

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖTEKİ OLARAK
ORTADOĞULU ALGISI**

FADİME YILMAZ

2502080338

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. YÜCEL BULUT

İSTANBUL, 2016



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Fadime YILMAZ Numarası : 2502080338
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Sosyoloji Anabilim Dalı Danışmanı : Prof. Dr. Yücel BULUT
Tez Savunma Tarihi : 20.07.2016 Saati : 14.00
Tez Başlığı : Hollywood Sinemasında Öteki Olarak Ortadoğulu Algısı

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / **ÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof. Dr. Yücel BULUT		Kabul
2-Prof. Dr. Ali Murat YEL		Kabul
3-Doç. Dr. Enes KABAKCI		Kabul
4-Doç. Dr. Yusuf ADIGÜZEL		Kabul
5- Yrd. Doç. Dr. Ömer Faruk OCAKOĞLU		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Fahri ÇAKI		
2-Yrd. Doç. Dr. Murat ŞENTÜRK		

HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖTEKİ OLARAK ORTADOĞULU ALGISI

FADİME YILMAZ

ÖZ

Kitle iletişim araçlarının büyük bir önem kazandığı ve dördüncü güç olarak değerlendirildiği modern toplumlarda sinema da geniş kitlelere hitap edebilme ve insanları etkileme gücü nedeniyle devletin en önemli ideolojik aygıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Ulaştığı izleyici kitlesi ve küresel çaptaki etkisi göz önüne alındığında en etkili sinema sanayilerinin başında gelen Hollywood sineması da Amerikan devletinin en güçlü ideolojik aygıtlarından birisidir. Özellikle milli birlik ve beraberliğe ihtiyaç duyulan dönemlerde Amerikan hükümetinin en büyük destekçilerinden olan Hollywood yapımcıları Beyaz Saray'ın dış politikalarına paralel bir şekilde çektikleri filmlerde 'biz' ve 'öteki' karşıtlıklarını oluşturarak 'düşman' ve 'tehdit' algısını sürekli canlı tutmaya ve Amerikan hükümetinin politikalarını meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Hollywood sinemasının en büyük 'öteki'lerinden biri olan Ortadoğulu Müslümanlar da beyaz perdeye en başından beri olumsuz klişelerle yansıtılmışlardır. Sinemanın ilk yıllarında Ortadoğu tasvirlerinde 'egzotik, mistik, barbar, cahil' gibi klişeler kullanılıyorken günümüzde ise Ortadoğu dünyayı tehdit eden terörün kaynağı olarak gösterilmektedir. Özellikle 11 Eylül saldırılarından sonra ortaya çıkan yeni oryantalist dil aracılığıyla ötekileştirilen Ortadoğulu Müslümanlar Hollywood sineması aracılığıyla kadın çocuk ayrımı yapılmadan tehlikeli insanlar olarak gösterilmektedir. Bu çalışmanın amacı Hollywood sinemasında öteki olarak Ortadoğulu algısının Amerikan hükümetinin bu bölgeye yönelik politikasıyla ilişkisini ortaya koymaktır. Hollywood yapımları çoğu zaman siyasi süreçle örtüşmekte ve bu süreçte Amerikan kimliğinin güçlendirilmesine ve politikalarının meşrulaştırılmasına yardımcı olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hollywood, sinema, ideoloji, öteki, oryantalizm, Ortadoğu.

THE PERCEPTION OF THE MIDDLE EAST AS ‘THE OTHER’ IN HOLLYWOOD MOVIES

FADİME YILMAZ

ABSTRACT

In our modern world where mass media has a great importance and is accepted as the ‘fourth power’, cinema is also one of the most important ideological devices of the governments thanks to its ability to address large masses and to influence people. Hollywood cinema, which is one of the most effective film industries, is a strong ideological device for the American government thanks to its global effect and vast audience. Hollywood producers have been allies for the American government especially when national unity is needed. They make movies parallel to the international policy of the White House and try to justify the policies of the American government and keep the idea of ‘enemy’ and ‘danger’ by constructing binary oppositions in the movies. Middle Eastern Muslims are one of these important enemies for Hollywood producers. They have been reflected with negative stereotypes since the beginning. At the beginning, the Middle East was demonstrated as ‘exotic, mystical, barbaric, ignorant’; however, today this place is shown as the source of terrorism that threatens the whole world. Hollywood movies demonstrate Middle Eastern Muslims, who are marginalized with the new orientalist discourse especially after September 11 attacks, as dangerous people. The main purpose of this research is to reveal the connection between the perception of the Middle East as the ‘other’ in Hollywood movies and American policies about this region. Hollywood productions are mostly parallel to the politics and help American government to justify their policies and strengthen American national identity.

Key Words: Hollywood, cinema, ideology, other, orientalism, Middle East.

ÖNSÖZ

Ortaçağ'dan beri Batı edebiyatında, resim ve fotoğraf gibi güzel sanatlarda var olan oryantalist söylem günümüzde en yaygın ve en etkili şekilde sinemada devam etmektedir. Özellikle dünya çapında geniş bir izleyici kitlesine sahip olan ve büyük bir etkisi olan Hollywood sinemasında 'ötekileştirilen' Ortadoğu ve Ortadoğuluların kültürel temsili yıllardır oryantalist söylem içerisinde üretilen belli klişeleri içermekte ve çok sayıda insana ulaşarak küresel çapta bir etkiye neden olmaktadır. Çalışmanın önemi bütün dünyada insanların Ortadoğuya bakışını olumsuz yönde etkileyen bir etkisi olması nedeniyle Hollywood sinemasında 'öteki' olarak Ortadoğulu algısının oluşturulmasına dair çalışmaların sınırlı sayıda olmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle tüm dünyada geniş yankı uyanandıran 11 Eylül saldırılarından sonra Ortadoğuluları yeni oryantalist söylem üzerinden ötekileştiren yapımlara ağırlık veren Hollywood'un tekrar tekrar ürettiği klişeler son dönemlerde çekilen üç filmin analiziyle örneklendirilmiştir. Bu çalışmanın literatüre katkıda bulunacağı ve bundan sonra yapılacak benzer araştırmalara yön gösterici olacağı ümit edilmektedir.

Bu tezin ortaya çıkmasını sağlayan insanların başında çalışmam boyunca desteğini daima hissettiğim danışman hocam Prof. Dr. YÜCEL BULUT gelmektedir. Değerli hocam sınırsız hoşgörüsü, sabrı ve yolumu aydınlatan fikirleriyle hep destek olmuştur. Kendisine şükranlarımı sunuyorum. Tezin her aşamasında görüşlerine başvurduğum saygıdeğer hocam Doç. Dr. Enes Kabakçı'ya yol göstericiliği için minnettarım. Ayrıca desteklerinden ötürü Prof. Dr. Ali Murat Yel'e de teşekkürlerimi sunuyorum.

Uzun bir sürece yayılan çalışmam boyunca, dilimden düşürmediğim tez muhabbetimi sabırla dinleyerek bana daima dua ve temennileriyle destek olan dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim. Eğitim hayatımın en başından beri bana güvenen, inanan ve maddi manevi destekleriyle hayallerimi gerçekleştirmem için bana destek olan anneme ve babama şükranlarımı sunarım. Bu zorlu süreçte sakinliğimi korumama yardımcı olan, en zor zamanlarda beni rahatlatan ve her

zaman yanımda olan sevgili eşime minnettarım. Son olarak bu tez çalışması sırasında ondan çaldığım vakitleri anlayışla karşılayan, sıcacık sevgisiyle en zorlandığım anlarda bile bana umut veren, varlığına her daim şükrettiğim canım kızım Betül'üme gösterdiği sabır ve fedakarlıktan dolayı çok özel teşekkürlerimi sunarım.

Fadime YILMAZ

İstanbul - 2016



İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI VE TOPLUMSALLAŞMA

1.1 Medya/ Kitle İletişim Araçları	13
1.2 Kitle İletişim Araçlarının / Medyanın Toplumsal Rolü	18
1.3 Sinemanın Rolü ve Önemi	23
1.4 Kitle İletişim Araçları, Küreselleşme ve Kültürel Emperyalizm/Medya Emperyalizmi.....	30
1.5 Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi	39

İKİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİ VE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA İDEOLOJİ KULLANIMI

2.1 İdeolojinin Tanımı	54
2.2 İdeolojinin Keşfi	59
2.3 Marx'da İdeoloji	65
2.4 Marx Sonrası Marxistlerin İdeoloji Anlayışı	78
2.5 Antonio Gramsci ve İdeoloji Kavramına Katkıları	81
2.6 Louis Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları	87
2.7 İdeoloji Kavramına Yeni Yaklaşımlar	93
2.8 Kitle İletişim Araçları/Sinema ve İdeoloji İlişkisi	98

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORYANTALİZM VE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA “ÖTEKİ”NİN İNŞASI

3.1 Oryantalizm Nedir	113
3.2 İkinci Dünya Savaşı Öncesi Oryantalizm	120
3.3 İkinci Dünya Savaşı Sonrası Oryantalizm/ Amerikan Oryantalizmi	127
3.4 Kitle İletişim Araçları/Sinema ve Oryantalizm	134
3.5 Hollywood Filmlerinde “Öteki” Olarak Ortadoğu ve Hollywood/Pentagon İşbirliği	139

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEK FİLMLEİN İNCELENMESİ

4.1 <i>Operasyon: Argo</i> (2012) Filminin İncelenmesi	154
4.1.1 Filmin Künyesi	154
4.1.2 Filmin Konusu	154
4.1.3 Filmin Oryantalist Ögeleri	155
4.1.4 Filmin Afişleri	156
4.1.5 Filmin İçeriği	160
4.2 <i>American Sniper</i> (<i>Keskin Nişancı</i> , 2014) Filminin İncelenmesi	183
4.2.1 Filmin Künyesi	183
4.2.2 Filmin Konusu	183
4.2.3 Filmin Oryantalist Ögeleri	184
4.3 <i>The Stoning Of Soraya M. (Süreyya'yi Taşlamak, 2008)</i> Filminin İncelenmesi	210
4.2.1 Filmin Künyesi	210
4.2.2 Filmin Konusu	210

4.2.3 Filmin Oryantalist Ögeleri	211
4.4 Filmlerin Değerlendirilmesi	238
SONUÇ	242
KAYNAKÇA	246
ÖZGEÇMİŞ	266



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: <i>The Sheik</i> (1921) filminin afişi	142
Resim 2: <i>Ali Baba ve Kırk Haramiler</i> (1944) filmin afişi	143
Resim 3: <i>Sword in the Desert</i> (1949) filminin afişi	144
Resim 4: <i>Lawrence of Arabia</i> (1962) filminin afişi	146
Resim 5: <i>Black Sunday</i> (1977) filmin afişi	147
Resim 6: <i>Rules of Engagement</i> (2000) filmin afişi	149
Resim 7: <i>World Trade Center</i> (2006) filmin afişi	150
Resim 8: <i>Kingdom</i> (2007) filminin afişi	151
Resim 9: <i>Argo</i> (2012) filminin afişi	157
Resim 10: <i>Argo</i> (2012) filminin afişi	159
Resim 11: <i>Argo</i> (2012) filminin afişi	160
Resim 12: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	162
Resim 13: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	162
Resim 14: <i>300 Spartalı</i> (2007) filminden bir sahne	164
Resim 15: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	164
Resim 16: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	164
Resim 17: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	165
Resim 18: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	165
Resim 19: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	166
Resim 20: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	166
Resim 21: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	166
Resim 22: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	167
Resim 23: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	167
Resim 24: <i>Argo</i> (2012) filminden bir görüntü	167
Resim 25: <i>Persepolis</i> (2008) filminden bir sahne	168
Resim 26: <i>Persepolis</i> (2008) filminden bir sahne	168
Resim 27: <i>Persepolis</i> (2008) filminden bir sahne	168
Resim 28: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	170
Resim 29: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	170
Resim 30: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	171
Resim 31: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	171
Resim 32: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	173
Resim 33: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	173
Resim 34: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	175
Resim 35: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	175
Resim 36: <i>Indiana Jones Raiders of the Lost Ark</i> (1981) filminden bir sahne	176
Resim 37: <i>James Bond Skyfall</i> (2012) filminden bir sahne	176
Resim 38: <i>Body of Lies</i> (2008) filminden bir sahne	176

Resim 39: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	177
Resim 40: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	177
Resim 41: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	179
Resim 42: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	179
Resim 43: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	180
Resim 44: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	180
Resim 45: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	181
Resim 46: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	181
Resim 47: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	182
Resim 48: <i>Argo</i> (2012) filminden bir sahne	182
Resim 49: <i>American Sniper</i> (2014) filminin afişı	186
Resim 50: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	188
Resim 51: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	188
Resim 52: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	192
Resim 53: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	194
Resim 54: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	194
Resim 55: <i>Rules of Engagement</i> (2000) filminden bir sahne	195
Resim 56: <i>Rules of Engagement</i> (2000) filminden bir sahne	195
Resim 57: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	195
Resim 58: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	195
Resim 59: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	195
Resim 60: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	197
Resim 61: <i>Ölümcül Tuzak</i> (2009) filminden bir sahne	197
Resim 62: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	197
Resim 63: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	201
Resim 64: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	202
Resim 65: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	202
Resim 66: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	205
Resim 67: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	206
Resim 68: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	206
Resim 69: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	208
Resim 70: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	208
Resim 71: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	210
Resim 72: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	210
Resim 73: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	211
Resim 74: <i>American Sniper</i> (2014) filminden bir sahne	211
Resim 75: <i>The Stoning of Soraya M.</i> (2008) filminin afişı	214
Resim 76: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	216
Resim 77: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	216
Resim 78: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	218
Resim 79: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	218

Resim 80: <i>Kızım Olmadan Asla</i> (1991) filminden bir görüntü	221
Resim 81: <i>Kızım Olmadan Asla</i> (1991) filminden bir görüntü	221
Resim 82: <i>The Kite Runner</i> (2007) filminden bir sahne	222
Resim 83: <i>The Kite Runner</i> (2007) filminden bir sahne	222
Resim 84: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	225
Resim 85: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	225
Resim 86: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	227
Resim 87: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	227
Resim 88: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	228
Resim 89: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	228
Resim 90: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	230
Resim 91: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	230
Resim 92: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	231
Resim 93: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	232
Resim 94: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	232
Resim 95: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	234
Resim 96: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	234
Resim 97: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	235
Resim 98: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	235
Resim 99: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	237
Resim 100: <i>The Stoning of Soraya</i> (2008) filminden bir sahne	237
Resim 101: Süreyya'nın 9 yaşındayken çekildiği ondan kalan tek fotoğraf	239
Resim 102: <i>Time</i> (Ağustos 2010) dergisinin kapağı	240

GİRİŞ

“Eğer yeterince dikkatli değilseniz medya size kötülerini kahraman, kahramanları ise terörist gibi gösterebilir.”

MALCOLM X

Teknolojinin geliştiği modern toplumlarda kitle iletişim araçları ve medya ürünleri kitleleri etkileme ve insanları yönlendirme gücü nedeniyle büyük bir önem kazanmış, en etkili güç merkezlerinden biri haline gelmiştir. ‘Yedinci sanat’ olarak adlandırılan sinema da diğer sanat dallarından daha geç keşfedilmiş olmasına rağmen kitle iletişim araçları içinde göze ve kulağa hitap eden hareketli ve renkli görüntü özelliğiyle en çok dikkat çeken ve geniş bir etkiye sahip araçlardan biridir. Kitle iletişim araçlarının ve özelde sinemanın insanları eğlendirmek ve eğitmek gibi görevlerinin yanı sıra onların gerçeklik algılarını ve dünya görüşlerini belirlemede önemli bir rolü vardır. Sinema her yaştan ve her sınıftan insana hitap edebildiği ve küresel bir güce sahip olduğu için insanları eğlendirmenin ve hoş vakit geçirmelerini sağlamanın yanı sıra toplumların sosyalizasyon süreci, ideoloji üretimi, propaganda oluşturulması, var olan sosyal ve ekonomik yapının sürekli kılınması, mili birlik ve beraberliğin sağlanması gibi konularda egemen güçler tarafından etkin bir şekilde kullanılır.

Topluma egemen olan ideolojinin etkisi altında üretilen filmler toplumsal gerçekliği yeniden üretirler. Her filmin içinde üretildiği ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle politik olduğunu söyleyen Comolli ve Narboni sinemanın olayları gerçekte oldukları gibi değil ideoloji tarafından düzenlenerek yeniden ürettiğini belirtir (2010: 101). Kamera, olayların tarafsızca çekilmiş görüntülerini aktardığı yanılsamasını yaratsa da sinema perdesinde olup biten her şey belli bir görüş açısının ürünüdür ve kurmaca bir yapıdır. “Konu, biçem, bu biçemi ortaya çıkaracak kamera hareketleri, açıları çerçeveleme, ışık, renk düzenlemeleri, sesin kullanımı, motifler, simgeler, eğretilmeler sonuçta sinemacının seçimidir; onun çevresine, dünyaya, olaylara ‘nasıl’, ‘nereden’ baktığı ile ilişkilidir, dolayısıyla ideolojiktir” (Güçhan 1999: 226). Çoğunlukla topluma belli bir ideolojiyi

benimsetme amacı için etkin bir şekilde kullanılan sinema egemen güçlerin egemenliklerini sağlamak ve sürdürmek amacıyla kitleleri ikna etme sürecinin en önemli aygıtlarından biridir.

Günümüzde hem ekonomik hem siyasi hem de ideolojik olarak dünya çapında güçlü bir devlet olan Amerika, sinema sektöründe de en baskın güç durumundadır. Çekilen dev bütçeli filmlerle dünya çapında ulaştığı izleyici kitlesi, film endüstrisindeki yeri ve küresel boyutta düşünceleri yönlendiren etkisi göz önüne alındığında en etkili film endüstrilerinin başında kuşkusuz Hollywood gelir. Hollywood yapımcıları ellerinde bulundurdukları güçlerinin ve sinemayı Amerikan devletinin çıkarlarını pekiştirmek amacıyla etkin bir şekilde kullanabileceklerinin her zaman farkında olmuşlar ve her gerektiğinde üzerlerine düşen rolü en iyi şekilde oynamışlardır.

Hollywood sinema endüstrisinin oynadığı en temel rollerden birisi Amerikan hayat tarzını ve kapitalist sistemin değerlerini bütün dünyaya ihraç ederek dünya çapında yaygınlaşmasını sağlamaktır. Amerika'nın geleneklerini, değerlerini ve kültürünü yansıtan Hollywood filmleri Üçüncü Dünya ülkelerinin ve o ülke vatandaşlarının kapitalist değer ve amaçlarını benimsemesine ve kendi değerlerine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Amerikan kültürünün küresel kültür haline gelmesini sağlayan Hollywood filmleri Amerikan kapitalist sisteminin çıkarlarına hizmet ettiği gibi Amerika'nın bu ülkeler üzerindeki 'yumuşak gücü'nü dolayısıyla da egemenliğini artırarak yeni bir sömürge sistemi kurulmasını sağlamıştır.

Hollywood yapımcıları, ekonomik alanda olduğu kadar siyasi alanda da Amerikan hükümetinin en büyük müttefiklerinden olmuşlardır. Pentagon ve Beyaz Saray'la işbirliği içinde olan yapımcılar milli birliğe ve bütünlüğe ihtiyaç duyulan siyasi kriz dönemlerinde Amerikalıları bir araya toplamak ve milli kimlik algısını pekiştirmek için uğraşmışlar, Beyaz Saray'ın dış politikasına paralel bir şekilde çekilen filmlerde dönemin siyasi şartlarına uygun 'düşman' ve 'tehdit' algısını sürekli canlı tutmaya çalışmışlardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Japonlar ve Almanların, Vietnam Savaşı sırasında Vietnamlıların, Soğuk Savaş döneminde Rusların 'öteki' olarak belirlendiği filmlerle milli birlik ve beraberliğin sağlanması

ve Amerikan hükümetinin uluslararası politikalarının meşrulaştırılması amaçlanmıştır. Bu amaçlarına ulaşmak için de Amerikan halkının “biz” ve “öteki”ler algısının gelişmesine katkı sağlayan çok etkili ürünler ortaya koymuşlardır. Soğuk Savaşın sona ermesiyle komünist tehdit ortadan kalkınca yeni bir ‘düşman öteki’ne ihtiyaç duyan Amerikan hükümeti ve Hollywood sinemasının bu boşluğunu Ortadoğulu Müslümanlar doldurmuştur.

Aslında Hollywood filmlerinde “öteki” olarak Ortadoğu’nun konu edilmesi 20. yüzyılın başlarına kadar uzanır. Oryantalist bakış açısıyla çekilen filmlerde Batı (Amerika) sömürgeci politikalarını meşrulaştırma ve üstün tarihini evrenselleştirme amacıyla kendisinin tam tersi olarak Doğu’yu tembel, pis, uyuşuk, zorba, barbar, ilkel ve son zamanlarda da terörist olarak tanımlar. 1900’lü yılların başından itibaren çekilen filmlerde bir tür arzu nesnesine dönüştürdükleri Doğu’yu ipekler, tütsüler, güzel kadınlarla dolu harem, rakeden cariyeler, şehvetine düşkün barbar şeyhler, abartılı bir ihtişam, büyü gibi klişelerle yansıtan filmler ‘öteki’ni gizemli ve egzotik göstererek ‘biz’den farklılaştırmıştır. Ancak 1990’lı yıllara kadar çekilen bu tarz filmlerde temsil edilen “öteki”nin kötülüğü, onların “açgözlü, cahil, kaba saba, barbar ve despot” olmasıyla sınırlıydı. Bu filmlerde tasvir edilen öteki, ‘şeyhler, prens ve prensesler, cariyeler ya da korkusuz maceraperestlerden’ oluşan birbirinin aynısı şablon tiplerdir. Tamamıyla düş ve fantazi ürünü olan bu tip filmlerde doğu kendi başına üstesinden gelemeyeceği kadar geridir ve gelişmiş batı için bir tehdit olarak görülmez. Bu haliyle doğuya atfedilen tüm bu olumsuz özellikler, batının doğuyu sömürgeleştirmesini meşru kılmaya yeterlidir (Önal ve Baykal, 2011: 110).

Fakat 1990’lı yıllarda hem Soğuk Savaş’ın bitmesi hem de Ortadoğu’da yaşanan karışıklıklar ve artan terör olayları Amerikalıların Avrupa’dan miras aldıkları oryantalist bakış açısının yaygınlaşmasına ve Hollywood yapımlarında Ortadoğulularla ilgili var olan olumsuz klişelerin daha da keskinleşerek devam etmesine neden olmuştur. Artık Hollywood’un ilkel ve gizemli Doğulu karakterleri Amerikalılar için büyük bir tehdit unsuru olan tehlikeli teröristler olarak tasvir edilmeye başlanır. Bu dönemden sonra çekilen filmlerde ‘kana susamış katiller’,

‘Amerikan dūřmanları’, ‘cani teröristler’ olarak ötekileřtirilen Ortadoęulu Müslümanlar bu özellikleriyle ‘biz’den farklılařtırılmıř ve Amerikan toplumuna ‘dūřman’ olarak benimsetilmiřlerdir.

Amerika’nın Ortadoęu politikasıyla paralel ilerleyen oryantalist söylem 11 Eylül saldırılarından sonra daha da keskinleşerek yeni bir Őekil aldı. Doęuyu barbarlığı, ilkilliği ve egzotikliği ile ötekileştiren klasik oryantalist dilin yerini dini bir söylem üzerinden hareket ederek terör, tehdit ve dūřman algısını gündeme getiren yeni oryantalist bir dil aldı. Saldırılarından sonra teröre karşı savaş açtıklarını ifade eden ve bu savaşı ‘uygarlığın barbarlığa karşı mücadelesi’ olarak nitelendiren Amerikan başkanı Bush terörün kaynağı olarak Ortadoęulu Müslümanları işaret etti ve diğer milletleri de bütün dünyayı tehdit eden İslami terörizme karşı yeni bir Haçlı seferine davet etti.

Terörle mücadele etmek için terörün kaynağı olarak gördükleri Ortadoęu’daki demokratik olmayan rejimlerle mücadele ederek bu topluları demokratikleştirmeleri gerektiğini dūřünen Amerikan yönetimi 11 Eylül saldırılarından hemen sonra, önce Afganistan’a daha sonra da Irak’a müdahalede bulundu. ABD’nin dünyanın her yerinde sömürgeci emellerine ulaşabilmek için güç ve Őiddet kullanmayı bir hak olarak gördüğünü belirten Chomsky ‘terörizm’ ve ‘kendini koruma’ başlıkları altında bu bölgeleri kendi egemenliği altında tutmaya çalıştığını ifade eder. Kendilerini ‘küresel yargılayıcı ve infaz edici’ olarak gören Amerikan hükümeti kendi ‘büyük gücünü’ bir tür ‘insani müdahale’ olarak göstererek kendi çıkarları doğrultusunda hiç çekinmeden kullanmaktadır (Chomsky, 2010: 32).

Bu süreçte Hollywood yapımcıları da özellikle Orta Doğu ülkelerine yapılan saldırıları meşrulaştırmak ve Beyaz Saray’ın Orta Doğu politikasını haklılaştırmak amacıyla çalışmışlardır. Filmlerde kullanılan oryantalist imgeler Şüphesiz Amerikan dış politikasının Orta Doğu’ya karşı açtığı savaştan çok daha etkili olmuştur. Sadece Amerika’da değil bütün dünyada gişe rekorları kıran, en son teknoloji ve Pentagon’un sınırsız imkânları kullanılarak çekilen Hollywood filmleri izleyicilerin

zihinlerinde oluşturduğu negatif Doğu ve Doğulu imajıyla Amerikan devletinin dış politikalarına hem içerde hem de küresel boyutta hizmet etmektedir.

Bu çalışmada Hollywood sinemasında öteki olarak Ortadoğu ve Ortadoğulu kimliğinin inşasını analiz edecek ve Hollywood ve Amerikan devleti arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin Hollywood filmleri üzerindeki etkisini ortaya koymaya çalışacağız. Sinemanın devletin ideolojik aygıtlarından biri olmasından yola çıkarak Amerikan ideolojisinin yayılmasında ve insanlara kabul ettirilmesinde Hollywood sinemasının oynadığı önemli rol üzerinde duracağız. Ana iddiamız Hollywood sinemasında oluşturulan Ortadoğu ve Ortadoğulu algısının Amerikan devletinin dış politikasıyla doğrudan ilişkili ve bağlantılı olduğudur. Hollywood yapımlarının çoğu zaman siyasi süreçle örtüştüğünü ve bu süreçte Amerikan kimliğinin güçlendirilmesine ve politikalarının meşrulaştırılmasına yardımcı olduğunu iddia edeceğiz.

Hollywood'un savaş filmlerinden romantik filmlerine, korku filmlerinden belgesellere, bilim kurgudan komediye kadar her tür yapımında Ortadoğu ve Ortadoğulunun "öteki"leştirildiğini ve bu dev endüstrinin Amerikan strateji üretiminin temel bir faktörü olduğunu ortaya koymaya çalışacağız. Bu noktada Amerikan strateji üretiminde "dış tehdit" algısının önemli olduğuna değineceğiz ve sinemanın bu tehditleri ve onları bertaraf etme yollarını perdeye aktarırken kendi politikalarını haklılaştırıcı bir üslup kullandığını iddia edeceğiz. Özellikle 11 Eylül saldırılarından sonra keskinleşen oryantalist dilin Ortadoğulu Müslümanları Amerikan toplumu için bir tehdit ve düşman olarak göstererek onları ötekileştirdiği ve Ortadoğu'ya yapılan müdahaleleri meşrulaştırmaya çalıştığı iddiamızı Ortadoğu ve Ortadoğulularla ilgili çekilmiş örnek filmlerin analiziyle güçlendirmeye çalışacağız.

Dört bölümden oluşmasını planladığımız tezimizin ilk kısmında kitle iletişim araçlarının toplumsal rolünü ve önemini ele alacağız. Toplumsal hayatta önemli bir rol oynayan kitle iletişim araçları insanları bilgilendirme, eğlendirme, kültürel devamlılığı sağlama ve kamuoyu oluşturulmasına yardımcı olma gibi görevleriyle önemli bir sosyalizasyon aracı haline gelmiştir. Dünyayı global bir köye dönüştüren

kitle iletişim araçları belli bir yerde üretilen mal, hizmet ve bilginin geniş kitlelere yayılmasını sağlar. Egemen güçler tarafından hâkimiyet kurma, kurulan hâkimiyeti yayma ve sürekli kılma araçları olarak kullanılan kitle iletişim araçları mevcut sistemin eleştirilmeden kabul edilmesine ve var olan düzenin meşruluğunun sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Her yaştan, her sınıftan ve her eğitim durumundan insana kolayca ulaşabildiği ve eğlenceli olması nedeniyle çok insan tarafından tercih edildiği için en etkili kitle iletişim araçlarından birisi olan sinema da izleyenlerin gerçek hayatı algılayışlarını ve değer yargılarını önemli ölçüde şekillendirir.

Kapitalist sistemin en büyük işbirlikçilerinden olan kitle iletişim araçları, özelde de sinema egemen sınıfın çıkarlarını gözeterek herhangi bir baskıya ya da zorlamaya başvurmadan kitlelerin onayını kazanır ve egemen sınıfın düşüncelerini egemen düşünceler haline getirir. Bireylerde yanlış gereksinimler oluşturarak ve onları tüketim yapmaya teşvik ederek mevcut kapitalist sistemin devamlılığını sağlar ve uluslararası şirketlerin çıkarlarına hizmet eder. Ayrıca gelişmiş ülkelerin kontrolü altında olan kitle iletişim araçları bu ülkelerin gelenek ve değerlerini diğer ülkelere empoze ederek ‘kültürel emperyalizm’ adı verilen yeni bir tür sömürge sistemi kurulmasına yol açar. Böylece kitle iletişim araçlarının sağladığı üstünlükle gelişmiş ülkeler diğer ülkeler üzerinde gönüllü bir hâkimiyet kurmaktadır.

Tezimizin ikinci bölümünde ise sosyal bilimlerin en tartışmalı kavramlarından biri olan ideolojinin tarihsel gelişim sürecini ve sinema ile ideoloji arasındaki ilişkiyi ele alacağız. Kavramı ilk kullanan Destutt de Tracy’den başlayarak ideolojinin günümüzdeki kullanımına kadar olan süreci inceleyeceğimiz bu bölümde kavramın geçirdiği anlam değişikliklerine de değineceğiz. Bu bölümün ilk kısmında ideolojinin genel bir tanımını yaptıktan sonra ikinci kısımda kavramı ilk ortaya atan Tracy ve arkadaşlarının ideolojiyi nasıl ele aldıklarından bahsedeceğiz. Yunanca edios (idea) ve logos (mantık, söylem) kelimelerinin birleşmesinden oluşan, “düşünceler bilimi” anlamına gelen “ideoloji” terimi Tracy tarafından önyargısız bir dünya kurarak var olan yanlış düşünceleri düzeltmek amacıyla yeni bir bilim dalı olarak ortaya atılmıştır. İlk ortaya çıktığında olumlu bir manaya sahip olan kavram

zaman içinde anlam değişikliğine uğramış ve negatif bir anlam kazanmıştır. Kavramın olumsuz bir anlam kazanmasında neden olan ilk kişi olan Napoleon Bonaparte ideoloji teriminin tarihinde önemli bir yere sahiptir. İktidara gelene kadar Tracy ve diğer ideologlarla işbirliği içinde olan ve ideologların ilk saygın üyelerinden olan Napoleon iktidarını güçlendirmek için dini kurumların eğitim yapma yasağını kaldırdıncı ideologlar tarafından sert bir şekilde eleştirilmiştir. İdeologların kendi mutlak iktidarını sorguladığını düşünen Napoleon onları “realiteden uzak hayalperestler” ve “masabaşı metafizikçileri” olarak suçlayarak ideologlara karşı cephe almıştır.

Üçüncü kısımda ideologlardan sonra ideoloji teriminin tarihi açısından en önemli isim olan ve kavramın günümüzde kullanılan anlamına büyük katkı sağlayan Marx’ın ideolojiyi ele alış şeklini inceleyeceğiz. Marx eserlerinde ideoloji kavramını farklı anlamlarda kullanmıştır ama bütün bu anlamların hepsinde eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. **Alman İdeolojisi** adlı eserlerinde ideoloji terimini – Napoleon’un ideologları eleştirdiği şekilde- Genç Hegelcilerin görüşlerini eleştirmek için kullanan Marx ve Engels onları -Napoleon’un ideologları suçlamasına benzer şekilde- ‘gevezeler’ ve ‘masa başı metafizikçileri’ olarak suçlarlar. Marx’ın ilk ideoloji tanımı, Hegel’den ödünç aldığı ‘tersyüz etme’ kavramı üzerinde temellenmiştir. Marx’a göre dinler de metalar da insanlar tarafından üretildiği halde insanları birer nesne gibi hakimiyet altına alır ve yönetir. Maddi dünyanın bu çelişkili hali insan zihninde bir ‘ters yüz’ olma durumu yaratır. İkinci olarak Marx, ideolojiyi ünlü ‘camera obscura’ metaforuyla örneklendirdiği “yanlış bilinç” olarak maddi gerçekliğin tersine dönmüş ifadesi olarak kullanır. İdeoloji Marx’a göre maddi gerçekliğin karşıtıdır şöyle ki: Maddi koşullar işçi sınıfının gerçek ya da hakiki çıkarlarını açıkça gösterir, ideolojide ise bu çıkarlar basit tersine dönmeye gizlenir, böylece insanlar kendi çıkarlarını gerçekte olduklarının karşıtı gibi görürler. Marx’ın bu görüşüne göre ideoloji kuramları iktidarın sürekliliği ile ideolojinin işleyişi arasında yanlış bilincin üretimine dayanan bir ilişki kurmaktadır. Marx’ın üçüncü ideoloji tanımı egemen sınıfların çıkarları ile egemen fikirler arasında doğrusal bir ilişki kurar. Marx’a göre maddi üretim araçlarını kontrol eden egemen sınıf, konumlarının yapısal avantajlarını kullanarak ideolojik aygıtları da

kontrol ederler. Onları temsil eden düşünceler egemen düşünceler halini alır. Yani “Marksist kuram içinde ideoloji kavramı maddi koşullar ve sınıfsal konumlar tarafından belirlenen bir kavram” olarak ele alınır (Sancar, 2008: 16).

Bu bölümün dördüncü kısmında Lenin ve Lukacs gibi Marxist düşünürlerin ideoloji tanımlamalarına yer vereceğiz. Marx’tan sonra gelen bu düşünürlerin görüşleri Marx’inkinden farklılık göstermiştir. Bu düşünürler Marxizm’in kendisinin de bir ideoloji olduğu savını ortaya atmışlar ve ideoloji kavramını negatif anlamından kurtararak daha olumlu bir anlama kavuşturmışlardır. Beşinci kısımda ideoloji kavramına farklı bir boyut kazandıran Antonio Gramsci ile devam edeceğiz. Gramsci ideoloji kavramını değil de bir yönetici gücün kendi hakimiyeti için hükmettiği insanların rızasını alma biçimi olarak tanımladığı hegemonya kavramını kullanır. Hegemonya kavramı ideoloji terimini genişletip zenginleştirdiği gibi biraz soyut olan bu terime maddi bir yapı ve siyasi kesinlik de kazandırır (Eagleton, 1996: 166). Hegemonya, egemen sınıfın liderliğinin onaya ve rızaya dayalı olarak kurulmuş bir ifadesidir. Gramsci hegemonyadan bahsederken siyasal toplumla sivil toplum arasında bir ayrıma dikkat çeker. Siyasal toplum devletin zorlayıcı gücüne, siyasal egemenliğe ve diktatörlüğe dayalı iktidar alanına karşılık gelirken, sivil toplum ise, devletin onaya dayalı hegemonya alanıdır. Hiçbir yönetici güç sadece güç kullanarak iktidarını sürdüremez, halkın onayını ve rızasını kazanmak zorundadır, bu yüzden hedef sivil toplum olmalıdır.

Gramsci’nin hegemonya kavramını inceledikten sonra onun gibi gelişmiş bir kapitalist sistem içerisinde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmaya çalışan diğer bir isim olan Louis Althusser’in görüşlerini ele alacağız. Althusser’e göre ideoloji, toplumsal yaşantıyı kendiliğinden etkileyen bir oluşumdur. Aslında toplumsal pratik ile ideoloji iç içedir. Tüm sisteme yayılmıştır ve toplumsal yapının her alanına nüfuz etmiştir. İdeoloji kapitalist bir toplumsal yapıda sadece üretim araçlarının değil aynı zamanda üretim güçlerinin, yani emek gücünün de yeniden üretimini sağlar. Bu süreç üretici bireylerin de sisteme ayak uydurmasını olanaklı kılar. Yani ideoloji, kapitalist üretim ilişkilerinin olduğu toplumlarda bir taraftan

işbölümünün yeniden üretimini sağlarken diğer taraftan da işbölümünü gerçekleştirecek olan işçilerin sisteme uyumunu temin eder (Sancar, 2008: 48).

Althusser'in ideoloji çözümlemesinin temelinde egemen sınıfın iktidarının devletin baskı aygıtlarıyla kuruluşu ile devletin ideolojik aygıtlarıyla kuruluşu arasında yaptığı ayırım vardır. Polis, ordu, mahkeme, hapisane gibi baskı ve şiddet kullanımına dayanan kurumlar devletin baskı aygıtları olarak adlandırılırken eğitim kurumları, din, aile, siyasi partiler ve medya araçları gibi halkın onayına dayalı olan kurumlar devletin ideolojik aygıtları olarak tanımlanır. Devletlerin varlığını devam ettirebilmesi için insanların rızasını ve onayını almak zorunda olduğunu belirten Althusser devletlerin ideolojik aygıtlar vasıtasıyla kendi varlıklarını meşrulaştırdığını ve kendi değerlerini yeni kuşaklara aktarıp topluma empoze ettiğini iddia eder. Althusser'in ideoloji kavramsallaştırmasından sonra ideoloji kavramına yeni yaklaşımlardan bahsedeceğimiz altıncı kısımda Karl Mannheim, Michael Oakeshott, Hannah Arendt ve Karl Popper gibi isimlerin kavramla ilgili görüşlerine yer vereceğiz.

Bu bölümün son kısmında ise ideoloji ile sinema arasındaki ilişkiye değindikten sonra sinemanın devletler tarafından propaganda amaçlı bir aygıt olarak kullanılmasının bazı örneklerine bakacağız. Toplumsal gerçekliğin yeniden üretimi sürecinde topluma egemen ideolojinin etkisi altında olan sinema izleyicilere belli bir ideolojiyi kabul ettirme ve toplumu o ideolojinin hegemonyası altına alma amacındadırlar. Böylece egemen ideolojinin yeniden üretilmesine ya da karşıt bir görüş ortaya atarak sarsılmasına yol açabilir. Sinema, bu gücünden dolayı tarih boyunca devletler tarafından kendi ideolojilerini ve politikalarını yayarak hakimiyetlerini devam ettirme aracı olarak kullanılmıştır. Sinema ve ideoloji arasındaki ilişkiyi Sovyet Rusya, Nazi Almanyası, Faşist İtalya ve Amerika'da sinemanın oynadığı ideolojik rollerle örneklendirmeye çalışacağız

İdeoloji kavramına dair geniş bir çerçeve sunduğumuz ikinci bölümümüzün ardından kendisi de bir ideoloji olan oryantalizmi ele alacağız. Oryantalizmin genel bir tanımını vereceğimiz birinci kısmın ardından oryantalist düşüncenin tarihini İkinci Dünya Savaşı öncesi ve İkinci Dünya Savaşı sonrası olmak üzere iki başlık

altında ele alacağız. Batı'nın Doğu'ya bakışını ifade eden akademik bir disiplin olarak değerlendirilen oryantalizm “biz-öteki” ya da “Doğu-Batı” karşıtlığına dayanır. Belli bir döneme kadar olumlu değerlendirilen oryantalist çalışmalar bir süre sonra Batının emperyalist politikalarına ve sömürgeci niyetlerine hizmet ettiği gerekçesiyle eleştirilmeye başlanmıştır. Batının Doğu üzerinde hakimiyet kurmasında önemli bir rol oynayan oryantalizm Enver Abdülmelik ve Edward Said gibi isimlerden sonra sömürgecilikle iç içe geçmiş bir zihniyet olarak gündeme gelmiştir.

Aslında Doğu toplumlarına karşı oryantalist bakış açısı ilk çağlardan beri mevcuttur. İlk çağlarda Yunanlar ile Asyalılar arasındaki gerginliklerle başlayan Doğu-Batı ilişkileri İslamiyet'in Avrupa'ya doğru yayılmaya başlamasıyla tamamen kopar. İslamiyet'in Avrupa'da yayılmasını engellemek ve Hristiyanlığı İslam karşısında yüceltmek için Doğu toplumları ve İslamiyet hakkında olumsuz düşüncelerin yaygınlaştığı bu dönemde oryantalist çalışmalar din eksenli ilerlemiştir. Aydınlanma düşüncesinin Avrupa'da yayıldığı dönemlerde kilisenin etkisi kırılınca Doğuya karşı daha seküler bir ilgi ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılda Napoleon'un Mısır seferinden sonra oryantalizm sömürgecilik ilişkileri bağlamında kurumsallaşmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünya egemenliğini ele geçiren Amerika Birleşik Devletleri'ne miras kalan oryantalist çalışmalar hem söylem, hem yöntem ve hem de kurumsal olarak şekil değiştirmiştir. 20. yüzyılın başlarına kadar oryantalist çalışmalarda temel araç filolojik çalışmalarken ikinci savaş sonrasında Doğu toplumlarının canlı bir organizma gibi incelenmesi gerektiğine dair bir eğilim ortaya çıkmış, böylece oryantalist çalışmalarda filolojik çalışmaların yerine interdisipliner bir bakışla sosyal bilimlerin kullanılmaya başladığı görülmüştür. Her ne kadar yöntem ve söylem değişikliğine gidilmiş olsa da Doğu ve Doğulular ile ilgili Avrupa'dan miras alınan olumsuz klişeler kullanılmaya devam edilmiş, oryantalizm Amerika'nın yeni sömürgeci anlayışına hizmet etmeye devam etmiştir.

Oryantalizmin tarihine genel bir bakış sunduktan sonra bu bölümün dördüncü kısmında sinema ile oryantalizm arasındaki ilişkiden bahsedeceğiz. 20. yüzyıla kadar Batı edebiyatında, fotoğraf ve resim gibi güzel sanatlarda görülen Doğuya dair

oryantalist temsillerin yansımaları 1900'lü yıllardan sonra yerini sinemaya bırakmış ve Doğuya dair çekilen filmlerde Doğulular hep belli klişelerle yansıtılmışlardır. Özellikle Müslümanların kullanıldığı filmlerde Doğulu karakterler Batılı karakterlerin tam tersi olarak hep olumsuz özelliklerle perdeye aktarılmışlardır. Bu bölümün son kısmında küresel çapta etkisi olan Hollywood filmlerinde öteki olarak Ortadoğu kimliğinden ve Hollywood ile Pentagon işbirliğinden bahsedeceğiz. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren çekilen sayısız filmde tekrar tekrar üretilen stereotipler Ortadoğuluları ötekileştirmekte ve Amerikan halkında Ortadoğululara karşı bir 'düşman' algısı oluşturmaktadır. Amerikan hükümetinin Ortadoğu politikasına paralel olarak çekilen filmlerde oluşturulan negatif imgeler Amerika'nın çeşitli dönemlerde Ortadoğu'ya yaptığı müdahaleleri haklılaştırıcı bir amaç gütmektedir. Bu son kısımda aynı zamanda Ortadoğuluların ötekileştirildiği Hollywood sinemasından farklı dönemlere ait çeşitli filmlerden örnekler vererek konuya açıklık getirmeye çalışacağız.

Tezimizin son bölümünde bu çalışmadaki amacımıza uygun olarak daha derinlemesine bir analiz için 11 Eylül sonrası çekilmiş olan üç tane Hollywood filmi çözümlenecektir. Bu çözümlenmede *Argo* (2012), *American Sniper* (*Keskin Nişancı*, 2014) ve *The Stoning of Soraya* (*Süreyya'yı Taşlamak*, 2008) filmleri kullanılacaktır. Bu çerçevede analiz edilen filmlerde Ortadoğu ve Ortadoğulu Müslümanlarla ilgili üretilen klişeler ve oryantalist köklere dayanan ötekileştirmeler incelenerek Hollywood ile Amerikan hükümetinin Ortadoğu politikası arasındaki bağlantıya ve Hollywood yapımlarının içinde bulunulan siyasi süreçle arasındaki paralelliğe dikkat çekmeye çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI VE TOPLUMSALLAŞMA

Günümüzde kitle iletişim araçlarının bireyler ve toplumlar üzerinde büyük bir etkisi olduğu tartışılmaz bir gerçek. Kitle iletişim araçlarının toplumsal rolü ve önemiyle alakalı olan bu bölümde öncelikle kitle iletişim araçlarının ne demek olduğundan ve rollerinden bahsedeceğiz. Sonra toplumsallaşma (sosyalizasyon) olarak adlandırılan sürecin ne olduğuna ve bir sosyalizasyon aracı olarak kitle iletişim araçlarının ve medya ürünlerinin bu süreçteki önemine değineceğiz. Daha sonra kitle iletişim araçlarının en etkililerinden biri olan sinemanın toplumsal önemi ve rolünü inceleyeceğiz. Çok sayıda insan tarafından izlendiği için toplumu şekillendirmede ve insanların algısını oluşturmada önemli bir rol oynayan sinema iktidar sahipleri tarafından kendi hegemonyalarını sürdürmek amacıyla kullanılmaktadır. Ayrıca ulaştığı seyirci kitlesi göz önüne alındığında en büyük etki alanına sahip olan Hollywood sinemasının günümüz dünyasındaki küresel etkisinden söz edeceğiz. Hollywood sineması ürettiği ve tüm dünyaya ihraç ettiği filmlerde oryantalist bakış açısı ile öteki olarak tanımladığı Doğu üzerinden Batı kimliğini inşa etmektedir. Aynı zamanda Amerika, Hollywood filmleri ve diğer kitle iletişim araçları vasıtasıyla ötekileştirdiği Doğulu toplumlar üzerinde kültürel bir egemenlik kurmakta ve kendi kültürlerini bu toplumlara empoze etmektedir. Buradan yola çıkarak dördüncü kısımda küreselleşme ve kültürel emperyalizm kavramları ve bu kavramların sinemayla ve diğer kitle iletişim araçlarıyla arasındaki ilişki üzerinde duracağız. İçeriğindeki ideolojik ve ekonomik niteliklerinden dolayı sinema kapitalist sistemin devamında ve hükümetlerin politikalarının meşrulaştırılmasında hayati bir öneme sahiptir. Hollywood filmleriyle sinema sektöründe hakimiyeti elinde bulunduran Amerika sinemayı ulusal ve uluslararası arenada kendi ekonomik ve siyasi politikalarının meşrulaştırılması ve kabul edilmesi için etkin bir silah olarak kullanmaktadır. Bu noktada medyayı iktidar ilişkilerinin oluşturulduğu, korunduğu, popüler ve kültürel estetik formlara uyarlanarak azaltıldığı, kısaca iktidarın olumlandığı bir kültür endüstrisi olarak gören ve kitle iletişim araçlarının ürettiği kültüre en büyük eleştirilerden birini getiren Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in başını çektiği Frankfurt Okulu üyelerine değinmemiz gerekecektir. Frankfurt Okulu

üyelerinin kapitalist toplumun ve sistemin işleyişini, kapitalist toplumlarda bireyler ve toplum nezdinde rızanın nasıl üretildiğini kavrayabilmek için ‘kültür endüstrisi’ olarak adlandırdıkları kavramı inceleyeceğimiz son kısımda kitle iletişim araçlarıyla kültür endüstrisi ve popüler kültür arasındaki ilişkiyi de ele alacağız.

1.1 Medya/Kitle İletişim Araçları

Eflatun asırlar önce “Hikâye anlatanlar, topluma hükmederler!” derken bugünkü kitle iletişim araçlarını ve medya üreticilerini kastetmemişti elbette, fakat kurgunun gerçeği yönlendirebileceğine ve kurguyla kitlelere hükmedebileceğine vurgu yapmıştı. Gerçeklik, o dönemde hikâyeler ve mitlerle yeniden biçimlendirilirdi; 20. yüzyılın başlarından itibaren ise iletişim araçlarıyla kitlelere sunulmaktadır.

Haberin, bilginin, duyguların, düşüncelerin ve kültürel öğelerin belirli bir kaynaktan geniş bir hedef kitleye tek taraflı olarak çeşitli araçlar (gazete, radyo, televizyon, sinema, dergi, kitap ve internet) vasıtasıyla aktarılmasına kitle iletişimi denir. Dökmen’e göre kitle iletişimi birtakım bilgilerin ve sembollerin, belli merkezler tarafından üretilmesi, geniş insan topluluklarına iletilmesi ve bu insanlar tarafından yorumlanması sürecidir. Bir kavram olarak 1920’lerden beri kullanılmakta olduğu belirtilen (Briggs vd., 2004: 7) kitle iletişim araçları ya da medya, kitle iletişiminde kaynak ile hedef arasındaki kanallar olarak tanımlanmaktadır (Dökmen, 2001: 39).

Medya şeklinde Türkçeleştirdiğimiz (kitle iletişim araçları şeklinde de adlandırılan) İngilizce *media* sözcüğünün “araç, orta, ortam, aracı” anlamlarına gelen *medium* (Lat. *medius*) sözcüğünün çoğulu olduğunu belirten Nalçaoğlu’na göre medya kavramı en geniş haliyle kullanıldığında karşımıza çok kişiye ulaşabilen gazeteler, dergiler, kitaplar, broşürler, televizyon, sinema, radyo, internet ve billboardlar gibi her türden sözlü, yazılı, basılı, görsel metin ve imgeleri içeren çok geniş bir iletişim araçları yelpazesi çıkıyor (Nalçaoğlu, 2005: 52).

Yasama, yürütme ve yargı organlarından sonra kamusal alanda dördüncü güç olarak değerlendirilen kitle iletişim araçları, gerçekliği yeniden yaratıp insanlara

sahte bir dünya yaşatarak ve böylece kitleleri kolayca etkileyerek modern toplumlarda birinci güç halini almıştır. 20. yüzyılın başlarında teknolojik gelişimin sonucu olarak ortaya çıkan kitle iletişim araçları haber ve bilgi vermek, insanları eğitmek, eğlendirmek gibi görevlerinin yanı sıra insanların kendilerini tanımlamalarına, konumlandırmalarına ve kimliklerini oluşturmalarına yardımcı olur. Ortak bir kültür oluşturarak insanların kendilerini bu ortak kültüre ait hissetmelerini sağlar.

Kitle iletişim araçlarının ve bu araçları ellerinde bulunduran grupların toplum üzerinde büyük bir etkisi olduğu günümüzde şüphesiz herkesin kabul ettiği bir gerçektir. Üstün Dökmen kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki etkilerini üç grupta toplamaktadır: “(...) birincisi kamuoyuna bilgi ve haber iletmektedir. İkincisi toplumdaki birtakım çatışmalarda, örneğin politik çatışmalarda, taraf olmaktır. Üçüncüsü, toplumdaki çatışmalar karşısında uzlaştırıcı, yatıştırıcı yönde tavır almaktadır. Kitle iletişim araçlarının bu işlevleri, kişilerin bilişsel, duygusal gelişimlerine katkıda bulunabileceği gibi, kamuoyunda birtakım yeni tutumların oluşmasına ya da mevcut tutumların değişmesine de önemli katkıda bulunabilir” (Dökmen, 2001: 44). Daniel Katz, Graeme Burton ve Denis McQuail ise medyanın beş temel görevinden bahsetmektedirler: 1. Eğlendirme, 2. Bilgilendirme, 3. Kültür sunumu, 4. Toplumsallaştırma, ve 5. Siyasallaştırma (akt. Özdemir 1998: 35-36).

Günümüzde kitle iletişim araçlarının etkisi o kadar fazla ve güçlü ki, içinde yaşadığımız toplumu anlayabilmemiz ve ona uyum sağlayabilmemiz için medya ürünlerini kavramamız önem arz ediyor. Kitle iletişim araçlarının bugün elinde bulundurduğu güç, “kitleleri bir anda harekete geçirebilme, istenilen bir konu ya da kişiyi gündemin birinci sırasına oturtabilme, halkı asıl dertlerinden uzaklaştırıp insanlara sahte ve sanal bir dünya yaşatabilmesiyle” doğru orantılı olarak, etkinliği ve etki alanı gittikçe artan bir silah olarak karşımıza çıkmaktadır (Gezgin, 2002: 15). “(...) ehil olmayan ellerde, insani ve toplumsal amaçlar dışında kullanılan medya, öylesi bir silaha dönüşür ki, bir anda milyonları imha edebilecek konuma ulaşır. Hem de hedefi tam on ikiden vurarak. Yani bireylerin alnının tam ortasını-beynini ve göğsünün sol alt yanını-kalbini hedef alarak” (Arslan, 2004: 11).

Kitle iletişim araçları insanlara ne düşünmeleri, ne hissetmeleri, neye inanmaları, nasıl giyinmeleri, eğlenmeleri, davranmaları, ne yiyip ne içmeleri, nerelere gitmeleri, neyi isteyip neyi istememeleri gerektiğini empoze eden önemli bir araçtır. Benjamin Barber'ın *The Nation*'daki köşesinde ifade ettiği gibi, çocuklarımızın gerçek eğiticilerinin (sadece) okul öğretmenleri ya da üniversitedeki profesörleri olmadığını, (aynı zamanda) film yapımcılarının, reklam yönetmenlerinin ve popüler kültür pazarlayıcılarının da birer eğitmen olduğunu anlamamız gerekiyor: “Disney, Duke (Üniversitesi)’dan daha çok iş yapıyor; Spielberg, Stanford’dan daha çok önem arz ediyor ve MTV, MIT’yi geride bırakıyor” (akt. Giroux, 1999: 63). Oyuncu Richard Dreyfus da onu ders kitaplarından, öğretmenlerinden hatta ailesinin ona öğrettiği birçok şeyden daha çok etkileyenin film oyuncularını olduğunu belirtiyor (Shahen, 2001: 5). Ben H. Bagdikian’a göre ise “Televizyon kanallarından film stüdyolarına kadar geniş spektrumlu etki alanına sahip olan dev medya şirketleri tarihte hiçbir diktatöre sahip olmamış bir iletişim gücünü ele geçirdiler” (Bagdikian, 2004: 36).

Kitle iletişim araçlarının en temel ve öncelikli görevi insanları bilgilendirmektir. Kamuoyu, doğru kararlar almasına ve kişisel, çevresel, ulusal ve uluslararası şartlara uyum sağlamasına yardımcı olan bilgiyi kitle iletişim araçları vasıtasıyla edinir. Bu yüzden kitle iletişim araçlarının bilgilendirici ve eğitici işlevi insanların kendilerini ve içinde yaşadıkları toplumu ve dünyayı anlaması ve anlamlandırması açısından çok önemlidir. Charon, “Kitle iletişim araçları, bir değer olarak bilginin yayılması için tartışmasız gerekli araçlardır” der. Bilgilendirme işlevi halkın eğitimini de kapsar, gözle görülmeyen bir eğitim sistemi oluşturarak insanların eğitimine katkıda bulunur ya da diğer bir ifadeyle bulunmalıdır (Yücedoğan, 1997: 84). Ekonomik büyüme ve kalkınma açısından bilginin günümüzde oynadığı rolü ve taşıdığı önemi düşündüğümüzde, kitle iletişim araçlarının bilgiyi en hızlı ve en etkili şekilde aktararak modern toplumlara önemli bir katkı sağladığını söyleyebiliriz.

Medyanın en önemli etkilerinden bir diğeri ise insanların kimlikleri ve diğer insanlarla kurdukları ilişkiler hakkında (örneğin kadın olmak, evlilik, aile ile ilişkiler,

özgürlük, vs konularında) yol göstermek ve model oluşturmaktır. Bunu daha çok dizi ve film gibi kurmaca programları aracılığıyla, izleyicilerin kahramanlarla kendilerini özdeşleştirmelerini sağlayarak yapar.

“Medya bize etrafımızda olan biteni anlamamıza yarayacak anlam haritaları kurar. Başka bir ifadeyle, kendimizi siyasal bir hayvan (zoon politikon) olarak dünyada kim olarak, kimden yana/kime karşı ve nasıl yerleştireceğimiz büyük ölçüde medyanın bize tanımladığı çerçeve içerisinde biçimlenir. Eğer etrafımızda neler olup bittiğini başka kaynaklardan öğrenemiyorsak ve kendimiz de her şeyi doğrudan deneyimlemiyorsak medya bizim için önemli dünyaya açılma ve bu dünyayı tarif etme aracıdır. En çok merak ettiğimiz, bizi sorumlu bir yurttaş olarak en fazla ilgilendiren konulardan biri de yaşadığımız yakın çevrede sırasıyla mahallede, köyde, ilçede, ilde ve ülkede neler olup bittiğidir” (Gencel Bek, 2005: 134).

Radyo, televizyon, sinema ve diğer iletişim araçları, Kellner’a göre, bireylerin kimliklerini, kendilerini algılayışını, kadın ya da erkek oluşlarıyla ilgili düşüncelerini, sınıf, etnik farklılık ve ırk, cinsellik, yaş ve milliyetle alakalı fikirlerini ve zihinlerindeki “biz” ve “onlar” ayrımını şekillendiren materyaller sunarlar (Kellner, 2009: 5). Kellner medya ürünlerinin kimin iyi kimin kötü, kimin güçlü kimin güçsüz olduğuna, kimin güç ve şiddet uygulayıp kimin uygulayamayacağına karar verirken gücü elinde tutanların gücünü meşrulaştırıp güçsüz olanlara da itaat etmediklerinde yaşayabilecekleri olumsuzlukları gösterdiklerini belirtir (Kellner, 1995: 1-2).

Kitle iletişim araçları bizler için en çok kullanılan bilgi ve eğlence kaynağı olduğu için dünyayı nasıl tanımladığımızı ve olaylara hangi çerçeveden baktığımızı da belirlerler. Dünyayı, diğer insanları ve kendimizi nasıl anlamamız gerektiğini ve dünyaya dair öğrendiğimiz bilgileri nasıl anlamlandırmamız gerektiğini bize öğretirler. O’Shaughnessy, kitle iletişim araçlarının bu rolünü cinsel ve etnik kimlik oluşumu sürecinde oynadıkları rol ile örneklendirir. Kitle iletişim araçları bize erkeklığın ve kadınlığın ne olduğunu, normal bir erkek ve normal bir kadın olmanın yollarını, siyah ve beyaz olmanın ne anlama geldiğini, Avrupalı ve Avrupalı olmayan kültürleri ve bu kültürlerin karakteristik özelliklerinin neler olduğunu öğretir (O’Shaughnessy, 1999: 18).

Kitle iletişim araçları bireylerin ve toplumların kimlik oluşumu sürecinde oynadıkları rolün yanı sıra insanların siyasal olaylar hakkında bilgi edinmelerini de sağlamaktadırlar. İnsanlara içinde yaşadıkları toplumla bütünleşme imkanı veren, toplumsal birlikteliği ve kamusal yaşama etkin bir biçimde dâhil olmayı kolaylaştıran kitle iletişim araçları “halka yönetim ve siyaset hakkında bilgi aktarmak, yönetimin dördüncü kuvveti olmak, kriz anlarında kitleleri hızla uyarmak, bireylerin rahatlamasına ve onların boş zamanlarını değerlendirmelerine yardımcı olmak gibi çok sayıda işlevi de yerine getirirler (Girgin’den akt. Ilgaz Büyükbaykal, 2005: 73).

Kitle iletişim araçlarının birey ve toplum üzerindeki etkisi giderek artmaktadır çünkü bu araçların etki alanı her geçen gün genişlemekte ve insan yaşamının hemen her alanına ve anına nüfuz etmektedir. Günümüzde kitle iletişim araçları “yeniden üreten, şekillendiren, yöneten, kontrol eden ve hatta yargılayıp, infaz eden” (Mora, 2008a: 6) bir iktidar aracı ve toplumsal bir güçtür. İnsanların bilgi, duygu, düşünce, davranış, tutum ve olaylara bakış açılarını büyük oranda etkilemekte ve belirlemektedirler. William L. Rivers, kitle iletişim araçlarının bu gücünü Amerikan medyasını ikinci hükümet olarak tanımlayarak vurgular.

“Amerika’da yalnız bir tane değil ikinci bir hükümet daha vardır. Bu hükümet (öylesi bir güce sahiptir ki) hem birincisini dengeleyip denetleme, hem de birinci ile halk arasındaki ilişkileri kontrol etme gücü ve yetisine sahiptir. Birincisi herkesin bildiği resmi, siyasi hükümettir. ‘Öteki hükümet’ olarak adlandırabileceğimiz ikinci hükümet ise ulusal haber kanallarını elinde bulunduran medyadır” (akt. Arslan: 2006, 2).

Diğer taraftan eleştirel yaklaşımlar da kitle iletişim araçlarını var olan eşitsizlikleri yeniden üreten, pekiştiren ve bireyleri depolitize eden araçlar olarak görüyorlar. Bu görüşe göre, medya bir taraftan iktidar sahibi kişilerin düşüncelerini ve dünya görüşlerini sunarken, diğer yandan bu görüşleri doğallaştırıyor ve iktidar yapılarına bir meşruiyet kazandırıyor. Bir başka ifadeyle, “medya eşit olmayan iktidar ilişkilerinin sürmesine hizmet ediyor” (İnal, 2005: 69). Toplumu depolitize etme amacı güden kitle iletişim araçları ve medya ürünleri insanları siyasal söyleme ve eyleme uzak durmaya, ileriye düşünmeden sadece kapitalist sistemin gereklerini yerine getirmeye teşvik ederler.

“Küresel ticari medya, depolitizasyon sürecinin bir parçasıdır. İleriyi düşünme ihtiyacı duymayan sadece pazarın gerekliliklerini yerine getiren medya, kişisel tüketimin toplumsal kavrayış ve eylemlilik üzerinde imtiyazlı bir konum elde eden, emirleri büyük oranda yerine getiren ve düzeni fazlaca bozma girişiminde bulunmayan depolitize edilmiş bir toplumun oluşumuna büyük bir inançla hizmet eder” (McChesney, 2003: 26).

1.2 Kitle İletişim Araçlarının/Medyanın Toplumsal Rolü

İnsanın sadece biyolojik bir varlık olmaktan çıkıp toplumun bir üyesi olması, toplumda hâlihazırda var olan kuralları öğrenmesi, değer ve inançları benimsemesi, onaylaması ve bunlara uygun olarak kendisine verilen rolleri oynaması ile olanaklıdır. Bireyin, “içinde yer aldığı toplumun bir üyesi olabilmesi için geçirdiği aşamalar ise ‘toplumsallaşma’ denilen süreç” ile gerçekleşir. Ancak bu süreç ile birey belli bir toplumda yaşamasını mümkün kılan tutum ve davranışları kazanmaktadır (Aziz, 1982: 1). Bozkurt Güvenç toplumsallaşma sürecini “bireyin, yaşamdaki rol ve görevlerini, aile, okul, çalışma ortamı, medya benzeri kurumlardan öğrenerek yaşama uyum sağlaması ve geçmişte yaşanmış, şimdi yaşanmakta olan ve gelecekte yaşanacaklar için bir dünya görüşü kazanması” olarak tanımlar (Mora, 2008a: 5). Yani birey, toplumdaki değerleri, inançları, tutum ve davranışları ancak toplumsallaşma süreciyle kabullenir ve içselleştirir.

Toplumsallaşma sürecinde birey; içinde yaşadığı toplumunun bir üyesi olmayı, o toplum tarafından kabul gören davranış kalıplarını, insanın tavırlarını yönlendiren, belirleyip şekillendiren temel toplumsal ve kültürel değerleri ve kalıpları öğrenir. Öğrenmekle de kalmaz bunları içselleştirip kabullenir. Kendi davranışlarını da bu değer ve kalıplar doğrultusunda şekillendirir. Kısacası, toplumsallaşma süreci sayesinde birey içinde yaşadığı toplum ile “bütünleşir, toplumunun bir parçası haline gelir. Bu bütünleşme, bireyin kendi kimliğini yitirmesi, kişiliğinin yok olması demek değildir. Tersine bireyin, toplumunda kabul gören bir insan kimliğine kavuşması demektir” (Arslan, 2005: 8).

David ve Julia Jary’e göre, toplumsallaşma süreci sayesinde “bireylerin bilişsel (zihinsel ve zekâ bakımından) gelişmesi, bireylerin ahlaki ve moral kimlik

kazanması, insanın kişiliğinin ve benliğinin gelişmesi (bireysel ve sosyal kimlik kazanımı), bireyin içinde bulunduğu grubun değer, norm ve temel tutum-davranış örüntülerini öğrenmesi, bunları içselleştirmesi ve genel anlamda ise içinde bulunulan fiziki ve sosyal çevrede kabul gören ve beklenen; bunun da ötesinde bu çevrelerle iletişimin sürdürülebilmesi için zorunlu olan her türlü yetenek ve yeterliliğe sahip olabilmesi” mümkün olur (akt. Arslan, 2005: 7).

