

11 Eylül Saldırıları Sonrası Hollywood Sinemasında Oryantalist Yönelimler, Politik Söylem ve Kültürel Emperyalizm

Dr. Arzu Yavuz



ÖZGÜR
YAYINLARI

11 Eylül Saldırıları Sonrası
Hollywood Sinemasında
Oryantalist Yönelimler,
Politik Söylem ve Kültürel
Emperyalizm

Dr. Arzu Yavuz



Published by
Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.
Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep
☎ +90.850 260 09 97
📞 +90.532 289 82 15
🌐 www.ozguruyayinlari.com
✉ info@ozguruyayinlari.com

11 Eylül Saldırıları Sonrası Hollywood Sinemasında Oryantalist Yönelimler, Politik Söylem ve Kültürel Emperyalizm

Dr. Arzu Yavuz

Language: Turkish
Publication Date: 2024
Cover paint by Mehmet Çakır
Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0
Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-975-447-970-6

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub537>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Yavuz, A. (2024). *11 Eylül Saldırıları Sonrası Hollywood Sinemasında Oryantalist Yönelimler, Politik Söylem ve Kültürel Emperyalizm*. Özgür Publications. DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub537>.

License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozguruyayinlari.com/>



Önsöz

Bu kitap, 11 Eylül 2001’de gerçekleşen terör saldırılarının ardından Hollywood sinemasındaki oryantalist temsilleri, bu temsillerin politik söylemlerle nasıl iç içe geçtiğini ve kültürel emperyalizmin bu sinematik üretimle nasıl pekiştirildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. 11 Eylül, yalnızca dünya siyasetinde değil, popüler kültürde de derin etkiler bırakmış bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde, Doğu’nun ve Doğulu’nun Hollywood sinemasındaki temsilleri büyük bir değişim geçirmiş, savaşın ve terörizmin küresel söylemleri sinemada yeniden şekillenmiştir.

Sinemanın gücü, sadece bir eğlence aracı olmanın ötesindedir; aynı zamanda toplumsal ve politik ideolojilerin yeniden üretildiği bir alan olarak işlev görmektedir. Hollywood sineması, özellikle 11 Eylül sonrası dönemde, Orta Doğu ve İslam dünyasına dair inşa edilen stereotipleri ve imgeleri, Batılı değerlerin üstünlüğünü pekiştiren bir biçimde izleyiciye sunmuştur. Bu kitap, bu imgelerin yalnızca sinemasal bir temsil olmadığını, aynı zamanda Amerikan dış politikasının ve küresel güç ilişkilerinin bir yansıması olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır.

Kitap boyunca, Hollywood’un oryantalist yaklaşımının nasıl politik bir araç haline geldiği, Doğu’nun “öteki”

olarak inşa edilmesinin ardındaki tarihsel ve ideolojik temeller, kültürel emperyalizm bağlamında ele alınacaktır. Hollywood sinemasının bu bağlamda nasıl bir kültür endüstrisi olarak işlediği, ideolojik bir aygıt olarak Batı'nın küresel egemenliğini nasıl pekiştirdiği incelenecektir.

Sinema, yalnızca görsel bir sanat dalı değil, aynı zamanda toplumları şekillendiren ve belirli ideolojileri içselleştiren güçlü bir iletişim aracıdır. Bu kitap, Hollywood sinemasının küresel ölçekte nasıl bir etki yarattığını, izleyiciler üzerinde nasıl bir algı oluşturduğunu ve bu sürecin 11 Eylül sonrası nasıl bir şekil aldığına dair derinlemesine bir inceleme sunmaktadır.

Sinema ve politika arasındaki bu etkileşim, sadece bir film izleme deneyimi olmaktan çok, Batı'nın küresel hegemonik yapılarının bir parçası haline gelmiştir. Hollywood'un bu söylemi, kültürel emperyalizmin bir aracı olarak, sadece Batı'da değil, tüm dünyada Doğu'yu yeniden şekillendiren bir güç olarak işlev görmüştür.

“11 Eylül Saldırıları Sonrası Hollywood Sinemasında Orta Doğu Halklarının Sunumu” yüksek lisans tezinden uyarlanan bu çalışmanın, sinemanın toplumsal ve politik rolünü anlamaya yönelik önemli bir katkı sağlayacağını umuyorum. Okuyuculara, film sanatının derinliklerine inerek, bu sanatsal formun nasıl bir ideolojik güç aracı olabileceğini ve dünya üzerindeki politik gücü nasıl etkileyebileceğini daha iyi kavrayabileceklerini düşünüyorum.

Dr. ARZU YAVUZ

Aralık-2024, İzmir

Teşekkür

Tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen bana her zaman yol gösteren ve güç veren canım aileme, her zaman yanımda olan ilk öğretmenim annem Gülsüm Yavuz'a, tecrübelerinden yararlandığım fedakâr babam Mahir Yavuz'a

Akademik hayatımın on yılını beraber geçirdiğimiz, beş yılını da asistanı olma şerefine eriştiğim, bana gündelik ve akademik hayatta öğrettiği her değerli bilgi ve engelleri aşmamda bana verdiği destekle, özverili emek ve yol gösterici desteği sayesinde hayatımda kalıcı izler bırakan yüksek lisans, doktora sürecimde benden akademik ve manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen fikirleriyle bana yol gösteren değerli tez danışmanım ve akıl hocam, mentörüm ve büyüğüm Prof. Dr. Nimet Önür'e teşekkürlerimi sunarım

İçindekiler

Önsöz	iii
Teşekkür	v
Giriş	1
1 11 Eylül Sonrası Hollywood Sinemasında Oryantalist Yönelimler	9
Hollywood Sineması ve İdeolojisi	9
11 Eylül Sonrası ABD Dış Politikasının Hollywood'a Yansımaları	37
2 Argo (Operasyon Argo, 2012), Charlie Wilson's War (Charlie Wilson'ın Savaşı, 2007) ve Syriana (2005) Filmlerinde Oryantalizmin Sunumu	49
Araştırmanın Metodolojisi	49
Argo (Operasyon Argo, 2012) Filminde Oryantalist Sunumlar	55
Charlie Wilson's War (Charlie Wilson'un Savaşı, 2007) Filminde Oryantalist Sunumlar	73
Syriana (2005) Filminde Oryantalist Sunumlar	88
Sonuç	103
Kaynakça	109
Özgeçmiş	115

Giriş

Sömürgecilik faaliyetleri içerisinde Anglo-Sakson Komünü olan uygarlıklar ve ülkeler, Batı ülkeleri olarak adlandırılmaktadır. İnceplik'in, (2008: 1) belirttiği gibi, dünyanın elips şeklinde olduğu bilgisi, dünyayı tanımaya başlarken edindiğimiz bilgilerden ilkidir. Buna göre dünya, enlem ve boylam olarak adlandırılan, simgesel birtakım çizgilerle bölünmüştür. Dünyayı kuzey-güney ya da doğu-batı olarak ayıran bu çizgiler, coğrafi bölgelerin ve kıtaların öğrenilmesi için gereklidir. Bu bağlamda İnceplik, (2008: 1) elips şeklindeki dünyada yönlerin belirlenmesi ve mekânsal ayrımların yapılması noktasında merkezin neresi olduğu sorusunun sorulması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu durumda ise doğu-batı ya da kuzey-güney denilince akıllarda oluşan olumlu ya da olumsuz izlenimin kaynağının ne olduğu sorusunun cevaplanması gerekmektedir.

Doğu ve batı arasındaki coğrafi ayrımın Batı tarafından oluşturulduğunu belirten Uluç, (2009: 102) Kuzey Amerika'da kullanılan en yaygın haritanın, ABD'yi dünyanın merkezine yerleştirip, Asya kıtasını ikiye bölen harita olduğunu ve en yaygın olarak kullanılan dünya haritasının da Batı Avrupa'yı ortada gösteren harita olduğunu bildirmektedir. Uluç, bu haritanın Mercator

Projeksiyonuna¹ dayandığını ve dünya imgesini değiştirdiğini; “Avrupa, Asya’nın diğer iki yarımadası ile (bölünme öncesi Hindistan ve Güneydoğu Asya) yaklaşık olarak aynı alana sahip olmasına rağmen Avrupa’ya kıta denirken Hindistan’a yarımada denmesi örneği üzerinden açıklamaktadır. İngiltere’nin dünyanın tam merkezinde olduğu merkator haritada Batı, küresel sahnenin merkezini işgal etmiş ve Doğu’yu dış sınıra yerleştirmiştir. İngiltere ve diğer sömürge devletleri, sömürge politikalarınca yaratmak istedikleri coğrafi görsel algı sebebiyle merkator haritayı az gelişmiş ülkelere ve kendi sömürgelerine dağıtmışlardır. Erkan, (2009: 12) dünya haritalarındaki yer yön adlarına ilişkin olarak sorgulamaların yapılabileceğini belirtirken, Durukan (2004: 32) haritalardaki Avrupa merkeziliğine dikkat çekerek, Afrika’nın gerçek büyüklüğünden daha küçük; Avrupa ve Kuzey Amerika’nın da gerçekte olduğundan daha büyük gösterildiğine işaret etmektedir.

Ekonomik ve siyasi yönden güçlü ülkeler, kendi ekonomik ve siyasi çıkarlarına göre kendileri dışındaki bölgeleri ötekileştirmektedir. Batılı bireyin bilinmeyi keşfetmesi ve Batı’da bulunmayanın Doğu’da aranması serüveniyle başlayan süreç, coğrafi keşifler denilmektedir. 16. yüzyılın başında Hindistan’a, yani bilinmeyen Doğu’ya ulaşmak amacıyla yola çıkan Christopher Columbus, Amerika kıtasına ayak basmıştır. Coğrafi konum itibarıyla Amerika’nın batısında yer alan Hindistan, günümüzde Doğu olarak kabul edilmektedir. Dönemin güçlü imparatorluklarından destek alarak Doğu’nun zenginliğine

1 Mercator Projection (Merkator Projeksiyonu): Gerardus Mercator tarafından tasarlanan; İngiltere, Kanada ve Avustralya’yı olduğundan daha büyük gösteren haritadır. Bu projeksiyona göre, enlemler arasındaki açıklıklar, dünyanın seklinden dolayı bazı ülkeleri ve kıtaları olduğundan farklı boyutta göstermektedir.

“Merkator Projeksiyon”: https://www.academia.edu/5226570/Projeksiyon_sistemleri_koordinat_Erişim_Taribi: 24.10.2016

ulaşmak için keşfe çıkan Colombus, Amerika Kıtası'nı keşfetmiştir. Doğu, Batılı bireyin bilinmeyeni keşfetme ve orada karşılaştığı şeylere bir isim verme gerekliliğinden ortaya çıkmış bir kavramdır. Oxford Living Dictionaries'in tanımına göre² Christopher Columbus'un Hindistan'ı keşif amacıyla ulaştığı Amerika Kıtası'ndaki yerlilere verdiği isim İngilizce'de "Native Indians" (Hint Yerlileri) ya da "Native Americans" (Amerikan Yerlileri) olarak belirlenmiştir. Sonraki yıllarda Hindistan'ın keşfi ve sömürgeleştirilmesi sürecinde Hindistan'daki yerli halkı ifade etmek için kullanan "Indian" kelimesinin yol açtığı (Hint/Hintli) anlam karışıklığını gidermek için "British Indians" (Britanya Hintlileri) ya da "Indian Britons" (Britanyalı Hintliler) ifadeleri, Batılı otoriteler tarafından benimsenmiştir. Batı, bilinmeyene ulaşabilmek için mücadele vermiş, keşifler ve sömürgecilik faaliyetleri ile tanıdığı Doğu ve Doğulu üzerinde tahakküm kurarak genelleyici, stereotipleştirici imgeler üretmiştir.

Batı eliyle yeniden yaratılan Doğu'yu, gerçekliğin bir kopyası olarak kabul ederek, Batılı Oryantalistlerin Doğu'ya dair algılarını serap kelimesi üzerinden değerlendiren Güngör, (2011:1) Batı'nın belirli coğrafi sınırlar içinde yarattığı ötekinin, tarih boyunca zihinlerde hep var olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Doğu'nun keşfiyle başlayan, dönemin hâkim ideolojisi içerisinde, Batı'nın ürettiği metinlere konu olan "biz" ve "öteki" kimliklerinin, yer kavramları ile ilişkilendirilip, tasarlanarak politik ve iktisadi olarak tüketilen bir malzeme olduğunu ifade etmiştir.

Kökenleri sömürgeciliğe dayanan Oryantalizm, güçlü devletlerin oluşturduğu söylemiyle etkinlik alanlarını en yakın Doğu'dan Uzak Doğu'ya kadar genişletmiştir.

2 "Oxford Living Dictionaries": <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/indian#Indian> **Erişim Tarihi:** 25.10.2016

Batı, iç işlerine müdahale etmek istediği ülkeleri Kuzey ve Güney ya da Doğu ve Batı olarak sınıflandırmış ve bu bölgelerdeki nüfuzunu arttırmaya yönelik çalışmalarda bulunmuştur. Avrupa'nın sömürgecilik yarışında siyasi birliğini henüz tamamlamamış olan ABD, kendi kıtasındaki sömürgeci faaliyetlere Avrupa kıtasından getirdiği esirler, köleler ve diğer Avrupalı halklar üzerinden devam etmiş, kıtadaki yerlilerin etkinliğini azaltıp, kıtaya tamamen hâkim olmak istemiştir. Batı; Endüstri Devrimiyle modernizmi başlatmıştır ve sonrasında kapitalist sistemin yanı sıra sömürgecilik faaliyetleri üzerinden de ekonomisini geliştirmiş, diğer bir deyişle ekonomisini sömürge devletleri üzerinden büyütmeyle devam etmiştir. Gökyayla, (2007:13-14) modernleşmenin Batı dünyası ile ilişkilendirildiğini, Batı dünyasında yer almayan ülkelerin modernleşme süreçlerinin farklı nitelikler sergilediğini ve kısacası modernleşmenin tüm dünyada aynı zaman ve koşullarda ortaya çıkan bir süreç olmadığını belirtmektedir. Dolayısıyla modernleşme ile birlikte anılan Batı, kendi dışındaki ülkelerin modernleşme süreçlerine etki ederek, onları öteki konumuna itmiş ve Doğu'nun kendi değerleriyle modernleşmesine fırsat vermeden, onu öteki olarak ele alarak kendi modernite paradigmasına göre yeniden değerlendirmiştir.

Batı, kendi değerlerine göre inşa ettiği Doğu'yu, Yeni Dünya olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda Doğu, gizemli, fantastik ve mistik bir hayali mekân olarak resmedilmiştir. Doğu'ya yönelik keşiflerin ve seyahatlerin artmasıyla zihinlerde yaratılan Doğu imgesi, yerini yazılı eserlerdeki temsillerine bırakmıştır. Köse ve Küçük'e göre, (2015: 112) Oryantalizmin ortaya çıkışı 1312'de toplanan Viyana Konsülünün çeşitli Batı üniversitelerinde birkaç Arap dili kürsüsünün kurulması kararıyla ilişkilidir. Ardından "Doğu ile Batı arasında siyasi ve ekonomik ilişkilerin gelişmesi, Doğuyu gezen seyyah ve misyonerlerin sayısındaki artış

Doğu hakkındaki eserlerin de çoğalmasına sebep olmuştur. 17. ve 18. yüzyıl Avrupa düşüncesine hâkim olan eğilimler, farklı toplum ve kültürlerin bilinmesi ve araştırılmasına için yeni ve nispeten olumlu bir zemin oluşturmuştur. Reform, Rönesans, Kopernik Devrimi, Coğrafi Keşifler gibi yeni bir dünya görüşünün habercisi olan gelişmeler sonucunda Avrupalılar, Avrupa'nın ötesinde de başka dünyaların bulunduğunu bizzat keşfetme imkâna kavuşmuşlardır.” Batı, sömürgeleştirdiği Doğu üzerinde pozitivist rasyonel düşünceyi oluşturma ve modernite projesini gerçekleştirme amacını gütmüştür. Bu süreçte Doğu Bilimi adıyla faaliyetler yürüten Oryantalistlerin etkinliği önemlidir.

Oryantalizm, etkinliğini ayrıca edebi faaliyetlerle devam ettirmiştir. Hollywood sektörü ise Oryantalizmin etkinliğini devam ettirebilmenin farklı bir biçimidir. Güngör, (2011: 1) günümüzde Hollywood'un, Oryantalistlerin yerini aldığını belirterek, Hollywood film yapımcılarının yaptıkları filmlerle Oryantalizme katkı sağladıklarını ve Batılı siyasi güçlerin Doğu üzerinden sürdürdüğü iktidar ilişkilerini içeren politik süreci desteklediklerini belirtmektedir.

“Sinema için söylenen kaybedilmiş bir savaşı kazandırabileceği gibi kazanılmış bir savaşı kaybettirebilir” ifadesi ile Namaz, (2011: 1) günümüzün en önemli iletişim araçlarından biri olan sinemanın ideolojik sunumuyla ve politik temsilleriyle kitleler üzerinde etkili bir ideolojik aygıt olduğunu belirtmektedir. Popüler kültüre de hizmet eden sinema, bağlı olduğu ülkenin politikasını, kültürünü ve düşünme biçimini yansıtmaktadır. Oryantalizm ve Hollywood sineması ilişkisi içerisinde ise, Hollywood ideolojik bir güç olarak Doğulu halka yönelik Oryantalist imgeleri siyasal ve toplumsal olaylar üzerinden yorumlayarak sinemaya aktarmıştır. Hollywood, Doğulu halkları kalıplaşmış yargılar üzerinden değerlendirerek Doğulu stereotipini; petrol zengini Araplar, terörist İslamcılar,

peçeli dansöz kadınlar gibi imgeler içeren filmlerle yeniden üretmiştir. Hollywood ayrıca tüm dünyada ve hatta Doğu'da da bu kalıplaşmış yargıların yaygınlaşmasına sebep olmaktadır. Said, (2012: 11) Doğu'nun, Batı için sadece bir komşu 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" olduğunu, *Oryantalizm* adlı eserinde Doğu-Batı arasında oluşturulan karşıtlığı eleştirerek açıklamaktadır. Oluşturulan karşıtlık, dönemin siyasi konjonktürüne uygun bir biçimde sürekli güncellenerek, Hollywood'un Doğu'ya dair oluşturduğu "çarşafli kadınlar, eli palalı erkekler, çocuk askerler" gibi basmakalıp imgelerle kalıcı hale getirilmektedir.

Hollywood; politik, askeri, ekonomik ve dinsel gücü bir potada eriterek oluşturulan kurgusu (fiction) ile "gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler seyirciyi belirli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırır" (Ryan ve Kellner, 1997: 18). Hollywood sinemasındaki Oryantalizm, 11 Eylül 2001 tarihinden sonra örtük ve açık temsillerle devam etmiş, stereotipleştirilmiş Doğulu imgesi filmlerde sürdürülmüştür.

Bu çalışmada 20. yüzyılın siyasi, askeri ve ekonomik açıdan en güçlü ülkesi olan ABD'nin kültürel bir uzantısı olarak Hollywood sineması üzerinde durulmuştur. Kaya'ya göre (2010: 1) 20. yüzyılda gerçekleşen her iki dünya savaşından da galip çıkan ABD, Orta Doğu'nun ticari ve siyasi geleceğini kendi çıkarlarına göre belirlemek istemiştir. Bu da ABD'yi Sovyetler Birliğinin karşısına çıkan süper güç haline getirmiştir. Soğuk Savaş boyunca ve Soğuk Savaş'ın bitiminden sonra ABD'nin, Orta Doğu'nun geleceğine

yön vermek için gerçekleştirdiği müdahaleler ve savaşlar, Orta Doğu halklarını ABD'nin politik stratejilerine yoğun olarak dâhil etmiştir. Bu durum, Batı'nın gözündeki mistik, egzotik, gizemli ve kutsal Doğu imgesinin yerini terörizmin ve savaşların beşiği olan Doğu imgesinin almasına neden olmuştur.

Bu çalışmadan 21. yüzyılın başında gerçekleşen 11 Eylül saldırıları sonrası Hollywood'un Oryantalist tutumunun incelenmesi, ABD dış politikası ve Hollywood sineması arasındaki ilişkiyi göstermek için gerekli görülmüştür. Araştırmanın birinci bölümünde Hollywood sinemasının ortaya çıkışı, gelişimi ve yansıttığı ideolojiye yer verilecektir. Bunun yanında, küresel medyanın isleyişi üzerinden çok uluslu şirketlerin egemenliği ve Hollywood sinemasının çok uluslu şirketlerle olan ortak isleyişi değerlendirilecektir. Kültür endüstrisi ve siyasi yapı arasındaki ilişki, 11 Eylül sonrasındaki ABD devlet politikası üzerinden açıklanacaktır. 11 Eylül saldırıları siyasi açıdan ele alınıp, saldırıların sinemadaki Doğu algısına yansıtış biçiminin üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, amaç, önem, öncüller, sorunsal, hipotez, sınırlılıklar, evren ve örneklem üzerinden araştırmanın metodolojisi açıklanacaktır. 11 Eylül sonrası Hollywood sinemasında Orta Doğu halklarının sunumuna yönelik olarak ele alınan *Argo* (*Operasyon Argo*, 2012), *Charlie Wilson's War* (*Charlie Wilson'ın Savaşı*, 2008) ve *Syriana 2005* filmlerinin çözümlemelerinde, mekânların ve Batılı ve yerli halkın ne şekilde sunulduğu incelenecektir. Bu sunumların, Oryantalist düşüncüyü nasıl yansıttığı açıklanacaktır.

11 Eylül Sonrası Hollywood Sinemasında Oryantalist Yönelimler

1.1. Hollywood Sineması ve İdeolojisi

Sinema, temsil ettiği olay örüntüleri ve söylemlerle her dönemde izleyicileri üzerinde etkili olmaktadır. Dönemin değerlerince onaylanan ve onaylanmayan toplumsal ilişkiler, yaşama ilişkin bir anlayışı ve pratiği güncelleyerek, izleyiciler üzerinde bazı eğilimlerin oluşmasında etkilidir. Sinema, görsel bir sanat olmasının yanı sıra bilgi verme özelliği de barındırdığı için, temsil ettiği olayları içerisinde bulunduğu zamanın ideolojisiyle yeniden kurgulayarak, toplumlara yönetim sistemleri hakkında bilgi sağlamaktadır. Böylelikle sinemanın belirli bir mantık dizgesi üzerinden kurgulanan sosyo-politik olayları gündeme taşınması, anlamlandırmalar normalleştirmeler ve marjinalleştirmeler sinemaya belirli toplumsal duyarlılıklar kazandırdığından, sinema bireyler için adeta toplumsal bir deneyim alanı oluşturmaktadır.

Sinema, günün siyasi konjonktürüne uygun olarak oluşturulan senaryolar ile belli ideolojileri ekrana

yansıtır. Ekinci'ye (2014: 52) göre Hollywood film anlatıları ve imgelemleri ideolojik bir alana hizmet eder. Hollywood sineması, sinemayı kültürel bir savaş aracı olarak kullanarak yeni bir kavram/çerçeve üzerinden gişe başarısı yüksek olacak ürünler ortaya koymak amacı gütmektedir. Filmler, sistemi benimsetmede, sistem içindeki çatışmaların eritilmesinde aracı olabilmektedir. Bould'a (2015: 162) göre sinema, insanlarda ulusal ve emperyal sistemlere ait olma becerisi oluşturmuştur.

Hollywood sineması ile kitleleri etkisi altına alabileceğini anlayan ABD, bu sektör içerisindeki etkinliğini gün geçtikçe artırmaktadır. Stalin'in şu cümlesi, bir kültür endüstrisi olan Hollywood sinemasının gücünü göstermektedir: "Eğer Amerikan sinema dünyasını kontrol edebilseydim, tüm dünyaya komünizmi yaymak için başka bir şeye ihtiyacım olmazdı" (Atam, 2012: 9). Teknik anlamda filmlerin görsel ve işitsel öğelerini sürekli olarak geliştiren Hollywood sineması, pazarlama yöntemleri ile etkinliğini daha da artırmıştır. Namaz (2011: 39), Hollywood sinema endüstrisinin bu denli güçlü bir hakimiyet alanı yaratmasını, "Hollywood'un gücünün temelinde, her döneme ve her teknolojiye uyum sağlayabilmeyi başarması, üretim ve pazarlama tekniklerini sürekli yenilemesi" şeklinde ifade etmiştir. Böylece herkes tarafından ulaşılabilirliği artan Hollywood sineması, kültür endüstrisini kontrol eden bir küresel sermaye ile de doğrudan bağlantılı olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'na kadar serbest pazar ekonomisi içinde, teknik açıdan filmlerin sessiz de olmasından dolayı dil ve oyuncu engeli bulunmayan Avrupa ve ABD sineması, film ihraç ve ithal etme konusunda sıkıntı yaşamazken, savaş sonrası gücünden ödün vermeyen ABD, Avrupa'nın film ihtiyacını karşılamak amacıyla çektiği filmlerle sektördeki talebi karşılamaya

başlamıştır. Scognamillo'ya (1994: 12) göre Hollywood sineması Birinci Dünya Savaşı'na kadar kendi kendine yeten bir endüstri halindeyken, savaş döneminde Amerikan askerlerinin Avrupa'ya açılmasıyla yeni bir pazara kavuşmuş, ürünlerini diğer kıtalarda da pazarlama şansını elde etmiş ve kar sağlamaya yönelmiştir. Bu durum ABD'nin sektörde ilerlemesini ve ihracatı karşılamak amacıyla yeni filmler çekmesini gerektirdiğinden, önceleri New York'ta olan Amerikan Film Endüstrisi, Hollywood'a taşınmak zorunda kalmıştır. Cenk Demirkıran'ın basılmamış 'Hollywood sineması Ders Notları'na göre, film stüdyolarının Hollywood'a taşınmasının nedenleri, Hollywood' da arsa fiyatlarının düşük olması, bölgenin bol güneşli olup çeşitli doğal mekanlara sahip olması ve bölgede Kızılderili, Meksikalı gibi farklı etnik yapılarda birçok insanın yaşamasıydı. Ekonomik ve doğal gerekçeler yüzünden Hollywood'a taşınarak yerleşkesini ve kapsamını büyüten Amerikan sinema endüstrisi, artık Hollywood sinema endüstrisi olarak anılmaya başlamış, tamamen ekonomik kâr amaçlı bir sektör haline gelmiştir. Böylece Hollywood sinema sektöründe bir ikon ve marka olmuştur. Farklı etnik yapıdaki insanların bu bölgede yaşaması da sendikalaşmanın önüne geçtiği için, düşük ücretle çalışan sinema oyuncularının ve işgücünün kolaylıkla bulunması, sinema endüstrisinde yaşanacak ekonomik sorunları aşağı çekmiştir.

Scognamillo'ya (1994: 29) göre 1914-1929 döneminde Amerikan sinemasının merkezi olan Hollywood, aynı zamanda bu sinemanın yapılanma dönemini de oluşturur. Birinci Dünya Savaşı süresince ve sonraki yıllarda Amerika' da sadece Hollywood filmleri gösterilmiş, ayrıca güçlü yapım/dağıtım/tanıtım siyaseti sayesinde Avrupa'nın da %90'ını Hollywood sineması işgal etmiştir. Kolker'e (1999: 22-23) göre bağımsız bir şirket olarak kurulan film stüdyoları kitlesel üretimi desteklediğinden, sanatsal

değeri göz ardı edilerek üretilen filmler yönetmenleri sınırlayarak, şirketleri fedakarlığa ya da değişime zorlamıştır. Scognamillo (1994: 27), bir sanat ürünü olan sinemanın var olabilmesi için üretilen filmin bir meta sayılıp, üreten ve pazarlayan bir sanayinin kurulmasını, bir sanayi ürünü olan sinemanın kendi finansal kurallarını kurup, ona göre bir değerlendirme içerisine girmesi gerektiğini belirtir. Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa devletlerine göre daha az zarara uğrayan ABD, Avrupa sineması karşısında artırdığı siyasi ve ekonomik üstünlüğü ile Avrupalı seyirciyi de ele geçirmiş, sinema alanındaki gücünü en üst noktaya taşımış ve ideolojik yayılcılığını arttırmıştır. Atam'a (2012: 17) göre ABD'nin sinema üzerinden uyguladığı kültürel yayılcılık dünya barışı için gereklidir. Bu da "Pax- Americana'nın³ (Amerikan Barışı) "yalnızca savaş tüketiminin ABD'den yapılması ve savaşan ülkelerin ABD'ye daha çok bağımlı olması" iddiasını doğrular niteliktedir. Kolker, (1999: 21) film şirketlerinin ürettikleri filmlerin içeriği ve filmlerin hangi kitlelere sunulacağı konusunda kararsız kaldığını ve özellikle 1950'lerden sonra yapılan filmlerin "farklı ellerce, farklı kaynaklardan ve farklı amaçlarla yapıldığını ve kontrol edildiğini" belirterek, yapım şirketlerinin, dönemin ideolojisine uygun ürünler ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Bu durum ABD'nin Hollywood film endüstrisi üzerinden kültürel yayılcılığını gerçekleştirdiğini göstermektedir. Film yapımcılarının belirlediği dağıtım şirketi üzerinden, Hollywood ürünleri, ABD'nin siyasi ya da kültürel anlaşmazlık

3 Pax Americana: Latince Amerikan Barışı anlamına gelen, II. Dünya Savaşı'nın ardından bu yana ABD'nin dünyanın en büyük askeri ve diplomatik gücü olduğu dönemi (yılları) içine alan görece barış dönemini tanımlamak için kullanılan terim. "Pax Americana": https://tr.wikipedia.org/wiki/Pax_Americana *Erişim Tarihi:* 01.12.2016

yaşadığı ülkelere de dağıtılmaktadır. Abisel, (1995: 13) kapitalizm kurallarına göre yapılan sinema endüstrisinin ürettiği filmleri kültür endüstrisinin ürünleri olduğunu ifade etmektedir. “Bu sistem, ilk günlerden itibaren film türlerini de devreye sokarak – gangster, western hatta bilim kurgu bile olsa- sıradan yaşanan, yaşanabilecek olan gündelik konularla” bağlantı kurmuş ve sinema seyircisi tarafından benimsenmiştir. Ekonomik sistemle bütünleşik olarak üretim faaliyetlerini yürüten Hollywood sineması kültür endüstrisine yönelik oluşturduğu tür filmleri ile popüler kültüre yönelik de ürünler ortaya koymaktadır. Bould, (2015: 161- 162) sinemanın sömürgeci ve emperyalist söylemlerinin içinde yer aldığını ve bu söylemlerden etkilendiğini ifade etmiştir. Bould, tür filmlerini ortaya çıkmasına neden olan siyasi gelişmelerin etkisine örnek olarak bilimkurgu türündeki filmlerin sömürgeci ideolojiyi yeniden yarattığını belirtmiştir. Abisel (1995; 181-182) ise, müzikal film türünün ortaya çıkışının “otuzlu yılların toplumsal özellikleri ve Hollywood’un büyük stüdyo yapısı” ile ilişkili olduğunu savunmaktadır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasındaki dönemde “bol şarkı ve dans numaraları içeren, eğlenceli, sıkıntıları giderici müzikal komediler” kaçış filmleri olarak tanınlanmış ve popüler tür haline gelmişlerdir. Scognamillo, (1994: 17) büyük yapım şirketlerinin artmasıyla ortaya konan ürünlerin değişimine dikkat çekerek bu bağlamda, Wall Street’in çökmesine paralel olarak müzikal filmlerin ve işsizliğin artmasından beslenen gangster filmlerinin üretimini örnek göstermiştir. Abisel, (1995: 191) Mark Roth’un 1930’ların başlarında Warner Stüdyolarında yapılan müzikaller ve gangster filmlerini inceleyerek bu dönemin popüler türleri olan gangster ve müzikal filmlerinin

dönemin ekonomik bunalımıyla belirgin bir biçimde ilgili olduğunu ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Tütün özelliklerini ve Sanat değeri taşıyan filmleri meta değeriyle biçimlendiren Hollywood farklı türlerdeki film üretimi ile, yarattığı yeni konuları birer janr (tür) kavramını da biçimlendirmiştir. Hollywood filmlerinin ürettiği tasvirler üzerinden şekillenen Amerikalı imgesi, filmlerle üretilen siyasi bir algı yanılmasıdır. Dünyanın böyle bir yanılısına içerisine sokulması, Hollywood'un uzun süreli emeğinin bir sonucudur. *Amerikan Sineması*'na (2011:12) göre, 1920'lerde yaklaşık 40 milyon ABD'li sinemaya gitmekteydi. "O yıllarda Hollywood'da materyalizm, sinizm ve cinsel serbestlik yönelimleriyle kendini gösteren Caz Çağı, filmlerin denetim altına alınması yönünde tepkilere neden oldu". Hollywood, film yapımcı ve dağıtımçıları derneğine başkan olarak seçilen Cumhuriyetçi Presbiteryen⁴ Wilbur Hays'ın 1930'da çıkardığı "Hays Yasası" 1960'ların ortalarına kadar halkı ahlaklı kılmak için Hollywood sinemasındaki cinselliği ve şiddeti mümkün olduğunca sansürlemeye çalışmıştır. Hükümetin sinema üzerindeki sansürü önlemek isteyen yapımcılar ise, Hays Bürosu olarak adlandırdıkları ABD Sinema Yapımcıları ve Dağıtımçıları adlı örgütü kurarak, sansürü azaltmak yönünde çalışmalar yapmışlardır.

