Böyle görünmesi normal mi?*

EVELYN: *Hayır, daha önce hiç bunun gibi bir mumya görmedim. O hala...*

O'CONNELL & JONATHAN: *Islak*

EVELYN: *Evet. 3.000 yaşından fazla olmalı ve hala çürüyormuş gibi görünüyor.*

O'CONNELL: *Peri masallarına ve söylentilere inanmadığını sen söylemiştin.*

EVELYN: *3000 yaşında yürüyen ve konuşan bir ceset görünce insan her şeye inanıyor.*

JONATHAN: *"Ve Mısır'ın nehirleri ve suları kızıla döndü ve kana benzedi"*

JONATHAN: *"Ve ellerini cennete doğru uzattı ve Mısır toprakları baştanbaşa karanlığa büründü."*

EVELYN: *Biliyorum. Benim gibi bir kızın burada ne işi olduğunu merak ediyorsun.*

O'CONNELL: *Evet, onun gibi bir şey.*

EVELYN: *Mısır benim kanımda. Babam çok ama çok ünlü bir kâşifti. Mısır'ı çok severdi. Mısırlı ve kendisi gibi maceraperest biri olan annemle evlendi.*

EVELYN: *Tabii canım! Lütfen, şu anda gerçekten seninle uğraşamam. Az önce bütün rafları devirdim. Bembridge âlimleri de başvurumu yine reddettiler. Bu alanda yeterince tecrübem olmadığını söylüyorlar.*

JONATHAN: *Hep yanında olacağım anneciğim.*

EVELYN: *Onu Hamunaptra'da canlı gördüğümde, bana Anck-su-namun dedi. Ve şimdi Bay Burns'ün odasında beni öpmeye çalıştı.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *Anck-su-namun'a olan aşkı yüzünden lanetlenmişti. 3.000 yıl sonra bile...*

MED-JAI: *Hala ona âşık. Belki onu tekrar canlandırmaya çalışacaktır.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *Ve görünüşe bakılırsa kurbanını çoktan seçmiş.*

JONATHAN: *Çok şanslısın anneciğim.*

JONATHAN: *Son derece çekici değil mi?*

O'CONNELL: *Son derece.*

EVELYN: *Bunun Ölümler Kitabı olabileceğini düşünüyorum.*

O'CONNELL: *Ölümler Kitabı mı? Bu şeyle oynamak istediğine emin misin?*

EVELYN: *Lütfen bana yardım edin*

BURNS: *Dilim. Dilimi aldı.*

EVELYN: *Lütfen bana yardım et.*

O'CONNELL: *Hele şükür! Saklambaç oynamayı bırakacak mısın?*

EVELYN: *Hayır, onu biz uyandırdık ve biz durduracağız.*

O'CONNELL: *"Biz" mi? O kitabı "biz" okumadık. Sana onunla oynamamamı söylemiştim, değil mi?*

MÜZE MÜDÜRÜ: *Şuna bak! Firavunların oğulları adına! Bana kurbağa, sinek, böcek versinler! Ama beni senden kurtarsınlar. Seninle karşılaştırıldığında diğer belalar bir eğlence. Sen en büyük belasın!*

EVELYN: *Çok üzgünüm, bir kazaydı.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *Ramses'in Suriye'yi yok etmesi de bir kazaydı. Sen tam bir felaketsin! Kütüphaneme bak! Neden sana katlanıyorum?*

(Thebes) Firavunun eşi Anck-su-namun'un doğum yeri. Ona başka hiçbir erkeğin dokunmasına izin verilmezdi.