Toplumsallaşma sürecinin bireylerin varlığı kadar toplumların varlığı bakımından da büyük bir önem taşıdığını belirten Arslan’a göre “toplumların varlığının sağlıklı bir şekilde sürmesi ancak, sosyalizasyon sürecinin sağlıklı bir şekilde sürmesi ile mümkün olur.” Başka bir ifadeyle, önceki kuşaklardan devralınıp aktarılan toplumsal ve kültürel birikim toplumsallaşma süreci sayesinde yeni nesillere öğretilerek yaşatılır (Arslan, 2005: 8).

Bireyler bu toplumsal ve kültürel tutum ve davranışları kazanırken, toplumdaki kuralları, değer ve inançları benimseyip, toplumdaki rollerini öğrenirken geçmiş kuşakları model olarak alırlar. Fakat 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra kitle iletişim araçları bireylerin toplumsallaşmasında etkin bir rol oynamaya başladı. Modern toplum için kitle iletişim araçlarının önemi küçümsenmeyecek niteliktedir. Çünkü onlar bireylerin dünyayı algılayışlarını ve bakış açılarını aileleri, eğitim kurumları ve hatta kendi tecrübelerinden daha etkili ve daha güçlü şekillendirirler. Kitle iletişim araçları, halkın sosyalleşmesinde, siyasal ve sosyal kararlara varmasında, günlük bilgi ihtiyacını karşılamaında önemli rol oynar (Mora, 2008b: 44).

Türkçemizdeki *iletişim* sözcüğü, Latince *communis* kelimesinden türemiş olan İngilizce’deki *communication* kavramının karşılığı olarak kullanılmaktadır. Görüldüğü gibi, dilimizdeki karşılığı yabancı dillerdeki anlamının en önemli kesimini içermemektedir. “Birey ile birey arasında yapılan bir anlam yüklü simgeler gönderimi, alımı, işlenimi, yeniden-gönderimi, yeniden-alımı, yeniden-işlenimi, vb. süreci olarak ifade edilen iletişim terimi *communication* sözcüğünün içeriğindeki toplumsallaşma anlamını ifade edememektedir” (Oskay, 2006: 310). Sözcüğün etimolojik kökenindeki Latince “*communa, de communis, communicare*”

sözcüklerinden de anlaşılabilceği gibi, bir “ortaklığı, toplumsallaşmış olmayı, birlikteliği, iştirak haline gelmiş olmayı” kapsamakta, dolayısıyla iletişimi “hem bireyler arasında bir süreç olarak hem de bunlar aracılığı ile toplumsal düzeyde bir süreç” olarak tanımlayabiliriz (Oskay, 2006: 310).

İçinde yaşadığımız modern dünya gittikçe kitle iletişim araçlarının yapılandığı bir dünya halini almaktadır. Toplumsal yaşam televizyon kanalları, radyo, sinema, gazete ve bilgisayarlar tarafından şekillenmektedir. Bu araçlar spordan siyasete, sanattan eğlenceye bireyin içinde şekillendiği, kendini yeniden ürettiği toplumsal olguları anlamlandırmakta ve tanımlamaktadır (İlgaz Büyükbaykal, 2005: 71). UNESCO'nun hazırladığı MacBride Raporu'nda, “bireylerin, içinde yaşadıkları sosyal hayatın etkin bir parçası olabilmeleri için gereken bilginin sağlanarak ve sosyal uyumun ve farkındalığın teşvik edilerek toplumsallaştırılmaları” kitle iletişim araçlarının öncelikli işlevleri arasında sayılmaktadır (MacBride, 1980: 14).

Kitle iletişim araçları ve toplum arasında büyük bir bağ vardır.

“Toplumlar her zaman iletişimin içeriğinden çok, insanların iletişimde kullandıkları iletişim araçlarının doğasınca biçimlendirilmişlerdir. Alfabe, örneğin, insanın küçük bir çocukken, bilincine bile varmadan özümsemiği, bir ökse otu gibi içinde bakıp yaşattığı bir teknoloji olmuştur. Sözcükler ve sözcüklerin içerdiği anlamlar çocuğun neyi nasıl düşüneceğini, nerede nasıl davranacağını öğreten ön-edinimlerdir. Alfabe ve basım tekniği, daha da sonrasında uzmanlaşmaya, bölüntüleşmeye varacak olan bir fragmanlaşma sürecini başlatmış, giderek ivme kazanmasına neden olmuştur. (...) Kitle iletişimdeki araçların ne'yini, nasıl'ını bilmeden yaşadığımız toplumsal ve kültürel değişimleri anlamak olanaksızdır” (McLuhan ve Fiore, 2005: 8).

Toplumun fertlerinin büyük ölçüde medyanın etkisi altında olduğu günümüzde, toplumsal değerleri, inançları ve davranışları anlayabilmek için bunların en büyük belirleyeni olan kitle iletişim araçlarını iyi anlamak gerekir.

Kitle iletişim araçları, çocuklar ve göçmenler gibi topluma sonradan dahil olan üyelerinin toplumsallaşmasına ve içine girdikleri sosyal yapıya entegre olmalarına da yardımcı olur. Elizabeth M. Perse, özellikle çocukların hayat tecrübelerinin az olmasından dolayı kitle iletişim araçlarının toplumsallaşma mesajlarına daha çok hedef olduklarını belirtir (2001: 164). Göçmenler için de kitle

iletişim araçları önemli bir toplumsallaşma aracıdır. Adapte olmaya çalıştıkları toplumsal değerlere ve hiç bilmedikleri, öğrenmek zorunda oldukları yeni bir hayat tarzına kitle iletişim araçlarının yardımıyla çok daha kolay ve hızlı bir şekilde uyum sağlayabilirler. Bunun ilk örneklerinden birini sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllarda Amerika'ya yeni göç etmiş ama ülkenin dilini öğrenememiş, parası olmayan Amerikalı göçmenlerde görüyoruz. Amerikan toplumuna uyum sağlayamayan bu insanlar için sinema salonları kabul gördükleri, kendilerini rahat hissettikleri bir yer olmuştu. Filmler onlara çok anlayamadıkları Amerikan hayat tarzı üzerine küçük ipuçları veriyordu. Yavaş yavaş adapte olmalarına yardımcı oluyordu. Bakış açıları gelişti, ilgi alanları genişledi. O dönemde özellikle dil bilmeyen Amerikalı göçmenlere sessiz sinema eğlenceyle karışık bir hayat bilgisi sundu. Hatta sinema bu değişim ve adaptasyon döneminde toplumsallaşma sürecine sunduğu etkinliği sayesinde gelişti ve büyüdü (Özdemir, 1998: 91).

Kitle iletişim araçları sosyal değerleri ve kültürel mirası yeni nesillere aktararak toplumsallaşma sürecine büyük bir katkıda bulunur. Aynı zamanda bireylerin dünyaya dair düşüncelerinin oluşmasında ve yeni dünya düzeninin halka benimsetilmesinde de önemli bir rol oynayarak toplumsallaşma sürecini etkilerler. Ancak bu süreçte kitle iletişim araçları her zaman olumlu etkiye sahip değildir. Toplumsallaşma sürecinde medyanın bireyler ve toplumlar üzerinde ciddi olumsuz etkilerinden de bahsetmek mümkündür. Olumsuz etkileri söz konusu olduğunda, kitle iletişim araçlarının ulusal kültürü yıpratıp zayıflattığı, bireylerin kişiliklerini bozucu nitelikte bir etki yaptığı söylenebilir. Okulda eğitimcilerin, ailede ebeveynlerin ve diğer toplumsallaşma araçlarının öğrettikleri duygu, düşünce ve davranış kalıplarının, toplumsal değer ve normların tam tersini ön plana çıkartabilmektedirler. Toplumun fertlerinin arasındaki ilişkileri düzenleyen toplumsal değerleri, normları, davranış kalıplarını yıpratarak ve yok ederek toplumun ve kültürün geleceğini tehdit edici bir boyuta ulaşabilmektedir (Arslan, 2005: 10).

Ünsal Oskay'a göre, "geçmiş yüzyıllarda katedrallerin oluşturduğu toplumsallaşmayı, günümüzde, aynı anda tek bir ülkede 120 milyon insanın izlediği holocaustlar, 130 milyon insanın izlediği Kökler, ya da benzer türden Dallas, Kapalı

Kapılar Ardında, Washington, Entebbe Baskını gibi diziler” yapmaktadır. Oskay, devamla, bu tür medya ürünlerinin “dış gerçekliğin anlaşılmasına yardım edecek bir ‘bellek edindirme’den çok insanın reel yaşantısını haklılaştırıcı algı ve değerlendirme yinelemelerini” amaç edindiğini belirtir. “Eğlence bunlarda da öncelik taşımakta, fakat bir yazarın deyişle örneğin en çağdaş kitle iletişim aracı olan televizyon ‘tarihi olayları işlerken tarihi yemekte, tüketmekte, çarpıtmakta, yeniden kurgulamakta, gönlünün istediğince değiştirmekte’ ve ‘tarih televizyonun karşısında kendini savunamaz duruma düşmüş’ bulunmaktadır” (Oskay, 2006: 333).

Kitle iletişim araçlarının en önemli görevlerinden biri etkin bir sosyalizasyon aracı olarak rıza üretmektir. Günümüzde kapitalist devlet gücünün kendi varlığını devam ettirmek için elinde tuttuğu kitle iletişim araçları, insanların içinde buldukları sistemden rahatsız olmamalarını ve hatta sistemin çıkarlarına hizmet etmelerini sağlamak amacıyla yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Bu süreçte de insanları yönlendirip alışkanlıklarını ve dünya görüşlerini değiştirerek egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda toplumsal bir dönüşüme ve değişime neden olabilir. Bireyler; sırf kapitalist sisteme hizmet edebilmeleri için kitle iletişim araçları ve medya ürünleri aracılığıyla kendi kültürlerine, kendi toplumlarına, kendi ihtiyaçlarına yabancılaştırılmaktadırlar.

“Medyanın tüm işlevlerinde yönlendirme, kullanma, pasifleştirme ya da aktifleştirme, değiştirme, parçalama, birleştirme ve benzeri kabiliyetler dikkat çekiyor. Mesela bir toplumun eğlence anlayışını kendi kültür kalıplarından uzaklaştırarak bireyleri o alanda kendi toplumuna yabancılaştırmak mümkün. Aynı şekilde bilgilendirme sırasında kısa ya da uzun vadeli bir strateji ile bireylerin ve toplumun düşünce kalıplarını değiştirebilmek imkân dâhilinde. Kültürel işlevi ise çok daha belirgin. Çünkü medya bir ulusun kültürel kimliğini hızlı bir değişim sürecine sokabilir. Kültürel emperyalizm, batılılaşma, evrenselleşme, kitle kültürü gibi tartışılan hangi kavram ve süreç varsa hepsi medyanın kültürel işleviyle bağlantılı tartışma konularıdır” (Özdemir, 1998: 36).

Kitle iletişim araçlarının olumsuz bir diğer toplumsal rolü ise bireylerin belleklerini yönlendirmesi ve değiştirmesidir. George Orwell’in *1984* isimli meşhur eserinde belirttiği gibi “Geçmiş denetim altında tutan, geleceği de denetim altında tutar; şimdiki denetim altında tutan, geçmiş de denetim altında tutar.” Orwell’in ters ütopyasında geçmişin değişebilirliği ana ilkedir. Çünkü geçmişte olup bitenlerin

somut bir varlığı yoktur. Geçmiş varlığını kayıtlarda ve insanların belleklerinde devam ettirir. Kayıtlar ve zihinler kontrol altında tutulabilirse geçmiş ve dolayısıyla gelecek de kontrol edilebilir. Bu yüzden gücü elinde bulundurmamak isteyenlerin temel hedefi insanların belleklerini kullanamaz duruma getirmektir ve bunu yaparken de en önemli ajanları kitle iletişim araçlarıdır:

“Belleğin kullanılmaması kültür üreticileri tarafından istenen bir durumdur diyebiliriz, çünkü belleği olmayan toplumun gerçeklik algısı da değişmektedir. Gerçeklik duygusundan uzaklaştırılan toplum böylece daha kolay kontrol altında tutulabilir. Böylece, özel olarak hazırlanan sinema filmleri, televizyon dizileri ya da çizgi filmlerle bu gerçeklik algısı deforme edilmekte ve kültür emperyalizminin dişlileri arasında daha kolay şekillendirilmekte yahut yok edilebilmektedir.” (Ülker, 2012: 198)

Kitle iletişim araçları önemli bir toplumsallaşma ajanı olarak görev yaparlar. Bireylerin zihinsel gelişimine, ahlaki değerler edinmesine ve bireysel ve sosyal kimlik kazanmasına yardımcı olurlar. İçinde yaşadıkları toplumun kurallarını, değer yargılarını ve normlarını öğrenmelerini ve içselleştirmelerini sağlar. Sosyalizasyon sürecinde kitle iletişim araçları ve medya ürünleri yardımıyla birey içinde yaşadığı toplumla bütünleşir, kendini o toplumun bir parçası hisseder. Öte yandan kitle iletişim araçları bireylerin belleklerini yönlendirerek ve dönüştürerek gerçeklik algılarını değiştirir ve mevcut sisteme ve ideolojiye hizmet etmelerini sağlar. Bunu güç kullanarak değil rıza üreterek yaparlar. Kitle iletişim araçları rızanın sağlanması yoluyla bir grubun başka bir grup üzerinde ya da bir ülkenin başka bir ülke üzerinde egemenlik kurmasının en etkin araçlarından biridir.

1.3 Sinemanın Rolü ve Önemi

Kitle iletişim araçları içerisinde en yaygın ve en etkin olanlardan biri sinemadır. Sinemanın toplumu şekillendirmede ve insanların algılarını oluşturmada önemli bir etkisi vardır; çünkü çoğu insan film izlemeyi sever ve izlemek okumaktan daha kolaydır. Bu yüzden filmler, kitap, gazete, dergi gibi medya araçlarından çok daha fazla sayıda kişiye ulaşabilmektedir. Her yaşta ve her sınıftan insanı etkileme gücüyle geniş kitlelere hitap etmesi ve küresel boyutlara ulaşabilen etkisi sinemanın ideoloji üretiminde, propaganda oluşturulmasında, mevcut ekonomik ve sosyal yapının devamlılığının sağlanmasında ve halkın rızasının üretilmesinde, kimlik

inşasında, milli birlik ve bütünlüğün korunmasında, sosyalleşme sürecinde ve devlet politikalarının haklılaştırılmasında etkin bir biçimde kullanıldığı yadsınamaz bir gerçektir.

Filmler, her eğitim durumundan ve her ekonomik sınıftan insana hitap eden, kolay anlaşılabilir ve izleyenleri eğlendiren bir medya ürünü olmalarının yanı sıra, aynı zamanda toplumsal hayatta var olan değer yargılarının, bakış açılarının ve fikir ve kanaatlerin oluşmasında etkin rol oynarlar. Bunu yaparken de gerçeği olduğu gibi yansıtmak yerine görsel öğeleri kullanarak gerçekliği yeniden inşa eder ve inandırıcı bir şekilde beyaz perdeye aktarırlar. Ryan ve Kellner filmlerin “herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürdüklerini, bunu yaparken de, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin” ettiklerini vurgulamaktadırlar (Ryan ve Kellner, 1997: 18).

Sinema bireylerin içinde yaşadıkları dünyaya dair ortak düşüncelerini yönlendirecek toplumsal kurumları ayakta tutar. Ortak gerçeğin oluşturulmasına zemin hazırlar ve bunu çeşitli temsiller aracılığıyla yapar. Bu temsiller toplumsal hayatın ve kurumların biçimlendirilmesi konusunda çok önemli roller oynarlar. Bu yüzden bir kültüre egemen olan temsiller politik olarak son derece önemlidir ve “kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak, toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşır, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur” (Işıkman, 2009: 178).

Toplumsal ve kültürel bir kurum olarak sinema izleyicilerin sosyal, politik, ekonomik ve kültürel alanlardaki önemli konulara ait görüşlerini ve bakış açılarını yönlendirir. Diken ve Laustsen “sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir” der ve sinemanın, bir bakıma toplumsal bilinçdışı işlevi gördüğünü iddia eder (Diken ve Laustsen, 2010: 24). Sinemanın diğer kitle iletişim araçları gibi bir toplumsallaştırma aracı olduğunu belirten Gülseren Güçhan, Jowett’in yapmış olduğu yoruma değinir. Jowett’a göre sinema Ortaçağdaki Katolik kilisesinden beri yüz milyonlarca insanın hayal gücünü esir

eden tek toplumsal ve kültürel kurumdur (akt. Güçhan, 1992: 63). İnsanların hayal gücünü etkilemesinin yanında filmlerin izleyicilerin hayata ve olaylara bakışlarını, görüş ve düşüncelerini yönlendirmek gibi toplumsal rolleri de vardır. Filmlerin içerikleri ile toplumsal değişimlerin paralel gittiğine vurgu yapan Güçhan, film içerikleri değiştiğinde bunun toplumun geniş kesiminin değer yargıları, inançları ve bakış açılarının da değişmesini gösterdiğini belirtir (Güçhan, 1992: 70).

Sinemanın toplum üzerinde yeni bir din oluşturabilecek kadar güçlü bir etkiye sahip olabildiğine vurgu yapan Mehmet Akif Enderun, Star Wars filminde kurgulanan Jedi dininin Avustralya, Yeni Zelanda, Kanada, İngiltere ve ABD gibi ülkelerde taraftar bulmasını buna örnek gösterir. “Günümüzde İngiltere’de 390 bin, Avustralya’da 70 bin kişi Jedi dinine mensup olduğunu beyan etmiştir. Ayrıca İngiltere ve ABD’de Jedi kiliseleri kurulmuştur” (Enderun, 2011: 69).

Barış Çoban, sinema ile mitolojinin birbirine benzer pek çok ortak noktası olduğuna değinir ve sinemanın günümüzde mitsel üretimi gerçekleştiren en önemli araç olduğunu belirtir. Sinema, tıpkı mitoloji gibi dünyayı insanlar için anlamlandırılabilir kılmaya çalışır.

“Sinema gerçekliği yeniden biçimlendirir, kitleler için düşlerin gerçekle iç içe geçtiği dünyalar kurgular, kutsal gerçekler üretir. İnsanların yabancılaştıkları gerçekliklerini kurgusal yapı dolayımıyla kabul edilebilir kılmaya çalışır. (...) Tüm diğer sanatlardan daha etkili bir anlatım diline ve kitleselleşme olanağına sahip olan sinema, mitler gibi tüm insani gerçekliklere değinebilen ve toplumsal ruhu ele geçirip yönlendirebilen “ilahî” bir güce sahiptir. Sinema mitolojinin günümüz dünyasında yeniden üretilmesini sağlayan, bu anlamda da ideolojik yüklenimleri olan, en önemli aygıttır” (Çoban B., 2009: 281).

Göze hitap eden bir medya ürünü olduğu için sinema sadece içeriğiyle değil, filmlerin arka planlarında yer alan ve önemsiz gibi görünen ayrıntılarla da insanların bilinçaltına belli mesajları iletmektedir. Sinema ile ilgili önemli bir nokta da sinema oyuncularının ve film karakterlerinin izleyiciler üzerinde bıraktıkları etkidir. Barış Çoban, film “yıldızlarını” mitolojik tanrıların gücüne sahip kılınmış sinema mitleri olarak tanımlar. Özellikle Hollywood sinemasının tüketim toplumu mantığı bağlamında yıldız mitleri yarattığını ve bunun tüketim kültürünün ana belirleyenlerinden olduğunu ifade eder (Çoban B., 2009: 282). Bir zamanlar

mitolojideki kimsenin tırmanamadığı Olimpos Dağı'nda yıldızlar ve bulutlar arasında yaşayan Zeus, Hera, Athena, Apollon, Artemis, Eros gibi tanrıların yerini günümüzde Hollywood'un yıldızları almıştır. Çağdaş Olympos'un tanrıları artık Madonna, Marilyn Monroe, Silvester Stallone ya da Elizabeth Taylor gibi isimlerdir. Tıpkı mitolojideki tanrılar gibi bu yıldızların da her birinin temsil ettiği bir özellik vardır. Örneğin, Marilyn Monroe ve Madonna cinselliği, Silvester Stallone gücü, Elizabeth Taylor sonsuz güzellik ve sağlığı temsil eder. Genel olarak baktığımızda ise her birine belli bir imaj yüklenmiş bu medya tanrılarının görevi kitlelere gerçek yaşamın güçlüğünü unutturmak, hayatı hazır düşlerle kolaylaştırmak ve kaçıışı sağlamaktır (Rigel, 1993: 5,6).

Filmlerdeki kahramanların sergiledikleri davranışlar, sahip oldukları alışkanlıklar hatta kullandıkları nesnelere bile seyirci üzerinde büyük etkiler bırakmaktadır.

“Çok az etkilediği zannedilen bu tür ayrıntıda kalan davranış biçimleri esasında gerçek değişim modellemesini yapmaktadır. Kültürel değişim boyutu da büyük oranda bu arka plan ayrıntılarında gizlidir. Çünkü bu arka plan ayrıntılarında hakim kültüre ilişkin bir yapı örülmüştür ve verilen enformasyon bu yapı bütünlüğü içerisinde sunulmaktadır. Kitle iletişim araçlarından yayılan iletilerle hâkim kültürün diğer kültürler üzerinde hegemonya kurması sağlanmaya çalışılmaktadır” (Taylan ve Arkan, 2008: 90-91).

Sinemanın gerçekliği yeniden biçimlendiren gücünü ve diğer sanat türlerine göre daha gerçekçi ve daha inandırıcı olması nedeniyle izleyiciler üzerindeki büyük etkisini bir çok lider fark etmiş ve kendi politikalarının çıkarları doğrultusunda insanları yönlendirmek amacıyla kullanmıştır. Sinema ilk ortaya çıktığı dönemlerden itibaren sosyal ve siyasi kriz dönemlerinde iktidarların en büyük ortağı ve işbirlikçisi olmuşlardır. Bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak insanların bilinçaltına gönderdikleri mesajlarla izleyicileri etkileyebilen filmler rızaya dayalı bir hegemonya kurulmasına yardımcı olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında sinema, güçlü ve etkin öznenin kendi amaçlarına ulaşmak için pasif nitelikli nesne (izleyici) üzerinde ideolojik etkide bulunabilmek amacıyla kullandığı bir araç olarak değerlendirilebilir. Ulaşılabilecek olan amaçlar çeşitlilik göstermekle birlikte “kimi zaman izleyicileri reklam verene pazarlama, kimi zaman başka bir ülkede yapılacak

askeri müdahale için kamuoyundan destek sağlama, kimi zaman konulacak ek vergilere yönelik itirazların önüne geçme türünde, büyük ölçüde yönetici sınıfın hâkimiyetinin devamlılığını sürdürmeye yönelik amaçlardır. Bu türden amaçlar, temelde yurtiçinde ideolojik kontrolü sağlamlaştırmanın, yurt dışında ise emperyal politikaları sürdürebilmenin koşuludur (Ülker, 2012:193).

Sinema ile gücü elinde bulunduran iktidar sahipleri kendi hegemonyaları açısından önemli bir aygıtı sahip olmuştur. Sinema diğer kitle iletişim araçları gibi hâkim olan sınıfın çıkarları doğrultusunda ürünler ortaya koyarak var olan sistemin devamlılığını sağlar. Kitle kültürünü empoze ederek insanlarda yanlış bir bilinç oluşturur ve tüketim kültürünü teşvik eder. Sinema genel olarak “mevcut statükoyu, üretim biçimini, hayat tarzını, yani egemenlerin egemenliğini, bağımlıların da bağımlılığını doğal bir durummuş gibi sunmada etkili bir işlev” görür (Yılmaz, 2008: 71).

Sinema aynı zamanda devletler için etkin bir propaganda silahı olagelmıştır. Filmler, devlet ve insan ilişkilerinin belirlenmesinde sınırsız potansiyele sahip yapımlar olarak karşımıza çıkar. Bir ülkede sinemanın yaygın olarak kullanımı, politik inançların kabul edilmesi yönünde halkın düşüncesini büyük ölçüde etkileyebilir (Rotha, 2000: 41). 1920’lerden itibaren iktidarlar tarafından politikalarını ulusal ve uluslararası arenada haklılaştırmak amacıyla kullanılan sinema, halkların ikna edilmesi gereken süreçlerde hep devreye girmiştir. Sinema ve propaganda birleşiminin ilk örnekleri Sovyetler Birliği’nde ve Nazi Almanya’sında görülmüştür. Lenin sinemayı kendi ideolojileri açısından sanatlar içinde en önemlisi ilan etmiştir (Özdemir, 1998: 91). O dönemde sinema, Bolşevikler tarafından eğlence amacından ziyade halkı ikna ve eğitim amacıyla devletin çıkarı doğrultusunda kullanılmıştır. 1930’larda Nazi Almanya’sında Hitler tarafından, Soğuk Savaş döneminde Amerika ve Rusya tarafından, sonrasında ise bir çok iktidar tarafından kullanılan sinema günümüzde de hala kullanılan popüler bir propaganda aracıdır. Devletler sinemayı politik ve ekonomik meselelerde kendi halklarını ikna etmek ve onların desteğini sağlamak hem de uluslararası arenada kendilerini ispat etmek amacıyla kullanmaktadırlar.

Amerikan hükümeti Hollywood sinemasının yurt içinde ve uluslararası arenada sahip olduğu güçten faydalanarak sinemayı kendi politikalarının propagandasını yapmak ve ülke bütünlüğünü sağlamak amacıyla ilk zamanlardan beri kullanmıştır. Özellikle milli birlik ve beraberliğe en çok ihtiyaç duyulan savaş sonrası dönemlerde Hollywood filmleri işçisiyle işvereniyle, siyahıyla beyazıyla, kadınıyla erkeğiyle huzur ve barış içinde yaşayan bir halk portresi çizmekle görevlendirilmiştir. Yapılan filmlerle hem ülkede birlik ve beraberlik sağlanmaya hem de Amerikan halkının arasında kardeşlik duyguları oluşturulmaya ve kuvvetlendirilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden de Hollywood endüstrisi Amerikan hükümetinin en etkili silahlarından biri olmuştur.

Schiller, hükümetlerin istedikleri ölçüler içerisinde bilgi üretimini gerçekleştirdiğini ve kendi mesajlarını bizzat kendi medya kuruluşları aracılığıyla kamuya ilettiklerini belirtir. Medya araçları bu noktada devletin kendi halkına ve başka ülkelerin halklarına kendi görüşlerini telkin etmesi ve onları kendi görüşleri doğrultusunda ikna etmesi yolunda global bir aygıt olarak işlev görmektedir (Schiller, 1993: 58). Valantin, Beyaz Saray ve Pentagon'un zaman zaman, özellikle de başka bir ülkeye müdahaleyi planladıkları zamanlarda, hem kendi halkının hem de uluslararası arenada diğer devletlerin desteğini sağlamak amacıyla Hollywood yapımcılarıyla toplantılar yaptıklarını ve belli konularda film yapmaları için talimatlar verdiklerini iddia eder. Amerikan hükümeti ve ordusu bu filmlerin çekimleri esnasında her türlü askeri teçhizatı sağlamakta hatta bazen de çekilen filmlerin belli bölümlerine eklemeler yaptırıp belli bölümlerini sansürlemektedirler (Valantin, 2006: 10-11).

Noam Chomsky, medyanın insanlar üzerindeki yoğun saldırısını ve yaptığı yoğun propagandayı eleştiren bir isimdir. Chomsky, medyanın devlet ve şirketlerin elinden alınarak halk denetimine geçmesini isteyen ve bunun için mücadele veren Immediatist grubunun düşüncelerini aktarır. Chomsky'ye göre devletin amacı geniş halk kitlelerine kendi politikaları doğrultusunda şekil vermektir. Tepkisiz, sinik, her şeyi kendisine verildiği gibi kabul eden bir halk kitlesi ya da başka bir ifadeyle kamuoyu yaratmaktır. Chomsky, böyle bir kitleye yapılan her şeyin kabul ettirilme

imkânına sahip olduğunu iddia eder. En büyük amacı en yüksek kârı elde etmek olan şirketler ise halkın tüketime özendirilmesinde büyük rol oynar. Hem devletin, hem de şirketlerin çıkarlarına hizmet eden bu amaçları en iyi gerçekleştirecek kurumun da medya olduğu ileri sürülmektedir. Medya da diğer propaganda araçları gibi zihni denetim altına almak istemektedir. Bu açıdan medya aslında devlet ya da şirketler olarak görülmektedir. Bu kurumlar kamuya kendi politikalarını ve isteklerini medya aracılığıyla iletmektedir. Medyanın bu gruplarca denetim altına alınması gizli savaşlar, seçim entrikaları, istikrarsızlaştırma programları ve diğer örtük eylemler için imkan sağlayacaktır (Gülsoy, 2005: 187).

Immediatist grubun bildirgesine göre devlet bilgilendirme, borç ve şiddeti denetim altına alarak kolektif kimliği hedef alır. Şirketler metalaştırmayı, işi ve medyayı denetim altına alarak bireysel kimliği hedefler. Her ikisi de, mesaj ve direktifleriyle kamuyu kuşatmak için aynı psikolojik stratejileri kullanır. Sonuç olarak ise tıpkı Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sında olduğu gibi 'duyarsız, sinik, hemen her şeyi kabul edebilen, tüketim çılgını, bencil ya da bireysel düşünen insanlardan oluşan bir yığın' ortaya çıkar. Huxley'e göre insanları özerklikleri, olgunlukları ve tarihlerinden yoksun bırakmak için dışarıdan doğrudan bir güce ihtiyaç yoktur. Ona göre insanlar süreç içinde üzerlerindeki baskıdan hoşlanmaya, düşünme yeteneklerini ortadan kaldıran teknolojileri yüceltmeye başlayacaktır. İnsanların hazza boğularak denetim altına alınabileceğini iddia eder. Chomsky'ye göre de topluma yoğun enformasyon sunan medya, asıl verilmesi gereken gerçekleri gizleyerek veya çarpıtarak sunarken bir taraftan da kitlelere yoğun bir eğlence kültürü aşılacaktır. Bu eğlence kültürünün hazzına kapılan insan umursamazlık, duyarsızlık ve tepkisizlikle karşı karşıya kalır (Gülsoy, 2005: 188).

Immediatist gruba göre her birimiz kitle iletişim araçlarının geniş bir saldırısına maruz kalmanın insanları bir duygusuzluk ve bulantı içinde nasıl donuklaştırdığını görebiliriz. Her kamusal alandan baskıcı bir monolog duyularımıza sızar ve dikkatimizi dağıtır. Nereye baksak, neyi dinlesek, nereye gitsek ilan panolarının pornografisi, otobüslerin iki yanındaki levhalar, metro kartları, parlak vitrin yazıları ve gösterileri, posta kutularımızı ardiyeye çeviren reklam furyası,

kuponlar, utanç verici hizmet üniformaları, reklamlar, kredi kartları, haykıran radyolar, günlük gazeteler, her an televizyon, vs. Her köşede monologlar, bizi patetik müşteriler ve soru sormayan taraftarlara dönüştürmek için vızıldar. Her köşede incelikle bir saldırıya maruz kalırız. Ne yiyeceğimizi, ne giyeceğimizi, ne yapacağımızı ve ne düşüneceğimizi belirleyen en önemli etken günümüzde artık medyadır. Chomsky'e göre "medya, kamunun çıkarlarına değil, Devlet'in ve diğer şirketlerin çıkarlarına hizmet eder. Medyanın saldırı ve ayartma ekranı, olası en büyük halk kesimini tutsak almak ve ipnotize etmek üzere düzenlenmiştir. İşte o zaman bu kesimin dikkati reklamcılara hurda fiyatına satılabilir ve sloganlar işe yaramaz şeyler ve manyakça imgelerle altüst edilebilir. Geçilmez bir medya hendeğiyle korunan Devlet birimleri savaştan kar eder ve ayrıntılı bilgiyle kitle direncinin açığa çıkmasına engel olan yavan açıklamalar ağının ardında rahatına bakar" (Chomsky, 1995: 7,8).

Bu gruba göre medyayı denetim altına alamazsak her birimiz birer reklam ve propaganda alıcıları olmaktan kurtulamayız. Hem devletin hem de sermayenin denetimi altında bulunan medya geniş halk kitlelerine bu grupların istekleri doğrultusunda yayın yapmaktadır. Kapitalist sistemin de, onun tetiklediği tüketim kültürünün de en büyük destekçisi medyadır. Medya tüketimin özendirilmesi ve arttırılması yönünde propaganda yaparak kapitalist sisteme hizmet eder (Chomsky, 1995: 8-10).

1.4 Kitle İletişim Araçları, Küreselleşme ve Kültürel Emperyalizm/Medya Emperyalizmi

Kitle iletişim araçlarının ve sinemanın bir diğer önemli özelliği hayatın ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel alanlarında üretilen mal, hizmet ve bilginin geniş alanlarda geniş kitlelere yayılmasını ve dağıtılmasını sağlamaktır. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla dünya giderek küçülmüş ve küreselleşme kavramı birçok alanda en çok kullanılan kavramlardan biri olarak ortaya çıkmıştır. Bu özelliğine rağmen küreselleşmenin kesin bir tanımı bulunmamaktadır. Literatürde küreselleşmenin "uluslararasılaşma, evrenselleşme, liberalizasyon, Batılılaşma, karşılıklı bağımlılık,

modernizasyon” gibi çeşitli terimlerle eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir (Bayar, 2010: 25).

“Küreselleşme, günümüzdeki koşullar altında, özellikle güç ve iletişim ilişkilerinin dünya üzerinde yayılması, zaman ve uzayın (yerin) daraltılması ve sosyal ilişkilerin yeniden biçimlendirilmesi olarak anlamlandırılır. Küreselleşmenin gelişmesinde hızlı pazar değişimi, özelleştirme, deregülasyon, merkezîyetçiliğin yerini yerelliğin alması, uluslararası firmaların devleşmesi, enformasyon ve eğlence teknolojilerinin yeniden biçimlenmesi, özellikle uydu iletişiminin yaygınlaşması, bilgisayar teknolojisinin ekonomik ve siyasal pazar mekanizmalarının egemen bir parçası olması, kültürel ürünlerin emtialaşması ve hızla yayılması gibi özellikler görmekteyiz. Elbette, globalleşmeyle kurulan ‘information highway’ (bilgi otobanı) global firmaların global pazarlara daha iyi ulaşması ve kontrolünü sağlama görevini yapmaktadır” (Erdoğan, 2000: 272).

Genel olarak küreselleşme kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla “dünya toplumlarının ekonomik, politik, kültürel düzeyde çok yönlü olarak iç içe girdiği ve dünyanın bir ucunda oluşmakta olan olayların, kararların, çalışmaların ve etkinliklerin, yöresel ve ulusal sınırlar ötesinde toplumları etkileyebilmesi” olarak tanımlanabilir (Gönenç, 2007: 84).

Enformasyonun son derece önemli olduğu günümüzde, enformasyon aktarımının en hızlı ve en etkili yolunun kitle iletişim araçlarını kullanmaktan geçtiğini göz önüne alırsak, kitle iletişim araçları olmadan küreselleşmenin de olmayacağı gerçeğiyle karşılaşırız (Işık, 2001: 38). İletişim alanındaki gelişmelerin küreselleşme sürecinde önemli bir etkisi vardır. Kitle iletişim araçları aracılığıyla, dünyanın herhangi bir yerinde yaşanan kültürel, sosyal ve ekonomik gelişmeler ve değişimler bütün dünyaya çok kısa bir sürede ulaşmaktadır. Medya, üç veçhesiyle küreselleşmenin merkezidir. “İlki, medya uluslararası akışın gerçekleştiği teknolojileri ve hizmet dağıtım platformlarını oluşturur. İkinci olarak, medya endüstrisi küresel genişleme ve birleşmenin gerçekleşmesinin lideridir. Son olarak medya dünyada birbirinden uzak bölgelerde yaşayan insanların anlamlandırabildiği enformasyon içerikleri ve görüntüler sağlar” (Flew&Mcelhinney’den akt. Çoban B., 2008: 32).

Kitle iletişim araçları, küreselleşme konusunda tek etken değildir fakat küreselleşme sürecinin ortaya çıkmasında ve gelişmesinde çok önemli bir rol

oynamıştır. Gelişmiş teknolojiyi de kullanarak, ulusal sınırları ortadan kaldırmış, ülkeleri birbirleri ile daha fazla “etkileşim” içerisine sokmuştur. Sadece teknolojik değil, aynı zamanda sahip olduğu sosyal, kültürel ve ideolojik özellikleri nedeniyle de küreselleşmenin altyapısını oluşturmuştur (Taylan ve Arklan, 2008: 90). Ayrıca kitle iletişim araçları ile kurulan dünya iletişim şebekesi, toplumların her yerini, her alanını kuşatmıştır. Yerel medyaların da bu küresel iletişim ağlarına bağlanması ya da küresel medyaların yerel uzantılarıyla da küresel alanlar yerleşmekte ve küresel güçler, eğilimler, kültürler... vs. dünyanın her tarafına ulaşmaktadır. Küresel mesajlar yerelle birleşmek suretiyle küresel akışın içeriğini zenginleştirmektedir (Önür, 2002: 186-187).

Teknik olarak bakıldığında küreselleşme kavramı pozitif anlamlar içermektedir. Küreselleşme, kitle iletişim araçları vasıtasıyla “ülkeler arasındaki ilişkilerin yaygınlaşması ve gelişmesi, ideolojik ayrımlara dayalı kutuplaşmaların çözülmesi, farklı toplumsal kültürlerin, inanç ve beklentilerin daha iyi ancak birbiriyle bağlantılı olmaları içermesi, bir anlamda maddi ve manevi değerler çerçevesinde oluşmuş birikimlerin milli sınırları aşarak dünya çapında yayılması” anlamına gelir (Özdemir, 1998: 18). Ancak bu tanımdaki iyimserlik yerini hızla sömürülme duygusuna bırakır ve aslında küreselleşme bu tanımdan anlaşıldığı kadar masum bir kavram değildir.

Küreselleşme ve emperyalizm kavramlarının ayrılmaz ikili olduğunu belirten Savaş Çoban, küreselleşmenin emperyalizmi “zararsız hatta sevimli” göstermek için ona verilen yeni bir isim olduğunu söyler. Küreselleşme, emperyalizmin “kapitalist modacılar tarafından dikilmiş parlak yeni giysisidir.” Bu giysi, küreselleşmeyi o kadar faydalı ve insanların yararına göstermektedir ki bu yanılısamadan kurtulmak çok zordur ve kitle iletişim araçları onu her yerde ve her şartta “makyajlayarak” pazarlamaktadır. Küreselleşme denilen “yeni emperyalizm” ekonomilere olduğu kadar diğer birçok alana da saldırmakta ve zaferini perçinlemeye çalışmaktadır. Bunun en iyi yolu ise ulusların dil ve kültürlerini yok etmek ya da etkisiz hale getirmektir. Bu amaca ulaşmak için de kitle iletişim araçları bir silah olarak kullanılmaktadır. Kitle iletişim araçları ve küreselleşme ayrılmaz ikili olarak sürekli

birbirlerini beslemekte ve kapitalizmin propagandasını yapmaktadırlar (Çoban S., 2008: 193-200). Ne yazık ki küreselleşmenin amacı toplumları birbirlerine yakınlaştırmak değil “aynılaştırmak ve üstün küresel (Anglo-Amerikan) kültüre tabi hale getirmektir.” Bu çaba kitle iletişim araçlarının hepsinde görülmekte ve yavaş yavaş yaygınlaşarak tüm kültürleri ve dilleri tehdit etmektedir (Çoban S., 2013: 92).

Meszaros, emperyalizmi dönemsel olarak üçe ayırabileceğimizi söyler. “İlki eski modern sömürgecilik, ikincisi emperyalizmin Lenin tarafından tanımlanan – kapitalizmin en yüksek aşaması- klasik aşaması ve son olarak yeni emperyalizm olarak da adlandırılan hâkim gücünü ABD’nin oluşturduğu küresel egemen emperyalizm. Klasik emperyalizm aşaması tarihsel olarak emperyalist güçler arasındaki rekabet ve paylaşım savaşlarına gönderme yapar. Yeni emperyalizm dönemi ise II. Dünya savaşı sonrasında ABD’nin tek emperyalist güç olarak ortaya çıkmasıyla başlar” (Çoban B., 2008: 26).

Fahrettin Altun’a göre, “Amerikan tarzı bir evrenselcilik ideolojisi” olan “küreselleşme” İkinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından Batı’nın temsiliyetini üstlenen Amerika’nın örgütlediği dünya siyasetidir ve bu siyaset evrenselci bir ideoloji üretir. Bu ideolojinin üretimi ise modernleşme kuramınca gerçekleştirilmiştir (Altun, 2005: V). Altun toplumsal değişme sürecini bünyesinde barındıran modernleşme kavramının aslında “Batı dışında kalan toplumların, Batılılaşma yönünde yaşadıkları toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel değişimlere” karşılık geldiğini belirtir. “Modernleşme kuramı” ise; İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Amerikan sosyal bilim çevrelerinde ortaya çıkan, Batı’nın model alınması suretiyle tüm dünya toplumlarının modernleşebileceğini varsayan ve Amerika’yı modernliğin temsilcisi olarak sunan bir toplumsal değişme yaklaşımıdır (2005: 12-13).

Modernleşme kuramı İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki gelişmeci düşünceden ortaya çıkmıştır. Bu kurama göre az gelişmişliğin nedeni olan geleneksel düşünce ve davranış kalıpları ile inanç ve değerler sisteminin terk edilmesi durumunda, ülkeler kendiliğinden gelişme sağlayacaktır. Bu görüş taraftarları, her toplumun modernleşebilmek için aynı yapısal özellikleri içeren bir dönüşüm geçirmesi gerektiğini iddia ederler. Bu dönüşüm ise; “sanayileşme, kentleşme, okur-

yazarlık oranının ve eğitim düzeyinin yükselmesi, kitle iletişim araçlarının varlığı, siyasal birlik ve bütünleşme, toplumsal yapılanmaların ve kurumların gelişerek uzmanlaşması ve sanayileşme sürecine ayak bağı olan geleneklerin yok edilmesi” ile gerçekleşebilir. Bütün bu belirtilen şartlar ise Batılıların gittikleri yoldan geçmek ve Batılıların uyguladıkları sosyal-ekonomik ve siyasal yapıları oluşturmakla mümkün olabilir. Bu süreçte de kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarının tek amacı, ilerlemeyi ve gelişmeyi artırıcı, motive edici yayınlar yapmaktır (Uluç, 2008: 92- 93).

Kuramın ilk ortaya çıktığı dönemde öngördüğü, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile, gelişmekte olan ülkeler ile gelişmiş ülkeler arasındaki ekonomik, sosyal ve siyasal farkların kaybolacağı beklentisi gerçekleşmemiş, bu yüzden de 1960’lı yıllarda kuram geçerliliğini kaybetmeye başlamıştır. Bundan sonra modernleşme kuramının eleştirilerinin iskeletini oluşturan kültür emperyalizmi ya da medya emperyalizmi denilen yeni emperyalizm kavramı ortaya atılmıştır. Kültür emperyalizmi, kitle iletişim araçları vasıtasıyla egemen güçlerin dilini, kültürünü ve alışkanlıklarını diğer ülkelere empoze eden ve onları kendine benzetmeye çalışan bir süreçtir.

“Kültür emperyalizmi bir tanıma göre gelişmiş ve az gelişmiş ülkeler arasındaki bağımlılığın yapısal ilişkilerinin kaçınılmaz bir sonucudur. Bir başka tanıma göre ise bir toplumun modern dünya sistemine kazandırılmak ve o toplumun yönetenler sınıfının uluslararası sistemin hâkim merkezi gücünün değer yargılarını ve sosyal yapılarını benimsemek ve sosyal kurumlarını bu merkezi gücün sosyal kurumlarına, kültürel değerlerine benzer bir biçimde oluşturmak yönünde (cazibeyle ve bazen de rüşvetle) ikna edilmesi ve ya (baskıyla, zorla) mecbur bırakılmasıdır” (Uluç, 2008: 104).

Schiller’e göre kültürel emperyalizm “bir toplumun modern dünya sistemi içine çekilmesi amacıyla onun hâkim toplumsal katmanının, dünya sisteminin tahakküm merkezinde geçerli değer ve yapılara uygun hale getirilmek, hatta bunlara güç katmak üzere kendi toplumsal kurumlarını şekillendirmesi için cezbedildiği, baskı altına alındığı, zorlandığı, bazen rüşvetle elde edildiği bir süreçler toplamıdır” (akt. Uzun, 2013: 164). Kültürel emperyalizm ya da medya emperyalizmi kuramına göre, gelişmiş ülkelerin egemen kültür ve değerleri medya yardımı ile diğer ülkelere

empoze edilmekte ve özellikle televizyon programları, Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin kültürel değerlerini tahrip etmektedir. Kültür endüstrisi tarafından, bilinçli bir şekilde, seri ve tek tip olarak üretilen ürünler, Amerikan/Batılı kültürel değerlerinin egemen kılınması amacıyla tek yönlü olarak Üçüncü Dünya Ülkeleri'ne doğru akmakta, o ülke vatandaşlarının kapitalist değer ve amaçlarını benimsemesine ve kendi değerlerine yabancılaşmasına neden olmaktadır (Işık 2002: 95-97).

Kültürel emperyalizmi ya “tek bir kültürün diğer bir kültür üzerindeki medya egemenliği” ya da “kitle iletişim araçlarının dolayımlandırıldığı kültürün küresel düzeyde yaygınlaşması” olmak üzere iki şekilde tanımlayabiliriz (Taylan ve Arklan, 2008: 91). Kitle iletişim araçlarının, modern sömürge sistemi olan kültürel emperyalizm sürecindeki etkisine vurgu yapan Güliz Uluç, kültürel emperyalizm bağlamında geliştirdiği medya emperyalizmi kavramını “bir ülkedeki kitle iletişim araçlarının mülkiyeti, yapısı, dağılımı ve içeriğinden birinin veya hepsinin bir başka ülkedeki veya ülkeleredeki çıkar gruplarının önemli derecede etkisi altında olması ve etkilenen ülkenin, o ülkelere aynı derecede karşı bir etkide bulunamaması” olarak tanımlar (Uluç, 2008: 111).

Medya, uluslararası düzeyde kurduğu ilişkiler ağı ve yarattığı egemen söylemle ulusal ve yerel kültürler üzerinde aşındırıcı bir etki bırakmaktadır. Bir başka ifadeyle günümüzde toplumların kültürleri medya kültürü tarafından kuşatılmıştır. ‘Medya kültürü’ ise toplumların kültürel ve ahlaki yapısını devamlı değiştirmektedir. Modern kültürün en önemli özelliklerinden birisi, medyanın toplumların kültürel ve ahlaki yapıları üzerindeki bu açık ve dönüştürücü etkisidir. Bu açıdan baktığımızda, medyanın kültür emperyalizmi sürecine önemli ölçüde katkı sağladığını söyleyebiliriz. “Azınlıktaki egemen güçlerin kültürü popülerleştirilerek, evrensel ve çoğulcu gösterilerek çoğunluğa has yerel kültürlerin yalıtılmasına ve marjinalleşmesine yol açabilmektedir. Bir başka deyişle, bu süreçte yerel ve ulusal kültürler çoğulcu demokrasi ve kültür adına değişmekte ve bozulmakta; yerine tek düze, monoton, tek sesli, dünyanın her yerinde birbirine benzeyen bir özelliğe sahip olan medya kültürü geçmektedir” (Sungur, 2008: 131).

Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve geniş kullanımı ile kültür de üretilen ve pazarlanan bir meta halini almıştır. Gelişmiş ülkeler ellerinde bulundurdukları ve kontrol altında tuttıkları kitle iletişim araçları vasıtasıyla ürettikleri medyatik ürünleri bu araçlardan yoksun üçüncü dünya ülkelerine pazarlarken kendi kültürlerini de pazarlamaktadırlar (Adıgüzel, 2001: 103). Bu durum gelişmiş Batı ülkelerinin diğer ülkeler üzerinde gönüllü bir hegemonya kurmasına neden olmaktadır. Yani kitle iletişim araçları ve medya ürünleri, toplumlar üzerinde oluşturulan hegemonyanın ve tahakkümün ideolojik zorla değil de kültürel önderlikle ve rızanın sağlanmasıyla ortaya çıkmasına yardımcı olur. Kitle iletişim araçlarını kültür endüstrileri olarak kabul edersek, bu araçlarla kurulmaya çalışılan hegemonya kültürel emperyalizmi de beraberinde getirir. Medyanın kültürel emperyalizm sürecinde oynadığı aktif rol, küreselleşmeyle birlikte iyice artmıştır.

Medya emperyalizmi olarak adlandırılan süreçte başrolde Batılı ülkeler özellikle de ABD vardır. Soğuk Savaş sonrası ortaya çıkan tek kutuplu dünyanın süper gücü olan ABD sürekli gelişen teknolojisinin de yardımıyla kitle iletişim araçlarını en etkin şekilde kullanan ülke oldu. Günümüzde ABD, sadece bilim, teknoloji ve ekonomi alanında değil aynı zamanda kültürel üretim ve tüketimin belirleyeni de olmuştur. Bütün dünyaya ihraç ettiği kültürel ürünleri sayesinde ABD, kendi kültürünü bir meta gibi pazarlayarak Amerikan kültürünün küresel kültür haline gelmesini sağlamıştır. Amerikan yapımı televizyon programları, diziler, bilgisayar oyunları, tüm dünyaya haber akışını sağlayan medya kuruluşları ve özellikle de bütün ülkelerde yaygın bir şekilde izlenen Hollywood yapımı filmler sayesinde Amerikan kültürü dünya çapında rakipsiz egemenliğe ulaşmıştır. Bütün bu medya ürünleri ve kitle iletişim araçları sadece ABD'nin kültürel değerlerini tüm dünya ülkelerine yaymakla kalmaz aynı zamanda Amerikan kapitalist sisteminin çıkarlarına da hizmet eder. Amerikan hayat tarzının bu ülkelerde benimsenmesini sağlayan kitle iletişim araçları Amerikan sermaye sahiplerine de yeni pazarlar oluşturur. “Amerikan kitle iletişimi, kültür ve yaşam tarzı dünyada rakipsiz egemenliğe sahiptir. Dünya 24 saat sürekli bombardıman edilmekte olup söz konusu üstünlüğün nedeni, çoğulcu, renkli ve umut verici bir görünüm içinde sunulması,

rakipsiz pazar gücü ve kişilere romantizm, heyecan, fantezi, eğlence ve macera vaat etmesidir” (Uluç, 2008: 107).

Günümüzde kitle iletişim araçları vasıtasıyla tüm dünyaya yayılan ürünlerin çoğu Amerikan kaynaklıdır. Amerika'nın uzun zamandır Hollywood sinemasıyla film alanındaki üstünlüğünü elinde bulundurduğu en temel ve inkar edilemez gerçeklerden birisidir. Fakat Amerikan medyası son zamanlarda sadece film alanında değil televizyon ve iletişim alanlarında da hâkim konumdadır. Günümüzdeki bu üstünlüğün tarihsel kökleri uzun yıllar öncesine dayanmaktadır. 1920'li yıllarda Ticaret Kurulu Başkanı olan Herbert Hoover, Amerikan film endüstrisinin Amerika'nın ürettiği tüketim mallarının ve Amerikan yaşam tarzının ihracatı için iyi bir reklam aracı olduğunu fark eder ve bu yüzden Amerikan hükümeti ilk baştan beri Amerikan filmlerinin ihracını teşvik ve sübvans eder (Sungur, 2008: 122). 20. yüzyılın ortalarında televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber televizyon programlarına da önem veren Amerika, dünyada bir numaralı televizyon programı ihracatçısıdır. “1970'lerin başında Büyük Britanya ve Fransa yılda 20 bin saatlik televizyon programı ihraç ederken, ABD'de bu rakam 150 bin saati bulur. 1980'lerin başında denizaşırı pazarın yüzde 60'ını ABD programları içerir. 1980'lerin ortalarında ABD'nin payı yüzde 80'i bulur” (İnceoğlu'ndan akt. Sungur, 2008: 109). Bu yüzden Amerika uzun yıllardan beri popüler kültürün ve eğlence kültürünün ürünlerinin en temel kaynağını oluşturmaktadır. Dolayısıyla da dünya çapında yaygın olan kültürün Amerikan kapitalist kültürünün doğasını taşıdığı tartışılmaz bir gerçektir.

Suat Sungur kültürün küreselleşmesinin dünyanın Amerikanlaştırılması anlamına gelebileceği günümüzde, Immanuel Wallerstein'in küreselleşme hakkında yaptığı saptamaya dikkat çeker:

“Wallerstein'a göre tahakküm, büyük güçler arasındaki bir dengesizlik olarak tanımlanabilir. Tahakküm, bu güçlerden birine ekonomik, politik, askeri, diplomatik ve hatta kültürel arenalarda kendi kurallarını ve isteklerini 'dayatma' imkanıdır. Bir ülkenin kültürünün evrenselliği ve uluslararası faaliyet alanlarını yöneten uygun kural ve kurumları oluşturma kabiliyeti, son derece önemli güç kaynağıdır. Bugün Amerikan kültürü, Hollywood'un etkisiyle özgürlük, bireycilik, daha yüksek toplumsal düzeylere ulaşmak, açıklık ve değişimi (aynı zamanda cinsellik ve şiddeti de) ifade eden bu

değerler birçok alanda Amerikan gücüne katkıda bulunur” (Sungur, 2008: 123).

ABD, bir taraftan kitle iletişim araçları ve özellikle de sinemanın yardımıyla kendi kültürünü yayarken, diğer taraftan da insanları rüyalar ülkesi olan Amerika’da her şeyin çok güzel olduğu, insanların demokratik bir ortamda istedikleri gibi yaşayabildikleri ve bu standartlara ulaşabilmek için ihtiyaçları olan şeyin Amerikan hayat tarzı ve sistemi olduğu konusunda ikna eder. Böylece dünyada Amerikan yaşam tarzı öne çıkmakta, “gençler Levi’s giyip Coca Cola içmekte Hollywood filmlerinden fırlamış tipler gibi yaşamaya çalışmakta ve kendi kültürlerinden gittikçe uzaklaşmaktadır” (Çoban S., 2013: 97).

Amerikan kültürünün dünya çapında bu kadar yaygınlaşması Amerika’nın “yumuşak gücünün” (soft power) artmasına neden olmaktadır. Bu kavramı ilk ortaya atan Joseph Nye’ye göre yumuşak güç, zorlama ya da ödüllendirmeden ziyade cazibeyle istediğini elde etme kabiliyetidir. İsteddiğiniz şeyi diğerlerine de istetmeyi başarılırsanız, onları istediğiniz istikamete sokmak için ödüllere (havuç) ya da cezalara (sopa) harcama yapmaya ihtiyacınız kalmaz. Nye kaba gücün (hard power) ülkenin askeri ve ekonomik gücünden kaynaklanan zorlama kabiliyeti olduğunu söyler. Yumuşak güç ise bir ülkenin kültür ve politik değerlerinin cezbedici doğasından kaynaklanır. Politikanız diğerlerinin gözünde meşruluk kazanırsa sahip olduğunuz yumuşak güç artar (Nye, 2004: 256). Çünkü bir ülkenin sahip olduğu kültürel değerler ne kadar küreselleşir ve diğerleri tarafından benimsenirse o ülkenin izlediği politikalar da o kadar meşruluk kazanır. Böylece askeri ve ekonomik güce dayalı olan kaba güce (hard power) daha az ihtiyaç duyulur.

Alman gazeteci Josef Joffe’ye göre Amerika’nın yumuşak gücü “ekonomik ve askeri varlıklarından daha büyüktür. Alt ya da üst Amerikan kültürü en son Roma İmparatorluğu zamanında görülmüş bir güçle, ancak yeni bir özellikle tüm dünyayı kapsar. Roma İmparatorluğu’nun ve Sovyetler Birliği’nin kültürel etkisi bu ülkelerin askeri sınırlarında sona eriyordu, oysa Amerika’nın yumuşak gücü güneşin batmadığı bir imparatorluğa hükmeder” (Sungur, 2008: 123).

Annabelle Sreberny-Mohammadi, kültürel emperyalizm tezinin bir yönüyle Amerikan değerlerinin hipodermik iğne yöntemiyle Üçüncü Dünya ülkelerinin zihinlerine ve kalplerine enjekte edilmesi anlamına geldiğini belirtir. Diğer bir yönüyle ise empoze edilmeye çalışılan bu değerlerin salt Amerikan milli değerlerinden ziyade günümüzde en iyi Amerika'nın temsil ettiği daha genel kapitalist tüketim değerleri olduğundan bahseder (Sreberny-Mohammadi, 1996: 109). Aslında her iki durumda da sonuç değişmez. Teknolojik ve ekonomik gücü elinde bulunduran Amerika, kitle iletişim araçlarını ve medya ürünlerini kullanarak kendi kültürünü ve hayat tarzını, 'yumuşak güç' kullanarak, diğer ülkelerde yaymakta, bu vesileyle kendi tüketim alışkanlıklarını bu ülkelerdeki insanlara da kazandırarak Amerikan şirketlerinin ürettiği ürünlere yeni pazarlar oluşturmakta, mevcut kapitalist sistemin ve tüketim toplumunun devamına katkıda bulunmaktadır.

1.5 Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi

Kitle iletişim araçlarının ürettiği kültüre en büyük eleştirilerden biri, yaygın biçimde Frankfurt Okulu ya da diğer bir adıyla Eleştirel Teori olarak bilinen Frankfurt Üniversitesi Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nde bir araya gelen ve Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in başını çektiği düşünürler grubundan gelmiştir. 1923 yılının başında Frankfurt Üniversitesi tarafından kurulan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, 1933'te Nasyonel Sosyalistlerin iktidara gelmesiyle sürgüne gitmek zorunda kalmış, II. Dünya Savaşı'ndan sonra 1950'de yeniden Frankfurt'a dönmüştür (Kejanlıoğlu, 2005: 25). Enstitünün kuruluşu Bolşeviklerin Rusya'da kazandıkları zaferin ve Orta Avrupa devrimlerinin, özellikle Almanya'da uğradığı yenilgiden kaynaklanan özel koşullarda gerçekleşmiştir (Bottomore, 2013: 11).

Frankfurt Okulu, 'doğaya üstünlük atfeden', insanları 'efsane ve mitlerden kurtaran' ve sonuç olarak bireyi,' insani olmayan belirlenmiş ilişkiler yasasına mahkum eden' Aydınlanma geleneğine yönelttikleri totaliterlik eleştirileri ile gündeme gelmişlerdir. Onlara göre dünyanın efsanelerden kurtarılması, yeni birtakım efsanelerin yaratılmasıyla ve insani olmayan güçlere bir tür teslimiyetle mümkün olmuştur. Bu yeni yabancılaşma, "bilim alanına da sirayet ederek her şeyi teknik yararlılık ve kişisel çıkara indirgemıştır" (Şan ve Hira, 2007: 324). Max Horkheimer

ve Theodor Adorno'nun başını çektiği ve Herbert Marcuse, Eric Fromm, Walter Benjamin vd. isimlerin de dönem dönem katkı verdiği Frankfurt Okulu temsilcileri kapitalist toplumu şiddetle reddetmişler ve seçenek olarak devrimci sosyalizme işaret etmişlerdir. Ayrıca “emperyalist kapitalizmi ortadan kaldıracak toplumsal pratiğe işaret ederek, onun içinde bulunduğu durumu yeterince betimleyebilecek bir yeni-Marksizmin geliştirilmesi gereğini vurgulamışlardır” (Kellner, 2013: 135).

Tom Bottomore, Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramının üç temel konu üzerinde yoğunlaştığını söyler: “Toplum bilimlerinde pozitivistin (ya da daha geniş olarak bilimciliğin) bilgikuramsal ve yöntembilgisel eleştirisi, tahakkümün yeni, teknokrat-bürokratik biçiminin yaratılmasında büyük bir etken olarak bilimin ve teknolojinin ideolojik etkisine yönelik eleştirel tutum ve kültür endüstrisi ve daha genel olarak tahakkümün kültürel boyutları üzerine düşünme”dir (Bottomore, 2013: 68).

“Kültür endüstrisi” kavramı, Frankfurt Okulunun ortaya attığı en ilgi çekici kavramlardan biridir. İlk olarak 1947 yılında Adorno ve Horkheimer'in birlikte yayımladığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde kullanılmış olsa da 1930'lardan itibaren Adorno'nun başlıca ilgi alanlarından biriydi. Metnin müsveddelerinde “kitle kültürü” terimini kullanmış olan Adorno ve Horkheimer sonradan “kültür endüstrisi” kavramını tercih etmişlerdi. Onlara göre, kitle kültürü terimi “kitlelerin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür sorunu” ve “popüler sanatın günümüzdeki biçimi” olarak düşünülebilir. Adorno ve Horkheimer'e göre ise, bu ikincisinin kültür endüstrisinden kesin olarak ayırt edilmesi gerekiyordu (Adorno, 2013: 109).

Frankfurt Okulu'nu kültür endüstrisi kavramını ortaya atmaya yönlendiren en önemli etken kapitalizmin sadece ekonomi politik ile açıklanamayacak kadar karışık bir yapıda olmasıdır (Şan ve Hira, 2007: 324). Kültür endüstrisi yaşamın ticarileşmesi, kültür ürünlerinin standartlaşması ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesiyle alakalıdır. Frankfurt Okulu düşünürleri 20. yüzyılda “tahakkümün kültürel boyutu, gündelik hayatın estetize edilmesi, kültürün ticarileşmesi, standartlaşması ve toplumsal yabancılaşma” üzerine çalışmışlardır. Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisi, hayatın her alanını metalaştırmakta

ve ticarileştirmekte, böylelikle hâkim ideoloji hem ekonomik hem de ideolojik olarak kitlelerin bilincinde yeniden üretilmektedir (Kara, 2014: 52).

1930’lu yıllarda zorunlu olarak başlayan Amerika günleri Frankfurt Okulu düşünürlerinin daha önceden potansiyel olarak sahip olduğu fikirlerinin gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu kavram Weimar felaketine ve Hitler’in iktidara gelişine gösterilmiş melankolik bir tepkiden ziyade Roosevelt döneminin Amerika’sıyla hesaplaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Krogh, 1999: 259). Çünkü kitle toplumunun belki de ilk versiyonu sayılabilecek olan Amerika, onların orada bulunduğu dönemde Avrupa’dan farklı bir konumdaydı. “Fordist kitlesel üretim mekanizmalarının tetiklediği tüketim toplumu olgusu, kitle iletişim araçlarının artan baskı ve etkisi ve özellikle politik amaçlar için kitle iletişim araçlarının kullanılıyor olması, yeni sanat kolu olarak hızlı bir gelişim süreci içinde olan sinemanın geniş kitleler nezdindeki itibarı, eğlencenin adeta bir endüstri halini almış olması, hasılı Amerikan ekonomisinin ve hayat tarzının gelişim süreci onların kültür endüstrisi konusunda düşüncelerinin berraklaşmasını sağlamıştır” (Şan ve Hira, 2007: 325).

Frankfurt Okulu üyeleri kültür endüstrisinin gelişimine en çok katkı sağlayan etkenlerden birisinin teknoloji olduğuna inanır. Teknolojinin modern toplumsal hayatın her alanına yayılıp genişlemesi, Avrupa ülkelerinde otoriter yönetimlerin denetimlerini daha da sıkılaştırmasını sağladığı gibi Amerikan toplumunda da kültür endüstrisinin etkinliğini arttırmaya yarıyordu. Horkheimer ve Adorno’nun iddia ettiğine göre Reformasyonun elinde matbaa ne ise, faşizmin elinde radyo o olmuştu (Jay, 2005: 313). Çalışmalarını bir dönem Enstitü üyesi olarak yürüten Marcuse modern teknolojinin hâkim olduğu ileri sanayi toplumunu “demokratik görünümlü totaliter bir toplum” olarak tanımlamaktadır, çünkü Marcuse’ye göre totaliterlik yalnızca terörle işleyen bir siyasal düzen değildir aynı zamanda ihtiyaçların karşılanmasını kazanılmış haklarla karşılama yoluna giden bir ekonomik düzendir de. Sadece belirli bir parti ya da hükümet hakimiyeti totaliterliğe yöneltmez, çok gazeteli, çok sayıda karşıt görüşlü grupların iktidara karşı birleştiği bir düzen de totaliterliği getirebilir” (Marcuse, 1968: 29-30).

Sosyoloji literatüründe kültür kavramı her toplumun kendi dinamikleri tarafından üretilen “örf, adet, estetik, sanat, edebiyat, hukuk, din, ahlak” gibi değerleri içeren dinamik bir süreci ifade eder. Bu anlamıyla kültür, üretildiği toplumu diğerlerinden ayırır ve farklılaştırır. Sanayileşme öncesi geleneksel toplum yapılarında kültür, birçok alt kültür öğelerini de içeren bir çeşitliliğe sahipken, modern toplumlarda, sanayinin doğasına uygun hale getirilmiş ve standartlaştırılmıştır. Aslında sanayinin kuralları kültürün özü ile çelişmektedir. Sanayinin mantığı seri ve standart bir üretimi gerektirmektedir. Dolayısıyla sanayinin kuralları “yaratıcılığı verimsizleştirmekte, yaratıcılığı aklın dar sınırları içine kapatmakta ve özgünlüğün giderek kaybolmasına” neden olmaktadır (Şan ve Hira, 2007: 328).