İkinci Dünya Savaşı döneminde, siyasi çıkarlarını Hollywood sineması üzerinden dünya seyircisine aktarmaya çalışan ABD, Scognamillo'nun da (1994: 18) belirttiği gibi, eğlenceyi yeğlemesine rağmen, ABD'nin gerçeklerini dönemin başkanı Roosevelt'in bir sözcüsü olarak cesurca ifade etmekte, daha "demokratik ve evrensel konulara" değinmektedir. Kellner'e (2013: 29)

4 Presbiteryenlik: Protestanların bulunduğu Reform kilise mensupluğu. "Presbiteryenlik": <https://tr.wikipedia.org/wiki/Presbiteryenlik> *Erişim Tarihi*: 12.12.2016

göre “filmler, belli bir dönemin olay ve fenomenlerini doğrudan tasvir ederek o dönemin toplumsal gerçekliklerini belgesel tarzında ve gerçekçi bir tarzda ortaya koyabilir. Sinema, çeşitli görme biçimleri sunan tahayyüldür; ya geleneksel görme ve deneyimleme biçimlerini yeniden üretir, ya da insanın nesnelere daha önce hiç görmediği ya da deneyimlemediği biçimlerde algılamasını sağlar.” ABD, sinema aracılığıyla kitlelere rahatlıkla ulaşabildiği gibi, filmlerde kendi çıkarlarını yansıtacak şekilde yarattığı dost ya da düşman karakterleri de izleyicisine benimsetmektedir. Scognamillo (1994: 19) İkinci Dünya Savaşı’nda ABD’nin savaşa Hollywood’u çağırarak katıldığını ve yarattığı film yıldızları ile savaş destanları yazdığını belirtmektedir. Bu da Amerikan sinema endüstrisinin sanat üretme amacı gütmemesinden çok, siyasi amaçlar doğrultusunda ekonomik kaygılar taşıdığına göstergesidir. Miller, (2012: 26) Amerikan Filmcileri Derneği (Motion Picture Association of America- MPAA) uzmanı Valenti’nin, sinemaya gitmenin günlük yaşamın sinir bozucu etkilerini bertaraf etmek için yapılmış bir Amerikan ilacı olduğunu ifade ettiğini bildirmektedir. Avrupa ve diğer kıta pazarlarını işgal eden Hollywood sineması, ürünlerindeki Avrupa sineması etkisini azaltmak için, Amerikan hayalini öne çıkaran yapımlar ortaya koymakta ve Avrupa sinemasındaki yıldızları kendine çekmektedir.

Hollywood yapımı filmlerde işlenen konular sınırlıdır. Scognamillo (1994: 45) bu konuların “iç savaş, ırkçılık, ulusal destanlar, çılgın toplumlar, ezilenler, direnenler” gibi konulardan ibaret olduğunu belirtir; bunu nedeni Hollywood’un öykülerinin genellikle izleyiciye umut verecek şekilde oluşturulmasıdır. Hollywood filmlerinde, dönemin siyasi durumunu kendi gözünden yansıtan Amerikalı karakterler, kahramanlıklarının yanı sıra,

farklı uluslardaki ezilen halk ve milletleri de korur, onları kendi himayesi altına alarak güvende tutmaya çalışır. Bu sayede Amerikalı karakterler, kahraman olmanın yanı sıra kendisine yeni müttefik edinir, onları içinde bulundurdukları kötü durumdan kurtarır ve bunun karşılığında sorgusuz sualsiz kendisine hizmet etmeye hazır askerler yaratmaktadır. Scognamillo, (1995:57) sanatın ulusal temellere dayanması ve evrensel olması gerektiğini savunmaktadır. ABD, dünya çapında kurduğu Hollywood sineması ağıyla, sinemadaki ulusal değerleri kendi yorumuyla ve kendi siyasetine uygun olarak seyircisine sunmaktadır. Miller, (2012: 26) Hollywood filmlerinin, her kıtada her inançtan, kültürden ve ırktan oluşan devasa bir izleyici topluluğu tarafından izlenen, zihinleri sömürgeleştiren, insanlar üzerinde onların beklenti ve umutlarına yönelik eserler üreterek etkili olan, hikâye anlatı yeteneğinin, dağıtım ve pazarlama ustalığının en üst noktada olduğu bir sistem olduğunu belirtmektedir.

Sömürgecilik tarihine bakıldığında; ABD'nin kuruluş yıllarında yerli toplumlarla girdiği mücadele sonucunda kazandığı zaferler, dünyaya kitaplar ve filmler yoluyla aktarılmıştır. ABD halen, yayılcı politikasını güçlendirme ve dünya çapındaki prestijini arttırma amacındadır. Scognamillo (1994: 58-59) Hollywood'un ABD tarihine ilişkin sunumundan dolayı dünya seyircisinin ABD tarihini Hollywood filmlerinden öğrendiğini belirtmektedir. “İngiltere’den yola çıkıp, Yeni İngiltere’ye yerleşenlerin, kurulan kolonilerin, İngiliz-Amerikan Savaşları’nın”, Güneylilerin, köleliğe karşı olan Kuzeylilerle çatışması dünyaya ayrıntılı bir şekilde bir macera olarak sunulup, bunlar üzerinden özgürlük, barış, demokrasi gibi söylemlerin ve destanların yaratıldığını örnek olarak göstermektedir. Bu tür tarihi

olayların özellikle sinemada yansıtılmasını ve sinemanın kitlelerin yönetimdeki etkisini Oskay, (? :57) doksan dakikalık film süresi içerisinde seyircinin kendisine sunulan öyküyü, kendi hayatını seyrederek gibi seyrettiğini belirterek, sinemanın insan psikolojisi üzerinde kalıcı bir etki bırakabilen ideolojik bir kitle iletişim aracı olduğunu ifade etmektedir.

Popüler kültürün birer ögesi olan kahramanların pek çoğu Hollywood kökenlidir. Bunlar, dönemin siyasi gidişatına uygun olarak, farklı düşmanlarla savaşırken bu düşmanları alt ederek sadece Amerikan halkına değil, aynı zamanda tüm dünyaya da barış getirme görevini üstlenen karakterlerdir. Hollywood filmlerinde sunulan fantazy, Oskay'a göre (? : 57) “yaşanan dönemde karşılaşılan yeni olan ya da beklenmedik olanın yarattığı şokun” hafifletilmesi işlevini gören bir eğlence endüstrisi ögesidir. Bu da toplumları etkileyen belirli kültürel ya da politik olayların Hollywood’un tür filmleriyle beslendiğini göstermektedir. Ryan ve Kellner (1997: 128) bu işlevi, “farklı film türleri ile toplumsal ideoloji arasındaki sıkı fıkı ilişki, bu filmlerin toplumsal değişimden yara almaya en açık, en kırılğan biçimler arasında yer alması anlamına gelmektedir” şeklinde ifade etmiştir. Bu bağlamda Kellner (2013: 56-57) “Bush- Cheney yönetiminin son yılında, yönetimin popülerliğinin iyice düştüğü, Amerika’nın prestijinin iyice yerlerde süründüğü sıralarda ABD’nin muhafazakâr çevresi bir destek ve kahraman ihtiyacı içindeydi. İşte Rambo bu her iki ihtiyacı tek başına karşılamaya çalışmıştır” şeklindeki saptamasıyla Hollywood’un ABD siyasetine uygun ürünler yarattığını ortaya koymaktadır. Hollywood’un endüstrisi dönemin siyasal koşullarına uygun olarak sunduğu stereotipler ile uluslararası düzlemde piyasaya uygun ürünler üretir ve her topluma hitap etmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda

ürünlerinde de farklılaştırmaya giderek yenilik yaratmaya çabalamaktadır.

Atam'a (2012:20) göre sinema tarihinin başlarında Fransızların kontrolünde olan sinema, Birinci Dünya Savaşı sonrasında, önceliğini sinemadan yana kullanmayan Fransa'dan, ABD'li şirketlere geçmiştir. Hollywood, savaş sonrasında sinemayı propaganda aracı olarak kullanmıştır. 1929 iktisadi bunalımı, 1939 İkinci Dünya Savaşı, 1970'ler Petrol Bunalımı ve 1990'da Sovyetlerin Çöküşü ve Yeni Dünya Düzeninin ilan edilmesi ABD'nin dünya hakimiyetinde dönüm noktalarını oluşturmuştur. Siyasi kriz döneminde rekabet gücünü kaybeden ABD, krizden sonra Hollywood'un rakipsiz kalmasıyla ekonomik alanda zafer elde etmiştir. Hollywood sineması ve ABD dış politikası arasındaki bağlantı, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları döneminde çekilen filmlerle açıkça görülmektedir. Ayrıca, 11 Eylül saldırıları sonrası, Hollywood'un da "öteki" olarak tanımladığını Orta Doğu ülkelerine karşı ABD'nin tutumu daha da sertleşmiş, o tarihten sonra Orta Doğu ülkelerinin yer aldığı filmlerde özellikle, İslam ve terör gibi konular genellikle birbiriyle ilişkili önyargılı, genelleyici bir şekilde yansıtılmıştır.

Scognamillo, (1994: 63) bir ülke sinemasının sınırlarını belirleyen unsurun, o ülkenin kültürü olduğunu belirtir. Bir ürün (meta) olarak sinemanın evrensel bir amacı olduğunu ve bunun da geniş kitlelerin beğenisini kazanmak ve en geniş pazarlara ulaşabilmek olduğunu belirterek, popüler kültürün kendini belirli dönemlerde tekrarlamasının kaynak eksikliğinden değil, denenmiş ve tutmuş formülleri bir kuşaktan bir başkasına, yeni kuşaklara aktarma siyasetinden kaynaklanmakta olduğunu belirtmektedir. Büyükyıldırım'a (2005: 29-39) göre "Hollywood filmleri birçok defa çekilince de klasik konumuna gelebilmekte ya da bu konularını

koruyabilmektedir. Bu durumu Hollywood'un bağdaştırıldığı popüler kültürle açıklamak olanaklıdır. Popüler kültür içerisinde bir ürününün başarısı ne kadar çok üretildiğine ya da tüketildiğine bağlıdır. Yeniden çevrimlerin özünde bulunan tekrar özelliği bu filmleri popüler kültür ürününe dönüştürülürken üzerlerinde daha fazla düşünülmesini ve inceleme yapılmasını sağlayacak birer klasik konumuna da getirebilmektedir. Yeniden çevrim bu bağlamda "klasik" konumunu güçlendirecek bir yapıya bürünmektedir." Popüler kültüre kaynak oluşturarak popüler kültürden beslenen Hollywood filmlerde yansıttığı ideolojisini sürekli tekrarlayarak, yenilediği ideolojinin kitlelerin hafızalarında canlı kalmasını sağlamaktadır.

Ryan ve Kellner'e (1997:8) göre sinemada sunulan konu ya da anlatılan olay "gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar, seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıl dışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştıtır." Sonuç olarak sinema ve özellikle Hollywood sineması ideolojiktir. Fakat belli bir ideolojiye saplanıp kalmak yerine günün gereksinimlerine uygun bir şekilde kendini sürekli yenileyerek hayatta kalabilmek ve çeşitli tarihsel dönemlere göre değişen ABD çıkarlarını koruyabilmek adına farklı temsil biçimleri benimsenebilir. Ryan ve Kellner, (1997: 19) 1967'den sonraki Hollywood sinemasının, bir önceki döneminden çok farklı olduğunu ve 1967' den 1987' ye kadar olan dönemin Amerikan kültürü üzerinde farklı politik etkileri olduğunu bildirmektedir.

Özen ve Çelenk'e (2006: 77) göre Hollywood, dünya sinemasında özel bir öneme sahip olmakla

beraber, ekonomik yöndeşme merkezini de oluşturur. Hollywood sinema endüstrisi “hem iş birliği içinde olduğu sinema endüstrilerini; hem de Hollywood karşıtı ulusal endüstrileri etkilemekle kalmamış; aynı zamanda da dünya film kültürüne önemli ölçüde nüfuz etmiş ve kendisi de ulusal sinema endüstrileri ve film kültürlerine yanıt üretmiş, bunlardan etkilenmiş bir endüstridir.”

Hollywood, toplumlar arasında kurduğu bağ ile yarattığı kültürel temsillerin öncüsü olarak kendi egemen söylemini yaratmaktadır. Ryan ve Kellner, (1997: 35), filmlerin, toplumsal yaşama dair söylemleri doğrudan anlatmaktansa, sinemasal bir biçimde yansıttıklarını, dolayısıyla sinemanın da bu şekilde toplumsal gerçekliği oluşturan sistemde yer aldığını belirtmektedir. Alagöz, (2012: 240) her filmin ekonomik sistemin bir unsuru olmasından dolayı ideolojik sistemin de bir parçası olduğunu savunmaktadır. Kitleleri etkilemede sergilediği kusursuz yöntem Hollywood sinemasının yıllarca ayakta kalabilmesini sağlamıştır. Özellikle savaş ve kriz dönemlerinde propaganda ya da manipülasyon yoluyla kendisi ve öteki olarak nitelendirdiği düşmanıya girdiği mücadelede düşmanı alt etmeyi başaran ABD’li kahramanını yücelterek, otoritesini sağlamlaştırmıştır. İdeolojik bir aygıt olan sinema ürünü içerisinde siyasal bir söylem bulunmaktadır. Filmin sahip olduğu ideolojik güç üzerinden verilen mesaj kitlelere kolayca ulaşır. Camankulova, (2013: 104) farklı ideolojilerin, sinemanın devingen görüntüsü üzerinden etkinliklerini kitlelere ulaştırabildiğini ve sinemayı propaganda aracı olarak kullandıklarını belirtmektedir.

Scognamillo (1994: 68), Hollywood sinemasının ABD’nin siyasal düzenini ve gizli amaçlarını dram ya da komedi türündeki ürünleriyle bazen açık bir dille eleştirdiğini bazen de yargıladığını bildirmektedir.

Çağdaş Hollywood sinemasında kahraman karakterler artık Amerikan kökenli olmak zorunda değildir. Ancak ABD'ye olan sevgisiyle bağlantılı vicdani haz, kahramana ülkesi uğruna her şeyi yaptırabilecek durumdadır. Örneğin ana karakter siyahî, Latin Amerikalı, Asyalı hatta Orta Doğulu bile olabilir. Ancak hepsinin ortak noktası durum, belli zamanlarda birlik olarak, farklılıklarla mutlu olduğu izlenimini vermektedir. Yani WASP⁵ olmayan karakter, kendisine sahip çıkan anavatanı ABD'de önüne çıkan her engeli, kendi bireysel kültürel değerlerini de çiğnemek pahasına görmezden gelip, ülkenin birlik ve beraberliğini sağlamlaştırmak için çalışmaktadır.

Hollywood sineması bir gösteri sanayisi olduğu için her konu, her tema ve her “söz” gösteri olma niteliğini içinde taşımak ve yansıtmak zorunluluğundadır. Alagöz, (2012: 241) propagandayı en etkili olarak kullanan ülkenin ABD olduğunu, “Soğuk Savaşla birlikte kıtalar ötesi bir propaganda aracına dönüşen” Hollywood filmlerinin Amerikan kültürü ve ideolojisini yaymak, haklı göstermek ve özeleştirme yapmak suretiyle tepkileri azaltacak propaganda filmleri çekildiğini belirtmiştir. Ryan ve Kellner'e (1997: 39) göre ideoloji, kitleleri etkileyen bir unsur olarak değil, bastırılmadığı takdirde sistemi içten parçalayabilecek olan güce karşı koyabilecek unsur olarak ele alınmalıdır. Eğer bir toplum ideolojiden beslenmeye gerek duyuyorsa, o toplumda yolunda gitmeyen bir durum olduğu kesindir. Çünkü “tehdit sezinlemeyen bir toplum ideolojik savunmalara gerek duymayacaktır.” ABD ülke genelinde belli bir “korku” içerisinde beklenmedik bir yerden her an gelecek zarara

5 WASP: White Anglo Saxon Protestant: ABD'de yaşayan Protestanlık mezhebine mensup beyaz ırk Anglo Sakson bireylere verilen ad. “White Anglo Saxon Protestant”: https://en.wikipedia.org/wiki/White_Anglo-Saxon_Protestant *Erişim Tarihi*: 02.12.2016

karşı kendini savunmaya hazır bir şekilde beklemektedir. Örneğin Amerikalı bağımsız film yapımcısı Michael Moore, ABD halkındaki bu yersiz korkudan kaynaklanan şiddet eğilimini ortaya çıkarma amaçlı belgeseller çekmektedir.

Kellner (2013: 181), Michael Moore'un silahlar, militarizm ve şiddetin Amerikan tarihindeki yeri ile günümüz ABD toplumundaki kullanımı arasındaki bağlantıları araştırarak, ABD'de diğer ülkelere göre daha fazla şiddete rastlanmasının nedenini incelediğini belirtmektedir. Moore, *Bowling for Columbine (Benim Cici Silahım, 2002)* isimli filminde 1999 yılında Columbine/Colorado'da iki öğrencinin okula silahla gelerek arkadaşlarını öldürmelerinden hareketle öğrencilerin bu silahlara nasıl bu kadar kolay ulaşabildiklerine dair bir inceleme yapmıştır. Moore'un amacı Amerikan tarihi, kültürü, silahlar, ordu, şiddet ve ırkçılık arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır (Kellner, 2013: 183). İnceoğlu (2010: 170), Moore'un filminde yer verdiği "korku kültürünün ABD'de gerek yönetimler gerekse de medya tarafından bol bol pompalanan cinayet, şiddet, dış tehditlere karşı paranoyakça geliştirilen komplo teorileri ile beslendiğini" ve benimsetildiğini vurgulamaktadır. Filmde, "Moore, yerel ve kablolu kanalda yayınlanan bir şiddet haberinin ulusal düzeyde kıyamet gibi sunulduğunu gösterir." [...] "*Korku Kültürü* kitabının yazarı sosyolog Barry Glassner ile röportaj yapar". Moore'un Glassner ile yaptığı bu röportajda ABD medyasında şiddetin nasıl abartıldığı ve özellikle siyahi Amerikalıların bu şiddet ile ilişkili olarak günah keçisi şeklinde yansıtıldığı belirtilir (Kellner, 2013:185). Moore'un çıkarımlarına göre Amerikan medyası toplumda yaşanan her türlü sorunda suçu azınlıklara, gençlere ya da toplumun uç kesimlerindeki insanlara atmaktı ve basmakalıp yargıları

sürekli gündeme taşıyarak gündemi bu konularda meşgul etmektedir. Kellner, (2013: 186) medyanın en önemli etkilerinden birinin yönetici konumundaki siyasetçilerin sömürebileceği bir korku yaratma olduğunu ileri sürmektedir. Bu durumda Amerikan rüyası üzerinde durularak otoriteler, kitleleri rahatça yönlendirebilmek için medyanın kontrolünü elinde tutarak kendi yarattıkları düşman unsurlarla kitleleri yanlış bilgilendirme ve yanlış yönlendirme yoluyla otoritelerini sağlamlaştırmaktadır.

Soğuk Savaş döneminde NASA'nın önemli bir hale gelmesi, Sovyetler Birliği ile olan rekabet ve uzay yarışı ikiye ayrılmış dünya, Doğu ve Batı toplumlarının hegemonya ilişkisi Hollywood filmlerinin temalarını da değiştirmiştir. Hollywood sineması; dönemine göre, müzikallerden, uzaylılara, kara filmlerden, casus hikâyelerine, Vietnam kahramanlık öykülerinden, Orta Doğulu teröristlere zihinlerimizi hep belli mekânlar ve karakterlerle meşgul etmiştir. Ryan ve Kellner (1997: 26-27) bu durumu çağdaş Hollywood sineması ideolojisinin dönemin toplumsal gelişiminde ayrı düşünüleceğini belirtmiştir. Maddi imkânsızlıklar sonucu, küçük bütçeli filmlere yönelen yönetmenler, çoğunlukla savaş sonrası durumu yansıtan psikolojik filmler çekmeye başlamışlardır. Çekilen bu filmlerde olayların duygusal yanlarına yönelip, siyasetteki başarısızlığın üstü örtülmeye çalışılarak toplumsal alanda seyirci kazanma amacı güdülmüştür. Hegemonik ideolojinin yeniden üretildiği gelişmekte olan ülkelerde gösterime giren filmler ise Oskay tarafından “ileri ülkelerdeki bilinç endüstrisinin ürünü olan fantazyalar” şeklinde ifade edilmiştir. Oskay, özgür bir uygarlaşma sürecine girmekte olan bu ülkelerde sunulan bu filmlerin etkilerinin, insanın ruh sağlığı açısından da ulusal kendine güven duygusu edinimi açısından da, çok daha dramatik boyutlara

varabileceği öngörüsünde bulunmaktadır (Oskay, ? : 248). Scognamillo, (1994: 84) Hollywood sinemasının; sistemin içinde kurulan ve onun bir parçası olan paralel sistem kaynaklarını, kurallarını ve ilişkilerini kendine has bir ahlaki ve onur anlayışı üzerinden kurgulayarak başka bir ABD gerçekliği yarattığını belirtir ve yaratılan bu kurgunun zamanla dini, siyaseti ve toplumu yöneten tüm kesimleri de içine katarak düzensiz otoriteler tarafından içselleştirilip geçmişten bugüne etkinliğini sürdürmeye devam ettiğini ifade etmektedir.

1.1.1. Çok Uluslu Şirketlerin Egemenliğindeki Küresel Medya Endüstrisi

Kitle iletişim araçları kültürel emperyalizmin araçlarındandır ve günümüzde de kültür emperyalizmi, yeniden üretilen ekonomi-politik temelli ideolojileri medya üzerinden kullanarak, insanları tek tipleştirmektedir. Medya emperyalizmi, zamansal ve uzamsal sınırlıkları ortadan kaldırıran günümüz kitle iletişim araçlarının, küresel pazarlar olarak görülen Üçüncü Dünya ülkelerine transferi ile ilişkilendirilmektedir.

Öztürk (2009: 160), kültür emperyalizmi ile sinemanın ilişkisini ortaya koymak için verdiği bir örnekte, Lumière Kardeşler'in Osmanlı İmparatorluğu'nun genel görünümünün farkına varmasından sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda çekilen belgesel sayısının arttığını belirtmektedir. Batı'daki sinema teknolojisinin Doğu halkları tarafından benimsenmesi ve popüler hale gelmesiyle, Doğu'da da bir endüstriye dönüşmeye başladığı "Edward Said'in Eski Yunan'da Perslerle Yunanların karşı karşıya gelmeleriyle başlayan Oryantalist geleneğin, modern Oryantalizmde somutlaşmış halini ifade etmektedir" cümlesiyle açıklanmıştır. Oysaki 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda çekilen

belgesellerin Osmanlı toplumunu modernleştirme amacı bulunmamaktadır. Öztürk, söz konusu durumu, eğlence ve ticari kaygılarla üretilen belgesellerin temsil ettikleri şirketlerin kataloglarını zenginleştirecek egzotik görüntüler çekmişlerdir, seklinde açıklamaktadır. Çekilen bu görüntüler, Batı'nın Doğu tahayyülünün oluşmasına katkı sağlamıştır.

Çoban (2011: 91), öznelerden beklenen şeyin, kendilerine sunulan ideolojileri kabul edip, yeniden üretmeleri olduğunu belirtmektedir. İmgeler, öznenin zihninde manipülasyonlarla şekillendirilmekte ve özne, ona teşhir edilen imgeyi yeniden ürettiğinden bu süreçte edilgen bir pozisyonda konumlandırılmaktadır.

Özne ve ideoloji arasındaki ilişki, medyanın insanlar üzerinde yarattığı tahayyülle bağlantılıdır. Medya, devlet ya da çok uluslu küresel şirketler yoluyla kültürel aktarım gerçekleştirmektedir. Örneğin MTV, CNN, Al Jazeera gibi kanallar belli bir ülkeye yönelik yayınlar yapmayan, dünya çapında ofisleri bulunan, küresel gündemi yakından takip eden ve bu şekilde kendi ideolojilerini yayan kuruluşlardır. Bu medya şirketleri, kendi ekonomik ve politik amaçları için, halkın ihtiyacı olan ürünleri halka sunduklarını belirterek, kitleler üzerinde kültürel bir inşa gerçekleştirmektedir.

Siyasi ve iktidara dair söylemler ideolojiyi oluşturur, ideolojiler ise medya araçları yoluyla, “belirlenen” toplumlara ya da kitlelere ulaştırılır. Rigel (1994: 120), “Dünyada ideolojiden imagolojiye giden hızlı bir değişim başladı” ifadesiyle imagolojinin tanımını yaparak, ideoloji ile olan ilişkisini vurgulamaktadır. İmagoloji, ideolojinin de üstünde olan birileri tarafından ideolojinin devamlılığını sağlayan fikir üretme ya da bunu en uygun yolu belirleyerek pazarlama ve kitlelere sunma sanatıdır.

Rigel, (1994: 121) ideoloji ve imajoloji arasındaki farkı, “ideolojiler savaşı, reformlar, devrimleri başlatan büyük çarklara benzerdi. İdeolojiler tarihe aitti ama imajoloji tarihin saltanatının bittiği yerde başlıyor” ifadesiyle belirterek; kitleleri yönetenlerin de bununla hareket ettiğini, imajolojinin günü kurtarmak adına ideolojiye tarihsel olarak anlam kattığını ve aslında ideolojinin tek başına var olamayacağını belirtmektedir.

Gelişmiş ülkelerin diğer ülkeler üzerindeki kültürel yayılmacılığı, o ülkeleri kültürel anlamda etkileyerek yerel halkların günlük davranışların ve düşünce sistemlerini değiştirerek, homojen, küresel bir dünya yaratmaya odaklıdır. Kültürel yayılmacılığın medya araçları yoluyla etkinlik kazandığını öne süren Çığ (2011: 81) ekranlardan yayılan imgelerin, zihinlerde “önyargıları, bitil inançlar, cahil bilgiler” yaşattığını savunmaktadır. Bu noktada bilişsel süreçleri yönetmede etkin bir rol üstlenen medya araçlarının, imgelemleri neye göre ve hangi kitle için oluşturduğu önceden belirlenmiştir. “ABD’de Federal İletişim Komisyonu (Federal Communication Commission- FCC) radyo ve televizyon kanalları için frekansları düzenlemektedir. Yayın yapmak isteyen müteşebbisler, FCC’ nin hazırladığı tabloya bakarak faaliyet göstermek istedikleri bölgede kullanabilecekleri uygun frekans olup olmadığını rahatça görebilirler. FCC, kendisine başvuran müteşebbislere radyo ve TV kanalı ayrımı yaparken enterferansa neden olmama şartını koyar. Tahsisatını da bu esasa göre düzenler” (Rigel, 1994: 145). Bu da medya araçlarının denetiminin ve kullanımının aslında dolaylı yoldan ABD’nin egemenliğinde olduğunu göstergesidir.

Medyanın yabancı kaynaklardan beslenmesi, yerli üretimi sınırlandırıp, yabancı üretime olanak sağlayarak, medya emperyalizminin gelişmesine zemin

hazırlamaktadır. Ersan İlal, “kültürel emperyalizmin ulusal kültürleri eritmesine dil konusunu örnek vermektedir. Buna göre; ithal bir dizi ya yabancı dilde verilecektir ya da çevrilerek seslendirilecektir.” İthal bir dizinin yabancı dilde verilmesi ulusal dilin etkinliğinin azalmasına yol açarken, çevrilerek seslendirilmesi de dil yapısını etkilemektedir. Bununla ilgili olarak “en iyi örnek Türkçede “üzgünüm” sözcüğünün kazandığı anlamdır. Amerikan dizilerinde “I am sorry” dendiği zaman dudak oynamaları “affedersiniz” ile karşılanmadığı için “üzgünüm” sözcüğü Türkçede “af edersiniz” kelimesinin yerine geçer hale gelmiştir” (Uluç, 2008: 109). Kültürel emperyalizm içerisinde kültürel bağ, din ya da dil gibi unsurların önemli olduğu söylene de kültürel etkinlik adı altında yayılcılığını sürdüren emperyalizm, temelde ekonomi-politik yaklaşımlarla ilişkilidir.

Çok uluslu şirketlerin dış politikalar üzerindeki etkisi, şirketin ev sahibi ülke veya faaliyette bulunduğu ülkelerden hangisinin etkisi altında olduğuna bağlı olarak değişmektedir. Çok uluslu şirketler buldukları ülkede özerk davranabilirler ya da sahip oldukları konumlarından ötürü, devletin iç politikasına karışabilirler (Arı, 1999:38). Bu tür şirketler sahip oldukları ekonomik güçleri gücünden daha az gelişmiş ülkelerin dış siyasetinde de etkili olmaktadır.