FİRAVUN: *Sana kim dokundu? İmhotep? ...Rahibim.*

ANCK-SU-NAMUN: *Bedenim artık onun mabedi olmayacak!*

O'CONNELL: *Seni tanıyor muyum?*

JONATHAN: *Hayır, sanmam, sadece şu yüzlerden birine sahibim.*

O'CONNELL: *Kes sesini! Amerikalılara yolu gösteren sensin. Bunu anlamalıydım. Bu seferki planın ne? Onları çöle götürüp sonra da ölüme mi terk edeceksin?*

BENİ: *Maalesef hayır. Bu Amerikalılar zeki. Paramın sadece yarısını ödediler, kalanını onları kahire'ye geri getirdiğimde verecekler. Yani bu sefer bütün yolu gitmek zorundayım.*

ARAP MISIRBİLİMCİ: *Sakın küçümsemeyin Bay Henderson. Bu kutsal topraklarda eski çağlarda lanetlenmiş bir şey. Bugün de gücünü koruyordur.*

MR. HENDERSON: *Orada ne yazıyor?*

ARAP MISIRBİLİMCİ: *"Bu sandığı her kim açarsa... Ölüm ona hemen gelecek."*

BENİ: *Burada olmamalıyız. Bu iyi değil. Bu lanetli. Bu lanetli. Lanetten sakının!*

DANIELS: *Aptal, batıl inançlı.*

BENİ: *Prens İmhotep kendisine dokunulmasından hoşlanmaz. Aptal bir Doğu batılı. Bay Burns... Prens İmhotep misafirperverliğiniz için size teşekkür ediyor. Ve gözleriniz için. Ve diliniz için. Fakat korkarım daha fazlası gerekli.*

BURNS: *Bekle! Hayır!*

İMHOTEP: *Keetah mi pharos... aja nilo, isirian.*

BENİ: *"Benimle gel prensesim. Sonsuza kadar benim olma zamanın geldi."*

EVELYN: *"Ebediyete kadar" salak.*

BENİ: *Ulu Tanrım, çoban sürüsünü nasıl korursa... Sen de beni öyle koru. Hayır, mı, pekâlâ.*

MUMMY (İMHOTEP): *Kölelerin dili. Seni kullanabilirim. Ve ödülü muhteşem olacak.*

BENİ: *Prens'im!*

O'CONNELL: *Hey! Beni, seni küçük, kötü kokulu şey. Nerelerdeydin? Ayağın mı takıldı Beni, dur sana yardım edeyim. Çölde kendine yeni bir arkadaş edinmişsin, doğru mu bu?*

BENI: *Ne arkadaşı? Benim tek arkadaşım sensin.*

O'CONNELL: *O tüyler ürpertici şeyle ne işler çeviriyorsun? Bundan çıkarın ne?*

BENI: *Şeytanın yoluna çıkmaktansa onun sağ kalmak daha iyi. Ona hizmet ettiğin sürece bağışık kalacağım.*

O'CONNELL: *Neye karşı bağışık?*

BENI: *Sana söylemek istemiyorum. Beni daha çok hırpalarsın.*

O'CONNELL: *Ne arıyorsun? Ve bana yalan söylememeyi dene.*

GARDİYAN: *Girin! İçeri gelin. Benim mütevazı evim Kahire hapishanesine hoşgeldiniz.*

EVELYN: *Onu nereye götürüyorlar?*

GARDİYAN: *Asmaya.*

EVELYN: *Bu adamın hayatını kurtarmak için sana 100 pound veririm.*

GARDİYAN: *Bayan, onun sadece asıldığını görmek için 100 pound verirdim.*

EVELYN: *200 pound*

GARDİYAN: *Asın!*

EVELYN: *300 pound! 500 pound!*

GARDİYAN: *Daha başka? Ben çok yalnız bir adamım.*

EVELYN: *O Hamunaptra'nın yerini biliyor.*

GARDİYAN: *Yalan söylüyorsun.*

EVELYN: *Asla yalan söylemem! Onu bırakırsan sana yüzde on veririm.*

GARDİYAN: *Yüzde elli*

EVELYN: *Yirmi*

GARDİYAN: *Kırk.*

EVELYN: *Otuz!*

GARDİYAN: *Yirmibeş.*

EVELYN: *Anlaştık!*

GARDİYAN: *Bakalım burada ne var? Mavi altın. Bu iyi para edecektir. Oh, Allahım. Bir tane daha, bir tane daha*

EVELYN: *Şahsen onun pis, kaba ve alçak biri olduğunu düşünüyorum. Ondan bir nebze bile hoşlanmıyorum.*