Adorno “Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış” adlı makalesinde kültür endüstrisi kavramındaki endüstri terimini ilk anlamıyla değerlendirmem gerektiği noktasında uyarır, çünkü bu terim doğrudan doğruya üretim sürecini değil, kültürel bir ürünün standardizasyonunu ve yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleştirilmesini anlatmak amacıyla kullanılmıştır (2013: 112). Horkheimer “toplumun eleştirel kuramı günümüzdeki toplumu ele aldığı ölçüde, soyut saptamalarla, mübadeleye dayalı bir ekonominin tanımlanmasıyla işe başlar” der. Marx’ın da Frankfurt Okulu üyelerinin de “meta, para, değer, mübadele, şeyleşme ve fetişleşme” kavramlarıyla işaret ettikleri olgular, sadece ekonomik nitelikte olmayıp toplumsal bir yön de taşırlar; çünkü modern sanayi toplumunda insani ilişkiler ve tüm yaşam formları meta ve mübadele ilişkilerinin ve değerlerinin tahakkümü altına girmiştir. Horkheimer’a göre eleştirel kuramın içeriği ‘bütünüyle ekonomiye egemen olan kavramların kendi karşıtlarına dönüşümünü kapsar: Derin toplumsal eşitsizliğe dönüşen adil mübadele, tekelci egemenliğe dönüşen serbest ekonomi, üretimi kısıtlayan ilişkilere dönüşen üretici emek, halkın yoksullaşmasına dönüşen toplumsal yapı.’ Eleştirel kuram bu maddi koşulları dönüştürmeyi amaçlar; çünkü ekonomi tüm yaşam alanlarını doğrudan doğruya ve kesin biçimde etkilemektedir. Bu nedenle Frankfurt Okulu üyeleri ekonominin toplumsal yaşamdaki yeni rolüyle ilgilenirler (Kellner, 2013: 146).

Eleştirel teorinin modern toplum yapısına yönelttiği eleştirilerden birisi, modern toplumda bireylerin tüketim yoluyla sıkı bir denetim ve tahakküm altında tutulmasıdır. Frankfurt Okulu üyelerine göre kitleler kapitalizmin kontrol ettiği kültür endüstrileri tarafından kolaylıkla yönetilebilmektedir. Kapitalist toplumlarda mevcut ekonomik durumu korumak ve haksızlıkları meşrulaştırmak için gerçekler burjuvazi tarafından üretilir ve kültür endüstrileri aracılığıyla çarpıtılarak kitlelere sunulur. Kültür endüstrileri de, bireyler için yanlış gereksinimler oluşturarak gerçek ihtiyaçlarını fark etmelerini engellemeyi ve onların içinde buldukları düzeni kabullenmelerini sağlamayı amaçlar. Kitle kültürünün kitle toplumu oluşturduğunu belirten Okul üyeleri bireylerin bireysellikten uzaklaştırıldığını ve yalnızca tüketici ve iş gören rollerini oynadıklarını belirtir (Atiker, 1998: 47). Endüstriyel kültürün temel ilkesi, bir taraftan tüm tüketici ihtiyaçlarının kültür endüstrisi tarafından giderilebileceğini göstermek, diğer taraftan da bu ihtiyaçları insanın hep bir tüketici, sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını sağlayacak şekilde düzenlemektir. “Kültür endüstrisi bu aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturmakla kalmaz, bunun da ötesinde tüketicinin zihnine, kendisine ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiğini kazır. Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları gündelik yaşamdan kaçış vaat eder” (Adorno ve Horkheimer, 2013: 75).

Okul üyelerine göre kültür endüstrisi, insanı geçmiş dönemlerdeki tahakküm yöntemlerine ve pratiklerine oranla çok daha ince ve etkin yöntem ve pratiklerle tahakküm altında tutmaktadır (Jay, 2005: 313). Bu tahakküm yöntemlerinin en etkililerinden birini de tüketim kültürü oluşturmaktır. Kültür endüstrisi herkes için bir ürün seçeneği sunarak hem herkesi tüketim noktasında denetim altında tutmakta hem de tüketicileri sahip oldukları tüketim alışkanlıklarına göre seviyelendirmektedir. Değişik filmlerin ya da dergilerin değişik fiyat ve tarzlarda sunulması insanlara çeşitlilik sağlamakla değil, aslında tüketicileri sınıflandırma, örgütlenme veya kayda geçirilmesiyle ilgilidir. “Herkes için uygun bir şey öngörülür ve böylelikle bu işlemlerden kimse kaçamaz. Ayrımlar zihinlere kazınır ve yaygınlaştırılır. İzleyicilere seri halinde nitelik hiyerarşisi ulaştırılması, bunu bütünüyle niceliğe dökmekten başka bir işe yaramaz.” Bütün tüketiciler birtakım göstergelere göre kategorilere ayrılır, kimse de bu durumu sorgulamadan kendi

kategorisine uygun olan şekilde yönlendirilir ve kendileri için seri halde üretilen ürünleri tüketir. “Tüketiciler, araştırma kuruluşları tarafından çizilen ve propaganda amacıyla kullanılanlardan ayırt edilemeyen haritalarda kırmızı, yeşil ve mavi alanlarla değişik gelir gruplarına göre ayrılarak birer istatistik malzemesine dönüşür” (Adorno ve Horkheimer, 2013: 51).

Kitle iletişim araçlarının bu yöndeki rolü ise yadsınamayacak ölçüde büyüktür. Büyük firmalar küresel pazarda ürünlerini satabilmek için kitle iletişim araçlarını ve medya ürünlerini kullanarak reklamlar yoluyla tüketiciler üzerinde bir güç uygulamakta ve satış çabasına girmektedirler. Tekelci firmalar reklamlar aracılığıyla tüketicilerin gözünde ürün farklılaşması yaratır. “Marka ismi, müseccel marka, markaya özgü ambalaj, paketleme, stil ve model değişiklikleri” yaratılarak tüketicilerin algıları yönlendirilmekte ve tüketime teşvik edilmektedir; çünkü kapitalist sistemin kendisini genişletilmiş olarak yeniden üretebilmesi için tüketime ihtiyaç vardır. Bu yüzden de kapitalist sistem imkân bulduğu bütün kanal ve ortamları kullanarak tüketim alışkanlığını besler. Bunu yaparken de en büyük yardımcısı kitle iletişim araçlarıdır. Bütün kitle iletişim araçları ürün ve hizmetlerin reklamları ile doludur. Böylece reklamlar aracılığıyla tüketim ideolojisi kullanılarak kişisel sorunların çözümü için bireyler tüketime teşvik edilir (Yaylagül, 2013: 227). Hatta günümüzde kitle iletişim araçları ve medya ürünlerinin kendileri bile yeni bir pazar oluşturarak kültür endüstrisinde yerlerini alırlar. Örneğin “eskiden Hollywood tek veya çift sektörlü (film yapımı daha sonraları ise film ve televizyon) bir kültür endüstrisi iken, bugün çok sektörlü ve bütünleşmiş kültür endüstrisinin merkezinde yer alıyor. Artık film, gişede, televizyonda ve bir dizi ‘sinerji’ aracılığıyla videoda, kitaplarda, çizgi romanlarda, film müziklerinde, bilgisayar oyunlarında, eğlence parklarında ve oyuncularda satışları sürükleyen başlıca medya içeriği/metasıdır” (Wayne, 2009: 97).

Kültür endüstrisine hizmet eden kitle iletişim araçlarının diğer bir rolü ise tüketicide yanlış ihtiyaçlar oluşturarak üretimin tüketilmesini sağlamaktır. Adorno ve Horkheimer’a göre kültür tekelleri kültürü metalaştırmak, bireyleri tüketime teşvik etmek ve var olan ekonomik yapıyı haklılaştırmak amacıyla banka ve imalat

sektörünün çok uluslu holdinglerinin denetimi altına alınarak endüstrileştirilmiştir. Dolayısıyla da sanat ikincil amaç haline gelmiştir. Tüketicilerin ihtiyaçlarına yönelik ürünler üretildiği iddia edilir fakat aslında kültür araçsallaştırılarak hem bireylerin tüketim alışkanlıkları kontrol edilir hem de bireyler daha fazla tüketime şartlandırılır (Atiker, 1998: 52).

Adorno ve Horkheimer'dan sonra kitle kültürü eleştirisi konusunda en etkili yazarlardan birisi diğer bir Frankfurt Okulu üyesi olan Herbert Marcuse'dur. Marcuse'un tüketim konusundaki temel fikri gerçek ve yanlış ihtiyaçlar ayrımına dayanmaktadır. Ona göre gerçek ve sahte ihtiyaçları birbirinden ayırabiliriz. Fakat tüketim toplumu ve kültür endüstrisi bireyleri tüketime dayalı yaşam biçimlerini satın almaya zorlayan yanlış ve sahte gereksinimler üretirler (Şan ve Hira, 2007: 328).

Marcuse'a göre yanlış ihtiyaçlar, baskı altına alınan bireye belli toplumsal çıkarlar tarafından yukarıdan dayatılanlardır: Eziyete, saldırganlığa, sıkıntı ve adaletsizliğe yol açan ihtiyaçlar. Bu ihtiyaçların karşılanması bireye büyük bir doyum sağlayabilir, ama bu mutluluk, eğer onun ve başkalarının yakalandığı hastalığa teşhis koyma ve tedavi çareleri bulma yeteneğinin gelişimini durdurmaya yarıyorsa, sürdürülmesi ve korunması gerekli değildir. O zaman sonuç mutsuzluk içinde mutluluktur. Reklamın teşvik ettiği biçimde dinlenme, eğlenme, davranma ve tüketme, başkalarının sevdiklerini sevmeye ve nefret ettiklerinden nefret etme gibi ihtiyaçlar yanlış ihtiyaçlar sınıfına girerler. Bu tarz ihtiyaçların toplumsal bir içerik ve işlevleri vardır ve bunlar bireyin denetleyemediği dış güçler tarafından belirlenir. Bu tür gereksinimleri her ne kadar birey kendi temel ihtiyaçları olarak görse de ve bu ihtiyaçları karşılamaya çalışsa da, bu ihtiyaçlar başlangıçta oldukları gibi kalmayı sürdürecekler ve baskı altına alınması amaçlanan bir toplumun ürünleri olarak kalacaklardır (Marcuse, 1990: 4-5).

Ayrıca Marcuse ileri derecede endüstrileşmiş modern toplumlarda toplumsal ihtiyaçlarla bireysel ihtiyaçlar arasındaki farkın sadece teoride kaldığına dikkatleri çeker. Kitle iletişim araçları bir iletişim aracı olduğu kadar bir manipülasyon ve propaganda aracı haline de gelmiştir. Milli savunma aynı zamanda büyük şirketlerin

kar sağladıkları bir araçtır. Böylece modern toplumların en büyük sorunlarından birisi irrasyonelliğin rasyonel karakteridir. Üretkenlik ve verimlilik insanların zihin ve vücudunun bir uzantısı haline gelmiştir. İnsanlar kendilerini eşyalarıyla özdeşleştiriyorlar, ruhlarını arabalarında veya mutfak malzemelerinde buluyorlar (Abadan, 1968: 337).

Aslında bireyler daha çok kitle iletişim araçları tarafından benimsetilen yanlış ihtiyaçlardan ne kadar uzak durmayı başarırsa gerçek anlamda özgürleşmiş olacaktır. Fakat özgürlük kavramının içi kapitalist sistem ve bu sistemden çıkar sağlayan iş güçleri tarafından yanlış ihtiyaçların bireylere benimsetilmesi aracılığıyla boşaltılmaktadır. Çünkü bireyler üretim aygıtlarının çıkarları doğrultusunda gereksiz olan tüketim biçimlerine teşvik edilerek ihtiyaçlarını karşılamak için daha çok çalışmaya zorlanmaktadır. Birey ne kadar çalışma zorunluluğuna sokulursa sistem çıkarlarıyla kendi çıkarları arasındaki farklılık azalır. Dolayısıyla yanlış ihtiyaçlar ekonomik tahakkümün devamını sağlar (Atiker, 1998: 62). Horkheimer Löwenthal'a yazdığı bir mektupta, bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade eder:

“... alma ile yapma özdeş hale gelmiş bulunuyor bu toplumda, boş zamanlarda insanı yöneten mekanizmalar, aynı insanı çalışırken yöneten mekanizmalar ile bir ve aynı. Hatta şunu dahi söyleyebilirim ki, tüketim alanındaki davranış kalıplarını anlayabilmenin anahtarı, modern insanın endüstrideki konumunda, fabrika ve işlikte yüklendiği işlerde, büro ya da atölyedeki örgütlenme biçiminde bulunuyor. Tüketim, yaşadığımız şu günlerde, ortadan çekilmiş gibi, görünmez kılımlı bulunuyor kendisini. Ya da, şöyle söyleyelim; yemek, içmek, bakmak, seyretmek, sevmek, uyumak, birer “tüketim”e dönüşmüştür. Tüketim, artık, insanın işliklerin içinde iken de dışında iken de bir makineye dönüştürmüş bulunuyor” (Jay, 2005: 308-309).

Günümüz toplumlarında bireylerin uyku saati dışındaki her hali en ince ayrıntılarına kadar düzenlenmekte olduğu için, Horkheimer, gerçek bir kaçışın sadece uyumakla ya da delilikle mümkün olduğunu belirtiyor. Ya da bir tür körelme ile sessizlikle, edilginleşmeyle oluyor.

Frankfurt Okulu üyelerine göre modern kapitalist sistem bireyin sonunu hazırlıyor ve kültür endüstrileri aracılığıyla bireyler üzerinde tahakküm kurarak tek boyutlu bir toplum oluşturuyor. Foucault'nun modern toplumda bireyin ölümü metaforuyla benzerlik gösteren bu anlayışa göre birey modern teknolojiler tarafından

bir nesne durumuna düşürülmüştür. Okul üyelerine göre modern kapitalist sistem içerisinde birey kültür endüstrileri ve toplumsal baskılar sonucu nesneleştirilir (Best ve Kellner, 1998: 263-264). Aslında kültür endüstrisi görünüşte herkesin özgürlüğünü güvence altına alır. Resmi olarak kimse düşündüklerinden dolayı hesap vermek zorunda değildir. Fakat herkes küçük yaşlardan itibaren toplumsal denetimin en hassas araçlarını oluşturan kiliselere, kulüplere, meslek kuruluşlarına ve bunlara benzer ilişki ağlarına hapsolmuştur (Adorno ve Horkheimer, 2013: 85). Dolayısıyla kültür endüstrisi bireylere sahte ve içi boşaltılmış bir özgürlük düşüncesi verir fakat çeşitli toplumsal denetim aygıtlarını kullanarak bireyleri sürekli kontrol altında da tutar.

Marcuse'a göre baskıcı bir bütünün yönetimi altında, özgürlük güçlü bir tahakküm aracına dönüştürülebilir. Bireye sunulan seçme alanı, insan özgürlüğünün derecesini belirleyen bir unsur değildir. Sadece birey tarafından neyin seçilebileceğini ve neyin seçilmiş olduğunu göstermeye yarar. Efendileri özgürce seçmek ne efendileri, ne de köleleri ortadan kaldırmaz. Geniş bir mallar ve hizmetler çeşitliliği içerisinde özgür seçim yapabilmek, eğer bu mallar ve hizmetler sıkıntı ve korku dolu bir yaşam üzerindeki toplumsal baskıyı destekliyor ve yabancılaşmaya yol açıyorsa, özgürlüğe işaret etmez. Yukarıdan dayatılan ihtiyaçların birey tarafından yeniden üretimi bireyin özerkliğini sağlamaz, sadece baskıların gücünü artırır. Ve bu süreçte sınıfsal ayrımların ortadan kalkmasını sağladığı iddia edilen mekanizmalar ideolojik bir görev üstlenirler.

“Eğer işçi ve patronu aynı televizyon izlencesinden haz duyuyor ve aynı dinlence yerlerine gidiyorlarsa, eğer sekreter kendine işverenin kızı denli çekici bir görünüş verebiliyorsa, eğer Zenci bir Kadillak alabiliyorsa, tümü de aynı gazeteyi okuyorlarsa, o zaman bu benzeşme sınıfların yitişini değil, ama kodamanların korunmasına hizmet eden gereksinim ve doyumların altta yatan nüfus tarafından ne düzeye dek paylaşıldığını belirtmektedir” (Marcuse, 1990: 7-8).

Yani kültür endüstrisi eşitlikçi bir toplumsal yapı oluşturuyor gibi görünse ve bireyselleşmeye destek veriyor iddiası taşısa da aslında bunun tam da zıttı bir konumda bulunmakta, bireyi şeyleştirerek ve nesneleştirerek makinenin bir dişlisi konumuna indirgemektedir. Horkheimer'a göre çoğu insan bir hapishaneye doğmaktadır. “Tam da bu nedenle bireycilik olarak nitelenen günümüzdeki toplum

biçimi aslında bir aynılık ve kitle kültürü toplumdur” (akt. Kellner, 2013: 139). Modernliğin kurmuş olduğu çelik kafes, bireyi, kültür endüstrisi aracılığıyla denetim altına almaktadır. Teknoloji alanındaki ilerlemeler de bu denetim ve tahakküm süreçlerini hızlandırmaktadır. Bu yüzden de Okul üyelerine göre kitle kültürü ve kültür endüstrisi eleştirisi, modernliğin ortaya çıkardığı denetim ağının ve çelik kafesin toplumun manipüle edilmesinde ne derece etkin bir rol oynadığını göstermek için çok önemli bir görev ifa etmektedir (Şan ve Hira, 2007: 328).

Kültür endüstrisinin temel özelliklerinden bir diğeri ise statükonun yeniden üretilmesine yaptığı hizmettir. Bu yüzden de görevi aslında sınıflar arası eşitliği sağlamak değildir çünkü statükonun devamı için toplumdaki eşitsizliklerin sürmesi gerekmektedir ve bu yüzden de kültür endüstrisi bu eşitsizlikleri onaylar. Kültür endüstrisinde, burjuva toplumunda var olan yüksek kültür ve eğlence kültürü arasındaki keskin ayırım ortadan kalkmış, iki kültür birbirine karıştırılarak tüm kültür kitlesel ve ticari bir hal almıştır. Sanat ne sanat, ne de toplum için olup sadece ekonomik çıkarların aracı haline gelmiştir ve değiş tokuş değeriyle tüketime sunulmaktadır. Kültür endüstrisi durmadan eskiyi yeniden üretir. Kitle toplumun üyeleri ise eskinin yeniden üretilmesine direnmeden boyun eğler çünkü onlar için öncelikli olan kültürde yaratıcılık değil eğlencedir (Atiker, 1998: 54-56). “Kültür endüstrisinin getirdiği asıl yenilik, kültürün uzlaşmaz iki ögesini, sanat ile eğlenceyi amaç kavramına, yani tek bir yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır. Bu formül, yinelemeye dayanır. (...) Sayısız tüketicinin ilgisini içerikten ziyade tekniğin çekmesinin bir nedeni var, ki o içerik de yinelenip durmuş, ve gözden düşmüştür” (Adorno ve Horkheimer, 2013: 67).

Kültür endüstrisi, eğlenceyi erotik ve güldürü aracılığıyla üretir. Bastırılmamış cinselliği dolaysız bir şekilde sergiler, ama yine de mutluluk beklentisini karşılayamaz. “Kültür endüstrisi durmadan vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmadan aldatır. Fiyakalı olay örgüleriyle görüntülerin vaat ettiği haz, vadesi sürekli uzatılan bir senet gibi geciktirilir; bu gösteri haince bir biçimde, hiçbir zaman yerine getirilmeyecek bir vaatten ibarettir; tıpkı yemek yemeye gelen müşterinin menüyü okumakla yetinmesini beklemek gibi. Bütün o parlak adların ve

imgelerin uyandırdığı arzular içindeki insanların önüne, tam da onların kaçmak istedikleri o renksiz günlük yaşamın övgüsü konur” (Adorno ve Horkheimer, 2013: 72).

Endüstriyel kültürde güldürünün bile gerçek mutlulukla bağlantısı koparılmıştır. “Güldürü, bu endüstrinin sürekli reçete olarak kullandığı şifalı sudur. Güldürmek insanları mutlu olduklarına inandıran bir aldatma aracıdır” (Adorno, 2013: 73). Güldürü ve erotik aracılığıyla üretilen eğlence, iş yaşamının ve toplumsal düzenin acı gerçeklerini yalnızca geçici olarak unutturur ve insanları yeniden sistemle bütünleşip verimli olması için dinlendirir. Aslında kültür endüstrisi, iş yaşamını, tüketiciye özel yaşamında eğlence şeklinde yeniden sunar. Tüketim baskısı, bireysel ihtiyaçların sadece endüstri tarafından karşılanabileceği şeklindeki söylem aracılığıyla değil, endüstrinin karşılamadığı ihtiyaçların karşılanmasının imkânsız olduğu mesajıyla da gerçekleşir. Böylece kişilerin bireyselleşmesi engellenir, onlara sadece tüketici rolü kabullendirilir, bu rolün dışına çıkmalarına imkan verilmeyerek tüketim ideolojisi onlara benimsettirilir (Atiker, 1998: 55).

Kitle iletişim araçlarının ürettiği kitle kültürü ürünleri bireylere içinde buldukları düzenden sanal/sahte bir kaçış ve kurtuluş yolu açarak mevcut düzenin korunması amacına hizmet etmektedir. Çünkü bireyler yaşadıkları sıkıntıların ve eşitsizliklerin farkına varmazlar. Bu yüzden kitle kültürü ürünleri pasiftir ve bireylerin gerçekliği görmelerini engeller. Örneğin kitle kültürü ürünü niteliğinde olan sinema, seyirciyi dolaysız biçimde gerçeklerle karşı karşıya getirerek onun hayal gücünü köreltip beyaz perdeye yansıyan sahneleri sürekli ve hızlı bir biçimde takip etmeye mecbur bırakarak var olan gerçeğin eleştirisiz biçimde kabullenilmesini ve düzenin haklılaştırılmasını sağlar. Böylece kitle kültürü ve toplumu sürekli olarak yeniden üretilmektedir (Atiker, 1998: 48).

Frankfurt Okulu üyeleri medyayı iktidar ilişkilerinin oluşturulduğu, korunduğu, popüler ve kültürel estetik formlara uyarlanarak azaltıldığı, kısaca iktidarın olumlandığı bir kültür endüstrisi olarak görürler (Arık, 2004: 80). Gazeteler, dergiler, kitaplar, broşürler, televizyon, sinema, müzik CD’leri, video oyunları, radyo, internet ve billboardlar gibi her türden sözlü, yazılı, basılı, görsel medya

araçları ideolojik ve ekonomik özelliklerinden dolayı kapitalizmin devamında hayati öneme sahip oldukları için kültür endüstrisi tarafından en önemli ürünlerin başında gelmektedir. Adorno kitle iletişim araçları kavramındaki ironiye dikkatimizi çeker ve aslında kitle iletişim araçlarının ne kitlelerle ne de iletişim teknikleriyle bir alakası olmadığını, aksine onları yöneten ve yönlendirenlerle alakası olduğunu vurgular.

“Kendini kültür endüstrisine uydurmuş olan kitle iletişim araçları terimi, daha en baştan vurguyu zararsız olana kaydırmaktadır. Ne ilk planda kitleler söz konusudur, ne de iletişim teknikleri; söz konusu olan, onlara üflenen ruhtur, efendilerinin sesidir. Kültür endüstrisi kitleleri dikkate almayı, onların verili ve değiştirilemez varsayılan zihniyetini ikiye katlamak, pekiştirmek ve güçlendirmek için kötüye kullanır. Bu zihniyetin neyle değiştirilebileceği hususu tamamen dışta bırakılmıştır. Kitleler kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisidir, kültür endüstrisi de kitleleri kendine uyarlamadıkça var olamazdı” (Adorno, 2013: 110).

Eleştirel teori, endüstriyel kültürün oluşturulmasında kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki olumsuz etkilerini ön plana çıkarır. Kültürün kitlelerce üretilmeyip yukarıdan aşağıya bir dayatmayla oluşturulduğunu ve bu amaçla da daha çok kitle iletişim araçlarının kullanıldığını savunurlar. Tüketicinin kültür endüstrisinin öznesi değil de nesnesi durumunda olduğunu belirten Adorno, kültür endüstrisinin koruduğuna vehmedilen şeylerin aslında bu endüstrinin kendisi tarafından temelden yıkıldığına vurgu yapar. “Renkli sinema, keyifli eski meyhaneleri, bombalardan beter yıkmaktadır. Dahası onun imago’sunun kökünü kurutmaktadır. Hiçbir vatan onu yücelten, beslendikleri ve birbiriyle karıştırılmayacak her şeyi, birbirine karıştırmak için aynılaştıran filmlerdeki işleniş biçiminden sonra hayatta kalmaz” (Adorno, 2013: 116).

Modern kapitalist toplumlarda ekonomik güç tekelleştikçe kültür bağımsız bir üretim ve tüketim alanı olmaktan çıkıp, kültür endüstrisini yöneten kapitalist iş adamları tarafından şekillendirilen ve yönlendirilen bir sektör haline gelmiştir. Piyasa şartlarına teslim olan kültürel üretim ve tüketim giderek pasifleşen ve aynılaştıran bir kültür geliştirir. Güçlü şirketlerin emri altındaki kitle iletişim araçları kapitalist sistemin devamını sağlamaya hizmet edecek kültürel ürünler ortaya koyar. “Popüler dizi, şarkı ve film gibi eğlence ürünleri bir yandan da kültürel sembolleri araba, sigara gibi bazı tüketim unsurlarıyla entegre eden bir pazarlama sistemine hizmet

eder.” Böylece popüler kültür standart hale gelir, özgünlüğünü yitirir ve eleştireliliğini kaybeder. Yüksek kültür insanı özgürleştirip bireyselleştirirken ve kültür endüstrisine karşı uyandırırken, popüler kültür insanları sömürüp, yabancılaştırmakta ve onları tercih hakkı olmayan pasif tüketiciler haline getirmektedir. “Kültür endüstrisi” (Hollywood, medya, müzik endüstrisi) tıpkı diğer ticari üretim ve tüketim sektörleri gibi organize olmuş ve kültür metalaştırılmıştır. Gerçek yüksek sanatın ve halk kültürünün otantikliğinin aksine kültür endüstrisi “vekil haz” (substitute gratification)’ı arz ederken; kişileri ve diğer otoriter davranışları kültürleştirilmiş, eğlence endüstriyel ürün gibi rasyonelleştirilmiştir (Küçükcan, 2011: 32-39).

Medya kitle kültürünü empoze ediyor. Kitle kültüründe her şey aynılaşıyor, standart bir halde klişeleşiyor. Formüller halinde basit mesaj bombardımanları yapılıyor. Okuması, dinlemesi, seyretmesi kolay mesajları çözümlenmek için düşünce mekanizmamızı devreye sokmuyoruz. Kitle iletişim araçlarının bize sunduğu masal dünyasının yumuşaklığını her zaman gerçeğin sert rüzgârına tercih ediyoruz. Aslında hepimiz kitle iletişim araçlarının bize sunduğu ürünler tarafından uyuşturuluyoruz. Medya patronları ve siyasi güç odakları el ele gönül birliği içinde uyuşturulan kitlelerin üzerine günlük ve uzun vadeli kararlarını demokrasinin hiçbir kuralına göz önünde bulundurmadan, uyuklayan kitlelerin uyanık önderleri olarak uyguluyorlar. Kitle iletişim araçlarının bize verdiği en temel mesaj: “iyi uykular” (Rigel, 1993: 8-10).

Sonuç olarak, teknolojinin hayatımızın her alanına nüfuz ettiği modern dünyada kitle iletişim araçları toplumsal hayatta önemli bir rol oynamaktadır. İnsanları bilgilendirme, eğlendirme, kültürel devamlılığı sağlama ve kamuoyu oluşturulmasına yardımcı olma gibi görevleri olan kitle iletişim araçları önemli bir sosyalizasyon aracı haline gelmiştir. Kitle iletişim araçları günümüzde, güç ve hâkimiyet kurma, kurulan hâkimiyeti pekiştirme ve yayma araçları olarak değerlendirilmekte, var olan gerçeğin eleştirilmeden kabullenilmesine ve düzenin haklılaştırılmasına katkı sağlamaktadır. Kitle iletişim araçları hiçbir zaman değer yargılarından bağımsız değildir ve mutlaka belli bir ideolojiyi barındırır. Özellikle

sinemada inşa edilen temsiller izleyenlerin gerçek hayatı algılayışlarını ve değer yargılarını önemli ölçüde şekillendirir. Kapitalist sistemin en büyük işbirlikçilerinden olan kitle iletişim araçları egemen sınıfın çıkarlarını gözeterek herhangi bir baskıya ya da zorlamaya başvurmadan kitlelerin onayını kazanır ve egemen sınıfın düşüncelerini egemen düşünceler haline getirir. Mevcut statükonun korunmasına yardımcı olarak uluslararası şirketlerin çıkarlarına hizmet eder. Bireylerde yanlış gereksinimler oluşturarak onları tüketim yapma yönünde teşvik eder, onlara hazır eğlence formları sunar ve böylece iş dışı zamanlarını da kontrol altına almış olur. Bireyler hiç farkına varmadan sinsice medya endüstrisi, medya patronları ve siyasi güç odakları tarafından yönlendirilir ve yönetilir. Kitle iletişim araçları ayrıca belli bir bölgede üretilen mal, hizmet ve bilginin geniş alanlarda geniş kitlelere yayılmasını sağlar. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla global bir köye dönüşen dünyada ülkeler arası iletişim ve ticaret çok kolaylamıştır ve yaygınlaşmıştır. Öte yandan gelişmiş ülkelerin kontrolü altındaki kitle iletişim araçları teknolojinin de gelişmesiyle yeni bir tür emperyalizm şekli ortaya çıkarmış ve gelişmiş ülkelerin kültürlerini, geleneklerini ve değerlerini diğer ülkelere benimseterek buralardaki yerel kültüre zarar vermiştir. “Kültürel emperyalizm” denilen bu yeni sömürge sistemi sayesinde kültür üretilip pazarlanabilen bir meta haline gelmiştir. Bu süreç gelişmiş Batı ülkelerinin kültürlerinin yayılmasıyla bu ülkelerin diğer ülkeler üzerinde gönüllü bir tahakküm kurmasına yol açmıştır. Dolayısıyla kitle iletişim araçlarının sağladığı olumlu etkileri kadar bireyler ve toplumlar üzerinde bir sürü olumsuz etkisinin de olduğu unutulmaması ve dikkate alınması gereken bir gerçektir.

İKİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİ VE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA İDEOLOJİ KULLANIMI

Bireyler ve toplumlar üzerinde büyük bir etkisi olan kitle iletişim araçlarının toplumsallaşma sürecindeki rollerinden bahsettiğimiz birinci bölümde toplumu şekillendirmede ve insanların algısını oluşturmada kitle iletişim araçlarının ve özellikle de sinemanın ideolojik bir rolü olduğuna, iktidar sahipleri tarafından kendi hegemonyalarını sürdürmek amacıyla kullanıldığına değinmiştik. Sosyal bilimlerin en tartışmalı kavramlarından biri olan ideolojinin tarihsel gelişim sürecini ele alacağımız ikinci bölümde ise kavramı ilk kullanan Destutt de Tracy'den başlayarak ideolojinin günümüzdeki kullanımına kadar olan sürece ve bu süreçte kavramın geçirdiği anlam değişikliklerine değineceğiz. İdeoloji teriminin genel tanımına değineceğimiz bir giriş kısmından sonra kavramın Tracy ve diğer ideologlar tarafından ilk kullanıldığı dönemi ele alacağız. Tracy tarafından 'düşünceler bilimi' anlamında önyargısız bir dünya kurarak var olan yanlış düşünceleri düzeltmek amacıyla yeni bir bilim dalı olarak ortaya atılan ideoloji kavramı ilk ortaya çıktığında olumlu bir anlama sahiptir. Fakat kavram zaman içinde anlam değişikliklerine uğramış ve negatif bir mana kazanmıştır. Bir sonraki kısımda ideoloji kavramına olumsuz anlamını kazandıran Marx'ın kavramı ele alış seklinden bahsedeceğiz. Bu bölümün üçüncü kısmında ise Gramsci'nin kavramın anlamına yaptığı katkılardan söz edeceğiz. Marx'dan sonra ideoloji tartışmaları Antonio Gramsci ile farklı bir boyut kazanır. Gramsci ideoloji kavramını Marx'daki olumsuz anlamından uzaklaştırıp toplumsal sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan egemen ideoloji olarak daha nötr bir anlamda ele almış ve hegemonya kavramı ile birlikte kullanmaya başlamıştır. Bir sonraki kısımda ise Gramsci gibi gelişmiş bir kapitalist sistem içerisinde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmaya çalışan Luis Althusser'in düşüncelerine yer vereceğiz. İdeolojiyi toplumsal yapıyı meydana getiren üç ana düzeyden biri olarak tanımlayan Althusser devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları arasında bir ayrım yapar. Devletin, ideolojik aygıtları aracılığıyla hakimiyetini ve meşruiyetini insanların rızasını kazanarak sağladığını belirten Althusser'in bu konudaki görüşlerine değineceğiz. İdeoloji kavramına yeni

yaklaşımlardan bahsedeceğimiz beşinci kısımda Karl Mannheim, Michael Oakeshott, Hannah Arendt ve Karl Popper gibi isimlerin kavramla ilgili görüşlerine yer vereceğiz. Bu bölümün son kısmında ise kitle iletişim araçlarının, özellikle de sinemanın topluma egemen olan sınıf ve iktidar tarafından kendi politikalarını meşrulaştırmak ve tahakkümlerini sağlamak için bir ideoloji aracı olarak kullanıldığını iddia edeceğiz. Sinemanın bir ideoloji aracı olarak hükümetler tarafından nasıl etkin bir şekilde kullanıldığını tarihten çeşitli örneklerle açıklamaya çalışacağız.

2.1 İdeolojinin Tanımı

“Kulluk edenlerin korkak ve bitkin olduklarını mı söyleyeceğiz? Eğer iki, üç ya da dört kişi bir kişiye karşı kendilerini koruyamıyorlarsa, bu acayıptır ama bu yine de olasıdır. Bunun yürekliliğin yoksunluğundan olduğu söylenebilir. Fakat yüz kişi, bin kişi tek bir kişiye katlanıyorsa, bu insanlar ona karşı çıkmak istemiyorlar, kendilerini bunu yapmaktan alıkoyuyorlar demek gerekmez mi? (...) Fakat yüz kişi, bin kişi değil de yüz ülke, bin kent ve içlerinde en iyisi köle ve serf durumuna indirgenmiş bir milyon insan tek bir kişiye saldırmıyorsa, bu durumu nasıl adlandırabiliriz?” (akt. Çelik, 2005: 13)

Etienne de la Boeti'nin genç bir hukuk öğrencisiyken yazdığı bu satırların ideoloji kuramlarına yön veren temel sorunun bilinen ilk ifadelerinden biri olduğunu belirten Nur Betül Çelik bu temel sorunun ‘aç olan çoğunluğun neden çalmaya yeltenmediği, sömürülen çoğunluğun neden ayaklanmaya kalkmadığı’ sorusu olduğunu ifade eder. Farklı toplum ve siyaset anlayışlarına sahip bir çok düşünürün bu soruya verdiği cevaplar birbirinden farklı olmuştur, ama bütün bu cevaplar arasında ideoloji kuramlarının ilgi çekici bir yeri vardır. İdeoloji kavramı, siyasal düşüncenin bu eski sorusuna modern bir cevaptır. Ancak tarihsel gelişimi içinde ideoloji kavramı ‘ne çeşitlilikten ne çelişkiden ne de belirsizlikten’ muaf olabilmıştır (2005: 13).

Sadece bir kaç siyasal terimin bu kadar derin ve ateşli bir tartışma konusu olduğunu belirten Andrew Heywood ideolojinin bu kadar popüler ve belirsiz bir kavram olmasının iki nedeni olduğunu söyler:

“İlk olarak tüm ideoloji kavramları teori ile uygulama arasında bir bağın varlığını kabul ettiğinden, bu terim bir taraftan, siyasette fikirlerin rolü ve inançlarla teoriler arasındaki ilişki, diğer taraftan da maddi yaşam veya

siyasi tutum (...) hayli sert tutumları gündeme getirmektedir. İkinci olarak ideoloji kavramı kendini siyasi ideolojiler arasında süre giden mücadelenin dışında tutamamıştır. Tarihsel macerasının çoğunda ideoloji terimi, rakip fikir ya da inanç sistemlerine saldırı silahı veya aracı olarak kullanılmıştır. 20. yüzyılın ta ikinci yarısına kadar tarafsız ve nesnelği açık olarak ifade edilmiş bir ideoloji kavramı, yaygın bir şekilde kullanılmamıştır” (2011: 21).

18. yüzyıl Aydınlanmacılığının kültürel ve felsefi ortamı içinde, insan zihnindeki fikirlerin ortaya çıkışının nesnel olarak incelenmesinin mümkün olduğuna inanan Aydınlanma filozofları tarafından ortaya atılan ideoloji terimi ilk ortaya çıktığı dönemlerde günümüzdeki kullanımından daha farklı bir anlama sahipti. Yunanca *edios* (idea) ve *logos* (mantık, söylem) kelimelerinin birleşmesinden oluşan, “düşünceler bilimi” anlamına gelen ideoloji terimi zaman içinde felsefeden sosyolojiye, siyaset biliminden medya çalışmalarına kadar birçok alanda çok farklı anlamlarda kullanılan bir terimdir. Terry Eagleton, **İdeoloji** adlı çalışmasının başında bu farklılığa vurgu yapmak için kullanılan on altı farklı ideoloji tanımından bahseder ve ideoloji kavramının farklı anlamları üzerine şu yorumu yapar: “Şimdiye kadar hiç kimse ideolojinin tek ve yeterli bir tanımını yapamamıştır ve bu anlamda bu kitap da bir istisna oluşturmayacaktır. Bu durum, bu alanda çalışanların, zeka seviyelerinin düşük olmasından değil, ideoloji teriminin kullanışlı, ama birbiriyle bağdaşmaz nitelikte olan birçok anlamı olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla bu anlam zenginliğini, tek ve kapsayıcı bir tanıma sıkıştırmaya çalışmak, mümkün olsaydı bile, pek yararlı olmazdı. Diyebiliriz ki, ‘ideoloji’ kelimesi farklı kavramsal liflerle bütün bir doku halinde örülmüş bir metindir; farklı tarihlerle yoğurulmuştur” (Eagleton, 1996: 17). Fakat Eagleton, kitabının ilerleyen sayfalarında, ideolojiyi giderek daha belirgin biçimde odaklaşan altı farklı tarzda tanımlamanın mümkün olabileceğini belirtir. Bu altı belirgin tanımla da; ‘toplumsal yaşamdaki fikir, inanç ve değerleri üreten genel maddi süreç; toplumsal açıdan önemli belirli bir grubun ya da sınıfın içinde bulunduğu durumu ve hayat deneyimlerini simgeleyen inanç ve fikirler; çıkar çatışması durumlarında toplumsal grupların çıkarlarının meşrulaştırılması ve desteklenmesi; egemen gücün isteklerine uygun bir toplumsal birlik sağlanmasına yardımcı olacak bir söylemsel alan; bir yönetici sınıfın ya da grubun çıkarlarının çarpıtma yoluyla meşrulaştırılması ve son olarak da toplumun maddi yapısından kaynaklanan yanlış ve aldatıcı inançlar” (Eagleton, 1996: 55-57) olarak belirlemiştir.

Gökhan Atılğan ise genel bir tasnif yaparak bütün bu anlam çeşitliliğini iki temel kategori etrafında toplar. “İlk olarak ideoloji sistemli bir fikir yapısı anlamına gelmek üzere ‘nötr’ bir içerikle kullanılmaktadır. (...) Gerçekleri doğru bir şekilde yansıtmayan fikirler şeklindeki ikinci genel tanımlama ise, farklı ideoloji kavramsallaştırmalarının içine yerleştirilebileceği diğer ana kategori olarak düşünülebilir” (Atılğan, 2001: 13).

Andrew Vincent da ideoloji kavramının dört farklı kullanımından bahseder. Bunlardan ilkinin Tracy’nin yeni bir empirik fikirler bilimini tanımlamayı hedefleyen özgün kullanımı olduğunu belirten Vincent ikincisini de terimin seküler liberal cumhuriyetçilik biçimine yakınlığın göstergesi olmaya başlaması olarak belirler. Vincent’in tespit ettiği üçüncü anlam terimin hem tehlikeli radikalizmi hem de entelektüel ve pratik verimsizliği ima eden küçük düşürücü bir çağrışım yapmaya başlaması; sonuncusu ve Vincent’a göre en önemsizi ise kavramın genelde politik doktrini işaret edecek şekilde sınırlı bir alana hapsolmesi. Bu dört anlayışın tümü 1800-1830 arasında, politik gündemde kalmaya devam etmiştir (Vincent, 2006: 2).

David McLellan ideoloji kavramının son iki yüz yıllık kullanımlarının çok farklı olmasına rağmen iki ana hat belirlenebileceğini belirtiyor. McLellan’a göre birinci yaklaşım, terimi ilk kullanan Tracy ve çevresinde görülen Fransız rasyonalist yaklaşımdır. Bu yaklaşım, toplumun görüş birliğine dayalı doğasına vurgu yapar ve hakikate, derin bir düşünme süreciyle ulaşılabileceğini öngörür. İkinci görüş ise bu görüşle karşıt bir konumda yer alır ve Alman köklere sahiptir. Hakikatin ne olduğuna karar vermenin nesnel bir yolu olduğundan şüphe eden ve genelde tutarlılığa dayalı bir hakikat kuramına başvuran Marx, Hegel, Mannheim ve Habermas gibi isimlerle ilişkilendirilir (McLellan, 2009: 9-10).

Serpil Sancar ise ideoloji kavramını şekillendiren üç ayrı yaklaşım olduğunu belirtiyor. Sancar’a göre söz konusu yaklaşımlardan

“ilki, ideolojiyi toplumsal gerçekliğin öznelerin bilincinde bir yanılısma ile oluşan bilgisi, diğer deyişle yanlış bilinç olarak tanımlar. Bu tanım çerçevesinde ideoloji, toplumsal gerçekliğin çarpık ve bozulmuş bir bilgisi olarak ortaya çıkar. İkinci yaklaşım ideoloji kavramını toplumsal sistemin çatışmalı yapısını bir arada tutan ve esas olarak toplumsal sistemin kendini

yeniden üretmesini sağlayan egemen ideoloji olarak ele alır ve bu çerçevede ideoloji kavramı ile hegemonya kavramı arasında kuramsal bir ilişki kurar. Üçüncü yaklaşım ise bütün toplumsal ilişkilerin ancak dil dolayımıyla gerçekleşen pratikler olduğu gerçeğinden hareketle, ideoloji kavramının açıklamaya çalıştığı toplumsal düşünce, değer ve anlamların oluşumunu toplumsal anlamların belirlenmesi, sabitlenmesi olarak, söylem kavramı aracılığıyla ele alır” (Sancar, 2008: 7).

Her ne kadar genel bir tanım yapmanın zor olduğunu belirtmiş olsak da bir çok yazar kavramı genel hatlarıyla tanımlamaya çalışmıştır. Genel olarak ideoloji “şu ya da bu ölçüde tutarlı inançlar kümesi; siyasi ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir toplumsal durumu yansıtan düşünceler dizgesi; insanların kendi varoluş koşulları ve ilişkilerinden doğan yaşam tarzlarıyla ilgili tasarımların tümü” (Cevizci, 2002: 533) olarak tanımlanabilir. Farklı toplumsal anlam ve değerlerin çatıştığı bir alanda oluşan ideoloji “toplumsal iktidar ilişkileri sayesinde oluşan ve kendisi de iktidar ilişkilerinin oluşum dolayımı olan toplumsal düşünce ve anlamlara” işaret eder (Sancar, 2008: 8). Günlük hayatta ise ideoloji daha çok kuşku duyduğumuz düşünceleri adlandırmak üzere suçlayıcı ve olumsuz bir anlamda kullanılır. Siyasal rakipler birbirlerini ideolojik konuşmakla ve ideolojik davranmakla suçlarlar. Çoğunlukla kendi siyasi görüşlerimizin doğru, rakiplerimizinkinin ise ideolojik yani yanlış olduğunu varsayarız (Çelik, 2005: 15).

Birsen Örs ideolojinin her şeyden önce içinde yaşadığımız dünyanın nasıl bir dünya olduğunu bize anlatmaya çalışan bir dünya görüşü olduğunu savunur. Toplumsal gerçeklik insanın tek başına anlayabilmesi ve açıklayabilmesi için oldukça zordur. Sebepler ve sonuçlar arasında ilişki kurabilmek ve seçenekler karşısında karar verebilmek karmaşık olabilir. Yüzyıllardır insanlar yaradılışla, doğayla, tanrıyla, toplumla ve siyasi iktidarla ilgili sorularını dinler, mitler ve gelenekler tarafından sunulan inançlar ve kurallar vasıtasıyla cevaplamıştır. Böylece var olan toplumsal ve siyasi düzenin tam da olması gerektiği gibi olduğuna dair inanç pekiştirilmiş, insanların içinde buldukları düzen meşrulaştırılıp kabullenmeleri sağlanmıştır. İdeolojiler de mitlerin ve geleneklerin geçmişte gördüğü bu işlevi gören modern dönemin üretmiş olduğu bilgi anlayışının ürünleridir. İdeolojilerin amacı toplumsal gerçekliği anlaşılır hale getirmek ve sosyo-politik seçenekler karşısında yol göstererek, insanların tercih yapmasına yardımcı olmaktır.

Claude Lévi-Strauss da çağdaş Batı toplumunun mitlerin yerine ideolojiyi getirdiğini, ideolojinin bize toplumun haritasını verdiğini, toplum içinde hareket etmemizi ve yaşamamızı kolaylaştırdığını söylemiştir. İdeoloji, ‘toplumsal ve siyasal gerçekliğin ne tür ilişkiler ve kurumlar üzerine kurulduğunu, bunların doğru mu yoksa yanlış mı olduğunu, izlenmesi gereken ‘en iyi yol’un ne olduğunu’ anlatan bir yol haritası sunar. “Her ideolojinin insan doğası, tarih süreci ve sosyo-politik yapı üzerine söyleyecekleri vardır. Diğer bir ifadeyle, her ideolojinin bir insan doğası anlayışı, tarihi anlama ve açıklama biçimi vardır. Ayrıca her ideoloji daha iyi bir sosyo-politik yapıyı önerir, hedefler veya vaat eder. Dolayısıyla ideoloji, bir inançlar, normlar, değerler bütünüdür ve aynı zamanda olması gereken, ideal sosyo-politik modeli içerir” (Örs, 2009b: 2).

Kenan Çağan ideolojiyi insanın kendisiyle, diğer insanlarla, nesnel dünyayla, doğayla ve hatta metafizik alemle kurduğu ilişki ağlarını düzenleyen, yönlendiren ve onları eylem içerikleriyle buluşturan fikirlerin, değerlerin ve inançların toplamı olarak tanımlar. “İdeoloji, insana ait oldukça geniş bir anlayış yelpazesini içine alan bir düşünce formu olarak, insanın gerçekleştirmesi mümkün olan ve olmayan şeyleri; insan etkileşiminin doğası üzerine eleştirel düşünceleri; insanın ya kabul ya da reddetmesi gereken değerleri; sosyal, politik ve ekonomik hayatın insanların ihtiyaç ve çıkarlarını karşılayacak doğru teknik düzenlemeleri gösteren kavram, değer ve semboller külliyatıdır” (Çağan, 2008: 25).

David McLellan ideolojinin geçmişinin demokrasi, söz hakkı veya özgürlük gibi diğer tartışmalı terimlerin aksine 200 yılı bulmadığına dikkat çeker. İdeoloji, “demokrasi ideallerinin yayılması, kitle hareketlerinin siyasete girmesi, dünyayı yarattığımızı göre onu istersek baştan yaratabileceğimiz fikri gibi Sanayi Devrimine eşlik eden toplumsal, siyasal ve düşünsel altüst oluşların ürünüdür” (McLellan, 2009: 2). Jürgen Habermas’a göre bu yeni dünya görüşleri;

“(…) dünyanın geleneksel yorumlarının eleştirisinden çıkar ve bilimsellik iddiasında bulunur. Ancak bunlar da meşrulaştırma işlevi görmeye devam eder ve dolayısıyla gerçek iktidar ilişkilerinin analiz edilmesini ve kamu bilincinde ele alınmasını engeller. Dar anlamıyla ideoloji ilk kez bu şekilde ortaya çıkmıştır. İdeoloji, modern bilim kisvesine bürünüp kendi meşruiyetini yine ideolojinin eleştirisinden alarak, iktidarı meşrulaştırmanın

geleneksel yöntemlerinin yerine geçer. İdeoloji ve ideolojinin eleştirisi birlikte ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, burjuvazi öncesi ideolojiden bahsedilmez” (akt. McLellan, 2009: 3).

İdeolojileri bir grubun ‘kimliği, toplumdaki yeri, ilgileri ve amaçları, diğer gruplarla olan ilişkileri, yeniden üretimleri ve doğal ortamları gibi karakteristik özellikleriyle ilişkili olan toplumsal olarak paylaşılan inançlar’ olarak tanımlayan Teun Van Dijk ideolojilerin çoğunlukla egemenliğin, yöneten sınıf ya da çeşitli seçkin gruplar ya da örgütler tarafından meşrulaştırılması olarak tanımlandığını belirtir. Bu nedenle, eğer iktidar bir grubun başka bir grup üzerindeki denetimi olarak tanımlanırsa, ideolojiler de bu tür bir denetimin zihinsel boyutu olarak rol oynar. Yani, ideolojiler egemen grup üyelerinin uygulamalarının temelidir. İdeolojiler iktidarı kendi çıkarları için kötüye kullanma biçimlerinin ‘haklı çıkarılabildiği, meşrulaştırılabildiği, göz yumulabildiği ya da kabul görebildiği’ dayanakları sağlarlar. Çoğu zaman ‘egemen ideolojiler’ terimi egemen gruplar tarafından kendi iktidar ve tahakkümlerinin yeniden üretimi ya da meşrulaştırılması amacıyla kullanılan ideolojilerden söz ederken kullanılır (Dijk, 2003: 48).

Cengiz Tosun her toplumsal yapının farklı düşüncelerin bulunduğu bir ideolojiler karmaşası olduğunu ifade eder. Bu ideolojilerden bir bölümü ‘tehlikeli’ olma, bir bölümü ‘sapıkça’ olma, bir bölümü de ‘egemen’ olma özelliğine sahiptir. Egemen ideolojiler, diğer ideolojiler için bir ölçüt olmaktadır. Bir ideolojinin marjinal ya da sapıkça oluşu egemen ideolojiler temel alınarak oluşturulmuş bir söylemdir. Sapıklık egemen ideolojiden sapmaktır. Bu nedendir ki ‘egemen sınıfın düşünceleri bütün çağlarda egemen düşüncelerdir ve toplumun maddi gücü olan sınıf, egemen manevi güçtür’ (Tosun, 2007: 118).

2.2 İdeolojinin Keşfi

İdeoloji, bir terim olarak ilk defa kendilerini “ideologlar” olarak adlandıran ve aralarında Cabanis, Condorcet, Constant, Daunou, Madame de Stael gibi filozofların da bulunduğu bir grubun lideri olan Fransız filozof Antonie Destutt de Tracy tarafından 1796’da bir konferansta kullanılmıştır. Tracy, insan psikolojisini, inançtan bağımsız bir şekilde biyolojik terimlerle incelemeyi önermektedir.

Bilimlerin gerçek temeli metafizikte değil “düşüncelerin biliminde” (Science de ideas) aranmalıdır. Tracy’ye göre zihinlere kazınmış, geçmişten miras kalmış ve modası geçmiş fikirlerden kurtulmak gerekiyordu. Düşünce biliminin temel hedeflerinden birisi de “bu tarzda alımlanmış, kültürel, toplumsal ve dinsel kavramların eleştirisi ve bunların yerine özgürleştirici kavram ve düşüncelerin konulması”ydı. Bu yüzden ideoloji, “önyargının ve metafiziğin, dinin ve sorgulanmayan bir otoriteye dayanan inancın”, yani “bilimsel olmayan her tür düşüncenin karşısında katı bir bilim” olarak ortaya atılmıştı (Çelik, 2005: 40).

Bireylerin ve onların düşüncelerinin dışında duyulabilir bir gerçeklik olmadığını savunan Tracy yeni bilimine uygun bir terim aramıştır. Yanıltıcı ve güvenilirliğini yitirmiş bir bilim olduğu için **metaphysique** terimini ve dini izlenim bırakabilecek bir bilime ya da ruh bilimine imada bulunduğu için **psychologie** terimlerini yetersiz bulan Tracy, kilisenin politikada söz sahibi olmasına son derece karşı ve aynı zamanda da materyalist bir şahsiyetti. 1790’lar ve 1800’lerin başından itibaren özellikle eğitimin denetlenmesi konusunda Katolik Kilisesi’ne karşı yürütülen şiddetli bir mücadelenin içinde yer alan Tracy bilimini tanımlayacak terimin herhangi bir dini lekeden arınmış olmasını istiyordu (Vincent, 2006: 2). 1796’da Enstitü yönetimine sunduğu bir teklifte, düşünce bilimini adlandırmak için neden ideoloji terimini tercih ettiğini şöyle açıklamaktaydı:

“Düşüncelerin bilimi ya da ideoloji adının kullanılmasını tercih etmekteyim. Bu ad bilinmeyen ya da kuşku uyandıran hiç bir şeyi ima etmediğinden, herhangi bir neden sonuç fikrini akla getirmediğinden uygundur. Yalnızca Fransızca idea sözü dikkate alındığında bile anlamı herkes için açıktır, çünkü herkes idea ile neyi kast ettiğini bilir, aslında onun gerçekten ne olduğunu çok az kimse bilse bile... İdeoloji uygun bir kelimedir, zira düşünce biliminin tam tercümesidir” (akt. Çelik, 2005: 35).

Pek çok Fransız Aydınlanma filozofu gibi Tracy de daha önce din bilimlerine göre ele alınan insani tecrübe alanının artık akıl aracılığıyla incelenmesi gerektiğine inanıyordu. Condillac’ın peşinden giden Tracy, şeyleri kendinden bilemeyeceğimizi, yalnızca bunlara dair oluşmuş düşüncelerimizi bilebileceğimizi iddia ediyordu. Bu düşünceleri ve duyuları sistematik bir şekilde inceleyebilirsek, bütün bilimsel bilgi için sağlam bir temel sunabileceğimizi ve daha pratik çıkarımlarda bulunabileceğimizi öne süren Tracy’ye göre ideoloji ‘olumlu, işe yarar ve titiz

kesinliğe elverişli' olmalıydı (Thompson, 2013: 43). Tracy'nin düşünceler bilimi fikirlerin doğal kaynağını araştırmak anlamına geliyordu. Bu bilim

“düşüncelerin duyumlardan türemesinin nedenlerinin kesin bilgisine ulaşmayı amaçlıyordu. Doğuştan gelen bilgi reddediliyordu; yani fikirler dönüştürülmüş duyumlardır. Tracy insan zihninin fizyolojik bir temeli olduğunu göstererek, ideolojiyi zoolojinin bir dalı olarak tanımlamıştır. Aynı aşırı empirist çizgideki Bacon, Descartes, Newton, Lavoisier ve Condillac gibi, Tracy de bu tür analizlerin içeriklerinin bilimsel prosedürlere göre dikkatle listelenerek detaylandırılması gerektiğini ileri sürmüştür. (...) Tracy'ye göre ideoloji teorilerin teorisiydi. İdeoloji fikirlerini ister istemez kullanan diğer bütün bilimlerin zorunlu olarak önünde gittiği için, bilimlerin kraliçesiydi” (Vincent, 2006: 3).

Soykütüksel olarak ideoloji 'ilk bilim'dir, çünkü bütün bilimsel bilgi, düşüncelerin bir araya gelmesinden oluşur. Bu aynı zamanda “dil bilgisinin, mantığın, eğitimin, ahlakın ve en nihayetinde, insan bilimlerinin en yücenesinin (...) toplumu, insanın burada kendi türünden en fazla yardımı görüp, mümkün olan en az rahatsızlık duyacağı şekilde düzenlemenin temeliydi.” Düşüncelerin ve duyuların dikkatli bir şekilde incelenmesiyle ideoloji, toplumsal ve siyasal düzenin, insanların isteklerine ve ihtiyaçlarına göre yeniden inşa edilmesine olanak sağlayacaktı. İdeoloji sayesinde siyaset bilimleri ve ahlaki bilimler sağlam bir temele oturacak ve 'hata ve önyargıdan' kurtulacaklardı: Bu, de Tracy'nin Condillac ve Bacon'dan miras aldığı bir Aydınlanma inancıydı (Thompson, 2013: 43).

Tracy gibi ideologlardan biri olan Georges Cabanis de özgürlüğü sağlamanın tek yolunun cehaletle savaşmak ve mücadele etmek olduğunu söyler ve ideologların bu konuda oynadıkları önemli rolü vurgular.

“Cahillik, yoksulların sefaletini ve bağımlılığını kalıcı kılmaktadır. Yoksullar ve diğer insanlar arasında hakimiyet ve aşağılama ilişkileri kurmaktadır, öyle ki en akıllıca yapılmış yasaların bile bu ilişkileri ortadan kaldırmaya gücü yetmemektedir. Bu durumu en iyi anlayanlar özgürlüğün gerçek bilimini kurmuş olan modern filozoflar oldu. Çünkü özgürlüğün, insanlar aydınlatılmadıkça asla korunamayacağını ve tam olamayacağını bize onlar öğretti” (akt. Çelik, 2005: 40).

Cabanis'in sözlerinden de anlaşılacağı gibi mücadelenin asıl gayesi cehaletin ortadan kaldırılmasıdır. Bu mücadelenin silahı ise kesin ve katı bir bilim olarak ideoloji olmalıdır. İdeologların bu amacının gerçekleşmesi iki alanda aklın

egemenliğinin kurulmasıyla mümkündür. Bunlardan ilki, “aklın standartlarının bilim dünyasında egemen kılınmasıdır. Diğeri ise, bütün insan davranışları üzerinde aklın egemenliğini sağlamaktır.” Böylece mücadelenin iki alanı “bilim dünyası ve pratik alan” olarak belirlenmiştir.

“İdeoloji, bir yandan bilim dünyasında insan bilgisinin bütün dallarını gözleyecek, denetleyecek ve düzeltecek biçimde merkezi bir konuma çağrılıyordu; öte yandan pratik alanda ise ideologların aydınlanmış bir toplumun yapıcıları ve koruyucuları arasında yerlerini almaları bekleniyordu. İdeolojiyle uğraşanlar bir yandan insan pratiğini ve bu pratik içinde ortaya çıkması muhtemel bütün duysal uyarıları denetleyecekler, öte yandan da bu uyarıların ortaya çıkarttığı düşünsel oluşumlara yön vereceklerdi. Böylece aklın insanın bütün inançları ve davranışları üzerinde egemen olmasını sağlamış olacaktı” (Çelik, 2005: 41).

Tracy’ye göre eğer insanların gerçekten kendi kendilerini yönetmeleri bekleniyorsa, ilk olarak insan doğasıyla ilgili yasaların ele alınıp, büyük bir sabır ve titizlikle incelenmesi gerekmektedir. Tracy bu iş için ‘düşünce bilimi alanında bir Newton’a’ ihtiyaç olduğuna işaret eder ve kendisini bu makam için baş aday olarak görür. Bütün bilimler fikirlere dayandığı için, ideoloji bunların kraliçesi olarak teolojiyi kapı dışarı edecek ve aralarında bir birlik sağlayabilecekti. “En basit duyumsama işleminden tinin en yüksek aşamasına ilerleyerek, etik, siyaset ve iktisadi temelden yeniden inşa edecekti” (Eagleton, 1996: 104).

İdeologların ilk saygın üyelerinden biri Napoleon Bonaparte’tı. Napoleon Bonaparte, iktidara gelmeden önce 1797 yılında Enstitüye onur üyesi olarak kabul edilmişti. Napoleon bu yıllarda ideologların eğitimli orta sınıf üzerindeki etkisinin farkında olarak bu onur üyeliğinden gururla yararlanıyordu. Buna karşılık Enstitü üyeleri de 1799 yılında Napoleon’un iktidarı ele geçirmesine destek verdiler. Başarılı bir darbe düzenleyen Napoleon on yıl boyunca tam yetkiyle elinde bulunduracağı Birinci Konsüllüğün başına geldi. Napoleon yeni bir anayasa hazırlarken, De Tarcy ve diğer ideologların bazı düşüncelerinden faydalandı ve Enstitünün bazı üyelerini kazançlı siyasi mevkilerle ödüllendirdi (Çelik, 2005: 36; Thompson, 2013: 44).

Bu dönemde Tracy, Napoleon tarafından Councillor of Public Instruction’a (Kamu Eğitimi Meclis üyeliğine) atandı. İdeolojinin sosyal, politik ve eğitim amaçlı kullanımlarını şiddetle savunan Tracy ve arkadaşları okullara ideolojinin eğitimdeki

önemini vurgulayan genelgeler gönderdi. Çünkü, Tracy ve arkadaşları, düşünceler biliminin bilhassa eğitime çok büyük bir katkısı olabileceğine inanıyorlardı. Fikirlerin kaynağı anlaşılırsa aydınlanmış eğitime büyük faydalar sağlayabilirdi. İdeoloji, insani cehaletin kaynağını teşhis edebilirdi. İdeologlara göre, ideoloji potansiyel olarak rasyonel ilerici bir toplumun temeli olacaktı. Bu amaçları gerçekleştirmeye çalışırken Tracy ve diğer ideologlar “aydınlanmış bir elite temsili yönetimi vurgulayarak seküler cumhuriyetçi liberalizmle özdeşleştiler. Bu anlamıyla ideoloji halkın gözünde ‘empirik bir bilim’ değil varlıklı bir liberal entelektüeller grubunun politik doktrini haline geldi. Böylece, ideolojinin ikinci bir anlamı yaygınlaştı, ideoloji politik bir doktrinle, çok özel bir formda da olsa, birleşti özdeşleşti” (Vincent, 2006: 4).

Dostane ilişkilerin yaşandığı bu flört döneminden bir süre sonra Napoleon, ideologlarla olan irtibatını koparmış, hatta ideologlar onun en nefret ettiği insanlar haline dönüşmüştür. Napoleon ile ideologların ilişkilerinin bozulmasının temel nedeni imparatorun rejimini güçlendirmek için ihtilal zamanında konmuş olan dinsel kurumların eğitim yapma yasağını kaldırmış olmasıdır. Onun sosyal ve siyasal sistemi pekiştirmek için verdiği bu taviz ideologlar tarafından tasvip edilmemiş ve sert bir şekilde eleştirilmiştir. Bu aşamadan sonra Napoleon, ideologları kendi mutlak iktidarını tartışma konusu yapan, kendi iktidarına ortak olmaya çalışan kişiler olarak değerlendirmeye başlamıştır (Mardin, 1976: 10; Şan, 2008: 89). Napoleon’un gözünde bu düşünürler, “aklın yasalarını araştırmak için çıktıkları yolculukta hızla, kendi kapalı sistemleri içinde, ıssız bir adaya düşmüş gibi, yalnız kaldıkları ve pratik gerçeklikten psikozlu bir kimse kadar uzak düştükleri bir noktaya sürüklenmişlerdir” (Orçan, 2008: 125).

Bu açıdan bakıldığında Napoleon “ideoloji” teriminin tarihinde önemli bir yere sahiptir çünkü kelimeyi olumsuz anlamda kullanan ilk insandır. Ona göre ideologların tek yaptığı şey iyi bir toplum modelini insanlara kabul ettirmeye çalışmaktır. Fakat bunu yaparken de bu fikirler dizisinin gerçeklikle uyuşup uyuşmadığına bakmaksızın spekülasyonlarla uğraşmaktadırlar. Napoleon ideologları aynı zamanda “realiteden uzak hayalciler” olarak suçlamaktadır. Ona göre ideoloji

politik güce karşı meydan okumaya çalışan felsefi bir teoriden başka bir şey değildir fakat esas olan ise sadece ve sadece politik güçtür. İdeologlarla ilgili yaşadığı hayal kırıklığını şu sözlerle ifade eder: “Siz ideologlar, bütün hayalleri yıkmaktasınız; oysa halklar için mutluluk çağı neyse bireyler için yanılısamalar çağı odur” şeklinde yakını. Hatta ‘ideolog’ terimini de Enstitü üyelerini bilim adamı ve alim statüsünden sekreter ve bozguncu statüsüne indirmek amacıyla küçültücü bir anlamda kendisinin icat ettiğini öne sürer (Eagleton, 1996: 104-105). Napoleon, ideologlara “politik zekaları çok az ya da ebleh koltuk/masabaşı metafizikçileri, sadece zihinleriyle dünyayı değiştirmeyi arzulayan bireyler” olarak atıfta bulunmuştur. Bonaparte, 1801 Şubatındaki Devlet Konsülü’nden önce, onları “politik otoriteyi çökertmeye çalışan gevezeler” olarak suçlamıştır. Bonaparte aynı zamanda, 1802 Kilise-Devlet Antlaşmasıyla güvenilirliğini sağladıktan sonra, ideologları açıkça bir ‘Ateistler Koleji’ olarak da ilan etmiştir (Vincent, 2006: 4-5). Cemil Meriç Napoleon’un ideologlara olan kinine dikkat çeker ve Napoleon’un şu sözlerini aktarır: “Ben metafizikten anlamam, metafizikçiler baş düşmanım. Onlara ideolog adını taktım.” Üniversite rektörüne de şu talimatı verir: “Monarşiye uygun ve müspet şeyler okutacaksınız. Metafizik, ideolojik gevezelikler yok” (Meriç, 1967: 121).