Az gelişmiş ülkeleri etkisi altına alan medya, varlığını ve ulaşılabilirliğini gün geçtikçe arttırmaktadır. Kültürel bağları kullanmak koşuluyla nüfuzunu arttıran küresel medyanın etkisi altında kalan yerel medya da Batı’dan edindiği emperyal içerikteki ürünlerini kendi halkına sunmaktadır. Yerel medya, küresel güçlerin kendisine sunduğu ürünleri yeniden işleyerek, yakın coğrafyalardaki ülkelere pazarlama hedefi içerisinde Uluç, (2008: 105-106) medya emperyalizm sürecinin dönüşümüne

ilişkin olarak, az gelişmiş ülkelerdeki yöneticilerin, kendi ülkelerine benzeyen diğer ülkelere ait haberleri ya da değerleri ele almak yerine, gelişmiş ülkelerdeki haberleri ve söylemleri benimsediklerini, bunun da kültürel kimliği zayıflatarak milli ve siyasi bağımsızlığı azalttığını belirtmektedir. Ayrıca gelişmiş ülkelere, az gelişmiş ülkelere gelen teknoloji ve eğitim yardımlarını da estetik operasyonlar olarak ifade etmektedir.

Karakaya (2004: 63) küreselleşmeyi, “uluslararası ana malın, hizmet ve teknolojik gelişimin ülkeler arasında serbestçe dolaşabilmesi, büyüebilmesi” şeklinde ifade etmektedir. Çok uluslu şirketlerin, küreselleşmenin önünü açtığı düşünüldüğünde küreselleşme, sadece ekonomik hayati değil, aynı zamanda sosyal hayatı da etkilemektedir. Küreselleşme, gelir dağılımındaki eşitsizliği artırarak, merkez ülkeler çevresinde periferi ülkeler yaratarak bu ülkeleri kontrol altına alabilen bir güçtür. Dolayısıyla, her ürünün ucuza üretilmesinden ve güçlü ülkelere ait pazarlarda en iyi fiyata satılmasından; bağımlı ülkelerin halkları da emek ve yeteneklerine göre güçlenmektedir.

Uluç (2008: 104) emperyalizmi, “bir devletin, ulusun veya grubun bir baskası üzerinde hâksiz bir biçimde üstünlük kurması ve hâkimiyet sağlaması” olarak tanımlamaktadır.

Bu tanımda, gelişmiş ülkelerin, gelişmemiş ve gelişmekte olan ülkeler üzerinde belirli bir otoriteye sahip olmasını ve bu ülkelerin aralarındaki bağımlılık ilişkilerini açıklamaktadır. Az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkelerin modernleşme süreci, kültürel emperyalizm yoluyla daha gelişmiş olan ülkelerin sosyo-ekonomik ve siyasal sistemini benimsemesiyle oluşmaktadır. Bu noktada, iletişim araçları ile gerçekleşen medya emperyalizmi de kapsamını

arttırmaktadır. Arı'ya (1999: 223) göre, “emperyalizm kavramının belli bir dış politika yerine, karşı olunan bir politikayı küçük düşürmek amacıyla kullanılması ve bu şekliyle terimin polemik amacıyla kullanımının yaygın hale gelmesi, tam bir tanımının yapılamaması sonucunu doğurmaktadır”. Antiemperyalist kesimlerin Amerikan emperyalizminden sıklıkla söz etmesi de bu tanım karışıklığından kaynaklanmaktadır. Her ulus kendi bütünlüğünü korumak için belli başlı faaliyetlerde bulunur. Bu faaliyetlerin, dış politikada askeri, ekonomik ya da kültürel anlamda yayılmacı bir çizgi izlemesi, emperyalizm kapsamına giren eylemlerdendir.

Chin- Chuan'a (1979: 176) göre, medya emperyalizmi dört ana başlıkta incelenir. Bunlar ise, televizyon programlarının başka ülkelere ihraç edilmesi, medya ürünlerinin sahipliği ve kontrolü, medya ticaretinde baskın olan kanalların yayınları ve yerel kültürler üzerindeki kapitalist toplumların baskın konumudur. Medya ürünlerinin kontrolü ve dağıtımı aşamasında gerek sinema gerekse televizyon programlarında tüketiciyi teşvik etmek için kullanılan materyaller ya da reklamlar yoluyla birey, kitlenin içine çekilmek suretiyle ele geçirilmekte ve yerel kültüre ait nitelikler yok edilerek tek bir kültür yaratılmaya çalışılmaktadır. Kültürel ve medya emperyalizmi, geçmişteki sömürü düzenlerinin yerini alan Yeni Dünya Düzenini anlamakta etkili kavramlardır. Geniş iletişim ağları aracılığıyla bilginin kontrolü, güçlü ülkelerin egemenliklerini sürdürmesine olanak tanımaktadır. Bu sayede, gelişmiş ülkelerdeki büyük medya kuruluşları bilginin dolaşımını kendi ellerinde tutar ve bu durumu önemli bir propaganda aracı olarak kullanmaktadır.

Medya araçlarının toplumlar üzerindeki etkisi kabul edilmektedir. Rigel, (1994: 170) radyo ve televizyon kanallarındaki özgürlük söylemleriyle Doğu

Bloğu'nun kaldırılması arasında bir bağlantı olduğuna işaret ederek, insanların medya sayesinde bilinçlenerek haklarını savunmayı öğrendiklerini belirtmiştir. Ancak Rigel, teknolojiyi ve medyayı yönetenlerin, yönettikleri alanlarda özgürlüğe ilişkin düşüncelerinin boyutlarının belirsiz olması nedeniyle, bu durumun tartışmaya açık olduğunu belirtmiştir. Medya araçları insanları yalnızca özgürleştirmekle kalmaz, aynı zamanda onları tahakküm altına alabilmektedir.

Özdemir'e (1998: 17-18) göre, küreselleşme ile birlikte medya araçlarının kullanımı arttıkça, medyanın inanırılığı azalmıştır. "21. yüzyıla girerken, askeri, siyasi bloklardan kurtulmayı başaran" dünya, barış ortamına gidiyormuş gibi görünürken "ekonomik bloklaşmaya ve pazar savaşlarına doğru" yönelmektedir. Küreselleşmeyle beraber ülkeler arasındaki mesafeler ortadan kalktıkça, iletişim hızı da artmaktadır. Ancak ekonomik anlamda bazı devletlerin diğerleri üzerinde söz sahibi olma arayışı devam etmektedir. Bu arayış da Batı'yı model olarak yapılan ekonomik, kültürel anlamında, Batılaşma olarak bilinmektedir. Söz konusu kavramlar kitle iletişim araçları aracılığıyla küreselleşmeye olumsuz anlam yüklemektedir.

Uluç (2008: 103) modernleşme sürecinde uluslararası iletişime ait olan işlevin kültürel emperyalizme devredilmesinden sonra, iletişimin modernleşme aracı olarak görüldüğünü ve küresel iletişimin de yardımıyla ulusal ve yerel kimliklerin yok edildiğini, dolayısıyla kültürel homojenleşme üzerinden yeni sömürgeciliğin ortaya çıktığını belirtmektedir. Tomlinson (1999: 58) kapitalist Batı kültürünün merkezine medyanın yerleştirilmesi ve Batı kültüründe medyanın rolüne dair ortaya çıkan kültürel emperyalizmi, Batı'nın dayatması olarak görmektedir.

Ekonomik anlamda ülkelere göre güçsüz kalan ya da diğerlerine bağımlı kılınan Üçüncü Dünya halkları, sadece ekonomik değil, kültürel anlamda da yerelliklerini kaybedip, asimile olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Aynı durum sinema üzerinden de görülebilmektedir. Avrupa sineması ve kuşkusuz Üçüncü Dünya sineması, güçlü Amerikan film yapım şirketlerinin etkisi altında kalmıştır ve olmaya devam etmektedir. Örneğin ülkemizde de özellikle 80'lerden sonra sinema, yabancı şirketlerin eline geçmiş ve Yeşilçam en kötü günlerini yaşamıştır. Emperyalist söyleme tamamıyla karşı çıkan ülkeler, Hollywood sinemasının ülkelere girişine kota koyarak, kültürel asimilasyonu engellemeye çalışmışlardır.

Chin-Chuan'a (1979: 177) göre, Üçüncü Dünya ülkelerinde izlenen programların %60'ı ABD tarafından ithal edilmiştir. Üçüncü Dünya Ülkeleri dışında bazı gelişmiş ülkelerde de (Kanada, İngiltere, Fransa, Batı Almanya) medya ürünlerinin çoğu ABD'den ithal edilmiştir. Bu durum ABD'nin kültürel yayılcı politikasının sadece Üçüncü Dünya ülkelere yönelik olmadığını göstermektedir. ABD'den satın alınan her türlü medya ürünü emperyal politikaları izleyiciye doğrudan sunmayabilir. ABD'nin ürünü ihraç ettikten sonra o ülkelerdeki ürünün kullanımı ve denetimi üzerinde haklarının bulunması, ABD'nin emperyal politikasını kanıtlar niteliktedir

1.1.2. Kültür Endüstrisi İçinde Emperyalizm Aracı Olarak Hollywood Sineması

En eski kitle iletişim araçlarından birisi olan sinema, teknolojiye uyum sağlayarak, Hollywood endüstrisi sayesinde başat bir güç haline gelmiştir. "Hollywood film endüstrisi yabancı piyasa sayesinde büyük ölçüde kar sağlamıştır. Ancak Hollywood'un kültürel yayılcılığı

ancak 1960'ların ortalarında zirve noktasına ulaşmıştır” (Chin-Chuan, 1979: 177). Avrupa ve Üçüncü Dünya ülkelerinin pazarlarında faaliyetlerini çoğaltan Hollywood sineması, satışlarını arttırdığı ülkelerde ekonomik ve kültürel faaliyetlerini de arttırmıştır. Özellikle savaş ya da kriz dönemlerinde söylemlerini daha da keskinleştiren Hollywood, tüketim kültürüne de hizmet ederek, yan sektör üretimi içerisinde tişörtten kahve fincanına, çakmaktan soundtrack CD ve kasetlere kadar çeşitli ürünleri piyasaya sürmektedir. Tüm bu ürünler özünde, Amerikan tarzı yaşantının doğrudan taşıyıcısı ve özendiricisidir.

Hollywood, sınırlarını giderek genişlettiği dış pazarda yayınladığı programlar, reklamlar ya da filmlerle farklı ülkeleri aynı anda etkileyerek, onların yerelliklerini ve kendi içindeki farklılıkları yok ederek, geçmişi unutturma, kimliksizleştirme, dili ve kültürü yozlaştırma gibi etkilere yol açmaktadır. Bu süreçte Hollywood, ortaya koyduğu ürünleri, ABD'nin değerlerini yüceltecek şekilde yaygınlaştırmaktadır.

Rende'ye göre, (2012) günümüzde gerçek sinemaların yerini alışveriş merkezlerinin içerisinde yer alan AVM'lerin alması, sinemada Amerikan tekelleşmesinin önünü açarak yerel sinemaların azalmasına sebep olmuştur.

Ryan ve Kellner (1997: 17) Hollywood sinemasının kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ABD ideolojisini yaymak yönünde bir işlevi olduğunu savunmaktadır. Sinema, sanat amacının dışında politik bir amaca hizmet ettiği gibi, içinde kültürel, tarihsel ve toplumsal değişimlerle ilgili öğeleri barındıran canlı bir mekanizmadır. Bu durumda sinema endüstrisinin kitleleri etkileyecek kadar güçlü bir kapasitesi olduğuna

dikkat etmek gerekir. Sinemanın kullandığı özel görsel ve işitsel efektler özdeşleşmeye dayalı seyircinin ilgisini kolayca çekebildiği için filmlerde aktarılan değerler içselleştirilebilir. Filmlerde aktarılan değerler yoluyla izleyici sisteme entegre edilir ve mevcut düzen yeniden üretilir. “Bu durum, merkezde yer alan Batılı ülkelerin sinema da dâhil olmak üzere diğer kitle kültürü ürünleri ile hem kendi ürünlerini hem de kendi kültürlerini bağımlı konumdaki diğer ülkelere ihraç ettikleri emperyalizm biçimidir” (Çeliker ve Seyhan, 2011: 66). Konunun ya da senaryonun içeriğinde yerleşik olan ideoloji zihinlerde yeniden üretilerek, sunulduğu kitlede belirli bir etki bırakma kapasitesine sahiptir.

Günümüzde teknolojinin ilerlemesi ile sinema görsel ve işitsel, sanal gerçeklik deneyimi ile hattan ere de yse dokunma duyusuna hitap edecek bir deneyim sunacak konumdadır. Rigel, (1994: 223) kitle iletişim araçlarının ve özellikle sinemanın yarattığı duygusal etkiyi, duygulanım olarak nitelendirmektedir ve bu etkinin, sinema salonlarında daha kolay ölçülebildiğini belirtmektedir. Rigel ayrıca, sinema seyircisinin ortalama iki saat içerisinde gerçeklik dünyasından, imgeler dünyasına geçerek hem görsel hem de işitsel olarak tam bir tecrit halinde olduğunu belirterek, bu süre zarfında aktarılan mesain daha etkili olduğunu ifade etmektedir. “Sinema, görsel-işitsel alanın en içsel kolu olarak televizyon ve diğer medyalara göre ulusal niteliklerin taşıyıcısı durumundadır. Çünkü özünde bir sanat uğraşısıdır. Sanat uğraşısı olmaktan gelen bu öz bir anlamda, sinemaya üretildiği ülkeye ilişkin kimi misyonlar yükler” (Karakaya, 2004: 66). Sinema, ait olduğu ülkeye özgü değerler barındırmaktadır. Belli bir ülkeye ait olan bir sinema filmi kültürel anlamda yerel olmakla beraber içindeki evrensel değerler sayesinde kitlelere de hitap edebilir. “Genelde kültürün ve sanatın, özelde sinemanın

ulusal kimliğinin karşısındaki en ciddi tehlike yayılmacı Amerikan kültürü, küresel kitle kültürü, çok uluslu şirketler tarafından pazarlanan Hollywood ürünleri ve taşıdığı yıkıcı sinema kültürüdür” (Karakaya, 2004: 66). ABD’nin kültürel yayılmacılıktaki bu üstünlüğü de enformasyonu iyi kullanması ve iyi yönetebilmesinden kaynaklanmaktadır.

Sinema teknik açıdan gelişmesi ile sinema kendisinden sonra ortaya çıkan televizyona rağmen popülaritesini kaybetmemiştir. ABD, ülkelerin dağıtım ağlarını ele geçirerek ve onlara ürünlerini satarak hem ekonomik hem de kültürel kazanç sağlamaktadır. Atam’ın 2012 verilerine göre Hollywood’un dünya pazarındaki oranı 1990 yılına göre iki katına çıkmıştır. Avrupa film endüstrisi ise 1945’tekine göre dokuzda bir küçülmüştür. 2000 yılında, Hollywood’da yapılan filmlerin çoğunluğu, iç pazardan çok, dış pazarlarda iş yapmıştır (Atam, 2012: 42). Bu da ABD’nin kültürel yayılmacılıkta ne denli başarılı olduğunu kanıtıdır.

Tomlinson, (1999: 69) masum ve dürüst görünümünün arkasında yatan değerlerin, emperyalist karakterlerini ortaya koyan bir güç olduğunu, Disney’in Amerikan emperyalizminin güçlü bir ideolojik aracı olduğunu savunmaktadır. Bu sadece Disney değil; Warner Bros, DreamWorks SKG, Universal, Paramount, 20th Century Fox, Metro Goldwyn Mayer gibi Hollywood yapım şirketleri için de geçerlidir. Adı geçen stüdyolar dağıtım ağını hâkimiyetleri altına almış durumdadırlar. Kapitalizmin, gücünü bu denli arttırdığı dönemde, Amerikan yapım şirketlerine diğer ülkeler karşı koyamamaktadır. ABD, müttefiki olarak adlandırdığı ve az gelişmiş, gelişmekte olan ülkelerde sinema ve medya yoluyla yayılmacı bir politika uygulayarak o ülkelerin dil, kültür ya da din gibi değerlerini yeniden üretmekte

ve böylece bir kültür yaratmaktadır. ABD, bu ülkelerde kendi egemen değerlerini özellikle sinema üzerinden sunarak benimsetmektedir. Kültürel emperyalizmin bu denli etkili olduğu ve tekelci medya politikalarının geçerli olduğu günümüzde Wayne, (2009: 98) teknolojinin gelişmesiyle birlikte kültürel üretime erişimin daha kolay ve ucuz olmasına rağmen, kültürel ürünlerin dağıtımında ve izleyiciye ulaştırılmasında tekelci sermayenin sektördeki etkinliğine vurgu yapmaktadır. Büyük sermaye gruplarının kontrolünde olan sinema endüstrisi, en güçlü sınıfın çıkarlarına ve kapitalist pazara yönelik ürünler vermektedir. Böylece büyük sermaye grupları hem ideolojik anlamda hem de ekonomik anlamda çıkar sağlamaktadır.

Özen ve Çelenk'e göre (2006: 77) sinema araştırmalarında konunun Hollywood'la sınırlı kalmasının sebebi, Hollywood'un dünya sinemasında önemli bir yere sahip olması ve ekonomik anlamda sinema tekeli elinde bulundurmasıdır. Hollywood, diğer sinema endüstrileriyle iş birliği içinde olup, bu endüstrileri de etkilemiştir. Hollywood, etkilendiği ulusal sinema endüstrileri sayesinde dünya çapında bir üne ulaşmış ve bu ulusların sinemalarına nüfuz etmiştir. Birçok ülkenin milli gelirinden daha fazla bir bütçeye sahip olan Hollywood sineması, enformasyon toplumu sayesinde evlerimize rahatlıkla ulaşmakta, alışkanlıkları ya da olaylara bakış açımızı etkileyebilmektedir. İnceoğlu'na (2010: 171) göre ABD Ulusal Güvenlik Stratejisi, 11 Eylül saldırılarından hemen sonra Irak'ın işgaline dair planları yaparak medya ve devlet ortaklığı ile ortak bir propaganda stratejisi benimsemiştir. 11 Eylül saldırıları sonrasında, saldırılardan sorumlu tutulan El-Kaide lideri Usame Bin Laden ile ilgili olan *Zero Dark Thirty* (2012) isimli film başında "geçtiğimiz hafta Amerikan güçlerinin

Pakistan'daki bir villaya yaptığı saldırıda; El Kaide lideri Usame bin Ladin'in ölü olarak ele geçirilmesi, Hollywood'u harekete geçirdi. Film şirketleri, senaristler ve yönetmenler; Amerikan askerlerinin Ladin'e karşı verdiği savaşı filme çekmek için kollar sıvadı" (Demirel: 2011) başlığıyla yer almıştır.

Demirel *"senaristler en çılgın, ulusal gururu en çok okşayacak senaryoyu yazmak için yarışacak, her film projesi için binlerce kişiye iş imkânı çıkacak, yıldızlar milyon dolarlar alacak, halkla ilişkiler şirketleri milyon dolarlık reklam kampanyaları yapacak, yapım şirketleri, prodüktörler servetlerine servet katacak... Filmlerde, Amerika'da terör saldırılarında yakınlarını kaybedenlerin gururları okşanacak. Yakınları ölenler, "Ölümlerin suçlusu cezasını buldu" diyerek sevinecek, filmin sonunda hikâyeye terör saldırılarından hayatını kaybedenlere ithaf edilecek. Filmlerin tanıtımları sırasında gazetelerde, yakınları bu saldırılarda ölenlerin, istihbaratçıların ve savaşlara katılan askerlerin anılarına yer verilecek... Önümüzdeki birkaç yıl Amerika'nın kendi eliyle yetiştirdiği ve kontrol edemediği canavara karşı verdiği savaşı izleyeceğiz sinemalarda... Tabii bu isten yine kâr eden Hollywood olacak... Esas savaşı onlar kazanacak!"*

Şeklindeki haberiyle Hollywood'un siyasi yönünü gözler önüne sermiştir.

Saldırıları sonrasında günümüze sayısız film çekilmiştir. Namaz, (2011: 6) 11 Eylül saldırılarından sonra çekilen benzer filmlerin, güvenlik ve savunma ilişkisini irdeleyerek, bu filmlerin Amerikan stratejik

kaygılarından çok kurumlar arasına yerleşmiş bir mutabakat olduğunu belirterek “Hollywood ile Savunma Bakanlığı arasında organik ve hayati bağların bulunduğunu” ifade etmektedir. Hollywood sinemasının “savunma güçlerini büyük efsanelerle, politik meşruiyet süreçlerine, personel ve uygulamalarını kahramanlaştırarak sahneleyen bir köprü” niteliğinde olduğunu belirtmektedir.

11 Eylül döneminde ve sonrasında çekilen *Syriana* (2005), *Lord of War* (*Savaş Tanrısı* 2005), *The Kingdom* (*Krallık*, 2007), *The Hurt Locker* (*Ölümcül Tuzak*, 2008), *Argo* (*Operasyon Argo*, 2012), *Crash* (*Çarpışma*, 2004), *American Sniper* (*Keskin Nişancı*, 2014), *Body of Lies* (*Yalanlar Üstüne*, 2008), *World Trade Center* (*Dünya Ticaret Merkezi*, 2006), *Black Hawk Down* (*Kara Sahin Düştü*, 2001) gibi filmler Amerikan milliyetçiliği üzerinde yoğunlaşan anlatım biçimleri ile ABD dış politikasının sinemaya yansımaları konusunda örnek oluşturmuşlardır.

1.2. 11 Eylül Sonrası ABD Dış Politikasının Hollywood’a Yansımaları

11 Eylül saldırılarından sadece Amerikan halkı değil, tüm dünya etkilenmiştir. Amerikan yönetimi, güvenlik stratejilerini yeniden değerlendirmiş, yüzyıllardır karşı karşıya getirilen Batı ile Doğu tarafları, yerini ABD ve diğerleri ayırımına bırakmıştır. Stratejisini değiştiren Hollywood film endüstrisi de bu ayırmadan etkilenerek, 11 Eylül ile bağlantılı birçok film üretmiştir.

Bu çerçevede ana akım Oryantalist Hollywood filmleri yerini, ABD tarihindeki başarılı, siyasi ve askeri olayları ele alan kahramanlık filmlerine bırakmıştır. Arı’ya (1999: 68-70) göre Birleşik Devletler Enformasyon Dairesi (United States Information Agency: USIA) Dışişleri Bakanlığı ile koordineli propaganda ve istihbarat çalışması yürüterek

“yapılan filmlerin desteklenmesi, basının bu amaçla yönlendirilmesi, aynı amaca yönelik kültürel, eğitim, bilimsel ve diğer benzeri faaliyetleri” içeren eylemlerde bulunmuştur. Saldırıları sonrası Orta Doğu ülkelerine yapılan askeri müdahaleler Hollywood’un konularına yansımış ve Hollywood üzerinden meşrulaştırılmaya çalışılmıştır. Saldırıları sonrasında çekilen felaket filmlerinin artışı, Hollywood’un siyasi gündemle olan sıkı ilişkisini ortaya koymaktadır. ABD’nin Orta Doğu ve Asya’ya yaptığı askeri müdahaleler ve saldırının ardından oluşan travmayı konu alan terörist ve felaket filmleri, kurgusal ve gerçeğe dayalı öyküler üzerinden seyirciye sunulmuştur. Ayrıca Hollywood, dış politikasındaki siyasi gidişatı ekranlar üzerinden duyurarak, güçlü bir ülke olduğu izlenimini de seyirciye yansıtma çabası içine girmiştir.

Saldırılarından günümüze Hollywood, Amerikan hükümeti ile beraber çalışmış, Amerikan hükümetinin dış politikasının belirlediği doğrultuda filmler üretmeye çalışmıştır. Saldırıları sonrası üretilen filmlerde Orta Doğu ülkeleri ve Orta Doğu halkları belirli kalıplar dâhilinde sinemaya aktarılmıştır.

1.2.1. 11 Eylül Sonrası ABD Dış Politikasına Genel Bir Bakış

11 Eylül 2001 tarihinde, kaçırılan yolcu uçakları ile Amerikan ekonomisinin merkezi olan New York’taki İkiz Kulelere (Dünya Ticaret Merkezi) ve Amerikan savunma gücünün merkezi olan Washington’daki Pentagon’a (Savunma Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı) eş zamanlı yapılan ve ABD tarihinde savaş dışı yapılan en büyük terör saldırısı olarak adlandırılan saldırılar, ikiz Kulelerin tamamen yıkılması ve Pentagon’un da büyük ölçüde zarar görmesi ile sonuçlanmıştır.

Tüm dünyanın canlı yayın üzerinden şahit olduğu bu olay, 21.yüzyıldaki bazı ekonomik ve askeri olayların “miladi” olarak tarihe geçmiştir. Bu eylemleri Anglo-Sakson medeniyetine açılmış bir savaş olarak tanımlayan ABD, “terörizmi küresel bir güç statüsüne dönüştürerek, dünyanın sürekli bir savaş ortamında tutulmasını kurumsallaştırma ve meşrulaştırma çabası ve gayreti” içerisine girmiştir (Akt. Koçer, 2009: 44). Bu olay sonrasında dünya çapında gücünün azaldığını ve itibarının sarsıldığını düşünen ABD, küresel terörü bastırmak ve itibarını geri kazanmak için, askeri operasyonların yanında medya araçlarını kullanmıştır. Kissinger’a (2002: 268) göre 1812 savaşlarından bu yana kendi topraklarında bu denli büyük bir tehditle karşılaşmamış olan ABD, herhangi bir tehdidi önlemeye yönelik sert önlemler almıştır. 11 Eylül sonrasında sarsılmış, İkinci Dünya Savaşından sonra konformizmin yükselişe geçtiği ABD, bu saldırılardan sonra politik hedeflerini revize etmiştir.

ABD, gücünü ispatlamak adına küresel terörle mücadelede başat bir rol üstlenerek, kendisi ve diğerleri olarak ikiye ayırdığı dünyayı korumak ve onu başarısız kılan koşulların üstesinden gelerek hakimiyetini sürdürme amacı gütmüştür. Bu amaç doğrultusunda ABD, müttefiklerinin yardımıyla, küresel terörizmi bitirmek gerekçesiyle 2003 yılında Irak’a askeri bir operasyon başlatmıştır. Irak’a askeri bir operasyon düzenleyen George W. Bush’u İnceoğlu, (2010: 168) “ABD’nin siyasi lideri olmaktan çok adeta dini lideri gibi hareket eden George W. Bush “Yeni Dünya Düzeni” ile ülkesinin, uluslararası arenada hem askeri bir güç hem de bas edilmesi olanaksız bir polis devlet konumundaki hegemonyasını sürdürmekte ısrarlı ve kararlı gözüküyor. Bunu da dini, siyasal araç olarak kullanarak, dini siyasallaştırarak yapıyor” şeklinde değerlendirmiştir. Birleşik Devletlere

karşı yapılan bu saldırı sonrasında Kissinger, (2002: 264-265) Avrupalı liderlerin, saldırıların diplomasi üzerindeki etkilerinin ve stratejilerinin ABD politikalarına karşı çıkmak yerine bu politikalarla ortak hareket etmeye daha uygun olduğuna karar verdiklerini belirtmiştir. Küresel terörizmi durdurmak adına dünyayı eşit olmayan iki parçaya ayıran ABD hükümeti, Doğu-Batı dikotomisinin devamlılığını sağlamakla kalmamış, terör eylemlerinden İslam coğrafyasını sorumlu tutmuş, bu bölgeye yönelik üzerinde nefret söylemini yoğunlaştırarak medya aracılığı ile yaymıştır. Saldırıları sonrası ortaya çıkan koalisyon diplomasisi, Atlantik ittifakını, Avrupa ve ABD arasındaki ilişkileri ve NATO müttefiklerini kapsayacak şekilde gerçekleştirmiştir. Koalisyon diplomasisi, Japonya ve Kore gibi Asyalı müttefikleri de kapsayarak Soğuk Savaş sınırlarının da dışına uzanan yeni bir koalisyon üzerinden, Yeni Dünya Düzenini yaratmıştır. 11 Eylül saldırılarının ardından, Bush yönetimi terörle mücadele adı altında, ana akım medyanın örtük desteğiyle ifade özgürlüğü başta olmak üzere pek çok sivil hakkı kısıtlamıştır. Bu konsensüs sonrası, savaş lehine yayın ve propaganda yapan küresel medya kuruluşları dezenformasyon (yanıltıcı haber/ bilgi çarpıtma) sürecine girmiştir.

Koçer (2009: 45) 11 Eylül terör saldırılarının medyada yansıtılma biçiminin birçok eleştiri aldığını ve bu durumun, Amerikan medyasının başarısızlığı olarak görüldüğünü belirtmektedir. ABD medyasının “son derece taraflı, kışkırtıcı ve savaş yanlısı” olduğunu ifade eden Koçer, ABD medyasının oynadığı rolün yapıcı değil, yıkıcı olduğunu belirtmektedir. Bradshaw (2011) Dünya Ticaret Merkezi’ne yapılan saldırılar sonrasında ortaya çıkan karışıklık ve şok durumunun belleklerde geriye itilmiş gibi görünse de günümüzde devam eden

olağanüstü askeri olayların kaynağını oluşturduğunu ifade etmektedir.

Koçer (2009: 46) ABD'nin medyayı kullanma biçimini “medya, genel olarak militarist ve milliyetçi bir söylem kullanırken; düşmanlık, nefret ve intikam hislerini körükledi. Medya yanlış bilgilendirme ve propaganda amaçlarıyla stratejik olarak kullanılmıştır. ABD yönetimi ile yazılı ve elektronik basındaki bu ilişki/iş birliği ABD halkının savaşa hazırlanması, savaş kararının desteklenmesi açısından çok önemli bir rol oynadı, toplumun savaşa rızası sağlandı” sözleriyle açıklamıştır. ABD, 11 Eylül sonrasında, dünyanın genelindeki haber akışını kendi ideolojisi doğrultusunda elinde tutmak istemiştir. Özellikle de terörizme ait haberleri dünyaya aktarma görevini üstlenerek, terörizme kendi söylemlerini yaymıştır. ABD, gelişmekte olan ya da az gelişmiş olan ülkeler üzerindeki egemenliğini medya kanallarıyla da arttırarak, ideolojisinin bu ülkelerde yaygınlaşmasını ve yayılmasını hızlandıran faaliyetlerde bulunmuştur. Saldırıları sonrasında Kissinger, (2002: 265) dünyanın ikinci büyük Müslüman nüfusuna sahip olan Hindistan'ın, Birleşik Devletlerle ortak bir rota izlemediği takdirde çok şey kaybedeceğini belirtmiştir. 11 Eylül saldırıları sonrası ana akım medyada olayların arkasındaki gerçekleri oluşturmaya çalışmış ve yerine nefret söylemi üzerinden oluşturulan kamuoyu ABD'nin bu yönde bir siyasi propaganda başarısı gerçekleşmiştir. ABD yönetimlerinin siyasi söylemlerinde, her dönemin ve mevcut koşulların gerektirdiği şekilde yeni düşmanlar yaratılmıştır. Yaratılan bu şeytan metaforu, ABD tarafından Birinci Dünya Savaşı'nda: “Almanlar”, soğuk savaş döneminde ise şeytan “komünistler” şeklinde yansıtılmıştır. Koçer'e (2009: 46) göre 11 Eylül terör eylemleri hem ABD hem de tüm dünyada yeni bir

dönemi başlatmıştır. Dünyayı pragmatik bir biçimde şekillendirmeye çalışan ABD, bu “eylemleri “küresel terör” olarak tanımlamış ve dış politikasını küresel terörün İslam dünyasından kaynaklandığı önyargısına dayanarak yeniden oluşturmuştur”. Kissinger (2002: 265) dönemin ABD dışişleri Bakanı Colin Powell’ın, devlet destekli terörü ortadan kaldırmaya yönelik Usame Bin Ladin’in Afganistan’da bir sığınak edinmesini sağlayan Afganistan’a karşı askeri güç kullanımını yasallaştıran küresel bir koalisyon toplandığını bildirmiştir.

