

## PAPER DETAILS

TITLE: ARABESK FILMLERDE ORYANTALIST IZLER: DERBEDER FILMI ÖRNEGI

AUTHORS: Zafer AKAR

PAGES: 47-70

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3031616>

**Atıf Bilgisi:** Akar, Z. (2023). Arabesk Filmlerde Oryantalist İzler: *Derbeder* Filmi Örneği, *Injocmer*, 3(2), 47-70.

**Makale Geliş Tarihi:**

23 Mart 2023

**Makale Kabul Tarihi:**

21 Haziran 2023

**ARAŞTIRMA MAKALESİ**

## ARABESK FİLMLERDE ORYANTALİST İZLER: *DERBEDER* FİLMİ ÖRNEĞİ

Zafer AKAR<sup>1</sup>

### ÖZ

Günümüzde oryantalizm kavramı, güç ve iktidar sahibi olan Batı'nın, ideolojik bir yön olarak belirlediği Doğu'yu ötekileştirdiği ve egzotikleştirdiği multidisipliner bir alana karşılık gelmektedir. Batı, bu yaratım süreci içerisinde Doğu'yu klişe temsiller üzerinden; edebiyat, resim, fotoğraf, sinema gibi kültürel metinler aracılığıyla ötekileştirmiş, söz konusu bu klişeler tekrar yolu ile normalleşerek birer Doğu hakikatine dönüşmüştür. Özellikle sinema sanatı, teknik özellikleri ve popülerliği bakımından Doğu klişelerinin yaygınlaşmasında, hatta bu klişelerin Doğu toplumları için de bir hakikate dönüşmesinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Bu düşünceden yola çıkılarak yapılan çalışma, arabesk filmlerde oryantalist klişelerin varlığını *Derbeder* filmi örneği üzerinden incelemektedir. Bu bakımdan çalışma, arabesk filmlerde oryantalizmin izlerine ulaşarak, Türkiye'nin kültürel yaşamında belirleyici bir rolü olan arabesk kültürün Batı menşeli fikirleri yeniden üretebildiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışmada yöntem olarak eleştirel söylem çözümlemesi tercih edilmiştir. Nitekim oryantalizmin bir söylem çeşidi olması ve güç eşitsizliğini söylem yoluyla yeniden üretmesi, bu yöntemin tercih edilmesinde belirleyici olmuştur. Elde edilen bulgular sonucunda arabesk filmlerin oryantalist söylemi yeniden ürettiği anlaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Oryantalizm, Sinema, Arabesk Filmler, *Derbeder*

## ORIENTALIST MARKS IN ARABESQUE FILMS: EXAMPLE OF *DERBEDER* MOVIE

### ABSTRACT

Today, the concept of orientalism corresponds to a multidisciplinary field in which the powerful and competence West marginalizes and exoticizes the East as an ideological direction. In this creation process the West marginalized East through stereotypical representations by using cultural texts such as literature, painting, photography and cinema and these stereotypes were normalized through repetition and turned into an Eastern truth. Especially the art of cinema in terms of its technical features and popularity, played a decisive role in the spread of Eastern stereotypes as well as their transformation into a reality for Eastern societies too. Based on this idea, this study examines the existence of orientalist stereotypes in arabesque films through the example of *Derbeder*. Hence, the study aims to show the arabesque culture, which has a decisive role in Turkey's cultural life, can reproduce Western ideas by reaching the traces of orientalism in arabesque films. In the study, critical discourse analysis was preferred as a method. Thus, the fact that orientalism is a type of discourse and reproduces power inequality through discourse was decisive in the preference of this method. As a result of the findings, it was understood that arabesque films reproduce orientalist discourse.

**Keywords:** Orientalism, Cinema, Arabesque Films, *Derbeder*

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi, [zafer.akar@giresun.edu.tr](mailto:zafer.akar@giresun.edu.tr), ORCID: 0000-0001-7208-7246

## GİRİŞ

Bu çalışma, Türkiye'nin kültürel yaşamına 60'lı yıllardan itibaren yoğun etkilerde bulunan arabesk kültürün, müzik ile birlikte bir diğer önemli çıktısı olan arabesk filmlerde oryantalizmin varlığına değinmektedir. Edward Said'in *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (1978) isimli eserinde oryantalizm kavramına yönelik geliştirmiş olduğu eleştirel yaklaşım bu çalışmanın düşünsel dayanak noktasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla Said'in Arap toplumları üzerinden ifşa ettiği Doğu(lu) temsillerinin bir benzerinin arabesk filmlerde yer aldığı düşüncesiyle hazırlanan bu çalışma öz oryantalizm kapsamında da değerlendirilebilir. Öte yandan öz oryantalizm kavramının oryantalizmin bir alt dalı olması, oryantalizmin daha kapsayıcı bir kavram olması ve analize tabi tutulan *Derbeder* filmindeki temsillerin Batı yapımı filmlerle birebir örtüştüğünün düşünülmesi bakımından oryantalizm kavramı daha uygun görülmüştür.

Literatüre bakıldığında arabeski kültürel tartışmalar içerisinde konumlandırıan, tarihselliği içerisinde ele alan önemli eserlere rastlamak mümkündür. Bunlar arasında; Meral Özbek'in *Türkiye'de Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, Nazife Güngör'ün *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak*, Caner Işık ve Nuran Erol Işık'ın *Arabesk ve Müslüm Gürses: Kültürel Dünyamızı Anlamak*, Martin Stokes'un *Türkiye'de Arabesk Olayı* isimli eserleri arabeskin bir yaşam biçimi olarak anlaşılmasının ve tarihselliği içerisinde algılanmasının gerekliliğini vurgulaması bakımından önemlidir. Öte yandan arabeskin bilinirliğine katkıda bulunan bu çalışmaların tamamında genel anlatım, arabesk müzik üzerine yoğunlaşmıştır. Halbuki Stokes'un (2020: 155) da belirttiği üzere arabesk, filmler aracılığıyla da konuşur.

Bu çalışmanın önemine yönelik bir diğer düşünce ise alanda arabesk filmler ile oryantalizm ilişkisine değinen bir çalışmanın yapılmamış olduğudur. Güneş Ayas'ın, *Türk Oryantalizminin Arabesk Tartışmalarına Etkisi: Kendini Şarkılaştırma, Garbiyatçı Fantezi ve Arabesk Müzik* isimli makalesi bu bakımdan önemli olup arabesk müziğin tanımlanmasında Türk oryantalizminin etkisine ışık tutmaktadır. Öte yandan bu çalışma, odak noktasına sinema sanatını alması ve arabesk filmlerde oryantalizmin varlığını incelemesi amacıyla yazılmıştır. Bunun dışında günümüz Türkiye'sinin kültürel iklimi içerisinde arabesk olgusunu *Müslüm* (2018, Kette, Can Ulkay) ve *Bergen* (2022, Mehmet Binay, M. Caner Alper) gibi biyografik yapımlar aracılığı ile yeniden gündeme taşıyan arabesk filmleri oryantalizm tartışmaları içerisine eklemek, söz konusu kültür ürünlerini tüketenlere yönelik bir bilinç oluşturulması bakımından önem arz eder.

Çalışmada ilk olarak oryantalizm kavramının neliğine yönelik genel bir çerçeve çizilmiştir. Daha sonra bir söylem alanı olarak oryantalizm kapsamında daha da öze inilerek sinemada oryantalist temsillere değinilmiş ve Batı'nın, Doğu(lu)'yu sinema sanatında hangi başat kodlarla temsil ettiği anlaşılmıştır. Daha sonraki başlıklarda ise Türkiye'nin 1960'lı yıllardan itibaren kültürel gündemine giren arabeske yönelik çeşitli düşüncelere yer verilmiş ve arabeskin sadece bir müzik türü olmadığı bilinciyle hazırlanmış olan bu çalışmada arabesk filmler furmasına da değinilmiştir.

Çalışmada yöntem olarak eleştirel söylem çözümlemesi tercih edilmiştir. Nitekim Said'in de belirttiği üzere Doğu, Avrupa medeniyetinin bütünleyici bir parçasıdır ve bir söylem biçimi olarak oryantalizm Doğu'nun; sözcük dağarcığıyla, imge dağarcığıyla ve çeşitli

öğretilerle temsil edilmesini ifade etmektedir (Said, 2013: 12). Öte yandan tüm kültürel ürünlerde olduğu gibi sinema sanatında da oryantalizmin var olduğu varsayımına dayanan bu çalışma, mevcut düşünceyi daha da özleştirerek Türk sinemasının 1970’li yıllarından itibaren gündemine giren arabesk yapımların arasında popüler bir örnek olan *Derbeder* filminde yer aldığı düşünülen oryantalist izleri aramaktadır. Bu bakımdan hâkim söylemin filmler aracılığıyla dolayına sokulduğu bir kültürel ortam içerisinde filmlerin art alanında yatan ideolojilerin açığa çıkarılmasında eleştirel söylem çözümlemesi kritik bir işlev üstlenir.

Bunun dışında filmlerin eleştirel söylem çözümlemesinin yapılabilmesinde filmlerin ideolojik taşıyıcı olmalarının yanı sıra bir diğer belirleyici ise sinemasal anlatım dilidir. Barış Tolga Ekinci’nin de belirttiği üzere sinema öncelikle bir dildir ve söylem üretir. Sinema dil, dramatik öğelerin yanı sıra teknik bileşenlerin de bir sonucudur: “*Cümle nasıl kelimelerin bir araya gelerek anlamlı bir bütün oluşmuş haliyse, sinematik kodlarla da filmsele teknik kodlar bir araya gelerek anlamlı bir bütün oluştururlar.*” (Ekinci, 2014: 57) Bu noktada Ekinci’nin düşüncelerine paralel olarak bir filmde açığa çıkan anlamın üretilmesinde; olay örgüsünün, karakterlerin, mekânların, diyalogların, görüntü yönetiminin, kurgunun, müzik kullanımının ortaklaşa payının olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Dolayısıyla sözü edilen tüm bu filmsele unsurların söylemin üretiminde rolü olduğunu vurgulamak önem taşır.

### 1. Batı’nın Şark Anlayışları: Oryantalizm

Oryantalizm olgusu en yalın anlamıyla “Doğu bilimi” (TDK, 2021) olarak adlandırılabilir. Doğu dillerini ve yaşantısını tanımak, yorumlamak ve aktarma eylemlerini kapsayan bir disipline karşılık gelmektedir. Ancak Edward Said’in *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları* isimli eserinin yayımlanmasından sonra kavram anlam erozyonuna uğramış ve bugünkü olumsuz halini almıştır. “*Said’den önce oryantalizm terimi Doğu’nun olumlu yanlarını ele alan ve Doğu kültürünü, bilgisini takip edenleri de kapsayan birçok anlama karşılık gelmekteydi. Oryantalizm bir anlamda akademik bir uzmanlık alanını imlemekteydi*” (Fox, 2001: 10976).

Bu duruma yönelik ünlü tarihçi Bernard Lewis, *Oryantalizm Sorunu* isimli makalesinde, oryantalizm sözcüğünün postkolonyal tartışmalar içerisinde tahrir edilmeden önce iki anlamda kullanıldığını belirtmektedir:

*Birisi bir ressam okulu. Orta Doğu’yu ve Kuzey Afrika’yı ziyaret eden ve orada gördüklerini ya da hayal ettiklerini bazen romantik ve aşırı bir biçimde bazen de pornografik bir tarzda resmeden, çoğunlukla Batı Avrupalı bir grup ressam. İkinci ve daha yaygın anlamısa birincisiyle hiçbir bağı yoktu ve bu zamana kadar bir araştırmacılık dalını ifade ediyordu.* (2007: 220)

Öte yandan Yücel Bulut (2007: 428), oryantalizm kavramına yönelik üç farklı tanımlama yapılabileceğinden bahsetmektedir. Bir uzmanlık alanı olarak Asya ve Avrupa arasındaki tarihsel ve değişken ilişkinin incelenmesi, 19. yüzyıldan itibaren Doğu’daki kültürel yaşamı incelemeyi gerektiren bilimsel bir disiplin, Doğu olarak isimlendirilen yerin ideolojik tanımına katkıda bulunan imgeleri ve hayali resimleri kapsamaktadır. Bulut’un bu son tanım oryantalizme içkin bir eleştiri barındırması bakımından farklı bir konumdadır. İlk iki tanım Doğu’yu odak noktasına koyan bilimsel bir çabayı imlemekteyken, üçüncü tanım Doğu’nun ideolojik bir kaygı neticesinde hayali imgelerle yaratımı anlamına gelmektedir ki bu yorum, oryantalizmin güncel, eleştirel anlamına belki de en çok katkıda bulunan Enver Abdülmelik ve Edward Said isimlerini akıllara getirmektedir.

Said’in 1978 yılında yayımladığı *Şarkiyatçılık* isimli kitabından on yıl önce kaleme aldığı *Krizdeki Oryantalizm* isimli eseriyle hem Said’i önceleyen hem de oryantalizm kavramına eleştirel bir yaklaşım sergileyen Abdülmelik (2007: 39), Batı’nın araştırma nesnesi

haline dönüştürülmüş Doğu'nun daha iyi kavranabilmesi için araştırmaların, yöntemlerin ve kavramların sistemli bir eleştirisinin yapılması gerektiğini öne sürer. Ona göre Avrupa milletleri Doğu'yu yaratırken kendi bakış açılarını, bilgi üzerinde bir tahakküm kurma yoluna giderek alternatifsiz bir hale getirmiştir. Geleneksel oryantalizm olarak adlandırılan bu süreç içerisinde oryantalist, araştırma nesnesi Doğulu'nun "*pasif, hiçbir işe karışmayan, yalnızca tarihi bir özelliğe sahip, her şeyden önce kendisi hakkında karar veremeyen ... felsefi olarak kendisine yabancılaştırılmış*" gibi niteliklere sahip olduğu varsayımından yola çıkar. Doğu, kendi tarihini yazabilmeye muktedir değildir, kaynakları sınırlıdır (2007: 46-49). Dolayısıyla Doğu'yu anlamak ve aktarmak sadece Batılı düşünürlerin sistemli ve doğru bir yöntemle icra edebileceği bir iştir.