Bu dönemden sonra Napoleon her taşın altında bir ideolog aramaya başlar ve hatta Ruslar karşısında uğradığı yenilginin faturasını bile onlara keser. 1812’de aldığı bu yenilgiden sonra Conseil d’Etat önünde yaptığı ünlü konuşmasında açıkça ideologları suçlar:

“Adil Fransa’mızın mustarip olduğu uğursuzlukların kabahatini ideolojiye, insan yüreğinin bildiği yasalardan ve tarihin verdiği derslerden yararlanmak yerine insanların kanunlarını dayandırmak için sinsice ilk nedenleri arayan o müphem metafiziğe yüklemeliyiz. Bu hatalar kaçınılmaz olarak kana susamışların saltanatına yol acar ve açmıştır da (...) Bir kişi devlete yeniden hayat vermek için çağrıldığında, bunların tam aksi ilkeleri izlemelidir” (Thompson, 2013: 45).

David Morrice, Napoleon’un ideologlara yönelttiği eleştirileri birkaç temel noktada toplamaktadır: Napoleon’a göre ideoloji, kamusal düzeni ve barışı sağlayan en önemli güçlerden biri olan dini, yani Hristiyanlığı, zayıflatıyor. İdeologların din eleştirileri Hristiyanlığın toplum üzerindeki etkisini azaltıyor. Napoleon, ideolojiyi metafizik olmakla suçluyor ve ideologları sosyal düzenin temeli olan geleneksel

kuralları ve kanunları reddederek toplumsal kaosa neden olabilecek soyut prensipleri benimsemekle eleştiriyor. Napoleon'a göre ideoloji aynı zamanda halkın otoritenin asıl kaynağı olduğu fikrini yaydığı için tehlikeli bir şekilde demokratiktir (Morrice, 1996: 30).

Napoleon'un ideoloji terimine kazandırdığı bu küçültücü anlam kavrama damgasını vurmaya başlamış ve giderek yaygınlaşmıştır. Fransa'daki muhafazakar, eski düzen yanlısı, kraliyetçi çevreler ve bazı yazarlar terimin bu negatif anlamına odaklanmışlar ve ideologları eleştirmişlerdir. Mesela, L. Fontanes ideologları ateizmle ve metafizik düşmanlığı ile suçlamış ve onlar tarafından dile getirilen toplum modelinin gerçeklikten tamamen uzak bir model olduğunu iddia etmiştir (Vincent, 2006: 5; Topakkaya, 2007: 166).

Gökhan Atılğan ideoloji kavramın ilk ortaya çıktığı dönemdeki anlamına ilişkin sonuçları şöyle özetler:

“1. İdeoloji, Aydınlanmacılığın kültürel ve felsefi ortamı içinde üretildiği haliyle doğru düşünme bilimi anlamına geliyordu.

2. İnsanın düşüncesini kalkış noktası olarak seçen bu yaklaşım insanın zihinsel mekanizmasının denetlenmesinin mümkün olduğunu öne sürüyor ve düşüncelerin değiştirilmesinin toplumsal değişimin ön koşulu olduğuna inanıyordu.

3. Bu inanç, yanlış düşüncelere karşı doğru fikirlerle verilecek mücadeleyi toplumsal gelişimin ana eksenini olarak kavriyordu” (Atılğan, 2001: 15).

2.3 Marx'da İdeoloji

İdeoloji kavramı ideologlardan sonra Marx'ın çalışmalarında büyük bir önem kazanıyor çünkü terimin modern anlamda kullanımı onun eserlerine dayanmaktadır. İdeoloji ile ilgili tartışmalarda Karl Marx'ın kavramsallaştırması önemli bir yere sahiptir. Kavram Marx'la birlikte yeni bir anlam kazanmıştır. Marx'ın kavramsallaştırması ideolojinin ilk kullanım biçiminden önemli bir farklılık gösterir. Andrew Heywood ideolojinin siyasette anahtar bir kavram olma macerasının Marx'ın yazılarındaki kullanımı ile başladığını iddia eder. Marx'ın bu kavramı kullanmasının yanı sıra sonraki Marxist düşünürlerin bu kavrama gösterdikleri ilgi,

ideolojinin modern siyasal ve sosyal düşüncede elde ettiği şöhretin göstergesidir (Heywood, 2011: 22).

Altı çizilmesi gereken önemli bir nokta da, Marx'ın ideoloji kavramını eserlerinde farklı anlamlarda kullandığıdır. Fakat bütün bu çeşitli tanımların hepsi tartışmasız şekilde eleştirel bir anlayışa dayanır. Marx'ın ideoloji kuramına katkısı, düşünce ve bilincin oluşumu üzerindeki tartışmaları insan psikolojisine dayalı açıklamalardan toplumsal koşullar üzerine kaydırmasıdır. Marx'ın ideoloji kavramını tanımlama çabası **Alman İdeolojisi** (1846) isimli eserinde görülür. David McLellan Marx'da ideolojinin eleştirel anlamının iki temel unsurdan oluştuğunu belirtiyor. Birincisi, ideoloji idealizmle ilişkilendiriliyor ve idealizm de sorunlu bir felsefi yaklaşım olarak değerlendirilerek materyalizmin karşısında konumlandırılıyordu. Doğru bir dünya görüşünün bir şekilde materyalist bir yaklaşım olması gerekiyordu. İkincisi, ideolojinin toplumda kaynakların ve iktidarın eşitsiz dağılımıyla bağlantılı olduğu düşünülüyor. Toplumsal ve ekonomik düzenlemeler eleştiriliyorsa, onların bir parçası olan ideoloji de suçlu olmalı ve eleştirilmeliydi (McLellan, 2009: 11).

Aslında Marx, Fransız ideologların çalışmalarından ve Napoleon'un bunlara yönelik saldırısından daha önceden haberdardı. 1844-45 yıllarında Paris'te sürgündeyken, Destutt de Tracy'nin bazı çalışmalarını okumuş ve yazılarında alıntılamıştı. Andrew Vincent'e göre, Marx'ın ilk yazılarında Tracy'ye iki anlamda atıf vardır: "İlkinde o basit bir tarihsel gözlem olarak, bir düşünürler grubunun, yani *ideologların* varlığından söz eder. Bu grubun çok önemli bir üyesi olarak Tracy ona göre, küçük bir vulger burjuva liberal politik ekonomistidir. *Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı*'da, Tracy'nin **Elements de l'Idéologie**'sinin dördüncü cildine kısa atıflar vardır. İkinci anlamda ideolojiyi Marx erken dönem eseri **Alman İdeolojisi**'nin –ancak ölümünden sonra yayımlanabilmiştir- başlığında, dünyayı filozofça 'yorumlayan' fakat değiştirilebilir görmeyenlere (özellikle genç Hegelci gruba) atıfta bulunan daha pejoratif bir kavram olarak kullanır" (Vincent, 2006: 7). Marx ve Engels; Feuerbach, Bauer ve Stirner gibi Genç Hegelcilerin görüşlerini uzun uzun eleştirdikleri **Alman İdeolojisi**'nde Napoleon'un 'ideoloji' terimini kullanma biçiminin peşinden gidiyorlardı. Onlara göre ideologların çalışmalarıyla Genç

Hegelcilerinkiler arasında büyük bir benzerlik vardı: Genç Hegelcilerin çalışmaları, 19. yüzyıl başlarında Almanya'nın nispeten geri kalmış toplumsal ve siyasi koşulları içinde, Tracy ve diğer ideologların doktrinlerinin aynısıydı. Ve nasıl Napoleon bu doktrinleri küçük gördüyse ve ideoloji terimine olumsuz bir anlam yüklediyse, Marx ve Engels de, Genç Hegelcilerin fikirleriyle alay ediyorlardı. İdeologlar gibi Genç Hegelciler de verilmesi gereken asıl savaşın bir fikirler savaşı olduğunu ve kabul edilmiş fikirlere karşı eleştirel bir tutum takınarak gerçekliğin kendisinin değiştirilebileceğini iddia ediyorlardı. Amaçları, "Alman halkının pek hoşlandığı rüya dolu mahmurluğa uygun düşen ve gölgelerle yapılan bu felsefi savaşı gülünç hale sokmak ve küçük düşürmekti" (Thompson, 2013: 48). Marx ve Engels *Alman İdeolojisi*'nde 'ideoloji' terimini bir hakaret terimi olarak kullanarak Genç Hegelcilerin görüşlerini hedef gösterirler. Genç Hegelcileri -Napoleon'un ideologları suçlamasına benzer şekilde- 'gevezeler' ve 'masa başı metafizikçileri' olarak suçlayan Marx ve Engels'in **Alman İdeolojisi**'nde Genç Hegelcilere yönelttikleri şu sözler dikkat çekicidir:

"Genç-Hegelci ideologlar, sözümona 'dünyayı sarsan' söylemlerine rağmen, en koyu muhafazakardırlar. İçlerinden en yenileri, sadece 'söylemlere' karşı mücadele ettiklerini öne sürmekle, faaliyetlerini isabetle tanımlayan ifadeyi bulmuşlardır. Yalnız bu söylemlerin karşısına, yine söylemler koymaktan başka bir şey yapmadıklarını ve bu dünyanın sadece söylemlerle mücadele etmekle, gerçekten mevcut olan dünyaya karşı kesinlikle mücadele etmiş olmadıklarını unutuyorlar. (...) Bu filozoflardan hiçbiri, Alman felsefesi ile Alman gerçeği arasındaki ilişkiyi, eleştirileri ile kendi maddi çevreleri arasındaki ilişkiyi sorgulamayı akıl edemedi" (Marx ve Engels, 2013: 29).

Marx'ın ve Engels'in Genç Hegelcilerin felsefesine yönelttikleri bu eleştiriler ideoloji kavramının tarihi açısından büyük bir önem ifade eder. Bunun temel nedeni, Genç Hegelcileri ve onların Alman İdealizmini eleştirirken Marx'ın bu felsefeyi tamamen Almanya'nın geri kalmışlığıyla ilişkilendirmesi ve gerçekliği tersyüz ederek sunan bu felsefenin var olan siyasal ve toplumsal koşulları meşrulaştırdığını belirtmesidir. Bu nokta, ideolojinin başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir. Sonrasında Marx'ın **Alman İdeolojisi**'nde bu felsefenin gerçeklikle olan karşıtlığının ideoloji eleştirisiyle açıklanmaya çalışılması bunun bir kanıtı olarak kabul görebilir (Çelik, 2005 :61).

Marx'ın ilk ideoloji tanımı, Hegel'den ödünç aldığı ve aslında yine onun yaklaşım biçimini tanımlamak için kullandığı 'tersyüz etme' kavramı üzerinde temellenmiştir. Bu kavram Marx'ın ideoloji kavramsallaştırmasının anahtarlarından birini oluşturur. Modern toplumu anlamak için modern devletin yapısının kavranması gerektiğini belirten Hegel devletten hareket ediyor ve insanı devletin bir öznellesmesi olarak tasarlıyordu. Marx ise bu görüşe tamamen karşı çıkıyor ve insandan hareket edilmesi gerektiğini savunarak devletin insanın bir nesnellesmesi olduğunu vurguluyordu. "Tıpkı dinin insanı değil, ama insanın dini yaratması gibi, siyasal ana yapı da halkı yaratmaz ama tersine halk siyasal ana yapıyı yaratır" (Marx, 2009: 47). Marx'a göre gerçek kişi haline gelen devlet değil, insanın toplumsal gerçekliği devlet haline gelendi. Bu nedenle Marx, insan etkinliğine yöneliyordu. İnsanın düşüncesinden değil, eyleminden ve bilinçli insan eyleminin cereyan ettiği maddi ilişkilerden hareket etmek gerektiğini vurguluyordu (Atılğan, 2001: 16).

Marx'ın bu vurgusu ve Hegel'den aldığı 'tersyüz etme' kavramı din olgusuna yönelik eleştirisinde ve iktisadi ilişkilerin açıklanmasında görülür. İnsanın kendi yarattığı nesnelere, özne haline alır ve bu nesnelere yaratan özne olarak insanın kendisi nesnelleşir. Bu durum ilk olarak Marx'ın din algısında belirginleşir. Dinin insanı değil, insanın dini yarattığını iddia eden Marx'a göre din "ezilen insanın içli ezgisini, kalpsiz bir dünyanın sıcaklığını, tinin dıştalandığı toplumsal koşulların tinini oluşturuyor. Din, halkın afyonunu oluşturuyor" (Marx, 2009: 192). Din bir uyuşturucu gibi insanları gerçek hayattan uzaklaştırarak mutlu etmektedir. Böylece gerçekliği gölgelemekte, insanların kendilerini tanımlarını engellemektedir. Kendi bilincini kaybeden insan onun yerine dini koyar ve "gerçek" mutluluk için mücadele etmekten alıkonur.

Marx, din eleştirisinin gerçekleri göstermesiyle insanların yanılsamalardan kurtulacağını, böylece kendi gerçekliğini akıl çağına erişen birisi olarak düşüneceğini ve değerlendireceğini ve kendini yeniden yaratacağını savunur. Aldatıcı bir güneş olan din insanın kendisini dönüştürmesine yardımcı olamaz. İnsan bu sahte güneşin etkisinden kurtulup kendi etrafında dönmeye başlarsa kendi gerçekliğine ulaşabilecektir. Din eleştirisi, tarihin bu dünyanın gerçeğini ortaya koymasını

sağlayacaktır. Tarihin hizmetinde olan felsefe de insanın kendi kendine yabancılaşmasının kutsal ve kutsal olmayan biçimlerini ortaya çıkaracaktır. Böylece gökyüzünün eleştirisi yeryüzünün eleştirisine, dinin eleştirisi hukukun eleştirisine, tanrıbilimin eleştirisi de siyasetin eleştirisine dönüşmüş olacaktır (Marx, 2009: 193). Marx, kesin bir devrimin gerçekleşebilmesi için insanın din aracılığıyla kendine yabancılaşmasından kurtulması gerektiğini, bunun da ancak din eleştirisiyle mümkün olduğunu düşünür. “Dinin eleştirisi, o insan için en yüce varlık insandır öğretisine, yani insanı aşağılanmış, köleleştirilmiş, yüz üstü bırakılmış hor görülecek bir varlık durumuna getiren bütün ilişkilerin tersine çevrilmesi kesin buyruğuna yol açıyor” (Marx, 2009 : 201).

Brian Morris, Marx’ın din eleştirisinin tarihsel olarak ideolojinin ilk biçimi olduğunu belirtir. Aslında dinin yerine getirdiği işlevler genel olarak ideolojinin yerine getirdiği işlevlerdir. Yani din, “ahlaki bir yaptırım, bir yanılısma, adaletsiz koşullar için bir yatıştırıcı, ‘asıl’ gerçekliği örten bir bulut ve eşitsizlikler için meşrulaştırıcı” olarak rol oynamaktadır (Morris, 2004: 72). Betül Çelik de, Marx’ın ideolojiye paralel olarak dine atfettiği özellikleri şu şekilde özetler: “Marx’a göre din, her şeyden önce gerçekliğin bir yansımasıdır. İkinci olarak din, gerçekliğin haklılaştırılması veya meşrulaştırılması işlevini görür. Bu tür bir meşrulaştırmayı olanaklı kılsa yine dinin bireylere tattırdığı sahte kendini gerçekleştirme duygusudur. Bu üç niteliğiyle din, dünyevi gerçekliğin dönüştürülmüş bir imgesini vermesi bakımından var olan dünyaya karşı yansızdır” (Çelik, 2005: 110).

Marx’ın din eleştirisinin sonradan ‘ideoloji’ denilen kavrama kapı araladığını düşünen Jorge Larrain, Marx’ın din eleştirisiyle ilgili şunları ifade eder: “Burada Marx, kendi ideoloji kavramının önemli öğelerinden birini, yani dinin eksikli bir gerçekliği zihinde telafi ettiğini; gerçek dünyanın çelişkilerini çözme çabasında gerçek dünyanın ötesine geçen uyumlu bir çözümü imgelemde yeniden kurduğunu tahmin eder.” Larrain, bu tahmin sürecinin, Marx’ı bizim şu anda ‘ideoloji’ diye tanımladığımız şey konusunda terimin kendisini kullanmadan teorik bir tutum geliştirmeye götürdüğünü ve bu durumun Marx’ın daha sonra ideoloji olarak meta fetişizmi üzerine çalışması için de geçerli olduğunu belirtir (akt. Barrett, 1996: 15).

Marx, **1844 El Yazmaları**'nı hazırladığı dönemde 'tersyüz etme' kavramını iktisadi ilişkilerin açıklanmasında kullanmaya başlar. Bu eserinde Marx, ekonomik yabancılaşmadan bahsederken sık sık dinsel yabancılaşmayla alakalı örnekler verir. Dinin insanı nesnelleştirmesi gibi emek de nesneleştiği zaman özne olur ve kendisini yaratan özneyi egemenliği altına alır. İnsan, Tanrıya da ürettiği nesneye de ne kadar çok değer verirse kendisini o kadar değersizleştirmiş olur. Marx bu değerlendirmesinde güncel bir iktisadi olgudan, yani metadan yola çıktığını söyler.

“İşçi ne kadar çok servet üretse, üretimin gücü ve kapsamı ne kadar artsa, kendisi de o kadar yoksullaşır. Ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir meta olarak o kadar ucuzlar. Şeyler dünyasının artan değeriyle doğrudan doğruya orantılı olarak insanların dünyası değersizleşir. Emek yalnız meta üretmez; kendini ve bir meta olarak işçiyi de üretir - ve bunu meta ürettiği oranda gerçekleştirir” (Marx, 2014 : 75).

Ürettiği meta tarafından nesneleştirilen işçi bir süre sonra kendi ürettiği ürüne yabancılaşır. Kendi emeğinin ürünüyle iletişim kurarken sanır ki 'yabancı' bir nesneyle iletişim kuruyordur. Marx'ın ifadesiyle “işçi kendini ne kadar harcarsa, karşısında yarattığı yabancı, nesnel dünya da o derece güçlenir, kendisi –iş dünyası- ne kadar yoksullaşırsa, kendine ait şeyler de o kadar azalır. (...) İşçi, hayatını nesneye koyar; ama artık hayatı kendine değil, nesneye aittir. Dolayısıyla bu etkinlik ne kadar fazla olursa, işçinin nesnelere yoksunluğu da o kadar artar.” Marx aynı durumun din söz konusu olduğunda da geçerli olduğunu belirtir ve 'İnsan Tanrıya ne kadar çok şey verirse, kendine o kadar az şey kalır' der (Marx, 2014 : 76).

Peki, emeğin yabancılaşması neye dayanır? Marx şöyle cevap veriyor:

“Bir kere çalışma işçinin dışındadır, yani onun özel varlığına ait değildir. Onun için çalışırken kendini olumsuzlamaz, yoksar (inkar eder), mutlu değil mutsuzdur, fiziksel ve zihni enerjisini serbestçe geliştirmeyi, bedenini harcar ve zihnini yok eder. Onun için işçi ancak çalışma dışında kendine gelir ve çalışırken kendisinin dışındadır. Çalışmadığı zaman kendindedir, çalışırken kendinde değildir. Onun için çalışması gönüllü değil, zorlamadır; zorla çalıştırılır. Dolayısıyla bir gereksinimin doyurulması değildir; sadece, çalışmanın dışındaki bazı gereksemeleri doyumak için bir araçtır. Yabancı özelliğini gösteren bir olgu da fiziksel ya da başka türlü zorlamalar ortadan kalkar kalkmaz, vebadan kaçılırcasına kaçılır işten. Dışsal emek, insanı kendine yabancılaştıran emek, kendini kurban etme, alçaltmadır. Son olarak, Çalışmanın işçi için dışsal özelliğini gösteren bir başka olgu, işin işçiye değil başka birine ait olması, işçinin çalışırken kendine değil başkasına ait

olmasıdır” (Marx, 2014: 78).

Marx, yabancılaşma eleştirisini daha çok ekonomik yabancılaşma üzerine odaklandırır. Ona göre, tüm yabancılaşma biçimlerinin ve bir yabancılaşma biçimi olarak dinin temelinde de ekonomik yabancılaşma vardır (Özyurt, 2014: 218). Ekonomik yabancılaşmanın aşılması, dini yabancılaşma gibi yabancılaşmanın diğer türlerini de ortadan kaldıracaktır: “Dini yabancılaşma, yalnızca bilinçlilik alanında, insanın iç hayatındadır; oysa iktisadi yabancılaşma, gerçek hayattaki yabancılaşmadır; aşılması da dolayısıyla iki görünümü birden kapsar” (Marx, 2014: 112).

Marx, **Kapital**’in Birinci Cildi’nde “meta fetişizmi” bölümünde “yabancılaşma” kavramını daha da açar ve kapitalist toplumlarda insanlar arasındaki sosyal ilişkilerin, ürettikleri metalarla aralarındaki sözde bağımsız ilişki tarafından yönlendirildiğini iddia eder:

“(…) meta biçiminin esrarlı bir şey oluşunun nedeni, basitçe, insanlara kendi emeklerinin toplumsal niteliğini, emek ürünlerinin nesnel nitelikleri olarak bu şeylerin toplumsal doğal özellikleri olarak yansıtması ve dolayısıyla, üreticilerle toplam emek arasındaki toplumsal ilişkiyi de, şeyler arasındaki, üreticilerin dışında var olan bir toplumsal ilişki olarak göstermesidir. Emek ürünlerinin metalar, yani duyuşsal olarak algılanamaz ya da toplumsal şeyler haline gelmesinin nedeni işte budur. (...) Emek ürünleri, metalar olarak üretilmeye başlar başlamaz onlara yapışan ve dolayısıyla da meta üretiminden ayrılmaz olan bu şeye fetişizm adını veriyorum” (Marx, 2015: 82-83).

Marx’a göre metalar iki sebeple fetişist bir özellik gösterirler. Birincisi, insan emeğinin ürünü olan metalar insana hükmeden, varlığını nasıl sürdüreceğini insana buyuran nesnelere gibi görünür. Yani insanlar hayatlarını sürdürebilmek için kendi ürettiği metaların emri altına girerler. İkincisi, çalışan insanlar arasındaki ilişki, nesnelere arasında ve dolayısıyla da nesnelere insanlar arasında bir ilişki görüntüsü kazanırlar. Bu durum ise ideolojik bir baş aşağılıktır (Atılğan, 2001: 27).

Terry Eagleton Marx’ın ideoloji konusunda gençlik dönemi düşüncelerinde rastladığımız tersyüz olma imgesinin meta fetişizmi kavramıyla ‘olgunluk dönemi’

çalışmalarına geçtiğini iddia eder ve “meta fetişizmi” kavramının ideoloji ile ilgili olan boyutunu şöyle açıklar:

“Daha önceki yabancılaşma temasının burada açıldığı görülür: Kadınlar ve erkekler bir şeyler üretirler ve kendi ürünleri olan bu şeyler daha sonra kendi kontrollerinden çıkarak onların varoluş biçimini belirlemeye başlar. Borsadaki bir dalgalanma binlerce insanın işsiz kalması demek olabilir. Gerçek insani ilişkiler, bu “meta fetişizmi yüzünden” şeyler arasındaki gizemli ilişkiler gibi görülür. Ve bu çeşitli ideolojik sonuçlar doğurur. Birincisi, toplumun gerçek işleyiş tarzları böylece gizlenir ve göz ardı edilir: emeğin toplumsal karakteri, artık toplumsal ürünler olarak tanınamayan metaların dolaşımının arkasında gözlerden saklanır. İkincisi (...) toplum bu meta mantığı ile parçalanır: ortak toplumsal emeğin kolektif etkinliğini cansız, soyut şeyler arası bir ilişkiye dönüştüren metanın atomize edici işlemlerine maruz kalan toplumu bir bütün olarak düşünmek kolay değildir. Ve kapitalist düzen, bir bütün olarak görünmeye son vererek, kendisini siyasi eleştirilerle daha az yıpratılabilir bir şey kılar. Son olarak *cansız* yaratıklar tarafından tahakküm altına alınmış olması, toplumsal yaşama bir doğallık ve kaçınılmazlık havası verir: toplum, bundan böyle, insanlar tarafından inşa edilen bir şey olarak algılanamaz ve dolayısıyla insanlar tarafından değiştirilemez bir şey olur” (Eagleton, 1996: 127).

İdeolojinin Marx’daki ilk karşılığını ‘din ve meta’ gibi kavramlara yaklaşımında görebiliyoruz. Marx’ın din konusunda dile getirdiği ideolojik baş aşağılıkla meta konusunda ortaya koyduğu yaklaşım arasında önemli bir benzerlik vardır. Dinler de metalar da insanın üretken eyleminin bir sonucudur. Fakat insanı bir nesne gibi egemenliği altına alır ve yönlendirirler. İnsan bilincinin yarattığı tanrı, yaratıcı olarak insanı egemenliği altına alırken insan emeğinin ürünü olan meta da onun toplumsal ilişkilerini belirler. Yani metalar üreticileri karşısında nasıl gizemli bir nesnellik kazanıyorsa bireyler tarafından yaratılan dinler de onların davranışlarını yönlendirirler. Maddi dünyanın bu çelişkili hali insan zihninde bir ters yüz olma durumu yaratır. Marx, bu duruma son vermenin ideolojiyi yaratan koşulların değiştirilmesiyle mümkün olduğunu belirtir. Yani tersyüz olmuş insan bilincini değil, insan bilincini tersyüz eden maddi koşulların çelişkilerinin dönüştürülmesi ve değiştirilmesi gerekmektedir (Atılğan, 2001: 18-27).

Marx’ın ikinci ideoloji tanımlaması ünlü ‘camera obscura’ metaforuyla örneklendirdiği maddi gerçekliğin tersine dönmüş halini, yanılısamayı ifade eder:

“Bilinçli, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da gerçek yaşam süreçleridir. Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve

onların ilişkiler *camera obscura*'daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da, tıpkı nesnelerin gözün ağtabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir” (Marx ve Engels, 2013: 34-35).

Marx, burada ideolojinin maddi yaşamla tıpkı **camera obscura**'da ya da retina üzerindeki görüntülerin gerçeklikle kurduğu ilişkiye benzer bir ilişki içinde olduğunu ima eder. Çünkü ideolojiler geçekliği **camera obscura**'da olduğu gibi gölgeleyerek yansıtmaktadır. İdeolojiler gerçek dışıdır. İdeolojiler maddi gerçekliği gerçek olanın tersine çevrilmiş şekliyle ‘baş aşağı’ kavramaktadır. İdeolojiler altlarında yatan nedenleri yanlış yorumladıkları, bozdukları ya da gizledikleri için yanlıştır (Şan, 2008: 93). Bu yüzden de Marx’ın ideoloji tanımlaması yaygın bir şekilde ‘yanlış bilinç’ olarak değerlendirilmektedir. Şerif Mardin, Marx’ın “yanlış bilinç” kavramını “buğulu gözlükler arkasından dünyayı algılamak” olarak yorumlar ve insanın gerçekliği içinde bulunduğu grubun değer yargılarına göre algıladığını ve bunun da “yanlı algılama” olduğunu belirtir (Mardin, 1976: 18). Her ne kadar ideoloji ve yanlış bilinç bağlantısı sorunlu bir kavramlaştırma olsa da ideoloji çalışmalarına referans oluşturması açısından önemlidir.

David McLellan ‘yanlış bilinç’ kavramının şu üç nedenden dolayı Marx’a atfedilmemesi gerektiğini belirtmiştir: Bunlardan birincisi Marx’ın hiç bir zaman ‘yanlış bilinç’ sözünü kullanmamış olmasıdır. Bu kavramı ideolojiyle ilişkilendirerek kullanan ilk kişi Engels’tir. 1893 yılında Franz Mehring’e yazdığı mektupta bu terimi ilk defa kullanmıştır:

“Evet, ideoloji, düşünürü denem kişinin bilinçli bir biçimde gerçekleştirdiği bir süreçtir, ama bunu yanlış bir bilinçle yapar. Kendisini etkileyen gerçek yönlendirici güçlerin ne olduğunu bilmez, aksi takdirde bu ideolojik bir süreç olmazdı. Dolayısıyla bu kişi aslında yönlendirici güç olmayan ya da öyle gibi görünen güçleri yönlendirici sanır” (akt. (McLellan, 2009: 20).

İkincisi, Marx’ın ideoloji kavramının yanlış bilinçle eşitlenmesi demek yalnızca ideolojinin yanılsama olarak açıklandığı **Alman İdeolojisi** adlı eserine vurgu yapılması fakat daha çok ideolojinin işlevlerine yoğunlaşan diğer eserlerinin görmezden gelinmesi demektir. Üçüncü olarak, ‘yanlış bilinç’ kavramı Marx’ın ideoloji düşüncesini kapsayamayacak kadar köşeli ve geneldir. Köşelidir, çünkü

Marx doğru-yanlış temelinde hareket etmez. Muğlaktır, çünkü burada nasıl bir yanlışlık olduğunu bilemiyoruz. Marx'ın iddiası ideolojinin mantıksal ya da deneysel bir yanlışlık olduğu yönünde değildir. Marx'a göre ideoloji doğrunun yüzeysel ya da yanıltıcı bir biçimde dile getirilmesidir (McLellan, 2009: 20).

Michele Barrett 'yanlış bilinç' kavramının bağlantılı olduğu düşünceyi şöyle özetler: Maddi koşullar, işçi sınıfının gerçek çıkarlarını açıkça gösterir, fakat ideolojide ise bu çıkarlar basit bir tersine dönmeye gizlenmiştir. Böylelikle insanlar kendi çıkarlarını hakiki çıkarlarının tam karşısı gibi görürler. Bu nedenle 'yanlış bilinç' siyasal bilincin ayna imgesidir.

“Gökyüzünden yeryüzüne inen Alman felsefesinin tam tersine, burada, yeryüzünden gökyüzüne çıkılmaktadır. Yani, etten ve kemikten insanlara ulaşmak için, ne insanların söylediklerinden, hayal ettiklerinden, kavradıklarından, ne de anlatılan, hayal edilen ve kavranan biçimiyle insanlardan yola çıkılır; aksine bu yaşam sürecinin ideolojik yankı ve yansımaları gerçek, faal insanlardan yola çıkılarak ve onların kendi yaşam süreçleri temelinde ortaya konur. İnsanların kafalarında oluşturdukları en olmadık hayaller bile, ister istemez ampirik olarak kanıtlanabilir olan ve maddi temellere dayanan kendi maddi yaşam süreçlerinin yüceltilmiş yansımalarıdır. O halde ahlak, din, metafizik, ve ideolojinin diğer bütün çeşitleri ile bunlara karşılık gelen bilinç biçimleri, artık bağımsız görünümünü yitirirler. Onların bir tarihi, bir gelişim süreci yoktur; fakat insanlar maddi üretimlerini ve maddi temaslarını geliştirdikçe, kendi gerçek dünyalarının yanı sıra düşüncelerini ve düşüncelerinin ürünlerini de değiştirirler. Yaşamı belirleyen bilinç değildir, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır. Birinci yaklaşımın çıkış noktası, yaşayan birey olarak görülen bilinçtir. Gerçek yaşamla uyumlu olan ikinci yaklaşımın çıkış noktası ise, yaşayan gerçek bireylerin kendisidir; bilinç yalnızca onların bilinci olarak görülür” (Marx ve Engels, 2013: 35).

Marx ve Engels burada maddi nedenlerin ideolojileri belirlediğini ifade etmektedir. Bir tarafta gerçek diğer tarafta ideolojik arasına koydukları karşılıklı ve din, ahlak ve metafiziğe yaptıkları göndermelerle Marx ve Engels ideolojinin zorunlu olarak çarpık ya da yetersiz bir dünya görüşü olduğunu vurgularlar (Barrett, 1996: 13-15).

Nur Betül Çelik, yanlış bilinç olarak ideoloji ifadesinin genelde iki kullanım şekli olduğunu belirtir: Birincisi, “ideolojinin siyasal işlevine dikkat çeken ve yönetim sorunu açısından yanlış bilinç olarak ideolojinin, iktidarın meşruluk stratejileriyle ve toplumun yeniden üretimiyle işlevsel açıdan ilişkisini kuran bir düşünüş biçimidir. İkinci tarz özdeşleştirme esasında epistemolojik bir kurgudur,

bilgi ile bilgi olmayan arasındaki ayırım temelinde ideolojiyi bilginin önünde bir engel olarak görmektedir” (Çelik, 2005: 162).

Birinci anlamıyla *yanlış bilinç*'e tarihin eski dönemlerinden beri karşılaşılan yönetim sorunlarında rastlayabiliriz. Adaletsiz ve eşitsiz rejimlerin devamlılığını sağlaması ve toplumun varlığını sürdürmesine yardımcı olması bakımından yanlış bilinç kavramı ideoloji çalışmaları açısından önemlidir. Siyasal düşünürlerin çoğu iktidarın devamı için halkın ikna edilmesinin gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Rızanın üretilmesi sürecinde yöneten ve yönetilen arasındaki ayırımı doğru bilgiye sahip olan ve olmayan arasındaki ‘doğal’, ‘haklı’ ve ‘meşru’ bir ayırım olarak değerlendirmektedirler. Zaten değilse bile düzenin ve iktidarın devamlılığı açısından bunun doğal bir ayırım olduğu yalanına halkı inandırmak gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında iktidarın devamlılığını sağlayan bir yanlış bilinç üretmek devletin görevlerinden biri sayılmaktadır. Aslında bu nokta toplumda var olan eşitsizliğin kabulüne, bu eşitsizliğin ancak bir ‘yanlış bilinç’ üretilmesi ile iktidar için tehdit olmaktan çıkacağına ve böylece sistemin sürekliliğinin sağlanabileceğine işaret eder (Çelik, 2005: 162-164).

Bu açıdan ideoloji kuramları iktidarın sürekliliği ile ideolojinin işleyişi arasında yanlış bilincin üretimine dayanan bir ilişki kurmaktadır. Buna göre yönetebilmek için yönetilmeye ikna olmuş bir halka ihtiyaç vardır. İkna etmek için de çarpıtma ve yalan gibi yöntemler kullanılabilir (Çelik, 2005: 165). Çarpıtma ve yalanla, ezilen sınıflar kendi gerçek sınıfsal çıkarlarının tam olarak farkına varamamakta, egemen grupların kendi ideolojileriyle oluşturdukları mevcut reel durumun tam tersini gösteren bir yanlış bilinç elde etmektedirler.

Burada sınıfların neden kendi maddi koşullarını göremediği, sınıfsal çıkarlarının farkına varamadığı sorusu gündeme geliyor. Marx'a göre yanlış bilinç bireysel ya da sınıfsal bir hata değildir, sistematik bir hatanın sonucudur. İnsan içinde bulunduğu toplumun değerleri ile yetişir ve bu değerlere göre her sınıftaki her bireyin yeri ve rolü bellidir. Bütün bu değerler bir bütünü oluşturur. Dolayısıyla, toplumun tamamı her şeyi hep beraber yanlış algılar. Hep beraber yanlış algılandığı için bunun yanlış olduğu anlaşılmaz. Örneğin, feodal toplumda yaşayan bireyler için

feodal toplumun yapısı, sınıflar arası ilişkiler, ekonomik sistem tam da olması gerektiği gibidir. Feodal bey, kendi sınıfının çıkarlarını savunarak doğru olanı yaptığını düşünürken, köylü de olması gerektiği gibi bir toplumsal rolü olduğuna inanır. Ya da kapitalist toplumda insanların dünyası üretim ve alım-satımdan oluşur. Hâlbuki gerçek dünyada alım-satımın dışında ilişkiler de vardır ama kapitalist için meta alım-satımdan başka bir şey ifade etmez. Yani yanlış bilinç, insanın toplumdaki yeri dolayısıyla sahip olduğu dünya görüşüdür (Örs, 2009a: 19).

Marx'a göre 'yanlış bilinç'in bir diğer kaynağı kapitalist sistemde uzmanlaşma olarak adlandırılan 'iş bölümü'nün ortaya çıkması ve giderek yaygınlaşmasıdır. İş bölümünün yaygınlaşmasıyla birlikte herkesin kendisine dayatılan onun dışına çıkamadığı, yalnızca kendine ait belirli bir faaliyet alanı oluştu. Bir kişi ya avcıdır, ya balıkçıdır, ya çobandır ya da eleştirmendir ve eğer geçim kaynaklarını kaybetmek istemiyorsa bunu sürdürmek zorundadır. Halbuki, iş bölümünün ortaya çıkmasından sonra her birey hiçbir zaman avcı, balıkçı ya da eleştirmen olmak zorunda kalmadan canı istediği gibi sabah avlanmak, öğleden sonra balık tutmak, akşam hayvan yetiştirmek ve gece de eleştiri yapmak imkanına sahiptir.

“Toplumsal faaliyetin bu şekilde sabitlenmesi; kendi ürünümüzün, bize hükmeden, denetimimizin dışında gelişen, beklentilerimizi boşa çıkaran, hesaplarımızı suya düşüren nesnel bir güç haline gelmesi, tarihsel gelişimin ana etmenlerinden biridir. İşte özel ve ortak çıkar arasındaki bu çelişkiden hareketle ortaklaşa çıkar, devlet adı altında, gerçek bireysel ve ortaklaşa çıkarlardan ayrı, bağımsız bir biçim alır ve aynı zamanda yanıltıcı bir ortaklık görünümü altında, fakat daima kan bağı, dil, daha büyük ölçekli iş bölümü ve diğer çıkarlar gibi her aile ve kabile topluluğunda mevcut olan bağların somut zeminine dayanan, özellikle de ileride geliştirebileceğimiz gibi, zaten iş bölümü tarafından koşullanmış bulunan ve bu türden her insan yığını içinde ayrışan ve aralarından birisinin bütün diğerleri üzerinde egemenlik kurduğu sınıflara dayanan bir biçim alır.” (Marx ve Engels, 2013: 41).

Yani insan kendi ürettiği ürüne, kendi eylemine hükmedeceğine, insanın ürün ya da eylemi onu köleleştiren yabancı bir güç halini alır. İş bölümü işçileri birbirinden izole eden ve yabancılaştıran bir rol oynar. Böylece, bireyler sadece yaptıkları iş açısından dünyayı algılamaya başlarlar. Gerçek dünyayı göremezler. Bu açıdan bakıldığında ideoloji, “iş bölümünün insanların dünyayı ancak bir açıdan görmelerine sebep olan toplum yapısının yarattığı bir düşüncedir” (Örs, 2009a: 19).

Marx, ‘yanlış bilinç’ anlamında kullandığı ideoloji kavramıyla yanlış bir dünya görüşünü kasteder. Yani Marx için ideoloji ‘yanıltma ve gizemleştirme’ ile ilgilidir. Bu çerçevede Marx ideolojiyi eleştirel bir kavram olarak kullanmıştır. Kendi fikirlerini ise ‘tarih ve toplumun ürünlerini gün ışığına çıkarmak üzere titizlikle tasarlanmış oldukları gerekçesiyle’ bilimsel olarak değerlendirir. Böylelikle ideoloji ile bilim ilk kez bu kapsamda birbirinin karşıtı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sosyolojinin ortaya çıktığı dönemde sosyoloji ile ideolojinin de birbirinin zıddı iki kavram olarak algılanması ve ideolojik olmanın suçlayıcı bir anlam içermesi bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu durum, yani ‘ideoloji ile bilimin’, ‘yanlışlık ile hakikatin’ zıt kavramlar olarak kullanılması Marx’ın ideoloji kavramında hayati bir öneme sahiptir (Bulut, 2011: 191).

Üçüncü olarak Marx ideoloji kavramını bazı sınıfların egemenliği ve hakimiyetiyle bağdaştırmaktadır. Marx’a göre her düşünce ideolojik değildir. Fikirlere ideolojik güç kazandıran etken, egemen sınıflarla ezilen sınıflar arasındaki mücadele ve onun toplumsal ve ekonomik temeliyle bağlantılarıdır. Aslında toplum sınıflar arası çıkar çatışmalarıyla bölünmüştür fakat sınıflar arasındaki eşitsizlikleri meşrulaştıran fikirler toplumu çatışmalı değil uyumlu göstererek bu karşıtlıkları örtmeye ve toplumun parçalanmasını engellemeye çalışmaktadır. Yani sadece egemen sınıfın çıkarlarına hizmet eden ve toplumsal çelişkileri gizleyerek eşitsizlikleri meşrulaştıran fikirler ideoloji diye adlandırılabilir (McLellan, 2009: 15).

“Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir: Yani, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen fikri güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda, zihinsel üretimin araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de, genel olarak, kendine tabi kılar. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikri ifadesinden, düşünceler halinde kavranan egemen maddi ilişkilerden, yani o bir sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerden başka bir şey değildir; yani onun egemenliğinin düşünceleridir” (Marx, 2013: 52).

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi Marx, ideolojiyi sınıf temeliyle ilişkilendirir. Marx’a göre egemen sınıfın nesnel çıkarları ile egemen fikirler arasında direk bir ilişki söz konusudur. Çünkü maddi üretim araçlarını elinde bulunduran egemen sınıf aynı zamanda ideolojik aygıtları ve bu üretime katkısı bulunan aygıtları

da ellerinde bulundururlar. Yani egemen sınıfın çıkarlarını savunan düşünceler bu sınıfın elinde bulunan avantajlar sayesinde toplumun egemen düşünceleri haline gelir (Sancar, 2008: 23).

Bu anlamda ideoloji, “yönetici sınıfın çıkarlarına uygun olan fikirlerin üretimi ve dağıtımı” olarak kabul edilebilir. İdeoloji sayesinde, ekonomik olarak egemen olan sınıflar kendi üstünlüklerini bütün toplumsal aktivitelerde hissettirirler ve doğallaştırırlar. Böylece onların yönetimleri doğalmış ve kaçınılmazmış gibi algılanır, bu yüzden de meşru ve itaat edilmesi gereken bir gerçek olarak kabul edilir. Toplumdaki egemen ideoloji egemen grubun düşüncesi olduğu için açık açık bu grubun çıkarlarına hizmet etmektedir (Devran, 2010: 21).

Bu anlamıyla ideolojiyi bir sınıfın egemenliği olarak gören Marx, ideolojiyi geçici bir şey olarak görmektedir. İdeolojinin sürekliliği yalnızca onu ortaya çıkaran sınıfın var olduğu süre ile sınırlıdır. Kapitalizmin ‘mezar kazıcıları’ olarak adlandırdığı işçi sınıfının tüm sınıf eşitsizliklerini ortadan kaldırmasıyla sınıf çatışması sona erecek ve sınıfsız toplum ideali olan komünizmin gerçekleşmesiyle ideoloji de son bulacaktır. Dolayısıyla işçi sınıfının ideolojiye ihtiyacı yoktur çünkü Marx’a göre yanlış bilince ve yanılsamalara ihtiyacı olmayan tek sınıf odur (Bulut, 2011: 192). Bu nedenle Marx’a göre, Marxizm bir ideoloji değildir; Marxizm ancak, ideolojilerin sonunu belirten ve sonun gelişini hızlandıran, bu nedenle de ideolojileri tahrip eden bir devrimci praxis ve bir bilim yöntemidir (Çağan, 2008: 37).

2. 4 Marx Sonrası Marxistlerin İdeoloji Anlayışı

Marx’tan sonra gelen Marxist düşünürlerin ideoloji tanımlamaları Marx’inkinden farklılık göstermiştir. Bu düşünürler Marxizm’in kendisinin de bir ideoloji olduğu savını ortaya atarak ideoloji kavramını negatif anlamından kurtararak pozitif bir anlama kavuşturmuşlardır. Bunlardan en önemlisi **Ne Yapmalı?** adlı çalışmasıyla Lenin’dir. Lenin sınıf mücadelesinin keskinleşmesinden yola çıkarak işçi sınıfı dahil her sınıfın bir ideolojiye ihtiyacı olduğunu belirtir ve işçi sınıfının düşüncelerini “sosyalist ideoloji” veya “Marxist ideoloji” olarak tanımlar. Ünlü çalışmasında Lenin şöyle yazar:

“(…) tek seçenek şu oluyor ya burjuva ideolojisi, ya da sosyalist ideoloji. İki arasında bir orta yol yoktur (çünkü insanlık üçüncü bir ideoloji yaratmamıştır ve ayrıca da sınıf karşıtılarıyla parçalanmış bir toplumda sınıf-dışı ya da sınıf-üstü bir ideoloji söz konusu olamaz). Öyleyse, herhangi bir biçimde sosyalist ideolojiyi küçümsemek, ona birazcık olsun yan çizmek, burjuva ideolojisini güçlendirmek anlamına gelir” (Lenin, 2003: 44).

Lenin ve 20. yüzyıl Marxistlerin bir çoğuna göre ideoloji belli bir sosyal sınıfın ‘iç birlikteliğini sağlayan, onları taleplerini dillendirmeye ve onları elde etmeye yönelten kendilerine özgü fikirleri’ olarak tanımlanmaya başlamıştır (Bulut, 2011: 193). Lenin’e göre sosyalist ideoloji, burjuva ideolojisiyle mücadele eden bir ideolojidir ve sınıf mücadelesinin silahı olarak rol oynar. Bundan sonra ideoloji artık ne zorunlu olarak yanlış bilinç ve gizemleştirmeyi ima etmekte ne de bilimin ve hakikatin karşıtı olarak durmaktaydı. Hatta ‘bilimsel sosyalizm’i işçi sınıfı ideolojisi olarak kabul görmeye başladı. Lenin, kapitalist sistemin devamlılığının sağlanmasında ideolojinin oynadığı önemli rolün farkındaydı. Ona göre ‘burjuva ideolojisi’ tarafından köleleştirilen proleter sınıf, kendi kendine asla kendi bilincine ulaşamayacaktır. Bu yüzden Lenin, kendilerine ait devrimci potansiyelleri gerçekleştirme yolunda işçi kitlelerine yol gösterecek ‘öncü’ bir partiye ihtiyaç olduğunu vurgular (Heywood, 2011: 23).

“İşçiler arasında sosyal-demokrat bilincin olamayacağını söyledik. Bu bilinç, onlara dışardan getirilmeliydi. Bütün ülkelerin tarihi göstermektedir ki, işçi sınıfı, salt kendi çabasıyla sadece sendika bilincini, yani sendikalar içerisinde birleşmenin, işverenlere karşı mücadele etmenin ve hükümeti gerekli iş yasalarını çıkarmaya zorlamanın vb. gerekli olduğu inancını geliştirebilir. Oysa sosyalizm teorisi, mülk sahibi sınıfların iyi eğitim görmüş temsilcileri tarafından, aydınlar tarafından geliştirilen, felsefi, tarihsel ve iktisadi teorilerden doğup gelişmiştir” (Lenin, 2003: 35).

Bunun nedeni ise proleter sınıfın kendi başlarına kaldıklarında burjuva ideolojisi tarafından köleleştirilmeleridir. “(…) işçi sınıfı hareketinin kendiliğinden gelişmesi, onun burjuva ideolojisine tabi olmasına (...) yol açar; çünkü kendiliğinden işçi sınıfı hareketi, trade-unionculuktur (sendikalizm) ve trade-unionculuk, işçilerin burjuvaziye ideolojik köleliği demektir” (Lenin, 2003: 44). Sosyalist entelijensiyanın görevi uzun yıllardır hakim ideoloji olan burjuva ideolojisine alternatif bir ideoloji üreterek işçi sınıfının hareketini burjuvazinin kanatları altında kurtararak demokrasinin kanatları altına sokmaktır (Lenin, 2003: 44).

İdeoloji teriminin Lenin'deki kullanımına benzer bir kullanımı Georg Lukacs'ın çalışmalarında da rastlayabiliriz. 1920'lerin başlarında işçi sınıfının görevleri ve karşılaştıkları sorunlar üzerine kafa yoran Lukacs, proleter devrimin sonucunun belirlenmesinde 'proletarya ideolojisi'nin oynadığı role değinir. Lukacs'a göre proletarya sonunda tarihsel misyonunu yerine getirecektir fakat söz konusu olan tek soru 'ideolojik olgunluğa erişmeden, kendi sınıf durumuna dair doğru bir anlayış ve doğru bir sınıf bilinci edinmeden önce ne kadar ıstırap çekmek zorunda olduğudur' (Thompson, 2013:61).

Lenin ve Lukacs'ın ideoloji terimini kullanma şekilleri ideoloji kavramının anlamında bir nötrleşmeyi de beraberinde getirdi. Lukacs da Lenin gibi ideolojiyi "birbiriyle çatışma halindeki başlıca sınıfların kendi çıkarlarını ifade ve teşvik eden fikirlere" atıfta bulunacak şekilde genelleştirir. Hem Lenin hem de Lukacs proleter sınıfın devrim önündeki engellerin üstesinden gelebilmek için bu türden bir ideolojiyi geliştirmesinin ve yaymasının önemini vurgulamışlardır. Fakat bu düşünce Marx'ın ideoloji kavramsallaştırmasıyla çok önemli farklılıklar arz eder. Marx'a göre ideolojiyi oluşturan fikirler hakim sınıfın düşüncelerini içerir. Marx hiç bir zaman 'sosyalist ideoloji'den ya da 'proletarya ideolojisi'nden bahsetmemiştir. Marx'a göre ideoloji, proletaryayı zafere götürecektir yolu belirlemek bir yana, proletaryayı yanlış yola sürükleyebilecek soyut doktrinler ve yanıltıcı fikirler içerebilir. İdeoloji proletaryanın mücadelesinde kullanabileceği bir silah olmak bir yana belki de sosyalizmin zaferinin önünde duran ve üstesinden gelinmesi gereken bir engeldir (Thompson, 2013:62).

Marksizm'de ideoloji 20. yüzyıla gelindiğinde daha da karmaşık bir hal alır. "XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Rusya'da Ekim Devrimi'nin gerçekleşmesi, Kıta Avrupasında girişilen birçok sosyalist devrim denemesine karşın kapitalist devletlerin bu süreçlerden başarıyla çıkmaları, Almanya ve İtalya başta olmak üzere kurulan faşist devletler ile tüm özgürlük vaadlerine karşın yeni kurulan SSCB'deki Stalinist yapı arasında totaliterlik bağlamında benzerliklerin kurulması, iki dünya savaşında farklı ulusların proleter sınıflarının birbirine karşıt saflarda egemenleri için savaşıyor olmaları" gibi sebepler Marksizm'in o zamana kadar ortaya koyduğu

analizlerden farklı noktalar üzerine odaklanma ihtiyacı yarattı. Özellikle de kapitalizmin girdiği krizlerden yıkılmak yerine daha da güçlenerek çıkması, kapitalist toplumların ekonomik ilişkilerinden ziyade siyasal, kültürel ve toplumsal dinamikleri üzerine yoğunlaşma gerekliliğini doğurdu (Bulut, 2011: 193). Kapitalizmin nasıl giderek güçlendiği ve neden kolay yıkılmayan bir sistem olduğu sorusu sadece burjuvazinin baskı ve şiddete dayalı yönetim aygıtı olarak ele alınmasıyla cevaplanamazdı. “Gelişmiş kapitalist toplumların kültürel ve ideolojik süreçlerini anlamaya yönelik yeni kuramsal çabaların sorduğu temel soru, kapitalizmin nasıl olup da açık bir şiddete ve zorbalığa başvurmadan kitleleri yönetme becerisini gösterebildiğidir. Diğer bir deyişle, artık yanıtı aranan soru, kapitalizmin üretim pratiklerinin yarattığı toplumsal çarpıklıklar değil, kapitalizmin parlamenter demokratik bir siyasal sistem içinde yönetilen sınıfların onayını nasıl kazandığıdır” (Sancar, 2008: 28). Özellikle 1930lardan sonra ideoloji kavramıyla uğraşan teorisyenlerin üzerine yoğunlaştıkları ana çalışma konusu bu olmuştur. Bu çalışmalar ideoloji konusundaki tartışmalara farklı boyutlar kazandırmıştır.

2.5 Antonio Gramsci ve İdeoloji Kavramına Katkıları

Marxizm’deki ideoloji tartışmaları Antonio Gramsci ile birlikte zirveye ulaştı. Aslında Gramsci, ideoloji terimini çok az kullanır, fakat onun yerine neredeyse aynı anlama gelen ‘felesefeler’, ‘dünya kavrayışı’, ‘düşünce sistemleri’ ‘bilinçlilik biçimleri’ gibi bazı kavramları kullanır. Aynı zamanda ideolojilerle aynı anlama gelmese de onların asıl nedenlerine işaret eden ‘kamu duygusu’ gibi kavramlardan da yararlanır. Gramsci’nin ideoloji kavramsallaştırmasını anlayabilmek için ‘hegemonya’, ‘sivil toplum’, ‘alt yapı-üst yapı’, ‘devlet’ ve ‘aydınlar’ gibi terimlerini iyice anlamak gerekir (Hall, Lumley ve McLennon, 2014: 163-164).

Gramsci ideoloji kavramını Marx’taki ‘yanlış bilinç’ düşüncesinden uzaklaştırıp, “toplumsal sistemin çatışmalı yapısını bir arada tutan ve temelde toplumsal sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan egemen ideoloji” olarak ele almış ve “toplumsal yeniden üretim sürecinin bütünüyle kontrol edilebilmesini sağlayacak bir kavram” olarak hegemonya kavramı ile birlikte kullanmaya

başlamıştır. Gramsci'nin ideoloji yaklaşımı, “hegemonya teorisi, kültür sorunlarına gösterdiği ilgi, toplumsal yapılanmanın üstyapısını çözümlmeye çalışması ve kapitalist devletin zora dayalı olmanın ötesinde, bu zoru görünmez hatta gereksiz kılacak iktidar biçimlerine dikkat çekmesi, taktik ve iknanın önemini vurgulaması” bakımından ideoloji teorilerinde önemli ve farklı bir yere sahiptir. Ayrıca Gramsci kapitalist devletin klasik Marxizm'deki gibi sadece burjuvazinin baskı ve şiddete dayalı yönetim aygıtı olarak tanımlanmasının eksik olduğunu iddia eder. Ona göre devletin tekelinde bulunan baskı ve zor kullanarak egemenlik kurma imkanı dışında bir de çoğunluğun rızasını ve onayını kazanmaya yardımcı olan ‘eğitim, basın, din, hukuk, kültür’ gibi bir dizi ideolojik üstyapı kurumlarınca desteklenen diğer bir yönü daha vardır. Dolayısıyla kapitalist sistem kendini yeniden üretmek için kültürel ve ideolojik boyuta daha çok ağırlık vermektedir. Kısacası, Gramsci hegemonya ve egemen ideoloji kavramları aracılığıyla kapitalizmin açık bir şiddet ve baskı uygulamadan nasıl olup da var olmaya devam ettiği ve kitlelerin onayını kazanarak onları yönettiği sorusuna cevap aramaktadır (Parlak, 2005: 35).

Larrain, Gramsci'nin ideoloji konusunda eleştirel bir duruştan çok olumlu bir duruş benimseyen ilk ve tek kişi olduğunu iddia eder (Barrett, 1996: 62). Gramsci olumsuz ideoloji anlayışının nedenlerini ideolojinin ya sadece ekonomik temel tarafından belirlenmiş olmasına ya da belirli kişilerin zihinlerinde keyfi olarak yaratıp ortaya attıkları anlamsız teorilere ideoloji adı verilmesine bağlamıştır ve sadece çürütmek için ele almıştır. İdeolojinin olumsuz anlamının kavramın teorik tahlilini bozduğunu belirten Gramsci bu yanlışlığın meydana gelmesinin nedenlerini de şu şekilde sıralamıştır:

1. “Hem ideolojiye yapıdan ayrı bir nitelik verildi, hem de yapıları değiştiren ideolojiler değil, bunun aksi olduğu ileri sürüldü;
2. Bazı siyasal çözüm şekillerinin ‘ideoloji’, yani yapıyı değiştirmek için yetersiz olduğu, oysa değiştireceğine inanıldığı, bunun yararsız, saçma, vb. bir şey olduğu söylendi;
3. Sonra da bütün ideolojilerin ‘görünüştten’ ibaret yararsız, saçma, vb. olduğu hükmü verildi” (Gramsci, 2003: 78-79).

Gramsci'nin ideoloji kavramına kuramsal katkısının önemi kapitalist devletin zora ve baskıya dayanan iktidarını vurgulamak yerine bu baskıyı görünmez ve gereksiz kılacak iktidar biçimlerine dikkat çekmesidir. Bu tür bir iktidar Gramsci'nin

hegemonya kavramında somutlaşır. Bu kavram iktidarın zora ve baskıya dayalı tanımlarının yerine ideolojik süreçler boyunca zihinlerde kurulan ve onaya dayanan özelliklerini öne çıkarmaktadır (Sancar, 2008: 31).

İdeoloji kavramının olumsuz anlamının iyice yaygınlaşmasından dolayı Gramsci organik ideolojilerle keyfi olanları ayırmak gerektiğinden bahseder. Organik ideolojiler belirli bir tarihsel yapı açısından zorunlu oldukları için psikolojik bir geçerlilikleri vardır. Bu ideolojiler “insan yığınlarını örgütler, insanların üzerinde harekete geçecekleri, durumlarının bilincine erecekleri, savaşacakları, vb. zemini hazırlar.” Keyfi olanlar ise “bireysel hareketlerden, polemiklerden başka bir şey meydana getirmez.” (Gramsci, 2003: 79). Gramsci için önemli olan organik ideolojilerin yapısını ve işleyişini anlamaktır çünkü organik ideolojiler kapitalist toplumlarda egemen sınıfın iktidarını sağlayan ve bu iktidar etrafında toplumsal bir bütünleşmeyi mümkün kılan ideolojik yapılandırma. Toplumsal yapıda bütünlüğü sağlayan bilinç formları olarak organik ideolojiler bir anlamda tarihsel bloktaki bütünlüğü de sağlar (Sancar, 2008: 36).

Gramsci’ye göre alt-yapı ve üst-yapı organik bir bütünlük içinde tarihsel blok oluştururlar. Marxist anlayışta ekonomik ilişkilerin belirlediği alt-yapı politik ve ideolojik öğeleri içeren üst-yapıyı belirler. Bu anda oluşan tarihsel blok üst-yapıyı o kadar etkili kılmaktadır ki ilişki tersine döner ve üst-yapı alt-yapıyı etkilemeye hatta gelişimini engellemeye başlar. Diğer bir ifadeyle üst-yapıda yer alan ideoloji, tüm alt-yapıyı kontrolü altına alır (Örs, 2009a: 23). Bu bloğu oluşturan alt-yapı ya da üst-yapıdan herhangi biri diğerinden daha üstün değildir. Bu iki öge arasında organik bir bağ vardır ve bu bağ ekonomik düzeyde değil üst-yapısal düzeyde etkinlik gösteren organik aydınlar sağlamaktadır. Tarihsel blok, kapitalist sistemin çatışmalı ve çelişik güçlerini bir arada tuttuğundan dolayı sistemin öğeleri arasında ‘organik bir bağ’ yaratarak sistemin yeniden üretimini mümkün kılmaktadır. Kapitalist sistem de bu sayede bir egemen ideoloji oluşturabilmektedir. Bu egemen ideolojinin oluşumu ise, ‘yönetilenlerin onayına dayalı, egemen sınıf çıkarlarının yeniden üretimini sağlayacak ve kapitalist devletin açık şiddete başvurmasına gerek bırakmayacak’ tarzda bir hegemonya oluşumunu desteklemektedir (Parlak, 2005: 38).

Tarihsel bloğu oluşturanlar Gramsci'ye göre 'organik aydınlar'dır. 'Organik aydın' ve 'geleneksel aydın' ayrımı yapan Gramsci organik aydınları kendi sınıflarının kolektif bilincini ya da ideolojisini, siyasal, toplumsal ve ekonomik düzlemde dile getiren sınıf olarak tanımlar. Geleneksel aydınlar ise yanlış bir şekilde kendilerini toplumsal sınıflardan özerk sanan, toplumsal siyasal değişimin üstünde ve ötesinde bir tarihsel süreklilik arz etmiş gibi görünen entelektüellerdir (McLellan, 2009: 32). Organik aydın kategorisi sadece ideologları ve filozofları değil, aynı zamanda siyasal eylemcileri, sanayi teknisyenlerini, siyasal iktisatçıları, hukuk uzmanlarını da kapsar. Organik aydınlar eski idealist tarz aydınlar gibi derin felsefi düşüncelere dalan kimseler değil, toplumsal yaşama etkin bir şekilde katılan ve olumlu siyasal akımların kuramsal ifade kazanmasına yardım eden ve her zaman ikna eden kimselerdir. Hedefleri ise normal şartlarda farklılık gösteren bireysel iradelerin ortak bir dünya anlayışı temelinde bir araya gelip birleşeceği bir 'kültürel-toplumsal' birlik yaratmaktır (Eagleton, 1996: 171).

Gramsci'nin hegemonya kavramını anlamak için gerekli olan anahtar kavramlardan bir diğeri devlet ile ekonomi arasındaki bütün aracı kurumları kastederek kullandığı 'sivil toplum'dur. Marxist geleneğe sadece ekonomik alana karşılık gelen sivil toplum Gramsci'de daha geniş bir alanı kapsar ve toplumun üretmiş olduğu tüm semboller, değerler, din, felsefe gibi tüm zihinsel ürünleri içermektedir ve ideoloji de bu alana dahildir (Örs, 2009a: 21). Gramsci'ye göre devleti siyasi toplumla özdeş kılan anlayış yerini şu denklige bırakmıştır: Devlet = Siyasi toplum + sivil toplum. Yani devlet "zorlayıcı bir güce bürünmüş hegemonya"dır (Gramsci, 2003: 323). Gramsci sivil toplum ile devleti (siyasal toplumu) barıştırmayı amaçlayan bir yaklaşım sergilemektedir. Gramsci sivil toplum ile siyasal toplumun birbirine karıştırılmasının devleti putlaştıracağını iddia ederek devleti bir zorba gibi görmemek gerektiğini, devletin bir ikna edici yönünün de olduğunu ifade etmektedir. Gramsci'ye göre sivil toplum sadece ekonomik ilişkiler ağı değildir. Sivil toplum, devletin ideolojik ve kültürel hegemonya alanındadır. Bu alana denk düşen sivil toplumun devletin bir parçası olarak görülmesi gerektiğini belirten Gramsci'ye göre devletin ikna edici rolü ile siyasal toplumun sivil toplum

içinde eriyeceğini, bir süre sonra devletin de ortadan kalkacağını ve demokratik sosyalizmin gerçekleşeceğini öngörmektedir (Tamer, 2010: 99).

Gramsci'ye göre kendinden önceki Marxist devrimcilerin hatası sivil toplum ile devlet arasındaki ilişkiyi görememeleridir. Devlet sadece bir baskı aracı değildir ve toplumu ikna etmede sadece fiziksel güç kullanmaz. Zaten öyle olsaydı meşruiyetten yoksun otoritesiz bir devletten bahsederdik. Fakat toplumsal sınıflar ne kadar ezilirse ezilsin siyasal iktidara fazla sorun çıkarmadan boyun eğler. Ezilen sınıfların egemen sınıfların egemenliğini doğal bulması ve kolayca kabul etmesi sivil toplumun ortak olarak paylaştığı dünya görüşü sayesinde olmaktadır. Dolayısıyla devlet toplumu sadece şiddet araçlarıyla değil aynı zamanda daha etkili bir araç olan ideoloji vasıtasıyla da yönetir (Örs, 2009a: 21). Kapitalist sistemin başarısının nedeni de sadece bu sınıfın sahip olduğu eşitsiz siyasi ve iktisadi iktidar değil, Gramsci'nin ifadesiyle burjuva fikir ve ideolojilerinin 'hegemonyası'dır. Diğer bir ifadeyle, kapitalizmde hakimiyet yalnızca baskı ve zorla oluşmaz, aynı zamanda dilin, ahlakın, kültürün ve sağduyunun hakimiyetiyle de oluşur (Bulut, 2011: 197). Yani egemen sınıfın toplumu hegemonik olarak yönetebilmesi sivil toplum içerisinde gerçekleşir. Egemen sınıfın dünya görüşü bu sınıfın aydınları aracılığıyla öyle etkili yayılır ki bir süre sonra bu değerler tek doğru değerler haline alır ve tüm toplumun "ortak duygusu/sağduyusu" haline gelir (McLellan, 2009: 33).

Gramsci, bir sınıfın kendi ideolojisini, kültürel ve moral liderliğini diğer sınıflara onay ve rızaya dayalı olarak kabul ettirebilmesi durumunu "hegemonya" kavramıyla açıklar. Egemen sınıfın ideolojisi toplumda kabul edildiği ve benimsendiği sürece bu sınıfın iktidarı meşrudur. Gramsci, hegemonya çözümlemesi sayesinde ideoloji kavramını 'sistematik düşünce' olarak tanımlamaktan kurtarmış ve bu kavramı, "toplumsal mücadele ve uyum pratikleri içindeki kolektif öznelere kendilerini sürekli yeniden temsil etmeye çalıştıkları dinamik alanın çözümlenmesiyle" ilişkilendirmiştir. İdeoloji, artık maddi temeli olan bir toplumsal pratiktir. Statik bir tanımdan kurtularak pratiğin bir parçası olmuştur (Sancar, 2008: 43). Eagleton'a göre hegemonya hiç bir zaman bir kerede ulaşılan bir şey değildir, "sürekli yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değişikliğe uğratılması

gerekir.” Dolayısıyla hegemonya ideolojide olmayan mücadele içerimine sahiptir (Eagleton, 1996: 166).