ABD’nin dış siyasetteki politikasını eleştirenler, ABD’nin Irak’ta bulunan kitle imha silahlarının varlığını öne sürerek, jeopolitik temelli olan Orta Doğu sorunu çıkardığını ve “Irak’ın Saddam Hüseyin döneminde İran ve kendi halkı üzerinde kullandığı biyolojik kimyasal silah stokları”nı (Kissinger, 2002: 271) öne sürerek Irak ve Saddam Hüseyin’e karşı bir harekât planladığını belirtmiştir. 11 Eylül sonrası farklı gerekçelerle ve birtakım siyasi çıkarlarla ABD önderliğinde ve onun küresel terörü önlemek ve yok etmek amacı doğrultusunda bir araya gelen dünya liderleri önlemler olarak müdahalelerde bulunmuştur. 11 Eylül sonrasında “öteki” olarak nitelendirilen yabancılara karşı geliştirilen nefret söylemleri ile kışkırtıcı bir tavır takınmıştır. Bu medya siyaseti yalnızca televizyon ve gazetelerle değil, ayrıca sinema ve diziler yoluyla da etkinliğini arttırmıştır. Oryantalist faaliyetler bağlamında devam eden Orta Doğu siyaseti, ekonomik ve politik çıkarlar doğrultusunda sınır değiştirip, medya aracılığıyla aynı ideolojik söylem üzerinden sürdürülmüştür.

1.2.2. 11 Eylül Sonrası ABD Dış Politikasının Hollywood Sinemasında Sunumu

11 Eylül saldırılarından sonra ABD, üst düzey güvenlik önlemlerini had safhaya çıkartarak farklı din, millet ve ırkları medya araçlarını bu yönde kullanarak gücünden hiçbir şey kaybetmediğini tüm dünyaya kanıtlama çabası içerisine girmiştir. Bu konuda önemli bir görev de propaganda aracı olan sinema ve özellikle popüler kültürün en önemli araçlarından biri olan Hollywood film endüstrisi, araç olarak kullanılmıştır.

Kellner (2013: 36) “içinde bulunduğumuz dönemin bazen gizli kalmış tasvirlerini 2000’li yılların önemli filmlerinde açıkça görmek mümkündür. Görece barış ve refah içindeki Clinton-Gore döneminden Bush-Cheney yönetiminin militarist müdahaleciliğine ve türlü türlü krizine geçiş, 11 Eylül’den önce ve hemen sonra çekilen savaş ve siyasi gerilim filmlerinde öngörülmüştür” bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: Hollywood’un 11 Eylül sonrasında ürettiği filmler; ABD halkının saldırılar sonrasında hükümete karşı sarsılan güvenini yeniden sağlayacak ve saldırıyı belli bölgelerin ve halkların sorumluluğu altında gösterecek sinemasal temsiller üzerinden iş görmüştür.

Dünya sinema endüstrisinin kalbi olan Hollywood, devasa bir sektör olarak ABD çıkarları doğrultusunda dünyanın dikkatini farkı yöne çeken askeri ve politik tabanlı ürünler üretme eğilimi içerisindedir. 11 Eylül saldırılarının ardından “terörle savaş” adı altında geniş çaplı bir mücadele başlatan ABD, hegemonyasını ve tek taraflı politikalarını hem kendi halkına hem de dünya kamuoyuna benimsetmek için medyayı bir araç olarak kullanmıştır. Ayrıca, medya aracılığıyla farklı düşünceleri dışlamayı da tercih etmiştir.

Hollywood sineması, saldırılar sonrası yenilgi psikolojisine giren ABD ordusunu ve halkını bu durumdan kurtarabilmek için ülkenin zafer kazandığı dönemlerden örnekler sunmuş böylece, halkı kaos ortamından uzaklaştırmak ve dünyanın kendilerine olan bakışını başka yöne çekebilmek için dünyanın dengelerinin değişmeyeceğine ve değiştirilmeye çalışıldığında felaketlerin meydana gelebileceğine dair komplo teorilerini de içeren mesajlar verilmeye çalışmıştır. “11 Eylül’de New York’taki Dünya Ticaret Merkezine ve Pentagona düzenlenen terörist saldırılarından önce Hollywood filmleri, ABD topraklarına düzenlenen terörist saldırılar ve çeşitli terörist grupların saldırı tehditleri gibi konular işlemiştir” (Kellner, 2013: 36). 11 Eylül’le birlikte Hollywood filmlerinde popüler olarak kullanılacak olan düşman algısı artık sadece Ruslar ve Almanlar değil; bunun yanında Doğu Halkı ve Müslümanlardır. Saldırılar sonrası üretilen pek çok filmde kötü karakterler Müslümanlar, Araplar, Orta Doğu ve Asya halkları şeklinde lanse edilmeye başlanmıştır. 11 Eylül saldırılarından önce de Amerikalılar arasında Araplar ve Müslümanlar, terörist kavramıyla ilişkilendirilmekteydi ve bu durum Araplar ve Müslümanlara yönelik bir ön yargıyı barındırmaktaydı. Dolayısıyla saldırılardan hemen sonra Arap ve Müslümanlara karşı islenen nefret suçları önceden tahmin edilebilir bir durumdu. Hollywood sinemasında insanları ırklarına ve dinlerine bağlı olarak kategorize etme ve genelleme, Amerikan halkının, “Doğulu” halklara ilişkin paranoyası ile iç içedir. “Hollywood filmleri Amerikan toplumunun belli bir tarihsel uğraktaki psikolojik, sosyo politik ve ideolojik terkihi hakkında önemli sinematik vizyonlar sunar” (Kellner, 2013: 36). Sinema bir yanıyla, kitlesel medyaya paralel sürdürülen bir politik harekâtın perdeye yansımasıdır. Bu bağlamda

11 Eylül saldırıları gibi, küresel çapta askeri ve politik sonuçlar doğuran bir eylemin, sinema dünyasında da büyük karşılıklar bulması şaşırtıcı olmamalıdır.

Köni' ye (2007: 100-101) göre 2000 yılında iktidara geldikten sonra tek taraflı bir politika izlemeyi tercih eden George W. Bush yönetiminin ABD'nin ileri üslerine füze sistemlerini yerleştirmek istemesi Avrupa ülkelerini ve diğer ülkeleri rahatsız etmiştir. 11 Eylül'de yapılan saldırılar sonrası ABD kamuoyunun Rusya'ya bakışı da değişmiştir. Dış politikasında taraf değiştiren ABD'nin bu tutumunun etkilerini Hollywood'da görmek mümkündür. Soğuk savaş döneminde Hollywood sinemasında öteki konumundaki Rus karakter yerini Orta Doğulu karaktere bırakmıştır. ABD'nin Oryantalist politikası değişmediği için Hollywood'un konularında öteki farklı bir şekilde ele alınsa da her zaman öteki olarak kalmıştır.

Hollywood sinemasında suçlu olan ve ceza çekmesi gereken her zaman öteki olandır. Kellner, (2013: 130) 1994 yılında Oklahoma City'deki "164 kişinin ölümüne, 500'den fazla kişinin yaralanmasına yol açan" saldırının Arap teröristlere mal edildiğini ancak sonrasında saldırıyı yapanın Timoty McVeigh isimli beyaz bir Amerikalı olduğunu ortaya çıktığını belirtmektedir. Ancak saldırılardan hemen sonra Bush yönetimi Timoty McVeigh'in infazına karar verdiği için durumun iç yüzü tam olarak bilinmemektedir. Bu durumda başta ABD hükümeti olmak üzere ABD halkının benimsediği stereotiplerin "ötekinin" ülkeye yapılan herhangi bir saldırıdan sonra medya tarafından hatırlandığının ve hatırlatıldığının göstergesidir. Bununla ilgili bir örnek *Rendition (Yargısız Infaz, 2007)* isimli filmde, Arap kökenli ve asimile olmuş bir Amerikalı olan Anwar El-Ibrahimi'nin, Arap kökenli olmasından dolayı

terörist olarak nitelendirilerek havaalanından alınıp CIA tarafından günlerce gözaltında tutulması ve çeşitli işkencelere maruz kalması örnek verilebilir.

11 Eylül saldırılarından sonra işgal edilen bazı ülkelerin halkları, yalnızca o ülkenin vatandaşları olmaları nedeniyle zarar görmüştür. Üçüncü Dünya ve Orta Doğu halklar, ekonomik ve siyasi güce sahip olmamalarından dolayı “öteki” olarak adlandırılmış, düşman olarak görülmüş ve ekonomik ve psikolojik baskılara maruz bırakılmıştır. Köni'nin (2007: 103) ifade ettiği gibi, ABD, Avrupa ve Asya'da başat bir role soyunurken, Orta Doğu politikası köklü bir harekete girişmiştir. Berlin Duvarının çöküşünden sonra Orta Doğu'da askeri varlığını arttıran ABD'nin, bu bölgeye verdiği önem Asya, Latin Amerika ve Avrupa'ya verdiği önemin çok üstüne çıkmıştır. ABD hükümeti, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında Köni'nin (2007: 122) belirttiği üzere “kendi kültür, ekonomi ve siyasi yapısını uluslararası alana yayma gereği” duyduğu için siyasi anlamda yetersiz kalarak tamamlayamadığı misyonlarını kitlelerin bağımlı olduğu Hollywood sineması üzerinden gerçekleştirmeyi hedeflemiş ve kritik dönemlerde nüfuzunu arttırmak için propaganda amaçlı olarak sinemayı kullanmıştır. ABD'nin dış politikasındaki dalgalanmaları ve iç siyasetindeki iniş çıkışları, Hollywood farklı temsillerle ve her dönemde yeniden üretilen farklı senaryolarla yansıtmıştır. ABD, her dönem kendisinden olmayanı öteki konumunda sabitleyerek, yaşanan bunalımlardan, azınlıkları, siyahileri, Kızıldeğerlileri, Sovyetleri, Müslümanları sorumlu tutmuştur. Brook'a (2014) göre Hollywood sinemasında Rusların kötü adam olmasının Soğuk Savaş'tan da önce bir geçmişi vardır. Chapman, bunun nedeninin, “Rusya'nın jeopolitik konumunun Batı tarafından tehdit olarak görülmesi” olduğunu

belirtmektedir. Berlin Duvarının yıkılmasından sonra da Hollywood'daki Rus kötü adam karakteri değişmemiş ancak biraz daha hafifletilmiştir. İkinci Dünya Savaşı döneminde ise, Almanlar ve Japonlar farklı nedenlerden dolayı kötü adam olarak yansıtılmıştır. Araplar ve Müslümanlar ise, İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki sessiz film döneminden beri Oryantalist bir bakış açısıyla hırsız, katil, dansöz, milyoner ve bombacı olarak gösterilmiştir. Örneğin Melford'un yönettiği sessiz dönem filmi olan *The Sheik*, (1921) filminde Arap toplumu hırsız ve katil olarak yansıtılmıştır. Özellikle 11 Eylül sonrasındaki Hollywood filmlerinde önyargıların daha da artmasıyla, Müslümanlar ve Araplar terörist olarak gösterilmiştir. Kısacası Hollywood endüstrisi, ABD dış politikasına uygun olacak şekilde kötü karakterlerin hangi ulusa ait olduğunu belirlemiştir.

ABD, Doğu ülkeleri üzerindeki siyasi misyonunu tamamlamak ve kendi değerlerini yaymak için demokrasi ve insan haklarına saygı politikası adı altında kendi politikasına uymayan devletleri sindirme yoluna gitmiş ve bunu sinemaya da yansıtmıştır. Saldırlardan önce Oryantalist bakış açısıyla ötekileştirilen Doğu halkları, saldırılar sonrasında Oryantalist bir bakış açısının da ötesinde İslam dini üzerinden ötekileştirilmiştir. Demir ve Aşan'a (2014: 748) göre dünya sinema piyasası üzerinde söz sahibi olan Hollywood film şirketleri 11 Eylül saldırısı sonrası "İslam'ı ötekileştiren metaforlara ağırlık vermiştir." İslam dinine mensup olan halklar barbar ve cahil olarak yansıtılmıştır. ABD'nin İslam dinine yönelik tutumları yalnızca askeri alanla sınırlı kalmamıştır. Pearl Harbor saldırısı, Vietnam Savaşı, Soğuk Savaş yılları Hollywood'un tutumunu değiştirdiği gibi 11 Eylül 2001 İkiz Kuleler'e yönelik saldırı da bu durumdan bağımsız kalamamıştır. ABD, Hollywood üzerinden verdiği

mesajlarla uyguladığı politikaları gerekçelendirmeye çalışmıştır. Örneğin, 2006 yapımı *Babel (Babil, 2006)* isimli filmde Üçüncü Dünya hakları ve Amerikan halkı arasındaki siyasi ve ekonomik güç farklarından kaynaklanan sorunlar aktarılmıştır. Aynı şekilde *Lions For Lambs (Arslanı Kuzularla, 2007)*, *Redacted (Ortülü Gerçek, 2007)*, *Battle For Haditha (2007)*, *In the Valley of Elah (Tanrının Vadisinde, 2007)* gibi filmler Irak Savaşı sırasında ve sonrasındaki ABD ordusu ve askerlerinin yaşadıkları deneyimleri ele alarak kitleleri bilgilendirmeye, ABD'nin savaştaki deneyimlerini seyirciye yansıtarak, Irak Savaşı sırasında ve sonrasındaki ABD ordusunun yaşadıklarını ele almaktadır. 11 Eylül sonrasında çıkan Irak Savaşı'nda birçok Iraklı asker ve sivil hayatını kaybetmiştir. Ayrıca birçok ABD'li asker de hayatını kaybetmiş ya da yaralanmıştır. Kumova (2011: 75) savaş döneminde zarara uğrayan ABD'nin Irak Savaşı'yla ilgili olarak yapılan birçok Hollywood filmiyle savaşın zararını karşıladığını belirtmektedir. Ilgaz'a (2001: 42-43) göre Hollywood sineması, Doğu'yu ve Doğuluyu basmakalıp bir ifadeyle yani onları kendi görmek istediği gibi göstererek önemli bir politik güç elde etmiştir. Bu sayede Doğuluyu tanımlama ve bu tanımlamayı bütün dünyaya gösterme gücünü elinde tutmuştur.

Argo (Operasyon Argo, 2012),
Charlie Wilson's War (Charlie
Wilson'ın Savaşı, 2007) ve Syriana
(2005) Filmlerinde Oryantalizmin
Sunumu

2.1. Araştırmanın Metodolojisi

Bu bölümde analiz aşamasına geçmeden önce araştırmanın amacı, önemi, öncülleri, sorunsalı, hipotezi, evren ve örnekleme ve sınırlılıkları hakkında bilgi verilecektir.

2.1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı kitleler üzerinde Batılı etkin bir güç olan Hollywood sinemasının 11 Eylül 2001 tarihinden günümüze Orta Doğu halklarının sunumuna dayalı filmlerinin, Doğu'yu ve Batı'yı ABD'nin benmerkezci dış politikası üzerinden nasıl inşa

ettiğini belirlemektir. Bu bağlamda filmlerdeki Doğu-Batı sunumunun ne şekilde gerçekleştirildiği ve Doğu'ya yönelik Oryantalist bakış açısının günümüzün popüler Hollywood filmlerinde halen devam etmekte olduğu ortaya konacaktır.

2.1.2. Araştırmanın Önemi

11 Eylül'le birlikte etkinlik ve kapsam alanlarını genişleten Hollywood sinemasında Doğu ve Doğu'ya yönelik Oryantalist düşünce biçiminin incelendiği bu çalışmada, söylem içindeki farklılıkların nasıl üretildiği ve bu söylem üzerinden Doğu-Batı arasındaki ilişkinin nasıl sunulduğu önem arz etmektedir.

Çalışma için “11 Eylül Saldırıları Sonrası Hollywood Sinemasında Oryantalist Yönelimler, Politik Söylem ve Kültürel Emperyalizm” başlığının seçilmesinin nedeni, 11 Eylül saldırılarının dünyadaki uluslararası düzeni sarsarak ve Orta Doğu halklarının Hollywood tarafından Oryantalist bir söylem üzerinden yeniden ele alınarak Doğu'nun kapsamının yeniden yapılandırılmasıdır.

Sonuç olarak bu çalışmada, 2000 tarihinden itibaren çekilmiş Hollywood'un siyasi yönünü ortaya çıkaran filmler Oryantalizm kavramı üzerinden ele alınacaktır. Araştırma, 11 Eylül saldırılarının, Orta Doğu halklarının sunumunun kapsamına dair belirlediği sınırları ortaya koyması açısından önemlidir.

2.1.3. Araştırmanın Öncülleri

Bu çalışmada irdelenen Oryantalizm kavramının ana kaynağı Edward Said'in *Oryantalizm* adlı eseridir. Said'in ifade ettiği gibi Doğu ve Batı arasında, Batı'nın bilimsel sınıflandırmayla elde ettiği bir fark vardır. Doğu ve Batı arasında yaratılan bu fark; bilinmeyen Doğu'nun keşfiyle

başlayıp dönemin entelektüellerince kaleme alınmış ve Batı'nın, Doğu'yu sömürsüyle devam etmiştir. Said'in bu kitabında yer alan şu saptamalar, araştırmanın öncülleri olarak kabul edilmiştir:

1. Şarkiyatçılık, Şark'tan kaynaklandığı halde Şark'ı belirli bir mesafe içinde tutmayı uygun görmektedir. Kısacası Şarkiyatçılık, Şark'tan çok Batı ile ilgilidir (Said, 2012: 31).

2. “Bir Batılar bir de Şarklılar vardır. Batılılar egemendir, Şarklılara da birinin egemen olması gerekir. Şark'ın topraklarının işgal edilmesi, içişlerinin denetlenmesi; Şark'ın, Batılı gücün himayesine alına girmesi demektir” (Said, 2012: 46).

3. “Şarkiyatçının Şark'ı, Şark'ın kendisi değil Şarklaştırılmış Şark'tır” (Said, 2012: 114).

4. “ABD, dünya ölçeğindeki davranışların, bir yandan ülke içi güçlerin öte yandan dış ülkelerde olup bitenlerin baskısı altında belirlemek zorunda kalmaktadır” (Said, 2012: 55).

5. “Şarkiyatçılık bir araştırma söyleminden emperyal bir kuruma dönüşmekle kendi başkalaşımını tamamlamıştır” (Said, 2012: 106).

2.1.4. Araştırmanın Sorunsalı

Hollywood sinemasındaki kültürel temsillere ve Oryantalist sunuma birçok filmde rastlanmaktadır. Bu temsillerin ve sunumların yansıtıldığı Oryantalist filmler, sinema tarihi içerisinde ideolojik ve kültürel önem taşımaktadır. Hollywood sinemasında Doğu ve Batı halkları arasında ayrımcı bir görünüme sıklıkla rastlanabilmektedir. Hollywood sinemasının ilk yıllarından başlayarak 11 Eylül saldıklarına ve oradan da günümüze kadar devam eden

üretim süreci içerisinde Doğu ve Orta Doğu halklarına yönelik stereotipler; biz-onlar, biz-öteki ve Doğulu-Batılı ayrımları belirgin konumdadır.

Araştırmaya öncüllük eden Oryantalizm kavramı, ideolojik ve kültürel bir aygıt olan Hollywood sinemasında yeniden üretilmiş, Doğu ve Doğulu söz konusu kavram üzerinden yeniden düzenlenmiştir. 11 Eylül sonrasında ABD'nin Doğu'ya yönelik dış politika stratejileri, gerçeğin bilinçli bir şekilde yeniden üretildiği Hollywood'a doğrudan yansımıştır. Kısacası Hollywood, Oryantalizm kavramı çevresinde şekillenen biz ve onlar algısını sinemada Doğulu'ya yüklediği değerler üzerinden biçimlendirmiştir. Hollywood'un, Batı ve Doğu arasındaki sarsılan güç dengesi üzerinden yeni bir gerçeklik yaratma çabası içerisinde olması bu araştırmanın problemi olarak saptanmıştır.

Daha net bir ifadeyle, bir keşif ülkesi olarak mistik ve otantik olma üzerinden sunulan Doğu, Batı uygarlığını tehdit eden, kargaşa ve terörün hüküm sürdüğü, Batı'nın gücüne ve korumacılığına gereksinim duyan tehlikeli, anti-demokratik, geri kalmış ülkeler topluluğu olarak görülmüştür. Bu çalışmada 11 Eylül döneminden bu yana, Hollywood sinemasında Doğu'ya ilişkin bu genellemenin 2000'li yıllarda üretilen film örneklerinde ne şekilde yer bulduğu ortaya konacaktır.

2.1.5. Araştırmanın Hipotezi

Ortalama bir eğlence aracı olarak görülen Hollywood sineması filmlerde Doğu'yu ve Doğulu'yu sunma biçimiyle Oryantalist sunumları sürdürmektedir. Bu genel varsayımdan yola çıkarak özellikle 11 Eylül sonrasında şekillenen terörizm, düşman, tehdit gibi unsurlar, barbar, savaşçı, tuhaf ve egzotik gibi Oryantalist nitelendirmelerle birleştirilmiş ve Oryantalizm söylemi 11 Eylül sonrası

yenilediği terminolojisiyle sınırlarını ve kapsam alanlarını genişletmiştir.

İmgesel coğrafya üzerinden belirlenen Doğu'nun sınırları, en etkin Batılı güç olan ABD'nin 11 Eylül sonrasında uyguladığı benmerkezci politika ile yeniden oluşturulmuştur. ABD'nin dış politikada oluşturduğu stratejilerin Hollywood sinemasına yansması ile Oryantalizm, filmlerde sıklıkla yer almıştır. Oryantalist gelenekte var olan Doğu ve Batı dikotomisi, 11 Eylül saldırılarıyla daha derinleşmiştir. Siyasal, ekonomik ve kültürel kodların kullanımıyla yeniden üretilen olumsuz temsiller, Hollywood sineması aracılığıyla, kapsam alanlarını genişletilerek kitlelere sunulmaktadır. Bu çalışmanın hipotezi, Hollywood filmlerinde temsil edilen Doğu'nun 11 Eylül saldırıları ile etkinlik alanları artan, terminolojisi yenilenen Oryantalizm üzerinden daha keskin ve belirgin bir çerçeveye sunulmasıdır.

2.1.6. Araştırmanın Evren Ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini 11 Eylül 2001 tarihinden günümüze yani 2001'den 2016 yılına kadar olan dönemdeki Hollywood sinemasında Oryantalist unsurlar barındıran filmler oluşturmaktadır. Çok sayıdaki film araştırmanın evrenini genişlettiğinden 11 Eylül saldırılarına zemin oluşturan olaylar ve çeşitli Doğu ülkelerinin temsil edildiği üç film araştırmanın örneklemini oluşturmuştur.

Örnekleme oluşturan üç filmin seçilmesinin amacı araştırmanın konusuna uygun olarak Doğu halklarına dair Oryantalist sunumlar içermesidir. Seçilen bu üç film önemli ödüller almış, ünlü kitaplardan uyarlanmıştır. Filmlerin internet film veri tabanı ve sinema puanları yedinin üzerindedir. Örnekleme alınan filmlerden *Argo (Operasyon Argo, 2012)* ve *Charlie Wilson's War (Charlie Wilson'ın Savaşı, 2007)* filmleri gerçek bir olaydan esinlenerek

yapılmıştır. Örnekleme yer alan diğer bir film olan *Syriana* (2005) ise bir CIA ajanı tarafından yazılan eserden uyarlama bir film olması sebebiyle örnekleme dâhil edilmiştir.

Örnekleme içerisindeki üç filmin konusunun 11 Eylül saldırılarıyla doğrudan bir ilişkisi yoktur. Ancak, *Operasyon Argo* filmi, Doğulu/Müslüman/terörist halk ilişkisine dayalı sunumuyla 11 Eylül saldırılarıyla dolaylı yoldan ilişkilidir. *Charlie Wilson'ın Savaşı* filmi de Afganistan'da geçmesi sebebiyle 11 Eylül saldırılarıyla dolaylı yoldan ilişkilidir. *Syriana*, 11 Eylül saldırıları sonrasında artan İslami terör saldırılarıyla ve yine 11 Eylül saldırıları sonrası ABD'nin küresel ekonomi politikasına ilişkin mesajlar vermesi sebebiyle 11 Eylül saldırılarıyla dolaylı yoldan ilişkilidir. Ayrıca örnekleme alınan üç filmin farklı Doğu ülkelerine aynı Oryantalist bakış üzerinden yaklaşıldığı gözlemlenmiştir.

2.1.7. Araştırmanın Sınırlılıkları

“11 Eylül Saldırıları Sonrası Hollywood Sinemasında Oryantalist Yönelimler, Politik Söylem ve Kültürel Emperyalizm” başlıklı bu çalışmada, 11 Eylül saldırılarından sonra, Batı'nın Doğu olarak adlandırdığı ülkeler ve halkları konu edinen filmlerin seçilmesi, bu araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Ayrıca araştırma İran, Suudi Arabistan, Pakistan, Afganistan, Lübnan, Türkiye, Mısır, İsrail'e ait mekânların, olayların ve kişilerin konu edildiği filmlerle sınırlıdır. Irak, Suriye gibi diğer Orta Doğu ülkelerinin konu edildiği filmlerin bu araştırmanın kapsamı dışında olması da araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır.

2.2. Argo (Operasyon Argo, 2012) Filminde Oryentalist Sunumlar

2.2.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı: 2012

Dil: İngilizce, Farsça

Yönetmen: Ben Affleck

Senaryo: Chris Terrio

Yapımcı: Grant Heslov, Ben Affleck, George Clooney

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Dağıtıcı: Warner Bros

Vizyon Tarihi: 30 Kasım 2012 (Türkiye)

Oyuncular: Ben Affleck (Tony Mendez), Brian Cranston (Jack O'Donnell), Alan Arkin (Lester), John Goodman (Chambers)

2.2.2. Filmin Konusu

1979 İran İslam Devrimiyle makamından alınan Şah Pehlevi, kanser hastalığı sebebiyle tedavi gördüğü ABD'den sığınma talebi istemiştir. Pehlevi'yi ülkeye geri isteyen İran halkı 4 Kasım 1979 tarihinde ABD konsolosluk binası önünde, Amerikan bayraklarını ve hazırladıkları kuklaları yakmış ve konsolosluk binasına girmiştir. Konsoloslukta ABD vizesi için bekleyen İranlılar tahliye edilmiş, altı konsolosluk çalışan kaçmış ve kalan altmış kişi ise göstericiler tarafından rehin alınmıştır. Kaçan konsolosluk çalışanları Kanada büyükelçisinin evine sığınarak kurtarılmayı beklemişlerdir. Olaydan 69 gün sonra CIA, olayla ilgilenmesi için insan kurtarma operasyon uzmanı olan Tony Mendez'i (Ben Affleck) görevlendirmiştir.

Tony Mendez, Kanada Büyükelçiliğine sığınan 6 kişiyi ülkeye geri döndürmek amacıyla, Argo isimli bir uzay fantezi macerası olan sahte bir bilim kurgu filmi çekmeyi planlar ve mekân olarak da İran'ı seçer. Film için bir yönetmen ve yapımcı ile görüşen Tony Mendez, birlikte gideceği 6 kişi için Kanada Hükümetinin yardımıyla Kanada pasaportu çıkarır, daha sonra İstanbul'da aldığı İran vizesiyle İran'a gider. CIA, 6 kişinin kimliklerinin deşifre olma şüphesi ile Tony Mendez'i arayarak operasyonun iptal olduğunu, kendisinin hemen geri dönmesi gerektiğini ve kalan 6 kişinin de askeri bir operasyonla ülkeye döndürüleceğini bildirir. Ancak Tony Mendez bu fikri reddettiğini söyleyerek planladığı gibi 6 konsolosluk çalışanını Kanada pasaportuyla film ekibi olarak İran'dan çıkarmaya odaklanmıştır. Yaşanan zorluklara rağmen havaalanındaki kontrollerden geçmeyi başaran Tony Mendez ve ekibi ABD'ye ulaşır, ancak olayın gizliliğinden dolayı, rehin tutulan 60 rehinenin güvenliği sebebiyle ve siyasi itibarını da kaybetmek istemeyen ABD, 87 gün sonra vatandaşlarını kurtardığı için basın da başarıyı Kanada'ya atfetmiştir. Tony Mendez, evine dönmüş ve İstihbarat Yıldızı ile ödüllendirilmiş, ancak operasyonun gizliği yüzünden aldığı yıldız kendisine verilememiştir. Operasyon Argo tamamlanmıştır.

2.2.3. Filmin Çözümlemesi

Operasyon Argo filmi, 2012 yılında (11 Eylül 2001 tarihinden 11 yıl sonra çekilen) 1979 yılına ait ABD ve İran arasındaki gerçek bir olaydan esinlenilerek yapılan bir film olmasından dolayı yansıttığı geçmişin günümüzdeki Oryantalist söylemle olan ilişkisi arasında benzerlik bulunmaktadır. Dolayısıyla filmde yer alan Doğu ve Batı ülkelerini yansıtan mekânların yanı sıra, Batılı bireylerin ve kurumların Doğulu bireyler karşısındaki sunumları üzerinde durulacaktır.

2.2.3.1. Mekana İlişkin Temsiller

Filmde Doğu (İran) ve Batı (ABD) olmak üzere iki ülkenin 1979 ve 1980 yıllarında içinde buldukları durum iç ve dış mekânlar üzerinden seyirciye sunulmuştur. İran, tüm gelir kaynaklarının ve endüstrinin sadece petrole bağlı olduğu bir ülke olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma uygun bir biçimde filmde İran, temelde petrol rafinerileri ve petrol kaynaklarının görüntüsüyle sunulmaktadır.