Abdülmelik'in eleştirel tavrı oryantalizm kavramının geçireceği dönüşümün öncülü olması bakımından önemlidir. Öte yandan kavramın günümüzde dahi geçerliliğini koruyan eleştirel çağrışımlarına ortam hazırlayan en önemli figür Edward Said'dir. Said, "*şarkiyatçılık*" olarak adlandırdığı düşüncelerinde oryantalist paradigmaya yönelik kapsamlı ve eleştirel bir tutum sergiler. Batı'nın Doğu ile ilgili çalışmalarında "*tarihsel yorumun, kültürün ve siyasetin nasıl kesiştiğini amansızca gözler önüne serer*" (Dirlik, 2010: 181). "*Öyle ki Said'den sonra oryantalist olarak adlandırılmak sıklıkla bir övgü değil, itham*" (Fox, 2001: 10976) şekline dönüşür:

*Şarkiyatçılık, en kolay kabul gören nitelemeye göre, akademik bir şeydir; bu etiket birtakım akademik kuruluşlarda hala kullanılıyor. İster özel ister genel yönleriyle uğraşsın antropolog, sosyolog, tarihçi ya da filolog olması fark etmez Şark hakkında yazan, ders veren ya da Şark'tı araştıran kişi Şarkiyatçıdır, yaptığı iş de Şarkiyatçılıktır. (Said, 2017: 12)*

Said'e göre oryantalizm, kültürel anlatı içerisinde Batı'nın kendisini özne konumunda belirlediği bir öteki yaratma sürecidir ve "*Batılı kültürlerin kendilerine yakıştırdıkları niteliklere zıt ve bunlardan daha aşağı olan nitelikleri Doğululara atfetmeleri ve onları irrasyonel, uygarlaşmamış ve benzeri şekilde etiketlemeleri*" (Chandler ve Munday, 2018: 316) anlamını taşır. Öyle ki oryantalist temsilleri tarihsel süreç içerisinde geniş bir literatür üzerinden alıntılanan Said (2017: 216-217), Doğu'ya yönelik verili temsil kodlarını; Şark kişiliği, Şark şehveti, Şark zorbalığı; sapkın bir zihniyet yapısı, gericilik, tembellik olarak nitelendirir. Said'e göre bugün herhangi bir yazarın Şarklı sözcüğünü kullanması demek, okur için belli göstergelerin imgelemde canlanması anlamına gelmektedir. Yani Şark'a ilişkin tüm bu betimlemeler artık özerk bir konum kazanmıştır. "*Dolayısıyla, en temel biçimiyle Şark malzemesi, herhangi birinin yaptığı bir keşifle sahiden ihlale uğramış olmuyordu, keza bu malzemenin tamamıyla yeniden değerlendirilmesi gerektiği de düşünülmüyordu*" (Said, 2017: 217). Nitekim dilde süregelen bir strateji olarak temsil, Doğu hakikatinin imgelemdeki kalıcılığını olanaklı hale getirmiştir.

Öte yandan Said'in oryantalizme yönelik düşünceleri neticesinde 'oryantalist' yaftalamasına maruz bırakılmış Batılı entelektüeller, Said'i sert ve kimi zaman haklı bir dille eleştirmiştir. Örnek olarak Lewis (2007: 229), Said'in oryantalizm kavramına yönelik eleştirel argümanlarını üretirken 'keyfi' bir biçimde hareket ettiğinden bahsetmektedir. Ona göre Said, Şarkiyatçılık eserinde oryantalizmi tarihsel ve mekânsal bağlamından kopartmış ve oryantalizmin sadece Arap dünyası özelinde uygulanan bir ötekileştirme stratejisi olduğuna yönelik bir yaklaşım sergilemiştir. Lewis'in eleştirileri kayda değerdir. Said'in oryantalizme yönelik düşüncelerinde Doğu olarak kastedilen bölge Arap coğrafyasına karşılık gelmektedir ki Said'in bu yaklaşımı, onun hümanizm amacını gölgelemekte ve Arap milliyetçiliğini tetiklemektedir. Halbuki oryantalist paradigma içerisinde ele alınan Doğu, Türkiye'yi de kapsayan çok daha geniş bir coğrafyaya karşılık gelmektedir.

Sonuç olarak Batı; korku, merak, sempati, diplomasi ya da tahakküm gibi zamanın şartlarına göre değişebilen amaçlar doğrultusunda Doğu(lu)’yu; edebiyat, müzik, resim, fotoğraf ve sinema gibi sanat dallarında bir öteki olarak yeniden üretmiştir. Söz konusu bu öteki olma durumunu belirleyen kriterler Batı’nın düş gücüne dayanmakla birlikte, yıllar içerisinde birer klişe halini alarak bugünlere ulaşmış ve bir Doğu hakikatinin yaratımına olanak sağlamıştır. Öte yandan bu çalışma içerisinde bahsi geçen sanat dallarının her birinde temsili yapılan Doğu’yu incelemek olanaksız görünmektedir; fakat yapılmış olan analiz neticesinde elde edilen bulguların tutarlı olması adına sinema sanatında oryantalizme değinmek, bir Doğu hakikatinin yaratımında belirleyici olan mekân ve karakter temsillerini anlamlandırabilmek açısından önem taşır.

### 1.1. Sinemada Geleneksel Oryantalist Temsil

Jack Shaheen, Hollywood filmlerinde oryantalizm olgusunu Arap temsilleri üzerinden incelediği *The Reel Bad Arabs* (Gerçek Kötü Araplar) isimli eserinin giriş bölümüne bir Arapça deyimle başlar: “*Al tıkrar biallem il hmar*” (2009: 7). Anlamı: Yeteri kadar tekrar edersen eşekler dahi anlayabilir. Shaheen’in, Arap temsillerinin kalıcı bir hale gelme süreci içerisinde tekrar kavramının önemine yönelik yaptığı vurgu çok önemlidir. Nitekim Hollywood yapımı filmler, söz konusu tekrarlama tekniğini 100 yılı aşkın bir süredir kullanmış ve bu süre içerisinde 1000’den fazla Arap temsiline yer verilen Hollywood yapımı film çekilmiştir. Öte yandan bu filmler içerisinde Araplara yönelik objektif bir bakışa sahip film sayısı ancak onlu rakamlarla ifade edilebilir (Shaheen, 2009: 7-9). Benzer bir düşünce ile Matthew Bernstein, sinema dilinin oluşmaya başladığı ilk yıllardan itibaren Doğu temsillerinin, Batılılar tarafından yaygın bir tema olarak işlendiğini belirtir. Batılı film yapımcıları 19. yüzyılın sonundan itibaren ve 20. yüzyıl boyunca oryantalizmin ne kadar popüler bir tema olduğunu keşfetmiş ve bu alanda ortaya konan eserlerde, oryantalizmin görsel ve yazınsal alanlarındaki kalıplaşmış temsilleri devam ettirmiştir (1998: 3).

Doğu’yu, endüstriyelmiş Batı’nın ihtiyaç duyduğu bir fantezi evreni olarak yorumlayan Bernstein (1998: 6), oryantalist içerikli Amerikan filmlerini; el değmemiş mekânlarda geçen, dizginlenemeyen bir tutkunun açığa çıktığı, egzotik maceralarla bezeli yapımlar olarak değerlendirir. Nitekim Elvis Presley’in başrolünü üstlendiği *Harum Scarum* filmindeki; “*Çöl güneşinin olduğu Doğu’ya gideceğim, Eğlencenin olduğu yere gideceğim, Harem kızlarının dansının olduğu yere gideceğim; aşk ve romansın olduğu yere gideceğim ...*” (Shohat, 1998: 48) repliği Bernstein’in ifadelerini doğrular niteliktedir.

Ella Shohat, “*Batılı erkeğin kurtarıcı fantezisi*” olarak yorumladığı oryantalist içerikleri *Şeyh* (The Sheik) üzerinden örneklendirir. Rudolph Valentino’yu şöhretinin zirvesine taşıyan bu filmde romantik bir Arap şeyhi canlandıran Valentino, Doğulu karakteri gereği baştan çıkarıcıdır ve temel güdülere hitap eder. Öte yandan Avrupalı olduğu gerçeği açığa çıktığından itibaren Batılı olmanın gereğini yerine getirir ve hayatını onurlu bir biçimde riske atarak Leydi Mayo’yu “*hiçbir ahlaki normun geçerli olmadığı, izole çöl ortamından*” (Shohat, 1998: 54) kurtarır. Bu yönüyle *Şeyh* filminde Doğu bir kez daha yasak aşkın cazibesi ve tecavüz tehlikesi geriliminde temsil edilir. Böylelikle Rana Kabbani’nin Doğu temsillerine yönelik kullanmış olduğu “*iffetsiz Doğu*” (1993: 23) argümanı 20. yüzyılda değişmeksizin tekrarlanır.

Öte yandan Batı sinemasında yer verilen Doğu temsilleri sadece Arap ülkelerine yönelik olmamakla birlikte bir dekor olarak Türkiye de sinemanın Doğu’sunda yer alır diyebilmek mümkündür. Giovanni Scognamillo, *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler* isimli eserinde Türkiye’nin ve Türklerin Batılı film yapımcıları tarafından oryantalist bir yaklaşım ile temsil edildiğini anlatır. Doğu’da bir yer olarak Türkiye ve İstanbul; kartpostal görüntülerle bezeli,

cinsel çağrışımları olan, gizemli, çağın gerisinde, tehlikelerle dolu bir mekân olarak gösterilir. Dahası bir mekân olarak Türkiye, egzotik kaldığı ölçüde çekime uygundur. Nitekim Türkiye’de meydana gelen modernleşme hareketleri ve bunun kültürel yaşam üzerindeki etkisi Batılı film yapımcılarının ilgisini çekmemektedir. Amaç basittir: Türkiye’yi çağın gerisinde, egzotik bir yer olarak görmek isteyen Batılı tüketicinin tatmini (Scognamillo, 2006: 203-204).

Scognamillo, daha sonra Batılıların, Türkler hakkındaki fikirlerini ünlü İtalyan yönetmen Federico Fellini üzerinden alıntılar. Oryantalist söylemin doğasına uygun olarak Türkler; akıl dışılık, güvenilmezlik, tahmin edilemezlik, fevriyet, cinsel takıntı gibi karakter nitelikleriyle öne çıkarılır. Bunun dışında dindar, gelenekçi, erkek egemen bir toplumda büyük bir baskı altında yaşayan Doğulu kadınlar; takıntılı, mahcup Doğulu erkekler yine oryantalist gelenek içerisinde temsili yapılan Doğulun bazı karakter nitelikleridir (2006: 134-135).

Sonuç olarak gelenekselleşmiş Doğu temsilleri olarak adlandırılabilir bu süreç, basit nitelikler etrafında biçimlenir. Shohat’ın (1998: 53-54) da belirttiği üzere temel dürtüleri harekete geçiren, hiçliğin ortasında, egzotik bir mekân olarak Doğu; içerisinde sadece bir miktar tehlikeler barındırır. Öyle ki taciz, tecavüz, yaralanma, öldürülme gibi şiddet eylemleri, çoğu zaman Doğuluya atfedilen fevriyet veya cahillik ile açıklanır. Doğu’nun despotik yönetimleri, alt yapı eksikliği, kabilesel yaşamı, puslu manzaraları, dinsel takıntıları, peçeli kadınları, çıplak kadınları, köle kadınları, kaba erkekleri, sapık erkekleri, tembel erkekleri gibi temsiller oryantalist temsili on asırdır değişmeyen klişeleridir. Bu noktada belirtmek gerekir ki oryantalist paradigma içerisinde gelenekselleşmiş Doğu temsillerinden kasıt, Shaheen’in (2009: 4) deyimiyle çok daha “*bombastic*” bir hale dönüşen oryantalist temsillerin söz konusu olduğu 11 Eylül saldırılarının öncesini kapsayan temsiller olarak açıklanabilir. Öte yandan arabesk filmlerde oryantalizmin en başat temsil kodları olan; egzotizm, sapkınlık, tutkuların esiri olma, kadercilik gibi temsil kodlarının var olduğu düşüncesinden yola çıkılarak hazırlanan bu çalışmada 11 Eylül olayları sonrası sinemada temsil kodları değişen Doğu(lu)’ya değinilmemiştir. Dolayısıyla analize geçmeden önce ilk olarak arabesk olgusuna değinmek, çalışmanın örnekleme olan *Derbeder* filminde elde edilecek bulguların tutarlı olması adına önem taşır.

## 2. Bir Müzik Türünden Fazlası: Arabesk

Fransızca *arabesque* teriminden dilimize geçen arabeskin Türkçe sözlükteki karşılığı Arap tarzında süsleme veya bezeme anlamını taşır. Türkçe’nin dışında çeşitli dillerde de görülen arabesk kavramı genel olarak iki farklı anlam üzerinde yoğunlaşır. Birincisine göre çiçek ve yapraklardan oluşan girişik bezeme sanatıdır ki İslam sanatında da kendisine yer bulan arabesk bezeme, doğadaki gerçekliğe yaklaşımdan ziyade soyut bir düzlemde anlaşılır. İkinci olarak ise iç içe geçen şekillerle oluşturulan geometrik bezeme sanatı anlamına gelmektedir (Güngör, 1990: 17).