Gramsci’ye göre ‘hegemonya oluşturmak’ sosyal hayatta birisinin kendi dünya görüşünü (ideolojisini) bir bütün olarak toplum bünyesine baştan sona yayarak ve bu yolla kendi çıkarları ile toplum çıkarlarını büyük oranda eşitleyerek, ahlaki, siyasi ve entelektüel liderlik kurması demektir. Yani hegemonya kabaca bir iktidarın kendi egemenliği için yönetimi altındaki insanların rızalarını kazanmak için başvurduğu bütün pratik stratejiler alanı olarak tanımlanabilir (Eagleton, 1996: 167). Kısacası hegemonya “rızanın örgütlenmesi” ya da “bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreçler”dir denilebilir (Barrett, 1996: 65).

Serpil Sancar hegemonyayı “ortak iradeyi oluşturacak bir dünya görüşü yaratmak için ideolojik alanın dönüştürülmesi, (...) farklı sınıfların dünya görüşlerinin eklenmesi ve yöneten sınıfla yönetilenler arasında bir tür ideolojik homojenliğin kuruluşu” olarak tanımlar. Hegemonik ideolojinin sonuç olarak egemen sınıfın egemenliğini nasıl yeniden ürettiği sorusuna dikkat çeken Sancar’a göre hegemonik ideolojinin sınıfsal karakterini belirleyen temel birleştirici unsur çimento görevini gören ideolojik öğelerin daima temel ekonomik sınıfın maddi çıkarlarının ve dünya görüşünün ifadesi olmasıdır (Sancar, 2008: 40).

Gramsci’ye göre sivil toplum alanı içine dahil olan gazete ve özel radyo-televizyon kanalları, aile, izci hareketi, kilise, okullar ve ordu gibi pek çok kurum ve yapı, bireyleri, egemen iktidara baskıdan çok rıza üreterek bağlayan hegemonik aygıtlar olarak işlev görür. Modern kapitalist sistemlerde sivil toplum çok önemli bir güç haline geldiği için hegemonya da çok geniş alanlara yayılabilir. Egemen iktidarın inceden inceye ve kapsamlı bir şekilde gündelik etkinliklerin en küçük parçasına kadar yayıldığı, kültürle iç içe geçtiği, anaokullarından cenaze törenlerine kadar yaşamın her alanına damgasını vurduğu bir sosyal yapı içerisinde bu hegemonik öğelerden etkilenmemek ve bu sürecin dışında kalmak mümkün görünmemektedir. Daha çok baskıcı olarak algılanan bir iktidara karşı değil de sosyal düzenin ‘sağ duyusu’ haline gelmiş bir iktidara karşı işçi sınıfının savaşıp galip gelmesi olanaksızdır (Eagleton, 1996: 164-165).

Bu açıdan bakıldığında devletin rıza üretmek yerine zora başvurmayı tercih etmesi, devletin güçsüzlüğünün de bir göstergesidir.

“Güçsüz olduğu ve zor kullandığı dönemlerde devlet, zor uygulamakta olduğu halde, zorun kullanılmadığı ve hatta iktidarın, çoğunluğun rızasına dayandığı izlenimini vermek üzere, kamu oyunu temsil ettiği iddia edilen ve ideolojinin yapay bir biçimde oluşturulduğu ve yeniden üretilerek aktarıldığı gazeteler, dernekler, radyo, televizyon kanalları ile eğitim kurumları vb. araçları da egemen ideolojinin kendisini meşrulaştırmak amacıyla seferber etmektedir” (Parlak, 2005: 46).

İşte bu noktada devreye giren aydınlar bu hegemonik süreçte, egemen sınıfın memurları olarak toplumsal hegemonya ve siyasal iktidarın alt kademedeki görevlerini yerine getirirler.

İdeolojik hegemonya, burjuva fikirlerinin zıt görüşlerin yerini alıp, çağın ortak duygusu haline gelmesi olarak da tanımlanabilir. Gramsci, ideolojinin sanatta, edebiyatta, eğitim sisteminde, kitle iletişiminde, günlük dilde ve popüler kültürde, kısacası tüm toplumsal düzeylerde ne derece yaygın ve gömülü olduğuna dikkat çeker. Egemen sınıfın geleneksel entelektüelleri tarafından inşa edilen hegemonik fikirleri, yönetilen sınıfların gerçek yaşantıları haline gelir. Gramsci, “burjuva hegemonyasının proletaryanın kişisel inançlarını, normlarını ve emellerini biçimlendirdiği kanaatinde olduğu için, ısrarlı bir biçimde bu burjuva hegemonyasına karşı bir mücadelenin ancak siyasî ve entelektüel düzeyde, başka bir deyişle, ideoloji düzeyinde mümkün olabileceğini savunuyordu. Onun önerisi, işçi sınıfı içerisinde yer alan organik entelektüellerin, karşıt bir hegemonya kurarak burjuva hegemonyasını destekleyen geleneksel entelektüellere karşı bir mücadele içine girmeleridir” (Bulut, 2011: 197).

2.6 Louis Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları

Gramsci'nin kuramsal çabasının bir benzerini Louis Althusser'in çalışmalarında da görmek mümkündür. Althusser de Gramsci gibi gelişmiş bir kapitalist sistem içerisinde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Görünür herhangi bir baskıya dayanmayan yönetim şekillerinin bilgisini ortaya çıkarmak Althusser'in egemen ideoloji anlayışının temelini oluşturur.

Althusser'e göre ideoloji toplumsal yapıyı meydana getiren üç ana düzeyden biridir. Toplumsal yapıyı oluşturan diğer iki düzey ise 'ekonomik yapı' ve 'siyasal pratik'tir. Her bir yapının ayrı bir işlevi ve ayrı bir amacı vardır. Althusser bu yapıların içinde ideolojinin klasik anlayışta olduğu gibi "ekonomik pratiğin bir uzantısı değil, bir gölge fenomeni değil, son kertede ekonomik pratikle belirlenmekle birlikte, kendi özerk belirleyici etkisi olan, maddî bir pratik" olduğuna vurgu yapar (Belge, 2000: 9). Yani ideolojinin toplumsal yapı içerisinde belirleme gücü ve misyonu vardır. İdeoloji kendi gücüne dayanarak tüm sosyal yapıyı etkiler ve hatta onların oluşumlarını belirlemeye çalışır.

Toplumsal formasyonun bu üç ayrı yapısından biri ekonomik yapıdır. Ekonomik yapı, ekonomik faaliyetleri kapsamaktadır. Bir maddeyi başka bir hammaddeye dönüştürmek, madde üzerinde çalışmak, elde edilen ürünü satmak ve bu satıştan kar elde etmek ekonomik bir çabadır. Ekonomik yapı belirli maddeleri toplumun ihtiyaçlarını karşılayacak başka maddeler haline dönüştürür ve toplumun kullanımına sunar ve bu açıdan da maddidir. Ekonomik yapı varlığın vazgeçilmez şartıdır, yaşamak için üretmek gerekir (Kazancı, 2002: 68).

Toplumsal formasyonun diğer bir düzeyi 'siyasal pratik'tir. Siyasal pratik ekonomik faaliyet sonucu ortaya çıkan ürünün nasıl paylaşılacağına ilkelerini belirleyen uygulamadır. Üleşimin ilkelerinin açıklandığı ve bunlara uyumun sağlanmaya çalışıldığı alandır. Bu alanda belirlenen hukuki kurallar kime ne kadar pay düşeceğini belirler. Örneğin, işçi ücretinin ne olacağını, hukuk kurallarına uymamanın cezasını bu yapı belirler ve bu kurallara uyumu insanlara meşru gelen kurumlarıyla denetler. Ülkenin siyasal sistemi, parlamentosu, hukuk sistemi, sendikacılığı, siyasi partileri, kolluk güçleri bu yapı içinde görevli kurumlarıdır (Kazancı, 2003: 42).

Toplumsal formasyonun üçüncü katmanı 'ideolojik düzey'dir. İdeolojik düzey sistemin devamlılığını sağlayan yapıdır. Ekonomik yapı sistemin maddi ihtiyaçlarını karşılar. Siyasal pratik de ekonomik yapıyı ve statükoyu denetler. İdeoloji ise ekonomik ve siyasi sistemin bir dönemden diğer döneme, bir nesilden diğer nesle geçişini sağlamakla görevlidir. Dönemler arasındaki bağlantıyı sağlar.

Sistemi zaman ve mekan bakımından birbirine bağlayan bir harç görevi görür. ‘İdeolojik yapılaşma, düzenin; sürekliliğini sağlayan, sistemi yeniden üreten, vazgeçilmez, olmazsa olmaz toplumsal pratikleri içerir.’ Fakat Althusser, ideolojilerin kendilerinin değil de taşıyıcıları olan ayinler, dini törenler, gelenek ve görenekler, iletişim araçları gibi ritüellerin sürekli olduğunu ve bu ritüellerin aracılığıyla ideolojilerin bir kuşaktan diğerine aktarıldığını belirtir (Kazancı, 2002: 69-70).

Klasik Marxizm’de toplumsal bütünlük sorunu altyapı ve üstyapı metaforuyla tanımlanırken Althusser bu bütünlüğü ekonomik, politik ve ideolojik düzeylerin birbiri karşısındaki özerkliği ve ideolojik düzeyin bir bütün olarak toplumsal sistemi yeniden-üretim işlevi çerçevesinde kuramlaştırır. “Toplumsal nesnelliğin bir düzeyi olarak ideolojinin görelî özerkliği demek, kendi içinde özgün belirlenme mekanizmalarına sahip bir alan olarak ideolojinin tanımlanması demektir.” İdeolojik düzeyin sahip olduğu mekanizmalar kapitalist bir sosyal sistemde hem üretim araçlarının hem de üretim güçlerinin, yani emek gücünün de yeniden üretilmesini ve bireylerin sisteme uyumlu hale getirilmesini mümkün kılar. Althusser’e göre herhangi bir toplumsal yapının kendini yeniden üretmesi için mutlaka ideolojik çabaya ihtiyaç vardır. İdeoloji olmazsa ekonomik ve siyasal yapı içerisinde rol alan bireylerin kendilerine düşen görevleri tekrarlamaları ve kendilerinden sonra gelen kuşaklara aktarmaları mümkün değildir. Yani kapitalist sistemin devamı hem bunun temeli olan işbölümünün yeniden üretimi için gerekli bilgi ve becerilerin üretilmesini hem de bu bilgi ve becerileri üretimde uygulayacak işçilerin sisteme uyumunu ve bağlılığını gerektirir. Bu işlev kapitalist bir toplumda ideolojik aygıtlar aracılığıyla ve bir üstyapı pratiği olarak gerçekleştirir (Sancar, 2008: 47-48).

Althusser hiçbir eserinde ideolojiyi tümüyle betimleyen bir tanım vermemiştir. İdeoloji ile ilgili üç önemli kurucu tez ortaya atmakta ve bu tezler üzerinde kavramsallaştırma yapmaktadır. Bunlar birbiriyle ilintili ama birbirlerinin sonucu değildir. İlk olarak Althusser “ideolojinin tarihi yoktur” der. İdeolojinin, toplumsal formasyonların ve sınıf mücadelesinin tarihine dayandığı görülmektedir. Althusser bu tezini, Freud’un ‘bilinç dışı öncesiz ve sonrasızdır’ yani tarihi yoktur

yolundaki önermesiyle ilişkilendirmektedir. “Öncesiz ve sonrasız demek her tür tarih karşısında aşkın değil de, hazır ve nazır, yani tarihin tüm yayılımında biçimi değişmez demektir, ben de Freud’un sözünü harfi harfine devralıp, tıpkı bilinçdışı gibi, ideoloji de öncesiz ve sonrasızdır, diyeceğim” (Althusser, 2010: 81).

İkinci olarak Althusser, ideolojiyi “bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin imgesel bir tasarımı” olarak tanımlar. Ona göre bireyler ideolojide “gerçek var oluş koşullarını, gerçek dünyalarını değil, her şeyden önce sözü edilen gerçek var oluş koşullarıyla olan ilişkilerini” temsil etmektedir. “Her türlü ideolojik tasarımı, dolayısıyla gerçek dünyaya ilişkin imgeselliğin merkezinde iste bu ilişki yatar. ... tüm ideolojilerde gözlemlenebilen her türlü imgesel çarpıtmanın, bu ilişkinin imgesel doğası tarafından desteklendiği yolundaki tezi ileri sürebiliriz.” Althusser her ideolojinin ortaya koyduğu çarpıtmada var olan üretim ilişkilerini değil ama bireylerin üretim ilişkileri ve bu ilişkilerden türeyen ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkiyi temsil ettiğini iddia eder. “(...) ideolojide tasarımı, bireylerin var oluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, bu bireylerin boyun eğerek yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkidir” (Althusser, 2010: 91-92).

“İdeolojinin bireylere özne diye seslendiğini” belirten Althusser’in üçüncü tezine göre ise “her ideoloji ancak bir özne aracılığıyla ve özneler için var olabilir.” Özne ideolojinin kurucu kategorisidir. İdeoloji yalnızca somut özneler için vardır. İdeoloji bireyleri birer toplumsal özne konumuna getirir ve bu özneleri bir toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlayarak yaşanan ilişkilerin yeniden üretilmesini sağlar. Dolayısıyla her ideolojinin işlevi somut bireyleri özne haline getirmektir. İdeoloji özneleri ‘Türk, Müslüman, öğrenci, asker, genç, anne, vb.’ gibi ifadelerle adlandırır ve çağırır. İdeoloji sayesinde bireyler daha doğmadan bile bir özne konumundadır. “İdeoloji öncesiz ve sonrasız olduğuna göre, ideolojinin işleyişini tasarımlarken benimsediğimiz zamansallık biçimini artık terk etmeli ve söyle demeliyiz: ideoloji zaten hep özne olarak seslendi bireylere (...) bu da bizi kaçınılmaz son bir önermeye götürür: bireyler zaten hep öznelerdir” (Althusser, 2010: 105).

Aslında buradaki özne kavramı bağımsız bir bireyi anlatmaktan ziyade daha üstün bir otoriteye boyun eğen ve bu boyun eğişini kabul etmekten başka bir özgürlüğü olmayan varlığı kasteder. Genellikle kabul edildiği üzere “özne” gerçekten de “özgür bir öznellik” yani “hareketlerinin yaratıcısı ve sorumlusu olan bir inisiyatif merkezini” ve aynı zamanda da “daha yüksek bir otoriteye boyun eğmiş, yani özgürce boyun eğmeyi kabul etmek dışında her türlü özgürlükten yoksun, bir başkasının tabiiyeti altındaki bir özneyi” belirtir. İdeoloji sayesinde özne haline getirilen, itaat altına alınan özneler “yürürler”. Devletin herhangi bir baskı aygıtının müdahale etmesine yol açan “kötü öznelerin” dışında kalan “iyi özneler” ideoloji ile “kendiliklerinden yürürler”. İdeoloji sayesinde var olan durumun, böyle olması gerektiğini ve başka biçimde olmamasının gerçekten iyi ve doğru olduğunu, Tanrı’ya, vicdanına, papaza, patrona, mühendise uymak gerektiğini, komsusunu, kendini sever gibi sevmek gerektiğini kabul ederler (Althusser, 2010: 208). Bu anlamda Althusser toplumun bireyler arası ilişkiler olarak tanımlanmasının doğru olmayacağını belirtir çünkü bireyler bu ilişkilere belirleyici özneler olarak değil de toplumsal ilişkiler içinde belirlenen bireyler olarak girmektedirler. Ancak ideoloji sayesinde bireyler toplumsal ilişkilerin bütününe hiçbir zaman göremez ve kendilerini özneler olarak düşünürler (Bulut, 2011: 200). O halde Althusser’e göre ideolojinin rolü insanları özgür ve özerk olduklarına inandırmaktır.

Althusser yapısalcılıktan etkilenmiş bir yazar olarak bir siyasal ve sosyal yapıyı anlamak için onun derinlerinde yatan yapısal öğelere bakmak gerektiğini belirtir. Bu nedenle de ideoloji çözümlemesinin temelinde egemen sınıf iktidarının devletin baskı aygıtları aracılığıyla kuruluşu ile devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla kuruluşu arasında yaptığı ayırım vardır. Devlet sadece görünen baskı araçlarından oluşmuyor, aynı zamanda şiddet içermeyen ve topluma farklı şekillerde nüfuz eden ideolojik aygıtları da içeriyor. Polis, ordu, mahkeme, hapisane gibi baskı ve şiddet kullanımına dayanan kurumlar *devletin baskı aygıtları* olarak adlandırılırken; eğitim kurumları, din, aile, siyasal partiler ve medya araçları gibi halkın onayına dayalı olan kurumlar *devletin ideolojik aygıtları* olarak tanımlanır.

Hiçbir devlet yalnızca baskı ve zora dayanan bir sistemle uzun süre ayakta kalmaz. Varlığını devam ettirebilmesi için bireylerin rızasını ve onayını kazanmak zorundadır. Devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla üretilen ideoloji vasıtasıyla kendi varlığını meşrulaştıran devlet kendi değerlerini yeni kuşaklara aktarır topluma empoze eder. Çünkü devletin ideolojik aygıtları egemen sınıfın sahip olduğu egemen ideolojinin altında birleşirler. Egemen sınıf devlet iktidarını elinde bulundurduğu gibi DİA'larda da etkin bir rol oynamaktadır.

Devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları arasındaki farklara değinen Althusser birinci fark olarak devletin bir tek baskı aygıtı olmasına karşın, birçok DİA'sı olduğunu belirtir. İkinci olarak devletin baskı aygıtının tümüyle kamuda yer almasına karşın DİA'ların en büyük bölümü özel alan içinde yer alır: Kiliseler, partiler, sendikalar, aileler, gazetelerin ve kültürel kuruluşların çoğu gibi. Althusser'e göre en önemli fark ise Devlet'in (Baskı) Aygıtı öncelikle 'zor kullanarak' işler, oysa DİA'lar öncelikle 'ideoloji' kullanarak işler. Althusser burada 'öncelikle'yi vurgular çünkü devletin her aygıtı hem baskı hem de ideoloji kullanabilir. Devletin Baskı Aygıtları zaman zaman ideoloji kullanabildiği gibi Devletin İdeolojik Aygıtları da bazen baskı kullanabilir (Althusser, 2010: 169-170).

Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**'nda sayfalar boyunca cevaplamaya çalıştığı temel sorunun üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin nasıl sağlanacağı sorusu olduğunu belirtir. "Emek-gücünün bu (zengin bir çeşitlilik arzeden) vasıflarının yeniden üretimi kapitalist düzende nasıl sağlanır? Köleci ve serfçi toplumsal formasyonlardan farklı olarak, emek- gücünün vasıflarının yeniden-üretimi gitgide "yerinde" (üretim içinde eğitim) değil, fakat gitgide daha çok üretim dışında sağlanmaya yöneliyor (bu, belli bir yönseme gösteren bir yasa): Kapitalist eğitim sistemi içinde, başka kurum ve kurtelerde" (Althusser, 2010: 158). Peki ne öğreniliyor okulda? Okulda 'okuma, yazma, sayma, edebiyat, bilimsel kültür' gibi bir sürü know-how'ın yanı sıra "işbölümünün her görevlisinin tayin edildiği yere göre uyması gereken terbiye kuralları, görgü kuralları öğreniliyor okulda: Sivil ve meslekî vicdan, ahlâk kuralları, açıkçası toplumsal-teknik işbölümüne saygı kuralları ve en sonunda da sınıf egemenliğinin yerleştirdiği düzenin kurallarına saygı. Okulda

aynı zamanda, Fransızca'yı düzgün konuşma, düzgün yazma da öğreniliyor, yani (gelecekteki kapitalistlere ve uşaklarına) gerçekte düzgün biçimde emretme, yani işçilerle düzgün konuşma öğretiliyor.” Başka bir ifadeyle, okul ve Kilise gibi başka devlet kurumları, ya da ordu gibi başka devlet aygıtları bir sürü beceri öğretiyor, fakat bunu “yönetici ideolojiye boyun eğmeyi ya da bu ideolojinin ‘pratiğinin’ egemenliğini sağlayan biçimlerde yapıyor” (Althusser, 2010: 158-159).

Kapitalist eğitim sistemi bütün toplumsal sınıfların çocuklarını anaokulundan başlayarak alır ve küçük yaştan itibaren eski ve yeni yöntemlerle çocuğun aile DİA’sı ve eğitim DİA’sı arasına sıkışmış olduğu etkilere en açık döneminde “egemen ideolojiyle kaplanmış becerileri (Fransızca, hesap, doğa tarihi, bilimler, edebiyat), ya da sadece katıksız egemen ideolojiyi (ahlâk, felsefe, yurttaşlık eğitimi) tekrarlaya tekrarlaya yıllar boyunca çocukların kafasına yerleştirir (Althusser, 2010: 179-180). Dolayısıyla eğitimin de dahil olduğu devletin ideolojik aygıtlarının temel işlevi üretimin önemli bir parçası olan emek gücünü, yani insanın yeniden üretilmesini sağlamaktır.

2.7 İdeoloji Kavramına Yeni Yaklaşımlar

Marxist gelenek dışında bir ideoloji kavramı inşa etmeye yönelik ilk girişimlerden bir tanesi, Lukacs’ın öğrencisi olan Alman sosyolog Karl Mannheim’a aittir. Mannheim da Maxist terminolojiyi kullanır fakat onun entelektüel statüsünü tamamen değiştirmiştir. Mannheim’ın **İdeoloji ve Ütopya** adlı eseri ideoloji kavramının daha geç evreleri üzerine yapılacak tartışmaya başlamak için kullanılabilir. Eserin en dikkat çekici yönlerinden birisi ideoloji ve ütopya kavramları arasında yaptığı ayrımıdır. Mannheim, bu kavramları “bütünsel bir toplumsal yapılanma anlayışı doğrultusunda, var olan egemenlik ilişkilerinin yeniden üretimine yol açan eşitsizlikler” olarak yorumlar. Buna göre, “ideoloji egemen, ütopya ise bağımlı toplumsal kategorilerin bakış açılarını oluşturmak üzere ortaya çıkan, tekil yaklaşımların ötesindeki bütünsel düşünce örüntüleridir.” Dolayısıyla, ideoloji ve ütopya arasındaki ayırım var olan toplumsal koşulların değişim süreciyle ilgili bir tartışma halini alır. Ütopya toplumsal dönüşümü; ideoloji ise, statükonun sürdürülmesini öngören zihniyet biçimlerini anlatır (Yetiş, 2002:191). Mannheim

İdeoloji ve Ütopya'da ideolojileri “belli bir sosyal düzeni savunmaya hizmet eden düşünce sistemleri ve bu düzendeki baskın ya da yönetici grubun çıkarlarının kabaca ifadesi” olarak tanımlamıştır. Geleceğin idealleştirilmiş temsilleri olan ütopyalar ise “her zaman baskı altındaki grupların çıkarına hizmet eden radikal bir sosyal değişme ihtiyacını ima ederler” (Heywood, 2011: 24-25).

Mannheim eserinde kısmi ile bütünlükçü ideoloji kavramı ayırımına gider:

“(…) tarihsel-toplumsal analiz yönteminin uyarlanması, ilk başta anlamsal dalgalanmaların, ‘hazır’, yani şu ana dek oluşmuş olan mevcut kavramsallığa dayanması sağlanmaktadır. Böyle bir analiz, ‘ideoloji’ kavramını genelde birbirinden farklı olan iki anlamda kullanabileceğimizi göstermektedir. Sözcük anlamının ilk varyantını kısmî, ikincisini ise bütünlükçü ideoloji kavramı olarak adlandıracağız.

Bu sözcükle, karşı tarafın belli başlı ‘fikir’ ve ‘düşünceler’ine inanılmamak gerektiği kastediliyorsa eğer, o zaman söz konusu olan kısmî bir ideoloji kavramıdır. Zira, bu ‘fikir’ ve ‘düşünce’ler, karşı tarafın çıkarına uygun olmayan bir gerçeğin bilinçli bir şekilde örtbas edilmesi olarak ele alınır. (...) Kısmî niteliği, karşısına radikal, bütünlükçü bir ideoloji kavramı çıkartıldığında, anında göze çarpmaktadır. Bir çağın ya da tarihsel-toplumsal açıdan somut tanımlanabilen bir grubun –örneğin bir sınıfın- ideolojisinden bahsetmek bu çağın ya da bu grupların bütünlükçü bilinç yapılarının özellikleri ve niteliği bağlamında mümkün olabilir” (Mannheim, 2008: 73-74).

Buna göre kısmi ideolojiler sadece karşı tarafın ifadelerinin belli bir kısmını kapsar. Daha çok bireyleri kapsayan bu anlayış bünyesinde, insanlar hala daha yanlısamalarının nedenlerini belirleyebilirler. Kısmi ideoloji kavramı, ifade edilmiş olan şeyin reddedilmesine ya da söylenmiş olan şeyin yanlış olduğuna psikolojik köklerine kadar inerek ikna etmeye yöneliktir. Bütünlükçü ideoloji kavramı ise yalnızca bir özneyi değil, grubu kapsar ve kavramsal çerçevenin kendisidir. Dolayısıyla yanlış olan grup bilinci artık tek bir grup üyesi tarafından belirlenip düzeltilemediği gibi, karşıt gruplar da artık birbirlerinin yanlış bilinçlerini düzeltemezler. Çünkü farklı farklı değer yargılarına sahiptirler. Bu şartlar altında karşılıklı uzlaşma mümkün değildir. Her grup kendi bilincinin eksiksiz olduğunu iddia ederken karşı tarafın bilincini ise eksik ve dolaylı olarak değerlendirir (Okyayuz, 2008: 21-22). Mannheim, kısmi ideoloji ve bütünlükçü ideoloji arasındaki farkları şu şekilde sıralar:

“A. Kısmî ideoloji kavramı, karşı tarafın iddialarının sadece bir kısmını –ve bunları da sadece içeriksel niteliği açısından- ideoloji olarak kabul ederken; bütünlükçü ideoloji kavramı, (kategorik aparat dahil olmak üzere) karşı tarafın tüm dünya görüşünü sorgulayıp bu kategorileri kolektif öznenen hareketle anlamaya çalışır.

B. İşlevselleştirme, kısmî ideoloji kavramı söz konusu olduğunda, sadece psikoloji düzeyinde cereyan eder. Zira karşı tarafın şu ya da bu sözü yalandır, kendinden ya da başkalarından şu ya da bu gerçeği saklıyor dendiğinde kendisiyle hala aynı temelde bulunduğu ilişkin görüş dile gelmektedir. (...) Bütünlükçü ideoloji söz konusu olduğunda durum değişir. (...) Bir taraftan pür psikoloji düzeyinde cereyan eden işlevselleştirme, öbür taraftan ise, tinsel bilimlerle ilgili düzeyin işlevselleştirilmesi söz konusudur.

C. Bu farklılık esas alındığında, kısmî ideoloji kavramı öncelikle çıkar psikolojisinden; bütünlükçü ideoloji kavramı ise, çok daha formelleştirilmiş ve muhtemelen nesnel yapısal ilişkilerin ortaya çıkarılmasını amaçlayan işlevsellik kavramından hareketle yola çıkar” (Mannheim, 2008: 75).

Mannheim ütopyalar da dahil olmak üzere tüm ideolojik sistemlerin çarpıtıldığını savunmaktadır. Çünkü her ideolojik sistem sosyal gerçekliğe ilişkin kısmi ve zorunlu olarak da bencil çıkara dayalı bir bakış açısını yansıtır. Ancak herhangi bir sınıfsal çıkara bağlı olmayan “pür” bilgi ve nesnel hakikati ortaya çıkarma çabasından da vazgeçilmemesi gerekmektedir. Ve Mannheim bu nesnellığın sadece sınıf çıkarlarından etkilenmemiş, “nispeten sınıfsız” bir tabaka olan “toplumsal olarak serbestçe süzülen entelijensiya” tarafından kurulabileceğini iddia eder.

“Daima deneyimlerle yaşayan ve içinde toplumsal bir duyarlılık geliştiren dolayısıyla *yönünü dinamizm ve bütünselliğe göre tayin eden böyle bir tutuma* sahip çıkılması, ortada konumlandırılmış bir sınıftan değil, ancak görelî bir sınıf temeli olmayan ve dolayısıyla toplumsal mekanda gereğinden katı konumlandırılmamış bir tabakadan beklenebilir. Tarihe bu tespitten hareketle yaklaştığımız zaman, çok belirgin sonuçlara varabiliriz. Kesin bir şekilde konumlandırılmamış, görelî olarak sınıf temeli olmayan bu tabaka (bunu, Alfred Weber’in terminolojisini kullanarak ifade etmek gerekiyorsa eğer), *toplumsal olarak serbestçe süzülen entelijensiyadır*” (Mannheim, 2008: 156).

Serbestçe süzülen entelijensiya toplumsal sınıflar arasında serbestçe süzülebilme bağımsızlığından dolayı farklı sınıfsal bakış açılarını anlayabilme, dolayısıyla da toplumu uzlaştırabilme yeteneğine sahip olan bir gruptur. Grubun tekil bireyleri

toplumun farklı sınıf ve tabakalarından gelir. Bu yüzden de toplumsal ilişkilerde bir özerkliğe, yani esnekliğe ve ilişki dinamiğine sahiptir. İdeolojik sınıf mücadelesinde tarafsız bir hakem olarak hareket eden grup, karşıt ideolojik görüşleri sentezleyip tüm sınıflarca kabul görecektir. Üçüncü bir dünya görüşünü tasarlar. Böylece sadece ideolojilerin sonunu getirmekle kalmayıp “siyasi kaos”un da üstesinden gelecek, tehdit altında olan toplumsal barışı yeniden sağlayacaktır. Çünkü Mannheim’a göre sınıf mücadelesi tüm sınıflar tarafından kabul gören genel geçerliğe sahip bir ideolojinin olmamasından kaynaklanmaktadır (Okyayuz, 2008: 14-23).

İdeoloji kavramının bundan sonraki macerası, büyük ölçüde iki Dünya savaşı arasında ortaya çıkan totaliter rejimler ve 1950-1960’lardaki Soğuk Savaş’ın artan ideolojik gerilimleri ile yönlendirilmiştir. Bu çerçevede ‘ideolojilerin sonu’ yaklaşımına sahip düşünürlerden bahsedilebilir. Özellikle Amerikan sosyal bilimler çevrelerinde yaygınlaşan ‘ideolojilerin sonu’ yaklaşımı, büyük oranda soğuk savaş dönemi şartlarının ürettiği Doğu Avrupa komünizminin çökmesi ve liberal piyasa ekonomilerine dönüşle beraber yaygınlaşan bir yaklaşımdır (Bulut, 2011: 204). “İdeolojilerin sonu” tezi gelişmiş ülkelerde ulusal refahın artması ve sınıflar arası farklılıkların azalmasıyla beraber ideolojik farklılıkların da azaldığı görüşüne dayanır. S. M. Lipset ve Daniel Bell’in önderliğindeki bu düşünürler göre özellikle Batıda İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bir taraftan sanayileşme ve maddi gelişmeler diğer taraftan sosyal devlet anlayışının gelişmesi sınıflar arası uçurumu giderek daraltmış ve sınıfsal çatışmaları en aza indirmiştir. Bir zamanlar ideolojik bir konu olan iktisadi planlama, işçi örgütlenmeleri gibi konular artık teknik bir konu olarak algılanmaya başlamıştır. Farklı uçlardaki ideolojik görüşler giderek birbirine yaklaşıp ve benzeşmeye başlamıştır. Yani bir zamanlar toplumların yaşadığı büyük ve önemli değişimleri açıklamakta kullanılan ideolojiler refahın yaygınlaşmasıyla işlevini ve önemini kaybetmektedir. Dolayısıyla 20. yüzyılın ikinci yarısının problemlerine artık ne liberalizm ne de Marksizm cevap oluşturabilir (Örs, 2009a: 38).

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Michael Oakeshott, İkinci Savaş sonrası dönemde kaleme aldığı **Rationalism in Politics and**

Other Essays (1962) adlı eserinde politikadaki gelenekçi duruş ile ideolojik duruşu birbirinden ayırır. Oakeshott ‘insanların siyasal faaliyetleri, sınırsız ve dipsiz bir kuyudaki seyahattir’ iddiasını ortaya koyar. Bu açıdan ideolojiler, sosyal gerçekliği basitleştiren ve dolayısıyla da çarpıtan düşünce sistemleri ve fikir kümeleri olarak görülür. Çünkü ideolojiler açıkça anlaşılabilir olanın ne olduğunu açıklama iddiasındadırlar. Bu yüzden muhafazakarlar, önceden oluşturulmuş teorilere ve soyut ilkelere göre dünyayı şekillendirmeye çalışan ‘ideolojik siyaset’ tarzını reddederler; insan davranışı için en emin rehberler olarak tecrübe ve tarihe bel bağlayan Oakeshott’un ‘geleneksel duruş’ olarak ifade ettiği şeyi tercih ederler (Heywood, 2011: 26).

‘İdeolojilerin sonu’ ile birlikte dikkat çeken diğer bir tartışma politikanın ideolojiden farklı olduğu iddiasıdır. İdeoloji her siyasi tartışmayı engelleyen totaliter bir zihniyet anlamına gelir. Politikanın gerçekleştiği “çoğulcu, özgür, hoşgörülü ve rasyonel” bir toplumdan farklı olan ideolojik toplum, faşist ve komünist toplum yapısında en önemli örneklerini bulan totaliter ve kapalı bir toplumdur. Hannah Arendt, Karl Popper ve Raymond Aron gibi yazarlar, totaliterleşen ideolojilerin hakim olduğu kapalı toplumlar ve hoşgörülü sivil toplum politikalarının hakim olduğu açık toplumlardan farklı şeyler olarak bahsederler (Vincent, 2006: 15).

İdeoloji eşittir totalitarizm fikrinin en net ifadesini özellikle Hannah Arendt’in **Totalitarizmin Kaynakları** (2014) eserinde bulabiliriz. Bu kitapta Arendt ideolojik düşüncenin totaliter unsurlarını belirlemeye çalışır. Birincisi ideolojiler somut olguyla ilgilenmek yerine tüm tarihsel olaylara ilişkin bütünsel bir açıklama getirmekle ilgilenir; ikincisi ideoloji sıradan duyularla algıladıklarımızın arkasında gizli bir gerçek olduğunda ısrar eder ve üçüncüsü ideolojik düşünce olguları tamamen mantıksal bir usule göre sıralarken gerçekliğin hiçbir noktasında olmayan bir tutarlılığa göre hareket eder (McLellan, 2009: 57).

Andrew Vincent ‘ideolojilerin sonu’nun Amerikan formunu üç temel esasa dayandırır: Birincisi “1930 ve 1960 yıllarında – savaşları, Gulagları, göstermelik yargılamaları, Nazizmi, Yahudi katliamlarını, Stalinizmi- yaşayan bir nesil arasında, 1950’li yıllarda ideolojik politikanın bir saplantılar serisi olduğu yolunda bir inanç

vardı” (Vincent, 2006: 16). İkincisi, “ideolojiler gelişmemiş toplumları geliştirme amacına hizmet etmesine rağmen, endüstrileşmiş demokratik toplumlarda ideolojilerin artık bir aksesuar rolü dışında bir rol oynamadıklarına inanılmasıydı” (Vincent, 2006: 17). Üçüncüsü ise “ideolojinin sonu sosyolojinin kahramanlık çağı ile aynı zamana rastladı. Özellikle de, Amerikan sosyolojisi ‘hurafelerden bağımsız bir toplum ‘bilimi’ önerdiği için ‘dünyaya ideolojiden bağımsızlık’ vaadinde bulunuyordu. Terminoloji değişmiş olsa da, bazı bakımlardan bu kısmen Tracy’ye bir geri dönüştü. Tracy’de ideoloji, hurafeleri ortaya çıkaracak bir bilimdi. 1950’lerin sosyal bilimlerinde, ideoloji ortaya çıkarılması gereken bir hurafeydi. Terminoloji farklılığına rağmen her ikisini motive eden şey de aynıydı; yani, rasyonel bilimsel faaliyet, hurafe ve entelektüel boş laf arasındaki çelişkiydi” (Vincent, 2006: 18).

Günümüzde ideolojinin tartışmalı konumu hala daha devam etmektedir. İdeoloji hala daha “sınırlı bir bakış açısı ya da değer yargısı ya da en yaygın biçimiyle illüzyonu ima eden küçültücü anlamında” kullanılıyor. Dahası, ideoloji “bir bireyin politik bakış açısına” işaret edebilir: “Politik iktidarı ya da politik görüşleri meşrulaştırmaya çalışan belirli bir düşünceler serisi” anlamında gelebilir. İdeoloji, “politik bir partinin fikirlerine, sanat ve bilim de dahil bütün inançları kuşatan total bir metafizik dünya görüşü ya da insani bilinç” anlamına da gelebilir. İdeolojinin bugünkü konumunda ise en kalıcı tema ‘ideoloji ile hakikat’ arasındaki keskin zıtlıktır. İdeolojiyi tartışan birçok kişi kendileri için ideolojik olmayan bir tarafsızlık iddiasındadır. Birçok insan kendi düşüncelerinin bilimsel bir gerçeklik olduğunu iddia ederken, ötekileri ise ideolojik olmakla suçlarlar (Vincent, 2006: 23). Bu çerçeveden yola çıkıldığında ‘ideolojilerin sonu’ yaklaşımı kapsamında ortaya atılan görüşlerin bilimsel bir temele dayandığı, diğerlerinin ise yanlış bilinç, gerçekliğin çarpıtılmış hali olduğu iddiasının bir safsatadan öteye geçmeyeceğini belirten Bulut’a göre ‘ideolojilerin sonu’ yaklaşımına sahip olanlar da ideolojik bir konumdan hareket etmektedirler (Bulut, 2011: 206).

2.8 Kitle İletişim Araçları/Sinema ve İdeoloji İlişkisi

Kitle iletişim araçları toplumsal düşüncelerin ve değer yargılarının tektipleşmesine ve topluma egemen ideolojinin yeniden üretilip yaygınlaşmasına

hizmet eder. Umberto Eco “kitle iletişim araçları sadece ideolojileri taşımakla yetinmemektedir, çünkü bu araçların bizatihi kendileri birer ideolojidir” (Eco, 1991: 94) der. Topluma egemen olan sınıf/iktidar, kendi çıkar ve ideolojilerini haklılaştırmak ve toplumu hegemonyası altına almak için kitle iletişim araçlarını kullanmaktadır. “Medya kurumları, sürekli olarak tutarlı bir ideoloji ile toplumsal yapıyı yönetilen sınıfların tahakküm altına alınmalarına kendi rızalarıyla katılımları aracılığıyla yeniden üreten ve haklılaştıran bir dizi ortakduyusal değerler ve mekanizmalar üreterek hegemonyacı bir işlev görürler” (Shoemaker ve Reese, 1997: 150).

Ertan Yılmaz egemen ideolojinin egemenliğini sağlamak ve sürdürmek için kitlelerin ikna edilmesi gerekliliğinin altını çizdikten sonra bu kültürel ve ideolojik ikna sürecinin aile, din, eğitim gibi çeşitli aygıtlarla sağlanabildiğini, ama bunların arasındaki en önemli aygıtın popüler kültür ya da kitle kültürü olduğunu belirtir. “19. yüzyılda ortaya çıkan santimental edebiyat, dedektif ve bilim-kurgu romanı, Victoria dönemi melodramı, günlük gazetelerin yaygınlaşması ve bu gazetelerde yayımlanan tefrika romanlar, haftalık ya da aylık dergiler ve bunların giderek belirli hedef kitlelerine yönelik yayımları, 1910’lu yıllardan itibaren bugün izlediğimiz haliyle uzun metrajlı popüler/ticari filmler, 1920’li yıllardan itibaren radyo, 1950’li yıllardan bu yana televizyon” (Yılmaz, 2008: 65) popüler kültürün temel üreticileri ve aktarıcıları olmuştur. Bütün bu araçlar ara sıra muhalif özellikler gösterebilirler de çoğu zaman kapitalizmin değerlerini üretmiş ve bu değerleri kitlelerin benimsemesinde ve onaylamasında önemli bir rol oynamışlardır.

Medya ve ideoloji ilişkisinin ortaçağa kadar gidebileceğini belirten Emine Çakmak Kılıçaslan ilk ideoloji çalışmalarının ilk gazetelerin ortaya çıkıp gelişmeye başladığı bu döneme rastladığını vurgular. Bu dönem burjuvaların feodal beylere karşı güçlenmeye başladığı dönemdir. Feodal dönemde burjuvalar güçlenmeye başladıkça kendi ideolojilerini de yaymaya başlamışlardır. Burjuvaların kendi ideolojilerini yaygınlaştırmakta kullandıkları en önemli araç ise gazeteler olmuştur. Kapitalist üretim biçimi ortaçağ döneminde gazeteler aracılığıyla yaygınlaşmıştır. Gazeteler, burjuvazinin iletişim egemenliği kurmasında en önemli araçtır. Pazar

ekonomisi ve siyasal politikaların uygulanması ve gerçekleştirilmesinde bu kitle iletişim araçları önemli bir rol oynamışlardır. Burjuvazi kendi ideolojisini gazeteler aracılığıyla yayarken yeni insanı da geliştirmeye başlamıştır. Kılıçaslan ‘yeni insan’ı “19. yüzyıla kadar hep yok sayılmış 19. yüzyılın savaşlarından dolayı yıkıntılar arasından çıkmış ve bir çeşit antitez olan insanın hem ‘dışardan yönetildiği’ hem de ‘özel bir kişilik’ olduğu ideolojisiyle yaratılan insan” olarak tanımlar: “Yeni insan kendine ait olması gereken her şeyi ve hatta enerjisini ve yaşam kaynağını kendi içinden gelen özünde bulunan niteliklerden değil de medya organlarından alır. Yeni insan hep bireydir, tektir ve sürekli haberleşmesi gerekir” (Kılıçaslan, 2011: 150-151).

Sinema da en başından itibaren toplumsal gerçekliğin yeniden üretimi sürecinde topluma egemen ideolojinin etkisi altındadır. Filmler, bir durumu doğrudan yansıtmaktansa, o durumun tasarlanmış bir şeklini oluşturmak için seçilmiş temsili öğeler vasıtasıyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken de izleyiciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel gelenekler de sinemasal yapaylığı ortadan kaldırarak bu konumlanmanın içselleştirilmesine katkıda bulunurlar. Eril kahramanlık serüvenleri, kadın melodramları, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılık ve suçla ilgili klişeler gibi tematik gelenekler gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla ilişkilendirir ve bunların değişmez bir dünyanın açık ve doğal kaideleri olarak algılanmasını sağlarlar. Bu göstergeler izleyicilerin belirli bir toplumsal düzeni içselleştirmelerini ve bunların içerdiği adaletsizlikleri görmezden gelmelerini sağlıyor. Savaş ve suç gibi toplumsal sorunların kişisel hayat hikayeleri aracılığıyla detaylandırılması var olan düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar ve sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı sağlayan psikolojik eğilimi yaratır (Ryan ve Kellner, 1997: 18).

Herhangi bir toplumsal yapı içinde yalnızca tek bir ideoloji bulunmaz. Egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalif olan ideolojiler de vardır. Bu ideolojiler birbirleriyle çatıştıkları gibi, egemen ideoloji de kendi içinde çelişkiler yaşar ve kendini yeni gelişmelere adapte eder. İdeoloji hem aynı zaman dilimi içinde hem de birbirini izleyen dönemlerde çelişkiler gösterebilir. Bu yüzden diyebiliriz ki

genelde sinema ve özelde de her popüler film “bir yanıyla yanlış bilinç üretir; bir yanıyla bir sınıfın dünya görüşünü savunur ve aktarır; bir yanıyla toplumu bir arada tutan kültürel, politik, ekonomik, etnik, psikolojik, milli, vb. değerleri oluşturur ve toplumsal bir siva işlevi görür; bir yanıyla bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapar” (Yılmaz, 2008: 63). Sonuç itibariyle sinema; bir taraftan egemen ideolojinin benimsediği değerleri, öte yandan egemen kesimlerin dışındaki –yakın ya da karşıt- kesimlerin de ideolojilerini ve değerlerini, onun aracılığıyla insanlara ulaştırabilecekleri, onları ikna etmeye çabalayacakları ideal bir aygıt işlevi görmektedir.

Bütün kitle iletişim araçları içinde doğasından kaynaklanan özellikleri göz önüne alındığında halkın üzerinde en etkili olabilecek ifade aracının sinema olduğu dikkati çekmektedir. Bu bağlamda Paul Rotha, sinemanın, egemen ideolojinin bir propaganda aracı olarak kendine özgü uygunluğunu kısaca şöyle belirler:

- “Kitleler tarafından ortak olarak paylaşılmaya uygun bir yapıya sahip olması,
- Açıklama ve ifade yeterliliği açısından sahip olduğu basit güç nedeniyle ve sanatsal değerlerin de kullanımı ile ikna edici ve inandırıcı nitelik yeterliliğinin bulunması ve
- Milyonlarca insana yönelik olarak tekrarlanan mekanikleşmiş niteliği ile belli bir zaman sınırlaması olmadan sayısız şekilde insanlara ulaşabilmesi” (Rotha, 2000: 40).

Filmler çoğunlukla izleyicilere belli bir ideolojiyi kabul ettirme ve toplumu o ideolojinin hegemonyası altına alma amacındadırlar. Filmler kültürel temsillerle toplumdaki farklı görüşleri, hareketleri ve politikaları desteklemeye, eleştirmeye veya sorgulamaya aracı olacak şekilde yaygın olarak kullanılmaktadır. Böylece egemen ideolojinin yeniden üretilmesine ya da karşıt bir tavır alarak sarsılmasına yol açabilir. Bireylerin çeşitli sosyal, ekonomik, politik ve kültürel konularla ilgili fikirlerinde adım adım değişikliklere yol açarak bir süre sonra toplumun değer yargılarını ve yapısını tamamen değiştirebilirler. J. L. Comolli ve J. Narboni bu konuda şunları belirtir:

“Açıkça sinema gerçekliği ‘yeniden üretir’: (...) kamera ve peliküller bu iş için kullanılır. Ancak film-yapımının araçları ve teknikleri kendisi de gerçekliğin birer parçasıdır, ayrıca gerçeklik varolan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aslında, kameranın kaydettiği egemen

ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. (...) Bu yüzden bir film yapımında, en başta, şeyleri gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kırılmış olarak yeniden üretme zorunluluğundayız. Üretim sürecinin her aşaması buna dahildir. Nesnelere, stiller, biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer. Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir” (Comolli ve Narboni, 2010: 101).

Egemen ideolojinin en önemli özelliklerinden birisi de içinde bulunulan kültürel, politik ve ekonomik durumu ve mevcut yaşam tarzını doğal, gerçek ve değiştirilemez olarak yansıtmak ve toplumun bunu onaylamasını, sonsuz olduğunu düşünmesini ve mümkün olduğunca az sorgulamasını sağlamaktır. Sistemin devamı buna bağlıdır ve bu başarısızlığı zaman sistemin değişmesi söz konusu olabilir.

“Sınıflı bir toplumda, egemen ideoloji (yani dinsel, politik, töresel düşünceler, dünyayı kavrayış biçimleri, davranışlar, tavırlar, jestler, düşünme, sorunları koyma biçimleri) egemen gücün ideolojisidir. (...) Burjuvazinin (...) ideolojik mücadelesinde amaç, kendi görüş açısını, kendi hayat anlayışını doğal, açık seçik, değişmez, evrensel kılmak ve olgularla – sömürülmesi de içinde olmak üzere- var olan toplumsal düzeni doğal, ölümsüz bir düzen, bu düzen içindeki kendi konumunu da devrilecek değil, istek duyulacak bir konum olarak kabul ettirmektir” (Yılmaz, 2008: 71).

Bu sebeplerden dolayı burjuvazi kendi yaşam tarzını ve ideolojisini sanatsal ve kültürel ürünlerde egemen hale getirdi. Bilim ve teknikteki ilerlemeler sayesinde önce fotoğraf, daha sonra da sinema popüler hale geldi. Egemen sınıf yani burjuvazi sinema ile kendi hegemonyasını kurmak ve sürdürmek açısından etkili bir aygıtta sahip oldu. Sinema genel olarak mevcut statükoyu, üretim biçimini, hayat tarzını, yani egemenlerin egemenliğini, bağımlıların da bağımlılığını doğal bir durummuş gibi sunmada önemli bir rol oynadı (Yılmaz, 2008: 72).

Sinemanın üretimi güçlü ekonomik odakları harekete geçirdiği için tamamıyla içinde üretildiği ideoloji tarafından belirlenir. Filmler ister eski ister yeni sinemaya bağlı olsun, ister modern ister geleneksel olsun, ister sanat sinemasında gösterilecek türden gösterişli isterse de ticari olsun, bütün bu kategorilerdeki filmlerin çoğunluğu ideolojinin bilinçsiz taşıyıcılarıdır çünkü bütün filmler ticaretin nesnelere ve mal olarak değerlendirilirler. İdeoloji ve filmin kaynaşmasını Comolli ve Narboni şöyle açıklar:

“İdeolojik pratik, politik pratikle dolaysız süreklilik içinde sosyal

gereksinmeyi yeniden formüle eder ve bunu bir söylemle destekler. Bu bir hipotez değil bilimsel olarak saptanmış bir gerçektir. İdeoloji kendisiyle konuşuyor; yanıtları sorulardan önce mevcut. Kesinlikle insanların talebi diye bir şey var, ama ‘halk ne istiyor’ aslında ‘egemen ideoloji ne istiyor’ anlamına gelir. Halk ya da kamu nosyonu ve onun biçimleri kendisini doğrulamak ve devam ettirmek için ideoloji tarafından oluşturulmuştur. Ve bu halk kendisini ancak bu ideolojinin düşünce dizgeleriyle ifade edebilir. Hepsi kapalı bir döngü, bitmemecesine aynı yanılsamanın tekrarı” (Comolli ve Narboni, 2010: 102).

Kapitalist sistemin çıkarlarını gözeten ürünler ortaya koyan sinema yıllardır ekonomik sistemin eleştirilmesini engellemeye yönelik değerleri izleyicilerin bilinçaltına gönderir. İzlediğimiz filmlerde girişim özgürlüğü, özel mülkiyet ve rekabet konularının sorgulandığını, örneğin mülksüzleştirmenin nelere yol açtığını genellikle görmeyiz. Bu filmlerde eğer birey başarısız oluyorsa bu sistemin hatası değildir, bireyin kendi yetersizliğinin bir sonucudur. Hatta başarı ve servet Hollywood ideolojisinin derinden utanç duyduğu değerler olarak bir çok filmde eleştirilir ve bu kavramların ideolojik gölgesi oluşturulur. Yine çoğu Hollywood filminde paranın her şey olmadığı, hatta insanları yozlaştırdığı, fakirin daha mutlu olduğu vurgulanır. Çok zengin olanlar genellikle kötü olarak temsil edilirken, fakir ıstırap çekişi içinde soylu olarak görülür ve kaderinden mutlu olmaya zorlanır. Kapitalist ideolojiye uygun bir biçimde ‘ne kadar baskılanırsanız o kadar mutlu olursunuz’ fikri izleyicilere verilmeye çalışılır (Yılmaz, 2008: 79).

Sinemanın kendi tüketicilerinin arzularını yaratıp, daha sonra da tatmin ettiğini vurgulayan Kolker, filmlerin üzerimizde diğer endüstri ürünlerinden farklı ve genel olarak sanat tanımımıza daha çok uyan duygusal ve ahlaki etkilerinin olduğunu belirtir. Bizden duygularımızla tepki vermemizi ve dünyayı ahlaki kesinlikler içinde düşünmemizi, iyi insanlar ile kötü insanların ve ahlaki davranışlar ile ahlaki olmayan davranışların olduğunu düşünmemizi isterler. Hatta bu dünyada nasıl davranmamız gerektiği sorusuna etik cevaplar üretirler. Film kendisini anlamamız için büyük entelektüel güçler talep etmez. Hatta tam tersi geçerlidir. Hollywood akıldan kaçınır, hiç bir analiz talebinde bulunmaz ve bizi kendisi aracılığıyla yalın, aracısız öykünün yanılsaması içine girmeye davet eder (Kolker, 2008: 97).

Sinema bize düşler ve fanteziler anlatır; arzular oluşturur ve sonra da bu arzuları tatmin eder. Filmler öyle bir ortam oluştururlar ki izleyici kendisini Tanrı'yla ya da vekiliyle bile özdeşleştirebilir. Fantezilerin sonu ve sınırı yoktur. Yeter ki izleyiciler hoşnut olsun ve eğlensin. Çünkü insanlar sinemaya genellikle hoşnut olmak için giderler. Oysa Adorno ve Horkheimer'in dediği gibi 'hoşnut olmak razı olmak demektir' (akt. Yılmaz, 2008: 78). Kolker da **Film, Form and Culture** eserinde "onay vermenin ideolojik bir olay olduğunu, görmeyi istediğimizin, görmemiz istenenin aslında gördüğümüz 'gerçekliğin' önüne geçtiğini; film yapımı ve izlenişinin tarihinde sezgisel olarak ulaşılan ve insanların gerçekten satın alacağı görüntüler ve hikayeler yaratma ihtiyacının zorladığı makul bir geçişin bulunduğunu; zahmetsiz hazzın ve sadece pozitif duygusal tepki gerektiren boş zaman etkinliğinin ideolojik bayrağı altında sinema yapımcılarının ve sinema izleyicilerinin hemen anlaşılabilir ve haz alınan imgelerin ve öykülerin yapım sürecine katıldıklarını ve neredeyse yüzyıldır özgünlükten uzak aynı içeriği ve şekli tekrarlayıp durduklarını" belirtmektedir (Kolker, 1999: 31).

Popüler sinema, egemen değerlerin ve egemen ideolojinin yoluna hiç sarsılmadan devam ettiği bir üretim alanıdır (Kırel, 2010: 28). Konu, karakterler, kamera hareketleri, açıları, ışık, kostümler, dekor, simgeler, motifler, hepsi sinemacının seçimi olduğu için onun çevresine, dünyaya, olaylara nasıl ve nereden baktığıyla alakalıdır ve dolayısıyla ideolojiktir (Işıkman, 2009: 189). Sinema, aynı zamanda, bir eğitim aracıdır ve mutlaka belli bir ideolojiyi yansıtır:

"Sinema diğer kitle araçları gibi resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır ve bu nedenle içeriği ne kadar zararsız görünürse görünsün, hiçbir zaman değer yargılarından ve hatta ideolojik ve politik eğilimlerden uzak değildir. Sinemanın içeriği toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Başka bir deyişle, toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir." (Güçhan, 1992: 69).

Filmlerin amacı yalnızca insanları eğlendirmek ve onların güzel vakit geçirmelerini sağlamak değildir. Her filmin izleyiciye aktarmak istediği bir mesaj vardır. Senaryolar, karakterler, kostümler, görsel efektler ve kamera teknikleri filmlerin ideolojik bakış açılarını verme çabasıdır ve altında sayısız gizli anlam ve sembol barındırırlar. Bir film yaparken olayları gerçekte oldukları şekliyle değil,

ideoloji vasıtasıyla yeniden şekillendirerek üretmek gerekmektedir. Film üretim sürecinin her aşaması buna dahildir ve bütün nesnelere, stiller, biçimler, anlamlar ve öyküleme geleneği genel ideolojik söylemin altını çizer (Büker ve Topçu, 2010: 101). Ryan ve Kellner toplumsal dünyanın temsil edilmesinin politik olduğuna vurgu yaparken bunun için seçilen temsil tarzlarının dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade ettiğini belirtir. “Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca ‘gerçekliği’ ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konumlar.” (Ryan ve Kellner, 1997: 419).

Sinema hitap ettiği kitlelerin büyüklüğü ve mesajları iletebilmedeki başarısı göz önünde bulundurulduğunda politik mücadelelerin yürütülebileceği önemli bir kültürel temsil arenasıdır. Ryan ve Kellner, filmleri “muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemini” olarak tanımlar ve sinemada yatan politik çıkarların son derece güçlü olduğunu vurgularlar. Çünkü “filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceleri yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır” (Ryan ve Kellner, 1997: 38). Sinemanın bu şekilde algılanmasının klasik Marxist ideoloji kavramının genişletilmesi gerekliliğini ortaya çıkardığını belirten Ryan ve Kellner’a göre ideoloji “toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çabadır. İdeoloji bu görevi, tıpkı zihinsel temsillerin insan psişesini yönlendirdiği gibi, düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığı ile yerine getirir” (Ryan ve Kellner, 1997: 38).

Sinemanın bu kadar ideolojik ve politik oluşu onun devletin çıkarlarına hizmet eden bir aygıt olmasını da beraberinde getirmiştir. Devletler hem ulusal hem de uluslararası arenada kendi ideolojilerini yaymak ve politikalarını haklılaştırmak

için sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Scognamillo'ya göre, sinemanın bir güç olduğu ve kalabalıkları sadece duygularla değil, fikirlerle de etkileyip, harekete geçirebildiği Birinci Dünya Savaşı sırasında fark edilmiştir. Savaş döneminde başlayan bu farkındalık zaman içinde ülkeler açısından bir öğrenme ve üretme sürecini de beraberinde getirmiştir. Sinema “propaganda”ya girişmiş ve siyasal hareketleri hem beslemiş hem de onların hizmetine girmiştir. Her yerde, her dönemde, her savaşta ve siyasi buhranda sinema egemen güçler tarafından ikna edici, yönlendirici ve mesaj taşıyıcı olarak kullanılmıştır (Scognamillo, 1997: 182). Bu noktada sinema ve ideoloji ilişkisi bağlamında sinemanın devletler tarafından propaganda amaçlı bir aygıt olarak kullanılmasının bazı örneklerine bakmak gerekir.

En önemli örneklerden birisi 1917 Ekim devrimi sonrası dönemde Sovyetler Birliği'nde görülmüştür. 1917 yılında gerçekleşen büyük devrimden sonra Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği kurulmuş ve ülkeyi çeşitli siyasi, sosyal ve ekonomik zorluklar içinde yeni bastan inşa etmeye çalışan iktidar sinemayı çalışmalarına en büyük yardımcı olarak görmüş ve halkın üzerinde büyük etkiler bırakacak bir araç olarak değerlendirmiştir. Büyük kitlelere kısa sürede ulaşma potansiyeline sahip olan sinemanın ideolojik etkisinin farkında olan Sovyet hükümeti sinemayı bir iletişim ve propaganda aracı olarak görmüş ve sinemayı Devrim lehine kullanmaya çalışmıştır. Başta Eisenstein olmak üzere, Pudovkin, Dziga Vertov ve başka birçok Rus yönetmen tarafından çekilen filmlerle devrim propagandası yapılarak insanların egemen ideolojiyi içselleştirmeleri ve toplumun farklı kesimleri arasında bir düşünce ve görüş birliği sağlanmaya çalışılmıştır.

Sinemanın geniş kitlelere ulaşma ve onları etkileme gücü nedeniyle devrimin etkili bir aracı olabileceğinin farkında olan Lenin, 1919 yılında “fotoğraf ve sinema ticaret ve sanayiinin” Narkompros'a (Halk Eğitim Komiserliği) devredilmesiyle ilgili kararnameyle ülkedeki sinemacılık alanını devletleştirdi. Hemen sonrasında ise Moskova'da bir sinema okulu açıldı. Lenin sinemanın yeni rejimin ilkelerinin geniş kitlelerce benimsenmesinde etkili bir rol oynayabileceğine inanıyordu. Sinemanın görselliğinin çok yüksek olması, okuma yazma oranı düşük ve farklı dillerin

konusulduğu bir toplumda geniş kitlelerle iletişim kurabilmesini kolaylaştırıyordu (Teksoy, 2005: 112).

Bir konuşması sırasında sanattan sorumlu Halk Eğitim Komiseri Lunaçarski'ye "sinemanın en önemsedığımız sanat dalı olduğunu bilmenizi isterim" diyen Lenin için sinemanın kırsal kesimlere ulaşması da bilhassa önem taşıyordu. Batı'da ve Amerika'da nasıl tarım yapıldığını, fabrikalarda işçilerin nasıl çalıştığını gösteren filmlerin geniş kitlelere gösterilmesini istiyordu. Bu amaçla sinema trenleri oluşturulmuştu. Vagonları sinema salonuna dönüştürülmüş trenler ülkenin en uzak köşelerine gidiyor, durulan her köyde her kasabada halka film gösteriliyordu (Teksoy, 2005: 113).

Benzer bir durum Almanya'da da yaşanmıştır. Almanya'da 1933'te iktidara gelen Nasyonal Sosyalistler, geniş halk kitlelerini etkilemede her türlü kitle iletişim aracına özellikle de sinemaya başvurarak büyük bir propaganda kampanyasına girişmişlerdi. Hatta Hitler, bir propaganda bakanlığı kurmuş ve başına da Joseph Goebbels'ı getirmişti. Sovyetler Birliği'nde yeni düzenin benimsenmesinde sinemanın oynadığı etkin rolü fark eden Goebbels Propaganda Bakanlığı'nı üstlenir üstlenmez sinemayı tek merkezden yönetecek olan Reichskulturkammer'i (Devlet Kültür Odaları'nı) kurdu. 28 Mart tarihinde Alman sinemacılarını bir toplantıya çağıran Goebbels, sinemacılara, Alman ulusunun üstün niteliklerini ve Alman ordusunu yücelten filmler yapmalarını önerdi. Birkaç hafta sonra çıkan kanunla da "ülkenin yaşam damarlarını kesen" filmler üretmekle suçlanan Yahudilerin sinema sanayiinden dışlanması ve sinema ile ilgili yazılı basının Nazilerin kontrolüne geçmesi sağlandı (Teksoy, 2005: 243).

Goebbels'a göre sinema, "halkı ölüm kalım savaşına hazırlayabilecek önemli bir etkendi." Goebbels'in yönlendirdiği 1930'ların Alman sinemasında, tarihin en büyük yenilgisine doğru yol alan bir toplumun ideolojik dönüşümüne kaynaklık eden, Nazizm'e doğrudan ya da dolaylı olarak övgüler düzen filmler ağırlık kazandı. Gustav Ucicky, Karl Ritter, Luis Trenker gibi yönetmenler Goebbels'i ve Hitler'i memnun edecek Nazi propagandası ve Yahudi düşmanlığı yapan sayısız film ortaya koymuşlardır (Teksoy, 2005: 244-245).

Sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılmasının bir diğerk örneği de Faşist İtalya'da ortaya çıkmıştır. 1920 sonrası iktidarı ele geçiren Mussolini de sinemanın ideolojik gücünün farkına varmış ve sinemayı II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar bir propaganda aracı olarak görmüş, iktidarını güçlendirmek için kullanmıştır. Bu amaçla 1924 yılında kurulan LUCE [L'Unione Cinematographica Educativa (Eğitsel Sinema Birliği)] propaganda içerikli belgeseller ve haber filmleri yapmakla görevlendirilmiş, sinema salonları da bu filmleri göstermekle yükümlü kılınmıştı (Teksoy, 2005: 252). Film yapımına önemli miktarda kaynak ayıran Mussolini iktidarı, yönetmenleri eğitmek için bir film okulu da açtı. Film endüstrisi yayınlarını kontrol eden bir ulusal ajansın açılmasıyla da yapımı, dağıtımı ve gösterimi açısından tamamen devlet kontrolü altına geçen film endüstrisi tamamen propaganda amaçlı kullanılmaya başlandı (Biryıldız, 2000: 62).

Sinema ile egemen ideoloji arasındaki ilişki düşünöldüğünde en önemli örneklerden bir diğeri Hollywood sinemasıdır. Hollywood sineması bütün dünyaya hükmeden çok önemli bir endüstridir. Amerika'nın hem ekonomik hem siyasal hem de ideolojik olarak güçlü bir ülke olması Hollywood'un bu üstünlüğünün en temel nedenlerinden biridir. Bütün dünyada geniş kitleler tarafından izlenen Hollywood filmlerinin tek amacının insanları eğlendirmek olduğunu düşünmek yanlış olur. Hollywood sineması insanları eğlendirip güzel vakit geçirmelerini sağlarken aynı zamanda egemen ideolojinin yayılmasına ve meşrulaştırılmasına da önemli katkılar sağlar.

Hollywood sinema endüstrisinin oynadığı en temel rollerden birisi Amerikan hayat tarzını ve kapitalist sistemin değerlerini bütün dünyaya ihraç ederek dünya çapında yaygınlaşmasını sağlamaktır. Günümüzün en temel ve inkar edilemez gerçeklerinden biri kitle iletişim araçlarından, özellikle de tüm dünyada çok sayıda insan tarafından izlenen Hollywood filmlerinden, yayılan içeriğin büyük oranda Amerikan orijinli olmasıdır. Son zamanlarda Amerikan medyası sadece film alanında değil, televizyon ve iletişim alanlarında da hakim durumdadır ancak günümüzdeki bu hakimiyetin derin tarihsel kökleri 1920'li yıllarda Ticaret Kurulu Başkanı olan Herbert Hoover'ın, Amerikan tüketim mallarının ve "Amerikan yaşam tarzının"

ihracata dayalı bir tür reklamı olarak Amerikan film endüstrisinin potansiyelini fark etmesine dayanır. Buna bağlı olarak da Amerikan filmlerinin ihracı ilk zamanlardan beri Amerikan hükümeti tarafından teşvik ve sübvansede edilmiştir. Dolayısıyla ABD günümüzde popüler kültürün ve eğlence kültürünün iletilerinin ilham aldığı kaynak olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla dünyada egemen olan kültür, Amerikan kapitalist kültürünün doğasını taşımaktadır ve Amerikan güdümlü ve Amerikan kopyası üretim biçiminden esinlenmektedir. Yani başka bir ifadeyle Hollywood sineması dünyanın Amerikanlaştırılması rolünü oynamaktadır diyebiliriz (Sungur, 2008: 122).