Filmde İran ve ABD arasında geçen rehine krizi işlenmesinden dolayı anlatının başında seyirciyi bilgilendirmek amacı ile İran'a ait imgeler, fotoğraflar ve gerçek görüntülerle verilmektedir. Ancak Batı'yı temsil eden ABD'nin tarihine ilişkin bir ön bilgi sunulmamaktadır. İran'a ait verilen ön bilgide ülkenin günümüz Orta Doğu coğrafyasının büyük bir kısmına sahip Pers İmparatorluğu'ndan, İran Krallığı'na ve ardından İran İslam Cumhuriyeti'ne dönüşümü sürecindeki savaşlar, karışıklıklar, isyanlar ve ayaklanmalar ülkeye ait kamusal ve özel alanlar üzerinden sunulmuştur.

İran'ın siyasi tarihine ilişkin görüntülerde çatışmaların ve eylemlerin yaşandığı dış mekânlara karşılık siyasi otoritelerin lüks mekânlardaki hayatlarına ait sunumlar İran'ı bir anarşi toplumu olarak resmetmiştir. Pers İmparatorluğu'nun askeri ve siyasi başarısızlığına ilişkin görüntülerde Doğu coğrafyasına ait yerler kurak, verimsiz ve çoğunlukla siyah-beyaz gösterilmiştir. Anlatıcının "1979'da İran Halkı Şah'ı devirdi" cümlesine eşlik eden gerçek bir görüntüyü Şah'ın heykelinin devrildiğini gösteren karikatür izler. Bu noktada ABD'nin Irak'ın işgali sonrası Bağdat'ta yıkılan Saddam heykeline yönelik bir çağrıışından da söz edilebilir.

Filmin genelinde siyasi karışıklıklarla ve otorite boşluklarıyla resmedilen İran, Tony Mendez'in pasaportundaki İran vizesine ait damganın ülkenin değişen

siyasi rejimini ve bundan kaynaklanan otorite boşluğunu ifade etmektedir. Ülkenin, İran Krallığı (Kingdom of Iran) olan isminin vize veren görevlinin el yazısı ile İran İslam Cumhuriyeti (Islam Republic) olacak şekilde değiştirilmesi, İran'a ait söz konusu görünümü destekler niteliktedir.

Oryantalist söylemde Doğu halkı, siyasi bilinçten yoksun, Batı'nın kendisine sunduğu siyasi bilinç sayesinde kendini var edebilen uluslar topluluğu olarak yer alır. Filmde ise bu söyleme uygun bir biçimde farklı siyasi rejimlerle ülkeyi yöneten yöneticilerin destekçisi olarak ortaya çıkan radikal grupların kamusal ve özel alanlardaki eylemlerine yer verilmiştir. Ülkedeki siyasi iktidarsızlığın yarattığı kargaşa ortamı İran'ı yaşanamayacak kadar tehlikeli bir ülke kılarken, sakin ve huzurlu kamusal mekânlara yer verilmemesi ülkede uzlaşma taraftarı olabilecek kimsenin bulunmadığı izlenimini yaratmaktadır. Oryantalist bakış açısının ürettiği tehlikeli olan Doğu ülkesi imgesi bu filmde karşılığını İran ile bulmuştur. Filmin dramatik yapısı içinde de ülkede yaşayan Amerikalıların can güvenlikleri gereği ülkeyi terk etmek için çaba sarf ettiği görülür. Bu durumda ABD, geri dönülmesi gereken güvenli bir ülke, İran ise derhal terkedilmesi gereken tehlikeli bir ülke olarak sunulmuştur.

İran'daki kaos ve ABD nefreti, bir evin balkonunda yanan ABD bayrağını tutan Batı tarzı giyimi işaret eden bir kot pantolon ve Küba devriminin sembolü olan askeri yeşil renkte bir mont giyen genç bir erkek üzerinden resmedilmiştir. Aynı sokaktaki gösterici grup ellerindeki Farsça dövizlerle ABD konsoloslugu boyunca sloganlar atarak yürümektedir. Batı düşmanlığıyla tasvir edilen Orta Doğu, yer aldığı Hollywood filmlerinde, ülkelerin yerel dillerine ait olan afişler, tabelalar ya da ara diyaloglar genellikle İngilizceye çevrilmez. Böylelikle Doğu dillerini konuşan halkın Batı aleyhtarı sözler kullandığı izlenimi güçlendirilir. Film genelindeki protestolarda sürekli tekrar

edilen sloganlar filmde İngilizceye çevrilmemiştir. Farsça diyaloglar ise yüksek seste verilerek bu dildeki karşılıklı konuşmanın tehditkâr olabileceği izlenimi yaratılmıştır. Ayrıca 02.27. dakikadan itibaren filmdeki sloganlar giderek artan bir ses şiddetiyle verilmiştir. Gösteride İngilizce “CIA Pentagon Uncle Sam, Vietnam wounded you Iran will bury you” (CIA, Pentagon, Sam Amca, Vietnam seni yaraladı İran ise gömecek) yazılı bir döviz bulunmaktadır. İngilizce yazılı tek afiş, ABD’ye eleştirel bir mesaj iletmektedir. Kamera konsolosluk önünde protesto yapan grubu sağdan sola (pan) ve aşağıdan yukarıya (tilt) kamera hareketleriyle göstererek izleyicinin, protestocu grubun eyleminin şiddetine ve kapsamına odaklanmasına olanak tanır.

Pan kamera hareketiyle kalabalığın büyüklüğünü gösteren görüntü, konsolosluk bahçesini kadraja alır. Konsolosluk kapısı, önündeki İranlı göstericiler ve arkasındaki sakin bahçenin genel çekim (establishing shot) üzerinden verilmesi biri kalabalığı ve kaosu diğeri sakin ve sükûneti sembolize eden iki ülke arasındaki sınır niteliğindedir. Bu sınırı aşacak olan grup da İranlı göstericilerdir. Konsolosluk binasından görünen kalabalık, konsolosluk çalışanlarının bu kalabalık karışışında yetersiz kalacağını belli etmiş olur. Üçüncü bir açıdan çekilen kalabalık ile konsoloslukta bulunabilecek kişi sayısı ve göstericilerin tahmini sayısı arasındaki muhtemel eşitsizlik İran halkının sayıca üstün olmasındaki orantısızlığı ortaya koymaktadır.

İran’da bulunan iç mekânlar ABD konsolosluğu, Kanada Büyükelçisinin evi, Mehrabad Havaalanı ve Tony Mendez’in kaldığı otel odasıdır. İran sınırları içerisindeki iç mekânlar aslında Batılıya ait olduğu için İran’a yönelik doğrudan bir tepitte bulunmak mümkün değildir. Konsolosluk çalışanları, Batılıya ait söz konusu mekânlardan biri olan Kanada büyükelçisinin evi güvenli olduğu için oraya sığınmışlardır. Ancak filmin sonunda bu mekân da İranlılar

tarafından işgal edilmiştir. Konsolosluk binası ABD'ye ait olduğundan bina sınırlarındaki insanlar ABD'nin güvencesi altındadır fakat bu mekân da İranlılar tarafından işgal edilerek binadaki konsolosluk çalışanlarından bazıları rehin alınır. Göstericilerin, konsolosluğu işgal etme riskine karşı aralarında konuşan Amerikan konsolosluk çalışanları, buldukları yerin güvenli olup olmadığını aralarında şu şekilde değerlendirir:

-Burada (konsoloslukta) Amerika'dayız.

-Dışarıda İran'da olacağız.

-Ben oraya çıkmam.

-Orada güvende olmazlar.

-Ya ABD'ye vize başvurusu yaparken yakalanırlarsa

-Sokağa doğru açılan tek binadayız.

-Çıkacaksak hemen çıkmalıyız.

-Evet, ben varım.

-Şimdi.

-Evet.

-Evet.

-Hadi gidelim. (7 '31"- 7' 48")

Çalışanlar ABD vatandaşlığının kendilerine verdiği güveni içselleştirmiş bir şekilde konsolosluk sınırları dâhilinde kendilerine bir zarar gelmeyeceğini söylerken kimisi içerinin, kimisi ise dışarının daha güvenli olduğunu ifade eder. Bazıları ise en doğru fikrin oradan kaçmak olduğunu belirtir. Ancak içlerinden bir kişi orada vize almak için bekleyen İran vatandaşlarının akıbetinin ne olacağını ve onların yakalanma ihtimaline karşı duyduğu insani endişeyi dile getirirse de ABD vatandaşları İran'dan çıkma planlarına

dâhil etmeden fikir birliği içinde konsolosluğu terk etme kararı alırlar.

Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

-Tamam, hadi, sokaklardan uzaklaşmalıyız.

-Buradan sağa (10' 22"- 10' 35")

Sokaklardan uzaklaşmak tabiri İran sokaklarının Batılı kişi için sürekli tehlike arz eden bir yer olması demektir. Bu ifade, izleyiciye sunulan genel durumla birlikte değerlendirildiğinde Doğu'nun tehlikeli bir bölge olarak görüldüğü açıklık kazanır. Bu esnada yerdeki kan birikintisinin gösterilmesi, sokaktaki Farsça açıklamaya ve üzerinde silah çizimi bulunan afişe yer verilmesi de filmdeki Orientalist sunumu destekleyen bir ayrıntıdır.

İran'daki Kanada büyükelçisinin evine sığınan altı Amerikalı, yemek yemek gibi normal bir eylemde bulunurken dahi güvende olduklarını hissedemezler. Beraber akşam yemeği yedikleri sırada dışarıdan gelen silah seslerinin ardından birbirlerine endişeyle bakmaları İran'da güvende olmadıklarını belirten bir sahnedir. Kanada büyükelçisinin hizmetçisi Sahar, İranlıdır ve evdeki misafirlerin Kanadalı olmadığını fark eder; bunu hisseden Kanada Konsolosu ve eşi ise endişelenerek Sahar'ın kendilerini ele verebileceğinden şüphelenirler. Kısacası İran sınırları içerisinde İranlıların bulunduğu her yer güvensiz ve Batılı bireylerin hayatlarının risk altında olduğu yerler olarak yansıtılmıştır.

Tony Mendez'in İran'a geldiği anda şehir İran trafiğinden ötürü egzoz dumanları içinde görüntülenir. Tony Mendez'in havalimanından indikten sonra taksideyken gördüğü ilk görüntüler ise yollarda kamyon kasalarında eli silahlı adamlar ve sokaklarda vinçlere asılarak idam edildikten sonra teşhir edilen ölülerdir. Filmin ana kahramanı olması sebebiyle Tony Mendez ile arasında bağlantı kuran, onun

gözünden filmi değerlendiren seyirci Tony Mendez'in ülkeye giriş yapması üzerinden İran hakkında fikir sahibi olmakta, onun ülkeden çıkış yapması ile de ülke hakkında oluşan olumsuz tutumlarını doğrulamaktadır. Bu durumda da seyirci İran'ı terörün ve adaletsizliğin görüldüğü, kargaşa ve otorite eksikliği olan tipik bir Doğu ülkesi olarak tanımlayabilmektedir.

Mehrabad Havalimanı İran'a ait olan bir iç mekândır. Havalimanının genel görünümü İranlı halk da dâhil olmak üzere farklı uluslardan insanların kendilerini güvende hissetmeyeceği bir yer olarak resmedilmiştir. Tony Mendez'in İran'a giriş yaptığı esnada gösterilen havaalanında sivil görevlilerden çok devrim muhafızları bulunması, İran polisi ile İranlı bir kadının tartışmasının ve ardından ağlayan bir kız çocuğunun gösterildiği sahneler Mehrabad Havalimanını kargaşa ve şiddetin yaşandığı bir dış mekân olarak sunmuştur.

Filmde İran'ı temsil eden tek iç mekân Sahar'ın evidir. Ancak evin içi gösterilmez. Evin içinden, Sahar'ın gözü ile tanık olunan dış mekânda, muhtemelen Farsça konuşan ancak İranlı gibi giyinmemiş bir adam İranlı askerlerce tartaklanıp sokak ortasında infaz edilir. Ayrıca aynı karede sokak duvarındaki Farsça afiş ve devrim sembolü içeren afişin kadrja girmesiyle tarafların kim olduğuna dair bilgi verilir. İnfaz edilen kişinin Şah yanlısı olduğu bellidir. Ancak öldürülen kişi silahsız ve savunmasız bir sivilidir. İran halkının kendi halkına dahi bu denli şiddet uygulaması İran'ın içindeki kaotik ve güvensiz ortamı seyirciye aktarır. Penceresinden bu olayları izleyen Sahar, evinde dahi kendini güvende hissetmez. Bu sahne, Sahar'ın o anda evinde olmak yerine çalıştığı Kanada Konsoloslugu'nda olması durumunda belki de bu tür bir olaya şahit olmayacağını akla getirir. Sahar'ın Kanada Büyükelçisi'nin evinde çalıştığı sırada başına bir olay gelmemesi büyükelçinin evinin kendi

evinden daha güvenli olduğunu gösterirken Batı'nın güçlü ve koruyucu bir taraf olduğunu işaret eder.

Filmde İran'daki tüm dış mekânlar yerli ve yabancı insanlar tarafından tehlike arz eden yerler olarak görüntülenmektedir. Bir Amerikan fast food markası olan KFC, filmde Farsça çevirisiyle görünür; burada ayrıca çarşafli üç İranlı kadın ellerinde tavuk ve içecekleri ile İran'da bir Amerikan restoranında rahatlıkla yemek yiyebilmektedir.

Filmde İran dışında Türkiye de yer alır. Türkiye'de gösterilen Ayasofya Cami içi ve İran Konsolosluğu iç mekân dışında İstanbul Boğaz'ı ve Ayasofya Cami uzaktan genel çekim (long shot) olarak filme dâhil olmuştur. Coğrafi konumu gereğince Orta Doğu ülkesi olarak nitelendirilen Türkiye güvenli olarak görülür, Tony Mendez vizesini Türkiye üzerinden alır. Türkiye'de arkadaşıyla güvenli bir şekilde buluşan Tony Mendez arkadaşından İran hakkında bilgi alır. Tony Mendez, İran için yola çıktığında ve aynı anda uçağı İstanbul'a iniş yaptığında fondaki ezan sesi Orta Doğu'nun doğrudan İslam dini ile özdeşleştirildiğini gösterir. Ardından Ayasofya Cami'deki Hristiyanlık temalı görüntülerin de ekrana yansması Türkiye'nin dinler arası kültürel alışverişe açık olan bir ülke olduğunu işaret eder. Türkiye'deki İran Konsolosluğu'ndan İran vizesi alan Tony Mendez, konsolosluğa giderken kadraja giren siyah önlüklü iki kız öğrenciyi okula götürür baba görülür. Tony Mendez'in gittiği Ayasofya Cami'de, Hristiyanlığa dair öğelerin ön planda olması ve Türk kız öğrencilerin başları açık bir şekilde okula gitmesi; Türkiye'yi Oryantalist bir bakıştan uzak bir biçimde yansıtmıştır.

Film içerisinde ABD'ye ait olan iç ve dış mekânlar CIA karargâhı, Pentagon binası, Savunma Bakanlığına ait toplantı salonları, Hollywood Stüdyoları, film setleri, oteller, film için verilen kokteyl partisinin yapıldığı salon,

Tony Mendez'in evi, bowling salonu ve bazı restoranlardan oluşmaktadır. Bu mekânlarda bulunan insanlar Batılıdır. Mekândaki Doğulular ise Doğulu rolü oynayan Batılı oyunculardır. Güvenli ve temiz ortamlar, ferah alanlar ve de çoğunlukla mutlu görünen insanlar ABD'ye ait kültürel değerleri ve idealleri işaret eden bir görünüm sunar. ABD'ye ait ortamlardaki Doğulu temsilinin en çok bulunduğu sahne Hollywood film stüdyosu ve filme dair basın açıklaması yapılıp senaryonun oyuncular tarafından okunduğu salondur. Filmin 46' 48" arasında Beverly Hilton'da filmin basın açıklanması için bir araya gelen kostümlü oyuncular senaryoyu basının karşısında okurlar. Doğuyu temsil eden oyuncular zararsız ve eğlendiricidir. Seyirci bu sahneyi izlerken çapraz kurguyla, ABD Konsolosluğu'nda rehin alınan ABD'lilere nasıl davranıldığı gösterilmektedir. İran'da ABD'li rehinelere başlarına geçirilmiş bir poşet ve karşılarında onları içinde mermi olmayan tüfekle vuruyormuş gibi yaparak korkutup onlarla dalga geçen İranlılar görülür. ABD ve İran tarafı kendilerinden olmayan insanlarla farklı yöntemlerle dalga geçmiştir. ABD'liler, Doğuyu egzotik giysiler giydirerek lüks bir otelde senaryo okutarak alaya alırken, İranlılar ise bunu Batılıyı rehin alıp, silahla korkutmak suretiyle yapmıştır.

Tony Mendez Hollywood'a uçarken Hollywood'un kuşbakışı görüntüsü ve meşhur büyük Hollywood yazısı ABD kültürüne dolaylı yoldan işaret eder. Bu esnada "Amerikan Rüyasını" hatırlatan bir şekilde, 1960'lı yılları çağrıştıran bir melodi duyulur. Hollywood stüdyoları geniş bir açıdan, ayrıntılı bir biçimde gösterilir. Kostümlü oyuncular, ışıltılı mekânlar, rahat davranan insanlar ve farklı yiyecekler göze çarpan detaylardandır.

Hollywood sinemasında Oryantalist bir bakış açısı üzerinden, tek tipleştirilerek sunulan mekânlar içerisinde bulunan cami ve halka açık pazar görüntüleri *Operasyon*

Argo filminde de yer almaktadır. Tahran pazarı boydan boya görüntülenirken pazar içerisinde bir ABD'li olarak Tony Mendez, kalabalıktan ayrı bir duruş içerisinde, kadrajın ortasında, bu Doğu mekânın yabancıları gibi yansıtılır. İran esnafından bir adam fotoğraf çeken ABD'li kadına fotoğrafı izinsiz çektiği için sinirlenir ve sonrasında olaya diğer İranlıların da katılmasıyla pazar içerisinde kavga çıkar. Karışıklık ve pazar yerindeki Farsça yazılar, döşemeler, egzotik vitrinler ve halılar Oryantalist bakış açısını tarafından kalıplaştırılmış mekânların bir örneğini sunar.

İran'daki Batılılara ait mekânlar güvenilir ve korunaklıdır. ABD'de ise Doğuluya ait temsiller çarpıcı ve parıltılı kostümlerle, egzotik bir görünüm üzerinden, Batı'nın kendi yarattığı kurgusal Doğu'dan oluşur. Batıda Hollywood aracılığıyla yaratılan bir Doğu mevcutken, İran'da ise Doğunun kargaşa ve şiddet içeren yönleri ile gösterilir. Film, Hollywood stüdyoları ve hemen arkasından İran'daki gerçek mekânlar arasında yapılan geçişler ile iki coğrafya ve bu coğrafyalarda yaşayan halklar arasındaki farkı belirginleştirmiştir. ABD, sorunların yaşanmadığı uygar bir ülke, İran ise sorunsuz bir anın yaşanmadığı, tüm ülkenin kaos halinde olduğu şiddete kolaylıkla başvuran bir ülke olarak yansıtılmıştır.

2.2.3.2. *Batılı ve Yerli Karakterlerin Sunumu*

Filmde, Doğulu ve Batılı bireyler İranlı ve ABD'li olarak sunulmuştur. Türkiye filmde sunulan mekânlar içerisinde yer alsada ülke içerisinde yer alan karakterler ayrıntılı bir biçimde sunulmuştur. Tony Mendez'in İran'a gidebilmek için Türkiye'deki İran Konsolosluğu'ndan vize aldığı sırada görüntülenen Ayasofya Camii içerisindeki insanlar ülkeye gelen turistlerdir. Bu da Türkiye'yi jeopolitik konumu gereğince Doğu ve Batı arasında bir köprü görevi gören, üstlenen Doğulu bir turizm ülkesi olarak yansıtmaktadır.

Filmin başında anlatıcının seslendirdiği bölümde İran'ın siyasi tarihine ilişkin yapılan açıklamalarda bolluk ve lüks içinde yaşayan Şah ve Şah'ın ailesi gerçek görüntüler ve fotoğraflarla sunulmuştur. Bu görüntüler arasında İran halkının açık ve sefillikle mücadele etmesi de gösterilmiştir. Filmin 01' 23" dakikasında anlatıcının "*Şah'ın karısının süt banyosu yaptığı söylenirmiş*" şeklindeki ifadesini görselleştiren bir sahne yer alır: Oryantalist bir sunuma uygun olacak şekilde, içerisinde şamdanlar olan lüks bir hamamda vücut hatları ortaya çıkacak şekilde elindeki çömlekle resmedilen Şah'ın eşi süt banyosu yapmaktadır. Aynı kare içerisinde Şah'ın eşine ellerindeki süt dolu çömlekle yardım eden üç peçeli kadın yer almaktadır.

Anlatıcının, İran'ı Batılılaştıran Şah Pehlevi hakkında verdiği bilgilerden sonra yakın çekimle görüntülenen bakımlı ve makyajlı güzel bir kadının görüntüsü üzerinden deney yapan kadınların sahnesine geçiş yapılır. Batılılaşma; bakımlı ve bilimle uğraşan kadın imgesi üzerinden resmedilerek idealize edilir ve böylece Şah sonrası dönemin İranlı kadınları, Batılı değerlerin karşısında konumlandırılır.

Filmin 2' 15" dakikasında anlatıcının "*Kanserden ölmek üzere olan Şah'a ABD sığınma hakkı tanıdı*" ifadesi ile halkına zulmeden ve halkı tarafından sevilmeyen Şah'a ABD'nin yardım ettiği belirtilmiştir. Bu durumda, ABD'den Şah'ın İran'a iadesini talep eden İran halkındaki Amerikan düşmanlığı tetiklenmiş, ABD, barışçıl bir politika izlemesi sebebiyle zarar gören mağdur bir ülke olarak gösterilmiştir.

Filmdeki gerçek görüntüler ve karakter sunumlarının genelinde İran halkı, kadın ve erkek olmak üzere silahlı ve şiddet yanlısı olarak gösterilmiştir. Amerikan halkı ise, rehlin alınan ve Kanada Büyükelçisinin evine sığınan vatandaşlarını bu kargaşa ortamından kurtarma çabası içerisinde, kimseye zarar vermeyen, akla uygun çözümler

üretmeye çalışan bireyler olarak yansıtılmıştır. Şiddete eğilimli olarak yansıtılan İran halkı, ABD Konsolosluğu kapısını zor kullanarak kırmış, içeriye girmiş ve savunmasız insanları silah yoluyla rehin almıştır. Konsolosluk binası önündeki, kadın ve erkeklerden oluşan yerli grubun Batılı düşmana karşı oluşturduğu birliktelik Doğu-Batı karşıtlığını güçlendiren, Oryantalist bir söylem yaratır.

İran'daki ABD Konsolosluğu önünde bulunan kalabalığı konsolosluk içinden gözlemleyen ABD'li görevlilerin olaya ilişkin aralarında geçen konuşma şu şekildedir:

Bob Anders: Bugün karnaval biraz daha büyümüş mü ne?

Mark Lijek: (Cami eliyle tıklatarak) Camlar kurşun geçirmez değil mi?

Bob Anders: Hiç test edilmediler. (3' 39"- 3' 49")

Konsolosluk görevlileri arasında geçen konuşmada kullanılan “*karnaval*” kelimesi Oryantalist bir ifade ile karşıdaki kalabalığı gülünçleştirerek bu kalabalığın ABD'li bireylerce hafife alındığını ifade eder. Görevliler, yerli halkın kendilerine karşı yaptıkları bu tür sıradan eylemlere alışkın olduklarını belirtir.

Filmde yerli karakterler olarak tanımlanan İranlılar arasından ismini öğrendiğimiz tek kişi Kanada vatandaşı olarak tanıtılan 6 ABD'liyi Tahran pazarında karşılayan Reza Borhani'dir. Bunun dışında yakından görülebilen diğer İranlı karakterler, İstanbul'daki İran Konsolosluğu'nda görevli memur, Kültür ve Rehberlik Bakanlığı'nda Tony Mendez'e mekân izni onay veren memur ve ABD'lilerin ülkeden ayrılmaları konusunda sorun çıkaran Devrim Muhafızları grubundan bir kişidir. Yerli kadın karakterlerine ilişkin ayrıntı bulunmamaktadır. Yerli erkekler arasından ismi öğrenilen Reza Borhani, Batılı gruba yardım etmeye çalışmış, iyi derecede İngilizce bilen güler yüzlü biri olarak

resmedilirken, diğer yerli erkek karakterlere dair kişisel özellikler seyirciye sunulmamıştır. Filmin genelinde yerli halkın olumsuz biçimde sunulduğu görülür.

Batılı karakterler tarafından canlandırılan Doğulu kadın, cazibeli bir görünüm sunacak şekilde, seksi ve erotik kıyafetlerle sunulur. Doğulu erkek ise, tüylü bir canavar kostümü içerisinde, eli silahlı, pelerinli egzotik bir savaşçı ve Oryantalist bir şekilde robot kostümü içerisinde gösterilir.

Filmde İran sınırları içerisinde ölen ve öldürülen kişilerin tümü İranlıdır. Filmde yer alan ABD askeri ve vatandaşı silah kullanmaktan kaçınan, çatışmaları akılcı yöntemlerle, silaha gerek duymadan, müzakere ve diyalog ile halletme yanlısı kişiler olarak yansıtılmıştır. Konsolosluktaki yetkili (sivil) kişi askerlere talimat verir: *“Sakin kimseyi vurmayın, savaş başlatan p*ç olmak istemezsiniz. Gizli belgeleri yakmak için bir saat lazım. Dayanmalısınız. Bir kişiyi bile vurursanız burada hepimizi öldürürler.”* (5’55”-06’09”) Burada ABD tarafı savaş yanlısı olmadığını ancak dışarıdan gelecek her türlü tehditte de kendini savunma adına gerekli önlemleri alabilecek ve her türlü yaptırımı uygulayabilecek güçte olduğunu göstermektedir. Eylemler yapıldığı anda etrafi helikopterle izleyen ABD’li yetkililer, göstericileri engelleyebilecek güçleri olduğunu; ancak buna rağmen durumu şiddet kullanmadan kontrol altına alabilecekleri izlenimini aktararak ABD’nin gücünü ifade eder. Helikopter sahnesinin hemen ardından, ekranda görüntülenen gözetleme kulesindeki ABD askeri, zor kullanarak konsolosluğun kapısını kırıp içeriye giren göstericilere rağmen silahını kullanmaz ve onları dürbünüyle izlerken görüntülenir. İran halkı ise, bahçe kapısını kırarak zorla girdiği ABD konsolosluk binasına doğru koşarken yerli halk gürültülü, yağmacı bir kalabalık yığını olarak gösterilmiştir. Filmde yansıtılan İran’ın tüm sokaklarında buna benzer gruplar yer alır.

Göstericilerin konsolosluğu işgal etmesi üzerine ABD askeri kendisini savunma amacıyla göz yaşartıcı bomba atıp binayı her taraftan kuşatan İran halkına karşı buldukları alanı ve kendi güvenliklerini korumaya çalışır. Yerli halkın binaya bodrum katından girdiği sahnede konsoloslukta ABD vizesi almak için bekleyen İran halkının dışardaki olaylar yüzünden duyduğu endişe yakın çekimde iki İranlı kadının endişeli bakışları ve respah çeken bir erkeğin umutsuzca bekleyişi üzerinden gösterilir. ABD'ye duydukları kin ve nefretle kendi vatandaşları üzerinde de korku yaratan yerli halkın siyasi otorite eksikliği, ülkenin kargaşası ve saldırganlığı üzerinden yansıtılmıştır. Bu durumda ülkede bulunan savunmasız yerli halkın dış otoritelerce korunması gerektiği ve zorunlu durumlarda halkı kurtarmak adına askeri müdahale seçeneği de devreye girer. Bu müdahale fikri, filmin 2012'de gösterime girmesi ve 2011 yılında başlayan Suriye iç savaşında ABD'nin Suriye'ye karşı muhtemel müdahalesi üzerinden de okunabilir.

Askerleri komuta eden konsolosluk görevlisi, gidip onlarla konuşacağını söyleyerek Oryantalist söyleme uygun bir biçimde, rasyonel bir Batılı birey olarak göstericilerle yüz yüze konuşmak için binadan dışarıya çıkar. Ancak göstericiler tarafından yakalanıp gözleri bağlanarak rehin alınır. Bu da Doğu'nun, Batı'nın müzakereye açıklığına karşı saldırgan ve uzlaşmaz bir tavır içinde olduğunu gösterir. Batılı bireyin profesyonel bir çabuklukla rehin alınması, Doğuların bu tür suçlarda becerikli olduğunu, hukuk dışı davranmaya yatkın olduğunu gösterir. Karşı tarafla uzlaşma taraftarı olan ABD'li görevlinin bu davranışı yerel halk tarafından suiistimal edilmiş, göstericiler onun boğazına silah dayamak sureti ile binaya girmiştir. Doğu erkeğinin, Oryantalist söylemde vahşi ve barbar olarak yansıtılmasına uygun olarak göstericiler de işgalci ve zorba bir topluluk olarak

sunulmuştur. Batılı birey ise, modern ve akılcı çözümler üreten, uzlaşma yanlısı bir kişi olarak tanımlanmıştır.

İranlı göstericilerin konsolosluk binasına zorla girerek oradaki sivillerin gözlerini bağladığı sahne yavaşlatılmış çekimle verilerek durumun dramatik etkisi artırılmıştır. İranlı göstericilerin sivil halka uyguladıkları şiddetin eleştirilmesinin ötesinde film genelinde yerli halk, Oryantalist bir tutumla saldırgan, zorba, yobaz ya da Batılı uygarlık ölçütleri açısından geri kalmış olarak tanımlanmıştır. Vize için bekleyen İranlılar salıverilmiş ve ABD’li altı kişi de binadan kaçmayı başarmıştır. Ancak filmde salıverilen İranlıların akıbetlerine ilişkin hiçbir görüntü verilmemiştir. Buna rağmen binadan kaçmayı başaran altı konsolos çalışanının nereye sığındıkları ve nasıl kaçabildikleri ayrıntılı olarak sunulmuştur. Altı ABD’linin, rehin olmaktan kurtulabilmeleri, anlatı yapısı açısından izleyicinin özdeşleşme beklentisini karşılamıştır. Ancak bu esnada vize için orada bulunan İranlıların yaşamı ve kişilikleri, bir öyküden yoksun bırakılarak önemsizleştirilmiştir. Dolayısıyla yerli halk değersizleştirilirken, Doğu tehlikesi karşısında savunmasız olan Batı halkı önemsenmiştir.

Filmde, Tony Mendez ve iş arkadaşlarının emekli olan arkadaşları için düzenledikleri partide, konuşmacı, Tony Mendez’i sahneye davet ederken “*karşımızda büyük bir Amerikalı duruyor*” ifadesini kullanmıştır. Bu ifade, ABD’nin vatansever vatandaşların, erkeklik ve güç temaları üzerinden yüceltilmesine karşılık gelmektedir.