Nazife Güngör, arabeskin özgün bir sanat dalı olarak anlaşıldığı Batı’nın aksine ülkemizde uyumsuzluğu, kokuşmuşluğu ifade ettiğini belirtmektedir (1990: 17-19). Nitekim Güngör’ün atıfta bulunduğu bu ötekileştirici ifadeler Türkiye’de arabesk müziğin tanımlanmasında yaygın olarak kullanılır. Paralel bir düşünceyle Ayas, arabesk müziğe yönelik üretenlerin ve tüketenlerin yaklaşımıyla aydınların yaklaşımı arasındaki belirgin farka dikkat çeker (2019: 2091). Uygur olmanın gerekliliğini Batılı olmak yönünde anlamlandıran Türk aydınları, geri kalmışlıkla ilişkilendirdikleri arabeski görmezden gelici bir tavır içerisinde girmişlerdir ve devletin resmi müzik politikası kapsamında arabeske yönelik getirilen yasaklamalar bunun somut bir örneğidir (Işık ve Erol Işık, 2013: 32). Bu bakımdan arabeskin yasakların gölgesinde serpiyen tarihine kısaca değinmek gerekir.

Cumhuriyet'in ilanından 1950'li yıllara kadar geçen süreç içerisinde ulus devlet ideali doğrultusunda kültürel hayata yönelik birden çok atılım yapılmış, Türk müziği de bu kıstaslar içerisinde bir yapılanmaya sokulmuştur. Nitekim Türkiye'de müzik, kültürel birlik ve uyumlu bir ulusal devlet kurmada ayrıcalıklı bir konuma sahiptir (Stokes, 2020: 43). Öte yandan Ulus devlet olma bilincindeki Türkiye'nin kültürel yaşamına fikirleriyle yön veren Ziya Gökalp<sup>2</sup>, *Türkçülüğün Esasları* isimli eserinde yeni kurulan Cumhuriyet'in ulusal müziğinin ne olması gerektiğini sorgulamış, bu noktada Doğu müziği gayri milli sayılarak, Batı tekniği ve halk müziğinin bir sentezi uygun görülmüştür:

*Bugün biz, üç müzik türüyle karşı karşıyayız... Bunlardan hangisi bizimki? Doğu müziği hastalıklı bir müzik ve rasyonel değil. Halk müziği, bizim kültürümüzü sunmakta. Batı müziği, medeniyetimizin müziği. Bu yüzden, hiçbirini bize yabancı olmamalı. (akt. Stokes, 2020: 41)*

Gökalp'in bu düşüncelerinden hareketle bir dizi atılımlar yapılmış; sanat müziğinin icra edildiği kurumlar ve Daru'l Elhan'ın (İstanbul Konservatuvarı) Doğu Müziği Şubesi kapatılmış, 1934 yılında ise devlet radyolarında sanat müziğinin dinletilmesine yasak getirilmiştir (Stokes, 2020: 65). Bu durumun sonucunda halk radyodan halk müziklerinin yanı sıra Arap müziklerini dinlemiştir ki Güngör, bu durumu arabesk müziğin ortaya çıkmasındaki nedenlerden biri olarak yorumlamaktadır (1990: 66-67).

Arabeskin doğuşuna zemin hazırlayan bir diğer süreç ise sinema sanatında yaşanmıştır. Türk sinemasında Geçiş Dönemi olarak adlandırılan 1938-1952 dönemleri, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği belirsizliğin de etkisiyle film üretiminin durma noktasına geldiği bir dönemdir. Bu dönemde Türkiye'de pazar payının büyük çoğunluğunu Hint ve Mısır melodramları ele geçirmiştir (Güngör, 1990: 67-69). Melodram türünün ilk örnekleri olan bu filmler Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar ulaşmış ve halk nazarında yoğun bir ilgi görmüştür. Bu durum devlet yetkilileri tarafından kültürel asimilasyon olarak algılanmış olmalı ki öncelikle bu melodramların dili Türkçeleştirilmiş, daha sonra gösterimleri yasaklanmıştır (Işık, Erol Işık, 2013: 74); fakat söz konusu bu melodramlar dramatik yapısı ile arabesk filmlerin anlatısına derin etkilerde bulunmuş ve içerisinde yer alan müzikler, arabesk müziğin ilk formu olarak kabul edilmiştir.

Öte yandan Türkiye'ye özgü bir müzik türü olarak arabesk güncel müzikal biçimiyle ilk olarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır (Özbek, 1991: 16). Türkiye'de 1960'lı yıllar, çoğulcu demokratik yapının anayasal haklar ile garanti altına alındığı 1961 anayasasının (Kongar, 2021) sağladığı siyasal ortam içerisinde, resim ve sinema gibi görsel sanatlarda toplumsal gerçekçi bir yaklaşımın benimsendiği bir dönem olmasının yanı sıra müzik sanatında da cesur denemelerin ve arayışların başlatıldığı bir zaman dilimidir. Türkiye'nin coğrafi konumu da göz önünde bulundurulduğunda söz konusu arayış doğal olarak Doğu, Batı ekseninde düşünülmüştür. Bu bağlamda Rock müzikle halk müziği ve türküler sentezlenmiş, günümüz Anadolu Rock müziği ve 70'li yıllarda ortaya çıkan Türk Pop müziğinin temelleri bu dönemde atılmıştır (Özbek, 2016). Yine bu dönemde Nazife Güngör'ün (1990:26) tabiriyle; Arap müziği, Türk halk müziği ve sanat müziği ile Batı müziğinin bir sentezi olarak da düşünülebilecek arabesk müziğin ilk örnekleri verilmiştir.

<sup>2</sup> "Gökalp'in temel görüşleri, özellikle Türk milli devletinin kuruluş döneminde kültür hayatımızda belirleyici derin bir etki yapmış, ona yön vermiştir. Onun temel kavramlarını benimseyen Türk bilim ve sanat adamları; geleneksel Türk halk kültürünü, halk edebiyatını, tasavvuf ve tarikatları, Türk folklor ve etnografyasını, halk musikisini hararetle araştırmaya yönelmişler, milli varlığın temellerini bu doğrultuda görmüşlerdir." (İnalçık, 2007: 185)

Engin Ergönültaş (1980, s. 30), kapsamlı bir tanımla arabesk müziği “*Kentleşme ile ortaya çıkan değerler karmaşasının bütün yansımalarını içeren, halk müziğinden, klasik Türk müziğine, doğulu dinsel seslerden batının en gelişmiş elektronik müzik aletleri ile elde edilebilen karmaşık seslerden oluşan ve minibüs müziği olarak adlandırılan müzik.*” olarak yorumlar. Bu noktada arabesk müziğe dair dikkat çeken bir husus, arabeskin sosyolojik bir olgu olmasının yanı sıra Doğu, Batı sentezinde gelişen bir kavram olmasıdır ki Timur Selçuk’un arabesk müziğe yönelik tanımı, Doğu, Batı ekseninde seyreden Türkiye’nin kültür iklimine de atıfta bulunur: “*Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinden etkilenen, batı tarzı yapay motif ve tavırlar da katarak çağdaş bir müzikal, az gelişmişlik örneği olarak ülkemizin ekonomik ve kültürel tablosunu büyük bir ustalıkla sergileyen ritmik yapısıyla dinamizmden uzak, tekdüze bir müzik.*” (Selçuk, 1988)

Selçuk’un ve Ergönültaş’ın arabesk müziğe yönelik tanımları, bu çalışma açısından önemlidir. Zira bu iki tanım arabesk kültürü, oryantalizm kavramı ile ilişkilendirme hedefinde olan bu çalışmayı destekler niteliktedir. Öyle ki Türkiye’nin az gelişmişliğini, kaderciliğini, Batı tarzı yapay motif ve tavırlar ile aktaran arabesk müzik ile Batı üretimi oryantalist kültürel metinler arasında bu bakımdan bir bağlantı, anlamsal bir ortaklık kurulabilir. Öte yandan söz konusu bu kötü kader olgusunun etki ettiği arabesk müzik biçimi ise tam anlamıyla Orhan Gencebay’ın 1968 yılında çıkarmış olduğu *Bir Teselli Ver* şarkısı ile kesinleşmiştir (Güngör, 1990: 105).

Önder Şenyapılı’ya (akt. Özbek, 1991:15-16) göre arabesk müziği benimseyen kesim olarak kastedilen, şehir yaşamına entegre olamamış kitlelerdir. 60’lar sonu itibariyle yaklaşık olarak on yılı aşkın süredir şehirde yaşamış fakat kent kültürünü benimseyememiş bu kesim, bir yandan modern yaşam tarzını arzulamış diğer yandan ise dışlanmışlık hissi içerisinde bu yaşam tarzına karşı öfke beslemiştir. Bu yönüyle arabesk, gecekonducuların, şehirlilere karşı kendini ifade etme biçimidir (Fidaner, 2022). Dolayısıyla Orhan Gencebay aracılığı ile ortaya çıkan ve varlığı kesinleşen arabesk (Güngör, 1990: 105), Türkiye’de o döneme kadar seçkin olmaya, aşağıdan yukarı bir seyri olan ilk kitlesel kültür hareketi olarak belirtilmektedir (Özbek, 1991: 25). “*Bu anlamda, arabesk müzik, geniş halk kitlelerinin oy vererek değil, müziksel ürünleri satın almayı, dinlemeyi seçerek gösterdikleri bir 'kamuoyu' tepkisi olarak değerlendirilebilir.*” (Özbek, 1991: 26)

Arabeskin ilk döneminde yani Türkiye’nin 70’li yıllarında Gencebay ile süregiden arabesk müzik, genetiği itibariyle kadercı, acı çekmeyi, boyun eğmeyi telkin eden bir mizaca sahipken aynı zamanda “*çilenin gizil politikasını yürüten isyankâr bir siyasallığa*” (Aytaç, 2019: 93) sahiptir. Öte yandan Özbek (1991: 104-105) Gencebay, şarkılarında var olan kaderciliği sadece şarkı sözlerine dayanarak ortaya çıkarmanın tek yönlülüğünü eleştirir. Ona göre Gencebay’ın şarkılarında kötü talih, acı sözler aracılığı ile işlerken, onun bu sözlerine tezat oluşturacak coşkulu sesi, geleceğe dönük bir umut barındırmaktadır. Onun şarkılarında yarattığı bu ikilik, aynı zamanda onun modernleşmeye verdiği müphem yanıtta gizlidir.

Gencebay’ın çabalarıyla popülerliğe kavuşan arabesk müzik bu süreç içerisinde yeni temsilciler de edinmiştir. *Baba*<sup>3</sup> lakaplarıyla bilinen Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses, 70’li

---

<sup>3</sup> “*Arabesk müzik farklı beklentileri, ümitleri, korkuları ve isyanları aktaran bir müzik türü olarak toplumun karşısına çıkmıştır. Aynı zamanda arabesk müzik halkın beklentileri ve beğenilerine göre kendisini şekillendirmeye çalışan bir tür olmuştur. Arabesk fakir halkın sığınağı ve umudu konumuna gelmiştir. Bu nedenle arabeskçilere*

yılların sonunda piyasaya çıkmışlardır. Arabesk bu dönemde yeni temsilcilerinin elde ettiği popülerlikle kapsama alanını genişletmiş ve her coğrafyadan dinleyici kazanmıştır. Öte yandan 70’li yıllarda Orhan Gencebay’ın şarkılarında bir telkin yöntemi olarak kötü yazgı ve isyan temaları 80’li yıllarda terk edilmiştir. Özellikle ANAP iktidarının politikaları sonucu şirketleşmenin ve reklamcılığın zirve yaptığı 80’li yıllar, gecekondu bölgelerini de şekillendirmiş ve isyan etmenin soyluluğuna ikna olmuş olan kitleler, tüketim furyasına kapılıp, artık renkli hayatları arzu eder hale gelmiştir (Gürbilek, 2001: 99).

Sonuç olarak serüvenine bir alt kültür olarak, ya da modernizme bir tepki olarak başlayan, estetize edilmiş bir isyan türü olarak arabesk kültür, geri dönülmez değişimini 1980’li yıllarda yaşamıştır. Arabesk kültür ürünlerinin tüketici kitleleri bu dönemde genişlemiş, arabesk hem kırsal hem de kentsel alanlarda sevilen bir tür haline gelmiştir. Bunun dışında Anavatan Partisi, arabesk müziği seçim şarkılarında kullanmış (Özbek, 1991: 122) ve bu durum arabeski bir kitle kültürü olma niteliğine bürümüş aynı zamanda hegemonik söylem içerisinde rıza üretiminin bir aracı haline getirmiştir. Öte yandan Türkiye’nin 80’li yılları arabesk müziğin zirve yaptığı bir dönem olmasının yanı sıra arabesk kültürün en önemli çıktılarından bir diğeri olan arabesk filmler furyasının baş gösterdiği bir dönem olmuştur.

## 2.1 Arabesk Filmler Furyası

Arabeskin Türkiye’de popüler bir müzik türü olmasının da ötesinde bir yaşam tarzına karşılık geldiği bilinen bir gerçektir. Söz konusu bu durum, bir önceki başlıkta, müzik sanatı üzerinden tartışılmıştır ki arabesk olgusunun Türkiye’deki bilinirliğine en önemli katkıyı sağlayan da müziktir. Öte yandan kültürel bir halk hareketi olarak başlayan arabesk, müziğin yanı sıra filmler aracılığıyla da konuşmaktadır (Stokes, 2020: 155).