JONATHAN: *Develerden hiç hoşlanmadım. Pire torbaları. Kokarlar, ısırırlar, tükürürler. Mide bulandırıcı.*

JONATHAN: *Küçük, kötü kokan arkadaşımız nerede? Bakalım dostumuz neye inanıyormuş? Tanrım, bu da ne? Kırık bir şişe. Glenlivet. On iki yıllık! Leş gibi kokuyordu ama damakzevki iyiymiş.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *Ramses'in Suriye'yi yok etmesi de bir kazaydı. Sen tam bir felaketsin! Kütüphaneme bak! Neden sana katlanıyorum?*

EVELYN: *Bana katlanıyorsunuz çünkü eski Mısır dilini okuyup yazabiliyorum. Hiyeroglifi de, hiyeratiği de çözebiliyorum. Ve bu kütüphaneyi uygun şekilde düzenlemeyi bilen bu koca ülkedeki tek insan benim.*

EVELYN: *Bu, I. Seti'nin resmi kraliyet mührü, bundan eminim.*

MÜZE MÜDÜRÜ: *Olabilir.*

JONATHAN: *Sana iki soru. I. Seti kimdi ve zengin miydi?*

EVELYN: *O 19. hanedanın ikinci firavunuydu. Firavunların en zengini olduğu söylenir. Haritanın tarihini buldum bile. Yaklaşık 3.000 yıllık. Ve eğer tam şuradaki hiyeratiğe bakılırsa burası Hamunaptra.*

MR. HENDERSON: *Bizim bilmediğimiz bir şeyler mi biliyorlar?*

ARAP MISIRBİLİMCİ: *Bir kadın tarafından yönetiliyorlar. Bir kadın ne bilebilir ki?*

EVELYN: *Bu, Anubis'in heykeli. Bacakları yeraltına kadar uzanır. Bembridge âlimlerine göre o gizli bölümde altın Amun-Ra'nın altın Kitabı 'nı bulacağız.*

O'CONNELL: *Bu eski aynalar ne için?*

EVELYN: *Eski aynalar. Eski bir Mısır hilesi. Göreceksin.*

EVELYN: *Canlanmadan önce onu durdurmalıyız. Sandığı kim açtı?*

MR. HENDERSON: *Ben ve Daniels ve tabi ki Burns.*

DANIELS: *Ve şu eski Mısır uzmanı.*

EVELYN: *Yaratık işini halletmeden önce doktoru bulup güvenli bir şekilde getirmeliyiz. Efsaneye göre, Amerikalıların Hamunaptra'da bulduğu kara kitap insanları ölümden geri döndürebilir. Şimdiye kadar bu inanmak istemediğim bir fikirdi. Eğer kara kitap insanları ölümden geri döndürebiliyorsa...*

O'CONNELL: *O zaman belki altın kitap onu öldürebilir.*

EVELYN: *Efsane böyle. Şimdi altın kitabın nerede saklı olduğunu bulmak zorundayız. Bembridge âlimlerine göre Amun-Ra'nın altın Kitabı Anubis heykelinin içinde.*

EVELYN: *Ben bazı sanat eserleri bulmayı umuyorum. Aslında bir kitap. Kardeşim bir hazine olduğunu düşünüyor. Sen orada ne olduğunu düşünüyorsun?*

O'CONNELL: *Tek kelimeyle, Kötülük. Bedeviler ve Tuaregler Hamunaptra'nın lanetli olduğuna inanırlar.*

EVELYN: *Bakın Bay O'Connell ben peri masallarına ve saçmalıklara inanmam. Ama bence tarihteki en ünlü kitaplardan biri orada gömülü. Amun-Ra'nın Kitabı. Eski krallıktaki tüm gizli sihirleri çinde barındırıyor. Bu çocukluğumda Mısır'da ilgimi çeken ilk şeydi. Bu yüzden buraya geldim, bu hayatımın amacı.*

O'CONNELL: *Lanetlere inanmaz mısın?*

EVELYN: *Hayır, inanmam. Ancak görebilir ve dokunabilirsem inanırım. İnanmışım bu.*