Batılı bireyin, Doğulu bireyin yaşam alanını dikkate almayıp onu küçümsemesi Oryantalist söyleme ilişkin ifade ile örtüşmektedir. Filmde, çekilecek olan *Operasyon Argo* filminin sunumundaki kokteylde bir adam Tony ile şu şekilde konuşmaktadır.

Adam: Aman Tanrım, Irak harika.

Tony: İran'da çekim yapacağız.

Adam: İran, “n” harfiyle olan yani.

Tony: Evet çok heyecanlıyız.

İngilizcede İraq (Irak) ve İran (İran) yazılışları itibariyle sadece son harflerinin farklı olduğu ülkelerdir. İki ülke de Müslüman olmasına rağmen, mezhepleri ve dilleri farklıdır. Ancak ABD'li adam iki ülkeyi birbiriyle karıştırarak, ülkelerin isimlerini yanlış telaffuz eder. İsmi karıştırdığı ülkede çekilecek olan filmin, fantastik ve farklı bir çekim olacağını belirtir. Bu durum da Batılı bireyin, Doğu'yu, kalıplaşmış yargılar üzerinden, pek çok ülkeyi aynı kategoride, yüzeysel bilgilerle değerlendirdiğini gösterir.

Filmin genelinde İranlı karakterler; kendi halklarına dahi saygısız davranan, konsolosluktaki imha edilen belgeleri ayrıştırmak için çocukları kullanan, barbar, yobaz, akılcı çözümler üretmek yerine zor kullanarak istediğini elde etmeye çalışan, Tahran pazarı sahnesinde görüldüğü üzere yabancı ve Batı düşmanı, önyargılı, adam kaçırmaya ya da yaralama olaylarında yetkin kişiler olarak gösterilmiştir. Batılı bireyler ise, akılcı yöntemler üreten, önyargılı olmayıp, tüm halklara eşit davranan, gerekmedikçe zor kullanmayan, bir Hollywood operasyonu üzerinden Doğulu halkın zorbalığına karşı kendini kurtarmayı başarabilen kişiler olarak sunulmuştur. Bu da yerli karakterin yönetilmeye ve eğitime ihtiyacı olan muhtaç bireyler olduğu şeklindeki Oryantalist görüşü doğrulamaktadır.

Filmde hikâyesini izlediğimiz CIA çalışanı Tony Mendez, Meksika asıllı Amerikalıdır. Filmin ana kahramanı Tony Mendez'i canlandıran Ben Affleck ise İrlanda asıllı Amerikalıdır. İrlanda asıllı Amerikalı Ben Affleck'in Meksika asıllı Amerikalı Tony Mendez'i canlandırması, Hispanik kahraman olan Tony Mendez'in gerçekliği beyaz olan

Ben Affleck ile örtülmüştür. Söz konusu durumu Rico, (2013) filmin başrol oyuncusu olmasının yani sıra filmin yönetmeni olan İrlanda asıllı Amerikalı Ben Affleck'in neden Tony Mendez rolünde görüntülediğini, gerçek hayattaki Tony Mendez'in Ben Affleck'e bu film için nasıl bir ilham kaynağını olduğunu sorgulamaktadır. Rico ayrıca, Tony Mendez'in gerçekten Hispanik olup olmadığının kamuoyu tarafından merak konusu olduğunu ve birçok insanın Ben Affleck'in mantığını sorgulamasından dolayı konuyla ilgili olarak Tony Mendez ile bir röportaj⁶ yapar. Röportajında Tony Mendez, anne tarafının İtalyan, İrlanda ve Fransız kökenleri olduğunu belirtirken, baba tarafının ise Meksika kökenli olduğunu bildirir. Ancak kendini bir Amerikan gibi hissettiğini ifade eder.

Sinemada etnik açıdan beyaz (WASP-White Anglo-Saxon Protestant) olmayan bir karakterin beyaz bir karakter üzerinden sunumu Whitewashing olarak adlandırılmaktadır. Hollywood sinemasında *Lawrence of Arabia* (*Arabistanlı Lawrence*, 1962) filminde Arap Prensi Feisal, *A Passage to India* (*Hindistan'a Bir Geçit*, 1984) filminde Hindistanlı Profesör Godbole, Alex Guinness; *Cleopatra* (*Kleopatra*, 1963) filminde Mısır kökenli Kleopatra, Elizabeth Taylor; *Not Without my Daughter* (*Kızım Olmadan Asla*, 1991) filminde İranlı anesteziyolog Moody, Alfred Morina; *The Passion of the Christ* (*İsa'nın Çilesi*, 2004) filminde Orta Doğu topraklarında doğan Hz. İsa, Jim Caviezel; *21* (2008) filminde Ben, Micky Rosa ve Fisher isimli Asya kökenli üniversite öğrencileri Jim Sturges, Kevin Spacey, Jacop Pitts; *Prince of Persia: The Sands of Time* (*Pers Prensi: Zamanın Kumları*, 2010) filminde Dastan isimli İranlı karakter, Jake Gyllenhaal; Çalışmada yer alan *Operasyon Argo* filminde

6 Röportajın ayrıntısı için: "Argo's Real Tony Mendez: "I am not Hispanic" <http://nbclatino.com/2013/01/10/argos-real-tony-mendez-im-not-hispanic/> *Erişim Tarihi*: 06.12.2016

Devrim Muhafızlarından kurtulmayı başaran 6 konsolosluk görevlisinden biri olan Japon kökenli Cora Lijek, Clea DuVall isimli aktör/aktrisler tarafından canlandırılarak Whitewashing kavramı üzerinden Oryantalizm ve sinema ilişkilendirmektedir. Whitewashing kavramıyla ele alınan filmler ve beyazlaştırılan karakterler aracılığı ile Doğulu insan, Batılı özne üzerinden temsil edilmektedir. Dolayısıyla Batı'nın konumlandığı Doğu, Batılı birey üzerinden temsil edilerek, edilgen bir konuma indirgenmektedir. Filmin anlatısı içerisinde görüntülenen Doğulu bireyin duygu, düşünce ve hareketleri Batılı karakter üzerinden tasvir edildiğinden, izleyici Batılı oyuncu ile özdeşleşerek Doğulu karaktere yabancılaşmaktadır.

2.3. Charlie Wilson's War (Charlie Wilson'un Savaşı, 2007) Filminde Oryantalist Sunumlar

2.3.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı: 2007

Dil: İngilizce, Farsça, Urduca, Rusça, Arapça

Yönetmen: Mike Nichols

Senaryo: George Crile (Kitap) Aaron Sorkin (Senaryo)

Yapımcı: Tom Hanks, Gary Goetzman Universal Pictures

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Dağıtıcı: Universal Pictures

Vizyon Tarihi: 8 Şubat 2008 (Türkiye)

Oyuncular: Tom Hanks (Charlie Wilson), Julia Roberts (Joanne Herring), Philip Seymour Hoffman (Gust Avrakotos)

2.3.2 Filmin Konusu

Film, 1980 yılında Sovyetler Birliğinin, Afganistan'ı işgal etmesiyle etkinliğini arttıran ABD'nin Soğuk Savaş döneminde iç ve dış politikada uyguladığı strateji sonrasında Afganistan'ın Sovyet Komünizminin yıkılışında etkili olma sürecine ilişkin gerçek bir öyküye dayanmaktadır.

Teksas'ın en zengin minute kadınları⁷ndan ve Pakistan'ın Teksas-Houston fahri konsolosu Joanne Herring (Julia Roberts) Sovyetlerin Afganistan karşısında güç kaybetmesini ve Soğuk Savaşın bitmesini istemektedir. Bunu bir Hristiyan zorunluluğu olarak gören Joanne Herring, CIA'nin Afganistan'da yürüttüğü Soğuk Savaş destek verir. Charlie Wilson, (Tom Hanks) Afganistan'a yardım edebilmek için bütçe arayışı içine girmiştir. Sovyet helikopterlerini düşürecek silahların Afganistan'a ABD'den gönderildiği bilgisi gizli kalmak zorundadır. Aksi takdirde Soğuk Savaş yerini gerçek savaşa bırakabilir. Bunu sağlamak için de Afganların, İsrail ve Mısır'ın yardımıyla, kendi ülkelerine gönderilecek silahları Sovyetlerden ele geçirmiş gibi görünmeleri gereklidir. Bu da ancak İsrail ve Mısır'ın yardımıyla mümkün olabilecektir. Sağlanan maddi destekle alınan silah ve mühimmatlar Sovyet helikopterlerini düşürmüştü ve ABD tarihindeki en büyük gizli operasyonu başarıyla tamamlamıştır. Sovyetler bölgeden tamamen geri çekilmiştir. Ancak durum bununla da kalmaz, ülkenin yarısı genç nüfustur ve bu nüfusu Batı yanlısı bir jenerasyon haline getirebilmek, yapılan savaştan daha önemlidir. Bunun için çalışmalar yapılmaya başlanacaktır. Tüm bu yaptıklarından dolayı Charlie Wilson bir sivilere verilen en büyük ödül olan

7 Minute Woman of the USA (American Minute Kadınları): 1950 ve 1960'lı yıllarda sosyal aktivite ve kampanyalar yaparak anti Komünist faaliyetleri destekleyen Suzanne Stevenson tarafından 1949 yılında kurulan organizasyon. <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/pwm01>
Erişim Tarihi: 11.07.2016

“Şerefli Meslektaş” sivil nişanı almaya hak kazanmıştır. Charlie Wilson’un ödül aldığını gördüğümüz filmin açılış sahnesiyle film kapanmıştır.

2.3.3. Filmin Çözümlemesi

Charlie Wilson’in Savaşı filmi 2007 yılında çekilmiş olup, Sovyetler Birliği’nin Afgan mücahitler tarafından yenilgiye uğratılmasını konu alır. Filmde yer alan Doğu ve Batı ülkelerini yansıtan mekânların yanı sıra, Batılı bireylerin ve kurumların Doğulu karsısındaki sunumları üzerinde durulacaktır.

2.3.3.1. Mekana İlişkin Temsiller

Filmde Afganistan, Pakistan, Sovyetler Birliği, İsrail, Mısır ve ABD olmak üzere altı farklı ülke, değişen sürelerle gösterilen iç ve dış mekânlar üzerinden, ABD merkezli bir yaklaşımla sunulmuştur. Filme konu olan Afganistan Savaşı’nda, Afganistan’a ait dış mekânlar dağlık yerleşimler, kurak araziler, patika yollar üzerinden sunulmuştur ve ülke, medeniyetten uzak, yolu olmayan, araçların bulunmadığı, ulaşım ve taşımacılığın eşeklerle yapıldığı geri kalmış bir Doğu ülkesine indirgenmiştir. CIA ofisinde Afgan Masası yetkililerinin, Afganistan’ın genel durumu hakkında yaptıkları diyalog şu şekildedir:

CIA Yetkilisi: Silahlar ve havan topları Pakistan’a gelecek. Kamyonlar bunları Afgan sınırına götürecektir.

Diğer Yetkili: Eşeklerle götürüyorduk. Bu da tahminimizden daha pahalıya patlıyor.

Gust Arrakotos: Eşekler mi?

Diğer yetkili: Tanesi 2400 dolar. Bir de muayene.

Gust Arrakotos: Ne için?

CIA yetkilisi: Hastalıklar. Ayak temizliği ve kulak temizliği.

Gust Avrakotos: Eşeklere Afganlardan daha iyi bakılıyor.

Diğer Yetkili: Ayrıca eğitimlilerde maliyetler artıyor.

Gust Avrakotos: Ne eğitimi?

CIA Yetkilisi: Sırtlarında cephane ile yürüme eğitimi.

Gust Avrakotos: Bu yetenekleri doğuştan değil mi? Ayrıca Afganistan biraz yol yapmayı düşünemez mi? (43' 50 "- 44' 25")

Gust Avrakotos ile iki CIA yetkilisi arasında geçen diyalogda görüldüğü gibi, Afganistan, medeniyetten uzak bir ülke olarak, coğrafi özellikleri ve teknolojiye yoksun oluşu nedeniyle alay konusu edilmiştir. CIA yetkilileri ve CIA silah uzmanı Mike Vickers (Christopher Denham) arasında geçen, Afgan Mücahitlere verilecek olan eğitim hakkındaki konuşmada Mike Vickers'in, Afganistan genel coğrafyasına yönelik ifadesi şu şekildedir:

Mike Vickers: "Afganistan'a bir ülke demek çok zor. Şehirlerin dışında telefon ve yol yok, bir köylü beş km ötedeki köyle savaşa girmediği sürece hiç irtibata geçmeden yaşayabilir." (01' 07" 19"- 01' 07" 29")

Filmde, Batı'ya ait iç mekânlar; kapalı spor salonu, Las Vegas'taki süit oda gibi lüks mekânların yanı sıra CIA binası ve Charlie Wilson ve Doc Long'un ofisleri gibi resmi mekânlardır. Charlie Wilson'un ofisinde görüntülenen ve Amerikan İç Savaşını resmeden tablo Amerika'nın yenilmez ve güçlü bir ülke olduğu izlenimini güçlendirmektedir. Doc Long'un ofisinde kovboy şapkalı adam ile yerel kıyafetli Kızılderili kadın ve erkekler, ofiste geçen diyalogdan bağımsız bir şekilde görüntülenmiş, böylece ABD'nin farklı etnik kökenli insanlarla uyum içerisinde yaşadığı izlenimi yaratılmaya çalışılmıştır.

Charlie Wilson'un evi, modern ve ferah görünümlü bir salon görüntüsü ile sunulur. Pakistan'a sıklıkla yaptığı ziyaretler sonrasında görülen Charlie Wilson'un salonundaki deve biblosu ve ceviz oymalı sehpa ise Charlie Wilson'ın işi gereği Doğu ile olan bağlantısını ifade eden eşyalardır.

Batı'ya ait bir diğer mekân ise Joanne Herring'in malikânesidir. Joanne Herring, malikânesinde verdiği partide parlak perdeler, renkli camlı Oryantal lambalar ve kubbe biçimindeki sahnede yer alan kırmızı fesli ve yelekli erkekler ile altın rengi dansöz kıyafeti ile dans eden genç kızlar bulunmaktadır. Sahnede dans eden kız, bir kadın müzayedeci tarafından açık artırma ile satılmaktadır. Müzayedeci kadın: *"Sıradaki esir kızımız, Ashley Rensier adında bir Teksas gülü. Ashley, Teksas Üniversitesinde Hukuk okumuş. Delta Delta Delta kulübündeki kız kardeşleri, arabayı veya kamyonetini seçtikleri özel kıyafetlerle yıkayacak. Kim lastiklerini 19 yaşında bir avukat ve Delta Delta Delta'dan 3 kız arkadaşı tarafından temizlenmesini ister, 10.000 dolar veren var, kim 11.000 veriyor"* şeklinde esiri satışa sunar. Bu noktada Doğulu kadının, Batılı tarafından egzotikleştirilmenin yanında cinsel bir obje olarak tanımlandığı görülür.

Charlie Wilson'un Pakistan'a ziyareti sırasında fondaki ezansesi Pakistan'ın doğrudan İslam dini ile özdeşleştirildiğini gösterir. Pakistan Cumhurbaşkanlığı konutunda bulunan salon halısı, çini döşemeli duvarlar, avizeler, oyma tahta kapılar, kenarı püsküllü kadife koltuklar, dantel takımları, abajur ve duvardaki Urduca işlenmiş yazı iç mekâna dair; Cumhurbaşkanlığı konutunda bulunan iç avludaki havuz ve renkli döşemeler ise, dış mekâna dair Doğu ile ilişkilendirilen bir görünüm sergilemektedir. Ayrıca Afganistan sınırında bulunan mülteci kampı, araçların olmadığı tozlu yollarda kullanılan eşek ve develer, mültecilere ait yüzlerce çadır, kurumuş ağaçlar ve büyük su kuyusu mültecilerin bulunduğu

özel alanı uygarlıktan ve konfordan uzak bir görünüm üzerinden sunmaktadır.

Pakistan'daki ABD Büyükelçiliği, şehrin kargaşasından uzak ve temiz bir yaşam alanı olarak gösterilmiştir. Konsolosluğun camından görünen palmiye ve kubbeli bir bina ile bu mekân Pakistan sınırları içerisinde ABD'nin siyasi gücünü işaret eder.

Filmde, Doğu halklarına ait diğer bir ülke ise Sovyetler Birliği'dir. Askerî geçit töreni, Sovyetler Birliği'nin propagandacı komünist rejimi temsili resmedilecek şekilde görüntülenmiştir. Lenin posterinin görüldüğü sahnede Afganistan'ı bombalayan Sovyet helikopterleri de görüntülenmektedir.

Fonda oryantal bir melodi ile günbatımında görüntülenen cami ve minareler, Mısır'a ait genel bir Oryantalist görünüm sunmaktadır. Loş bir mekânda zil ve tef melodileri eşliğinde kıyafetini şıkırdatarak sahneye çıkan dansöz, cazibeli bir biçimde dans etmektedir. Renkli camdan kül tablaları, kristal bardaklar, yılan figürlü dekoratif eşyalar, uzun mavi perdeler, renkli aplikler, Batı'nın görsel imgelemine yer etmiş tipik bir Doğu mekânını gösterir.

Charlie Wilson, Gust Avrakotos ve Joanne Herring'in eğlenmek için gittikleri bar, Sovyet uçaklarının düşürülmesinin kutlandığı Noel partisi, ABD'ye ait kültürel değerleri işaret eden bir görünüm sunar. Gust Avrakotos'un Charlie Wilson'u Mike Vickers ile tanıştırdığı sırada buldukları açık alan, CIA binasına yakın, güvenli, sakin bir dış mekândır. CIA çalışanlarının gizli toplantı yaptığı iç mekânlar ise ABD'nin siyaset stratejisinin gücünü işaret eden loş ışıklı, arka planda farklı ülkelere ve kıtalara ait haritaların bulunduğu iç mekânlardan oluşur.

Batı'ya ait iç mekânlar güvenli ve sakin, iç mekânlar ise yoğun bir çalışma temposunun görüldüğü yerler olarak yansıtılır. Düşmanın yenilgisini kutlamak için bir araya gelen Batılı halk; iyi giyimli, modern bireyler üzerinden mutlu bir kalabalık görünümündedir. Başarıyı kutlayan Afgan halkı ise boş bir kırsal alanda, at üstünde ellerinde tüfeklerle havaya ateş açarken görüntülenmiştir.

Batılı bireylerin Doğu'ya yaptıkları ziyarette Doğularla karşılaşmaları esnasında, filmin 01' 14" 43" dakikasında Doğulu ve Batılının birlikte yer aldığı sahnede, at üstünde Afgan erkekler, dağdaki patika yoldan yük taşıyan eşekler ve yürüyen Afganlar uygarlıktan ve teknolojiden uzak bir yaşam biçimi üzerinden sunulur. Doc Long ve eşini mutlu bir şekilde karşılayan Afganlar ve kara tahta karşısındaki çocuklara bir şeyler öğreten bir kadın görülür. Bu durum, Batılı bireyin Doğu'yu keşfetmesini ve Doğu'yu modern hale getirmesini ifade eden Oryantalist bir bakış açısı içerir. Batılı bireyin Doğu'ya yaptığı ziyarete paralel olarak Doğulu karakter President Zia'nın (Om Puri) ABD'ye yaptığı ziyarette, yemek salonundaki avizeler, vitrin içindeki porselen tabaklar, kubbeli pencereler, desenli döşeme hali ve egzotik tablolar da dekorun özellikle Doğu'yu işaret edecek unsurlar üzerine kurulduğunu gösterir.

2.3.3.2. *Batılı ve Yerli Karakterlerin Sunumu*

Filmin başlangıcında Oryantalist söyleme uygun bir şekilde görüntülenen yerli karakter; başında bir kumaş parçası sarıltı, şalvarlı, gömleği dizine kadar uzun, ellerini yukarıya doğru açmış ve diz çökmüş bir şekilde oturmaktadır. Yanında ise bir roket atar bulunan Doğulu bir erkek silueti görünmektedir. Doğulu karakterin elleriyle yüzünü sıvazlaması ibadetini tamamladığını göstermektedir. Müslüman bir Doğu erkeği olduğu anlaşılan kişi duasını tamamladıktan sonra roketatarını yerden alarak ekrana

doğru hedef alır. Ancak bu kişinin kim olduğuna dair hiçbir bilgi verilmez. Aynı kişinin ibadetini yaptıktan sonra karşı tarafa saldırması da İslam dininin doğrudan Cihat ile özdeşleştirilmesine zemin hazırlar.

Batılı karaktere dair ilk izlenim ise, 01' 15" dakikada başlayan görüntüdeki büyük ABD bayrağının karşısında sıralanmış insanlarla birlikte bulunan ve genel çekimin ardından yakın çekimle görüntülenen, sahnede kendisine verilecek olan şerefli meslektaş ödülünü gururla bekleyen Charlie Wilson'dır. Wilson'a ödülü takdim edilmeden önce şu şekilde bir sunuş yapılır: *"Sovyet İmparatorluğu'nun yenilmesi ve dağılmasının Berlin Duvarının yıkılmasıyla sonuçlanması dünya tarihinin en önemli olaylarından biridir. Bu savaşta pek çok kahraman vardı ancak Charlie Wilson mutlaka bilinmesi gereken bir kahraman. Daha on üç yıl önce Sovyet ordusu yenilmez görünüyordu. Ama Charlie yılmadan komünist bloğu yıpratacak öldürücü darbeyi geliştirdi. Charlie olmasaydı tarih tamamen farklı ve kederli olurdu. Böylece ilk kez bir sivil en büyük ödülümüz verildi. Şerefli meslektaş ödülü. Gizli hizmetlerin bayanları ve baylar, kongre üyesi Charles Wilson."* (02' 06"- 02' 56")

Konuşma esnasında soldan sağa doğru kamera hareketiyle görüntülenen seyirciler, Charlie Wilson'a hayranlık duymakta ve onu alkışlamaktadırlar çünkü Charlie Wilson, ABD'li bir devlet adamı olarak Soğuk Savaşın sona ermesini kolaylaştırmış ve komünizm tehdidini ortadan kaldırmıştır. Charlie Wilson, bir kongre üyesi olarak yaptıklarından ötürü, bir sivil verilebilecek en büyük ödülü almaya layık görülen Batılı bir karakter olarak sunulmuştur.

Doğu ülkelerine ait ulusal bilincin, yerel kültürün ve geleneklerin tek bir potada eritildiği Oryantalist söylem içerisinde Batı tarafı, Doğu olarak nitelendirdiği halkların özgünlüklerine ve bağımsızlıklarına saygı duymamış,

Doğu'ya hep bir genelleştirilmiş ve yetersiz kategorizasyonlar üzerinden bakmıştır. Charlie Wilson'un ve asistanı Bonnie Bach'ın, ajans haberlerine göz atarken aralarında geçen diyalog da bu durumu doğrular:

Charlie Wilson: Bekle, Associatiated Press Kabil'den bildirmiş Bonnie Bach: Özbekistan mı?

Charlie Wilson: Afganistan. (Eliyle ülkelerin yerlerini Bonnie'ye göstererek) Rusya, Afganistan, Pakistan, İran, Kuveyt, Suudi Arabistan, Ürdün, İsrail, Mısır. (9' 44"- 10' 00")

Kongre üyesi Charlie Wilson'un asistanı olarak Bonnie Bach'ın Doğu ülkelerine ait yeterli bilgisinin olmaması ve Charlie Wilson'un da ona Afganistan'ın haritadaki yerini basit bir genelleme üzerinden göstermeye çalışması dikkat çekicidir. Benzer durum, Charlie Wilson'ın, Las Vegas'ta özel bir odada arkadaşları ile jakuzi keyfi yaparken televizyondaki bir haberin ilgisini çekmesiyle televizyona odaklanması ve arkadaşları ile şu diyalogu gerçekleştirmesinde de görülür:

Jakuzideki Adam: Charlie, artık işimize bakabilir miyiz?

Charlie Wilson: Dan Rather (ABD'li muhabir) türban takıyor. Nedenini bilmek istemez misin?

Jakuzideki Kadın: Hindistan'dan bahsediyor.

Charlie Wilson: Hayır, orası Afganistan. Sesi açtım. (04' 44"- 4' 54")

Bu diyalogda da Batılı karakterin Hindistan ve Afganistan halkına dair kalıplaşmış bakış açısı ortaya çıkar. Baş kumaşla sarılmış tüm erkeklerin Doğulu olduğu ön kabulü, Doğu topluluklarını genelleyen ve değersizleştiren bir ifadedir.

Filmin sonunda, Afganistan'daki genç nüfusun gelecekteki durumunun kongre üyeleri ile görüşüldüğü sahnede, Charlie

Wilson ile bir milyon dolarlık bir bütçe teklifini reddeden üye arasında geçen diyalog ise şu şekildedir:

Kongre üyesi: Pakistan'daki bir okul kimsenin umurunda değil.

Charlie Wilson: (Onu düzelterek) Afganistan. (1' 32" 11" - 1' 32" 15")

Cumhurbaşkanı ve Charlie Wilson arasında geçen konuşmada Charlie Wilson, ABD'nin Pakistan'a yardım etmeye istekli olduğunu ifade ettiği sırada danışmanlardan biri bunun doğru olmadığını, bir Oxford mezunu olarak Amerikalıları çok iyi tanıdığını ve bu yüzden de istekli kelimesinin ne ifade ettiğini çok iyi bildiğini ifade etmiştir. Cumhurbaşkanı danışmanlığı gibi önemli bir görevde bulunan Albay Mahmud'un (Rizwan Manji) Oxford mezunu olması, Batılı bireyi gururlandıran ve Doğu ile ilgili derin bilgi sahibi olma konusunda yeterli bir unsur olarak görülmektedir.

Pakistan Cumhurbaşkanı, konuksever bir tavırla Charlie Wilson'a sorar:

Pakistan Cumhurbaşkanı: Bir şeyler içer misiniz?

Charlie Wilson: Bir bardak buzlu herhangi bir viski olabilir. Rye Kanada Viskisi.

(Bunu duyan danışmanlar şaşırmuş bir yüz ifadesi ile alaycı bir şekilde gülmüşler)

Pakistan Cumhurbaşkanı: Üzgünüm, Cumhurbaşkanlığı konutunda alkollü içecek bulunmaz.

Charlie Wilson: (Mahcup bir ifadeyle) Elbette bulunmaz, Özür dilerim. Meyve Suyu?

Eminim birçok insan bu hataya düşüyordur.

Pakistan Cumhurbaşkanı: (Kendinden emin bir şekilde gülerek) Hayır. (30' 27" - 30' 55")

Bu diyalogda, Pakistan'ın Müslüman kimliği Oryantalist bir yaklaşımla ele alınarak, danışman ve Cumhurbaşkanı'nın Charlie Wilson'a karşı olan alaycı ve katı yaklaşımı, Pakistanlı yetkilileri kapalı ve muhafazakâr bireyler olarak sunmaktadır.

Charlie Wilson, Pakistan Cumhurbaşkanı ve danışmanlarının görüşmesi sırasında dışarıda bekleyen Bonnie Bach, Charlie Wilson'a sorar: (Görüşme) nasıl geçti?

Charlie Wilson: Pakistanlı bir vodvil grubundan tokat yemiş gibiyim. (34' 39"- 34' 50")

Charlie Wilson, toplumsal sorunları mizahi bir yaklaşımla belli özellikleri öne çıkarılmış abartılı karakterler üzerinden hicveden bir tiyatro oyun türü olan vodvili Pakistan'a uyarlayarak, Doğu hakkında Oryantalist bir tutumla bir yargıda bulunmuştur.

Bonnie Bach ve Charlie Wilson, Peşaver'deki mülteci kampını ziyaret ettiklerinde, Afgan mülteciler, kadın, erkek ve çocuk olmak üzere rengi solmuş yerel kıyafetleriyle bir kargaşa içinde görüntülenmiştir. O sırada gelen yardım kamyonundan erzak almaya çalışırken yaşanan izdiham ve erzak dağıtanların izdihamı önlemek için insanları kırbaçlamasını Charlie Wilson ve Bonnie Bach hayretler içerisinde izler. Bir Afgan kadının elindeki pirinç çuvalının iki Afgan erkek çocuğu tarafından zorla alınması; Afgan halkını, aç, yoksul, medeniyetten yoksun, sosyal yardımlaşma değerleri olmayan, şiddet görmeye alışkın insanlar olarak yansıtır.

Bonnie Bach ve Charlie Wilson ile mülteci kampında bulunan Afganlar arasında geçen konuşmalarda Afgan mülteciler, Sovyetlerin kendilerine ne kadar acımasız ve insan dışı davrandıklarını anlatırlar. Kampa gelen ABD'li ziyaretçileri sevinçle karşılayan yaralı çocuklar, yardıma muhtaç durumdaki Afgan kadınlar, aciz ve korunmasız olarak gösterilmiştir.

CIA Karargâhında Gust Avrakotos, Henry Cravely’ce neden Helsinki şefi olamayacağını sorarken ABD’nin dış politikasında etkili bir ajan olduğunu şu sözlerle ifade eder: “24 yıldır şirketteyim. 15 yıldır Yunanistan’daydım. Cuntaya yardım edip onu tutuklatmasaydım Papandreu seçilirdi. Yunan ordusuna bilgi ve silah verdim. Komünizmin şampiyonlarını öldürdüm. Fince öğrenmek için üç yılını verdim.” (18’ 24”- 18’ 36”) Henry Cravely ise, onun kaba ve diplomatik beceriden yoksun olduğunu belirterek isterse onu tamamen işten çıkarabileceğini söyler. Bu tartışmada Başkan’ın bazı ajanları, ABD’li olmadığı için (casusluk için gittikleri ülkelerdeki insanlarla aynı dili konuştukları belirtilerek) farklı görevlere atadığı tartışması yaşanırken Gust Avrakotos, çalıştığı 24 yıl boyunca kendisini öldürmek isteyen insanlara istinaden “bunun nedeni babamın Yunanlı bir gazoz üreticisi olması mı yoksa Amerikalı bir casus olmam mı?” (19’ 56”- 20’ 00”) diyerek oradan ayrılır. Gust Avrakotos, “başarılı” bir ajan olduğunu Charlie Wilson’la yaptığı iş birliğinde ispatlanmıştır. Ancak, kaba ve diplomasi becerisinden yoksun olması gibi sebeplerle ve ABD kökenli olmadığı için istediği görev kendisine verilmemiştir. Gust Avrakotos, Afgan Masasında görevli olarak Charlie Wilson’a yönlendirildiğinde Charlie Wilson onun adını telaffuz etmekte zorlanır. Filmin 1.12.56. dakikasında Joanne Herrings, Avrakotos’un Yunan kökenli olduğunu öğrenir ve Avrakotos bu yüzden ötekileştirilir. Doc Long, Afgan mülteciler için bulunduğu Pakistan’da, Joanne Herring’e Pakistan’da bulunmasının kendisi için aydınlatıcı bir tecrübe olduğunu ifade eder.