Türkiye’de arabesk filmler furyası olarak adlandırılabilir dönem Lütfi Akad’ın yönetmenliğini üstlendiği, Orhan Gencebay’ın başrolünü oynadığı 1971 yapımı *Bir Teselli Ver* isimli melodram türündeki film ile başlamıştır. Orhan Gencebay’ın 1968 yılında çıkardığı 45’lik olan *Bir Teselli Ver* şarkısı ile aynı ismi paylaşan film, Türk sinemasında 20 yılı aşkın bir süre içerisinde çekilecek olan 100’ü aşkın filmin ilki olmakla birlikte (Kuyucak Esen, 2019: 132-135), bu filmde kullanılan dramatik yapı, bir tür olarak adlandırılabilir arabesk filmlerin hikâye akışını belirlemiştir.

Sinema hayatına *Bir Teselli Ver* filmi ile adım atan Orhan Gencebay, 1971 yılından 1990 yılına kadar 31 filmde başrol oynamış ve dönemin en önemli yönetmenleri olan Osman F. Seden, Yücel Çakmaklı, Lütfi Akad, Şerif Gören, Orhan Aksoy gibi isimlerle çalışmıştır. Arabesk filmlerin ilk altı yılı içerisinde 1977 yılına kadar sadece Orhan Gencebay’ın filmleri çekilmiş *Sev Dedi Gözlerim*, *Dertler Benim Olsun*, *Batsın Bu Dünya*, *Bir Araya Gelemeyiz* gibi şarkıları senaryolaştırılmıştır (Yıldız, 2020: 39). Fakat arabesk filmler zirvesini 1977 yapımı *Çeşme* (Temel Gürsu) ve 1978 yapımı *Derbeder* (Temel Gürsu) filmlerinin başrolü Ferdi Tayfur aracılığıyla yaşamıştır (Özgüç, 2005: 103).

Öyle ki film bir yılı geçecek şekilde vizyonda kalmış, biletleri karaborsaya düşmüş ve bir gündüz gösterimine 4 bini aşkın izleyici katılmıştır (Demirci, 2020). Bu noktada arabesk filmlerin Türk halkından görmüş olduğu bu yoğun ilginin nedenleri arasına, izleyici/karakter

---

“baba” sıfatı atfedilmiştir. “Orhan Baba”, “Ferdî Baba”, “Müslüm Baba” gibi isimler toplumun büyük beğenisini kazanmış ve aidiyet duygusu benimsenmiştir” (Güngör, 1993: 91).

özdeşleşmesini de katabilmek mümkündür. Martin Stokes, *Türkiye’de Arabesk Olayı* isimli eserinde bu duruma yönelik önemli tespitlerde bulunur:

*Filmleri seyrederken aktörlerin rol yapmadığını, aksine kendilerini oynadıklarını gördüm. Filmlerin çoğunda arabesk starlar kendi isimlerini kullanırlar: Orhan (Gencebay), İbrahim (Tatlises), Ferdi (Tayfur), Mahmut (Tuncer) vb. izleyicinin kişisel durumu ne olursa olsun film, bir metin olarak oyuncunun yaşantısına ve geçmişinin haritasına dokunmayı sağlayabilecek ölçüde açıktır. Arabesk dram; gerçeğin resmidir, oyalanma ya da basitçe eğlenme amacıyla yapılmış uydurma bir eser değildir.* (Stokes, 2020: 198)

Bu noktada Stokes’un arabesk filmlere yönelik “gerçeğin resmidir” yorumu dikkate değerdir. Zira arabesk şarkıcıların başrollerini oynadığı filmlerdeki karakter yolculukları, ilk İstanbul günleri, bu kültür ürünlerini tüketen, kırsaldan kente göç etmiş kitle ile birebir örtüşür ki bu durum Stokes’un (2020: 198) da vurguladığı üzere özdeşleşme halinin ana nedenlerinden biridir. Bu noktadan sonra ise arabesk şarkıcıların kendini gerçekleştirme (şehirli kadınla bir ilişki, ünlü bir şarkıcı olma, zengin olma) süreci başlar ki bu bölüm, Horkheimer’den bir alıntı ile kültür endüstrisinin hayal satma işlevini gerçekleştirdiği noktadır. Öyle ki arabesk filmler furyasının sebep olduğu; Anadolu’dan, İstanbul Müzikçiler Çarşısı’na (İMÇ) meşhur olmak amacıyla gelen kitleler, Türk müzik endüstrisinin ve kültürel yaşamının özellikle 80’li yıllardan itibaren bir gerçeği haline dönüşmüştür (Özbek, 2016).

Öte yandan Ferdi Tayfur’un *Çeşme*, *Derbeder* gibi gişe rekorlarını alt üst eden filmleri sonucunda yapımcılar arabesk filmlere ağırlık vermiştir. Bu süreç içerisinde Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlises, Müslüm Gürses’in başı çektiği şarkıcıların her biri otuzun üstünde filmde başrol oynamıştır. Arabesk müziğin en bilindik bu dört isminin yanı sıra dönemin diğer şarkıcıları da arabesk filmlerde boy göstermiş, sadece 1978 yılı içerisinde on dokuz farklı şarkıcıya film çekilmiştir (Yıldız, 2020: 40). Bunlar içerisinde Kibariye, Bergen gibi kadın arabesk şarkıcılar “*acıların kadını*” sloganıyla piyasaya sürülmüş, Küçük Emrah, Küçük Ceylan gibi çocuk şarkıcılar da “*acıların çocuğu*” olarak özellikle 80’li yılların ikinci yarısından itibaren arabesk filmlerde rol almıştır. Öyle ki 1979 yılında çekilmiş olan 195 filmde 19 tanesi arabesk nitelikler taşıırken, bu sayı 1981’de çekilen 72 filmin, 33 tanesi arabesk olacak şekilde değişim gösterir. Nitekim 80’li yıllara gelindiğinde çekilen her iki filmde biri arabesktir (akt. Kuyucak Esen, 2019: 126).

Öte yandan 90’lı yıllarla birlikte gerek özel televizyonların ortaya çıkmasıyla beraber insanların sinema salonlarına olan ilgilerinde yaşanan gerileme, gerek toplumun refah seviyesinde gözlemlenen artış ile birlikte ‘acı çekme’ temalı filmlere olan ilginin azalması (Yıldız, 2020: 91), gerek yapım maliyetleri düşen filmlerin kalitesiz içeriklere dönüşmesi, gerekse 90’lı yılların apolitikleşen entelektüellerinin; eril krizi, benlik problemlerini konu edinen filmlere yönelmesi (Scognamillo, 2014, s. 457) gibi nedenlerden ötürü arabesk filmler furyası 90’lı yıllar ile birlikte son bulmuştur.

### 3. Yöntem

Bu çalışma kapsamında Türkiye’nin kültürel yaşamına 60’lı yıllardan itibaren yoğun etkilerde bulunan arabesk kültürün iki önemli taşıyıcısından biri olan arabesk filmlerde, *Derbeder* örneği üzerinden oryantalizmin varlığı incelenmiştir. *Derbeder*; arabesk filmlerin bir furyaya dönüşmesindeki rolü (Özgüç, 2005: 103), resmi olmayan verilere göre Türk sinema tarihinin en uzun süre gösterimde olan, en çok izlenen filmi olması (Demirci, 2020) gibi

nedenlerden ötürü seçilmiştir. Öte yandan filmde başrol olan Ferdi Tayfur'un canlandığı karakterin isminin de Ferdi Tayfur olması, olay örgüsünün Ferdi Tayfur'un memleketi olan Adana'da başlaması gibi nedenler, Stokes'un ifadesiyle “*Arabesk dram; gerçeğin resmidir*” (2020: 198) ifadesini bir bakıma doğrulamakta, bu bakımdan *Derbeder* filmini öne çıkarmaktadır.

Yeniden belirtmek gerekirse *Derbeder* filminde oryantalist klişelerin varlığını incelemeyi amaç edinen bu çalışmada eleştirel söylem çözümlemesi tercih edilmiştir. Bu tercihin önemli bir nedeni de oryantalizmin halihazırda bir söylem çeşidi olmasından ileri gelmektedir. Kısaca bahsetmek gerekirse söylem, “*ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçlerdir*” (Sözen, 2017: 18). “*Sözcenin disiplini*” olarak söylem iktidarın bir denetleme aracıdır ve gücün harekete geçirilmesinde ve üretiminde başat bir rol üstlenir (Foucault, 2007: 21-23).

Said, Doğu üzerinde uygulanan bilgi kökenli bir tahakküm yapısına dikkat çekmek adına “*harikulade bir düşünür*” olarak tanımladığı Michel Foucault'un düşüncelerinden faydalanır. Said, hakikati kavrayabilmek adına tarih ya da felsefe yerine artık arkeoloji ve söylem kavramlarının geçerli olduğunu Foucault üzerine yazmış olduğu ilk düşüncelerinde belirtir (1972: 1-4). Nitekim Said, bu düşüncelerinden altı yıl sonra kaleme aldığı, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*'nda Foucault'un, *Bilginin Arkeolojisi* isimli eserinde ortaya koymuş olduğu bilginin tahakkümcü yapısına yönelik düşüncelerine yani söylem kavramına merkezi bir önem atfeder.

İdeolojinin ifade edilmesinde ve yeniden üretilmesinde kritik bir rol üstlenen söylem kavramının bu örtük yapısını ortaya çıkarmada ve açıklamada eleştirel söylem çözümlemesi işlevsel bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Eleştirel söylem çözümlemesi, çözümleme yapılacak olan metne karşı politik bir tutum gerektirmekte ve toplulukların bu metinlerce kurgulandığı süreç içerisinde söylemin önemini vurgulamaktadır. Öte yandan Teun Van Dijk'ın haber metinlerini çözümlemek adına ortaya koyduğu eleştirel söylem çözümlemesi, ideolojinin bir diğer taşıyıcısı olan filmlerde de kullanılmaktadır. Nitekim “*Filmlerde ses ve diyaloglar, oyuncular, kullanılan mekân ve dekorlar, kamera hareketleri ve açıları, çekim ölçekleri, aydınlatma, görsel ve işitsel efektlerle oluşturulan görsel bir söylem bulunmaktadır*” (Zor, 2017: 881).

Sinemasal evren, içerisinde yer alan her görüntünün, planın birer söylem üretebildiği karmaşık bir sürece karşılık gelmektedir. Söz konusu bu süreç daha kapsamlı, sistematik bir analiz gerektirmekte ve Van Dijk'ın birer kategori olarak belirlediği makro yapı ve mikro yapılar bu noktada işlevsel bir konum üstlenmektedir (Ankaralıgil, 2008: 152). Dolayısıyla bu çalışma kapsamında kullanılan yöntem içerisinde Van Dijk'ın ortaya koymuş olduğu kategoriler belirleyici olmuştur. Çalışmanın yöntemi makro yapı ve mikro yapı olmak üzere iki kategoriden oluşmaktadır. Makro yapıda sinemasal evrenin dramatik unsurlarını oluşturan olay örgüsü, ana karakterler, yan karakterler, mekanlar; mikro yapıda ise diyaloglar, ses, müzik, kamera kullanımı ve kurgu gibi teknik öğeler ayrı başlıklar altında değerlendirilmiş oryantalist söyleme yaptığı katkılar üzerinde durulmuştur.

#### 4. *Derbeder* Filminin Analizi

**Tablo 1:** *Derbeder* filminin künyesi

|                   |            |
|-------------------|------------|
| <b>Filmin Adı</b> | Derbeder   |
| <b>Yapım Yılı</b> | 1978       |
| <b>Yapım</b>      | Saner Film |

|                     |                                                                                                                  |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Yönetmen</b>     | Temel Gürsu                                                                                                      |
| <b>Senaryo</b>      | Erdoğan Tünaş                                                                                                    |
| <b>Görüntü Yön.</b> | Muzaffer Turan                                                                                                   |
| <b>Oyuncular</b>    | Ferdi Tayfur (Ferdi), Canan Perver (İpek), Enis Fosforoğlu (Tayfun), Hüseyin Peyda (Mahmut), Mümtaz Ener (Abbas) |

#### 4.1. Makro Yapı

##### 4.1.1. Filmin Olay Örgüsü

*Kötü kader ayırdı bizi...*<sup>4</sup>

*Derbeder*, Ferdi ve İpek isimli iki akraba gencin imkânsız aşkını konu edinmektedir. Çukurova’dan, İstanbul’a uzanan bu öyküde, sonradan görme, taşralı bir ağa olan Abbas’ın kızı İpek ve Abbas’ın bir zamanlar çok yakın arkadaşı, aynı zamanda akrabası olan Mahmut’un, Çukurova’da tarla işçisi olarak çalışan oğlu Ferdi’nin başta kötü kader olgusu olmak üzere; ekonomik, çevresel, kültürel farklılıklar sonucunda kavuşamamaları anlatılır. Nitekim oryantalist söylem içerisinde ötekileştirilen Doğulu’ya yönelik en yaygın nitelendirmelerin başında kadercilik olgusu gelmekte ve söz konusu kadercilik olgusu da *Derbeder*’in temasını oluşturmaktadır.

*Derbeder*, Çukurova’da toprak işçisi olarak Ferdi’nin bir traktörü kullandığı sahne ile başlar. Sahneye Ferdi Tayfur’un seslendirdiği *Huzurum Kalmadı* şarkısı eşlik etmektedir. Ferdi’nin mesaisi bir posta memurunun İpek’ten gelen bir mektubu ulaştırması ile yarıda kesilir. Ferdi, büyük bir heyecanla mektubu alır ve okumak için, çocukluğundan beri İpek ile buluşma yeri olan, hatta evlerini inşa edecekleri şelale kenarına gelir. O esnada filmin konusu posta memurunun, Ferdi’nin arkasından söylediği “*Bir ağa kıızıyla bir fakirin sevdası, sonları ne olur dersin?*” repliğiyle açık bir şekilde ortaya konur.