MR. HENDERSON: *Hadi biraz hazine toplayalım!*

ARAP MISIRBİLİMCİ: *Dikkatli olun! Seti aptal değildi. Belkide bunu kazıcılara açtırmalıyız.*

DANIELS: *Sanırım doktoru dinlemeliyiz Henderson.*

ARAP MISIRBİLİMCİ: *Aman Tanrım, gerçekten varmış. Ölüler Kitabı.*

DANIELS: *Kitap mı? Bir kitabı kim önemser? Hazine hangi cehennemde?*

ARAP MISIRBİLİMCİ: *Bu beyler... Hazine bu.*

MR. HENDERSON: *Ben buna metelik vermem...*

EGYPTOLOGIST: *Şuraya bakın. İşte hazineniz beyler.*

EVELYN: *Sence gerçekten gelecek mi?*

JONATHAN: *Evet, şansım hep yaver gider, gelecek. Bir kovboy olabilir ama onun gibileri bilirim. Onun sözü sözdür.*

EVELYN: *Harita! Harita! Haritayı unuttum!*

O'CONNELL: *Rahatla. Harita benim. Hepsi burada.*

EVELYN: *Oh, bu çok rahatlatıcı.*

MED-JAI: *Size kaçın ya da ölün demiştim. Reddettiniz. Şimdi hepimizin hayatı tehlikede. 3.000 yıldır korktuğumuz bir yaratığı serbest bıraktınız.*

O'CONNELL: *Rahatla, onun işini bitirdim.*

MED-JAI: *Yaratık işini bitirmeden önce onu kurtardık. Hepinizi öldürmeden hemen gidin buradan. Şimdi gidip onu avlamanın ve öldürmenin bir yolunu bulmalıyız.*

O'CONNELL: *Sana onun işini bitirdiğimi daha önce de söylemiştim.*

WINSTON: *Sizin ufak sorununuzun Kraliyet Hava Kuvvetleriyle ne ilgisi olabilir?*

O'CONNELL: *İlgisi yok.*

WINSTON: *Tehlikeli mi?*

O'CONNELL: *Muhtemelen sağ çıkamayabilirsin.*

WINSTON: *Gerçekten böyle mi düşünüyorsun? Neye karşı mücadele vereceğiz?*

O'CONNELL: *Kötü adamı öldür, hayatı tehlikede olan kadını ve dünyayı kurtar.*

EK- V: *Mummy Returns* Filmindeki Diyalogların Türkçe Çevirileri

THEBES-M.Ö 3067

MISIR-1933

O'CONNELL: *Alex?*

ALEX: *Ne düşünüyordun, bir mumyanın tekrar hayata döndüğünü mü?*

O'CONNELL: *Bir gün sana bir hikâyeye anlatacağım. Burada ne yapıyorsun? Sana bizi tapınakta beklemeni söylemiştim. Burası tehlikeli. Alex... hadi git.*

EVELYN: *O rüyayı gördüğümde beri bu yerden başka birşey düşünemiyorum.*

O'CONNELL: *O rüyayı gördüğünden beri gözüme doğru dürüst uyku girmedi.*

EVELYN: *Sanki daha önce de burada bulunmuşum gibi bir hisse kapılıyorum.*

Daha önce de burada bulunduğumdan eminim.

O'CONNELL: *Evy, en az 3000 yıldır buraya kimse ayak basmadı. Bu adamların dışında.*

EVELYN: *Peki, o zaman nereye gideceğimi tam olarak nasıl biliyorum?*

EVELYN: *Bir hayal gördüm. Rüyamdaki gibiydi, ama gerçektir. Sanki gerçekten antik çağlarda burada bulunmuş gibiydim.*

O'CONNELL: *Eh, gerçekten buradaydıysan bunun nasıl açılacağını bana gösterebilir misin?*

O'CONNELL: *Evy, tüm bu rüyaları ve hayalleri görmeye başladığından beri pek kendinde değilsin.*