Doc Long: (Joanne’e) Çok aydınlatıcı bir tecrübe oldu. Kesinlikle hayret verici. Onlara (Joanne ve Charlie’ye) gördüklerimizi anlatın Bay Papadopoulos. Anlatın onlara (1’ 15” 12”)

Gust Avrakotos: (Yanındaki Charlie’ye somurtarak) Papadopoulos!

Charlie Wilson: En azından yaklaştı. Yunanca. (1' 16" 04")

Gust Avrakotos'un Yunan kökenli olması, ironi yoluyla filmde sıklıkla belirtilmektedir. Filmin sonunda Charlie Wilson ve Gust Avrakotos Sovyetlerin yenilgisine dair başarıyı kutladıklarında Charlie Wilson "gazoz üreticisi bir babanın oğlu olarak iyi iş başardım" (1' 30" 37") ifadesini kullanarak ABD'li olmayan bu karakter ironi ile yaklaşır.

Filmde Oryantalist sunum içinde değerlendirilebilecek diğer bir halk da Mısır halkıdır. Zvi, Gust Avrakotos ve Charlie Wilson Sovyet silahlarını edinebilmek için Mısır'a giderler.

Gust Avrakotos: Savunma Bakanı dansöz izlerken, yardımcısıyla konuşacağız.

Charlie Wilson: Teksas'taki iyi bir arkadaşım tanınmış bir dansördür. Hayali Mısır'da dans etmek. Yani bizim giriş yolumuz olacak. O bakan için konuşurken biz yardımcısıyla konuşacağız. (1' 00" 36"- 1' 00" 54")

Mısırlı Bakan, kadın düşkününü bir Doğulu olarak tanımlanmıştır. Ayrıca dansöz, sahnenin sonunda Bakan'ı kravatından asılarak götürmektedir. Bakan Yardımcısı dine dair radikal bir tutuma sahip, yasal olmayan yollardan silah üreten ve saklayan, para için her türlü kirli işte bulunan bir Doğulu olarak sunulmuştur.

Bakan Yardımcısı: Ruslar zor yoldan Tanrının intikamından korkmayı öğrenecek, İslam'a inanan kullarına eziyet edenlerin kafatasları ağaç tepesine asılacak. (1' 02" 01"- 01' 02" 10").

Gust Avrakotos: Haftada 25 bin kalaşnikof üretecek Sovyet lisanslı fabrikaların var mı?

Bakan Yardımcısı: Evet

Gust Avrakotos: Şehir savaşı cihazları var mı?

Bakan Yardımcısı: Evet, ne isterseniz. (1' 02" 49"- 1' 03" 09')

Filmde Batılı bir kadın olan Joanne Herring; Teksas'ın altıncı zengin bir Amerikan Minute kadını, soylu, Bayan Pamuk Güzeli, Pakistan Houston Fahri Konsolosu olarak tanımlanmaktadır. Doğulu kadına dair belirgin bir özellik sunulmazken, Joanne Herring'in Sovyetler Birliği'nin çöküşünde oynadığı rol onu filmde oldukça baskın, zengin ve güçlü Batılı karakter olarak tanımlar.

Filmde bir tehlike olarak sunulan Sovyetler Birliği'ne dair birçok olumsuz yargı mevcuttur. Afgan Mücahitlerin, ABD tarafından kendilerine sağlanan silahlarla, Afganistan'ı bombalamak için gelen Sovyet helikopterini düşürdükleri sırada görüntülenen Sovyet askerleri ıslık çalarak, "ukala" bir tavırla avlanmaya geldiklerini söylerler. Konuşmaları alt yazıyla verilmiştir. Afgan Mücahitler tarafından düşürülen ilk helikopterden sonra Sovyet askerleri arasında kaçmaya dair konuşmalar geçer. ABD'nin Rusya karsısındaki üstünlüğü sağlanmıştır.

Charlie Wilson'un, İsrail ve Mısır'la olan görüşmelerinden sonra Pakistan Cumhurbaşkanı ile arasında geçen diyalogda Doğu halkını temsil eden Pakistan Cumhurbaşkanı'nın İsrail ve ülkesi arasındaki olumsuz ilişkileri devam ettirme taraftarı olması, Doğulu halkın uzlaşma ve barış yanlısı olmadığını, savaşı bir karakter taşıdığını işaret eder. Batı'yı temsil eden Charlie Wilson ise, Afganistan'ın özgürleşmesi adına bütçe görüşmeleri yaparak, uzlaşmacı bir tutum sergileyen, güçlü ve cesur bir birey olarak sunulmaktadır.

Pakistan Cumhurbaşkanı: Benden İsraililerle iş birliği mi yapmanı istiyorsun.

Charlie Wilson: Sadece bu amaç için. Sovyet yapımı en geniş silah stoku dost olarak sadece onların elinde var.

Pakistan Cumhurbaşkanı: Bunu biliyorum. Bu düzenlemenin gizli kalacağından emin olmalıyım. Pakistan ve İsrail kamuoyu önünde düşman olarak kalmalı.

Charlie Wilson: İnsanları buna inandırmak zor olmasa gerek

Pakistan Cumhurbaşkanı: Bunu yapmaya yetkin var mı?

Charlie Wilson: Hiç yok. Aslında Logan Yasası⁸ çığnemek üzereyim.

Pakistan Cumhurbaşkanı: Onun ne olduğunu bilmiyorum ama bir tek sandıkta Davut Yıldızı görürsem...

Charlie Wilson: Görmeyeceksiniz söz veriyorum. (1' 04" 20" - 1' 04" 56")

ABD'nin, Afgan mültecilere yardım edebilmesi için gereken bütçe yardımı konusunda Doc Long ile görüşen Charlie Wilson onu ikna etmesi için durumu Joanne Herring'e aktarır. Doc Long, Pakistanlı tecavüz edilen kızın serbest bırakılması şartıyla para yardımı yapacağını kabul eder.

Doc Long: Pakistan'da kör bir kıza tecavüz ediliyor ama tek bir görgü tanığı var. Pakistan'da dört görgü tanığı gereklidir. Bu yüzden tecavüzcü serbest kalır ve kız hapse girer. Neden biliyor musun?

Charlie Wilson: Zina.

Doc Long: Çok doğru. (01' 08" 49" - 01' 09" 01")

Doc Long'u ikna eden Joanne Herring'in Charlie ile yaptığı görüşme sonrasında Charlie, Joanne Herring, Gust

8 "Logan Act (Logan Yasası)": 1799 tarihinde çıkartılan bu yasa gereğince yetkili olmayan vatandaşların ABD ile sorunlu olan devletler ile müzakereler etmesi ya da anlaşması yasaklanmıştır. https://en.wikipedia.org/wiki/Logan_Act Erişim Tarihi: 13.07.2016

Avrakotos, Doc Long ve eşi Pakistan'a vardıklarında kör kadının hapisshaneden çıkarılmış olduğu görülür.

Charlie Wilson: Ona ne sözü verdin?

Joanne Herring: Kör bir kız hapiste çünkü ona tecaviüz edildi. O kıızı çıkaracaksın.

Charlie Wilson: Onu hapisten mi kaçıracağım?

Joanne Herring: Aptal olma, Cumhurbaşkanı'ndan onu affetmesini isteyeceksin. Doc Long'un şartı bu. (1'11" 09'-1' 11" 21")

Pakistan'da buldukları sırada onları takip eden kalabalık ile yürürken Doc Long'a buradaki insanların onu beklediğini, onun için dua ettiklerini söyleyen Joanne Herring Batılı karakterleri, yerli halkın koruyucusu ve kurtarıcısı olarak resmetmiştir. Doc Long yaptığı konuşma sonrasında kalabalık tarafından alkışlanarak ilahlaştırılmıştır. "Allah-u Akbar" diyerek kendilerini karşılayan yerli halka "Allah-u Akbar, God is Great" ifadeleri ile cevap veren Batılı birey, yerli halkın kahramanı olarak gösterilmiştir. 1' 27" 17" dakikada ise Afgan yerel kıyafetleri ile ata binen Charlie Wilson, Sovyetlerin Afganistan'dan çekilmesini yerli halkla beraber kutlarken görüntülenir.

2.4. Syriana (2005) Filminde Oryantalist Sunumlar

2.4.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı: 2005

Dil: İngilizce, Farsça, Urduca, Fransızca, Mandarin

Yönetmen: Stephen Gaghan

Senaryo: Robert Baer (Kitap), Stephen Gaghan (Senaryo)

Yapımcı: Jennifer Fox, Michael Nozick, Georgia Kacandes

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Dağıtıcı: Warner Bros. Pictures

Vizyon Tarihi: 17 Mart 2006 (Türkiye)

Oyuncular: George Clooney (Bob Barnes-Said Hasimi), Matt Damon (Byran Woodman), Amanda Peet (Julie Woodman)

2.4.2. Filmin Konusu

Doğulu ve Batılı olmak üzere farklı sosyal statüleri sahip insanların hayatları, birbirleriyle ilişkilendirilerek, paralel bir kurgu üzerinden anlatılmaktadır. Connex isimli Amerikan petrol şirketi, Prens Nasır Al-Subaai'nin (Alexander Sidding), Çinlilerle anlaşma yapmasından dolayı Basra körfezindeki etkinliğini kaybederek kendinden daha küçük olan Killen şirketiyle birleşir. Killen şirketi, Kazakistan petrolünü arama ve kullanma izni almıştır. Connex-Killen adını alan bu yeni şirket dünyada en büyük üçüncü büyük şirket haline gelmiştir, ancak ABD Adalet Bakanlığı şirketi soruşturma altına almıştır. Byran Woodman (Matt Damon) İsviçre'de bir enerji şirketinde çalışmaktadır. Byran Woodman'ın patronu onu, Emir Hamed Al-Subaai'nin (Nadim Sawalha) İspanya'daki partisine gönderir. Söz konusu partiye ailesi ile beraber davet edilen Byran Woodman'ın oğlu, Emir Hamed, Al-Subaai'nin bahçesindeki havuza atladığı sırada havuzdaki elektrik akımına kapılarak hayatını kaybeder. Prens Nasır Al-Subaai, Byran Woodman'ın kaybına üzülererek onun şirketine yüz milyon dolarlık yatırım yapar. Ayrıca Byran Woodman'ı da ekonomi danışmanı yapmıştır. Byran Woodman'ın da danışmanlığıyla, petrol kaynaklarına ve kullanımına yeni bir yön vermeye çalışan Prens Nasır Al-Subai, ülkesindeki petrol yataklarının başka ülkeler tarafından uzun süreli kullanımını

kısıtlayacak yeni projeler oluşturmayı hedeflemektedir. Emirlik makamının kendisine verileceğini uman Prens Nasır Al-Subaai, babasının, makamı kardeşi Prens Meshal Al-Subaai'ye devretmesiyle hayal kırıklığına uğrar. Oysaki Prens Nasır Al-Subaai, ülkeyi yönetebilmek için Prens Meshal Al-Subaai'ye göre daha niteliklidir. Ancak ABD, Prens Meshal Al-Subaai'yi destekleyerek Basra Körfezindeki petrol yataklarına sahip olmayı amaçlamaktadır. Prens Nasır Al-Subaai, ülkede yapmayı planladığı sosyal ve ekonomik reformları gerçekleştirmek ve kardeşi Prens Meshal Al-Subaai'yi devirmek için bir konvoy ile giderken, yolda ABD'nin komuta ettiği bir operasyonda öldürülür. Prens Meshal saraya gittiği sırada, kurtarmak için onu takip eden Bob Barnes (George Clooney), Orta Doğu'daki yasadışı silahlanmayı engellemek için gönderilmiş kıdemli bir CIA ajanıdır. Ancak durum ABD'nin planladığı gibi gitmez. Bob Barnes, Lübnan'a döner, Hizbullah ile anlaşarak, Prens Nasır Al-Subaai'yi öldürmesi için Mussawi isimli (Mark Strong) kişiyi tutar. Ancak Mussawi, artık İran ajanıdır. Olaylar tam tersine döner ve Bob Barnes, Mussawi tarafından işkence görür fakat son anda gelen Hizbullah lideri tarafından kurtarılır. Bu durumu öğrenen CIA, olayları örtbas etmek için Bob Barnes'i günah keçisi ilan eder. Durumu öğrenen Bob Barnes, Prens Nasır Al-Subaai'yi uyaracağı sırada, Prens Nasır Al-Subaai'nin suikastında hayatını kaybeder. Byran Woodman ise olaydan sağ kurtulur.

Filmde geçen başka bir hikâye ise, Connex-Killen şirketinde çalışan Pakistanlı işçilerle alakalıdır. Çinlilerin Connex şirketini almasından sonra çalışma izinlerini yenilemesi gereken birçok Pakistanlı işçiden biri olan Wasim, (Mazhar Munir) işsiz kalmıştır. Fakat Arapça bilmediği için iş bulamaz. Bir arkadaşı ile İslam Okuluna giderek Arapça öğrenmeye başlar. Arkadaşı ile beraber futbol oynadığı sırada tanıştığı radikal dinci adam (Amr Waked) onlara

yardımcı olup, ağabeylik yapıyor gibi görünürken, aslında Wasim'in beynini yıkamıştır. Filmin sonunda Wasim, bir teknenin içinde, elindeki patlayıcı maddeyi Connex-Killen şirketinin tankerine doğru yönelmiş bir şekilde, tankeri infilak etmek üzereyken görüntülenir.

2.4.3.Filmin Çözümlemesi

“*Syriana*” filmi 2005 yılında, ABD'nin Orta Doğu politikasına ilişkin farklı hikâyeler üzerinden çekilmiş bir filmidir. ABD'nin Orta Doğu politikasına ilişkin sunduğu temsillerin yer aldığı filmde Doğu ve Batı ülkelerini yansıtan mekânlar ile Batılı bireylerin ve kurumların Doğulu karşısındaki sunumları üzerinde durulacaktır.

2.4.3.1. Mekana İlişkin Temsiller

Film, arka fonda verilen ezan sesiyle başlar. Ardından yüksek dağlarla çevrili sisler ardından doğan güneş, Doğuyu temsil etmektedir. Boş, eski ve terkedilmiş binaların bulunduğu ruhsuz ve cansız duruşu üzerinden görüntülenen İran'ın genel görünümü verilir. Hareketli bir müzikle başlayan sahne içerisinde kadife perdeler, kristal bardaklar, abajur ve desenli koltukların bulunduğu bir odada sigara ve içki içerek eğlenen kadınlar ve erkekler, İran'a dair bir iç mekân görünümü sunmaktadır. Kirli kaldırımlar ve renksiz bir cadde üzerinden görüntülenen İran dış mekânında, bir araba aniden infilak eder. Bu da İran'ı, tehlikeli ve muhafazakâr bir Doğu ülkesi olarak tanıtmaktadır.

Filmde İran, Beyrut ve Suudi Arabistan, Doğu'ya dair mekânlar olarak temsil edilmiştir. Ancak filmin olay örgüsü içinde görüntülenen Araplar hem bahsedilen bu Doğu ülkelerinde hem de İspanya, Fransa ve İsviçre gibi Avrupa ülkelerinde etkinliklerini sürdürmektedir. Bu nedenle, filmde farklı mekânlarda görüntülenen Doğulu ve Batılı

karakterlerin yaşam alanlarına ilişkin temsil, Doğu ve Batı ülkeleri adlandırmasıyla ifade edilecektir.

Filmde gösterilen mekânlar coğrafi konumlarına göre Doğu ve Batı yerine Doğulu ve Batılı karakterlerin buldukları mekânlar üzerinden temsil edilecektir. Örneğin filmde görüntülenen Basra körfezindeki Connex-Killen petrol şirketi, devasa makineler ve petrol tarama gemileriyle verilen genel görüntüsüyle zengin kaynakları ile gelecek vadeden bir Doğu ülkesi görünümü oluşturmaktadır. Filmde ekonomik durumlarına göre farklılık gösteren Doğulu'ya ait mekânlar bulunmaktadır. Örneğin, şirketin arkasında, yabancı işçiler birliğinde, Pakistanlı işçiler ve Üçüncü Dünya halkların yaşam alanları ranzalı, tek odalı prefabrik evler üzerinden görüntülenmiştir. İşçiler, şehir merkezindeki gösterişten ve zenginlikten uzak olan bu alanda futbol, beyzbol gibi sosyal aktivitelerde bulunmakta ve şehrin diğer kısmına göre daha kötü şartlarla, kötü bir yaşam sürmektedir.

Filmde yer alan bir diğer Doğu şehri ise Beyrut'tur. Ancak Beyrut, filmin anlatısı içerisinde yer alan Oryantalist bağlamdan farklı bir şekilde görüntülenmiş, Doğu ve Batı özellikleri taşımaktadır. Örneğin Beyrut'ta, Suudi Kralı ve prenslerin görüntülediği iç ve dış mekânlar, lüks oteller, havuzlar ve kafelerden oluşan modern bir Batı ülkesi görünümündedir. Aynı şekilde Byran Woodman'ın, Prens Nasır'ın ekonomik danışmanı olarak gittiği Beyrut, oldukça lüks, petrol zengini Arapların bulunduğu, dünya ekonomisinin merkezi olan bir görünüm üzerinden sunulmaktadır. Byran Woodman yaptığı telefon görüşmesinde karşı tarafa cevap verirken "*Beyrut? Harika, sanki Orta Doğu'nun Paris'i gibi (59' 11")*" ifadesini kullanır.

Beyrut, geniş sokakları olan, palmiyelerin, havuzların bulunduğu, iyi aydınlatmalı, parlak mermerleri, cam duvarları ve parlak altın rengi dekorasyonları ile görüntülenmiştir.

Ancak filmin 52' 19" dakikasında Bob Barnes'ın perspektifinden tanık olunan, Hizbullah kontrolündeki Beyrut, çatılarda keskin nişancıların bulunduğu, yıkık duvarlı evlerdeki yoksul kadın ve çocuklar, dar ve pis sokaklar, silahlarla yürüyen genç erkekler, kapalı dükkânlar üzerinden sunulmuştur. 53' 36 " dakikada görüntülenen Cola Cola logosu da Batı'nın, gücünü ve etkinlik alanlarının kapsamını temsil eder. Said Hasimi adıyla ülkeye gelen Bob Barnes'ın taksisi, gündüz vakti ve herkesin gözü önünde, yola kurulan barikatla durdurulur. Bob Barnes'ın başına siyah bir poşet geçirildikten sonra Barnes, başka bir mekâna getirilir. Farklı bir sahnede yine, aynı şekilde, gündüz vakti otelinden kaçırılarak getirildiği başka bir mekânda ise işkence görür. İşkenceden sonra orada bırakılan Bob Barnes ezan sesiyle uyanarak oradan ayrılır. Batılı bireyin başına gelen kötü bir durumda, fonda ezan sesi duyulur. Doğu'da aksiyonun yaşandığı hareketli sahnelerde ise mistik ve oryantal melodiler kullanılmıştır.

Doğu'ya ait verilen mekânlarda bulunan develer, koyunlar, şahin ve çöl manzarası, filmdeki Oryantalist detaylardandır. Doğulu erkeğin güç ve kudretinin sembolü olarak kabul edilen şahin, Prens Nasır Al-Subaai'ye aittir. Prens Nasır Al-Subaai, yardımcısı ve lüks arabası ile çölde Bryan Woodman ile görüştüğü sırada şahin uçurmaktadır. Filmin diğer sahnelerinde görüntülenen çöl ise Doğu'yu kurak ve yaşanmayacak bir yer olarak tanımlar. Ayrıca Wasim'in arkadaşıyla futbol oynadığı kırsalda arka planda develer görüntülenmektedir.

Filmdeki Batı, 41' 23" dakikadan itibaren yakamoz ve dalga eşliğindeki piyano melodileriyle Fransa'da üç katlı lüks yat dış çekimi temsil edilerek verilmiştir. Yatın bir odasında, petrol şirketi sahipleri ve Prens Meshal Al-Subaai arasında geçen diyalog şu şekildedir:

Dean Whiting (Christopher Plummer): Prens, senin için yapabileceğim bir şey var mı?

Prens Meshal Al-Subaai: (Diğer adama doğru dönerek) Amerikalılar, diğer ülkelerde delik açmayı hep sevmiştir. Sizi tanyorum Bay Whiting. Suudi Prenslerin maşası.

Dean Whiting: (gülererek) Kardeşinizi de tanyorum, dış işleri bakamı. Babanızı da tanyorum, Washington'da gittiğim en berbat ikinci partiyi vermişti. Görebildiğim kadarıyla siz de bir anlamda maşa olarak kullanılıyorsunuz. Ailenin ikinci oğlu, tamamen dışlanmış, sorulduğu zaman ne istediğini bile söyleyemeyen, ağabeyinden korkan koca bir bebek, belki de bir kral olmak istiyor, ha? Belki mi? Evet prens, bir kral musun? Bana ne istediğini söyleyebilir misin? (42' 08"- 43' 18")

Bu diyalogun geçtiği odada bulunan çerçeveledi, biri kanduralı diğeri de kırmızı fesli olan adamların fotoğrafı, yatın Suudilere ait olduğunu göstermektedir. Dean Whiting'in provokatif konuşma tarzından etkilenen Meshal, ona bir karşılık verememiştir. Dean Whiting'in içinde bulunduğu Doğu mekânında düşüncelerini bu kadar keskin bir dille ifade edebilmesi, Batı'nın Doğu üzerindeki koşulsuz üstünlüğüne işaret eder.

Filmde yer alan Batı, Suudi Kralı'nın İspanya'daki evinde verdiği parti üzerinden görüntülenmiştir. Partide bulunan Batılı insanların yanında az sayıda Doğulu aile de bulunmaktadır. Partideki insanlar mutlu, çocuklar neşelidir. Evin bir odasında Çinlilerle anlaşmak üzere olan Suudi Emiri ve Suudi prensler bulunmaktadır. Evin girişinde kanduralı çocuklar ellerinde gülsuyu şişçeleri, şerbet ve şekerlerle gelen konukları kapıda karşılamaktadır. Dışarıda lüks yarış arabaları vardır ve evin içerisindeki şahin tablosu, ağaç oyması dekorasyonlar, duvarda asılı kilimler, odayı otantik bir hale getirir.

İsviçre, Batılı ve Doğulu karakterlerin bulunduğu bir Avrupa ülkesidir. Batılı birey, filmin 09' 50" dakikasında, Byran Woodman'ın evinin dış görünümü ardından mutlu bir şekilde kahvaltı yapan eşi ve çocukları üzerinden temsil edilmiştir. Prens Nasır Al-Subaai'nin bulunduğu klasik dekorasyonlu bir iç mekân ve Byran Woodman ile eşinin görüntülendiği sakin ve huzurlu bir dış mekân olarak verilmiştir. 01' 31" 15" dakikada aynı odada Suudi Kralı, Prens Nasır ve bilardo oynayan Prens Meshal Al-Subaai'nin bulunduğu mekânda büyük bir kitaplık, alçı kaplama asma tavan ve koltuklar ve mobilyalar bulunmaktadır. Prens Nasır Al-Subaai ile babası arasındaki diyalogda Kral: *"Avrupa'ya seviyorum. Burada kalmaktan mutlu olacağım"* (01' 32" 17") şeklinde Batı ülkelerine duyduğu hayranlığı ifade etmektedir.

Fransa, İsviçre ve İspanya, filmin konusu içerisinde görüntülenen Doğulu ve Batılı halkın bulunduğu mekânlardır. Doğu halkının, Batı mekânlarındaki huzursuz duruşu ve bulunduğu mekândan bağımsız geleneksel tutumu Batılının gözündeki Doğulu birey ve mekân arasındaki klişeyi yansıtır. Doğu ve Batı mekânları arasındaki hızlı geçişler ve Doğu'ya ait sahnelerin hareketli bir kamera ile çekilmesi, Doğu'yu Batı karşısında daha tehlikeli gösteren Oryantalist görünümü desteklemektedir.

ABD'nin, farklı eyaletlerindeki iç ve dış mekâna dair görüntüler ise, resmi, modern ve enformasyon akışının sağlandığı ofisler, CIA binası, güvenli otoyollar ve alt geçitler, Washington'daki görkemli Adalet Bakanlığı Binası, New Jersey'de mutlu ve özgür insanların bulunduğu Barnes'in oğlunun kampüsü, Bennet Holiday'in (Jeffrey Wright) tenis oynadığı kapalı mekân, yemek yediği sık bir restoranın ve bungalov evlerin bulunduğu geniş ve sakin sokaklar, Teksas'daki zebra ve geyiklerin bulunduğu çiftlik, 50' 55".dakikada duyulan country müzik melodisi eşliğinde

görüntülenen bardır ve bu mekânlar ABD'ye ait kültürel değerlere işaret eden bir görünüm sunar.

Sağdan sola devam eden yakın çekimle görüntülenen beyaz takkeli ve kanduralı erkekler, fonda okunan Fatıha suresi eşliğinde namaz kılar. Girişte ayakkabıların bulunduğu evde diz çöküp kuran okurken görüntülenen erkekler yer sofrasında yemek yerken, dini sohbeti dinlerken görüntülenir. Vaaz verilen sahnelerde karakter ve mekân arasındaki bağlantı, terör ve İslam algısını işaret eden Oryantalist bir görünüm sunar.

11 Eylül saldırısı ve küresel terör arasındaki bağlantı, Connex şirketinin el değiştirmesi sonucu işsiz kalan gençlerden İslam okuluna giden Wasim Khan'ın, Basra körfezindeki petrol rafinesine doğru intihar saldırısında bulunmasıyla ilişkilendirilir. Filmde yer alan mekânlar, Doğulu ve Batılı bireyler üzerinden görüntülenmiştir.

2.4.3.2. *Batılı ve Yerli Karakterlerin Sunumu*

Filmin jeneriğinde, fonda kullanılan ezan sesi, filmin İslami bakış açısını Doğu'yla ilişkilendiren, Oryantalist bir algı yaratmaktadır. Ardından alacakaranlıkta, sisli bir havada çöl ortasında beklerken görüntülenen Doğu halkı düzensiz bir şekilde otobüs bekledikleri için, otobüse binerken tartışırlar. Yakın çekimle yüzleri gösterilen Doğulu erkek; aciz, yoksul, pejmürde, eski ve kirli kıyafetleriyle görüntülenir. Bir kişinin elinde tuttuğu çekiç, onların işçi olduklarını göstermektedir.

Bu görüntünün ardından hip-hop melodisiyle desteklenen partide, bacakları ve göğüsleri yakın çekimle görüntülenen Doğu kadını, mini elbisesinin üstüne pantolon ve uzun pardösü giyer, başörtüsünü takar, topuklu ayakkabıları yerine sade bir ayakkabı giyer ve mekândan ayrılır. Çarşafı Doğu kadını fantezisi söylemi üzerinden gösterilen Doğu kadını, aynı mekânda bulunan diğer Doğulu kadınlar ve

erkeklerin şampanya, viski ve sigara içtikleri bir mekân içinde görüntülenir. Doğulu kadın, Doğulu erkeğe kıyasla edilgen bir konumdadır. Bu durum Oryantalist söylemin, Doğulu erkeğin kadını değersizleştirdiği ve onu sadece cinsel bir obje olarak algıladığı ifadesiyle örtüşmektedir.

Doğulu kadın, filmin karışık olay örgüsünde, nadiren kara çarşaf içerisinde görünür. Prens Nasır Al-Subaai'nin eşi, çocukları ile beraber kısa görüntülenir. Batılı kadın ise, kamusal ve özel alanlar içerisinde erkeğiyle eşit bir konumda olan anne, ofis çalışanı, üniversite öğrencisi olarak yer almaktadır.

İran'ın dış mekânına dair diğer bir sahnede kadınlar siyah çarşafli olarak görüntülenmiş, erkekler ise gizli bir iş peşinde, kanduralı, puşili ve silahlı olarak görüntülenmiştir. Doğulu bir erkek elindeki silahı Bob Barnes'e doğrultarak, *"hareket etme, sesini kes"* gibi ifadeler kullanmıştır. Filmde görüntülenen İran halkı ve Doğu halkları Oryantalist söyleme uygun bir birey temsiliyle şiddet yanlısı, crinsiz ve netameli bireyler olarak sunulmuştur.

ABD'nin siyasi merkezîyetçi politikası üzerinden temsil edilen karakterler; Doğulu, Araplar ve Çinliler temsilleriyle görüntülenmiştir. Petrol gücüne sahip olmak isteyen ABD, Connex-Killen şirketi üzerinden Arap ve Çinlilerle mücadele etmektedir. Şirket toplantısı yapıldığı sırada Jimmy Pope (Chris Cooper), Arapların, Çinlilere sattıkları hisselerden dolayı Araplara olan kızgınlığını şu şekilde ifade eder:

Jimmy Pope: Körfezden ve lanet Emir hakkında konuşmak istiyorum. Bu arada Emir de nedir?

Toplantıda bulunan adam: Bir çeşit kral.

Jimmy Pope: Bir kral. Bir podunk⁹ kralı, seni kıçüstü oturttu demek, ha? (7' 26 - 7'36 ")

Jimmy Pope, Müslüman Orta Doğu ülkelerinde askeri kumandan ya da üst rütbeli kişilere verilen unvan olan "emir" kelimesini Batılı üstünlüğüyle kullanmış, Emir'i ve hükmettiği ülkesini değersizleştirmiş, alay konusu haline getirmiştir.

Connex petrol şirketini satın alan Çinliler, şirkette çalışan işçilere çevirmen eşliğinde artık onlara ihtiyaçları olmadığını açıklamaktadır. Şirketin el değiştirmesiyle göçmen işçilerin çalışma izinlerinin geçersiz olduğu, işçilerin iki hafta içerisinde göçmenlik bürosuna başvurmaları gerektiğini, aksi takdirde sınır dışı edilecekleri bilgisi verilmektedir. Orada bulunan üç Çinli, lüks arabalı ve otorite sahibi olarak; onları dinleyen kirli ve eski kıyafetler içerisindeki esmer Doğulu işçiler ise, işsiz kalacakları için mutsuz ve üzgün bir şekilde görüntülenmektedir. Otorite sahibi Çinliler, Doğu halkını işsiz bırakmış ve onlara dillerini bilmedikleri bir ülkede eziyet çektiren kötü karakterler olarak temsil edilmiştir. Göçmenlik bürosuna girmek için sırada bekleyen işçiler kendi aralarında konuştukları için orada bekleyen askerlerin kötü muamelelerine maruz kalmışlardır.