Ferdi tek odalı bir köy evinde annesi ve babası Mahmut ile birlikte yaşamaktadır. Hayalperest Ferdi’ye nazaran gerçekçi ve otoriter bir yapıda olan Mahmut, Ferdi’yi yaşanacak olan kötü deneyimlere yönelik birçok kez uyarsa da Ferdi, Çukurova’daki işini bırakır ve film içerisinde sadece “şehir” olarak bahsedilen Adana’ya, İpek’e yakın olabilmek adına bir tahta valiz bir de annesinin verdiği bez çuvala sarılı yolluğuyla birlikte yola çıkar. Ferdi, kent meydanında otobüsten iner ve tesadüf eseri aynı meydanda ayakkabısını boyatmakta olan asker arkadaşı Tayfun ile karşılaşır. Tayfun, Ferdi’yi spor arabasıyla İpek ve ailesinin yaşamakta olduğu konağa bırakır ve daha sonra buluşmak adına ondan söz alır.

Ferdi konağın salonuna giriş yapar ve akrabası olan Zeynep’e büyük bir mutlulukla selam verir. Zeynep, köşkün genişçe salonunun ortasına konuşlandırılmış yuvarlak bir masada cemiyetten arkadaşlarıyla konken oynamaktadır ve Ferdi’yi tanımazlıktan gelir. Ferdi, daha sonra İpek’in babası Abbas’tan medet umar. Abbas, Ferdi’yi aşağılar bir şekilde atının bakımını üstleneceği ve ahırda yaşayacağı bir iş verir.

Geçen zaman içerisinde Ferdi, ailesine gönderdiği bir mektupta İpek’e olan aşkıdan bahseder fakat Adana’da Abbas’ın yanında seyis olarak çalıştığından bahsetmez. Mektupta yazanlardan etkilenen annenin ısrarı üzerine Mahmut, istemeyerek de olsa bir zamanlar çok yakın arkadaşı, aynı zamanda akrabası olan Abbas’tan, sadece ikisinin olduğu bir kız isteme sahnesinde İpek’i oğluna ister. Abbas bunu bir hakaret olarak algılar ve “*kapımda kemik yalıyor*” ifadesiyle bir bekçi köpeğine benzettiği Ferdi’yi babasına karşı aşağılar. Mahmut hem

<sup>4</sup> İpek karakterinin final sahnesinde kullandığı bir diyalog.

Abbas'ın tavrına hem de Ferdi'nin yalanına çok içerler ve bir sahne sonra ahırda yerleri süpürürken karşı karşıya geldiği oğluna önce bir tokat atar ve daha sonra evlatlıktan reddeder.

Ferdi, Adana'da yaşadığı acı deneyimler sonucunda daha iyi bir hayat kurma umuduyla İstanbul'a gelir. Ferdi'nin, İstanbul'daki ilk sahnesi Haydarpaşa Garı'nın merdivenlerinde gösterilir ki bu mekân seçimi taşradan İstanbul'a göç eden toplulukların yaşadığı ilk İstanbul deneyimlerini yeniden üretmek ve böylelikle izleyici, karakter veya izleyici, olay örgüsü arasındaki bağı güçlendirmek adına önemlidir. İstanbul'a göç eden Ferdi, ilk olarak gecekondu semtindeki bir pansiyona yerleşir. Daha sonra Ferdi'nin iş arama süreci başlar. Ferdi, ses sanatçısı olmak istegindedir ve bu istegini gerçekleştirmek adına gazinolarda iş arar. Bu sekans yine Ferdi'nin seslendirdiği bir şarkı eşliğinde müzik altı olarak gösterilir. Ferdi birçok kez geri çevrildikten sonra Gar Gazinosu'nda deneme şarkısı seslendirirken, onu ilk kez gören ve o anda Ferdi'ye âşık olan ünlü şarkıcı Sevda'nın onayıyla gazinoda ses sanatçısı olarak kendisine iş bulur. Aynı sahnede Ferdi, kendisini Sevda'ya Ferdi Tayfur olarak takdim eder.

Ferdi, Sevda'nın desteği ile geçen müzik kariyerinin başlangıç sürecinde her gün olmak üzere İpek'e mektuplar yazmakta fakat bu mektuplar Abbas'ın eline geçmekte ve İpek bu yüzden babasından dayak yemektedir. Bu sürece paralel olarak kumar alışkanlığı ve hovardalıkları yüzünden fabrikatör babası tarafından evden kovulan Tayfun, bir gazetenin “*yükselen ses yıldızı*” haberi içerisinde Ferdi'yi görür ve Gar Gazinosu'na, asker arkadaşının yanına gelir. Ferdi, Sevda ve tesadüf eseri orada bulunan Tayfun'un gazeteciler tarafından toplu bir fotoğrafı çekilir.

Mektuplarını İpek'e ulaştırmakta zorlanan Ferdi, asker arkadaşı Tayfun'dan bu duruma yönelik ricada bulunur. Kısa süre sonra babası tarafından affedilen Tayfun, Adana'ya döner ve Ferdi'nin, İpek'e yazdığı mektupları elden teslim eder. Bu süre zarfında İpek'e karşı dürtüsel bir ilgi besleyen Tayfun, bir fabrikatörün çocuğu olması nedeniyle Abbas tarafından da yoğun bir ilgi görür ve Abbas'ın damadı olmak istegini kendisine iletir. Abbas büyük bir sevinçle Tayfun'u damadı olarak kabul eder. İkili Ferdi'yi aradan çıkartmak adına plan yaparlar. Bu plana göre Tayfun, bir ay süresince Ferdi'nin yazdığı bütün mektupları, İpek'e ulaştırmaksızın Abbas'a iade eder. Daha sonra Tayfun, Ferdi'nin el yazısını taklit ederek, Ferdi'nin ağzından İpek'i nasıl kullandığını, İstanbul'da yeni bir sevgilisi olduğunu belirten bir mektup yazar. Ayrıca mektuba iliştilmiş; Ferdi ve Sevda'nın yan yana durduğu bir de fotoğraf vardır. Abbas fotoğrafta üçüncü kişi olan Tayfun'un görselini makasla keserek manipülasyon yapmıştır.

Tüm yaşananların sonucunda İpek, olan biteni gözleriyle görmek adına İstanbul'a, Ferdi'nin çalıştığı gazinoya gider. O esnada provada olan Ferdi, İpek'i fark etmez ve şarkısı bittikten sonra Sevda ile kulise gider. Daha sonra İpek, bir gazino çalışanından Sevda ve Ferdi'nin, Tarabya'da bir restorana gittiklerini öğrenir. İkili şarap eşliğinde yemeklerini yerken İpek de fark edilmeyecek bir noktadan onları izlemektedir. Sevda, Ferdi'ye olan ilgisinden bahsetse de karşılık bulamaz. İkili bunun üzerine arkadaşlıkları şerefine kadeh kaldırır fakat İpek, bu kadeh kaldırmayı aldatıldığına yorar, ağlayarak Adana'ya döner ve babasının Tayfun ile evlenmesine yönelik istegini yerine getirir.

İpek ile Tayfun, nikâhlarının kıyıldığı köşkün girişinden alkışlar eşliğinde arabalarına giderken, mektuplarına cevap alamayan Ferdi tesadüf eseri aynı zamanda diliminde Adana'ya gelir ve yaşananlara şahit olur. Ferdi'nin olay çıkaracağını anlayan Abbas, kapı görevlilerine Ferdi'yi kontrol altında tutmaları emrini verir. Ferdi, kendisini zapt etmeye yeltenen görevlilerden kurtulur, hareket halindeki arabanın şoför kapısına bir hamle yaparak tutunur ve araç ile birlikte sürüklenmeye başlar. İpek, Ferdi'nin bu halini büyük bir üzüntü içerisinde takip

etse de Tayfun aracını yavaşlatmaksızın Ferdi'den bir dirsek darbesiyle kurtulur ve Ferdi, sürüklendiği asfalt yolun orta yerinde sevdiği kadın ile askerlik arkadaşının gidişini seyreder.

Arabesk filmlerde belirleyici olan kötü kader olgusunun bir yansıması veya eklentisi olarak da tabir edilebilecek ilahi müdahalelere *Derbeder* filminde rastlamak mümkündür. İpek ve asker arkadaşı tarafından aldatılan Ferdi, yaşama arzusunu kaybeder ve kendisini içkiye verir. Filmde karşılıksız aşk rolünü üstlenen Sevda, bir meyhanede içmekte olan Ferdi'yi ziyaret eder ve güçlü olması gerektiği yönünde motive edici bir konuşma yapar. Ferdi, Sevda'yı dinler ve İstanbul'a, müzik piyasasına dönüş yapar. Ferdi'nin tüm ülke bilinen bir ses sanatçısına dönüşümü ve buna paralel olarak Tayfun'un kumar bağımlılığı, İpek'in mutsuzluğu, Abbas'ın tüm servetini yitiriş süreçleri Ferdi Tayfur'un filme de ismini veren şarkısı *Derbeder* eşliğinde gösterilir. Böylelikle melodramların yapısına uygun olarak iyilerin ödüllendirilmesi ve kötülerin cezalandırılması süreci ilahi bir müdahaleyle sağlanmış olur.

Tayfun'un kumar bağımlılığı sonucunda tüm servetini hatta evini dahi yitiren Abbas, yaptığı kötülüklerin bedelini ilahi bir müdahaleye yoracak şekilde "*Allah'ın tokadı yoktur, işte insana böyle vurur.*" ifadesini kullanır ve köşkün basamaklarını tırmanırken geçirdiği bir kalp krizi sonucunda felç kalır. Adeta tüm felaketlerin sıralı bir biçimde kurbanı olan Şahinoğlu ailesinin yaşadığı evi satın alacak olan kişi ise intikam güdüsü içerisinde hareket eden Ferdi'dir. Ferdi, babasının bir zamanlar aşağılanarak gönderildiği bu evi ona satın almıştır fakat gururlu bir toprak insanı olan Mahmut, Ferdi'ye intikamın yalnızca Tanrı tarafından alınabileceği yönünde bir konuşma yapar. Ferdi, bunun üzerine Şahinoğlu ailesinin tüm bireylerinin toplandığı köşkün salonunda, bir yüzleşme sahnesinde Abbas'ın yanına yaklaşır ve Şahinoğlu ailesinin tüm borçlarının ödendiği senedi Abbas'a uzatır. Aynı zamanda yaşadıkları evi de Şahinoğlu ailesine bırakarak intikam arzusundan vazgeçer. Tüm olanları dinleyen Tayfun, Ferdi'nin hala İpek'i sevdiğini fark eder ve İpek'i, Ferdi'den para alması yönünde zorlar. İpek "*beni peşkeş çekiyorsun*" ifadesini kullanarak durumu kabul etmek istemez fakat Tayfun tarafından darp edilir. Büyük bir öfke ve üzüntü içerisinde olan biteni takip eden Abbas, tekerlekli sandalyesiyle komodine yönelir, beylik silahını alır ve Tayfun'u göğsüne isabet ettirdiği iki kurşunla öldürür.

İpek, büyük bir üzüntü içerisinde Ferdi'nin yaptırdığı müstakil eve gelir. Ev, küçüklükten beri hayallerini kurdukları; Ferdi ile yaşayacakları, çocuklarını büyütecekleri evin aynısıdır. Evin geniş salonunda eşya yoktur, sadece İpek'in duvarda asılı büyük bir fotoğrafı vardır. İpek eve giriş yaptığında Ferdi, onun varlığından habersiz fotoğrafa bakmaktadır. Ferdi, İpek'i görür, ağlamaklı olur. Daha sonra İpek'e bu yeni evde çocuğu ile birlikte yaşaması yönünde bir konuşma yapar ve *Batan Güneş* şarkısı eşliğinde bir deniz kenarında bata çıka yürüyen Ferdi'nin veda sahnesi gösterilir.

Filmde iki sevgilinin kader birliği yaptığı ve onları ancak ölümün ayırabileceği birçok kez vurgulanmıştır ve bu söyleme sadık kalan İpek, Ferdi tarafından terk edilmenin üzüntüsüyle uçurum kenarına konuşlandırılmış evin kayalıklarından denize atlayarak intihar eder. Henüz evden çok uzaklaşmamış olan Ferdi, İpek'in intiharına şahit olur fakat müdahale etmek için geç kalır. Feryatlar eşliğinde geri dönen Ferdi, İpek'i denizden çıkarır. İntihar sahnesinde defalarca kayalıklara çarptığı gösterilen İpek'in vücudu tek parça ve sağlamdır, sadece alnında kan birikmiştir. Kötü kader olgusu son kez İpek'in "*Kötü kader ayırdı bizi.*" ifadesiyle vurgulanır ve İpek kısa bir süre sonra Ferdi'nin kolları arasında ölür. Devam sahnesinde Ferdi, evinin bahçesine İpek'in mezarını hazırlar ve tam da onun intihar ettiği noktadan kendisi de intihar edeceken, İpek'in, Tayfun'dan olma kızının kendisine seslendiğini duyar. Ferdi'ye doğru koşan küçük kızın arkasında Mahmut bulunmaktadır. Küçük kız Ferdi'ye annesinin ve

babasının öldüğünü, yapayalnız kaldığını söyler ve Ferdi'den kendisini babasıymış gibi sevmesini ister. Ferdi onay almak istercesine babasına bakış atar ve babasının onaylayan baş sallayışı sonucunda Ferdi, küçük kıza içtenlikle sarılır.