EVELYN: *Hayır, bunlar önceki yaşamımdan hatıralar. Gerçekten, yoksa aklımı kaçırmıyorum. Şimdi her şeyi anlıyorum.*

O'CONNELL: *Bileziği onun için mi bulduk?*

EVELYN: *Kesinlikle. Ben bileziğin koruyucusuydum.*

O'CONNELL: *Evy, o acayip rüyayı altı hafta önce görmüştün, değil mi?*

EVELYN: *Evet, ama bununla ne ilgisi var?*

O'CONNELL: *Yalnızca Mısırlıların yılbaşısına tesadüf ediyor da.*

EVELYN: *Doğu. Ne tesadüf.*

EVELYN: *Bence bilezik, kayıp Ahm Shere vahasının yerini bulmak için bir çeşit kılavuz.*

O'CONNELL: *Evy, ne düşündüğünü biliyorum ve cevabım 'hayır'.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Yaratığı gene mezarından çıkarmış olmalılar. Yanındaki kadın hiç kimsenin bilemeyeceği şeyleri biliyor. Yaratığın gömülü olduğu yeri eliyle koymuş gibi biliyordu. Bizi bileziğe götüreceğini umuyorduk. Anlaşılan öyle olmuş. Şimdi onların eline geçti.*

ALEX: *Fazla telaşlanmanıza gerek yok. Onu koluma taktığım anda Giza'daki piramitleri gördüm. Sonra hızla çölü aşırp dosdoğru Karnak'a ulaştım.*

İMHOTEP: *Evet ama bileziğe ihtiyacımız var. Bu Anubis'in ordusunu serbest bırakacak.*

HAFİZ: *Bilezik. Bilezik anahtar mı? Bileziği geri getirin.*

LOCK-NAH: *Zevkle.*

IZZY: *O'Connell, bu sefer kiminle dalaşıyordun?*

O'CONNELL: *Bilirsin, olağan şeyler. Mumyalar, cüceler, kocaman böcekler.*

JONATHAN: *Peki, şu tüyler ürperten pigme/cüce şeyleri de neydi?*

O'CONNELL: *Sadece yerliler.*

SPIVEY: *Aaah! Jacques, kafama bir şey çarptı!*

JACQUES: *Kes sesini Spivey. Bu mekân lanetli.*

O'CONNELL: *Evy, ne düşündüğünü biliyorum ve cevabım 'hayır'. Daha yeni eve döndük.*

EVELYN: *İyi ya. Çantalarımız toplanmış durumda.*

O'CONNELL: *Bana inandırıcı bir gerekçe gösterebilir misin?*

EVELYN: *Bu sadece bir vaha sevgilim. Güzel, heyecan verici, romantik bir vaha.*

O'CONNELL: *Beyaz kumsal bir plajı, palmyeleri, serin, berrak, mavi suyu olan türden mi? Kenarına küçük şemsiyeler ilştirilmiş büyük bardaktaki o içkilerden içeriz.*

EVELYN: *Kulağa hoş geliyor.*

O'CONNELL: *Fazlasıyla. Ceremesi nedir?*

EVELYN: *Denildiğine göre Anubis'in ordusunun yattığı yermiş.*

O'CONNELL: *Gördün mü? Bir ceremesi olduğunu biliyordum. Her zaman bir ceremesi vardır. Dur, tahmin edeyim. Şu Akrep Kral denen adamın komutasında mıydı?*

EVELYN: *Evet, ama ancak 5 bin yılda bir uyanıyor.*

EVELYN: *Başardılar. Tanrım teşekkürler.*

JONATHAN: *Evet, Çok iyi. Mükemmel*

O'CONNELL: *Bileziği takınca Giza'daki piramitleri, Karnak'taki tapınağı gördüğünü söyledi.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Ve Karnak'a ulaştıklarında bilezik ona yolun bir sonraki aşamasını gösterecek.*

EVELYN: *Eğer Karnak'a onlardan önce ulaşamazsak onu nerede arayacağımızı bilemeyiz.*

O'CONNELL: *Bana kalırsa bir uçan halıya ihtiyacımız var.*

IZZY: *Ne istediğin, neye ihtiyacın olduğu umurumda değil. Boş ver, O'Connell.*

Ne zaman seninle olsam kurşunlara hedef oluyorum. Marakeş'deki banka işini unuttun mu? Yüksekten uçuyorum, güneşi arkama almışım. Beyaz çocuk alçal diye işaret veriyor ben de onu almak için alçalıyorum. Bir de ne göreyim, vurulmuşum. Dalağım dışarı fırlamış vaziyette yolun ortasında yatıyorum ve bir bakıyorum, bir dansözle birlikte güle oynaya geliyor.