Çinliler, Batılı bireyin sözlü eleştirisine tabii tutulmamış, fakat Doğulu bireyler tarafından ötekileştirilmiştir. Babası Wasim'e, çalıştığı şirketin Çinli hissedarları üzerinden Çinlilere dair edindiği izlenimi şu şekilde ifade eder: "*Çinliler çok zeki ama berbat araba kullanıyorlar. Araba yıkamalarına bile izin verilmemeli.*" (14' 55")

9 "Podunk" kelimesi, argoda küçük, terk edilmiş ya da önemsiz olarak değerlendirilmiş bir bölge, köy ya da yerleşim birimi anlamına gelmektedir. www.onlineslangdictionary.com/meaninh-definition-of/podunk **Erişim Tarihi:** 17.07.2016

Yeni görevi için girdiği deneme sınavında Bob Barnes'in sunumunu beğenmeyen kadın, ona şunları söyler: *"Hindistan ve Rusya müttefikimiz, Çin bile müttefikimiz olacak. Fas ile Pakistan arasındaki tüm ülkeler bizim için sorunlu ülkelerdir. Çıvallahmış ülkeler ve ekonomiler... İran, ABD'nin daimi müttefikidir. Persler sekizinci yüzyıla geri dönmek istemiyor."* (17' 47"- 18' 15") Beyaz birey üzerinde otorite sahibi olarak görüntülenen siyah kadın, müşkülpesent bir yönetici olarak sunulmuştur. İran, Batı'nın yardımına muhtaç bir Doğu ülkesi olarak tanımlanmıştır. ABD'nin Çin'le bile müttefik olabileceği ihtimali ile Fas ve Pakistan arasındaki tüm ülkelerin sorunlu ülkeler olarak ifade edilmesi, ABD'nin diğer ülkelere karşı Batı merkezci yaklaşım üzerinden tanımladığı düşman Çinliler, sorunlu Doğu ülkeleri klişeleri ile özdeşleşmektedir.

Prens Nasır Al-Subaai tarafından Suudi Arabistan'a davet edilen Bryan Woodman'ın Arabistan'a ilişkin ilk izlenimleri şu şekildedir: *"Bütün kadınlar tepeden turnağa siyahlar içinde erkeklerin beş adım gerisinden yürüyor. Hava elli santigrat derece ve önemli. Havaalanından çıkarken üstüme bir duvar yıkıldı sandım. Erkekler beyaz kumaşlar içinde. Lekesiz beyaz kumaşlar. Anlamıyorum. Sanki şöyle diyorlar: "hava sıcak, çalışmasam da olur." O elbiselerle nasıl hareket ediliyor anlamıyorum. Bu adamları beyzbol oynarken görmeli."* (38' 19"-39' 19") Bryan Woodman, bulunduğu Doğu ülkesinde gözlemlediği Doğulu bireyleri Batılı bir gözle tanımlamaktadır.

Akla yatkın söylemlerde bulunmayan, Batılıdan alacağı yardıma muhtaç, tek başına karar veremeyen, bilimsel faaliyetlerden uzak halklar olarak bilinen Doğulu ve aklı başında, olgun, bilgili, mantıklı hareket eden, bilinçli ve normal bireyler olarak bilinen Batılı, klişe ifadeleri Prens Nasır Al-Subaai ve Byran Woodman arasında geçen diyaloga şu şekilde yansır:

Bryan Woodman: İş dünyası hakkınızda ne düşünüyor bilmek ister misin? Yüzyıl önce çadırlarda yaşayıp birbirinin kafasını uçuran insanlardınız. Gelecek yüzyılda da bu şekilde olacaksınız. Bu yüzden firmam adına bu parayı kabul ediyorum. Teşekkürler

Prens Nasır Al-Subaai: Tamam, sermayeyi senin firmana havale edeceğim. (48' 14"- 48' 27")

Byran Woodman ve Prens Nasır Al-Subaai arasında geçen bu diyalog, Batılının zekâsı ve Doğulunun zenginliği ile ifade edilen klişelerle örtüşmektedir. Bob Barnes ile oğlu Robby restoranda yemek yerken Robby, babasının görevi nedeniyle gönderilebileceği Doğu ülkelerine gitmek istemediğini, oraların yaşanamayacak ülkeler olduğunu ifade eder.

Robby: Sadece normal bir ders yılı istiyorum baba. Normal bir ev, cinemax ve okul baloları, Pakistan'daki okul baloları nasıl bilir misin baba? Berbat.

Bob Barnes: Çok karmaşık biliyorsun. İşimde her şeyi berbat ettim.

Robby: Nasıl?

Bob Barnes: Çenemi kapalı tutmalıydım ama olmadı.

Robby: İslamabad'da yaşarsak annem ne iş yapacak? (20' 20"- 20' 48")

Robby, bu ifadesi ile Pakistan üzerinden genellediği Doğu ülkelerinde hayat standartlarının düşük olduğunu belirtirken, Doğu'nun yaşanamayacak kadar kötü ve sıkıcı bir ülke olduğunu söyler. Bu ifadenin görüntülediği sahnenin ardından Bryan Woodman ve ailesinin Suudi Emiri'nin İspanya'daki partisine katıldıkları sahne görüntülenir. Doğulu bireylerin arasında bulduklarından hayatlarına olumsuz bir yön vermiş olan Woodman ailesi,

tatsız olaylarla karşılaşır. İlk olarak ailenin çocuklarından biri Emir'in evindeki havuzda boğulur. Bu olayın ardından Byran Woodman, Prens Nasır Al-Subaai'nin ekonomi danışmanı olarak Doğu'da yaşamaya başlar. Bryan Woodman, eşi tarafından terk edilir, Prens Nasır Al-Subaai'nin suikastına şahit olur. Prens Nasır'ın suikastından tesadüf eseri kurtulur. Filmin sonunda Byran Woodman'ın ülkesine ve ailesine dönerek mutlu bir hayat yaşamaya devam ettiği görüntülenir.

Filmin Batılı ana karakterlerinden olan Bob Barnes ise, Doğu'ya geldiği andan itibaren sorunlarla karşılaşmaktadır. Beyrut'ta sokakta yakalanır, oradan bir şeyhin huzuruna çıkartılır. Ardından Mussawi isimli bir radikal İslamcı grup üyesi tarafından işkence görür. ABD'ye çağrılır, orada tedavi edilip Doğu'ya geri döndüğünde ise Prens Nasır Al-Subaai'ye yapılan suikastta öldürülür. Doğulunun bulunduğu her yer tehlikeli ve güvensizdir ifadesi bu örneklerle örtüşmektedir.

Filmde görüntülenen Araplar, yorgun, esneyen ve gölgede sürekli dinlenen insanlar olarak görüntülenmiştir. Arapların dışında kalan diğer Doğulu halklar ise, Batılı kültürüyle özdeşleşen beyzbol, futbol gibi sporlarla ilgilenmektedir. Bilimsel faaliyetlerle ilgilendikleri görüntülenmemiştir. Maddi konularda ise, Batılı bireylerin danışmanlığından yararlanmaktadırlar. Connex-Killen şirketinin açılış konuşmasının yapıldığı sırada, kanduralı ve takkeli esmer erkekler ellerinde tef ve bendirleri Batılı birey için çalmaktadır. Doğu halklarının ve özellikle Arapların keyiflerine ve rahatlarına düşkünlüğü yargısı, Suudi Emiri'nin İspanya'daki evinde verdiği partide konuklarına *“Umarım herkesin günü harika geçiyordur. Hayatın telaşını geride bırakın, dostlarımızın yanında rahatlayın, bereketli bahçemizin çiçeklerinin ya da evimizin marifetli şeflerinin hazırladığı binlerce lezzetin tadını çıkarın. Lütfen yiyin birbirinizle kaynaşın ve bizimle geçirdiğiniz vakitten zevk alın”* (21' 51"- 22' 56") demesiyle temsil edilmiştir.

Doğu ve Batılı bireyler arasında yaşanan petrol mücadelesinin temsil edildiği filmde Bryan Woodman'ın ofisinde yer alan iki televizyondan birisinde, Orta Doğu'daki petrol fiyatları ile ilgili altyazı verilmektedir. Diğer televizyonda ise bir adam ve bir grup şarkı söyleyen insan görüntülenir. Byran Woodman'ın Patronu, odadaki televizyona göz attığı sırada gördüğü adamı "*Chicago Üniversitesi'nin kurucusu Rockefeller*" (13' 01") olarak tanıtır. Rockefeller, 1863'te ilk petrol rafinesini kuran, ABD'li bir girişimcidir ve 1870'de kardeşi ile kurduğu "Standard Oil Company" sayesinde Amerikan petrol sanayisini tek elde toplamıştır. Filmde, Batılı bireyler arasında geçen güç mücadelesinin amacı, Orta Doğu petrolünün tamamına ulaşabilmektir. Doğu'nun zenginliğine ulaşabilme ve petrol kaynaklarına hâkim olma amacı küresel şirketler ve küresel ekonomi arasındaki ilişkiyi işaret eder.

Filmde adı geçen Amerikan Patronları, güçlü ve zengin Batılı beyaz adamlardan oluşmaktadır. Disiplinli, rasyonel ve materyalist Batılı adamı temsil eden Ekonomi uzmanı Bryan Woodman ve ülkesine sadık bir CIA ajanı olan Bob Barnes Batılı bireyi temsil eder. Doğulu bireyler şeyh, Suudi Emiri, biri Fransa'da diğeri Amerika'da eğitim görmüş prenslerden ABD ile iş birliğine daha yatkın olduğundan Emir olan Prens Meshal Al-Subaai ve daha özgürlükçü ve demokratik olan suikast sonucu öldürülen Prens Nasır Al-Subaai'dir. Sistemin kölesi yoksul ve sıradan işçileri temsil eden Wasim ve Müslüman terörist Arap stereotipine uygun kandura giysisi içerisinde görüntülenen genç erkekleri kandırarak, terörist faaliyetlere teşvik eden çakır gözlü, hain bakışlı, kocaman kanca burunlu, kısa boylu esmer Mohammed Sheik Agiza (Amr Waked) ise Doğuyu temsil eden karakterlerdendir.

Sonuç

Avrupa ve ABD, sömürü üzerinden diğerine hâkim olma politikasıyla kendine daha yakın olan coğrafyadan daha uzağa doğru yayılcı bir politika üzerinden ilerlemiştir. Gidebildiği yerdeki gördüğü şeyleri adlandırarak bu bölgelere coğrafi konumlarına göre yeni isimler vermiştir. Bu şekilde Oryantal ideolojiyle yeniden yarattığı Doğu'yu bir uğraş alanı haline getirmiştir. Oryantalizmde öncü İngiltere ve Fransa geçmişte iki büyük sömürge devleti iken etkinlik alanı Arap ülkeleriydi. İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD de bu konuda çalışmalar yapmaya başlamıştır. 21. Yüzyılda yaptığı kültürel-emperyal çalışmalarla Orta Doğu ülkeleri üzerinden gücünü ispatlayan ABD, bu ülkelerdeki ekonomik ve siyasal hareketleri kontrol ederek kendini bu ülkelerdeki halklar üzerinde etkin bir otorite olarak tanımlamaktadır. Kendini dünyadaki en başat güç olarak ifade eden ABD'nin yayılcı politikası üzerinden belirlediği sınırla kıtalararası kutuplaşmalara zemin hazırlayan faaliyetlerde bulunmaktadır. Oryantalist bakışla jeopolitik önem arz eden bölgeleri, dinsel, ırksal ya da toplumsal farklılıklarıyla yeniden tanımlamış, onlar hakkında edindiği enformasyonla Doğu'yu kontrol etme ve Doğu'nun denetimini üstlenme gerekliliği yaratarak ülkeler arası krizlere ve kutuplaşmalara sebep olmuştur.

Oryantalizm, zihinlerde ötekini yaratan bir algı olarak, Batı'nın elde ettiği doğu bilgisiyle sömürgeciliği meşrulaştırmak ve Doğu/Doğulu klişelerini karşıtlık oluşturan bir söylem olarak karşımıza çıkarmaktadır. Doğası gereği farklı özelliklere sahip olan insanı tek tip olarak ele almak ne kadar yanlışsa fikirlerinde tek tip klişeler üzerinden oluşturulması da o kadar zordur. Kendi içinde farklılıklar olan insan sosyal hayat içerisinde "öteki"nin bir parçası olsa da ötekine ilişkin öznel yaklaşımlar öteki sorunsalını daha farklı bir platforma taşımaktadır. Batı, kendi fark ve üstünlükleri üzerine kurduğu öteki imgesi üzerinden oluşturduğu kavramlarla diğerine ilişkin farklılıkları ortaya çıkararak Oryantalist söylem ve bu söylem içerisinde yaratılan Doğu imajını yapılandırmıştır. Doğu gezginlerinin doğuyu betimlemek için ürettikleri metinlerden yararlanılarak oluşturulan klişe doğu imgesi zamanla kapsamını genişletmiştir.

İkinci Dünya Savaşı ardından askeri ve ekonomik güce sahip olan ABD, böyle bir güce sahip bir ülkenin dünya politikalarında ve diplomaside etkin bir rol üstlenmesi gerektiğine inanarak Soğuk Savaş döneminde aktif bir dünya siyaseti içinde yer almıştır. Buna paralel olarak ABD ticari ve ekonomik gerekçelerle, Batı'nın gözünde içindeki etnik/dinsel ve kültürel farklılıklarla cazibe merkezi olarak kabul ettiği Orta Doğu'da, nüfuzunu kullanarak bu bölgede önemli bir aktör konumuna geçmiştir.

Politika uzmanları, kendilerine ihtiyacı olan halklara yardım etmek amacı ile kendilerine göre geliştirdikleri formları ötekileştirdiği halklara uygular. Batı'nın Orta Doğu'ya müdahalesi ve Orta Doğu'yu özgürleştirme çabaları ABD hükümeti, medyası ve küresel şirketler tarafından belirlenen egemen güçlerin çıkarlarına yönelik yapılan çalışmalardandır. 21. yüzyılın başında yaşanan 11 Eylül saldırıları sonrasında, Orta Doğu'ya olan ilgi

artarak İslam ve Doğu kelimeleri birlikte telaffuz edilmeye başlanmıştır. Bu araştırmada Batı'nın Doğu topraklarındaki etkinliğinin yöntem ve amacını belirlemek için, Oryantalizm kavramından yararlanılarak bu kavram geçmişten günümüze kültürel olaylar içerisinde değerlendirilip ele alınmıştır.

Hollywood sinemasındaki Doğu temsili, Doğu'ya ait nesnelere ve değerlere kullanarak üretilmiştir. Bu araştırmada Hollywood sinemasındaki Doğu temsillerinin, küresel sinema endüstrisinin kitleler üzerinde yarattığı algı ve düşünce mekanizmalarının boyutu Oryantalizm kavramı ele alınarak irdelenmiştir. Araştırmanın uygulama aşamasında, 11 Eylül saldırıları ile dolaylı yoldan bağlantısı bulunan *Operasyon Argo* (2012), *Charlie Wilson'ın Savaşı* (2008) ve *Syriana* (2005) filmleri, farklı Doğu halklarına yönelik oluşturduğu klişe yargıları ön planda tutan, ödül almış popüler filmler olarak çözümlenmiştir.

Operasyon Argo (2012) filminin Oryantalist bakış açısına sahip bir film olarak değerlendirilmesi sürecinde filmin Oryantal mekâna uygun sahneler ve görüntüler içermesi filmin mekân açısından Oryantal bir film olmasını doğrular niteliktedir. Filmdeki İran ve ABD halkına ait iç ve dış mekân temsiliinde, mekânın sahipliği, bulunduğu yerden daha çok önem taşımaktadır. Hollywood sinemasında Oryantal ülkeler arasında yer alan İran'ın, iç mekân ve dış mekân görüntülerindeki Oryantalizm vurgusu ve 11 Eylül sonrası çekilen bir film olarak mekânların zihinlerdeki Doğu imgelemiyile olan uyumu *Operasyon Argo* filmini Oryantal mekân sunumu açısından uygun kılmaktadır. Ayrıca filmde temsil edilen Doğu halkı, öfkelerini kontrol edemeyen, şiddet yanlısı olarak aktarılmıştır. Bu da terörizm ve İslam imgelemelerinin birbiriyle ilişkili olduğunu gösterir. Filmde yaşanmış bir olayın belgesel gerçekliği içerisinde politik gerilim türünde sunulması filmin Oryantalist söylemini doğrulamaktadır.

Charlie Wilson'un Savaşı (2008) filmi ise, gerçek olaylardan esinlenilerek yapılan bir film olup, yansıttığı dönemdeki ABD dış politikasının etkilerini yakın geçmişteki 11 Eylül saldırıları bağlantısı üzerinden ele almıştır. Filmde yer alan mekânlar ve karakterler Oryantalist bir sunumla verilmiştir. ABD'li araştırmacı-gazeteci ve muhabir George Crile tarafından *Charlie Wilson's War: The Extraordinary Story of Largest Covert Operation in History* isimli kitabından uyarlanmıştır. Film içindeki Oryantalist sunumun yanı sıra, filmin 11 Eylül saldırılarından sorumlu tutulan El-Kaide örgütünün yapılanmasına dair tarihsel süreç de dolaylı yoldan filmin olay örgüsü içerisinde konumlandırılmıştır. Filmde Batı'nın Komünist Doğu'ya karşı İslami Doğu ile iş birliği yapıyor olması ve bu iş birliğinin Doğu'da radikal İslamcılarını güçlendirmesi, ironi yoluyla verilmiştir. Bu durum CIA'in Afganistan üzerinden Sovyetler Birliği ile olan gizli savaşında, ABD'nin İslami Cihada verdiği desteği ortaya çıkarması açısından önem arz etmektedir. Bu süreç aynı zamanda Sovyetler Birliği'nin de çöküşünü hızlandırarak İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki kutuplaşmayı sona erdirerek Soğuk Savaş'ında tamamen bitmesini sağlamış ve bu sayede ABD tek güç haline gelmiştir. Ancak filmin sonunda izleyiciye, idealleri uğruna savaşan bir ülke olan ABD'nin istemeyerek 11 Eylül'e zemin hazırlayan girişimlerde bulunduğu söylemi üzerinden bir mesaj verilmiştir. Bu durum da kadın düşkünü, alkolik, beceriksiz bir ABD'li politikacının, himayesi altında tuttuğu Doğu ülkeleri aracılığıyla başardığı büyük işleri kendi dış politikasını eleştirerek günah çıkarma izlenimi yaratılarak, özleştiri üzerinden kendi propagandasını yaptığını gösterir.

Syriana (2005) filmine ismini veren Syriana kelimesi Latince Suriye Barışı olan Pax Syriana kelimesinden gelmektedir. Pax Syriana, Orta Doğu'yla ilgili çalışmalarda kullanılan Suriye'nin komşuları ve Lübnan üzerinde

etkilerini ifade eden bir uluslararası ilişkiler terimidir. *Syriana* filminde bu terimden esinlenilmiştir. Filmin karışık olay örgüsü içerisinde Orta Doğu'nun yeniden ele alınması fikri yer almaktadır. Film, emekli CIA ajanı Robert S. Baer'in *See No Evil* isimli romanından uyarlanmıştır. Filmin yönetmeni Gaghan, *The Washington Post* gazetesine verdiği bir röportajda (2005) filme bu ismi vermesinin sebebinin “insanların herhangi bir coğrafi bölgeyi, kendi ihtiyaçlarına uygun hale getirmesini ve Sezar zamanından bu yana devam eden Orta Doğu davası üzerinden ifade etmek” için kullandığını belirtir.

Karmaşık bir olay örgüsüne sahip film 11 Eylül saldırıları ile dolaylı yoldan bir bağlantı kurularak, günümüz küresel sermayesi üzerinden Orta Doğu'daki rakip şirketler arasındaki güç mücadelesini Oryantalist mekân ve karakterler üzerinden anlatır. Filmdeki Doğulu karakterlerin bir kısmı Batı yanlısı diğer kısmı ise İslamcı terörist olarak görüntülenir. Bu durum da saldırılardan dört yıl sonra çekilen bu filmin 11 Eylül sonrası artan İslamofobinin hatırlatılması şeklinde değerlendirilir. Film, siyasi metaforlar üzerinden egemen güçler olarak bilinen küresel çaptaki ABD şirketleri ve ABD hükümetinin Orta Doğu petrolünün tamamına ulaşabilmek adına Orta Doğu siyasetine nasıl etki ettikleri ve petrol krallarıyla olan ortaklıklarının terörizmi nasıl ürettiğine dair karmaşık bir döngüyü ortaya koyar. Oryantalist klişeler üzerinden terörist/petrol milyarderi/diplomatik beceriden yoksun olarak temsil edilen Doğulu karakterler ile ilgili öyküler, nonlinear bir kurgu üzerinden seyirciye sunulur.

Sonuç itibari ile 11 Eylül olaylarıyla ilişkili olarak ele alınan filmlerde, Batılı seyyahların anlatılarıyla egzotik, mistik, gizemli klişe ifadelerle tanımlanan Doğu, 11 Eylül sonrasında değişen Oryantalist algıyla birlikte terörist/Müslüman/saldırgan gibi tanımlar üzerinden Hollywood sinemasına yansımıştır. ABD, kendi güvenliğini tehlikede

gördüğü bölgeye müdahale ve gerekirse işgal hakkına sahip olabilmek adına 11 Eylül sonrası güvenlik politikasına yönelik göndermeler yapmaktadır. Dünya sinema vizyonunu elinde bulunduran Hollywood üzerinden yapılan bu siyasi güç gösterisi, Hollywood'un ABD'nin politik çıkarları doğrultusunda şekillendiğini doğrulamaktadır. Saldırılardan on beş yıl geçmesine rağmen 11 Eylül ile doğrudan ve dolaylı yoldan bağlantısı olan gerçek öyküler ya da kurgu senaryolar askeri ve politik başarıların katlanarak arttığı bir şekilde sinemaya yansımaktadır.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. Alan Yayıncılık: İstanbul
- Alagöz, Çağrı. (2012) Sovyetlerde Propaganda Aracı Olarak Sinema, Çomak, H., Ercan, A., Ercan, B. (Ed.) Uluslararası Kafkasya Kongresi'nde sunulan Bildiri
- Amerikan Sineması. (2011). Ankara. T.C. Millî Eğitim Bakanlığı
- Arı, Tayyar. (1999). *Uluslararası İlişkiler ve Dış Politika*. İstanbul: Alfa Yayınları
- Batuş, Gül., Alver. Fusun., Arık, Bilal., Çoban., Çığ. Ünsal. (2011) Kadife Karanlık 2. İstanbul Su Yayınevi
- Bould, Mark. (2015). *Bilimkurgu*. Sinan Okan, Ertuğrul Genç (Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap
- Büyükyıldırım, Esin (2005): Çağdaş Hollywood Sinemasında Avrupa Filmlerinin Yeniden Çevrimi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Ankara
- Camankulova, Regina. (2013) Kırgız Belgesel Sinemasında Propaganda, İdil Dergisi, Sayı:6 s.100-121
- Chin- Chuan, Lee. (1979). *Media Imperialism Reconsidered: The Homogenizing of Television Culture*. California: Sage Publications

- Çeliker, Duygu., Aksoy, Seyhan. (2011) Emperyalizm Aracı Olarak Sinema:“Avatar” Filmine İlişkin İdeolojik Bir Çözümleme, Marmara Üniversitesi İletişim Dergisi, Sayı: 18, s. 65-81
- Demir, Tarkan., Aşan, Nuh. (2014) Hollywood Kamerasında İslam’ınÖtekileştirilmesi, Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Sayı:5. s.741-748
- Durukan, Kaan. (2004) *Doğu Batı İkilemine Dört Farklı Bakış: Montesquieu, Fanon, Galeano, Said*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Ekinci, Barış, Tolga (2014) Argo Filmi Bağlamında Hollywood Sinemasında Söylem ve Yeni Oryantalizm, Atatürk İletişim Dergisi, Sayı: 6. s. 51-66
- Erkan, Hilal. (2009). *Hollywood Sinemasında Oryantalizm*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- Gökyayla, Mehmet (2007): Sinema- Edebiyat İlişkisi Çerçevesinde Türk Sinemasında Modernleşme: Kemal Tahir ve Halit Refiğ Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, İzmir
- Güngör, Fatma Senem (2011): Oryantalizm ve Amerika Birleşik Devletleri’nin Ortadoğu’ya Bakışının Sinemaya Yansımaları, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antropoloji Anabilim Dalı, Ankara
- Ilgaz, Ahmet (2001): Amerikan Sinemasında Basmakalıp Tipleme, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul
- İnceplik, Hilal (2008): Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Ankara

- İnceoğlu, Yasemin, G. (2010). *Uluslararası Medya “Medya Eleştirileri”*. İstanbul: Der Yayınları
- Karakaya, Serdar. (2004) Küreselleşme, Kültürel Yayılmacılık ve Ulusal Sinemalar, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 12, s.63-70
- Kaya, Onur (2010): 11 Eylül Sonrası Amerikan Filmlerinde Ortadoğulu Kimliklerin Temsili, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal BilimlerEnstitüsü, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir
- Kellner, Douglas. (2013) *Sinema Savaşları*, Gürol Koca (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Kissinger, Henry. (2002). *Amerika’nın Dış Politikaya İhtiyacı var mı?* Tayfun Evyapan (Çev.). Ankara: Metu Press
- Koçer, Dilara. N. (2009) 11 Eylül ve Amerikan Popüler Kültürüne Yansımaları, Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Sayı: 2, s. 43-55
- Koni, Hasan. (2007). *Amerika’nın Uluslararası Politikası*, İstanbul: Ekim Yayınları
- Köse, M., Küçük, M., (2015). Oryantalizm ve “Öteki” Algısı. Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, Sayı:1, s.107-127
- Kumova, Ceren (2011): Travma ve Amerikalılık: Hollywood Sinemasında 11 Eylül, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Ankara
- Kurtulgan, Âdem, “Haritacılıkta Kullanılan Projeksiyon Sistemleri ve Projeksiyon Türleri” Basılmamış Ders Notları, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
- Namaz, Yunus (2011): 11 Eylül Sonrası Amerikan Sinemasında Ötekinin Sunumu, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletifim Bilimleri Anabilim Dalı, Elâzığ
- Oskay, Ünsal. (?). *Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür açasından Bilim-Kurgu ve Sineması*. İstanbul: Der Yayınevi

- Özdemir, Sadi. (1998). *Medya Emperyalizmi ve Küreselleşme*. İstanbul: Timaş Yayınları
- Özen, Emrah., Çelenk, Sevilay. (2006) Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği, Ankara Üniversitesi İletişim Araştırma Dergisi, Sayı: 1, s. 67-96
- Philip Kolker, R. (1999). *Yalnızlık Sineması- Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Spielberg, Altman*. Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi
- Rigel, Nurdoğan. (1994) *Medya Ninnileri*. İstanbul: Sistem Yayıncılık
- Ryan, Michael., Kellner, Douglas. (1997). *Politik Kamera*, Elif Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Said, Edward. (2012) *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, Berna Ülner (Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Scognamillo, Giovanni. (1994). *Amerikan Sineması*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık
- Toby, Miller., Nitin, Govil., John, McMurria., Richard, Maxwell., Ting, Wang. (2012). *Küresel Hollywood*, Yusuf Can Ekinci, Zahit Atam, Selim Türkmenoğlu (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Tomlinson, John. (1999). *Kültürel Emperyalizm: Eleştirel Bir Giriş*, Emrehan Zeybekoğlu (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Uluç, Güliz. (2008). *Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı*. İstanbul: Anahtar
- Uluç, Güliz. (2009). *Medya ve Oryantalizm*. İstanbul: Anahtar Kitapevi
- Wayne, Mike. (2001). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*, Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Yordam Kitap
- Yard. Doç. Dr. Cenk Demirkıran, "Hollywood Sineması" Basılmamış Ders Notları, Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

İNTERNET KAYNAKLARI

“Argo’s Real Tony Mendez: I’m not Hispanic”

<http://nbclatino.com/2013/01/10/argos-real-tony-mendez-im-not-hispanic/>(Erişim Tarihi: 06.12.2016)

“Can Rende- Türk Sineması’nda Dağıtım Sorunları ve Tekelleşme”

<http://www.bakiniz.com/turk-sinemasinda-dagitim-sorunlari-ve-tekellesme/>(Erişim Tarihi: 29.05.2016)

“Minute Woman of the U.S.A”

<https://tshaonline.org/handbook/online/articles/pwm01>(Erişim Tarihi: 11.07.2016)

“Online Slang Dictionary” *Podunk*

www.onlineslangdictionary.com/meaning-definition-of-podunk(Erişim Tarihi: 17.07.2016)

“Oxford Living Dictionaries” *Indian*

https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/indian#Indian__6
(Erişim Tarihi: 25.10.2016)

“Peter Bradshaw- 9/11 How Did Hollywood Handle the Tragedy”

<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/sep/08/9-11-films-hollywoodhandle>(Erişim Tarihi: 28.05.2016)

“Tom Brook- Why Russians Are Bad Guys?”

<http://www.bbc.com/culture/story/20141106-why-are-russians-always-bad-guys>(Erişim Tarihi: 30.05.2016)

“To The Wonder”

<http://www.rogerebert.com/reviews/to-the-wonder-2013>(Erişim Tarihi: 16.10.2016)

“To The Wonder Review”

<https://www.theguardian.com/film/2013/feb/21/to-the-wonder-review>(Erişim Tarihi: 17.10.2016)

“The Washington Post- Soru ve Cevaplar”

<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/discussion/2005/11/14/DI2005111400923.htm> (Erişim Tarihi 31.07.2016)

Özgeçmiş

Arzu Yavuz, Yaşar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden Anadal, aynı üniversitenin İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünden Çift Anadal derecesi ile mezun oldu. 2011-2012 döneminde Polonya Uniwersytet Wrocławski Üniversitesi'nde İngiliz Filolojisi üzerine eğitim aldı. 2013 yılında Adnan Menderes Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümünde Yüksek Lisansını tamamladı. 2014 yılında İspanya, Universitat Autònoma de Barcelona Üniversitesinde Gazetecilik ve İletişim Bilimleri Bölümü'nde eğitim aldı Aynı yıl Akdeniz Üniversitesi'nde başladığı Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek lisans programını 2016 yılında Ege Üniversitesi'nde tamamladı. Özel ve kamu kuruluşlarında İngilizce öğretmenliği ve okutmanlığı yaptı. 2017 yılında Yozgat Bozok Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2018 ve 2020 yıllarında İspanya, Universidad de La Laguna'da Siyasal ve Sosyal Bilimler ve İletişim Fakültesi'nde eğitim aldı. 2019-2024 yılları arasında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2021-2022 döneminde İspanya, Abat Oliba CEU Üniversitesi, Sosyoloji, Gazetecilik ve

Siyasal Bilimler Fakültesinde eğitim aldı. 2022 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Medya Yöneticiliği ön lisans programından mezun oldu. 2023 yılında Kırgız-Türk Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde eğitim aldı. 2024 yılında Ege Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünde Doktorasını tamamladı. İleri derecede İngilizce, iyi derecede İspanyolca, temel seviyede Lehçe ve Katalanca bilmektedir. Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi Uluslararası İlişkiler Lisans programına devam etmektedir. Halen Yozgat Bozok Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünde araştırma görevlisi doktor olarak akademik çalışmalarını sürdürmektedir.

11 Eylöl Saldırılarını Sonrası Hollywood Sinemasında Oryantalist Yönelimler, Politik Söylem ve Kültürel Emperyalizm

Dr. Arzu Yavuz

 ÖZGÜR
YAYINLARI

ISBN 978-975-447-970-6

9 789754 479706