Sonuç olarak *Derbeder*'in olay örgüsüne yönelik tüm anlatıma etki eden bir kader olgusundan bahsedebilmek mümkündür. Söz konusu kader olgusu filmsel anlatı da o denli belirleyicidir ki bir anlamda film karakterlerinin sağlıksız kararlar almasının nedeni olarak sunulur. Bu bakımdan *Derbeder*'in final sekansı bu duruma uygun bir örnek olarak verilebilir. Olay örgüsüne yönelik alternatif bir düşünceyle; İpek ve Ferdi, yeniden bir araya geldiklerinde, toplu yaşamdan tamamen yalıtılmış, hayallerini kurdukları bu ev içerisinde, sağlıklı ve mutlu bir şekilde yaşamlarına devam edebilirlerdi. Bu durumda yapılması gereken; iki karakterin melankolik ruh halinden çıkıp, Tayfun'un öldüğünü ve beraberliklerinin önündeki tüm engellerin kalktığını idrak edebilmeleriydi. Nitekim ortada bir yanlış anlaşılma vardır ve Tayfun, öldürülmeden önce Abbas ile yaptıkları planı İpek'e, itiraf etmiştir. Bu noktada yapılması gereken, İpek'in uğradığı ihaneti Ferdi'ye anlatması olmalıydı ki sadece böyle bir sahne, İpek'in intiharının önüne geçebilirdi. Dolayısıyla İpek'in intiharı tamamen gereksiz ve akıl dışı bir eylem olarak öne çıkmakta ve herhangi bir haklı nedene dayanmamaktadır. Bu bakımdan *Derbeder* filminin olay öyküsü kötü kaderin önüne geçilemeyeceğine yönelik bir söylemi zorlama bir final sekansı eşliğinde yeniden üretmektedir.

#### 4.1.2. Filmin Ana Karakterleri

##### Ferdi

*Derbeder* filminin açılış sekansı içerisinde ana karakter Ferdi'ye yönelik göze çarpan ilk karakter niteliği, oryantalist söylem içerisinde temsili yapılan Doğulu karaktere denk düşecek bir şekilde saplantılı bir âşık olduğu yönündedir. Hikâye gereği Çukurova'da toprak işçiliği yapmakta olan Ferdi, istisna olmaksızın çocukluğundan itibaren her gün, aynı saatte İpek ile buluşma yerleri olarak belirledikleri nehir kenarına gitmekte ve kendisine gelen mektupları aynı kayalığın, aynı noktasına, aynı pozisyonunda oturmak suretiyle okumaktadır.

Ferdi, hayatın gerçeklerinden uzakta yaşayan hayalperest bir karakterdir ki Ferdi ile tamamen zıt bir karakter niteliği sergileyen Mahmut, oğlu Ferdi'nin bu yüzden zarar görebileceğini film anlatısı içerisinde birçok kez tekrar etmektedir. Fakat film süresince hayalperest bir karakter olmanın gereklerini yerine getirmekte olan Ferdi, akılcı düşünebilme ve karar alabilme yetisinden mahrum bırakılmıştır. Bu nedenle anlatı süresince sıralı bir şekilde cereyan eden felaketlerin kurbanı olur ve en yakın bildikleri tarafından akıl dışı muamelelere maruz bırakılır. Öte yandan Ferdi, kendisine yapılan tüm kötü muameleleri affedebilen, razı gelen, kötü kadere boyun eğen, acı çekmekten gizil bir haz duyan bir karakter profili sergiler. Öyle ki film süresince karşılaşmak zorunda bırakıldığı en akıl dışı muamelelere dahi içten bir gülümsemeyle karşılık verir.

Bir kariyer planlamasından hatta İpek ile olan ilişkisinin sağlıklı bir şekilde ilerleyebilmesi adına eylemde bulunabilecek bir karar mekanizmasından dahi yoksun olan Ferdi, Adana'da birçok farklı mekânda iş bulabilecekken İpek'in yanında olabilmek adına Abbas'ın söylemiyle "*önüne fırlatılan bir kemiği yalamaya*" razı olur. Abbas'ın kararları sonucunda bir binek hayvanı gibi atlarla birlikte samanlıkta yaşamaya mecbur bırakılmak, Abbas'ın atına binebilmesi için basamak vazifesi görmek, sevdiği kadın İpek'in doğum gününde tüm ziyaretçilerin önünde bir çocuk gibi azarlanmak hatta aşağılanmak gibi akıl dışı muamelelere maruz bırakılan Ferdi, tüm bu yaşananlara, bir araya dahi gelip konuşmadığı

İpek ile aynı çatı altında olabilmek adına katlanır. Nitekim Ferdi'nin İpek'e karşı olan aşkı, aklın sınırlarını aşan, irrasyonel bir düzlemde seyreder.

Ferdi, Sevda'nın da ifade ettiği üzere eşi görülmemiş saflıkta bir karakterdir. Bu nedenle film süresince tüm yakınları tarafından; kullanılmakta, aşağılanmakta, aldatılmakta, azar ışıtmekte hatta bir çocuk gibi baba tokadı yemektir. Öte yandan bir yetişkin olmasına rağmen çocuksu bir karakter olmanın gereği kendi başına kararlar alamamakta ve kariyer planlamasında her zaman başkalarının desteğine ihtiyaç duymaktadır. Öyle ki Ferdi, kendi söylemi ile Sevda'nın bir projesidir ve sahip olduğu her şeyi ona borçludur fakat aynı zamanda çelişkili bir biçimde gururlu bir karakterdir. Her ne kadar Sevda'nın desteğiyle bir noktaya gelebilmişse de şehir yaşamı onu değiştirmemiştir ki *Derbeder* filmi içerisinde şehirli olmak dejenere bir yaşam sürmek anlamına gelmektedir.

Ferdi, takıntıları olan bir karakterdir. Tanınmış bir ses sanatçısı olmanın beraberinde getirdiği tüm imkânları, asla beraber olamayacağı İpek'le bir zamanlar hayalini kurdukları deniz kenarındaki evi yaptırmak adına terk eder. Ferdi'nin bir tek eşya dahi almadığı bu evde tüm gün yapmakta olduğu tek eylem duvarda asılı olan İpek'e ait büyük boy bir vesikalığa bakmaktır. Öte yandan Ferdi, bir başkasıyla evlenmiş, bir başkasının çocuğunu büyüten İpek'in aslını değil duvarda asılı olan suretini istemektedir. Öyle ki İpek'in kocası Tarık öldürülmüştür. İpek'in, Tarık'la beraber olmasına sebep olan bütün nedenler zincirinin bir düzmededen ibaret olduğu da anlaşılmıştır. İpek masumdur ve bu durum Ferdi tarafından da İpek tarafından da bilinmektedir fakat Ferdi, böylesine saplantılı bir aşk beslediği ve tamamen masum olan bir kadını, bekâretin kaybolması gibi bir nedene dayanarak terk eder ve intiharına neden olur.

Sonuç olarak oryantalist söylem içerisinde Doğulu erkeğe yönelik yapılmış ve hala yapılmakta olan; iflah olmaz bir romantik, tutkuların esiri, kadercî, maziye takıntılı, gerici, namus takıntılı, akıl dışı, çocuksu gibi karakter niteliklerinin tümünü Ferdi karakterinde görebilmek mümkündür. Dahası melodram türünün bir gereği olarak iyi tarafta yer alan ana karakter Ferdi'nin bu karakter nitelikleri, vicdanen ve ahlaken uygulanması gereken birer doğru veya ideal davranış kalıpları olarak izleyiciye sunulur.

## İpek

*Derbeder* filminin bir diğer ana karakteri olan İpek, ana akım sinemada yer alan sorunlu kadın temsillerine uygun olarak; başrolü paylaştığı erkek karakterin film süresince kararlarına yön veren, dramatik yapıdaki bir çelişki unsuru olmaktan başka bir vasıf taşımamaktadır. Filmde dış görünüşü haricinde İpek'in en önemli belki de göze çarpan tek özelliği sonradan görme bir ailenin; değişimi, şehirli olmayı reddeden bir üyesi olmasıdır. Bu sayılan özelliklerin dışında İpek, herhangi bir mesleğe veya ilgi alanına sahip değildir. Geleceğe dair tek düşüncesi, saplantılı bir tutku beslediği Ferdi ile beraber olabilmektir. İpek, bu idealinin gerçekleşmesi adına ölümü bile göze almaktadır.

Despot bir baba figürünün ezici otoritesi altında tek başına var olabilme umudunu çoktan yitirmiş bir karakter olan İpek'in bu durumu aynı zamanda mizansen ile desteklenmektedir. Bir örnekle; film süresince İpek karakteriyle izleyicinin tekil bir bağ kurmasına müsaade edilmez. Bu durum çekim teknikleriyle sağlanır. İpek, film süresince gösterildiği bütün planlar içerisinde ya Ferdi'nin ya bir aile üyesinin ya da kızının yanında gösterilir. İpek; Ferdi'nin aşığıdır, Abbas'ın kızıdır, annedir; fakat birey değildir, olamamıştır.

Tekrar etmek gerekirse *Derbeder* filminin ana karakterlerinden olan İpek'in en önemli görevi Ferdi'nin saplantılı aşkına aynı güçlülükle karşılık vermektir. Bunun da ötesinde İpek, duygularını Ferdi'den daha uç bir noktada yaşamaktadır. Ferdi'den gelecek olan mektuplara

bağımlı bir yaşam sürdüren İpek'in başına gelen felaketler zinciri yine düzmece bir mektup aracılığı ile gerçekleşir. Nitekim Ferdi'ye karşı aklın ve mantığın sınırlarını aşan bir duygu durumu içerisinde olan İpek'in bu saplantılı karakteri, onun tıpkı Ferdi gibi akılcı kararlar alabilmesinin önüne geçmekte, fevri eylemlere sürüklemektedir.

İpek'in duyguları tarafından yönetilen fevri bir karakter olduğuna yönelik birçok örnek verebilmek mümkündür. İpek, Tarık ve babası tarafından hazırlanmış olan düzmece mektubu okuduğunda herhangi bir şüpheye yer vermeksizin Ferdi'nin kendisini aldattığına ikna olur. Hâlbuki bahse konu olan mektup son derece amatör bir dille yazılmış bir metindir. Ferdi, sözde mektubunda “*Arkadaşım Tarık, senelerdir palavra bir aşka kapılıp gitmişiz. Aman Tarık'cığım, İpek bir şey bilmesin, yedek parça olarak kalsın, zamanı gelince tadına bakarım.*” gibi absürt ifadeler kullanmaktadır. Dahası Ferdi'nin İpek'e yazmış olduğu mektup aslında Tarık'a yazılmış bir mektuptur ki İpek'ten üçüncü tekil şahıs olarak bahsedilmektedir. Fakat tutkuları tarafından yönetilen İpek, bariz olan gerçekleri göremez, herhangi bir şüpheye gerek duymaksızın Ferdi'nin kendisini aldattığına ikna olur.

Yeniden belirtmek gerekirse İpek, tıpkı Ferdi gibi tutkularının esiri olan bir karakterdir. Bu ifade önemlidir ve tekrarı gerektirir çünkü İpek'in karar mekanizması üzerinde belirleyici olan en önemli unsur Ferdi'ye karşı hissettiği saplantılı duygu durumudur. Bu duygu öylesine güçlüdür ki annelik içgüdüsünün dahi önüne geçebilmektedir. Öyle ki İpek, kendisinden başka kimsesi bulunmayan küçük kızına rağmen Ferdi tarafından terk edilmenin üzüntüsüyle intihar eder.

Sonuç olarak *Derbeder* filmi içerisinde yer alan bir Doğulu kadın temsili olarak İpek, oryantalist söylem içerisinde kalıplaşmış kadın temsilleriyle birebir örtüşen bir karakter profili sergiler. İpek, mantıklı bir eylemde bulunabilecek bir karar mekanizmasından yoksun olacak şekilde; tutkularının esiri, fevri, akıl dışı bir karakterdir. Nitekim İpek'in söz konusu bu karakter özelliklerini Orta Çağ Avrupası'nın oryantalist metinlerinden olan *Sir Bewis of Hampton* isimli romanda temsili yapılan Sarazen prensesi<sup>5</sup> ile ilişkilendirebilmek mümkündür.

#### 4.1.3 Filmin Yan Karakterleri

##### Abbas, Mahmut, Tarık

Bu çalışmanın daha önceki başlıkları altında oryantalist söylem içerisinde Doğulu karakterlere yöneltilen belirgin karakter özelliklerinden kimilerinin; gelenekçilik ve muhafazakarlık olduğu tartışılmıştır. *Derbeder* içerisinde de hâkim olan söylem iyilik ile özdeşleştirilen köy yaşamının, kırsal kesime ait geleneklerin ne pahasına olursa olsun korunması gerektiğine yöneliktir. Öte yandan *Derbeder*'in anlatısı içerisinde şehirli olmak yönündeki bir değişimin ne denli şeytani bir eylem olduğunu Abbas'ın karakter nitelikleri üzerinden okuyabilmek mümkündür.

Abbas zalimdir, akrabası olan ve yanına çalışmaya gelen Ferdi'ye en ağır hakaretleri etmekte ve insanlık dışı işlere koşturmakta bir sakınca görmez. Abbas sonradan görmedir, ait

<sup>5</sup>“*Sir Bewis of Hampton* adlı roman Hristiyan şövalyeye büyülenmişcesine âşık olan Sarazen prensesini anlatıyordu. Şövalyesine kölece bir sadakat ile hizmet etmeye hazırды. Prenses, kalıtsal olarak şehvet dolu idi, şövalye onda çok büyük arzular yaratıyordu. Müslüman prensesler davet edilmeden yatak odalarına girip, kendilerini reddedecek olan erdemli birine vücutlarını sunan, Orta Çağ'ın baştan çıkarma sahnelerinin kur yapan kadınlardı. Bu ayartıcı kadınlar, Şövalyenin aşkı uğruna dinlerinden bile vazgeçebilirlerdi. Josian, bir kez Sir Bewis kendisine sarılırsa, kendisinin de Hristiyanlığı kucaklayacağına yemin ediyordu. Sir Bewis bunu misyonerce bir coşku ile kabul etti ve böylece, Prenses dininden dönerek "iyi bir Sarazen" oldu.” (Kabbani, 1993: 25)

olmak için yoğun çaba gösterdiği şehirli yaşamı içerisinde sosyetik bir görünüm elde etmek istemekte fakat kırsal kökleri onu her seferinde ele vermektedir. Abbas düzenbazdır, damadı olmasını istediği Tarık ile İpek'i evlendirmek, Ferdi'yi saf dışı bırakmak adına düzmece bir plan hazırlamakta bir sakınca görmez. Nitekim Abbas'ın aldığı tüm kararlar, *Derbeder*'in bir kötü şehirlisi Tarık'ın işgüzarlıkları ve Abbas'ın deyimiyle kaderin tecelli etmesi sonucunda felaketler zincirini doğurur.