Hollywood filmlerinin içine yerleştirilmiş olan Amerikan usulü hayat tarzının ve değerlerinin küresel bir biçimde aktarılıyor oluşu filmlerin hiçbir zaman sadece birer eğlence aracı olarak üretilmediklerini ve böyle kabul edilmemeleri gerektiğini hatırlatır. Bu filmlerin “seyirciyi yaşadığı ve olduğu gibi sürmesi planlanan hayata karşı bir alıştırmaya, sakinleştirerek yeniden uyumlandırma işlevini üstlendikleri unutulmamalıdır” (Kırel, 2010: 33). Örneğin 1930’lu yıllarda popüler olan ve o dönemde insanların hoşça vakit geçirmelerini sağlayan müzikallerin dönemin siyasi ve ekonomik koşullarıyla ilintili olduğu genel kabul gören bir durumdur. Müzikallerin ütopyacı niteliği, yılmadan ısrarla başarı için çalışan, dans ve şarkılarla kenetlenen uyum içindeki topluluk imgesiyle, 1933’de yürürlüğe giren New Deal politikası arasında ideolojik bir paralellik gözlenmektedir. Başkan Franklin Roosevelt’in 1930’ların büyük ekonomik bunalım döneminde ortaya koyduğu New Deal politikası, bir takım ekonomik önlemin yanı sıra birlik ruhu, iyimserlik, gurur ve güven duygusunu da gerektiriyordu. İşte bu noktada Warner şirketinin müzikalleri “lider” imgesiyle birlikte bu bütünleşme çabalarına destek vermiştir. Bu filmler, diyaloglarda olduğu kadar şarkı sözlerinde de, yaşanan bunalıma ilişkin açık ve kapalı göndermeler yapmışlardır (Abisel, 1995: 194-195).

Hollywood sineması ülke içinde ve dışında egemen ideolojiyi ve Amerikan hayat tarzını yayma konusunda oynadığı rolle en baştan beri Amerikan hükümetinin en büyük müttefiki konumunda olmuştur. Bu işbirliğinin başlangıcı 1942 yılında ABD başkanlarından Franklin Roosevelt’in aralarında John Ford ve Frank Capra gibi

yönetmenlerin de olduğu bir çok ünlü sinemacıyı Beyaz Saray'a davet edip, onlara ülke için psikolojik seferberlik amaçlı film siparişi vermesine dayanır. Bu amaçla Hollywood'da kurulan büro Soğuk Savaş'ın başlamasıyla kalıcı hale gelir ve 1947 yılında Sovyet tehdidine karşı mücadele kapsamında kurumsallaşır (Valantin, 2006: 21). Hollywood, Pentagon ve Washington işbirliğiyle çekilen filmlerle izleyicilerin zihninde siyasal konjonktüre uygun şekilde tehdit ve düşman algısı oluşturulmaya, milli birlik ve bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

Mesela İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan askerlerini "ezilmiş halkların yiğit kurtarıcısı ve özgürlük savunucusu" olarak gösteren filmlerle bir milliyetçi idealizm oluşturulmaya çalışılmıştır (Ryan ve Kellner, 1997: 302). Ayrıca, Soğuk Savaşın devam ettiği yıllarda çekilen, komünizm karşıtı kapitalist sistemin izlerini barındıran western filmlerle (Ryan ve Kellner, 1997: 132) ve muhtemel bir Sovyet nükleer saldırısını canlandırarak ortak tehdit algısını oluşturmaya çalışan bilim kurgu filmleriyle (Valantin, 2006: 31) savaş beyaz perdeye taşınmıştır. Veya Vietnam Savaşı esnasında çekilen filmlerle Amerikan askerlerinin orada komünizme karşı kahramanca yürüttüğü mücadeleye övgüler dizmiş ve çocuklarının çıkışı olmayan bir savaşa saplandıklarını düşünen Amerikan kamuoyunu ikna etmeye çalışmışlardır (Valantin, 2006: 39). Yenilgiyle biten savaşın sonrasında ise Hollywood savaşmayı bitirmemiş, sinemanın görselliğinin gücünden faydalanarak hayalî alternatif hikâyeler meydana getirmiş ve stratejik gündemin pozitif yönde algılanmasını sağlamıştır. Vietnam'da zafer kazandıklarını gösteren *Yeşil Bereliler* (1968), *Rambo-İlk Kan* (1982), *Doğum Günü Dört Temmuz* (1989) ve *Bir Zamanlar Askerdik* (2002) gibi sayısız film çekmeye devam edilmiştir (Valantin, 2006: 46).

Hollywood anlatısında bir diğer dikkat çeken içerik ise belli dönemlerde belli konuların öne çıkarılması hususudur. Örneğin, II. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde çekilen filmlerde daha uyumlu, daha ahenkli, daha muhafazakar bir toplum imgesi vurgulanmaya ve yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde çekilen pek çok filmde toplumsal cinsiyet rolleri belirlenmiş, aile kutsal bir konuma oturtulmuş, heteroseksüel, tek eşli ve çoğunlukla beyaz burjuva erkek egemenliği desteklenir bir durum haline gelmiştir. ABD'nin II. Dünya Savaşı'na girmesi genç erkek işgücünün

savaşa kanalize edilmesini gerektirmiştir. İşgücündeki bu eksilme sonucunda kadınlar fabrikalarda çalışmak ve daha önceden erkeklerin yürüttüğü işleri üstlenmek zorunda kalmışlardır. Üretim sürecindeki bu yeni rolleri sayesinde, kadınlar toplumsal yaşamda nesne konumundan özne konumuna yükselmişler ve hem ekonomik hem de kültürel olarak özgürleşmişlerdir. Fakat savaş bittikten ve askerler evlerine geri döndükten sonra, savaş yıllarında oluşan bu yeni durumun düzeltilmesi için muazzam bir ideolojik düzenlemenin yapılması gerekmiştir. Çünkü erkekler eski işlerini ve genel olarak toplumsal konumlarını geri istemişlerdir. “Bu dönemde dergilerde, gazetelerde çıkan yazılarda, çekilen filmlerde yani genelde popüler kültürde bu ideolojik düzenleme projesi dahilinde kadınlar üreten ve hayatta başarılı olabilen özneler olarak değil de, ev içi rutinlerine, yani bağımlı konumlarına geri dönmüş ev kadını, eş ve anne, yani nesnelere rolleri yüceltmeye başlanmıştır” (Yılmaz, 2008: 77).

Bütün bu örneklerden de anlaşılacağı gibi sinema icat edildiği günden günümüze kadar tarihin her döneminde ve her ülkede ideolojinin bir aygıtı olarak hizmet etmiştir ve hala da etmektedir. Daha çok egemen ideolojinin üretimi ve yayılması amacıyla egemen gruplar ya da hükümetler tarafından kullanılan sinema bazen de egemen ideolojiye karşı çıkan muhalif gruplar tarafından kendi ideolojilerini yaymak için bir araç olmuştur. Aksiyon filmlerinden komedilere, belgesellerden daha çok çocuklara yönelik olan çizgi filmlere kadar hemen hemen her türden filmde ideolojinin az ya da çok izine rastlamak mümkündür. Ve bütün bu filmler insanları eğlendirirken fark ettirmeden aktardıkları ideolojinin benimsetilmesi ve içselleştirilmesi işlevini görürler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORYANTALİZM VE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA “ÖTEKİ”NİN İNŞASI

Bir sosyalizasyon aracı olan kitle iletişim araçlarının bu süreçte oynadığı rollere değindiğimiz birinci bölümde bireyler ve toplumlar üzerinde büyük bir etkisi olan medya ürünlerinin iktidar sahipleri tarafından ideolojilerini yaymak ve hakimiyetlerini sürdürmek amacıyla kullanıldığına değinmiştik. İkinci bölümde ise ideolojinin ne olduğundan ve ideoloji teriminin geçirdiği evrimden söz ettikten sonra kitle iletişim araçlarının ideolojik rolünü ele almıştık. Bu bölümde de bir ideoloji olan oryantalizmin ne olduğuna, zaman içerisinde geçirdiği anlam değişikliklerine ve oryantalist düşüncenin sinemaya yansımalarına değineceğiz. Genel olarak ‘Doğu bilimi’ olarak adlandırılan ve ‘biz-onlar’ ayırımından hareket eden oryantalizm başlangıçtan günümüze kadar çok farklı anlamlara sahip olmuştur. Oryantalizmin kısa bir tanımından bahsedeceğimiz birinci kısmın ardından oryantalizmin ilk çağlardan başlayıp ikinci dünya savaşına kadar olan tarihini ve bu süreçte geçirdiği dönüşümleri ele alacağız. İlk çağlarda Yunanlar ile Asyalılar arasındaki gerginliklerle başlayan Doğu-Batı ilişkileri 8. yüzyılda İslamiyet’in yayılıp Avrupa’yı tehdit etmeye başlamasıyla bir daha birleşmemek üzere tamamen kopar. Bu dönemden sonra oryantalist çalışmalar İslamiyet’in Avrupa’daki yayılışını engellemeye yönelik bir çaba gösterir. Dolayısıyla yaklaşık 16. yüzyıla kadar oryantalist çalışmalar din eksenli ilerler. 16. Yüzyıldan sonra Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle ve milli devletlerin ortaya çıkışıyla kilisenin etkisi kırılmaya, böylece de doğuya olan ilgi seküler kaynaklı olmaya başlamıştır. Bu dönemde Doğu ve İslamiyet hem kilisenin eleştirisi için araçsal olarak kullanılmış hem de zenginliklerinin ve başarılarının anlaşılması için araştırılmıştır. 19. Yüzyılda Napoleon’un Mısır seferi sırasındaki girişimlerinden sonra oryantalizm sömürgecilik ilişkileri bağlamında kurumsallaşmaya başlamıştır. Bu bölümün üçüncü kısmında Amerikan oryantlizmi olarak da adlandırılan İkinci Dünya Savaşı sonrası oryantalist bakış açısını ele alacağız. İkinci Dünya Savaşından sonra dünya egemenliği Amerika Birlesik Devletleri’nin eline geçmiş, bunun sonucunda oryantalizm de hem söylem,

hem yöntem ve hem de kurumsal olarak şekil değiştirmiştir. 20. yüzyılın başlarına kadar oryantalist çalışmalarda temel araç filolojik çalışmalarken ikinci savaş sonrasında Doğu toplumlarının canlı bir organizma gibi incelenmesi gerektiğine dair bir eğilim ortaya çıkmış, böylece oryantalist çalışmalarda filolojik çalışmaların yerine interdisipliner bir bakışla sosyal bilimlerin kullanılmaya başladığı görülmüştür. Dördüncü kısımda ise sinema ile oryantalizm arasındaki ilişkiden bahsettikten sonra bu bölümün son kısmı olan beşinci kısımda küresel çapta etkisi olan Hollywood filmlerinde öteki olarak Ortadoğu kimliğinden ve Hollywood ile Pentagon işbirliğinden bahsedeceğiz. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren ortaya konan filmlerde Amerikan kimliğini oluşturmak amacıyla ‘ötekileştirilen’ Ortadoğu ve Ortadoğulular çeşitli stereotiplerle yıllardır izleyicilere sunulmaktadır. Bu son bölümde aynı zamanda Ortadoğuluların ötekileştirildiği Hollywood sinemasından farklı dönemlere ait filmlerden örnekler vererek konuya açıklık getirmeye çalışacağız.

3.1 Oryantalizm Nedir

Sözlük anlamı “Doğu bilimi”, “Doğu dilleri, edebiyatı, tarihi uzmanlığı” olan oryantalizm Batı’nın Doğu’yla ilgili imajları veya Doğu’ya ilişkin Batılı kolektif muhayyile, diğer bir ifadeyle Doğu’yu Batı’nın kültürel ve ideolojik kurumları ve bu kurumların yarattığı sözcükler, imgeler ve ideolojilerle bezenmiş bir söylem aracılığıyla algılamak olarak da tanımlanabilir (Uluç, 2009: 141).

Oryantalizm, Batı’nın Doğu’ya bakışını ifade eden akademik bir disiplin olarak değerlendirilmektedir. Bu disiplin altında değişik alanlardan bilim adamları ya da sanatçılar, Doğu ile ilgili düşüncelerini ortak paydada bir araya getirmeye çalışmıştır. Oryantalizm adı altında yapılan bu çalışmalar, belirli bir döneme kadar olumlu değerlendirilmiş, ardından sömürgeci anlayışa hizmet ettiği düşüncesinden dolayı olumsuz bir anlam yüklenmiş ve eleştirilmeye başlanmıştır. Oryantalizme yüklenen bu olumsuz anlamın ardında yatan temel sebep, onun “ötekileştirici” olma fonksiyonu ve sömürgecilikle girdiği yakın ilişki olduğu söylenebilir. Çünkü Batı, “öteki” olarak tanımladığı Doğu toplumları için çeşitli dışlayıcı bakış açıları geliştirmiştir ve emperyalizmi de beraberinde uygulamıştır (Dikici, 2014: 46).

Oryantalizmin resmen ortaya çıkışı 1312’de toplanan Viyana Konsülü’nün bazı Batı üniversitelerinde birkaç Arap Dili kürsüsünün kurulmasına dair verdiği karara dayandırılrsa da oryantalizmin başlangıcı için kesin bir tarih verilememektedir. Kökleri çok daha eskilere dayanan terim ilk defa 1779’da İngiltere’de, 1799’da da Fransa’da kullanılmaya başlanmıştır. 1838’de ise, **Dictionnaire de l’Academie Française**’in bir maddesi olarak kaydedilen *oryantalizm* terimi o dönemde “Doğuyu ve Doğulu halkları araştıran disiplinlere verilen genel bir ad” olarak kullanılmaktaydı.

İlk oryantalistler kongresinin yapılışının yüzüncü yılı olan 1973 yılında Paris’te düzenlenen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi’nde yapılan oylamada karşı çıkanlar olmasına rağmen terimin kullanımdan kaldırılmasına karar verildi ve kongrenin ismi “Kuzey Afrika ve Asya Konulu Uluslararası Beşeri Bilimler Kongresi” olarak değiştirildi. Bu kararın en büyük nedeni oryantalizm ve oryantalist teriminin günümüzde pek de olumlu anlamlar içermemesidir. Özellikle de Edward Said’in oryantalizmi sömürgecilikle ilişkisi bağlamında ele alan çalışması sonrasında alana ilişkin negatif bir yaklaşım akademyada yaygınlaşmıştır.

Said, eserinde Doğulu toplumlarla ve kültürlerle ilgili oryantalist bilgi ile sömürgeci güçler arasındaki derin tarihsel ve kurumsal ilişkiyi ortaya koyar ve oryantalist bilginin arkasında devasa bir askeri, siyasi ve ekonomik gücün varlığına dikkat çeker (Bulut, 2002: 20). Oryantalizmi sömürgecilikle ilişkili bir biçimde değerlendiren Said’e göre oryantalist bilgi emperyalizme kendini gerçekleştirebileceği ortamı sağlamaktadır. Said, şarkiyatçılık derken, birbirine bağlı olduğunu düşündüğü birkaç şeyi birden kastettiğini belirtir ve oryantalizmin genel kabul gören üç anlamını verir:

“Şarkiyatçılık en kolay kabul gören nitelermeye göre, akademik bir şeydir; bu etiket bir takım akademik kuruluşlarda hala kullanılıyor. İster özel ister genel yönleriyle uğraşsın-antropolog, sosyolog, tarihçi ya da filolog olması fark etmez- Şark hakkında yazan, ders veren ya da Şark’ı araştıran kişi Şarkiyatçıdır, yaptığı iş de Şarkiyatçılıktır. (...) daha genel bir anlamı da vardır Şarkiyatçılığın. Şarkiyat, ‘Şark’ ile ‘Garp’ arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir. (...) Şimdi şarkiyatçılığın, diğer ikisine göre daha tarihsel, daha somut bir tanımı olan üçüncü bir anlamına geliyorum. Kabaca belirlenmiş bir başlangıç noktası

olarak on sekizinci yüzyıl sonu alınır, Şarkiyatçılık, Şark'la –Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek- uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark'a egemen olmakta, Şark'ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir” (Said, 2004: 12-13).

Doğu'yu Batı'nın kullanımına sunmak için yeniden inşa eden, Doğu'yu Doğululaştıran ve Batı'nın Doğu üzerinde hegemonya kurmasında etkili bir rol üstlenen oryantalizmin aynı zamanda –farklı bir amaçla da olsa- Doğu kültür mirasının korunmasına ve günümüze aktarılmasına katkıda da bulunmuştur. Batı-dışı toplumların modernleşme çabalarında sömürgeciliğin ve oryantalizmin olumlu bir rol oynadığına ilişkin kanaatler de bulunmaktadır. 1963 yılında yayınlanan “Orientalism in Crisis (Krizdeki Oryantalizm)” başlıklı makalesinde oryantalizmin Batılıların Doğulular hakkında duyduğu basit insani bir ilgi olmadığına, sömürgecilikle iç içe geçmiş bir zihniyet olduğuna (Mutman, 2007:189) dikkat çeken Enver Abdülmelik, Lübnanlı bibliyografyacı Yusuf A. Dağır'ın oryantalist çalışmaların sekiz olumlu yönünü ayrıştırdığını aktarır: “Eski medeniyetlerin incelenmesi, Avrupa kütüphanelerindeki Arapça el yazmaları koleksiyonu, bu el yazmalarının katalog basımları, çok sayıda önemli çalışmanın yayımlanması, Doğulu akademisyenlere verilen yöntem dersleri, oryantalist kongrelerinin organizasyonu, dilbilim bakış açısından eksik fakat yöntem yönüyle önem arz eden çalışmaların telifi, (...) farklı Doğu ülkelerinde ulusal bilincin uyanmasına, bilimsel Rönesans hareketinin gelişimine ve idealin uyanmasına katkıda bulunmuştur” (Abdülmelik, 1998: 12).

Oryantalizme olumlu bir anlam atfedenler oryantalizmin akademik bir merak nedeniyle oluşturulduğunu savunmakta ve oryantalizmin iki farklı kültür dünyası arasında oynadığı ‘olumlu’ role ve yabancı bir kültürün tanınması konusundan yaptığı hizmetlere dikkat çekmektedirler. Oryantalistlerin objektif bilim kıstasları çerçevesinde bilim ürettiklerini iddia ederler. Ünlü oryantalist Bernard Lewis, oryantalizmi akademik uğraşın bir dalı olarak tanımlar. Edward Said'in **Oryantalizm** adlı eserini **New York Review of Books**'un 24 Haziran 1982 tarihli nüshasında yayımladığı “The Question of Orientalism” adlı makalesinde eleştirir. Son yıllarda oryantalistlere karşı yürütülen eleştiri yağmuruna dikkat çeken Lewis oryantalistlerden şeytani birer suçlu gibi bahsedildiğini belirtir. İlk dönem

oryantalistleri metinlerin elden geçirilmesi, incelenmesi, yayımlanması ve yorumlanmasıyla ilgilenen filologlardır fakat ‘oryantalizm’ teriminin eski içeriği boşaltılarak tamamen yeni bir anlamda kullanılmıştır ve ‘oryantalist’ terimi artık kurtarılamayacak kadar kirlenmiştir. Lewis’in şikâyetçi olduğu oryantalizmin bu yeni anlamına göre oryantalistler Doğulu halklara düşmanca yaklaşmakta ve onları tahakküm altına almak istemektedirler (Lewis, 1982).

Fakat *oryantalizm*, Enver Abdülmelik ve daha çok da Edward Said’in çalışmalarından sonra, sosyal bilimler boyutuyla ve özellikle de sömürgecilikle iç içe geçmiş bir zihniyet olarak gündeme geldi. Abdülmelik’e göre Doğu halklarını ve kültürlerini çalışan oryantalistler; “amaçları, işgal edilen bölgeler halklarının bilinçlerine Avrupalı güçlere köle olmalarının kuvvetlice işlenmesi ve bu yönde ikna edilmelerine izin verecek istihbarat bilgileri toplamak olan üniversite hocalarından, iş adamlarından, askerlerden, sömürge memurlarından, misyonerlerden, yayıncılardan ve maceraperestlerin bir karışımından oluşmaktadır” (Abdülmelik, 1998: 13). Edward Said’e göre ise oryantalizm diğer bilim dalları gibi nesnel bir bilim dalı değildir ve bağımsız bir araştırma alanı olarak kabul edilemez. “Şark, Şarkiyatçılık yüzünden bağımsız bir düşünme ya da eyleme nesnesi olamadı (hala da değil)” (Said, 2004: 13).

Ziauddin Sardar ve Hamdi Zakzuk gibi yazarlar ise oryantalist çalışmaların İslamiyet’in ortaya çıkışı ve yayılmasıyla yakından ilişkili olduğunu belirtmektedirler. Sardar, oryantalizmin İslamiyeti, Avrupalıların Tanrı, insan, doğa ve toplum algısıyla incelediğini ve bu çalışmalar sonucunda İslam dünyasının geri ve Hristiyan dünyasının üstün olduğu sonucuna vardıklarını belirtir. Oryantalistler, İslami bilimler ve kanunların gerçek anlamda bilim ve kanun olmadığını, gerçek bilimin ve adil hukukun yalnızca Batı’da bulunduğunu iddia ederler (Sardar, 1999: 4). Hamdi Zakzuk da oryantalizm ve İslamiyet arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Zakzuk oryantalistlerin çalışmalarında yaygın olarak anlaşılan anlama göre oryantalizmin, “Müslüman Doğu’nun edebiyatıyla, tarihiyle, inançlarıyla hukuk yapısıyla ve genel olarak medeniyetiyle ilgilenen Batı araştırmaları” anlamına gelebileceğini belirtir. İslamiyet’in Doğu’da ve Batı’da, hızlı bir şekilde yayılması

Hristiyan din adamlarının dikkatini bu dine çekti. Fakat İslam'a ve İslam araştırmalarına olan bu ilgileri İslamiyet'i benimsemek için değil aksine Hristiyan din kardeşlerini bu dinden korumak içindi (Zakzuk, 2006: 24). Zakzuk, ayrıca oryantalist çalışmaları Müslümanları Hristiyanlaştırmak isteyen misyonerlik faaliyetleriyle de ilişkilendirir:

“Oryantalizm, Doğu medeniyet ve inançlarını öğrenmeyi sağlayan “Doğu dillerini bilme” üzerine kurulduğuna göre, misyonerlikle bu noktada birleşiyor, çünkü misyonerlik de Hristiyanlaştırmak istediği kimselerin dillerini bilmeyi zorunlu görüyor. Nitekim 13. yüzyıl Hristiyan misyonerlerinde Müslümanların dillerini öğrenmenin gerekli olduğuna ilişkin tam bir kanaat vardır. Kendilerince Müslümanları Hristiyanlaştırma çabalarının başarıyla sonuçlanması buna bağlıydı. Daha sonra ortaya konulan bu kanaat, oryantalizmin gelişmesinde önemli bir rol oynadı. O dönemlerde oryantalizmi misyonerlikten veya dini faktörden ayırt etmek kolay değildi” (Zakzuk, 2006: 31).

Mustafa Sıbai'ye göre de oryantalizmin doğuşunda dini sebepler ilk sırada yer alıyordu. Özellikle Hristiyan ruhbanların en çok önem verdikleri konu İslamiyet'i eleştirmek, onu kötülemek ve kendi çıkarlarına bağlı olarak onu tahrif etmektir. Böyle yapmalarının sebebi, Avrupalıların ve Hristiyanların bu yeni dinin etkisine kapılmamalarını sağlamak ve hatta ona karşı girişilecek savaş(lar)a hazırlamaktır. Bu çerçevede Müslümanların “kaba, cahil, kan dökmekten hoşlanan insanlar” olduklarını, İslam dininin ise bedeni zevkleri telkin etmekten ve ruhu yüceltecek ahlaki hasletlerden uzaklaştırmaktan başka bir şey yapmadığını ortaya koymaktır. Kendilerini bunu yapmak zorunda hissediyorlardı; çünkü Doğu çalışmalarının başladığı sıralarda Batılıların gözünde İslam, Hristiyanlığın tek rakibiydi (Sıbai, 1993: 38).

Oryantalizm hakkında yapılan bütün bu farklı tanımlardan da anlaşılacağı gibi, oryantalizmin temeli “biz-onlar/öteki” ya da “Batı-Doğu” karşıtlığına dayanır. Kimlik inşasında önemli bir yeri olan “biz” ve “öteki” ayrımı, “biz”in dışındakileri “öteki”leştirir. “Yok”lar ve “var”lar üzerinden işleyen bir süreçtir bu: Olumlu özellikler ‘biz’de, olumsuz özellikler ise ‘öteki’nde vardır. Olumlu özellikler ‘öteki’nde, olumsuz özellikler de ‘biz’de bulunmaz. “Öteki”nin eksik ve hatalı yönlerinin eleştirilmesi ve vurgulanmasıyla o eksiklik ve hataların “biz”de olmadığı anlatılmak istenmektedir ve ait olduğu grubun öteki gibi olmadığını ve ötekenden

daha üstün olduğunun altı çizilmektedir. Kişi ya da grup kendini tanımlarken hep kendinin zıttı/karşıtı üzerinden tanımlar. Bu karşıt terimlerin her biri de ancak diğerinin var olmasıyla birlikte var olur. Ahmet Ulvi Türkbağ kişinin ya da grubun kendini tanımlarken aslında diğeri gibi olmadığını belirttiğini vurgular ve “(...) öteki ne ölçüde varsa ve belirginse kimlik de o ölçüde belirginleşir. Özetle, ‘ben’ ancak ‘öteki’ ile var olabilirim. Çünkü ben, o olmayanım. Bu durum hem bireysel hem de grupsal kimliklerde geçerlidir. Örneğin ‘ben erkeğim’ ifadesi ‘kadın olmayan’ olarak beni belirliyor ya da ‘İngiliz’im ifadesi, Türk, Fransız vb. diğeri tüm ulusal kimlikleri reddederek beni belirliyor” (Türkbağ, 2003: 21) der.

Ötekisinin olmadığı hiçbir kültürel kimliğin olmadığını belirten Yücel Bulut, Orta Asya Türklerinin kimliklerini Çin’le olan çatışmalarda belirlediklerini ve Helenlerin Helenliğini Perslerden farklılıklarıyla ifade ettiklerini vurguluyor (Bulut, 2002: 24). Doğuyla Batı arasında da benzer bir ilişki vardır. Batı kendi kimliğini Doğu’nun üzerinden inşa etmeye çalışır.

Birbirinden farklı kültürleri ve varlıkları temsil ettikleri varsayılan Doğu ve Batı birbirinin karşıtı özelliklerle tanımlanır. Ve bu çoğunlukla Batılının Doğuluyu yani kendisinin en anlamlı ve en önemli “öteki”sini kendi algılayışı, istekleri ve çıkarları doğrultusunda tanımlamasıyla gerçekleşir. Doğu’nun “karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Batı’nın tanımlanmasına” yardımcı olduğunu belirten Edward Said, Batı ile Doğu arasındaki ilişkinin sadece komşuluk ilişkisi olmadığını, Doğu’nun “Batı’nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biri” olduğuna vurgu yapar (Said, 2004: 11). Bu yüzden Batılı birçok bilim adamı, yazar, şair, romancı, ressam, felsefeci, iktisatçı ve siyasetçisi Doğu hakkında yaptıkları çalışmalarda temel olarak Doğu’yla Batı arasındaki olduğu varsayılan bu ontolojik ve epistemolojik farklılıklardan hareket etmişlerdir.

Aslında Doğu-Batı kavramlarının kendisi de sorgulanması gereken kavramlardır. Doğu derken neye ve kime göre doğu ya da batı derken neye ve kime göre batı kastedilmektedir? Yönlerin belirlenmesine neresi merkez olarak kabul edilmektedir? Bu yön kavramlarının çeşitli dönemlerdeki siyasi ve politik şartlara

göre farklılık gösterdiği bilinmektedir. Christopher Columbus'un Amerika'yı keşfettiği yolculuğunun asıl hedefi Hindistan'dı ve Columbus Doğuya doğru yola çıkmıştı. Coğrafi olarak Amerika'nın batısında yer alan Hindistan ve Çin bugün dünyanın doğusunda gibi düşünülüyor (Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, 1999: 7). Thierry Hentch de Doğu'nun coğrafi sınırlarının belirsiz olduğunu ve Doğu'nun bir kavram olarak Batı'nın tam karşıtı olduğunu söyler. "Doğu (...) dünyanın geri kalan her yerini, yani Batı'nın kendisi ya da kendisinin doğrudan uzantısı saymadığı her şeyi içine alabilir" (Hentch, 2008: 15). Batı, kendinden başka herkesi ve her yeri Doğu olarak tanımlayarak kendisini diğerlerinden ayırmış ve farklılaştırmıştır. Böylece kendinden farklı olanları her anlamda küçümsemiş ve kendini referans olarak onları eğitmenin, kalkındırmanın, aydınlatmanın ve özgürleştirmenin 'beyaz adamın yükü' olduğunu ilan etmiştir. Bu söylemi ile sömürgeci faaliyetlerini haklılaştırma çabası içinde olmuştur.

Oryantalizmin inceleme nesnesi Doğu'dur, fakat aslında oryantalizm Batının bizzat kendisiyle ilgilidir. Batı'da Doğu toplumlarını incelemek için oluşturulan teoriler, Batı kimliğini ve üstünlüğünü belirginleştirmek için ortaya atılmaktadır. Batı, oryantalist söyleminde kendini ele vermektedir. Ziauddin Sardar'ın ifadeleriyle oryantalizmin tarihi, aynı zamanda, "Batı'nın bizzat kendisinin, fikirlerinin, eylemlerinin, ilgilerinin, tarzlarının ve açık ya da gizli bütün formları içinde şu anının tarihidir." (Sardar,1999: 16).

Oryantalizmin masum ve nesnel bir bilgi olmadığını, sömürgeci güçlerin hizmetinde bir ideoloji olduğunu savunan Edward Said oryantalizmi Batı'nın üstünlüğünü sürdürme taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabası olarak tanımlar (Said, 2004: 13). 20. Yüzyılın ikinci yarısına kadar Avrupalıların, sonrasında ise ABD'nin kontrolünde gelişen oryantalizm, Batılı bilim adamlarının, seyyahların, yazarların, şairlerin ve ressamların Doğulu toplumların dinlerini, dillerini, geleneklerini, kültürlerini ve tarihlerini Batı'yı referans olarak inceledikleri ve Batı'nın tam zıddı bir Doğu kimliği çizerek aslında kendi kimliklerini oluşturmaya çalıştıkları bir disiplin olmuştur. "Biz" ve "öteki" ayırımından hareketle dünyanın merkezine kendini koyan ve Ortaçağ'dan itibaren yaptığı oryantalist çalışmalarıyla

kendi Doğu'sunu oluşturan Batı “bu çalışmalar neticesinde ortaya çıkan ve akla gelen bütün olumsuzlukların yüklendiği Doğu imajını günlük hayattan siyasete, sosyal bilimlerden güzel sanatlara kadar hemen hemen hayatın her sahasında kullanıma sokmuştu.” (Çoruk, 2007: 194). Özellikle 11 Eylül saldırılarından sonra gündeme gelen İslamofobi kavramıyla birlikte ırka ve dine dair temsiller, teknolojinin gelişmesiyle hayatımızın her alanına nüfuz eden kitle iletişim araçlarında, özel olarak da sinemada en çok dikkat çeken örnekler olmuştur. Oryantalizmin günümüzde tartışmalı temsiller barındıran oryantalist yaklaşımli filmler aracılığıyla yayılmaya devam ettiğini belirten Kirel'e göre Doğu, sinema yoluyla yaratılmaya devam etmektedir (Kirel, 2010: 452).

3.2 İkinci Dünya Savaşı Öncesi Oryantalizm

Doğu ile Batı arasındaki ayrımın kaynağı aslında ilk çağlarda Asya ile Avrupa arasındaki ilişkilere kadar geri götürülebilir. Yüzyıllardır süren karşıtlık ve komşuluk ilişkisi içinde bulunan Doğu ve Batı toplumları karşılıklı olarak birbirlerini hep etkilemişler ama asla kalıcı bir karışıma uğramamışlardır. Kültürel mirasını İran antikçağının derinliklerinde arayan Avrupa, Yunanistan'da Helen uygarlığının kurulmasından sonra Yunanistan'ı benimseyerek Batı'nın kendi kültürüne vermek istediği tarihi derinlik ihtiyacını karşılama imkanına kavuşmuş ve Asya'ya karşı hem kimliğinin eskiliğini hem de modernliğinin evrensel karakterini bir temele oturtma olanağına sahip olmuştur. Böylece Avrupa, İran'la kurduğu ilişkiyi kopararak onun Avrupalı karakterini yitirmesine ve Asya'nın içinde erimesine izin vermiştir. Yunanistan'ın sahneye çıkmasıyla ve Avrupa'nın kendini İran'dan soyutlayıp Helen uygarlığıyla bütünleştirmesiyle Doğu-Batı ayrımının da başlamış olduğu söylenebilir (Hentsch, 2008: 28).

Hentch'e göre bir Yunan efsanesiyle ilişkilendirilen Doğu-Batı ayrımı Yunanistan ile Avrupa arasındaki bağlantının da kurulmasına neden oldu. Zeus, Okeanos kızlarından tanrıça Europa'ya aşık olur ve tanrının çocuğunu doğurması için yaşadığı Asya topraklarından bir hayvanın sırtında Girit adasına uçar. Bu efsaneye Batı'nın kökeni ve kimliği konusunda beslediği ideolojiyi doyurabilecek kadar malzeme elde eden Yunanistan kendini bir efsaneye de olsa ilişkilendirdiği

Avrupa'dan ayrı bir yerde konumlandırmaz ve bundan sonra Yunanistan'la Asya ve Yunanistan'la Avrupa arasındaki bağlar kurulmuş olur. Yunanlar Asya'ya karşı Avrupalı olurlar ve her fırsatta kendilerini Doğu toplumlarından ayırarak onlar gibi olmadıklarının altını çizerek (Hentsch, 2008: 30). Zaten oluşmuş olan bu Yunanlık ya da Batılılık bilinci Yunan-Pers savaşlarında kazanılan zaferden sonra iyice pekişir. Bu savaştan sonra Yunanlığın Batılılığı ve medeniyeti temsil ettiği, diğer taraftan Perslilerin de Doğuluları ve barbarlığı temsil ettiği bilinci yerleşmiştir (Bulut, 2002: 35).

Daha ilk çağlarda Yunanlar ile Asyalılar arasındaki gerginliklerle başlayan Doğu-Batı ilişkileri 8. yüzyıldan itibaren İslamiyet'in Asya topraklarında Hristiyanlığa rakip bir din olarak Avrupa'yı tehdit edecek kadar yayılmasıyla bir daha birleşmemek üzere kopar. Aslında bu dönemki İslam ve Doğu düşmanlığının tamamen kulaktan dolma bilgilere dayandığını belirten Southern'a göre insanlar İslamiyet'le ilgili çok az bilgiye sahip oldukları halde Arapları Hristiyanlığı tehdit eden düşmanlardan biri olarak görüyorlardı (Southern, 2000: 23). Müslümanları ve Arapları "geniş toprakları Hristiyanların elinden alan, ele avuca sığmayan, yağmacı" bir kavim olarak değerlendiren Orta Çağ Avrupası "baş belası" olarak gördükleri bu "barbar kavim" hakkında çok fazla bilgi edinmeye de ihtiyaç duymuyorlardı (Rodinson, 1983: 15-16). İslam istilasının Batı Avrupa üstünde çok büyük bir etkisi olduğunu vurgulayan Henri Pirenne bu istilaların Akdeniz'e dayanarak yaşayan Avrupalıları Akdeniz'den kopardığını ve ilk kez kendi kaynaklarıyla yaşamak zorunda kaldıklarını belirtir (Pirenne, 2009: 27). İslam ordularının "baş döndürücü yayılmaları Hristiyan topraklarını sadece Avrupa'yla sınırlandırmakla kalmamış, üstelik Doğu'yla Batı'yı kesin biçimde birbirinden koparacak olan büyük bölünmenin de nedeni olmuştur" (Hentsch, 2008: 44).

İslam'ın mesajının kitleler arasında hızla yayılması Hristiyan dünyasını telaşa soktu. Diğer taraftan İslam ordularının Avrupa içlerinde ilerlemeleri ve Akdeniz ticaretini Batılılara kapatmış olmaları Avrupalılarda İslamiyet'in bu hızlı gidişini durdurmak gerektiği inancını pekiştirdi. Avrupa devletlerinin İslam ordularına karşı koyabilmek ve Akdeniz'de kaybettikleri ticaret imkanlarına yeniden kavuşabilmek

amacıyla güçlerini birleştirmeleri gerekiyordu. Avrupalı devletlerin problemlerine çözüm bulmak için geliştirdikleri birlikte hareket etme siyasetinin ideolojik çatısını da Hristiyanlık oluşturuyordu. Haçlı seferleri bu siyasetin ve girişimlerin bir sonucu olarak gerçekleşti. 1095-1272 yılları arasında sekiz Haçlı Seferi düzenlendi (Bulut, 2002: 44).

Müslüman Doğu ve Doğular hakkında Batılıların zihninde var olan olumsuz imaj Haçlı seferleri ile birlikte pekişti. Haçlı seferlerine asker ve maddi destek toplamak için düşmanın daha net ve keskin bir tasvirinin yapılması gerekiyordu. İhtiyaç duyulan maddi manevi desteğin sağlanması ve gerekli olan kamuoyunun oluşturulması için düşman ötekileştirilerek tehlikeli ve barbar olarak tanıtıldı. Haçlı seferlerinden sonra Batı'nın Doğu hakkında beslediği önyargılar daha çok 'din' alanında etkili olmaya başladı. Bunda Katolik iktidarın Avrupa Hristiyanlığını ortak bir düşmana karşı birleştirmeyi istemesi de etkili oldu. "Öteki" hakkında ortaya atılan küçültücü imge bu dönemde 'sapkınlık' olarak ortaya çıktı. Bu malzemenin çıkış yeri Katolik Kilisesi'nin 11. yüzyıldan beri "Muhammediliğin" sapkınlığı, cinsel hazza düşkünlüğü ve yalanları üzerine kurduğu bir söylemdir (Hentsch, 2008: 70-71). Ayrıca bu dönemdeki İslamiyet ve doğulu imajı Hz. Muhammed üzerinden çizilmiş, Hazreti Muhammed'in sara hastası olduğu, halüsinasyonlar gördüğü, İncil'i ve Tevrat'ı kullanarak Kuran'ı kendisinin yazdığı şeklinde dedikodular ortaya atılmaya başlandı (Özkaya, 1992a: 11). "Hakikati değil hayalleri konuşan" Latin yazarlara göre "Muhammed bir sihirbazdı. Afrika'da ve Doğu'da sihir ve hud'a ile kiliseyi yıkmıştı. Ve cinsi hürriyeti ilan ederek başarısını bir kat daha sağlama bağlamıştı" (Rodinson, 1983: 21-22). Ortaya atılan bu dedikodular o dönemde İslamiyet'in yayılışını durdurmadı ama Batı'da yüzyıllardır süregelen İslam düşmanlığı sürecini başlatmış oldu. Bu dönemde yazılan İslam karşıtı eserlerin en önemlisi ve kendinden sonraki 'bütün İslam karşıtı münakaşa eserlerinin cephanesi' olan eser ise Yuhanna ed-Dımeşki tarafından kaleme alınan risaledir (Bulut, 2002: 42).

Haçlı seferlerinin yaklaşık iki yüz yıl sürdükten sonra genel anlamda başarısızlıkla sonuçlanmasından sonra Müslümanların savaşla kontrol altına

alınamayacağı anlaşılmış ve 14. Yüzyılda Southern'ın “basiret ve öngörü çağı” dediğı ‘ötekini kendi dilinde anlama” dönemi başlamıştır. Bu dönemde Avrupalılar için ‘öteki’ imgesi hala daha Araplar ve Müslümanlardır. Arapları kendi dilinde anlayarak onlara hâkim olma düşüncesiyle Arapça öğrenmek ve öğretmek amaçlı açılan Arapça dil okulları oryantalist çalışmaların başlamasına önemli katkılar sağlamıştır (Erkan, 2009: 34). Hatta bazı araştırmacılar 1312’de toplanan Viyana Kilisesi Konseyi’nde alınan kararla Paris, Oxford, Bolonya ve Avinya gibi bazı şehirlerdeki üniversitelerde Doğu dilleri kürsüsünün kurulmasını oryantalizmin resmi başlangıç tarihi olarak kabul ederler (Özkaya, 1992a: 12).

Doğu-Batı ilişkisi açısından diğeri bir önemli gelişme 15. yüzyılda gerçekleşti. Doğu’da kurulan ve Avrupa’ya doğru hızla büyüyen Müslüman Osmanlı Devleti’nin 1453 yılında İstanbul’u fethetmesinden sonra Batılıların algısında Doğu tehlikeli bir öteki olarak yeniden ortaya çıktı. Artık İslam denince akla Türkler geliyordu ve ‘ötekileştirilen’ düşman Müslüman Araplar değil, Müslüman Türkler olmuştu. Osmanlı Devleti’nden hem korkuyorlar hem de bu devleti “askeri ve siyasi kurumları taklit edilecek üstün bir güç” olarak görüyorlardı (Süphandağı, 2004: 102). Bu dönemde Arapların ise siyasi bakımdan hiçbir önemleri kalmamıştı. Doğu denilince akla gelen tabloda bir görünüş bir kayboluyorlar, yağmacı göçebelerle bir tutuluyorlardı (Rodinson, 1983: 41).

İstanbul’un Türkler tarafından fethedilmesinden sonra Amerika kıtasının Avrupalılar tarafından bulunuşu Avrupalılar için çok önemli bir adım olmuştur. Bu keşif Akdeniz’e ekonomik önemini değilse de merkez olma konumunu kaybettirmiştir. Avrupa için dünyanın merkezi artık Batıya doğru kaymaya başlamıştır. Bu dönemde “okyanusların aşılması” ve “mesafelerin fethi” Avrupalıların Doğu’ya bakışını değiştirmiştir. Ötekini ziyaret etmek daha ilginç hale gelmiş, dinsel çatışma eski önemini kaybetmiştir. Akılcılık adı verilen olgu, dinsel ruhu değil dinin düşünce üzerindeki baskısını hafifletmeye yönelmiştir (Hentsch, 2008: 98-100).

16. yüzyıldan itibaren rönesans ve reform hareketlerinin başlamasından sonra dinin düşünce üzerindeki baskısının hafiflemesi ve bilime ve sanata daha çok önem

verilmesiyle birlikte Doğu'ya karşı bilimsel bir ilgi de başladı. Doğu dillerinin öğrenilmesi, eserlerinin tercüme edilmesi ve okullarda Doğuyla ilgili kürsülerin açılması Doğu'ya olan merakı ve ilgiyi artırdı. Aydınlanmanın da etkisiyle Doğu'ya seyahatler düzenleyen seyyahların gezi yazıları Batıda farklı bir Doğu imajı oluşmasına neden oldu. Ortaya çıkan yeni oluşumlar ve hümanist eğilimler sayesinde Doğu-Batı ilişkileri Orta Çağ dönemindeki Müslüman-Hristiyan çatışmasından daha farklı bir noktaya ulaştı. Bu dönemde siyasi ve iktisadi ilişkilerin gelişmesi, Doğu'ya giden yolcuların ve misyonerlerin sayısındaki artış, Avrupa'da Hristiyanlığın ideolojik birliğinin ve hâkimiyetinin sarsılışı, Müslüman Doğunun tarafsız bir şekilde incelenmesini kolaylaştırdı. Artık Doğulu toplumların hayat tarzlarının Hristiyan ahlakına aykırı olup olmadığına bakılmadan bu toplumların örf ve adetleri objektif olarak ele alınmaya başlandı (Rodinson, 1983: 43). Orta Çağ'da Avrupa'nın dinsel farklılık üzerinden kurmaya başladığı Doğu-Batı karşıtlığı “doğruluğu ve haklılığı tarihte aranacak olan politik bir farklılık” üzerine dayanacaktır (Hentsch, 2008: 101,108). Artık Batılıların zihninde sadece İslamiyet'le bütünleşmiş, barbar ve savaşçı Doğu imajı değil aynı zamanda despotik, egzotik ve eğlenceli Doğu ve Doğulu imajı yer almaya başladı.

Bu dönemde Hristiyan Batı'nın İslam'a ve Osmanlı devletine olan ilgisinin önemli bir nedeni de Batının kendi üzerine düşünme ve kendisini ıslah etme isteğidir. Bu yüzden de İslam'a olan ilgi eskiden olduğu gibi sistematik bir karalama özelliği göstermemektedir. Her ne kadar olumsuzluklar kendi açılarından sergilense de Osmanlı devletinin sosyal, siyasi, askeri, kültürel ve idari başarıları incelenerek onlardan dersler çıkarılmaya, Batı'nın içinde bulunduğu sıkıntılardan kurtulma çabasında bu örneklerden istifade edilmeye çalışılmıştır (Bulut, 2002: 72).

18. yüzyılda “Hristiyanlık ideolojisinden bağımsız hatta onunla rekabet eden yepyeni bir dünya görüşü”nü benimseyen ve Doğu, İslam ve Araplar üzerine 17. Yüzyıl seyyahlarından farklı düşünen ve yazan Aydınlanma düşünürleri, egzotizm ve mistik heyecanlar peşinde koşmadan bir düşünce malzemesi olarak Doğu'ya ilgi göstermişlerdir. Bu düşünürler Doğu dinlerinde ve toplumlarında yeni bir hayat görüşünün temel ilkelerini ararken Müslüman toplumları ve İslam'ı Avrupa'nın

yozlaşmış saydıkları papalık, kilise, krallık, askerlik gibi kurumlarının eleştirisinde araçsal olarak kullanmışlardır.

18. yüzyıl boyunca Batı edebiyatında bir “Doğu zevki” hüküm sürmüştür. Antonia Galland’ın çevirisi ve sunuşuyla yayımlanan **Binbir Gece Masalları**’nda öykülerin ana temalarını oluşturan ‘kıskançlık, aşk, entrika, intikam, ihanet, harem kuralları, aile içi cinsel ilişki, diri diri gömme’ gibi konular ötekine karşı olan merakı ve ilgiyi iyice körüklemiş ve hiç Doğu’ya gitmeden Doğu hakkında yazan yazarların da eserlerinin belli başlı temalarını oluşturmuştur (Parla, 2010: 36). Avrupalılar tarafından “bir model olarak kabul edilen **Binbir Gece Masalları**’nın Doğusu’ndan sonra Doğuya karşı beslenen merak bir tutku haline gelmiştir. Bu eserlerden sonra artık İslam dünyası Deccal’in at koşturduğu bir âlem değil egzotik ve şairane bir medeniyetin vatanıdır (Rodinson, 1983: 50, Hetsch, 2007: 151).

19. yüzyılda Batı’nın dünyanın geri kalanı üzerinde kesin bir hâkimiyet kurması ve Batı’nın kendisinde Doğu’yu çürümüşlüğünden kurtaracak ve onu şekillendirecek gücü görmesi sömürgecilik ve emperyalizmin yaygınlaşmasını da artırmıştır. Doğu, Batı ülkelerinin ekonomik ve politik çıkarları için birbirleriyle uğruna mücadele ettikleri bir bölge haline gelmiştir. Bu yüzyıl Batı’nın Doğu’da yeni ülkeler fethettiği, yeni koloniler elde ettiği bir dönemdir. Daha çok İslam topluluklarından oluşan bu insanları, bu halkları yönetmek ve denetim altına alabilmek için bilgiye ihtiyaç vardı. Bu dönemde kurumsallaşarak önemli bir disiplin haline gelen ve daha bilimsel bir hal alan oryantalizm sömürgeciliğe hem yeni ufuklar açan hem de ülkeleri sömürülmeye hazır hale getirecek bilgiyi sağlayan ve sömürü sürecinde yardımcı olan bir rol üstlendi (Özkaya, 1992a: 15).

Sömürgecilik faaliyetlerinin hızlandığı bu dönemde Batılılar yeni toplumlarla, yeni kültürlerle ve yeni geleneklerle karşılaşmaktaydı. Batılı gezginler Batılı devletlerin egemenlik kurduğu bu yeni bölgelere seyahatler yapmakta ve buralardan birçok yeni bilgi getirmekteydiler. Getirilen bu yeni bilgilerin işlenmesi, tasniflenmesi ve Batılıların bilgisine sunulması gerekiyordu. Diğer bir konu da karşılaşılan bu yeni toplumlarla ilişkilerin nasıl devam ettirileceği meselesiydi. Artık sadece yakıp yıkmak, yağmalamak çözüm değildi. Sömürünün sürekliliğinin

sağlanması da önemliydi. İşte bu şartlar altında oryantalist çalışmalar hız kazandı (Bulut, 2002: 117).

Oryantalistler 19. yüzyılda Avrupa ve Amerika'nın çeşitli yerlerinde Doğu araştırmalarını daha sistemli gerçekleştirmek ve başka oryantalistlerin çalışmalarından haberdar olabilmek için cemiyetler ve dernekler kurmaya başladılar. İlk defa "1822 tarihinde Paris'te Asya Cemiyeti", "1845'de İngiltere ve İrlanda'da Asya Kraliyet Cemiyetleri", "1842'de Amerikan Şark Cemiyeti", "1845'de Alman Şark Cemiyeti" ... kuruldu. Kısa bir zaman sonra bu cemiyetler, çeşitli dergi ve yayımlar çıkarmaya başladılar. Ve bu yüzyıl aynı zamanda ilk uluslararası oryantalist kongrelerinin de yapıldığı dönemdir. "Bu kongreler, her yerdeki müsteşriklere (oryantalistlere) aralarındaki organizasyonu ve irtibatı kuvvetlendirme, doğrudan doğruya birbirlerinin çalışmalarından haberdar olma ve faaliyetlerini birleştirmek suretiyle fikir ve enerji israfına sebep olan mükerrer çalışmalardan sakınma fırsatını vermiştir" (Zakzuk, 2006: 42). Bulut'a göre bu oryantalist teşkilatlanma, "dünyanın Batı dışında kalan bölgelerinin emperyalist paylaşımına tüm Batılı ulusların kendi güçleri ve yetenekleri oranında katılımını göstermesi açısından" dikkate değerdir (Bulut, 2002: 118).

Sömürgecilik ve Doğu bilimi arasındaki ilişki Napoleon'un Mısır'ı işgal denemesinde açık bir şekilde görülmektedir. Napoleon'un İngiltere'ye ciddi bir darbe indirmek ve Hindistan yollarını kontrol altına alabilmek amacıyla 1798 yılında gerçekleştirdiği Mısır'ı işgal etme girişiminde Doğu bilimcilerin önemli bir katkısı söz konusudur. Said'e göre bu istila "birçok bakımdan düpedüz daha güçlü bir kültürün bir başka kültürü salt bilimsel yoldan kendine mal edişinin modeliydi." Napoleon'un seferi, ortaklaşa oluşturulan eser **Mısır'ın Tasviri**'yle birlikte, oryantalizme bir sahne ya da dekor sağladı; çünkü Mısır ve diğer İslam ülkeleri Doğu'yla ilgili Batı bilgisinin gerçek dünyadaki "çalışma alanı, laboratuvarı, tiyatrosu" olarak düşünüldü (Said, 2004: 52).

Mısır'ın işgali ile gündeme gelen diğer bir mesele, Avrupa'nın sömürgeci faaliyetlerini meşrulaştırma çabalarında yeni bir dönemin başlamasıdır. Avrupalılar kendilerine zamanında saygın bir durumda iken artık zayıf düşmüş Doğu'ya 'ışık ve

özgürlük' götürme misyonu yüklemişlerdir. Mısır seferinde Napoleon'a Doğulu halkları fanatizmin ve zorbalığın boyunduruğundan kurtarmak, bu topraklara bilimi ve sanatı geri getirmek ve hatta eski Doğu'nun zaferini geride bırakmak gibi misyonlar yüklenmiştir (Bulut, 2002: 103).

3.3 İkinci Dünya Savaşı Sonrası Oryantalizm-Amerikan Oryantalizmi

20. yüzyılın başlarına kadar oryantalist çalışmalarda temel araç daha çok filolojik çalışmalar olmuştur. Fakat 20. yüzyılın başlarında artan sömürgecilik faaliyetlerinden sonra Batılı devletler yerleştikleri Doğulu toplumlarda yerleşikliklerini devamlı kılmak için yeni yöntemler geliştirmek zorunda kaldılar. Eski oryantalist kalıplarla bu toplumlara yaklaşmak ya da bu kültürleri, tarih dışı sayarak, durağan, gelişmekten uzak görmek bu toplumların anlaşılmasını ve yönetilmesini zorlaştırıyordu. Bu nedenle bu dönemde Doğu toplumlarının “yaşayan, canlı bir organizma” olarak incelenmesi gerektiğine ilişkin bir eğilim ortaya çıkmış fakat iki savaş nedeniyle bu eğilim çok gelişmemiştir. Ancak II. Dünya Savaşı sonrasında ABD'nin dünya egemenliğiyle birlikte bu yönde ciddi adımlar atılmıştır. Oryantalizm, gerek söylem, gerek yöntem, gerek ilgi alanları ve gerekse de kurumsal olarak biçim değiştirmiş ve genel bir Doğu kavrayışı olmaktan çıkarak bir sosyal bilim uzmanlığı halini almıştır. İlgi, filolojik çalışmalardan Doğu dünyasının belli bölgelere ayrılarak bütün sosyal bilimlerin tamamından yararlanan interdisipliner çalışmalara doğru kaymıştır. (Bulut, 2002: 135-151). Bu anlamda ‘bölge araştırmaları’ olarak adlandırılan bu çalışma alanı akademik araştırmayı ve eğitimi yerine getirmenin yeni ve daha iyi bir yolu olarak tasvir edilmiş ve dünyanın diğer ulusları hakkında daha geniş kapsamlı bilgiye sahip olmayı sağlamıştır. ‘Bölge araştırmalarını’ savunanlar, “her biri kendi sınırlı bakış açısıyla disiplinlerinin dar sınırları içerisine hapsolmuş uzmanlar yerine, disiplinler eğitimi ne olursa olsun dünyanın belli bir bölgesine ilgi duyan herkesin faydalı –yani siyasetle ilişkili-bilgiyi üretmek için birlikte çalışması gerektiğini” iddia etmişlerdir (Lockman, 2013: 191). Bu bakış açısının yaygınlaşmasıyla birlikte ABD, oryantalist çalışmalar alanında kendini “üniversitelerin oryantalist araştırma müfredatlarından akademik

personelin seçimine, oryantalist araştırmaların en önemli araçlarından biri olan bölgenin dillerinin öğretiminden akademik ve mali kurumlaşmaya kadar pek çok alanda yeni koşullara göre” düzenlemiştir (Bulut, 2012: xii).

Sosyal olaylar üzerinde çalışan tarihçiler, demograflar, iktisatçılar ve sosyologlar gibi araştırmacılar İslam ve Doğu ile ilgili çalışmalar üzerinde de kısmi de olsa ortak bir görüşe ulaşmaya gayret ediyordu. “Sonunda beşeri ilimlerdeki problematikler doğu incelemelerini de etkiler. Sayıları gittikçe artan uzmanlar, dikkatlerini ortaçağ İslam dünyasına da teksif etseler, daha yeni dönemlerin İslam dünyasına da, problemleri, sosyolojik açıdan ele almaktadır. Uzun zaman yüzüstü bırakılan ekonomik tarih ve sosyal tarih, sayıları gittikçe artan uzmanlar tarafından işlenmektedir artık” (Rodinson, 1983: 82). Fakat tüm değişim iddialarına rağmen bu yeni şarkiyatçılar da 19. yüzyıl Avrupa oryantalizminde hakim olan temel yaklaşım biçimlerini ve Doğuya olan kültürel düşmanlık tutumunu benimseyip korudular. Bunun bir nedeni ABD’nin Batılı kolektif muhayyilenin bir parçası olması diğer bir nedeni ise H.A.R. Gibb ve Bernard Lewis gibi dönemin önemli Avrupalı oryantalistlerinin ABD’de oryantalizmin kurumlaşması aşamasında yön gösterici olmalarındandır (Bulut, 2012: xiii). 11-14 Eylül 1961 tarihleri arasında Brüksel’de toplanan sosyoloji eğilimli ilk İslamoloji kongresi Batı’nın Doğu’ya bakışına hala hâkim durumdaki belli önyargılarının devam ettiğine güzel bir örnektir. Arap ve Müslüman topluluklar hakkında konuşmak üzere toplanan bu konferansta söz alan yirmi konuşmacının arasında tek bir Doğulu akademisyen yoktu. Bu anlamda Amerikan oryantalizmi hem ‘süreklilik’ hem de ‘değişim’ özelliklerini bir arada bulundurur (Bulut, 2002: 156).

1776’da Amerika’nın bağımsızlığını ilan edip bir millet olmaya başladığı ilk anlardan itibaren ortaya çıkıp 11 Eylül 2001 sonrasında daha da çok gündeme gelen Amerikan oryantalizmi, Müslüman Orta Doğuluların yaptığı terör saldırılarının da etkisiyle günümüzde İslamofobi denilen kavramı da içine almaya başladı. Douglas Little oryantalist bakış açısının 1940ların sonlarına doğru emperyalist İngiltere’den Beyaz Saray’a ve Pentagon’a geçmesinden sonra Amerika’nın Orta Doğu’ya karşı politikalarının ve tavrının değiştiğini söylüyor. 19. yüzyıl sonlarında yayın hayatına

başlayan **National Geographic** dergisinin ilk sayılarından itibaren Orta Doğuluları ve Arapları siyasi ve kültürel modernleşme için Amerika'nın yardımına ve rehberliğine ihtiyacı olan geri kalmış, egzotik ve tehlikeli toplumlar olarak gösterdiğini ve bu imajın zamanla diğer yayın organları tarafından da benimsendiğini ekliyor (Little, 2004: 11).

ABD'nin Ortadoğu'yla iki yüz otuz yıllık ilişkisinin tarihini anlattığı kitabında (**Power, Faith and Fantasy**, 2007) Michael Oren ABD'nin Ortadoğu'ya ilgisini üç temel gerekçe üzerine oturtur. Bunlardan en somut ve yaygın gerekçe 'güç'tür. Bu gerekçe Amerika'nın Ortadoğu üzerinde askeri, diplomatik ve ekonomik güç elde etme arayışı ve arzusunu ifade eder. İkinci gerekçe 'inanç'tır. Bu da dini inancın Amerika'nın Ortadoğu'yu algılama biçimine ve Ortadoğu politikalarını şekillendirmelerine etkisini ifade eder. Sonuncusu ise 'fantezi'dir. Ortadoğu fikrinin Amerikalıları her zaman büyülediğini belirten Oren minarelerin, piramitlerin, vahaların, develerin ve çöllerin uhrevi imajlarının pek çok Amerikalının Ortadoğu algısını ve hatta bazı devlet politikalarını da etkilediğini vurgular (Oren, 2007: 13).

Amerika'nın Orta Doğu'yla ilk karşı karşıya gelmesi 1801 yılında Berberi devletleri ile olan savaşı sırasında oldu. Bu karşılaşma sonrasında Amerikalıların zihninde Araplar Amerikalı esirlere işkence yapan ve onları köleleştiren barbar bir millet olarak şekillendi. Bu imaj da o çağlardan itibaren Arapların Amerikalılar tarafından düşman olarak algılanmasına neden oldu. 1821 yılında Amerikan kamuoyu tarafından "haç'ın hilale karşı savaşı" olarak yorumlanan Yunanlıların Osmanlı İmparatorluğuna karşı başlattıkları isyan bu algıyı biraz daha pekiştirdi (Rosenblatt, 2009: 53). Aynı yüzyılda İngilizceye çevrilen **1001 Gece Masalları** ve Mark Twain gibi Orta Doğu'ya giden Amerikan seyyahların ve misyonerlerin gezi yazıları da Amerikalılar tarafından çokça okunmuş ve onların Orta Doğu ve Orta Doğulu algılarını olumsuz yönde etkilemiştir. (Little, 2004: 11).

Şüphesiz Amerikalıların zihnindeki oryantalist düşüncelerin pekişmesindeki en önemli etkenlerden biri 1893 yılında Chicago'da Colomb'un Amerika'yı keşfinin 400. yıldönümünü kutlamak amacıyla düzenlenen Dünya Kolombiya Fuarı olmuştur.

46 ülkenin katıldığı ve 65 bin serginin olduğu fuarı toplamda yaklaşık 27 milyon insan ziyaret etmiştir. Daha önce zihinlerinde oluşan egzotik ve gizemli “öteki” Orta Doğu imajı bu fuardan sonra daha da pekişmiştir. Fuarda kurulan Kahire Caddesi, Osmanlı standı, Fars tiyatrosu, Cezayir köyleri gibi Orta Doğu’ya ait bölümler camileriyle, pazarlarıyla, diğer mimari yapılarıyla, haremeleri ve dansözleriyle katılımcılar tarafından yoğun ilgi görmüş ve Orta Doğu’ya ilişkin algıyı güçlendirmişlerdir (Little, 2004: 13).

20. yüzyıla gelindiğinde Amerikalıların Orta Doğu ve Müslümanlar hakkındaki oryantalist düşünceleri daha da artmıştır. Orta Doğuluların modernleşmek ve gelişmek için kendilerine ihtiyacı olduğunu düşünen Amerikalılar bir taraftan da İslamiyet’in olduğu bir yerde gelişmenin ve modernleşmenin mümkün olmadığını düşünüyorlardı (Little, 2004: 15). 1920’lerden itibaren Amerikan oryantizmi popüler kültür ve medya araçları vasıtasıyla daha da yaygın hale geldi. Amerika’nın üstünlüğü kitaplarda, dergilerde ve filmlerde tekrar tekrar vurgulanmaya başladı. Büyük kitleler tarafından izlenen Hollywood filmleriyle ve birçok orta sınıf Amerikalı için dünyanın kalanına bir pencere görevi gören ve çok okunan *National Geographic* gibi dergilerle bilindik Arap imajını tekrar vurgulanmış, oryantalist fikirler daha da yayılmıştır (Little, 2004: 17).

1967 yılında İsraililer ve Araplar arasında gerçekleşen Altı Gün Savaşı ve Almanya’nın Münih şehrinde olimpiyatlara katılmak için orada bulunan İsraili sporcuların Kara Eylül örgütünün üyeleri tarafından rehin alınarak öldürülmesi Amerikalıların Ortadoğu ve Müslümanlarla ilgili negatif düşüncelerini pekiştirdi. Amerika’nın Ortadoğu’yla olan gergin ilişkisi Irak’ın 1990 yılında Kuveyt’i işgal etmesiyle daha da kötüleşti. Saddam Hüseyin, Kuveyt’in tarihsel olarak Irak’ın bir eyaleti olduğunu ve Kuveyt’in kendi topraklarında petrol kuyusu açarak Irak petrollerini çıkardığını iddia ederek bu devleti işgal etti (Sander, 2004: 569). Suudi Arabistan ve Bahreyn’de olduğu gibi İran ve Irak’da bulunan petrol ve doğalgaz rezervlerinde de imtiyaz sahibi olmak isteyen ABD Kuveyt işgalini fırsat bilerek Irak’a saldırıp ülkenin politikasına etki etme hakkını kazanma fırsatı yakalamış oldu (Öztürk, 2010: 3). ABD hiç zaman kaybetmeden NATO ve bazı Arap devletlerinin

katıldığı çokuluslu bir ittifak kurdu ve bölgede askeri önlemler almaya başladı. BM Güvenlik Konseyi 15 Ocak 1991 tarihine kadar Kuveyt'den çekilmezse Irak'a karşı silahlı müdahalede bulunacaklarını açıkladı. Saddam tüm uyarılara rağmen Kuveyt'i terk etmeyince ABD Çöl Fırtınası adını verdikleri operasyonla Irak'a saldırdı ve Irak'ı yenilgiye uğrattı.

Sonrasında 11 Eylül 2001 yılında sadece ABD'yi değil bütün dünya ülkelerini derinden sarsan ve korkutan el-Kaide'nin Dünya Ticaret Merkezi'ne ve Pentagon'a düzenlediği saldırılar 'küresel terör' kavramını gündeme getirdi ve ABD ile Ortadoğu arasındaki siyasi gerginliği iyice tırmandırdı. 11 Eylül saldırılarını ve bu saldırıları gerçekleştirenleri İslam'la ilişkilendiren ABD dış politikası İslam'ı da terörizmle açıkça ilişkilendirmiş oldu. Bu olaydan sonra ABD, İslami kimliği denetlenmesi gereken "düşman öteki" olarak kodlamıştır. 11 Eylül, Soğuk Savaş sonrası dünyada soyutlama ve genelleştirme düzeyinde "düşman öteki" olarak kodlanan İslam'la gerçekleşen ilk yüz yüze karşılaşma olup İslam'ın hem Amerika içinde hem de uluslararası düzeyde "somut öteki" konumuna dönüşme sürecinin başlamasını simgelemektedir (Keyman, 2011: 17).