EVELYN: *Dansöz mü? Izzy, biraz konuşmamız gerek.*

O'CONNELL: *Sızlanmayı kes. Bu sefer para alacaksın.*

IZZY: *O'Connell çevrene bir baktın mı? Parayı ne yapayım? Neye harcayacağım parayı?*

O'CONNELL: *Gidip oğlumu alacağız. Sonra da hemen buradan kaçacağız. Onun için bunu çalıştır, Izzy.*

IZZY: *Anlamıyorsun. Bunun içi gaz doluydu. Sıcak hava değil, gaz. Bunu uçurabilmem için gaz lazım. Burada gazı nereden bulayım? Muzdan mı? Mango'dan mı?*

EVELYN: *Bu, Akrep Kralın simgesi. O sadece bir efsane kahramanı. Daha önce izine bile rastlanmadı. Hiç somut bir şey yok. Arşivlerde hiçbir kanıt yok.*

O'CONNELL: *Belki de onu kimsenin bulmasını istemiyorlardı.*

EVELYN: *Hadi şunu açalım.*

O'CONNELL: *Evy, bilemiyorum. Bununla ilgili pek iyi şeyler hissetmiyorum.*

EVELYN: *Alt tarafı bir sandık. Sandık açtı diye kimseye bir şey olmaz.*

O'CONNELL: *Doğru, kitap okudu diye de kimseye bir şey olmazdı. O zaman neler olduğunu unuttun mu?*

O'CONNELL: *Alex bana bir şey göstermek istiyordu. Bu çocuk gün geçtikçe sana daha çok benziyor.*

EVELYN: *Yani daha çekici, daha tatlı ve daha şeytani bir cazibeye mi sahip oluyor?*

İMHOTEP: *Şimdi Ahm Shere'e gitmeli ve Akrep Kral'ı öldürmeliyim.*

ANCK-SU-NAMUN: *Ve onun ordusuyla dünyayı birlikte yönetebiliriz.*

ANCK-SU-NAMUN: *Annen seni çok özliyordur. Eğer onu tekrar görmek istiyorsan, laf dinlemelisin.*

ALEX: *Bayan, ben annemle babamın lafını bile dinlemiyorum. Senin lafını dinleyeceğimi nereden çıkardın?*

ANCK-SU-NAMUN: *Çünkü annenle baban, sen uyurken yatağına zehirli yılanlar koymazlar da ondan.*

ANCK-SU-NAMUN: *Buyrun, baylar, hak ettiğiniz ödülü alacaksınız.*

RED: *Artık dalavere istemiyoruz kadın. Tatmin olmadıkça bu sandığı vermeyeceğiz.*

ANCK-SU-NAMUN: *Maskeni tak! O güzel yüzünde iz kalmasın. Çabuk öğreniyorsun, Nefertiri. Arkamı kollamam gerekecek.*

NEFERTİRİ (EVELYN): *Evet... Ben de kendi arkamı kollayacağım.*

ALEX: *Tuvalete gitmem gerek.*

LOCK-NAH: *İşini çabuk gör. Acele et.*

ALEX: *Hey, okuyacak bir şey! Birisi seyrederken yapamam. Sana güvenmiyorum. Bakarsın. Aman Tanrım! Buralarda kimse tuvaletin sifonunu çekmeyi bilmiyor mu?*

O'CONNELL: *İyi misin?*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Bu benim ilk otobüs yolculuğumdu.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Siz insanlar ayaklarınız yere bastığında rahat edemez misiniz?*