*Derbeder*'in şehirli temsillerinden bir diğeri olan Tarık, oryantalist söylemin başat argümanlarından biri olan “*iffetsiz Doğu*” (Kabbani, 1993, s. 23) klişesini tam anlamıyla karşılamakla birlikte film süresince yaptığı eylemlerle bu söylemi daha da öteye taşır. Kendisine askerlik döneminden bu yana sayısız iyilikte bulunan arkadaşı Ferdi'nin saplantılı bir şekilde âşık olduğu İpek'le evlenir. Kumar alışkanlığı vardır; babasının ve Abbas'ın bütün servetini kumarda kaybeder. Çocuğuna karşı herhangi bir sevgi gösterisinde bulunmaz. Şiddet yanlısıdır ve İpek'e hakaret etmekten, tokat atmaktan çekinmez. Dahası ünlü bir şarkıcıya dönüşen Ferdi'nin de servetini harcayabilmek adına İpek'in söylemiyle karısını Ferdi'ye peşkeş çekebilecek kadar mezhebi geniştir. Öyle ki *Derbeder* içerisinde modern şehir yaşamını temsil eden Tarık karakterinin sahip olduğu herhangi bir ahlaki değer bulunmamaktadır.

Öte yandan köyde muhafazakâr bir yaşam sürdürmenin soyluluğuna yönelik bir söylemin üretilmesine sebebiyet veren *Derbeder*'de bu olgu Mahmut karakteri üzerinden sunulur. Kendi içerisinde tutarlı ve gerçekçi bir karakter olan Mahmut; az ile yetinmeyi bilen, hayal kurmanın gereksizliğine inanan, gururlu, otoriter bir figürdür. Film içerisinde gelenekleri devam ettirmenin gerekliliğini savunmak gibi bir görevi olan Mahmut, Montesquieu'nün “*Doğu despotizmi*” (2011, s. 105-111) olarak ifade ettiği; değişime karşı kapalı olma, idealizmden uzakta durgun bir yaşam sürdürme, kadere razı olma, boyun eğme eylemlerinin tamamını yerine getirmekte ve *Derbeder* filmi içerisinde bu karakter özellikleri ideal olarak tanımlanmaktadır.

#### 4.1.4. Filmin Mekanları

Oryantalist temsil geleneğinin yerleşik bir hale gelmesinde bilindiği üzere karakter temsillerinin yanı sıra mekân temsilleri de önemli bir rol üstlenmektedir. Bu duruma yönelik *Derbeder*'in mekânsal özelliklerine değinmek gerekirse film; tam olarak ismi belirtilmeyen, Ferdi ve ailesinin yaşadıkları köy, Adana olduğu tahmin edilen fakat filmde ismi belirtilmeyen şehir ve İstanbul olmak üzere üç farklı mekânda geçmektedir. Filmin sadece başlangıç sahnelerinde gösterilen, olumlu çağrışımları olan köyde emek olgusu, Ferdi'nin tarlada çalıştığı sahneler üzerinden somutlaştırılır. Öte yandan Ferdi'nin İpek ile buluşma yerleri olan nehir kenarları, deniz kenarları, şelale önleri oryantalist temsile uygun bir şekilde tablovari bir estetik içerisinde sunulur.

Öte yandan film içerisinde sadece *şehir* olarak ifade edilen Adana, Ferdi adına acı deneyimlerin yaşandığı bir mekân olarak tasvir edilir. Daha önceden de bahsedildiği üzere Abbas karakterinin kararları sonucunda insanlık dışı şartlarda çalıştırılan ve yaşatılan Ferdi, babası Mahmut'un da söylemiyle hayalperest olmanın cezasını şehirli olma süreci içerisinde deneyimler. Dahası kırsal kesimden gelen insanları eğlencelik olarak gören şehirlilerin bu olumsuz tavrına, Ferdi'nin, asker arkadaşı Tarık'ın daveti üzerine gittiği yat partisinde yer verilir. Şehirli kadınların ve erkeklerin giydiği mayoların aksine yöresel bir kıyafetle partiye gelen Ferdi, alay konusu olur.

Son olarak oryantalist paradigma içerisinde, bir mekân olarak Doğu'ya yönelik farklılıkların gözetimi konusunda herhangi bir hassasiyet gözetilmediği bilinmektedir ki bu

durum kısaca ‘mekânsızlaştırma stratejisi’ olarak da yorumlanabilir. *Derbeder* içerisinde de söz konusu mekânsızlaştırma politikasını net olarak görebilmek mümkündür. Ferdi’nin, İpek tarafından terkedildiği sahnenin devamında *Derbeder* şarkısı eşliğinde çölde gerçekleşen mizansenin şarkı boyunca kesintisiz bir şekilde gösterilir. Nitekim filmin Türkiye’de geçtiği bilinmektedir; fakat Türkiye çöl iklimi içerisinde değildir. Dolayısıyla Türkiye ile hiçbir türlü ilişkilendirilemeyecek bir mekânın filmde uzunca bir süre gösterimi Türkiye’yi; Arap, Fars ve Sahra Altı Afrika ülkeleri ile ilişkilendirir. Nitekim *Derbeder*’de rastlanan bu durum bir Doğu imgesinin yaratılmasına olanak tanımakta ve bu bakımdan oryantalist söylemi yeniden üretilmesine sebebiyet vermektedir

## 4.2. Mikro Yapı

### 4.2.1. Filmde Kullanılan Diyaloglar

*Derbeder*, Yeşilçam geleneğinin de bir sonucu olarak görüntüye kıyasla diyaloglara ağırlık verilen bir anlatım özelliğine sahiptir. Dolayısıyla melodram türünde çekilmiş olan film, türün özelliklerini barındırır. Filmde aktarılmak istenen olay örgüsü, izleyiciye en anlaşılır şekilde sunulmakta, sembolik göndermeler göz ardı edilmektedir. Bu durumun bir sonucu olarak filmde oryantalist söylemi yeniden ürettiği düşünülen diyaloglar, tüm açıklığı ile sergilenmektedir.

Filmde kullanılan diyaloglara yönelik ilk olarak, oryantalist söylemin kategorilerinden biri olan kadercilik anlayışını vurgulamakta olan diyalogları belirlemek gerekir. Olay örgüsünden bir örnekle Mahmut, bir zamanlar çok yakın arkadaşı olduğu Abbas’ın konağına gider. İkili, Şahinoğlu konağının büyük salonunda karşılıklı otururlar. Mahmut, temiz fakat kırsal kesime özgü bir kılık içerisindeyken Abbas, dizine kadar gelen siyah çizmesi ile bacak bacak üstüne atmış ve sağ elindeki kamçısı ile çizmesini tıkırdatmaktadır. Sahne, hiçbir girizgâha ihtiyaç duymaksızın Mahmut’un “*Kızını Allah’ın emriyle oğluma istiyorum*” ifadesiyle başlar. Abbas, sakince oturduğu koltuğundan bir hışımla kalkar “*Çıldırılmışın sen! Şahinoğlu’nun kızını almak kolay mı Mahmut? Neyinize güvendiniz böyle? Hakaret sayarım bunu! Ben koskoca Şahinoğlu’yum, sen kimsin be?*” ifadelerini peşi sıra kullanır. Bunun üzerine Mahmut, oturduğu koltukta soluna döner ve başka bir yöne bakarak “*Köyde çulsuz gezdiğin günleri unutma Abbas, kuru soğanı paylaşıp yedik sizinle. O günleri düşün. Ne oldum deme ne olacağım de*” diyerek kader temasını güçlü bir şekilde vurgular.

Nitekim Abbas’ın başına gelecek olan felaketler zinciri, Mahmut’un; ‘bütün yaşananlarda belirleyici olan takdir-i ilahidir’, konulu bu ifadesinden sonra başlamaktadır. Abbas, film boyunca yapmış olduğu bütün kötülüklerin bir sonucu olarak en büyük gurur kaynağı olan mal varlığının tamamını kaybettiğini öğrendiği sahne içerisinde “*Allah’ın tokadı yoktur, işte insana böyle vurur.*” diyerek ilahi müdahaleyi yeniden vurgular ve Mahmut’un filmin ilk sahnelerinde kaderci bir yaklaşımla kullandığı “*Ne oldum deme, ne olacağım de*” ifadesi de öykü içerisinde onaylanmış olur.

Oryantalist söylemin en yaygın klişelerinden bir diğeri de Doğulu insanın cinsel açlığı, sapıklığı ve sapkınlığı üzerinedir. *Derbeder* filminde bu kodlar filmin şehirli karakteri Tarık üzerinden aktarılır. Bir örnekle; Tarık ile Ferdi’nin sohbet ederek yürüdükleri, yakın planlarla desteklenen bir sahnede Ferdi, “*Şahinoğulları akrabamızdır, baba tarafından*” ifadesini kullanır. Tarık, “*Bizim pederin arkadaşısıdır. Aaa bir de kızları varmış galiba*” diyerek konuyu İpek’e getirir. Ferdi, “*Hani askerde anlatırdım sana, seviyorum derdim.*” der ve bunun üzerine Tarık, “*Hala aynı kız mı? Bir çiçekle yaz geçer mi enayi? (...) Bu zamanda senin gibisi zor bulunur. Koklayıp atacaksın oğlum.*” repliğiyle, izleyicinin kendisiyle karşılaştığı bu ilk sahne

içerisinde tüm karakter niteliklerini açığa vurur. Öyle ki Tarık'ın film süresince artarak devam eden cinsel açlığı, ölümüne neden olan kararlarının belirleyicisi olur.

Son olarak oryantalist paradigmanın başat temsil kodlarından biri olan tutkuların esiri olma durumu film süresince İpek ve Ferdi karakterinin söylemleri içerisinde gözlemlenebilir. Bir örnekle; Abbas'ın “*Atıma bakacaksın. Ahırda yatıp kalkarsın. Tam sana göre bir iş.*” ifadeleri sonucunda ahırda yaşamak gibi bir muameleye maruz bırakılan Ferdi'nin, bu olayı İpek'e bildirdiği sahne içerisinde İpek “*Ahırda yatarsan ben de üzülürüm Ferdi. Babam nasıl teklif etti bunu sana?*” der. Ferdi ise “*Ama inan üzülmedim. Sana yakın olacağım için sevindim bile. Seni her gün göreceğim, sesini duyacağım. Az şey mi bu?*” ifadeleriyle karşılık vererek İpek'e olan aşkının gururdan ve mantıktan öte bir konumda olduğu gerçeğini vurgular.

#### 4.2.2. Ses ve Müzik

*Derbeder* filmine yönelik ses kullanımının, oryantalist söylem ile ilişkilendirilebilecek herhangi bir yönü bulunmamaktadır. Öte yandan filmde kullanılan müzikler oryantalist söylem açısından son derece zengindir. Film süresince filmin başrolü olan Ferdi Tayfur'a ait sekiz adet şarkı baştan sona seslendirilmiş, bu bakımdan film aynı zamanda Tayfur'un albüm tanıtımı niteliğine bürünmüştür. *Derbeder*'in film müziklerini oluşturan Tayfur'un eserlerinden ilki, filmin açılış sekansında çalan *Huzurum Kalmadı* şarkısıdır. Tayfur'un bu eseri, filmin olay örgüsüyle paralel olarak kara sevdâ ve kötü kader ikiliğini konu edinmektedir. Şarkının ilk nakaratı şu şekildedir:

*Bilsen uzaklarda kimler ağlıyor  
Gelemem sevdiğim felek koymuyor  
Gurbet eller bana bir mesken oldu  
Gelemem sevdiğim kader bağlıyor  
Huzurum kalmadı fani dünyada  
Yapıştı canıma bir kara sevdâ*

Görüldüğü üzere *Derbeder* filminin açılış sekansında dinletilen bu şarkı, sözleri bakımından bir anlamda olay örgüsünü önelemek ve kötü kader gibi irrasyonel bir sebebe dayanarak ilişkisinin dizginlerini ele alamayan, akılcı düşünmekten uzak bir karakteri dile getirmesi bakımından oryantalist söylemi yeniden üretmektedir. Öte yandan filmin müziklerini oluşturan diğer şarkılar da içerdikleri sözler ve ürettikleri söylem bakımından ortak bir temaya sahiptirler. Dolayısıyla filmde kullanılan müziklerin tamamını incelemek aynı zamanda tekrara düşmek anlamına gelebilir.