11 Eylül saldırılarından sonra ABD Başkanı George W. Bush ve ekibi uzun zamandır kullanmadıkları savaş sözcüğünü açıkça ve sıklıkla dile getirmeye başladılar ve ABD'nin artık zor ve uzun sürecek olan bir savaşta olduğunu belirttiler. Bu savaşta düşmanlarının terör olduğunu belirten ABD yönetimi bunun küresel çapta bir sorun olduğunu ve bütün dünyanın bu düşmana karşı kendilerini desteklemeleri gerektiğini savundular. Diğer milletlere 'ya bizimlesiniz ya da teröristlersiniz' diye seslenen Bush tüm devletleri kendilerini koşulsuz desteklemeye davet etti. '...bu sadece Amerika'nın savaşı değil. Tehlikede olan sadece Amerika'nın özgürlüğü değil. Bu dünyanın savaşı. Bu uygarlığın savaşı ...' diyen Bush terörle savaşı 'uygarlığın barbarlığa karşı mücadelesi' olarak başlattı ve sürdürdü. Uluslararası toplumun desteğini kolayca almak isteyen Bush diğer milletleri İslamcı terörizme karşı yeni bir 'haçlı seferine' davet etti (Kurtbağ, 2010: 309-310).

Mücadele edecekleri düşmanı "global menzile sahip her terörist grup ve bunlara destek veren her devlet" şeklinde tanımlayan Bush gözünü Ortadoğu'ya

dikmişti. Sözü ettiği bu örgütler, “Usame Bin Laden’in El Kaide’sinden Afganistan’daki Taliban’a, Mısır’daki İslami Cihat’tan Lübnan’daki Hizbullah’a kadar uzanırken; devletler ise Afganistan ve Irak başta olmak üzere İran, Suriye, Libya, Sudan, Somali gibi İslami rengi ve vurgusu baskın olan devletleri kapsıyordu” (Özer, 2007: 2). Saldırıların yarattığı korku ortamından faydalanan Bush yönetimi terörü bir taktik olarak kullandılar ve ‘küresel terör’ün kaynağı olarak gördükleri radikal İslam’a karşı savaş açtılar. ABD yönetiminin ordu ve silah gücüyle yaptıkları mücadele aynı oranda medya organlarına da yansdı. Bütün kitle iletişim araçları vasıtasıyla Orta Doğu ve İslam karşıtı oryantalist düşüncelerle dolu sayısız ürün ortaya kondu ve hala da konmaya devam ediyor.

11 Eylül saldırılarının sorumlusu olan El-Kaide ve İslami terörizm ile Ortadoğu arasında güçlü bir bağ kuran ABD yönetimi yürütülecek mücadelenin sadece savunma şeklinde olmayacağını aynı zamanda terörü destekleyen bu ülkelerle savaşılacağını altını çizmişti. Saldırıların üzerinden daha bir ay geçmeden Afganistan’daki Taliban yönetimine karşı başlatılan savaş Bush yönetiminin kararlılığını kanıtlıyordu. Taliban yönetimi ve El-Kaide arasındaki yakın ilişki ve 11 Eylül’ün yarattığı acılara karşı uluslararası kamuoyunda gösterilen anlayış 7 Ekim’de Afganistan’da başlatılan savaşı meşrulaştırdı. 12 Kasım günü Kabil düştü fakat Afganistan işgalinden elde edilen bu başarı Washington yönetimini sakinleştirmekten ziyade daha da cesaretlendirdi (Özpek, 2012: 185).

11 Eylül saldırıları sonucu ortaya çıkan ‘İslami terörizm’ tehdidinin köklerinin Ortadoğu’da olduğuna inanan ABD yönetimi bu bölgedeki demokratik olmayan rejimlerin İslami grupların siyasi sisteme katılımını engellediğini ve kendilerini siyasi yapı içerisinde ifade edemeyen bu grupların sosyalleşemediği için aşırılaştığını iddia etti. Dolayısıyla, eğer Washington yönetimi terörle mücadele etmek istiyorsa Ortadoğu’daki bu demokratik olmayan rejimleri demokratikleştirmeleri gerekiyordu. Ortadoğu’da Irak ile başlayan bir işgal süreci ve Saddam Hüseyin diktatörlüğünün devrilmesi bu bölgedeki demokratikleşmenin önünü açabilecek bir adım olarak değerlendirildi. Bu amaçla ABD uçakları 20 Mart 2003’de Irak’ı bombalamaya başladı ve yaklaşık 6 hafta sonra da savaşın bittiğini

açıkladılar. Savaşın sonunda Saddam Hüseyin yakalanarak idam edildi ve uzun yıllar sürecek olan ABD'nin Irak işgali de başlamış oldu. Bu işgal, 11 Eylül saldırılarının “yarattığı atmosferin ABD'nin Ortadoğu politikasını şekillendirmekte ne denli etkili olduğunu göstermiş” ve sonuçta 11 Eylül saldırıları, “sonuçları Ortadoğu'ya uzanan bir sürecin miladı olarak görülmüştür” (Özpek, 2012: 185).

11 Eylül saldırıları iki medeniyet arasındaki uçurumu daha da derinleştirdi. 11 Eylül'de yıkılan kuleler Batılı medeniyeti temsil ederken, kuleleri yıkan terörizm de Doğu'yu ve İslam'ı temsil etmeye başladı. Saldırlardan sonra klasik oryantalizmin dilinde önemli bir değişiklik oldu. Bu yeni biçimiyle oryantalizm Doğu'yu sadece bazı 'yok'luklarla, yani Batının sahip olup da Doğu'nun sahip olamadığı şeylerle tanımlamakla yetinmeyip 'tehditkârlık, teröristlik ve düşmanlık' gibi özellikler de ekledi. Böylelikle, “kristalleştiği şekliyle tarihi Batı'nın zaferi olarak gören ve gösteren, bu yolla da Batı'ya özgüven aşıl原因an klasik oryantalizmin aynasındaki negatif Doğu imgesinin yerini, her bakışında tehlike ve tehditleri hatırlatan, dolayısıyla özgüven değil, bir tür histeri aşıl原因an, neo-oryantalizmin yarattığı yeni bir Doğu imgesi aldı” (Nişancı, 2005: 89).

Bu yeni imgede Doğu'nun önceden sahip olduğu 'geri kalmışlık, sihir ve irrasyonellik' gibi 'ötekilik' unsurları ikinci plana atılırken Doğu terörizmin kaynağı olarak gösterilmeye başlandı. Ayrıca, artık tek amaç Doğuyu içinde bulunduğu geri kalmışlıktan ve anti-demokratik yönetim biçimlerinden kurtarmak değil aynı zamanda Doğu'dan ve Doğululardan yayılan tehditten ve düşmanlıktan kurtulmaktır. Artık Batı, sadece Doğu'yu modernleştirme sorumluluğuyla değil kendi varlığını devam ettirme kaygısıyla Doğu'ya yaklaşmakta ve Doğu, Batı için bir güvenlik meselesi haline almaktadır (Nişancı, 2005: 90).

1991 sonunda SSCB'nin dağılmasından sonra bölgedeki tek süper güç olan ve bölgede önemli bir hegemonya kuran ABD, bölgedeki aktivitelerinde şeklen de olsa bölge devletlerinin ve uluslararası örgütlerin desteğini alıyordu (Kurt, 2014: 168). 11 Eylül saldırılarından sonra ise ABD dünyanın ve dünya düzeninin temsilciliğini üstlendiklerini ve gerek askeri müdahaleyle gerekse uluslararası diplomasinin tüm imkânlarını kullanarak 'dünya düzenini korumak' için ne

gerekiyorsa yapmaya kararlı olduklarını ifade eden yeni bir oryantalist dil benimseyerek bölgeye yönelik politikalarını sertleştirdi ve hiç bir destek aramadan tek taraflı olarak bölgedeki olaylara müdahale etmeye başladı. Bu yeni anlayış Irak işgali örneğinde olduğu gibi demokrasiyi kurmayı ve sürdürmeyi beceremeyen Doğulu topluluklara şiddet kullanarak da olsa demokrasiyi götürerek hem onları kurtarmayı hem de onların sebep olduğu tehlikelerden kendilerini kurtarmayı amaçlıyor (Nişancı, 2005: 96).

Bütün bu süreçte popüler kültür araçlarının kullandığı oryantalist imgeler şüphesiz Amerikan dış politikasının Orta Doğu'ya karşı açtığı savaştan çok daha etkili olmuştur. Bu olayların gazetelerde, dergilerde, televizyonda, haberlerde, radyoda ve tabii ki sinemada olan yansımaları her sınıftan, her eğitim durumundan, her ırktan Amerikalının evine tek taraflı bir bakış açısıyla girmiştir. Bütün bu medya araçları anlattıkları hikâyelerle ve verdikleri mesajlarla zaten birçok Amerikalının zihninde var olan terörist, katil, kana susamış, barbar Orta Doğulu imajını güçlendirmiştir.

3.4 Kitle İletişim Araçları/Sinema ve Oryantalizm

Sinemanın inşa ettiği temsiller izleyenlerin gerçek hayata ait bakış açılarını ve değer yargılarını büyük ölçüde şekillendirir. Bu temsiller içinde en etkili olanlardan biri de “ben” ve “öteki”nin farklılıklarına dair görüntülerdir. Filmler “öteki”ne dair temsiller aracılığıyla bireylerin ve ulusların kendi kimliklerini ve kendilerine ait değerleri tanımlamakta da etkin bir rol oynarlar. İzleyicilerin kadın ya da erkek oluşuyla ilgili düşüncelerini, sınıf, etnik farklılık ve ırk, cinsellik, yaş ve milliyetle alakalı fikirlerini şekillendirirken “biz” ve “onlar” arasında oluşturdukları katı ayrımlarla hem kendi kimliklerini tanımlayan hem de düşmanlarının kim olduğunu ve tehditlerin nereden gelebileceğini belirleyen temsiller içerirler (Kellner, 2009: 5). Sinema ve diğer kitle iletişim araçları Ötekilere ait bazı görüntüleri temsili olarak gösterip bazılarını eleyerek zihinlerde anlam şemaları oluşturur. Böylece “ekran sadece görüntülerin yansıdığı ortam değil ayrıca kendi kimliğimizi tanımladığımız ve inşa ettiğimiz, Öteki ile ilgili korkularımızı, düşlerimizi, isteklerimizi yansıttığımız yer” olur (Uluç, 2009: 124).

Batı “biz” ve “öteki” ayrımından yola çıkarak yürüttüğü oryantalist çalışmalarla hayali bir Doğu üretmiş, Doğuyu ötekileştirerek ve ‘Doğululaştırılmış bir Doğu’ üzerinden kendi kimliğini inşa etmiştir. Doğu Batı ile kıyaslanarak tanımlanmaktadır. Batı, aynı zamanda kendisini, Doğululaştırmış olduğu Doğu üzerinden tanımlamakta ve sunmaktadır. Batı aklı, bilimi, teknolojiyi, rasyonel düşünmeyi, demokrasiyi, çalışkanlığı, ilerlemeyi temsil etmekte ve bunların hiçbiri Doğu’da bulunmamaktadır. Bu yüzden Doğu kendini anlatamaz, temsil edemez ve yönetemez. Batı, Doğu’nun yerine ve Doğu’nun iyiliği için Doğu’yu yönetmeye, temsil etmeye ve eğitmeye gönüllüdür. Bu, Batılı ‘beyaz adamın sırtına yüklenmiş’ insanî bir görev olarak sunulmaktadır.

Doğuya dair oryantalist temsillerin yansımaları Batı edebiyatında, fotoğraf ve resim gibi güzel sanatlarda ve son olarak da sinemada görülmektedir. 20. yüzyılın başlarına kadar Avrupa dışına hiç çıkmamış, Doğu’yu hiç görmemiş ressamlar tamamen duydukları ve hayal ettikleri üzerine çizdikleri resimlerde Doğu’yu egzotik bir arzu nesnesi olarak yansıtmışlardır. 1900’lü yılların başlarından itibaren resim yerini fotoğraf sanatına bırakmış, oryantalist ressamlar Batılı fotoğrafçıları da etkilemişlerdir. Fakat “asıl süreklilik sömürgeciliğin son yarım yüzyılında büyük başarıya ulaşan Oryantalist sinemayla sağlanır” (Kömeçoğlu, 2002: 45).

“Amerika’da çekilenleri saymazsak 1911-1962 arasında Kuzey Afrika’da 210 film çekilmiştir. (...) hareme sızan cesur kahraman güzel bir Avrupa ya da Arap prensesini zalim bir şeyhin şehvetli ellerinden kurtarır. Bir taraftan şedid ve zalim sultan ya da şeyh imgesi yoluyla, Avrupalı erkek, Avrupa püritanizminin ve Hıristiyan tek eşliliğinin kısıtlamalarından sıyrılıp cinsel hakimiyet ve sapkınlık fantezilerine dalarken, diğer taraftan zalim sultanın iğrenç zevkleri uğruna çok eşlilik ve kaba kuvvet yoluyla kadınları köleleştiren bir toplumun aşağı ve barbar doğasının altı çizilir. Bu gibi filmler geleneksel Oryantalizmin bütün banal stereotiplerini yeniden üreterek çok sayıda izleyiciye ulaşır” (Kömeçoğlu, 2002: 46).

Sinema ve diğer kitle iletişim araçlarını iletişim aracı olarak değil de güç ve hakimiyet kurma, kurulan hakimiyeti pekiştirme ve yayma araçları olarak tanımlayan Yusuf Kaplan oryantalizmi klasik dönem ve yeni dönem oryantalizmi olarak ikiye ayırıyor. Oryantalizmin klasik evresini çoktan tamamladığını belirten Kaplan, şu an medyatik oryantalizm olarak adlandırdığı, “birincisinden daha tehlikeli ve ürpertici bir dil kullanan, kültürel sömürgecilik ve kültürel emperyalizm biçiminin motoru

olan ve gazete, televizyon ve sinema gibi kitlesel ve küresel iletişim araçlarıyla yayılan” *yeni oryantalizmden* bahsediyor. Yeni oryantalizm medyalar aracılığıyla eski sömürgeciliğin ve eski oryantalizmin gördüğü vazifeyi daha örtük, daha ayartıcı ve daha tehlikeli bir biçimde “Batı uygarlığının, Batılı seküler duyma, düşünme, yaşama biçimlerinin kodlarını küreselleştirmekte ve derinlemesine yaymakta tam anlamıyla ‘gizli silahlar’ olarak kullanılıyor.” (Kaplan, 2012: 33).

Özellikle Arapların kullanıldığı filmlerde Doğulu karakter “ya bir şehvet düşkün, ya kana susamış bir namussuz, cinselliğe aşırı düşkün bir ahlaksız, alengirli dümenler çevirmeye muktedir bir sadist, kalleş, köle taciri, deveci ya da terörist” (Said, 2004: 300) olarak çıkar karşımıza. Çekilen dev bütçeli filmlerde önce Doğulu karakterler, özellikle de Müslümanlar, her kötülükten sorumlu tutularak insani özelliklerden yalıtılır, sonra da Batılı bir kahramanın bütün kötülükleri birer birer temizlediği gösterilir. Filmlerdeki Doğulu ve Batılı karakterler birbirinin tam zıddı olarak resmedilir. Güzel, yakışıklı, cesur, adaletli, hareketli, erdemli, olgun, güçlü, vatansever, sadık Batılı kahramanlar ve çirkin, şehvet ve para düşkün, despot, gelenekçi, mantıksız, entrikacı, kurnaz, ahlaksız, korkak Doğulu zalimler.

“Bir durun ve filmlerdeki Arapları düşünün, ne görüyorsunuz?” diye soran Jack Shaheen sorusunu kendisi cevaplıyor: “Siyah sakallar, sarık, koyu güneş gözlükleri. Arka planda bir limuzin, cariyeler, petrol kuyuları, develer. Ya da gözlerinde öfke ve dudaklarında ‘Allah’ kelimesiyle muhtemelen otomatik silahlarını savuran caniler.” Günümüzde “imagemaker”ların Arap Müslümanları vahşi bozguncular ve nükleer silah kullanmaya meyilli şehvet düşkün şeyhler olarak göstererek İslami inancı erkek üstünlüğü, kutsal savaş ve terör saldırılarıyla ilişkilendirdiklerini belirten Shaheen’e göre camiler ekranda görüldüğünde kameralar Arapların duasını kesip sivillerin öldürüldüğünü göstermeye odaklanıyor (Shaheen, 2001: 2-9).

Batı sinemasındaki “öteki” imajıyla alakalı önemli bir nokta da Batı’da tek tip bir Doğu algısının olmasıdır. Batı’daki herkesin zihnindeki Doğu ve Doğulu imajı aynıdır, ülke ya da bölge farkı yoktur. Sayısız filmde Doğulular, özellikle de Araplar “vahşi katiller, adi tecavüzcüler, dini fanatikler, petrol zengini ve kadın bağımlısı

insanlar” olarak yansıtılmaktadır. 1896 ile 2001 yılları arasında çekilen 900’den fazla filmi inceleyen Shaheen incelediği filmler arasında *The Sheik Steps Out* (1937) filminde kadın kahramanın “Onların (Arapların) tamamı bana aynı görünüyor” dediğini, ondan yaklaşık 30 yıl sonra çekilen bir başka film olan *Commando*’da (1968) da başrol oyuncusunun yine “Bütün Araplar bence aynı” itirafında bulunduğunu hatırlatır. Dahası sonraki 20 yıllık süre içinde değişen bir şey olmadığına, *Hostage* (1986) filmindeki ABD Büyükelçisinin “Ben Arapları birbirinden ayırt edemiyorum, çarşafların içine sarılmışlar, bana hepsi aynı görünüyor” dediğine işaret eder (Shaheen, 2001: 2).

Batı sinemasında yer alan oryantalist Doğu imajının nasıl ortaya çıktığıyla ilgili olarak film yapımcılarının bu negatif önyargıları kendilerinin ortaya çıkarmadığını, Avrupa’da daha önceden üretilmiş Araplara yönelik karikatürlerden miras alıp biraz daha geliştirdiklerini kaydeden Shaheen 18. ve 19. yüzyılda Avrupalı sanatçı ve yazarların da eserleriyle bu sürece destek verdiklerini anlatır. Bu eserler tembel Müslüman Araplar, “öteki”ler tarafından işgal edilmiş “ıssız çöller, yozlaşmış saraylar, kirli pazarlar” imgeleriyle doludur. Yazarların stereotipik hikâyelerinde geçen sahtekar satıcıların ve köle pazarlarının içinde rehin tutulan egzotik cariyelerin tarifi geçerli kabul edilmiş ve Avrupa popüler kültürünün silinmez parçaları olmuştur (Shaheen, 2001: 7-8).

Oryantalizmi açık ve örtük oryantizm diye ikiye ayıran Said’e göre “açık oryantizm bize ‘Doğu toplumları, onların dilleri, edebiyatları, tarihi ve sosyolojisi ve benzeri hakkında yerleşik görüşleri’ anlatırken, örtük oryantizm ‘neredeyse bilinçdışı (ve dokunulması mümkün olmayan) bir kesinliğe’ tekabül eder. Dolayısıyla örtük oryantizm, rüyaların, görüntülerin, arzuların, fantezi ve korkuların yer aldığı bilinç dışı alanı yansıtır. O halde, Said’in oryantizm terimi ile anlatmak istediği şey aynı zamanda hem sistematik bilgi üretimi hem de bilinçdışının alanı, yani arzu ve fantezinin mekanizmasıdır. Said Doğu’nun nasıl hem bilgi nesnesi, hem de arzu nesnesi olduğuna işaret etmek ister” (Yeğenoğlu, 1999: 110-111). Özellikle Doğu’nun “bilgiden” ziyade bir “arzu nesnesi” olarak temsil edildiği Batı yapımı filmler Said’in örtük oryantizm tanımını destekliyor. Doğu’yu bir tür

arzu nesnesi olarak yansıtan filmlerin tamamında yaratılan egzotik ve mistik atmosfer örtük oryantizm tanımında vurgulanan “cinsel imgeler, bilinçaltı fanteziler, arzular, korku ve rüyalarla örülen Doğu’nun temsili” ile örtüşür. Klasik oryantizmin sınırları içinde yaratılan bu bilinç dışı alan, Hristiyanlığın tek eşliliğinden ve burjuva hayatının monotonluğundan sıkılmış Batılı izleyiciler için yaratılan geçici bir düşsel alandır (Önal ve Baykal, 2011: 110).

Fakat soğuk savaşın bitmesinden sonra siyasi konjonktürün değişmesiyle, özellikle de 1990’ların ikinci yarısında daha önce sadece “cehaleti ve barbarlığıyla küçümsenen”, modernleşebilmek ve gelişebilmek için Batı’nın yardımına ihtiyaç duyduğu düşünülen “öteki”ye bakış tamamen değişti. Filmlerde Doğulu “öteki” için biçilen roller “arzu nesnesi” olmaktan çıkmış “İslami görüşle ilişkilendirdikleri ve Amerika için büyük tehdit oluşturan Arap teröristler” olmuştur (Önal ve Baykal, 2011: 111). Önceki “öteki”ne göre daha canı ve tehlikeli olan ve Müslümanları kasteden bu yeni “öteki” imajı 11 Eylül saldırılarından bu yana daha da pekişmiştir. Özellikle Hollywood sinemasında Ortadoğulu Müslümanlar, gözünü kan bürümüş ve sürekli Amerika’ya hain saldırılar planlayan, fakat sonuçta Amerikalı kahramanlar tarafından yenilgiye uğratılan ve amaçlarına ulaşamayan teröristler olarak temsil edilmektedir.

11 Eylül’den sonra ABD Başkanı G. W. Bush’un “Terörle Savaş” (War on Terror) söylemini Haçlı Seferi olarak tanımlaması, bütün Batı toplumunu yeni bir Haçlı Seferine davet etmesi ve Berlusconi’nin 26 Eylül 2001’de İslam’ın ilerlemeye engel olduğunu ima eden “Uygarlığımızın üstünlüğünün bilincinde olmalıyız” açıklaması dine dayalı yeni oryantist dünya görüşüne işaret eder. Oryantizmin dilindeki bu değişim 11 Eylül saldırılarından sonra iyice belirginleşerek İslam terörle, Müslüman ise teröristle özdeşleştirilmeye başlandı. 11 Eylül saldırılarında bu kuleler “Batı medeniyeti’ni temsil ederken, kuleleri tahrip eden terörizm genelde Doğu’nun, özelde ise İslam’ın temsilini üstlendi (Uluç, 2009: 375-379).

3.5 Hollywood Filmlerinde “Öteki” Olarak Ortadoğu ve Hollywood/Pentagon İşbirliği

Hollywood sineması ABD’ye ait ideolojik, kültürel ve ekonomik değerlerin aktarıldığı egemen bir kültürel üretim alanıdır ve dünyanın her yerinde izlendiği için küresel etkilere sahiptir. Hollywood filmleri ve Amerika söz konusu olduğunda ulusal ile küresel kavramları birbirine karıştırır. Bu açıdan Hollywood küresel dağılımının temsiller boyutunda yarattığı politik meşrulaştırma etkisi dikkatle incelenmesi gereken bir kültürel üretim merkezidir. Ayrıca, Hollywood filmlerinin içine yerleştirilmiş olan Amerikan usulü hayat tarzının ve değerlerinin küresel bir biçimde aktarılıyor oluşu filmlerin hiçbir zaman sadece birer eğlence aracı olarak üretilmediklerini ve böyle kabul edilmemeleri gerektiğini hatırlatır. Bu filmlerin “seyirciyi yaşadığı ve olduğu gibi sürmesi planlanan hayata karşı bir alıştıırma, sakinleştirerek yeniden uyumlandırma işlevini üstlendikleri unutulmamalıdır” (Kirel, 2010: 33).

Hollywood filmlerinin yaygınlığı ve dünya çapındaki izleyici sayısı göz önüne alınırsa, temsil ve “öteki” ilişkisi bağlamında bu filmlerin içeriklerinin etkilerinin küresel boyutlara ulaşabileceği yadsınamaz bir gerçektir. Hollywood filmlerinde beyazların egemenliğinde bir dünyanın ağırlıklı varlığı göze çarpar. Filmlerin merkez karakterleri, yan karakterleri ve kötöleri düşünüldüğünde özellikle ırka dair temsillerin niyetinin açık olduğu görülür (Kirel, 2010: 362).

Önceki sayfalarda “ben” ve “öteki” algısının kimlik inşasında ve bireylerin ve milletlerin kendilerini tanımlamalarındaki öneminden bahsedilmişti. Hollywood filmlerinin tarihine baktığımızda, özellikle de 11 Eylül saldırılarından sonra, kimlik inşası ve kültürel farklılık vurgusunun en çok Doğu-Batı ayrımı üzerinde yapıldığını görebiliriz. Fakat “öteki”ne ilişkin temsiller sadece Araplarla sınırlı kalmayıp ABD hükümetinin dış politikası ve tehdit algısıyla doğru orantılı olarak komünistler, uzak doğulular, uyuşturucu tacirleri, Latin Amerikalılar ve Türkler de bu kapsama dâhil edilmiştir. Amerikan sineması, ilk zamanlarından itibaren öykü ve senaryolarında ‘öteki karakterlerini’ hep kullanmış, sinemanın ilk yıllarında Kızılderilileri ve Afro-Amerikalıları biz-onlar ayrımıyla, hatta ırkçı söylemlerle temsil etmişlerdir. Gelişen

siyasi olaylara bağılı olarak Almanlar, Japonlar, Komünistler (Ruslar), Güney Asyalılar ve Orta Doğulular/Müslümanlar benzer bir “biz-onlar” ayrımıyla ötekileştirilmeye ve stereotipleştirilmeye maruz kalmışlardır. Bu bakış açısının köklerinin Batı felsefe geleneğine dayandığını belirten Nazım Ankaralıgil, Hollywood sinemasında bu temsilin “beyaz, şehirli, erkek, orta sınıf, sekülerleşmiş, çağdaş insanın kültürel çerçevesi” olarak kullanıldığını vurgular. “Hollywood filmlerinde genel geçer kabul gören, olması gereken ve mutlak doğru bir yaşam tarzı olan karakter bu özelliklere sahip olmalıdır. Kısaca WASP (White, Anglo-Sakson, Protestan) etrafında kavramsallaştırılmıştır: “Beyaz ırktan, Anglo-sakson kökenli ve Hıristiyanlığın Protestan mezhebine mensup” (Ankaralıgil, 2008: 154- 155).

Hollywood bu özelliğiyle Amerikan devletinin ve Pentagon’un en büyük iş birlikçilerinden biri olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında başlayan bu birliktelik Soğuk Savaş’ın başlamasıyla daha da sistemli bir şekilde devam eder. Hollywood sinemasını ABD’nin kullandığı savaş silahlarından birisi olarak tanımlayan Demir ve Aşan Amerikan hükümeti için sinemanın barutsuz, ateşsiz ve askeri ekonomik maliyet yüklenmeyen gizli ve güçlü bir silah olduğunu belirtir (Demir ve Aşan, 2014: 743). Hollywood, Pentagon’un ve Amerikan hükümetinin maddi manevi desteğini alarak çektiği filmlerle siyasi şartlara uygun düşmanlar yaratarak tehdit algısını canlı tutmaya ve Amerikan halkı arasında milli birlik ve beraberliği sağlamaya çalışmıştır.

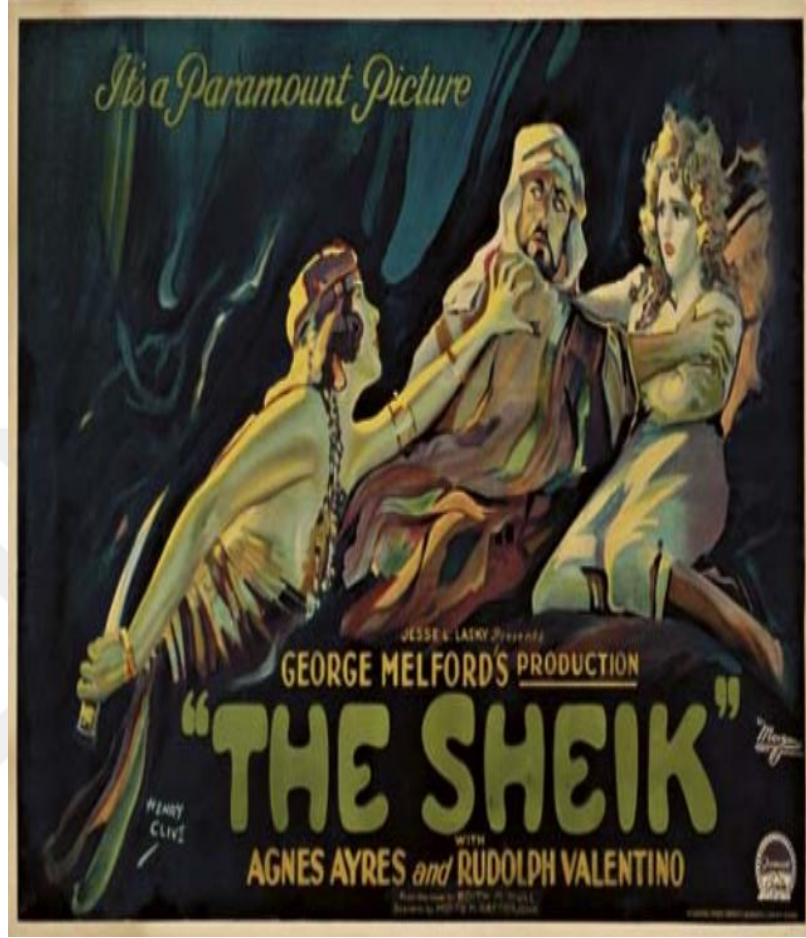
Soğuk Savaş döneminde Amerikan milli güvenlik elitlerinin hissettiği büyük Sovyet tehdidi Hollywood tarafından üretilen filmler sayesinde halkın düşüncesinde de hakim olmaya başlamıştır. ABD’yi yenilgiye uğratarak onu ortadan kaldıracak olan yakın bir tehlikenin varlığını işleyen çok sayıda bilimkurgu filmiyle Sovyet-komünist tehdidin altı çizilerek ortak bir düşman yaratılmaya ve milli güvenlik politikaları çerçevesinde bir milli konsensüs oluşturulmaya çalışılmıştır (Valantin, 2006: 32). Amerikan stratejisinin sivil toplum arasında tartışılmasına yol açan Vietnam yenilgisinden sonra milli birliğin ve toplumsal kimliğin zarar görmesi üzerine Hollywood devreye girmiş ve sinemanın gücünü kullanarak *Olağanüstü*

Cesaret (1983), *Kayıp Kişiler* (1984) ve *Rambo II* (1985) gibi filmlerle savaşın kazanıldığı hayali bir tarih oluşturmuşlardır (Valantin, 2006: 45-47).

Öte yandan, Hollywood filmlerinde “öteki” olarak Ortadoğu’nun konu edilmesi 20. yüzyılın başlarına kadar uzanır. Modern akıllı bir İngiliz kadının bir Arap şeyhi tarafından kaçırılıp çöldeki çadır sarayında alıkonmasını anlatan 1921 yapımı *The Sheik* isimli film sayısız oryantalist imgeyle doludur. Rudolph Valentino’nun uluslararası bir idol olmasına neden olan filmin başarısı, Batılı güzel kadınları kaçırıp haremine katmaya çalışan barbar Arap şeyhlerinin hikayelerinin anlatıldığı çöl dramlarının sayısının artmasına neden olmuştur. 1924 yılında çekilen *The Thief of Bagdad* ve 1926 yılında çekilen ve sessiz sinemanın önemli örneklerinden olan *Beau Geste* filmleri de aynı türden oryantalist öğeler içermektedir. 20. yüzyılın başlarında çekilen bu tarz filmlerde, **1001 Gece Masallarının** ve Kolombiya Fuarı’nın etkisinin sürdüğü dönemlerde daha egzotik, gizemli ve eğlenceli Doğu imajı yer almaktadır (Valantin, 2006: 71).

Bu dönemde çekilen filmlerde Arap erkek ve kadın imajıyla ilgili de önemli klişeler görmek mümkündür. Arap erkekler tamamen cinsel arzuları tarafından yönetilen kötü niyetli barbarlar olarak gösterilirken ya dansöz ya da siyahlar peçeler içinde köleler olarak resmedilen Arap kadın ise aşağılanıyor, şeytanleştiriliyor ve erotikleştiriliyordu. Hollywood’un bu dönemde Orta Doğulularla ilgili oluşturduğu diğer bir klişe ise aslında Müslümanların dini liderleri olan şeyhlerle ilgilidir. Şeyhlerin gösterildiği 160’a yakın filmde onları bilgi ve irfan sahibi yaşlı kimseler olarak göstermek yerine dalkavuk, pasaklı, kanca burunlu, çadırlarda yaşayan ve sürekli sarışın Batılı kadınları haremine katmaya çalışan zorbalılar olarak tasvir ederler (Arti, 2007: 7).

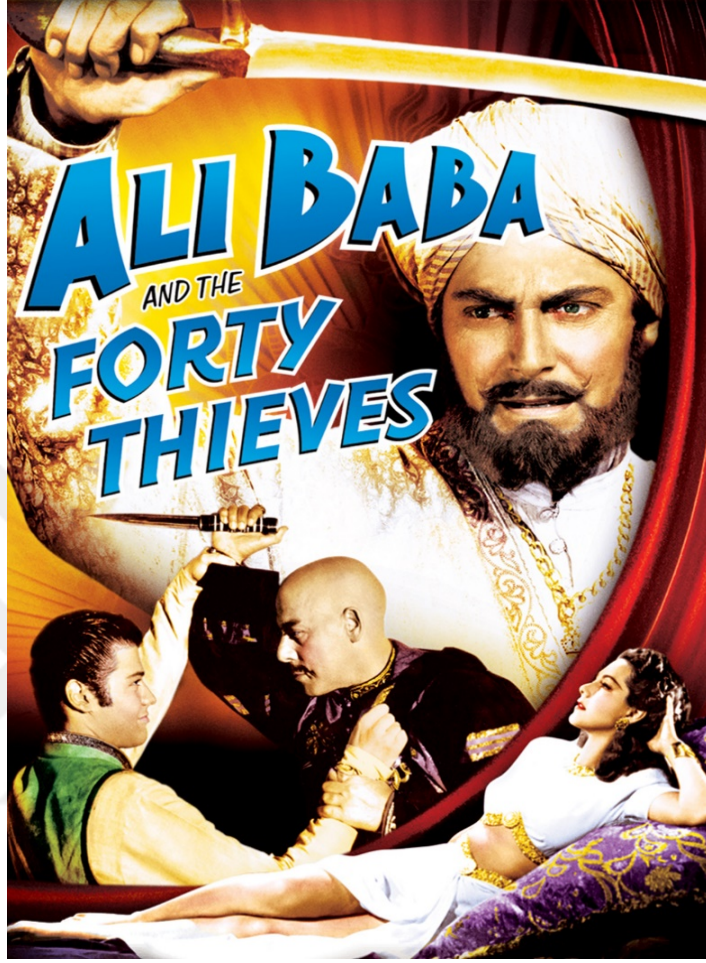
Resim 1: *The Sheik* (1921)



Yönetmen : George Melford
Oyuncular: Rudolph Valentino, Agnes Ayres

1940’larda çekilen *Arap Geceleri* (1942), *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (1944), *Kobra Kadın* (1944) ve *Sinbad the Sailor* (1947) gibi çok izlenen filmler bir kültürün gerçek öğelerinden ziyade “abartılı bir ihtişam, gizem, tutku ve çok eşlilikle hesabı sorulmayacak özgür cinsellik” gibi tahayyülleri içerir. “Açgözlü, cahil, kaba saba, barbar ve despot” olan “öteki” bir karakter olmaktan ziyade hemen hemen birbirinin aynısı klişe tiplerdir. Böyle resmedilen Doğulu karakterler kendi kendine üstesinden gelemeyeceği bir gerilik içindedir ve gelişmiş modern Batılı için bir tehdit oluşturmaz. Doğululara atfedilen bütün bu olumsuz özellikler Batının Doğuyu ıslah etmesini, yani sömürgeleştirmesini meşru kılıyordu (Önal ve Baykal, 2011: 110).

Resim 2: *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (1944)



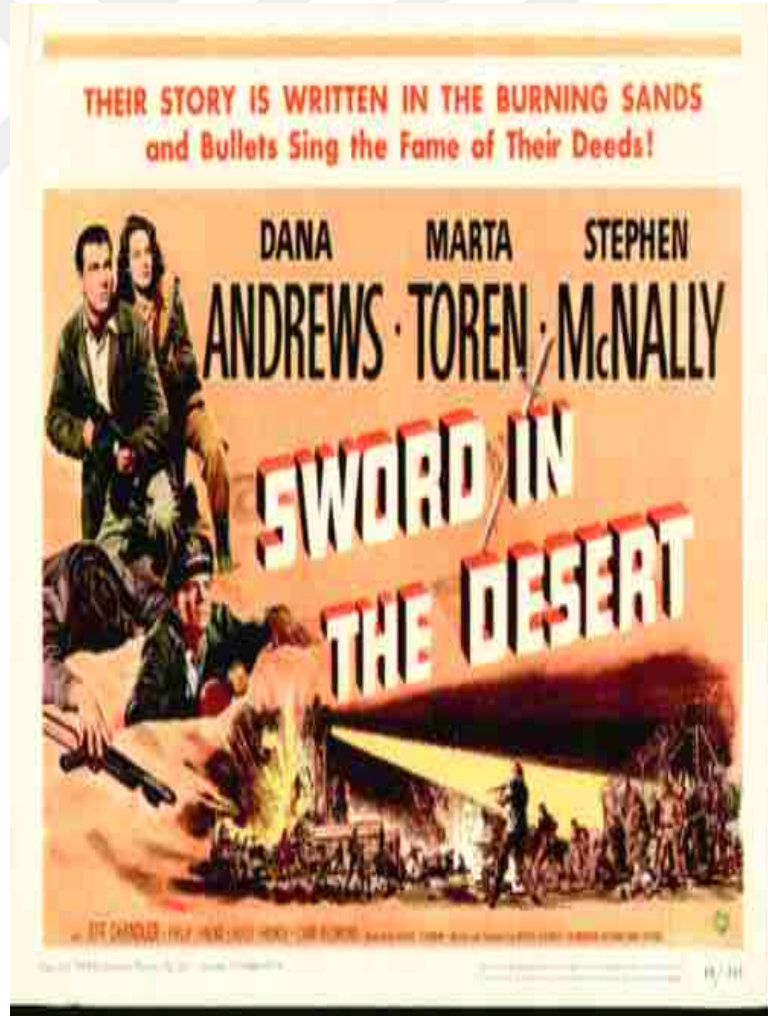
Yönetmen: Arthur Lubin

Oyuncular: Jon Hall, Maria Montez, Leif Ericson, Kurt Katch

Hollywood sinemasının kùltleri arasına girmeyi başarmış Oscar ödüllü film *Casablanca* (1942) da bu dönemde çekilmiştir. II. Dünya Savaşı'nın ilk zamanlarını anlatan film Fas'ın Kazablanka şehrinde geçer. Şehir ve halkı hakkında sayısız oryantalist imgeyle dolu olan film Doğulu karakterleri hırsız, dolandırıcı ve yalancı gibi klişelerle tanıtır. 1940'ların sonunda çekilen bir diğer film *Sword in the Desert* (1949) ise İsrail-Filistin çatışmasına değinen ve İsrail'in tarafını tutan ilk filmidir. Filistin topraklarının hep İsraililere ait olduğunu iddia eden film 'toprağı olmayan bir halk için halkı olmayan bir toprak' klişesini vurgular ve daha sonra Hollywood'da çekilecek olan İsrail yanlısı bir çok filmin ilki olur.

Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Beyaz Saray ve Orta Doğu arasında yaşanmaya başlayan siyasi gerginlikler ve Orta Doğular tarafından gerçekleştirilen terör eylemleri bölgeyle ilgili çekilen oryantalist filmlerin konusunu değiştirmeye başlamıştır. Bu dönemden sonra çekilen Hollywood filmleri daha politik içerikli olmuş ve Ortadoğuluları kana susamış teröristler, Batı düşmanları ve barbar caniler olarak göstermeye başlamıştır. 1948 yılında İsrail devletinin kurulmasından sonra ABD yönetiminin İsrail yanlısı bir duruş sergilemesi Hollywood yapımcılarının İsrail devletini desteleyecek şekilde bir bilgi üretimi ve algı yönetimi süreci başlatmalarına sebep olmuştur. İsrail'i destekleyen ve Arapları terörist ve gayri medeni gösteren sayısız film çekilmiştir.

Resim 3: *Sword in the Desert* (1949)

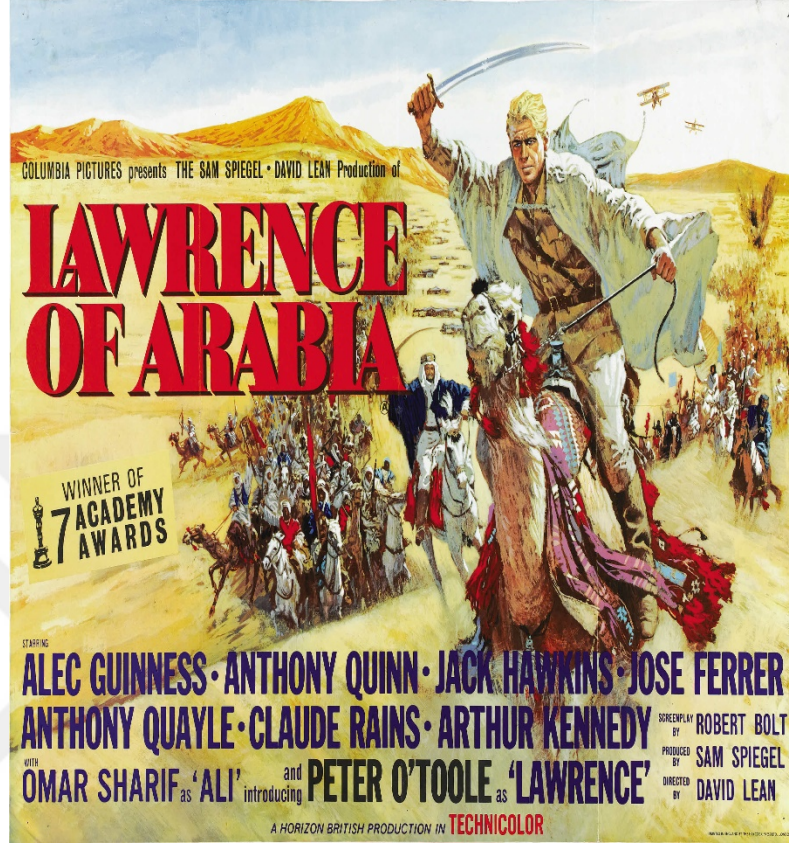


Yönetmen: George Sherman
Oyuncular: Dana Andrews, Marta Toren, Stephen McNally

İsrail yanlısı bu filmlerin en önemlilerinden bir tanesi 1960 yılında çekilen *Exodus* filmidir. Film, soykırımdan kaçan bir grup İsrailinin 1947 yılında Exodus isimli bir gemiyle İngilizler tarafından tutuldukları Kıbrıs'tan Filistin topraklarına gidişlerini ve 1948'de orada İsrail Devletini kurmalarını ve bu süreçte Araplarla yaşadıkları çatışmaları anlatır. İsrail'e karşı bir sempati oluşturan film İsrailileri kahraman, Arapları ise kötü ve barbar olarak göstermiştir (Shahen, 2001: 189). Bu dönemde çekilen bol ödüllü diğer bir önemli film ise *Lawrance of Arabia* (1962)'dir. İngiliz ajanı olan Lawrance'ın Arapları Osmanlı Devletine karşı savaşmaya teşvik etmesi ve onun önderliğinde bağımsızlıklarını kazanmalarını anlatan film Türkleri barbar ve zalim, Arapları ise cahil, savaş tekniklerini bilmeyen, Batıların desteği olmadan topraklarını bile koruyamayan beceriksizler olarak gösterir. Batıyı temsil eden Lawrence ise cesur, akıllı ve savaşmayı çok iyi bilen, Arapları bir araya toplayarak onları özgürlük için mücadele etmeye yönlendiren kahraman bir askerdir. 1966 yılında, Araplarla İsrail arasındaki 6 Gün Savaşlarından bir yıl sonra, çekilen *Khartoum* Araplarla ilgili klişeleri tekrar eden ve İsrail'e karşı oluşturulmaya çalışılan sempatiyi güçlendiren bir filmidir. 19. yüzyılın sonlarında Sudan'da Mehdi olduğunu iddia eden fanatik bir Arab'ın isyanını bastırmaya çalışan İngiliz general Charles Gordon'un direnişinin anlatıldığı filmde Arap ve Ortadoğu klişeleri tekrar edilir.

1970lerin başında Arap ülkeleri ve Amerikan hükümeti arasında yaşanan petrol krizi Hollywood'un Orta Doğu ülkelerine daha saldırgan yaklaşmasına neden olmuştur. 1973 yılında Petrol İhraç Eden Ülkeler Örgütü (OPEC), Mısır ve Suriye'nin de desteğini alarak ABD başta olmak üzere İsrail ordusuna destek veren ülkelere karşı petrol ambargosu ilan etti ve İsrail kuşattığı bölgelerden geri çekilene kadar petrol ihraç etmeyeceğini bildirdi. Bu ambargodan sonra Hollywood ve Amerikan medyası Ortadoğu'nun 'öteki'liği üzerine vurgu yapmış ve daha politik içerikli filmler yapmaya başlamışlardır (Arti, 2007: 9).

Resim 4: Lawrence of Arabia (1962)



Yönetmen: David Lean

Oyuncular: Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, Jose Ferrer

1975 yapımı bir film olan *The Wind and the Lion*, Faslı Berberiler tarafından kaçırılan Amerikalı bir kadını kurtarmak için yapılan politik baskı ve askeri mücadeleyi konu alır. Kadının gözünden Müslümanlar ve Ortadoğulular ile ilgili bilinen bir sürü klişeyi tekrar eden filmde çok sayıda oryantalist imge bulmak kolaydır. 1977 yılında çekilen *Black Sunday* filmi Filistinlilerin Amerikalıları öldüren teröristler olarak gösterildiği ilk filmidir. Bu filmde Filistinli teröristler bir beysbol maçında aralarında Amerikan başkanının da bulunduğu seyircileri stadyuma koydukları bir bombayla havaya uçurmayı planlarlar ama elbette başarısız olurlar. Bu filmde Filistinliler adam öldürmeye meyilli fanatikler olarak sunulur. 1986 yapımı *Delta Force*'da Şii gerillalar tarafından Beyrut'a kaçırılan Amerikan uçağındaki İsraili ve Batılı rehinelere kurtarmak için Amerikan delta gücü yola çıkar ve kana susamış caniler de olsalar teröristleri yenilgiye uğratarak zafer kazanırlar.

Resim 5: Black Sunday (1977)



Yönetmen: John Frankenheimer
Oyuncular: Ernest Lehman, Kenneth Ross, Ivan Moffat

J. G. Fries, Amerikan medyasında ve Hollywood sinemasında Arap ve Müslüman temsiline Amerikan hükümetinin Orta Doğu politikasının yönüne göre değişiklik gösterdiğini ileri sürer. İkinci Dünya Savaşından önce Hollywood sinemasındaki Orta Doğulu tasvirlerinin diplomatik bir stratejiden yoksun olduğunu ve politikadan ziyade etnik klişeler üzerinde durulduğunu belirten Fries İran devrimiyle birlikte bölgede görülen siyasi değişiklikler ile Orta Doğuluların Amerikan filmlerinde düşman rolünü almalarının aynı döneme rastladığının altını çizer. Zaman geçtikçe de Orta Doğulu teröristler tarafından düzenlenen artan sayıdaki saldırılar Hollywood'a Orta doğuluları tamamen negatif bir şekilde tasvir etme imkanı sundu (Fries'dan akt. Arti, 2007: 5).

Arap ve Müslüman imajının beyaz perdedeki negatif imajının daha da pekişmesine sebep olan önemli bir diğer etken de Soğuk savaşın sona ermesiyle düşman koltuğunun boş kalması ve Amerikan devletinin yeni tehdit arayışına girmesidir. Soğuk savaşın sona ermesiyle ‘casuslar, nükleer saldırı, komünizm’ gibi tehditlerin hepsi bir anda yok olmuş, sadece Beyaz Saray ve Pentagon değil Hollywood da bir anda ‘düşmansız’ kalmıştır. Brian Edwards Soğuk savaşın sona ermesiyle Hollywood’da Sovyet komünizminden boşalan ‘düşman öteki’ koltuğunu Arapların ve Müslümanların aldığını belirtir. Sovyetler Birliğinin dağılmasıyla Amerikalılar için komünizmin temsil ettiği Kızıl Tehdit’in yerini Arapların ve Müslümanların temsil ettiği Yeşil Tehdit almıştır (Edwards, 2001: 13).

1990’lı yıllara gelindiğinde Soğuk Savaşın sona ermesi ve Ortadoğu’da yaşanan gerginlikler Hollywood yapımlarında Ortadoğulularla ilgili var olan ‘cani terörist ve katil’ klişesinin daha da keskinleşerek devam etmesine neden olmuştur. 1994 yılında çekilen *Gerçek Yalanlar* ve 1996 yılında çekilen *Kuşatma* adlı filmler de Amerikalı kahramanların Orta Doğulu teröristleri nasıl alt ettiğini ve hem kendi milletlerini hem de tüm dünyayı bu canli teröristlerden nasıl kurtardıklarını anlatıyor. 1996 yılında çekilen *Kritik Karar* filminde ise hava korsanlarının ele geçirdiği Boeing 727’nin yolcularının, korsanlar amaçlarına ulaşmadan kurtarılması gerekmektedir. Dr. Phil David Grant ve ekibi, elbette bu zamana karşı yarışta başarılı olur ve savaşı kazanır. 2000 yılında çekilen ve Jack Shaheen tarafından tüm zamanların en Arap karşıtı filmlerinden birisi olarak değerlendirilen *Vur Emri (Rules of Engagement)*’nin senaryosu eski Amerikan Donanma Sekreteri James Webb’e aittir. Ayrıca Shaheen bu filmin Amerikan Savunma Bakanlığı ve Amerikan Donanması’yla işbirliği halinde çekildiğini belirtir (Shaheen, 2001: 404). Filmde, bir Amerikan deniz komandosu aralarında kadınların ve çocukların da olduğu 83 Yemenlinin üzerine ateş emri verdikleri için yargılanırlar ama suçlu bulunmazlar; çünkü o Yemenlilerin gözleri dönmüş azıllı teröristler oldukları ortaya çıkar. Film, Amerikalıların zihnindeki Arap imajını olumsuz yönde etkileyecek şekilde, kadın-çocuk bütün Arapları vahşi katiller ve teröristler olarak göstermektedir. Film boyunca Yemenliler radikal ve ‘öteki’ olarak konumlandırılır (Işıkman, 2009: 183).

Resim 6: Rules of Engagement (2000)

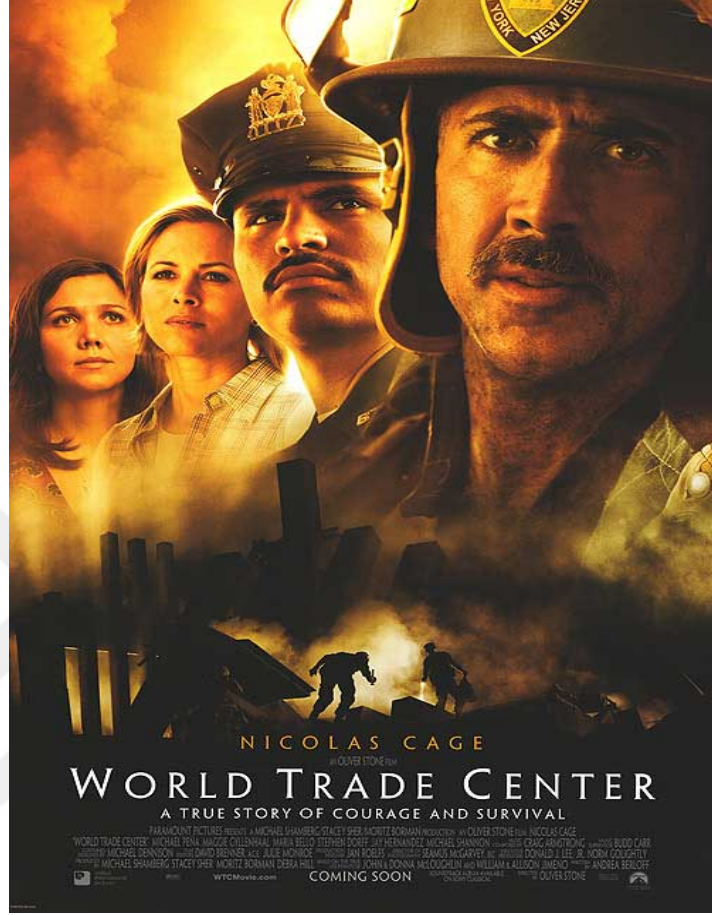


Yönetmen: William Friedkin

Oyuncular: Tommy Lee Jones, Samuel L. Jackson, Guy Pearce, Ben Kingsley

Doğu-Batı ilişkileri açısından bir dönüm noktası olan 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra Amerikan hükümeti en büyük müttefiki Hollywood yapımcılarıyla birlikte Ortadoğu'ya karşı açtığı savaşı meşrulaştırma ve bütün dünyaya kabul ettirme gayretine girdi. 11 Eylül saldırılarıyla ilgili çekilen filmlerde yaşanan olayın dehşetini gözler önüne sermeye ve Amerikan halkının yaşadığı duygusal çöküntüyü yansıtmaya çalıştılar. Doğrudan saldırıları konu alan 2006 yapımı *Uçuş 93 (United 93)* ve yine aynı yılda çekilen *Dünya Ticaret Merkezi (World Trade Center)* gibi filmler saldırı gününde sıradan Amerikalı insanların yaşadıkları korku ve dehşet ortamının öykülerini anlatır.

Resim 7: World Trade Center (2006)



Yönetmen: Oliver Stone

Oyuncular: Nicolas Cage, Maria Bello, Michael Pena

Saldırılarından sonra dikkat çeken diğer önemli bir nokta ise savaş filmlerinin sayısında yaşanan artıştır. Yeni oryantalist bakış açısıyla çekilen bu filmlerin çoğunda Amerikalılar mağdur ama güçlü taraf olarak Doğunun saldırısına maruz kalan fakat sonunda hep galip gelen kahramanlar olurken Doğulular (çoğu zaman Ortadoğulu Müslümanlar) ‘tehditkar yeni barbar öteki’ olarak karşımıza çıkar. 2003 yılında çekilen *Air Marshal* filminde Arap teröristlerin kaçırdıkları uçakta Amerikalı yolcuları öldürmelerini ve Amerikalı yolcuların gösterdiği kahramanlığı görüyoruz. Sayısız oryantalist imgeyle dolu olan bir diğer film ise 2007 yapımı *Kingdom (Krallık)*’dır. Suudi Arabistan’ın başkenti Riyad’da teröristlerin düzenlediği bir saldırıda çok sayıda Amerikalı sivil halk ve devlet yetkilileri hayatını kaybeder. Bu olay üzerine FBI olayın sorumlularını bulmaları için Riyad’a özel bir ekip gönderir. Suudi Arabistan’a gidince beklemedikleri zorluklarla karşılaşan ekip karşılarında 11

Eylül saldırılarından sorumlu olan el-Kaide terör örgütünün üyelerini bulurlar. Kendi ekiplerinden bir arkadaşlarının da bu teröristler tarafından kaçırılması sonucu iyice hırslanan FBI ajanları kahraman bir mücadele sonucu suçluları yakalar. 1979 yılında Tahran’da Amerikan Büyük Elçiliği’nde yaşanan rehine olayından kaçmayı başaran 6 Amerikalının ülkeden kaçırmaya çalışmalarının hikayesini anlatan *Operasyon: Argo* (2012) ve Irak’ta mücadele eden başarılı bir Amerikan keskin nişancının hikayesini anlatan *American Sniper (Keskin Nişancı)* (2014) da Ortadoğuları ötekileştiren oryantalist filmlerdendir.

Resim 8: Kingdom (Krallık) (2007)



Yönetmen: Peter Berg
Oyuncular: Jamie Foxx, Chris Cooper, Jennifer Garner

Aslında bütün bu filmleri Hollywood yapımcıları kendiliklerinden, müstakil düşünce ve planlamalarının sonucu olarak yapmadı. Hollywood yıllardan beri Beyaz

Saray ve Pentagon’la iş birliği içinde olmuştur ve çoğu zaman, özellikle de askeri ve siyasi filmler söz konusu olduğunda, onların talimatlarıyla hareket etmektedir. Beyaz Saray ve Pentagon’un zaman zaman Hollywood yapımcılarına belli konularda film yapmaları için talimatlar verdikleri ve bu filmlerin çekimi sırasında her türlü askeri teçhizatı sağladıkları zaman zaman da çekilen filmlerin belli bölümlerine eklemeler yaptırıp belli bölümlerini sansürledikleri bilinmektedir. Ortadoğu ve Ortadoğuluları ötekileştiren özellikleriyle ön plana çıkan *True Lies* [*Gerçek Yalanlar* (1994)], *Executive Decision* [*Kritik Karar* (1996)], *Air Force One* [*Hava Kuvvetleri I* (1997)], *Rules of Engagement* (*Vur Emri* (2000)), *Black Hawk Down* [*Kara Şahin Düştü* (2001)], *United 93* [*Uçuş 93* (2006)], *Argo* (2012), *Captain Phillips* [*Kaptan Phillips* (2013)] ve *Lone Survivor* [*Son Kalan* (2013)] gibi filmlerin sonundaki jenerik kısımlarında Amerikan Savunma Bakanlığı, Amerikan Ordusu, Amerikan Donanması, Amerikan Deniz Piyade Birliği ve Amerikan İç Güvenlik Bakanlığı gibi kurumlara ve 1989’dan beri Savunma Bakanlığı’na bağlı Hollywood İrtibat Bürosu’nun başında olan Phillip Strub’a teşekkür edilmesi bu iş birliğinin açık bir kanıtıdır. Jean-Michel Valantin strateji üretiminin sadece devletin değil aynı zamanda askerin, sivil sanayi, bilim çevrelerinin, üniversitelerin ve medyanın da içinde olduğu büyük bir faaliyet olduğunu söyler. Amerikan strateji üretiminin tamamı ise, savunma ve güvenlik stratejilerinin meşrulaştırılmasını sağlayan tehdit fikrine dayanır. Amerikalıların dünyanın her yerine asker ve silah göndermelerine neden olan da işte bu tehdit algısıdır. Amerikalılar için “Sovyetler Birliği’nden siber âleme, emekli polislerden teröristlere, Ortadoğu’dan gelen fanatiklerden Asyalı intikamcılara kadar herkes ve her şey” potansiyel bir tehdit oluşturur. Çoğu zaman bir saplantı haline gelen bu tehdit algısı Amerikan stratejisinin temelini oluşturur. Sinema ise bu tehditleri ve onları alt etme yollarını perdeye aktarır. Bu yüzden Amerikan devleti ve stratejisi arasındaki ilişkilerin tarihi aynı zamanda Washington ile Hollywood arasındaki ilişkilerin de tarihidir (Valantin, 2006: 10).

Bu bölümde, özetle, oryantlizmin ne olduğundan kısaca bahsettikten sonra oryantlist düşüncenin ilk çağlardan başlayıp günümüze kadar olan süreçte geçirdiği evrimden söz ettik. Bu değişimin anlaşılmasında faydası olacağı düşüncesiyle Doğu ile Batı arasındaki ilişkilerin tarihini ve bu ilişkilerin zaman içinde oryantlist

çalışmaları nasıl etkilediğini ele aldık. İkinci Dünya Savaşına kadar Avrupalıların, sonrasında ise Amerikalıların kontrolünde ve önderliğinde olan oryantalizm Batılı bilim adamlarının, seyyahların, yazarların, şairlerin ve ressamların Doğulu toplumların dinlerini, dillerini, geleneklerini, kültürlerini ve tarihlerini Batı'yı referans alarak inceledikleri ve Batı'nın tam zıddı bir Doğu kimliği çizerek aslında kendi kimliklerini oluşturmaya çalıştıkları bir disiplin olmuştur. 'Ben' ve 'öteki' karşılaştırması üzerinden yapılan bu kimlik inşasının en etkili mecralarından biri de sinemadır. Doğu'nun kimi zaman egzotik ve gizemli kimi zaman da barbar ve zalim klişe tiplerle yansıtıldığı filmler yirminci yüzyılın en etkili oryantalist çalışmalarındandır. Egemen bir kültürel üretim alanı olan ve dünyanın her yerinde izlendiği için küresel bir etkiye sahip olan Hollywood sinemasında da ilk zamanlarından beri Doğuyu ötekileştiren sayısız film çekilmiştir. Amerikan hükümetinin Ortadoğu ile girdiği siyasi ve ekonomik ilişkilerle paralel olan bu negatif Doğu imajları bu ilişkilerin seyrine göre de değişiklik göstermiştir. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru yaşanan siyasi olayların etkisiyle Hollywood sinemasında 'zalim teröristler' olarak yansıtılmaya başlanan Ortadoğulu karakterler özellikle 11 Eylül saldırılarından sonra hep aynı şekilde gösterilmişlerdir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEK FİMLERİN İNCELENMESİ

4.1 OPERASYON: ARGO FİLMİNİN İNCELENMESİ

4.1.1 Filmin Künyesi

Orijinal Adı: Operation: Argo

Yapım Yılı: 2012

Ülke: ABD

Dil: İngilizce, Farsça

Tür: Gerilim, Dram, Tarihi

Yönetmen: Ben Affleck

Yapımcı: Grant Heslov, Ben Affleck, George Clooney

Senaryo: Chris Terrio

Oyuncular: Ben Affleck, Bryan Cranston, Alan Arkin, John Goodman

4.1.2 Filmin Konusu

1979 yılında İran'da halk ayaklanmış ve Amerika'nın askeri bir darbeye göreve getirdiği Şah Rıza Pehlevi'yi devirmiş, yerine sürgündeki lider Ayetullah Humeyni geçmişti. Devrimden sonra kanser hastası olan Şah Pehlevi Amerika'ya sığınmış, bu durum ülkede Amerika karşıtı gösterilerin başlamasına neden olmuştu. Şahın yargılanması ve asılması için İran'a iade edilmesini isteyen İranlı göstericiler 1979 yılının Kasım ayında Tahran'daki ABD elçilik binasını işgal etti ve elçilikte çalışan 52 kişiyi esir aldı. Kargaşadan faydalanan 6 Amerikalı elçilik çalışanı binadan kaçarak Kanada büyükelçiliğine sığındı. İranlı göstericiler Kanada büyükelçisinin ve karısının evinde saklanan 6 Amerikalının yokluğunu fark etmeden

önce bu kişilerin sağ salim ülkeden çıkarılmaları gerekmektedir. CIA ajanı Tony Mendez İran'da çekilmesi planlanan bir bilim kurgu filmi için mekan arayışına giden Kanadalı film yapımcısı olarak ülkeye girip sahte Kanada pasaportlarıyla film ekibi olarak göstereceği 6 elçilik çalışanını ülkeden çıkarmayı hedeflediği sıra dışı planını devreye sokar ve uygular. Mendez'in Amerikalıları almak için İran'a gitmesiyle başlayan gerilim 6 kişinin tamamını sağ salim uçağa bindirerek evlerine götürmesiyle son bulur. Gerçek bir operasyon olan ARGO operasyonu, 1997 yılında dönemin başkanı Clinton tarafından açıklanana kadar gizli kaldı. Filmin senaryosu operasyonun gizliliği kaldırıldıktan sonra 2000 yılında anılarını kaleme alan Tony Mendez'in otobiyografisinden uyarlanmıştır.

4.1.3 Filmin Oryantalist Ögeleri

2012 yılında Warner Bros'un prodüktörlüğünü yaptığı Ben Affleck tarafından çekilen *Argo* filmi 85. Akademi Ödülleri'nde (Oscar Ödülleri) 7 dalda aday gösterildi ve En İyi Kurgu, En İyi Uyarlama Senaryo ve En İyi Film ödüllerini kazandı. İranlıları Hollywood'un klişe 'öteki' temsilleriyle yansıtan ve Ortadoğu'yu ve Ortadoğuluları oryantalist bakış açısıyla ele alan filmin ödül sunumu sürpriz bir şekilde törene canlı yayında Beyaz Saray'dan bağlanan Amerikan First Lady'si Michelle Obama tarafından yapıldı. Ben Affleck ise ödülü alırken yaptığı teşekkür konuşmasında 'şu anda korkunç şartlar altında yaşayan İran'daki dostlarımıza teşekkür etmek istiyorum' diyerek İran'ın tehlikeli bir yer olduğunu ve oradaki insanların zor şartlar altında yaşadığını bir kez daha vurgulamış oldu. Filmin Oscar ödülü almasına ve ödülün Michelle Obama tarafından açıklanmasına İran'dan tepki geldi. İran Kültür Bakanı Muhammed Hüseyinî, filmin ne teknik ne de sanatsal açıdan bir ödülü hak etmediğini söyledi. İran devlet televizyonunda yapılan yorumda Oscar Ödülleri'nin siyasi boyutunun bir kez daha açıklık kazandığı belirtildi. Yorumda Michelle Obama'nın törene bağlanması kastedilerek "Bu sıra dışı bağlantının neden özellikle bir İran karşıtı filmde yapıldığı dikkat çekicidir" ifadesi kullanıldı (<http://www.timeturk.com/tr/2013/03/14/oscar-odullu-argo-ya-iran-dan-sert-tepki.html>).