O'CONNELL: *Pekâlâ, sen buradasın. Kötü adamlar da buradalar. Evy kaçırıldı.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Kim Akrep Kralı öldürmeyi başarırsa ordusunu gerisin geri yeraltı dünyasına gönderebilir veya onu kullanarak insanlığı yok edip dünyanın hâkimi olabilir.*

O'CONNELL: *Akrep Kralı yenecek kadar güçlü olduğu için Imhotep'i mezarından çıkardılar.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Planları bu.*

O'CONNELL: *Sızlanmayı kes. Bu sefer ödeme alacaksın.*

IZZY: *O'Connell çevrene bir baktın mı? Parayı ne yapayım? Neye harcayacağım parayı? O'Connell, o altın sopayı bana verirsen kafamı kazıyabilir, bacaklarımı tıraş edebilir ve beni sörf tahtası olarak kullanabilirsin.*

O'CONNELL: *Söylesene gözünü ne zaman kaybettin?*

IZZY: *Kaybetmedim. Sadece bunun beni daha havalı yapacağını düşündüm.*

EVELYN: *Rick, Izzy'nin güvenilir olduğundan emin misin?*

O'CONNELL: *Eh, güvenilircektir.*

JACQUES: *Bu mekân lanetli.*

RED: *Senin bu lanet işiyle alıp veremediğin nedir?*

SPIVEY: *Lanetli değilse beğenmiyor. Bu lanetli. Şu lanetli.*

JACQUES: *Bu sandık lanetli. Sandığın üzerinde yazdığına göre bu sandığı açanlar hortlaklar tarafından öldürülecekti.*

HAFIZ: *Siz ikiniz kendinizi benim için kurban etmelisiniz. Cennette ödülünüzü alacaksınız.*

İMHOTEP: *Akrep Kral'la yalnız başına yüzleşmeliyim.*

ANCK-SU-NAMUN: *Hayır, olmaz. Güçlerin olmadan seni öldürür.*

İMHOTEP: *Hiçbir şey bizi durduramaz. Bu bizim kaderimiz!*

MED-JAI (ARDETH BAY): *O'Connell inanmak istemiyor ama o da Horus gibi kaderine doğru uçuyor.*

O'CONNELL: *Tamam. O yeni bir bedende doğan bir prenses, ben de Tanrının savaşçısıyım.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Şimdi inandın mı dostum? Bu kadını korumak senin kaderine yazılmış.*

Görüntü üzerine bindirilen ses (Anlatıcı):

Beş bin yıl önce, Akrep Kral adıyla tanınan vahşi bir savaşçı büyük bir ordunun başına geçerek bilinen dünyayı fethetmek üzere sefere çıktı. Yedi yıl süren acımasız bir savaşın ardından Akrep Kral ve ordusu yenik düştüler ve kutsal Ahm Şer çölünün derinliklerine sürüldüler... Anubis, Akrep Kralı kendi ordusunun başına geçirdi ve uğursuz/azgın bir sel gibi önlerine çıkan her şeyi yok ettiler.

EVELYN: *Onu geri istiyorum Rick. Onu kucağımda görmek istiyorum.*

O'CONNELL: *Biliyorum. Onu iyi eğittik. O senden daha zeki, benden daha dayanıklı.*

EVELYN: *Doğru. Ne tesadüf.*

O'CONNELL: *Olabilir. Sadece biraz daha tedbirli olalım.*

EVELYN: *Hadi şunu açalım.*

O'CONNELL: *Evy, bilemiyorum. Bununla ilgili pek iyi şeyler hissetmiyorum.*

EVELYN: *Alt tarafı bir sandık. Sandık açtı diye kimseye bir şey olmaz.*

O'CONNELL: *Doğru, kitap okudu diye de kimseye bir şey olmazdı. O zaman neler olduğunu unuttun mu?*