Yeniden belirtmek gerekirse *Derbeder* filmi süresince tüm anlatıma yayılan; *Huzurum Kalmadı*, *Söz Geçmiyor Gönlüme*, *Batan Güneş*, *Derbeder* başta olmak üzere sekiz şarkı dinletilmektedir. Bahsi geçen şarkılar Tayfur'un müzik karakteristiğine uygun olarak; ayrılık acısı, kötü kader, gurbet, vefasız sevgili, ölüm gibi temaları ortaklaşa olarak barındırmaktadır. Bir örnekle filme ismini de veren *Derbeder* şarkısının kimi sözleri şu şekildedir:

*Boynumu бүktün бүkeli, yuvamı yıktın yıkalı  
Geri dönüp de gör halimi  
Derbeder oldum, perişan oldum  
Serseri dediler, gücenmedim*

*Divane dediler, gülüp geçtim*

*Senin bu yaptıklarına çok içerledim*

Görüldüğü üzere *Derbeder* filminin başrolü olan Ferdi'nin ve oryantalizm kapsamında temsili yapılan Doğulunun bir karakter özellikleri olan akıl dışılık, tutkuların esiri olma durumlarına bu şarkı sözlerinde açıkça rastlanılır. Bütün yaşantısını karşı cins tarafından sonsuza kadar sevmek gibi akıl dışı bir amaç üzerine kurgulayan bir adamın duygularını dile getiren bu şarkıda geçen “*Serseri dediler, gücenmedim. Divane dediler, gülüp geçtim. Senin bu yaptıklarına çok içerledim*” sözleri aynı zamanda film içerisinde Ferdi'nin başına gelen insanlık dışı muamelelere karşı tepkisizliğini, bir anlamda pasif Doğulu klişesini yeniden üretmektedir.

#### 4.2.3. Görüntü Yönetimi ve Kurgu

*Derbeder*'de kamera kullanımı, filmin seyirci ile özdeşlik kurmayı amaçladığı karakter olan Ferdi'nin duygularına eşlik eder niteliktedir. Ferdi'nin, İpek ile olan sahneleri, yoğun bir aşkı, saplantılı duyguları güçlendirmek adına yakın planlar eşliğinde gösterilir. Öyle ki sinema sanatının anlatım dilinde yakın planlar, gözlere ve mimiklere sağlanan yakınlık sebebiyle duygunun aktarıcısı rolünü üstlenir. Nitekim oryantalizm kapsamında temsili yapılan Doğulunun karakter niteliklerinden biri olan tutkuların esiri olma durumu *Derbeder* filminde Ferdi ve İpek temsilleri üzerinden üretilmekte ve bu duygu yoğunluğu yakın planlar ve detay planlar ile güçlendirilmektedir.

*Derbeder* filminde oluşturulan sinemasal dilinin belirleyicilerinden biri olan bir diğer temel unsur ise kurgudur. Filmin kurgusu ise yine filmin teması ile denk düşecek bir şekilde saplantılı aşkın aktarımı ve kötü kader olgusunun bir an önce gerçekleştirilmesi amacına yöneliktir. Bu amaç sonucunda filmin genelinde aceleci bir anlatım benimsemiştir. Olay örgüsü üzerinden detaylandırmak gerekirse Ferdi, Abbas'ın evinde ikamet ederken köyde yaşayan ailesine bir mektup yazar. Mektupta bir iş bulduğundan ve İpek'e olan duygularından bahsetmektedir. Mektubu Ferdi'nin babası Mahmut okur. Anne mektupta duyduklarından yola çıkarak Mahmut'a İpek'i istemesi için baskı yapar. Bu sahnenin bir plan sonrasında Mahmut, Abbas'ın evindeki salonda tek başına oturmaktadır ve hiçbir girizgaha gerek duymaksızın beylik cümleler eşliğinde İpek'i, Ferdi'ye ister. Söz konusu sahne mizansen bakımından öyle amatörce örülmüştür ki Mahmut, İpek'i oğluna isterken kız isteme geleneklerine aykırı bir biçimde tek başınadır, eşi gelmemiştir, Ferdi'nin durumdan haberi dahi yoktur

Nitekim bir filmde inandırıcılık temel bir öneme sahiptir. *Derbeder*'de ise hem birbirini takip eden sahnelerdeki neden sonuç ilişkisi, hem de sahne kurulumu yani mizansenlerdeki mantık ilkesi acıların müzik eşliğindeki aktarımının amaçlanması nedeniyle çoğu kez görmezden gelinir. Bu duruma yönelik verilebilecek bir diğer örnek ise Ferdi'nin şöhrete kavuşma sekansıdır. Bu sekans manidar bir biçimde Tayfur'un filme de ismini veren *Derbeder* şarkısı eşliğinde müzik altı olarak gösterilir. Bahsi geçen sekans içerisinde Ferdi, gazinoda şarkısını seslendirirken, paralel bir anlatımla Abbas ve ailesinin felakete sürüklenişi kaderci bir yaklaşımla gösterilir. Nitekim bir şarkılık metraj içerisinde şöhrete kavuşan Ferdi'nin bunu nasıl başarabildiği, bulunduğu muhitin en zengini olan Abbas'ın nasıl sefaletе sürüklendiğinin cevapları verilmez. Yeniden vurgulamak gerekirse *Derbeder*'de asıl olan Doğu'ya özgü yazgıcılığın bir tezahürü olan “*eden, bulur*” ilkesinin müzik eşliğinde gösterimidir.

#### SONUÇ

Elde edilen veriler ışığında *Derbeder*'in; olay örgüsü, karakterler, çekim teknikleri, mekânsal kurulum gibi sinemasal atmosferin oluşumunda belirleyici olan öğeleri bakımından

oryantalist söylemi yeniden ürettiği görülmüştür. Özellikle 18. yüzyıl Avrupa düşünürlerinin rasyonel düşünceyi öne koydukları bir düşünsel ortam içerisinde; kadercı, akla aykırı gibi nitelendirmelere maruz bırakılan Doğu, adeta Montesquieu'nün ifadesiyle “*Doğu despotizmi*” (2011: 105-111) üzerinden anlaşılmış ve tanımlanmıştır. Bu düşünceye paralel olarak *Derbeder* filmi de anlatımın tümüne sirayet eden kötü kader olgusunu belirleyici bir unsur olarak öne çıkarmış ve bu bakımdan Batı'nın, Doğu hakkındaki oryantalist yaklaşımlarını onaylamıştır.

Literatüre bakıldığında Türk Sineması'nda oryantalizm çalışmaları; Deniz Ergüven, Ferzan Özpetek, Fatih Akın gibi Batı ile temas halinde olan yönetmenlerin eserleri üzerinden anlaşılmıştır. Nitekim öz oryantalizm olarak adlandırılan bu süreç, Batı ile temas halinde olan, Batı kültürünü içselleştirmiş bir elitin varlığını gerektirir (Bezci ve Çiftci, 2012: 143). Öte yandan Türkiye'ye özgü bir popüler kültür olan (Işık ve Erol Işık, 2013: 43-44), hatta yönetenlere karşı halk tarafından kültürel alanda verilen bir mücadele olarak ifade edilip İngiliz Kültürel Çalışmalarının popüler kültür tanımlaması içerisinde düşünülen arabeskin oryantalist söylemi neden ürettiği ise bir başka tartışma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim arabesk bir halk kültürüdür fakat filmler aracılığıyla da konuşan arabesk, oryantalist söylemi yeniden üretmektedir.

Bu noktada söz konusu paradoksu aşmak, kültürel yaşamımız açısından büyük önem arz etmektedir. Öyle ki arabesk, her ne kadar 80'li yıllarda zirvesini yaşamış ve daha sonra düşüşe geçmiş bir kültürel akım olarak algılsa da değişen müzikal yapısı<sup>6</sup> ve sinemada arabesk starlara saygı mahiyetinde çekilen filmler aracılığıyla günümüz Türkiye'sinin kültürel yaşamında hatırı sayılır bir konum elde etmiştir. Dolayısıyla Türkiye'nin kültürel yaşamına bu denli etki eden, kültürel yozlaşmayı da beraberinde getiren arabeskin en önemli kültürel çıktılarında bir diğeri olan arabesk filmlerde hâkim olan söyleme yönelik araştırmaların çoğaltılması ve bu yönde bir bilinç oluşturulması gerekmektedir.

Bunun yanında *Derbeder* örneğinde görüldüğü üzere arabesk filmlerde lümpence bir yaklaşımla muhafazakâr değerlerin kutsandığı, modern yaşamın ise bütün kötülüklerin temeli olarak lanetlendiği görülmüştür. Nitekim böylesine bir oksidentalst yaklaşım Hasan Hanefi'nin (2014) belirttiği üzere oryantalist stratejileri onaylamak, yeniden üretmekten öteye gitmemektedir. Dolayısıyla bu çalışmadan farklı olarak arabesk filmlerde oksidentalst yaklaşımları öne çıkaran çalışmaların yapılması, literatüre yapacağı olumlu katkılar bakımından önemlidir.

## KAYNAKÇA

- Abdölmelik, E. (2007). Krizdeki Oryantalizm. A. Yıldız (Ed.), *Oryantalizm Tartışma Metinleri* içinde (s. 39-78). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ankaralığıl, N. (2008). Van Dijk'in Eleştirel Söylem Analizinden Hareketle The Siege - Kuşatma Filmi Üzerine İdeoloji Çözümlemesi. S. Parsa (Ed.), *Film Çözümlemeleri* içinde (s. 151-167). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Ayas, G. (2019). Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s. 2091-2121.
- Aytaç, İ. D. (2019). Popüleri Çevreleyen “Arzu”: 1970'li Yıllar Türkiye'sinde Arzu Siyasetinin Ana Akım Sinemaya Yansımaları Bağlamında Şerif Gören Sinemasında Arabesk. *Sinefilozofi Dergisi*, 4(7), 89-113.

<sup>6</sup> Arabesk müziğin değişen müzikal yapısı ifadesiyle vurgulanmak istenen müzik türü Arabesk Rap'tir.

- Bernstein, M. (1998). Introduction. M. Bernstein, & G. Studlar (Ed.), *Visions Of The East: Orientalism In Film* içinde (s. 1-19). New Jersey: Rutgers University Press.
- Bezci, B., & Çiftci, Y. (2012). Self Oryantalizm: İlimizdeki Modernite Ve/Veya İlimleştirdiğimiz Modernite. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 7(1), 139-166.
- Bilgiç, S. (2020, Temmuz 11). *Ferdi Tayfur Filmleri ve Arabesk Furya - Bölüm 1*. Kasım 2022 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=2BLZ7aQpCJI> adresinden alındı
- Bulut, Y. (2007). Oryantalizm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 428-437). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Chandler, D., & Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü*. (B. Taşdemir, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demirci, L. (2020, Temmuz 11). *Ferdi Tayfur Filmleri ve Arabesk Furya - Bölüm 1*. Kasım 2022 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=2BLZ7aQpCJI> adresinden alındı
- Demirci, L. (2020, Mayıs 9). *Rekoru Kırılmayacak Bir Melodram: Derbeder (1978)*. Kasım 2022 tarihinde Sinematik Yeşilçam: <https://sinematikyesilcam.com/2020/05/rekoru-kirilmayacak-bir-melodram-derbeder-1978/> adresinden alındı
- Dirlik, A. (2010). *Postkolonyal Aura*. (G. Doğduaslan, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Ergönültaş, E. (1980). Arabesk Olayı. *Milliyet Sanat Dergisi*(9), 30.
- Fidaner, A. (2022, Kasım 18). *1980'li Yıllarda Arabesk*. TRT Arşiv: <https://www.youtube.com/watch?v=xTdaWu9X49E> adresinden alındı
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fox, R. G. (2001). Orientalism. *International Encyclopedia of The Social and Behavioral Sciences* içinde (s. 10976-10978). Paris: Elsevier.
- Güngör, F. S. (2011). *Oryantalizm ve Amerika Birleşik Devletleri'nin Orta Doğu'ya Bakışının Sinemaya Yansımaları*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi .
- Güngör, N. (1990). *Arabesk: Sosyokültürel Açısından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Halliday, F. (2007). "Oryantalizm" ve Eleştirmenleri. A. Yıldız (Ed.), *Oryantalizm Tartışma Metinleri* içinde (s. 78-107). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Işık, C., & Erol Işık, N. (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses: Kültürel Dünyamızı Anlamak*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- İnalcık, H. (2007). *Atatürk ve Demokratik Türkiye*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. (A. Gürdal, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2019). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Lewis, B. (2007). Oryantalizm Sorunu. A. Yıldız (Ed.), *Oryantalizm Tartışma Metinleri* içinde (s. 217-246). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Montesquieu. (2011). *Kanunların Ruhu Üzerine*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.

- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, M. (2016, Mayıs 5). *Acısıyla Tathısıyla Hayatımız Arabesk*. Kasım 2022 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=gNGWXnE9Wv4> adresinden alındı
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması, Dönemler/Modalar/Tipler*. Dünya Kitapları: İstanbul.
- Özön, N. (2010). *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sözen, E. (2017). *Söylem*. İstanbul: Profil Kitap.
- Said, E. W. (1972). Michel Foucault as as Intellectual Imagination. *Boundary 2*, 1(1), s. 1-36.
- Said, E. W. (2017). *Şarkiyatçılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2006). *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*. İstanbul: +1 Kitap.
- Scognamillo, G. (2014). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Shaheen, J. G. (2009). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies A People*. Northampton: Interlink Publishing.
- Shohat, E. (1998). Gender and Culture of Empire. M. Bernstein, & G. Studlar (Ed.), *Visions of The East: Orientalism in Film: Toward a Feminist Etnography of the Cinema* içinde (s. 19-69). New Jersey: Rutgers University Press.
- Stokes, M. (2020). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şen, M. T. (2010, Aralık 11). *Arabesk Sinemasının Şarkıcı 'Küçük'leri*. Kasım 2022 tarihinde Öteki Sinema: <https://www.otekinsinema.com/arabesk-sinemasinin-sarkici-'kucuk'leri/> adresinden alındı
- Yıldız, A. (2020). *Arabesk Müziğin Sinemada Gösterimi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zor, L. (2017). Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Analizinin Sinema Filmlerine Uygulanması ve Kazakistan Sineması'ndan Örnek Bir Film Çözümlemesi: Stalin'e Hediye. *Akademik Bakış Dergisi*(61), 877-889.