EVELYN: *Artık duramayız.*

JONATHAN: *Bu ne için?*

O'CONNELL: *Bir şey değil. Sadece acil bir durum olursa diye küçük bir şey.*

EVELYN: *Peki, hikâye nasıl bitiyor?*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Yalnız yolculuk yazılmış, varış noktası hakkında bir şey yok. Evy'nin gördüğü hayalleri başka nasıl açıklarsın? Bileziğin senin oğlunun kolunda olmasını? Kolundaki işareti nasıl açıklarsın?*

O'CONNELL: *Tesadüf.*

MED-JAI (ARDETH BAY): *Dostum, tesadüfle kader arasında çok ince bir sınır vardır.*

EVELYN: *Onu geri istiyorum Rick. Onu kucağımda görmek istiyorum.*

O'CONNELL: *Biliyorum. Onu iyi eğittik. O senden daha zeki, benden daha dayanıklı. Onu geri getireceğim Evy, söz veriyorum.*

EVELYN: *Yapacağını biliyorum.*

İMHOTEP: *Güce sahipsin yavrum. Babanın oğlusun. Ama senin bilmediğin bir şeyi biliyorum. Bu bilezik hem bulunmaz bir nimet hem de lanetli bir beladır.*

ÖZET

İNCEİPLİK, Hilal. Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.

Bu çalışmada, 17. ve 19. yüzyıllar arasında Doğu hakkında yazan seyyahların gezi metinleri içinde ürettikleri Doğu imgeleriyle, “gezgin” temasını işleyen Hollywood filmlerindeki Doğu/Doğulu imajları arasındaki etkileşimin ve Oryantalist gelenek içinde yaratılan söylemin filmlerdeki Doğu temsilleri üzerindeki etkisinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışmada “gezgin” temasını işleyen ve Mısır’ı konu edinen *Indiana Jones Raiders of the Lost Ark* (1981), *Mummy* (1999) ve *Mummy Returns* (2001) gibi Hollywood filmlerinin Doğu’yu ve Doğuluları kültürel olarak konumlandırırken kullandıkları söylemsel pratiklerin incelenmesi ve seyyahların Doğu’yu betimlemek için ürettikleri imge, imaj ya da klişelerin film metinleri içindeki Doğu/Doğulu temsillerine nasıl etki ettiğinin ortaya çıkarılması için söylem analizi yönteminden yararlanılmıştır. Diyalog, görüntü ve eylem gibi üç temel öge dikkate alınarak incelenen filmlerde Doğu ve Doğuluların seyyahların gezi metinlerinde oluşturdukları imaj, imge ve klişelerin kullanımıyla temsil edildiği belirlenmiş ve Doğu’nun, film ve gezi metinlerinde ortak özellikler yüklenerek temsil edilmesinde, Oryantalist söylem içinde yaratılan sabitleşmiş Doğu kurgusunun etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler

1. Oryantalizm
2. Hollywood Sineması
3. Kültürel Temsil
4. Söylem
5. Seyyah

ABSTRACT

İNCEİPLİK, Hilal. Cultural Representation and Orientalism in Hollywood Cinema, Master Thesis, Ankara, 2008.

In this study, it is aimed to reveal the connection between the Eastern images produced by the travellers that wrote about East in 17th and 19th centuries and the East/Eastern projections of the Hollywood movies with the “traveller” theme, and to clarify the effect of the discourse created within the Orientalist tradition on the Eastern representations. The study uses (critical) discourse analysis method in order to identify the discursive practices used for cultural positioning East and Easterns in Hollywood films with the “traveller” theme and located in Egypt, like *Indiana Jones Raiders of the Lost Ark* (1981), *Mummy* (1999) and *Mummy Returns* (2001) and to unveil the effecting aspects of the images, signs and stereotypes that were used by the Western travellers while defining East on the East/Eastern representations within the movie scripts. Within the movies, which were intensively examined in three aspects, namely dialogue, image and action, it was seen that East and Easterns were represented in accordance with the signs, images and stereotypes that were used in the literature of the travellers and it was concluded that the representation of East in both the films and travel literature with the same common qualities was a consequence of the stable and concrete Eastern fiction of Orientalist discourse.

Keywords

1. Orientalism
2. Hollywood Cinema
3. Cultural Representation
4. Discourse
5. Traveller