Amerika ve savaş propagandası yaptığı ve İranlılara karşı yanlı bir bakış sergilediği için eleştirilen ve Oscar alması tartışılan *Argo* filmindeki oryantalist öğeleri inceleyeceğimiz bu bölümde filmin Ortadoğulularla ilgili negatif bakış açısını destekleyen görsel imgelerin bulunduğu film afişlerini ele alarak başlayacağız.

4.1.4 Filmin Afişleri

Sinema filmlerinin izlenebilmesi için onları kitlelere tanıtmak amaçlı kullanılan film afişleri aynı zamanda filmin mesajını izleyicilere aktaran ilk görsel araç olarak da önem arz etmektedir. Film afişlerinin amacı hem filmin konusunu ortaya koyarak hedef kitleyi tanıtmını yaptığı film hakkında bilgilendirmek hem de izleyicinin tutum ve davranışlarını istenen yönde önceden şekillendirmektir (Candemir, 2006: 2). Görsel bir metin olan sinema filmlerinin konusu hakkında izleyicilere temel bir fikir veren afişler ‘filmin özünün grafik malzemelerle bir imgeye indirgenmesi’ olarak tanımlanabilir ve film içeriğine bağlantı yaparak filmlerin vermek istediği mesajların geniş halk kitlelerine ulaşmasını sağlamaktadır (Özel, 2008: 114-115). Seyirciler afiş üzerinde ilk olarak filmin adını, sonra filmin içindeki karakterler, mekanlar, illüstrasyonlar gibi göstergeleri, daha sonra ise film hakkında ön bilginin aktarıldığı metinleri (metinsel söylem çözümlemesi) izleme eğilimindedirler. Bu açıdan, afiş içindeki göstergelerin ve metinlerin kişiler, karakterler, mekanlar ve uzam açısından nasıl sunulduğu, nasıl bir söylem geliştirildiği önem arz eder (Soyer ve Olgundeniz, 2008).

Filmin afişlerinin ilkinde (bkz. Resim-1) üç farklı resim yer alıyor. En üstte Hollywood yazısının olduğu Los Angeles’daki ünlü tepenin gece karanlığındaki görüntüsü bulunuyor. Bu resim, filmin içindeki Hollywood bağlantısına işaret ediyor. Bu resmin üstünde başrol oyuncularının isimleri yer alıyor. Afişin ortasındaki resimde filmin başrol oyuncusu Ben Affleck’in endişeli olduğu gözlenen bir resmi bulunuyor. Arka planda ise silik ve bulanık bir cami görüntüsü var. İslami bir motif olan cami görüntüsü izleyicilerin zihninde filmin Müslüman bir ülkede geçtiği fikrini uyandırıyor ve başrol oyuncusunun yüzündeki endişenin ve gerginliğin arka planında Müslümanların olduğu önyargısını oluşturuyor. Cami görüntüsüne hız efektinin uygulanması İslam’ın zaman olarak geride kaldığı, çağı yakalayamadığı anlamını da

taşıyor. Ayrıca cami görüntüsünün olduğu yer İstanbul, Eminönü. Galata köprüsü üzerinden çekilmiş bir manzara. Filmin merkezinde İran olmakla birlikte Müslümanların tehlike olarak gösterilmesi çabası, İran-Türkiye-Mısır vs. farklılıklarını dikkate almamayı beraberinde getiriyor çünkü oryantalist literatürde bütün Doğu tektir ve birbirinin aynısıdır. Afişin en altındaki resimde ise altı tane Batılı karakterin telaşlı ve endişeli bir şekilde koşar haldeki görüntüleri yer alıyor. Karakterlerin birilerinden ya da bir şeylerden kaçtığı anlaşılan bu resimde izleyicilerin zihninde bir tehlike algısı oluşturuluyor. Bu resmin üstünde ‘film sahte, görev gerçektir’ yazıyor. Koyu renklerden oluşan afişin en altında büyük puntolarla beyaz renkte yazılmış olan Argo yazısının üstünde siyahla çizilmiş cami silüeti yine tehlikenin İslamiyet’ten geldiğini vurguluyor. Filmin isminin altında yer alan ‘gizliliği kaldırılmış gerçek bir hikayeden’ yazısı filmin gerçek bir olaya dayandırıldığına vurgu yaparak inanılabilirliğini artırıyor.

Resim 9: *Argo* (2012) film afişi



(<http://www.studenthandouts.com/01-Web-Pages/Books-Films/2013-01/argo-movie-poster.jpg>)

Filmin diğ er bir afişinde (bkz. Resim-2) ön planda filmin başrol oyuncusu Ben Affleck'in bu defa daha büyük bir fotoğrafını görüyoruz. Modern kıyafeti, saati, bakımlı saçları ve sakallarıyla medeni Batı'yı temsil eden Affleck yine endişeli bir yüz ifadesine sahip. Arka planda ise diğ er afişte oldu ğ u gibi bulanık bir cami görüntüsü bulunuyor ve yine aynı şekilde izleyicilerin zihninde olayın Müslüman bir ülkede geçti ğ i ve endişenin İslamiyet ve Müslümanlardan kaynaklandı ğ ı düşüncesini oluşturuyor. Bu resmin üstünde filmin başrol oyuncularının isimleri ve kırmızı büyük puntolarla Argo yazısı yer alıyor. Filmin ismi yazılırken dikkat çekici bir renk olan ve hareketi, gücü ve tehlikeyi temsil eden kırmızının kullanılması filmde aksiyonun ve gerilimin varlığına işaret ediyor. Filmin isminin altında diğ er afişte oldu ğ u gibi 'gizlili ğ i kaldırılmış gerçek bir hikayeden' yazısı bulunuyor ve filmin gerçek bir olaya dayandırıldı ğ ına vurgu yaparak inanılırlı ğ ını artırıyor.

Afişin sol tarafında yukarıdan aşağıya doğru 35 mm'lik bir film şeridi iniyor ve bu film şeridinde dört farklı kare yer alıyor. En üst karede filmde CIA ajanı Tony Mendez'in (Ben Affleck) amiri Jack O'Donnell'in (Bryan Cranston) bir toplantıda oldu ğ unu gösteren bir resmi bulunuyor. Bir alt karede Beyaz Saray'ın gece çekilmiş ışıklı bir fotoğrafı yer alıyor. Beyaz Saray'ın afişte kullanılması olayın Amerikan devletini ilgilendiren bir mesele oldu ğ una işaret ediyor. Diğ er bir karede filmde CIA ajanı Mendez'e yardımcı olan Hollywood yapımcıları Lester Siegel (Alan Arkin) ve John Chambers'ın (John Goodman) resimleri bulunuyor. Film şeridinin en alt karesinde ise kılık ve kıyafetleriyle Hollywood'un kliş e Ortado ğ u imajına sahip insanlar ellerinde uzun namlulu tüfeklerle gösteri yapıyor. Afişteki cami görüntüsüyle beraber bu kare insanların zihninde direk Müslüman bir Ortado ğ u ülkesini canlandırıyor ve insanların ellerinde tuttıkları silahlar ise Batı'da var olan Müslüman terörist imajını destekliyor.

Resim 10: *Argo* (2012) film afişi



http://www.iceposter.com/thumbs/MOV_a6bc70b7_b.jpg

Filmin bir başka afişinde ise (bkz. Resim-3) ön planda yine Batılı modern erkeği temsil eden kılığı ve kıyafetiyle Ben Affleck kaygılı ve gergin bir yüz ifadesiyle arabaya binerken bir yerlere doğru bakıyor. Affleck'in yüz ifadesi ve etrafını kontrol ettiği izlenimi veren vücut dili bir tehlikenin varlığına işaret ediyor. Arka planda ise ellerinde Farsça yazıların olduğu afişleri taşıyan ve yumrukları havada gösteri yapan bir topluluğun bulanık bir görüntüsü yer alıyor. Afişlerdeki yazıların Arap alfabesiyle yazılmış olması mekanın bir Ortadoğu ülkesi olduğuna işaret ediyor. Yumrukları havada gösteri yapan insanlar bir kaos ve kargaşa ortamında oldukları izlenimini veriyor. Gökyüzünde uçan bir helikopter ise bir savaş veya kargaşa durumunu destekliyor. Afişin en üstünde 'The Town'ın yönetmeninden gizliliği kaldırılmış gerçek bir hikâye' yazısı yer alıyor ve filmin gerçek bir hikayeye dayanıyor oluşu bu afişte de vurgulanıyor. Afişin altında bulunan 'görev bir film'di' yazısı filmin içeriğine bağlantı kuruyor. En altta ise sağdan sola doğru kırmızı renkte 35 mm'lik bir film şeridi geçiyor. Şeridin üstünde filmin ismi ve filmin yönetmeni ve

başrol oyuncusu olan Ben Affleck'in ismi yazıyor. Kırmızı renkli film şeridi gerçekte yaşanan tehlikeyi belirgin bir şekilde ifade ediyor.

Resim 11: Argo (2012) film afişi



(http://www.imdb.com/media/rm4094732544/tt1024648?ref=ttmi_mi_all_pos_96)

4.1.5 Filmin İçeriği

Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan şeklini yansıtmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş birtakım tezler ortaya atarlar, bunu yaparken de izleyicilere belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de sinemanın yapaylığını ortadan kaldırarak bu konumlamamanın içselleştirilmesine katkıda bulunurlar. Dünya çapında ulaştığı seyirci sayısı ve yarattığı etki açısından üstünlüğü uzun zamandır elinde bulunduran Hollywood sineması her yıl gösterime soktuğu sayısız filmde tekrar tekrar ürettiği ırkçılığa ilişkin klişelerle gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla ilişkilendirerek bunların

değişmez bir dünyanın doğal ve açık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar (Ryan ve Kellner, 1997: 18). Beyazların egemenliğinde bir dünyanın ağırlıklı olduğu Hollywood filmlerinde merkez karakterler, yan karakterler ve kötüler ele alındığında özellikle ırka dair temsillerin ve ötekileştirmelerin çok olduğunu görebiliriz (Kirel, 2010: 362). Hollywood filmlerinin tarihine baktığımızda, özellikle de 11 Eylül saldırılarından sonra, ırka dair farklılıkların ve ötekiliklerin Doğu-Batı ayrımı üzerinden oluşturulduğunu söyleyebiliriz.

2012 yılında çekilen *Argo*, Hollywood'un Ortadoğu ve Ortadoğulularla ilgili yıllardır tekrar tekrar ürettiği klişeleri içinde barındıran, Ortadoğu'yu terör ve kaos metaforlarıyla yeniden bir araya getiren ve Doğu imgesini yeni oryantalist ideoloji ile ilişkilendiren (Ekinci, 2004: 57) bir film olma özelliğini taşır. Filmi toplumun ilgisini çeken, eğlenceli ama İranlılara karşı adaletsiz olarak tanımlayan İran asıllı Kanadalı yazar Jian Ghomeshi'ye göre filmin İranlıları tasviri ciddi şekilde rahatsız edici. Ghomeshi film hakkında yapılan sayısız övgüye dikkat çekerek ana akım medyadan hiç kimsenin filmde bütün bir etnik milli grupla ilgili yapılan adaletsiz tasvire ve imaya karşı sesini çıkarmadığını belirtiyor (Ghomeshi, 2012).

Argo filminin başında belgesel niteliği taşıyan yaklaşık iki buçuk dakikalık bir giriş bölümü yer alıyor. Bu bölümde illüstrasyonlar ve gerçek görüntüler eşliğinde dış ses tarafından İran'ın politik tarihi ve filmin konusu olan rehine krizine yol açan siyasi gelişmeler özetleniyor.

“Burası günümüzde İran olarak bilinen Pers İmparatorluğu. Bu topraklar, 2500 yıl boyunca, "Şah" adı verilen krallar tarafından yönetildi. Laik demokrat Mohammed Mosaddegh, 1950 yılında halk tarafından hükümet başkanı olarak seçildi. Yeni hükümet, İngiliz ve Amerikan petrol şirketlerini yerelleştirdi. Böylece İran'a ait petrolün İran halkına verilmesi sağlandı. Ancak 1953 yılında, Amerikan ve İngiliz şirketlerinin desteklediği darbeyle Mosaddegh görevden alınarak yerine Şah Rıza Pehlevi getirildi. Bu genç adam rahata düşkünlüğü ve aşırıya kaçmasıyla tanınıyordu. Eşinin süt banyosunda yıkandığı kendisinin de yemeklerini Paris'ten uçakla getirttiği söylenirdi. İnsanlar açlık çekiyordu. Şah, "Savak" adı verilen acımasız polis gücü sayesinde hüküm sürmeye devam etti. İşkence ve korku devri başlamıştı. Şah, çoğu geleneksel Şii olan toplumu çığırından çıkaran İran'ı Batılılaştırma sürecini başlattı. 1979 yılında ayaklanan halk Şah yönetimini devirdi. Sürgündeki din adamı Ayetullah Humeyni İran'ı yönetmek için geri

döndü. Beraberinde ölüm mangalarını ve kaos da getirdi. Kanserden ölmek üzere olan Şah, Amerika'daki bir hastaneye gönderildi. Amerikan büyükelçiliğinin önünde toplanan halk Şahı asmak için tekrar ülkeye gönderilmesini talep ediyorlardı” (Affleck, 2012: 00:00:00 – 00:02:3).

Giriş kısmındaki görüntüler dış ses tarafından verilen bilgilerle birlikte kullanılarak Doğunun oryantalist bir temsili oluşturulmuştur. Dış ses “burası günümüzde İran olarak bilinen Pers İmparatorluğu” derken ekranda çizgi romanı andıran görüntülerle ellerinde kılıç birbirlerini öldüren insanlar görüyoruz. Ekranda gördüğümüz yüzleri maskeli, kimliksizleştirilmiş, çirkin görünüşlü karakterler Hollywood’un yıllardır ürettiği barbar Doğulu imajını destekleyen bir görüntü oluşturmaktadır. Savaş görüntüleri, birbirlerini öldüren insanlar ve arka planda gördüğümüz dumanlar Ortadoğu’yu savaş, terör ve kaos metaforlarıyla yeniden ilişkilendirmektedir.

Resim 12



Argo (2012) filminden bir görüntü

Resim 13



Argo (2012) filminden bir görüntü

İllüstrasyondaki asker çizimlerine dikkatli bir şekilde bakıldığı zaman 2007 yılında Zack Snyder tarafından çekilen ve içinde Perslerle (günümüzde İran) ilgili sayısız oryantalist imge barındıran bir başka film olan *300 Spartalı*'daki görüntüleri anımsatıyor. Frank Miller'in çizgi romanından uyarlanan *300 Spartalı*, M.Ö. 480 yılında yaşanan Thermopylae savaşını anlatıyor. Bu savaşta Sparta kralı Leonidas ve 300 yetenekli askeri Yunan konseyinin savaşa karşı çıkmasına rağmen, Pers kralı Xerxes'in büyük ordusuyla karşı karşıya gelir ve cesurca savaşarak büyük bir başarı elde ederler. Kral Leonidas ve 300 askerinin ölümüyle sonuçlanan bu savaş daha büyük bir Yunan ordusunun toplanmasına ve Perslere karşı büyük bir zafer kazanmalarına yol açmıştır.

Kendi köklerini Yunanlara dayandıran Amerikalılar, bu Hollywood filmiyle Yunan ve Pers kimliklerinin ikili karşıtlıkları üzerinden Doğu-Batı kavramlarını oryantalist söylemle yeniden kurmaktadır. Pers askerlerini çirkin, barbar, korkutucu ve ne için savaştıklarını bilmeyen ‘ruhsuz’ canavarlar olarak gösteren film; Spartalı askerleri ise cesur, yakışıklı, vatanını ve halkını seven ve onlar için gözünü kırpmadan savaşarak ölümü bile göze alabilen, özgürlüğüne her şeyden çok önem veren kahramanlar olarak sunmaktadır. Spartalı erkekler gibi cesur ve özgür olan Spartalı kadınlar da sevgi dolu anneler ve sadık eşler olarak ekrana yansırken İranlı kadınlar ise şehvet dolu, utanmaz köleler ve eşcinseller olarak karşımıza çıkar. Film boyunca Spartalılar ve Persler (Batı ve Doğu) arasındaki savaş ‘medeniyet’ ile ‘barbarlığın’, ‘biz’ ile ‘öteki’nin, ‘özgürlük, adalet ve demokrasi’ ile ‘kölelik, adaletsizlik ve zorbalığın’, ‘düzen’ ile ‘anarşinin’, ‘mantık’ ile ‘mistisizmin’, ‘sevgi, aile ve sadakat’ ile ‘cinsellik, eşcinsellik ve uyuşturucunun’, ‘aydınlık’ ile ‘karanlığın’, ‘güzellik’ ile ‘çirkinliğin’, ve ‘sadakat’ ile ‘ihanetin’ mücadelesi gibi gösterilir ve bu zıtlıklar ‘biz’ (Amerikalılar, Batı) ile ‘öteki’nin (teröristler, Ortadoğulu mistik topluluklar) arasındaki savaşı gerekli kılan nedenlerdir (Kowsari, 2014: 48).

Bütün bu zıtlıklar Bush’un 11 Eylül saldırılarından sonra terörizm ile ilgili yaptığı konuşmasında ortaya koyduğu ‘biz’ ve ‘onlar’ karşılaştırmasında da mevcuttur. Konuşmasında özgürlük düşmanlarının uygar dünyanın temsilcilerine saldırdığını belirten Bush ‘Neden bizden nefret ediyorlar?’ diye sormuş ve kendi sorusuna şu yanıtı vermiştir: “Bizim özgürlüklerimizden nefret ediyorlar? Din özgürlüğümüzden, ifade özgürlüğümüzden, seçme özgürlüğümüzden ve tartışabilme özgürlüğümüzden nefret ediyorlar.” Sonra da bu savaşın ilerlemeye, çoğulculuğa, hoşgörüye ve özgürlüğe inanan herkesin savaşı olduğunu belirterek ‘medeni’ ve ‘barbar’, ‘dost’ ve ‘düşman’, ‘biz’ ve ‘onlar’ karşıtlığına vurgu yapmıştır.

Argo filminin başındaki giriş kısmında dış ses “burası günümüzde İran olarak bilinen Pers İmparatorluğu” derken ekranda görünen illüstrasyonlar (bkz. Resim-4 ve Resim-5), *300 Spartalı* filminde üstleri çıplak, pelerinli, miğferli ve ellerinde mızraklarla savaşan Spartalı askerlerin çirkin yüzlü, peçeli, devasa boyutlardaki

korkutucu Pers askerlerine karşı mücadele ettiği görüntüleri (bkz. resim 6) anımsatıyor. Kendi kimliklerini Yunan kimliğine dayandıran Amerikalılar, kötü karakterlerin İranlılar olduğu *Argo* filminin başında İran'ın geçmişte Batı'nın en güçlü düşmanlarından biri olan Persler olduğunu bu görüntüler eşliğinde hatırlatmış ve toplumsal hafızayı kullanarak izleyicilerin zihninde İranlıları yüzyıllardır savaştıkları ve düşman oldukları tehlikeli bir millet olarak canlandırmaya çalışmışlardır.

Resim 14



(300 Spartalı filminden bir sahne)

Filmin başındaki bu imadan ve hatırlatmadan sonra dış ses tarafından bu toprakların 2500 yıl boyunca, "Şah" adı verilen krallar tarafından yönetildiği bilgisi verilirken ekranda görünen şah illüstrasyonları -yine barbar Ortadoğulu klişesini pekiştirir mahiyette- asık suratlı, çatık kaşlı, sert ve korkutucu savaşçılar şeklindedir.

Resim 15



Argo (2012) filminden bir görüntü

Resim 16



Argo (2012) filminden bir görüntü

“Laik demokrat Mohammed Mosaddegh, 1950 yılında halk tarafından hükümet başkanı olarak seçildi” sözleriyle beraber ekranda Mosaddegh’ın gerçek fotoğraflarını ve görüntülerini görüyoruz. Yeni hükümetin İngiliz ve Amerikan petrol şirketlerini yerelleştirmesinin bu şirketleri kızdırdığını ve 1953 yılında, bu şirketlerin desteklediği darbeye Mosaddegh’ın görevden alınarak yerine Şah Rıza Pehlevi’nin getirildiğini de yine gerçek görüntüler ve fotoğraflar eşliğinde öğreniyoruz. Darbeye ilgili gerçek fotoğraf ve görüntülerin ‘tanıklığında’ yine Ortadoğu’nun kaos, kargaşa ve şiddetle ilişkilendirildiğini de görüyoruz. Filmin giriş kısmında kullanılan gerçek görüntüler ve fotoğraflarla tarihsel gerçeklik vurgulanmış, filme belgesel havası kazandırılmış ve izleyicilerde gerçeklik algısı oluşturulmuştur. Böylece izleyicilerin kendilerini filmden uzaklaştırarak alt tarafı bir film diye düşünmeleri engellenmeye çalışılmıştır.

Amerikan ve İngiliz desteğiyle yönetime gelen Şah rahata düşkünlüğü ve aşırıya kaçmasıyla tanınıyor. Eşinin süt banyosu yaptığı, kendisinin de yemeklerini Paris'ten uçakla getirttiğine dair söylentiler fotoğraflar ve illüstrasyonlar eşliğinde dış ses tarafından anlatılıyor. Şahın şaşaa içinde olduğu anlaşılan özel hayatı ve saray yaşamı, Batılı ressamların resimlerinde de sıkça rastlanan Doğu’ya ilişkin ‘lüks, şatafat, abartılı yaşam ve zenginlik’ metaforlarını yeniden üretmektedir. Şahın eşinin süt banyosu yaptığı görüntüler ise Batı’da çok yaygın olan hamam ve harem görüntülerini hatırlatmaktadır.

Resim 17



Argo (2012) filminden bir görüntü

Resim 18



Argo (2012) filminden bir görüntü

Şahın şatafat içindeki hayatına rağmen halkın açlıktan kıvrandığını ve ‘Savak’ adı verilen acımasız polis gücüyle şiddet ve işkence sayesinde şahın hükümranlığını devam ettirdiğini yine bu dış sestten öğreniyoruz. Burada yer alan görüntülerle ve metinle Doğu toplumlarına özgü olan şahın diktatörlüğüne ve kurduğu korku imparatorluğuna vurgu yapılıyor. Açlık çeken halktan bahsederken gösterilen siyah çarşafar içinde iki kadın, birinin ayağına kapanmış ayakkabısını öperken gördüğümüz bir adam, ayaklarından tavana asılmış ve işkence gören bir başkası, duvara zincirlenmiş eller ve dayak yiyen, şiddet gören insanlar oryantalist literatürde ve birçok Hollywood filminde Ortadoğu’yla ilgili görmeye alışık olduğumuz kendi halkına zulmeden diktatör ve Amerika tarafından demokratikleştirilmeye ve kurtarılmaya ihtiyacı olan halk fikrini hatırlatmaktadır.

Resim 19



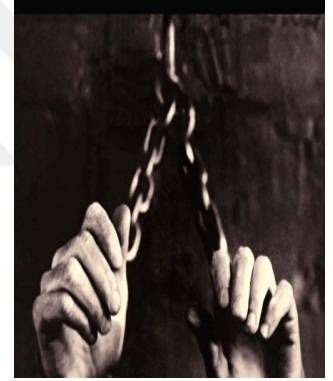
Argo (2012) filminden bir görüntü

Resim 20



Argo (2012) filminden bir görüntü

Resim 21



Argo (2012) filminden bir görüntü

Bu kadar açlık ve işkenceye karşı sesini çıkarmayan İran halkı Şah’ın İran’ı Batılılaştırma sürecini başlatmasıyla birlikte ‘çığırından çıkar’ ve 1979 yılında ayaklanarak Şah yönetimini devirir. Sürgündeki din adamı Ayetullah Humeyni İran’ı yönetmek için geri döner ve beraberinde “ölüm mangalarını ve kaosu” da getirir. Dış ses ölüm mangaları ve kaostan bahsederken ekrana gelen gerçek görüntüler Ortadoğu’yu yeniden terör, şiddet ve kargaşayla ilişkilendirir. Sürekli bağırarak toplulukların, ellerindeki silahlarla insanları öldüren askerlerin ve kontrolünü kaybetmiş İranlı halkın gerçek fotoğraf ve görüntüleri terörist ve barbar Ortadoğulu klişesini tekrar üretmektedir. Kanserden ölmek üzere olan Şah ise Amerika’daki bir hastaneye gönderilir. Şaha Amerikalıların sahip çıkmasına sinirlenen İranlılar

Amerikan büyükelçiliğinin önünde toplanarak Şahı asmak için tekrar ülkeye gönderilmesini talep ederler.

Resim 22



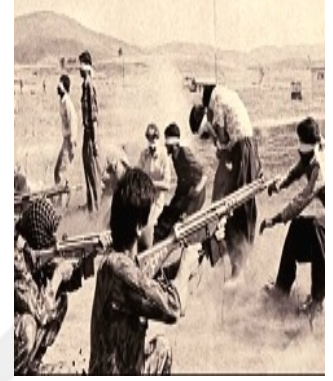
Argo (2012) filminden bir görüntü

Resim 23



Argo (2012) filminden bir görüntü

Resim 24



Argo (2012) filminden bir görüntü

İranlıların Amerika'ya olan öfkесinin sebebinin anlatıldığı bu son kısımla birlikte giriş bölümü biter ve film başlar. Juan Cole'a göre bu belgeselvari giriş kısmı Amerika'nın halk tarafından seçilmiş hükümeti darbeyle indirip yerine Şah tarafından bir diktatörlük kurulmasına yardımcı olarak İran'a ihanet ettiğini itiraf etmesine rağmen filmin geri kalanıyla bir bütünlük sağlamıyor ve dolayısıyla izleyicinin empati kurmasına da yardımcı olamıyor (Cole, 2013).

İran İslam devrimini konu edinen bir diğer film Amerika-Fransa ortak yapımı olan *Persepolis*'de de devrim sonrası İran korku, şiddet ve kaosun mekanı olarak gösterilmiş, Humeyni yönetimi ve uygulamaları İslamiyet'le ilişkilendirilerek İslamiyet'in modernliğe ve gelişmeye engel olduğu fikri oluşturulmuştur. 2007 yılında çekilen film Fransa'da yaşayan İran asıllı Marjane Satrapi'nin çizgi roman şeklinde yazdığı otobiyografisinden uyarlandı. Oscar'a da aday gösterilen film Cannes Film Festivali'nde jüri özel ödülüne layık görüldü. Filmde orta sınıf bir ailenin asi kızı olan ve devrim başladığında 5 yaşında olan Marjane'ın gözünden devrim sonrası yaşananlara şahit oluyoruz. Muhafızların tutuklandığı, öldürüldüğü, insanların birbirilerinin açığını yakalayıp casusluk yaptığı, özgürlüklerin kısıtlandığı bir ortamda Humeyni yönetiminin ülkede yarattığı 'kaos'u ve 'şiddet'i görüyoruz. Filmin bir sahnesinde televizyonda ülkeyi bütün devrim karşıtlarından

temizleyeceklerini, onlarla aralarında sadece kan davası olduğunu söyleyen sakallı bir devrim muhafızının sözleri bu şiddetin kaynağını gösteriyor. Filmde devrim sonrası ülkede yaşanan karışıklıkların gösterildiği bazı sahneler *Argo* filminin giriş kısmında Humeyni yönetiminden bahsedilirken gösterilen görüntülere çok benziyor (bkz. Resim-22, 23 ve 24).

Resim 25



Persepolis (2007) filminden
bir sahne

Resim 26



Persepolis (2007) filminden
bir sahne

Resim 27



Persepolis (2007) filminden
bir sahne

Argo'da olduğu gibi *Persepolis*'de de Humeyni yönetimi İslamiyet'le ilişkilendirilmiş, modernleşme karşıtı Batı düşmanları olarak gösterilmişlerdir. 11 Eylül saldırılarından sonra yükselişe geçen yeni-oryantalist görüş Doğuyu coğrafi konumu üzerinden tanımlayan klasik oryantalizmin aksine Doğuyu ve Doğuluları İslami kimliğiyle tanımlamaktadır. Yeni oryantalizme göre Ortadoğu'ya atfedilen geri kalmışlık, vahşilik, şiddete olan düşkünlük gibi aşağılayıcı özellikler İslami kültürden kaynaklanmaktadır. Bernard Lewis (2004), Samuel Huntington (1996), Robert Kaplan (2000) gibi tanınmış yeni-oryantalistlerin, Müslüman ülkelerin geri kalmışlığını, Müslümanların kültürel özelliklerine ve zihin yapılarının şiddete meyilli olmasına bağladığını ifade eden Ensar Nişancı ve H. Burç Aka yerel kültürel unsurların, “siyasi ittifakları ve düşmanlıkları, modernleşmeyi, siyasal demokratikleşmeyi, askeri stratejiyi ve etnik grupların davranışını açıklayan bağımsız değişken olarak” değerlendirildiğini belirtiyor (Aka ve Nişancı, 2015: 15).

Filmde, Marjane'nin ailesi ve akrabaları devrimden sonra özgürlüklerinin kısıtlandığını düşünmektedir. Özgürlüklerin kısıtlanmasının nedeni olarak ise Humeyni rejiminin temsil ettiği ve gelişmeye ve modernleşmeye engel olarak yansıtılan İslamiyet gösterilmektedir. Oryantalist literatürde tekrar tekrar üretilen İslamiyet'in ilerlemeye ve modernleşmeye engel olduğu fikri bu filmde İslamiyet'in Humeyni yönetiminin politikalarıyla ilişkilendirilmesiyle tekrar edilir. Mesela Marjane'nin annesi, büyükannesi ve etrafındaki diğer kadınlar başörtüsü takmak istememektedir ama rejim katı kurallara sahiptir. Humeyni yönetimi İran'la Irak arasındaki savaşta küçük çocukları ve gençleri ellerine birer anahtar vererek savaşta ölmeleri halinde o anahtarla cennetin kapısını açabileceklerini ve cennette sayısız güzellikler, yiyecekler ve kadınlar olduğunu söyleyerek savaşa göndermektedir. Okullarda ve sokaklarda yönetim aleyhinde konuşmak yasaktır. Bir sahnede Marjane'nin annesi siyasi suçlu olan genç kızların bakire oldukları için asılamadığını, bu engeli aşmak için o kızları devrim muhafızlarından birine nikahlayıp bekaretini bozduktan sonra idam ettiklerini söyler. Başka bir sahnede Marjane, arabada erkek arkadaşıyla beraber görüldüğü için polisler tarafından götürülür ve para cezası karşılığında bırakılır.

İran'da özgür ve mutlu olunamayacağı fikri film boyunca izleyicilerin zihnine işlenir. İran-İrak savaşı bittikten sonra Marjane durum değerlendirmesi yaparken 'mutluluğa o kadar açtık ki özgür olmadığımız gerçeğini bile unutmuştuk' der. Marjane'nin evlendiği sahnede onun kararına üzülen annesi onun hep 'eğitilmiş, kültürlü, özgür bir birey olmasını, İran'ı terk etmesini istediğini' söyler ve İran'da özgür olamayacağını vurgular. Özgürlük yalnızca Batı'da elde edilebilecek bir şeydir. Marjane boşanıp Fransa'ya gitmeye karar verdiğinde ise annesi havaalanında onu uğurlarken ona 'Bu kez temelli gidiyorsun. Artık özgür bir kadınsın. Bugünkü İran sana göre bir yer değil. Buraya dönmeni yasaklıyorum.' diyerek onun İran dışında özgür ve mutlu olabileceğini tekrar hatırlatır. Marjane de filmin sonunda büyükannesinin bir süre sonra öldüğünü, onu bir daha göremediğini söyledikten sonra 'özgürlüğün hep bir bedeli vardır' der ve uğruna ülkesini terk ederek Fransa'ya gittiği özgürlüğün bedeli ise ailesinden uzak olmak ve onları görememektir.

Argo filmine geri dönecek olursak, belgeselvari giriş kısmından sonra filmin başlamasıyla karşımıza çıkan ilk sahnede bir evin balkonunda duran bir İranlıyı elinde yanan bir Amerikan bayrağını sallarken görüyoruz. Aşağıda ise ellerinde Ayetullah Humeyni'nin resimlerini ve Farsça yazılmış pankartları taşıyan ve mütemadiyen “Merg Ber Amerika!” (Kahrolsun Amerika!) sloganları atan öfkeli kalabalık bir grup toplanmıştı. Grubun çok sinirli ve hatta kontrollerini kaybetmiş olduğunu tavırlarından anlayabiliyoruz. Kendilerinden geçmiş olan İranlılar yağmacı, her yeri yakıp yıkan bir görüntü çizerek etrafta terör estiriyorlar. Bir adamın elindeki bıçağı yastık gibi bir şeye tekrar tekrar sapladığı görüntü izleyiciye orada bulunan insanların ne kadar vahşi ve barbar oldukları izlenimini veriyor. Yönetmenin bu sahnede olayın gerçekleştiği dönemde kameralara yansıyan gerçek görüntüleri kullanması filmin gerçekçiliğini arttırmış ve bu yöntemle seyircide sanki belgesel izliyormuş hissi yaratılmaya çalışılmıştır.

Resim 28



Argo (2012) filminden bir sahne

Resim 29



Argo (2012) filminden bir sahne

Dışardaki kalabalığın nefretini ve vahşiliğini gösterdikten sonra kamera elçilik binasının içine girer ve bu sefer elçilik çalışanlarının ve vize almak için gelen insanların dışardaki gürültüden ve kargaşadan kaynaklanan tedirginliklerini yansıtır. Elçilik çalışanları telefonda yetkililerden güvenlik için yardım isterlerken dışardaki öfkeli kalabalık duvarın üstünden atlar ve binanın bahçesine girer. Bundan sonraki görüntülerde de İranlılar saldırgan, her yeri yakıp yıkan, kaba saba insanlar olarak resmedilir. Güvenlik şefinin uzlaşmaya varmak için silahlarını bırakıp dışarıya adım attığı anda alaşağı edilip yakalanması ve öfkeli İran halkının anlaşma talebine karşı

şiddetle cevap vermesi onların Amerikalılara olan nefretini ve düşmanlığını gösteriyor. Amerikalılar için İran çok tehlikeli ve güvensiz bir bölgedir. Narges Sadat Mousavi, filmde İranlıların tek tip gösterildiğini, bütün İranlıların ya sürekli bağırarak, şiddete meyilli baş belaları, ya şüpheli acemi bürokratlar ya da kafası çalışmayan aptallar olarak yansıtıldığını belirtiyor. Şiddet, saldırganlık ve düşmanlık gibi özellikler bütün İranlılara mâl ediliyor. Filmde Kanada büyükelçisinin hizmetlisi Sehar dışında iyi bir İranlı karakterle karşılaşmıyoruz ve Sehar dışında hiç bir İranlıyı yakından tanıma fırsatımız olmuyor. *Argo*'daki İranlılar 'sürekli bağırarak, binaları yakıp yıkan, bayrak yakan, arabalara vuran, suçsuz insanlara zulmeden korkutucu, öfkeli, sadist, zıvanadan çıkmış insan topluluklarıdır' (Mousavi, 2013: 83).

Resim 30



Argo (2012) filminden bir sahne

Resim 31



Argo (2012) filminden bir sahne

Dışardaki kalabalık binanın içine girmeye çalışırken içeride elçilik çalışanları tedirgin bir şekilde gizli evrakları yok etmeye uğraşıyorlar. İçeriye girmeyi başaran İranlı göstericiler korkutucu bir şekilde kafalarına silah dayayarak ve gözlerini bağlayarak elçilik çalışanlarını rehin alıyorlar. Bu kargaşada altı elçilik çalışanı, dışarıya gizli bir çıkışı olan bir binadan Amerikan vizesi almaya gelen insanları da tahliye ederek dışarı çıkıyorlar ve kaçmayı başarıyorlar. Sonrasında rehine krizini çözmekle görevli olduğumuzu anladığımız CIA yetkilileri çıkıyor karşımıza ve durumu kendi aralarında değerlendiriyorlar. Onların konuşmalarından elçilik binasından kaçan altı Amerikalının Kanada büyükelçisinin evinde gizlendiklerini öğreniyoruz. Bir sonraki sahnede ise Amerikan halkının İran rehine krizi sırasında Amerikalı

rehinelerin evlerine sağ salim dönmelerini beklediklerini ve onları unutmadıklarını simgelemek için evlerine ve işyerlerine bağladıkları sarı kurdeleleri, Amerikan bayraklarını, Washington anıtı ve Beyaz Saray gibi Amerikan milliyetçiliğini simgeleyen binaları gösteren kamera ülkedeki birlik ve beraberliği vurgulamaktadır.

Filmin baş kahramanı CIA ajanı Tony Mendez'le ilk karşılaştığımız sahnede amiri Adam Engell ile olan konuşmasında amirinin İran hakkında kurduğu cümle yıllardır Batı'da var olan oryantalist düşüncelerin tekrarı niteliğindedir. Engell, durumu değerlendirirken '50 Amerikalının 6. yüzyıldan kalma bir bok çukurunda tutsak durumda' olduğunu belirterek Doğunun geri kalmışlığına ve vahşetine vurgu yapıyor. Oryantalist literatürde zorbalık ve barbarlıkla özdeşleştirilen Doğu, geri kalmışlığı ve ilkelliği temsil etmektedir. Ekonomik ve siyasi açıdan gelişmiş ve uygar olan Batı, geri kalmış ve barbar Doğuyu medenileştirmekle ve demokratikleştirmekle sorumludur. Özellikle 11 Eylül olaylarından sonra kitle iletişim araçlarında saldırgan ve gayri medeni olarak yansıtılan Doğunun karmaşıklığı ve kaosu Batının Ortadoğu üzerindeki politikalarını meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Tarihsel olaylardan yola çıkarak gerçekleri kurgulayan Hollywood sineması, oryantalist söyleminde Doğu'yu tehlikeli ve geri kalmış bir yer olarak göstermekte ve oryantalist politikayı ideolojik bir silah olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda oryantalist söylem Batı'nın Ortadoğu üzerindeki sömürgeci politikalarına hizmet etmekte ve Ortadoğu ülkelerine karşı açılan savaşı meşrulaştırmaktadır (Ekinci, 2014: 54).

Bir başka sahnede ise CIA yetkililerinin elçilik binasından kaçan altı Amerikalıyı ülkeden nasıl çıkarabileceklerini tartıştıkları bir toplantı ortamını görüyoruz. Burada da CIA'nin üst düzey yetkililerinin Doğuya bakışımı, aslında Doğuyu hiç tanımadıklarını ve Batı'da var olan tek tip Doğu algısını görüyoruz. Mesela uygulanabilirliği mümkün görünmeyen bir plan olarak rehinelere bisiklet gönderip 500 km. uzaklıktaki Türkiye sınırından geçmelerini bekliyorlar. Başka bir yetkili *Afrikalı* bir çocuk fotoğrafı gösterip altı Amerikalının Kanadalı sosyal reformcular olarak tarla ürünlerini incelemek ve çocukların yeterli besini aldığından emin olmak için saha çalışması yapmak amacıyla İran'da buldukları fikrini ortaya

atıyor. Bir diğeri fotoğraftaki çocuğun Afrikalı olduğuna dikkat çekince İran’da da açlık çeken çocuklar olduğuna emin olduğunu söylüyor. Batılıların zihnindeki Doğu ve Doğulu imajı aynıdır, ülke ya da bölge farkı yoktur. Bir çok Hollywood filminde gördüğümüz bu algı izleyicilere bütün Ortadoğu ülkelerini aynı gibi gösterir. Ridley Scott’un yönettiği *Body of Lies* (2008) filminin bir sahnesinde başrol oyuncusu Leonardo DiCaprio Türkiye’ye gelir, Adana havaalanının kapısından çıkan DiCaprio’nun etrafında çok sayıda takkeli, sarıklı Arap erkekler görürüz. Hollywood için bütün Ortadoğu aynıdır, bütün Ortadoğulular Müslüman ve Arap’tır.

Resim 32



Argo (2012) filminden bir sahne

Resim 33



Argo (2012) filminden bir sahne

Rehinelerle ilgili İran’da yapılan basın açıklamasında İranlıların ve yeni liderleri Ayetullah Humeyni’nin elçilikte çalışan Amerikalıların diplomat olduğuna inanmadıkları, delillerin bu insanların ajan olduklarını gösterdiği belirtiliyor. Amerika’nın nefret dolu işler yaptığını iddia eden İranlı kadın Amerikan hükümeti ve CIA’nin tüm zamanların en büyük teröristleri olduklarını ifade ediyor. Fakat İranlı kadının bunları iddia ettiği anlarda ekranda İranlı askerlerin elçilik binasındaki Amerikalı rehinelere uyguladıkları fiziksel ve psikolojik şiddeti görüyoruz. İranlı askerler eski ve kirli kıyafetler içindeki rehinelere ite kaka kaba bir şekilde yataklarından kaldırıp bir yere götürüyorlar. Elleri arkadan bağlı ve kafalarına çuval geçirilmiş rehinelere sıraya diziliyor ve karşılıklarına da ellerinde silahlarla askerler geçiyor. Liderleri olduğu anlaşılan sarıklı, cübbeli ve sakallı bir adamın talimatıyla silahlar ateşleniyor. İçi boş olan silahlar ateş almıyor ama rehinelere yapılan

psikolojik baskı onları korkutmaya yetiyor. Hatta rehinelere birisinin korkudan yere diz çöküp ağladığı görüyoruz.

Hollywood filmlerinde İslamiyet'in ve Ortadoğu'nun klişe işitsel simgeleri olan ezan bu filmde de kullanılmıştır. Tony Mendez, Kanada pasaportuyla İran vizesi alacağı Türkiye'ye gitmek için uçağa biniyor ve uçak daha havalanırken arka fonda ezan sesi duyuluyor. Birçok Hollywood filminde ezan İslamiyet'i ve Müslüman ülkeleri temsil etmek için kullanılan bir simge olmuştur. Ortadoğu ülkeleriyle ilgili alakalı alakasız pek çok sahnede arka fonda ezan sesi duyulur. 2014 yılında çekilen *American Sniper (Keskin Nişancı)* filminin başında daha filmin yapım şirketi olan Warner Bros'un logosunu ekranda gördüğümüz anda ezan sesi duyulmaya başlanır.

Mendez, Türkiye'ye gelir, İran vizesini alır ve İran'a gitmek için uçağa biner. Uçak İran hava sahasına girdiğinde uçakta alkollü içeceklerin toplanacağına dair bir anons yapılır. Baskıcı Ortadoğu ülkesine girerken özgürlükler kısıtlanmaya başlamıştır. Mendez havaalanına indiğinde filmin bundan sonraki kısmına hakim olan gerginlik hissi kendini hissettirmeye başlar. Her yerde Ayetullah Humeyni'nin fotoğrafları dikkat çekmektedir. Tony Mendez'in havaalanında karşılaştığı ilk sahnede, askerler bir adamı karısının bağırırları ve kızının gözyaşları arasında zorla bir yere sürüklemektedir. Gerek havaalanının içinde gerekse İran sokaklarında karmaşa ve kaos hakimdir. Mendez, havaalanından Kültür Bakanlığı'na taksiyle giderken İran sokaklarının karışıklığı da kameraya yansıtılır. Sokaklara bir sürü afiş ve pankart asılmıştır. Her yerde elleri silahlı askerler vardır. Bir vinçe asılmış bir erkek cesedi sokak ortasında sallanmaktadır. Her yerde Amerikan düşmanlığının hissedildiği, Amerika karşıtı afişlerin ve posterlerin olduğu, Amerikan bayraklarının yakıldığı İran sokaklarında İran halkının bir Amerikan markası olan Kentucky Fried Chickens'da tavuk yerken ve kola içerken görüldüğü sahne, siyaset ile yaşam tarzı arasındaki karşıtlığı vurgulamaktadır.

Resim 34



Argo (2012) filminden bir sahne

Resim 35



Argo (2012) filminden bir sahne

Ortadoğu'da geçen Hollywood filmlerinin neredeyse tamamında yer alan bir diğer klişe sahne, Batı'nın düzenli alışveriş merkezlerine karşıt bir imge olarak, Ortadoğu'nun karmaşasını ve egzotikliğini temsil eden pazar sahnesidir. Pazarda alışverişin sokakta yapılması Batılılara hem egzotik hem de ilkel gelir. Çeşit çeşit kumaşların, halıların, kilimlerin, değişik meyve ve sebzelerin satıldığı tezgahlarda pazarlık yapan satıcıların olduğu karmaşık ve kaotik yerlerdir pazarlar. Özellikle Ortadoğu'da çekilen aksiyon filmlerinin olmazsa olmazlarından pazarlarda kaçış ve takip sahneleri. Doğunun egzotik ve mistik mekanlarında gerçek üstü olaylar yaşayan ve Doğuyu Doğululardan daha iyi bilen Amerikalı bir arkeoloji profesörünün maceralarının anlatıldığı ve içinde pek çok oryantalist öge bulunan Indiana Jones serisi filmlerinde de bu tür sahneleri görürüz. Hatta pazarda simgeleşen bu düzensizliğin, şehrin pek çok yerine yaygınlaştırıldığını söylemek de mümkündür. Yapımcılar, senaristler ve yönetmenler, sanki, filmlerinde bu tarzdan kaotik ve düzensiz ortamlara yer vermediklerinde olayların bir Doğu ülkesinde geçtiğini anlatamayacaklarını düşünüyorlar. Daha yakın dönemde Ürdün'de çekilen *Yalanlar Üstüne* (2008), İstanbul'da çekilen *James Bond: Skyfall* (2012) ve *Takip: İstanbul* (2012) filmleri de dar sokaklı egzotik pazarlarda kaçış, kovalama ve takip sahneleriyle dolu aksiyon filmleridir.

Resim 36



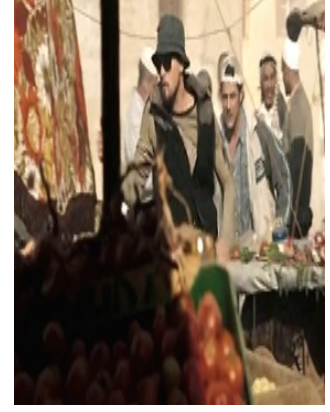
(*Indiana Jones Raiders of the Lost Ark* (1981) filminden bir sahne)

Resim 37



(*James Bond Skyfall* (2012) filminden bir sahne)

Resim 38



(*Body of Lies* (2008) filminden bir sahne)

Argo'da da İran Kültür Bakanlığı film çekimini onaylar fakat onlara, çekim yapmak istedikleri mekanlardan birisi olan pazarı gezdirmek için ertesi güne randevu verirler ki Alex Woodson filmin dayandırıldığı gerçek hikayede böyle bir pazar sahnesinin hiç olmadığını belirtir (Woodson, 2013). Altı elçilik çalışanı pazar gibi karışık ve açık bir alana çıkmak istemezler ama başka çareleri olmadığı için mecbur kalırlar. Pazara giderken yolda arabalarıyla bir gösterinin ortasında kalırlar. Yine ellerinde pankartlar, Humeyni'nin resimleri ve silahlar olan İranlı bir grup gösterici yumrukları havada Farsça sloganlar atıyorlar. Mendez ve ekibi minibüsleriyle onların arasından geçerken kadın erkek bütün göstericilerin bağırarak öfkeli bir şekilde minibüsün camlarına vurduğu sahnede gerilim artmaya başlar. Neyse ki minibüs aralarından geçer ve pazara ulaşırlar.

Pazar son derece kalabalık ve karışıktır. Film ekibi İranlı halkın garipseyen ve rahatsız edici bakışları altında tedirgin bir şekilde ilerlemeye çalışırlar. Bu arada İranlı bir dükkan sahibi sinirli bir şekilde bağırarak onlara doğru yaklaşır. Amerikalı kadınlardan birisi, yapım prodüktörü olarak gezdikleri yerlerin fotoğrafını çekerken onun dükkanının da fotoğrafını çekmiştir. Adam dükkanın fotoğrafının izinsiz çekildiğini söyler ve bağırmağa başlar. Adam bağırıldıkça etraftakiler de tartışmaya katılır ve gerginlik iyice artar. Bağırışmaların arasında bir itiş kakışın yaşandığı sahne izleyicinin tansiyonunu iyice yükseltir. Bu sahnede İranlılar yine kendilerini

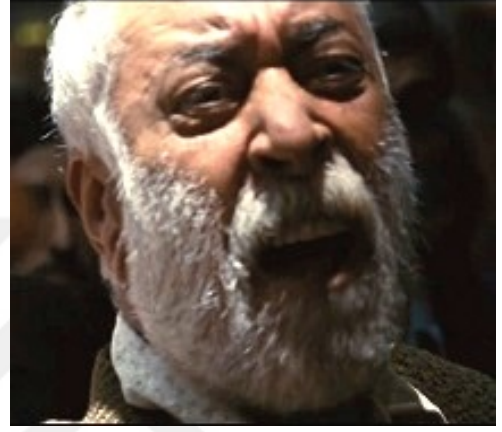
kaybetmiş, sürekli bağırarak, kavgacı, korkutucu tipler olarak gösterilir. Jian Ghomeshi'ye göre pazar sahnesindeki 'nefret kusan' İranlılar 'profesyonel bir güreş liginden çıkmış kostümlü karakterleri' hatırlatıyor (Ghomeshi, 2012).

Resim 39



Argo (2012) filminden bir sahne

Resim 40



Argo (2012) filminden bir sahne

Amerikalılar pazardayken durumdan şüphelenen İranlı bir yetkili Kanada büyükelçisinin evine gelir. Büyükelçinin evinde çalışan İranlı Seher bahçededir ve gelen yetkilileri kapıda karşılar. İranlı yetkili önce Seher'e 'içinde Allah inancı olanlara şefkatli yaklaşırız ama inanmayanlara kafir gözüyle bakarız' der. Bu cümleden anlaşılan İranlılara göre Müslüman olmayanlar kafirdir ve şefkati hak etmezler. İranlı yetkilinin bu sözleri neo-oryantalist anlayışın Doğu'nun Batı'ya olan düşmanlığının ve kininin kaynağını İslamiyet'e dayandırmasını hatırlatır. Müslümanlar, Müslüman olmayan Batı'ya düşmandır ve onları ortadan kaldırmayı hedefler, bu yüzden Batı Doğuya karşı her zaman temkinli olmalı ve kendilerini onlardan korumalıdır. Daha sonra İranlı yetkili Seher'i 'bir şey bilip de konuşmayanlar günahkardır' diye hafifçe tehdit ettikten sonra ona Kanadalı misafirlerin ne kadar süredir büyükelçinin evinde olduklarını sorar. Seher yetkiliden gerçeği saklayarak misafirlerin iki gün önce geldiklerini ve o evde bulunan herkesin İran dostu olduğunu belirtir. Kendi canını riske atarak İranlı yetkiliye yalan söyleyen ve Amerikalıları koruyan Seher oryantalist literatürde sık sık karşımıza çıkan Batı dostu iyi Doğulu bir örnektir. Batılılarla işbirliği içerisinde gösterilen ve onların açığa çıkmaması için yetkililere yalan söyleyen Seher filmin sonunda ülkesini terk

ederek Irak'a mülteci olarak gitmek zorunda kalır. Filmdeki tek iyi İranlı karakter olan Seher aynı zamanda izleyicilerin empati kurabildiği tek İranlıdır.

Askeri hava müdahalesi yapılacağı gerekçesiyle operasyonun CIA yetkilileri tarafından iptal edilmesine rağmen Tony Mendez o altı kişiyi orada bırakırsa onların yakalanıp öldürüleceğinden emin olduğu için pes etmez ve planı uygulamaya devam eder. Bundan sonra tam bir koşuşturmaca ve gerginlik hakim olur filme. Mendez ve ekibi havaalanına doğru giderken Jack O'Donnell da biletlerin onaylanabilmesi için operasyonu Beyaz Saray'a onaylatmaya çalışmaktadır.

Filmin bundan sonraki kısmı gerçekte olanlardan son derece farklıdır ve filmin heyecanını yüksek tutmak için kurgulanmıştır. 2014 yılında CIA'nın sosyal medya organı Twitter üzerinden yaptığı açıklamalara göre aslında Mendez İran'a yalnız gitmemiştir, yanında bir CIA ajanı daha vardır. CIA'nın ya da Amerikan hükümetinin operasyonu son anda iptal etmesi gibi bir durum söz konusu olmadığı gibi havaalanında yaşanan zorluklar ve sorgulamalar da hiç yaşanmamıştır. Uçakta yaşanan teknik bir sıkıntıdan kaynaklanan bir saatlik rötar dışında operasyonda hiç bir sorun yaşanmamış, Amerikalı altı diplomat kolay bir şekilde ülkeden çıkarılmıştır (Han, 2014).

Filmin havaalanı sahnesinde en son pasaport kontrolünde öfkeli bir İranlı askerin Mendez ve ekibinin uçağa binmesini engellediği ve onları bir odaya götürüp sorguladığı sahne gerilimi iyice arttırır. Asker İngilizce bilmesine rağmen onlarla Farsça konuşur ve onlara sürekli bağırarak bir şeyler söyler. İranlı asker onlarla konuşurken alt yazı verilmez ve onun neler söylediğini izleyiciler anlamaz. Fakat ekipten Farsça bilen Joe Stafford onlarla Farsça konuşmaya başladıktan sonra alt yazı verilir ve ne konuştuklarını anlamaya başlarız. Stafford, film çekmek için burada olduklarını filmin dergide çıkan reklamları ve filmle ilgili çizimlerle anlatmaya çalışır. İranlı asker film ekibi olduklarını teyit edene kadar gidemeyeceklerini belirtir. Mendez, askere film stüdyosunu arayıp bu durumu teyit edebileceklerini söyler. Film stüdyosundan teyit alan asker, ekibin gidebileceğini söyler ve Amerikalılar son anda uçağa yetişirler.

Resim 41



Argo (2012) filminden bir sahne

Resim 42



Argo (2012) filminden bir sahne

Bu arada film ekibinin Amerikan elçiliğinden kaçan çalışanlar olduğunu anlayan İranlı yetkililer önce Kanada büyükelçisinin evine giderler. Orada kimseyi bulamayınca havaalanına gittiklerini anlayıp hemen havaalanına telefon ederek oradaki yetkilileri uyarırlar. Ekibin uçağa binmek için servis aracında olduğu dakikalarda havaalanında bir koşuşturmaca başlar. Kuleyi arayıp uçuşu durdurmak yerine İranlı askerler uçağa alanda yetişip bizzat durdurmayı denerler. Kapıları kırarak alana giren İranlı askerler ellerinde silahlarla arabalara binip kalkışa geçen uçağı takibe başlarlar ve pilota el sallayarak uçağı durdurmaya çalışırlar. Fakat uçak çoktan kalkışa geçmiştir ve tabi ki durduramazlar. Uçağın İran hava sahasından çıkmasından sonra hostes alkollü içecek servisinin başladığını ‘memnuniyetle’ bildirir ve Mendez ve ekibi artık kurtulduklarını anlarlar ve birbirlerini kutlamaya başlarlar. Aynı anda Amerika’da da CIA binasında ve Lester ve Chambers’in yürüttükleri sahte Hollywood film yapım ofisinde de kutlamalar başlamıştır. Kutlama sahnelerinin arasında Kanada Büyükelçisinin evinde çalışan Batı dostu İranlı hizmetli Seher’in de Irak’a sığınmacı olarak kabul edildiği sahneyi görüyoruz.

Resim 43



Argo (2012) filminden bir sahne

Resim 44



Argo (2012) filminden bir sahne

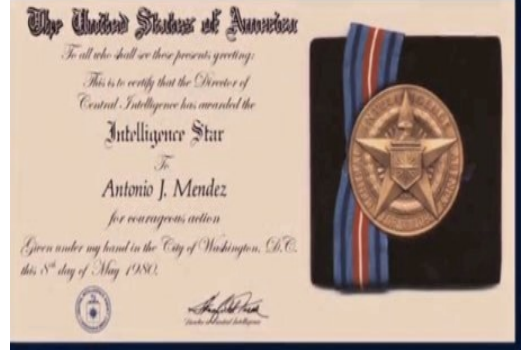
Altı diplomatın Amerika'ya dönmelerinden sonra CIA ve Amerikan hükümeti olaya hiç karıştırılmaz ve diplomatlar Kanadalılar tarafından kurtarılmış gibi gösterilir. Amerika'da yapılan kutlamaların gösterildiği sahnelerde bütün bu olaylara belgesel niteliği kazandıran gerçek haber görüntüleri kullanılmıştır. Eve dönmeyi başaran altı diplomat ve onları günlerce evlerinde misafir eden Kanada büyükelçisi ve eşi Amerikan Dış İşleri Bakanlığı tarafından onurlandırılmıştır. Tony Mendez ise gizli bir törenle Amerika Birleşik Devletleri'nde gizli kapaklı yapılan operasyonlar için verilen en önemli ödül olan 'istihbarat madalyası' ile ödüllendirilir. 1997 yılına kadar gizli kalan bu olay dönemin başkanı Bill Clinton tarafından açıklanınca Mendez'in madalyası da kendisine iade edilir. Filmde, problemlili bir evliliğinin olduğunu öğrendiğimiz Mendez evine gider ve evliliğini de düzeltir. Arka planda Amerikan bayrağının dalgalandığı sahnede karısına sarılan Mendez artık evindedir.

Resim 45



Argo (2012) filminden bir sahne

Resim 46



Argo (2012) filminden bir sahne

Filmin sonunda, Mendez'in oğlu Ian'ın izlemeyi çok sevdiği ve Mendez'e de operasyonla ilgili ilhamı veren Star Wars tarzı bilim kurgu film karakterlerinin minyatür oyuncaklarının görüntüleri eşliğinde alt yazı ile yine filme belgesel havası katan bir bilgilendirme bulunuyor.

“İran'daki rehine krizi rehinelere 20 Ocak 1980'de serbest bırakılmasıyla sona erdi. 444 gün esaret yaşadılar. CIA, altı kişinin Tahran'daki elçilikten kurtarılmasına katkıda bulundu. Günümüzde bile bu operasyon devletler arası işbirliğine örnek olarak gösterilmektedir. İran'da yaşananlardan sonra tüm rehinelere Amerikan Dış İlişkiler Servisi'nde çalışmaya devam ettiler. Oscar ödüllü John Chambers, CIA tarafından bir sivilin alabileceği en yüksek madalya olan 'İstihbarat Madalyası'na layık görüldü. O ve Mendez, Chambers 2001'de ölene dek arkadaş kaldılar. 1997 yılında Başkan Clinton'un Argo operasyonunun gizliliğini bozmasıyla, 'İstihbarat Madalyası' Tony Mendez'e iade edildi. Mendez halen ailesiyle beraber Maryland kırsalında yaşıyor.”

Bu bilgilendirmeden sonra film bitiyor ve filmin yapım ekibinin isimlerinin geçtiği bitiş jeneriği başlıyor. Bu jenerikte filmdeki oyuncuların resimleriyle gerçek hayatta canlandırdıkları karakterlerin İran'dan kaçmak için kullandıkları sahte pasaportların resimleri yan yana veriliyor. Film hem başlangıcındaki hem de sonundaki bu gerçek görüntülerle izleyicilerin zihnindeki gerçeklik algısını güçlendiriyor.

Resim 47

*Argo* (2012) filminden bir sahne

Resim 48

*Argo* (2012) filminden bir sahne

Film boyunca İranlı ve Amerikalı karakterler üzerinden ikili karşıtlıklar kurularak Doğuya ve Doğululara karşı oryantalist bir yaklaşım sergilenmektedir. Oryantalist filmlerde sürekli karşımıza çıkan beyaz adamın (Amerikalıların) Doğulu (İranlı) kötü adamlar karşısında tehlikede olması ve kahraman bir beyaz adam (Tony Mendez) tarafından kurtarılması olayı bu filmde tekrarlanmıştır. Filmde Amerikalılar uygarlığı ve cesareti temsil ederken İranlılar ise barbar ve zalim olarak yansıtılır. Evliliği sorunlu olmasına rağmen Tony Mendez film boyunca sevecen bir baba ve eş olarak sunulur. Hayatını riske atıp gönüllü olarak İran'a giden Mendez CIA'nin son anda operasyonu iptal etmesine rağmen altı Amerikalı diplomatı orada bırakmaya razı olmaz ve inisiyatif alarak operasyona devam eder. Mendez operasyona devam ettiğini bildirdikten sonra amiri Jack O'Donnell ve diğer Amerikalı yetkililer de onları yüzüstü bırakmayarak kurtarma operasyonu için ellerinden geleni yaparlar. Altı Amerikalı diplomat ise film boyunca birbirlerine karşı nazik, şefkatli ve sevgi doludur. Yine Batıyı temsil eden Kanada büyükelçisi ve eşi de kendi hayatlarını riske atarak altı Amerikalı elçilik çalışanını evlerinde saklamayı göze alacak kadar cesurdur. Öte yandan İranlılar ise film boyunca Amerikalıların gözünden barbar, zalim, şiddete meyilli ve nefret dolu olarak gösterilmiştir. Havaalanındaki görevlilerin saldırgan tavırları, öfkeli kalabalığın Amerikalıların arabasını yumruklamaları, insanların yargılanmadan sokakta infaz edilmesi, rehinelere kafalarına çuval geçirilmesi gibi sahnelerin İran'ı ve İranlıları Batı'yı tehdit eden ve korkulması gereken düşmanlar olarak yansıttığını belirten Mousavi bütün dünyanın

sempatisini kazanmayı hak eden Amerikalıların ise medeni, kahraman ve üstün olarak gösterildiğine dikkat çeker. *Argo* bizim için kimin iyi kimin kötü olduğunu, kimin haklı kimin haksız olduğunu, kimin hayran olunması gereken kahramanlar kimin aşağılanması ve mahkum edilmesi gereken kötü adamlar olduğunu belirler (Mousavi, 2013: 88).

11 Eylül olaylarından sonra yeni bir oryantalist söylem üreten Amerikan hükümetinin kültürel öğelerini Hollywood sineması aracılığıyla siyasal güçlere dönüştürdüğünü belirten Ekinci'ye göre günümüzde filmlerde geçmişte yaşanmış siyasal krizler abartılarak oryantalist ideolojiye uygun olarak yeniden üretiliyor. Yeni oryantalist söyleme göre çekilen filmlerde Doğu karanlık ve kaos içindeki 'maymunlar cehennemini' betimler. *Argo*, Amerika'nın Ortadoğu'ya müdahale ettiği ve siyasal politikalarının hedef noktası olduğu bir dönemde izler kitleye sunulmuştur (Ekinci, 2014: 63). Kim Nicolini de *Argo*'nun, 2013 yılında yapılan başkanlık seçimlerinden önce Obama yönetiminin muhafazakar liberal politikasını desteklemek ve bu yönde propaganda yapmak amacıyla çekildiğini iddia ediyor. Ayrıca Nicolini, filmin İsrail'in Amerikan yönetiminin de desteğini alarak İran'a karşı planladığı olası savaşın da yolunu açtığını ve meşrulaştırdığını belirtiyor (Nicolini, 2012).

Geçmişte Amerika'nın yaşadığı toplumsal ve siyasal krizleri kurgulayarak toplumsal hafızayı canlandırmayı ve Amerika'nın dış politikalarının uluslararası arenada meşruluğunu sağlamayı amaçlayan pek çok film yapan Hollywood sineması *Argo* ile tarihte yaşanmış bir krizi abartarak ve tek taraflı bir bakış açısıyla izleyicilere sunuyor. Filmde, İranlılar ve Amerikalılar üzerinden oluşturulan ikili karşıtlıklar Doğu-Batı farklılıklarını ortaya koyarak oryantalist bir bakış açısı sergiliyor. Mekânsal olarak terör, kaos ve kargaşa ile ilişkilendirilen İran (Doğu), Amerikalılar (Batılılar) için tehlikeli ve güvensiz bir bölge olarak yansıtılıyor. İranlılar ise Amerikalıların aksine kavgacı, barbar, zalim, geri kafalı ve beceriksiz insanlar olarak temsil ediliyor. Filmde uygar Batı ve ilkel Doğu arasındaki farklılıklar Batılı kriterlere göre ele alınıyor. Ve neo-oryantalist bakış açısının ele aldığı üzere bu filmde de amaç Doğuyu modernleştirmek değil Batıyı ve Amerikalıları Doğu'dan ve Doğululardan kurtarmak olarak yansıtılıyor.

4.2 AMERICAN SNIPER (KESKİN NİŞANCI, 2014) FİLMİNİN İNCELENMESİ

4.2.1 Filmin Künyesi

Orijinal Adı: American Sniper

Yapım Yılı: 2014

Ülke: ABD

Dil: İngilizce, Arapça

Tür: Biyografik, Savaş Filmi, Dram

Yönetmen: Clint Eastwood

Senaryo: Jason Hall

Oyuncular: Bradley Cooper (Chris Kyle), Sienna Miller (Taya Kyle), Luke Grimes (Marc Lee), Jake McDorman (Biggles)

4.2.2 Filmin Konusu

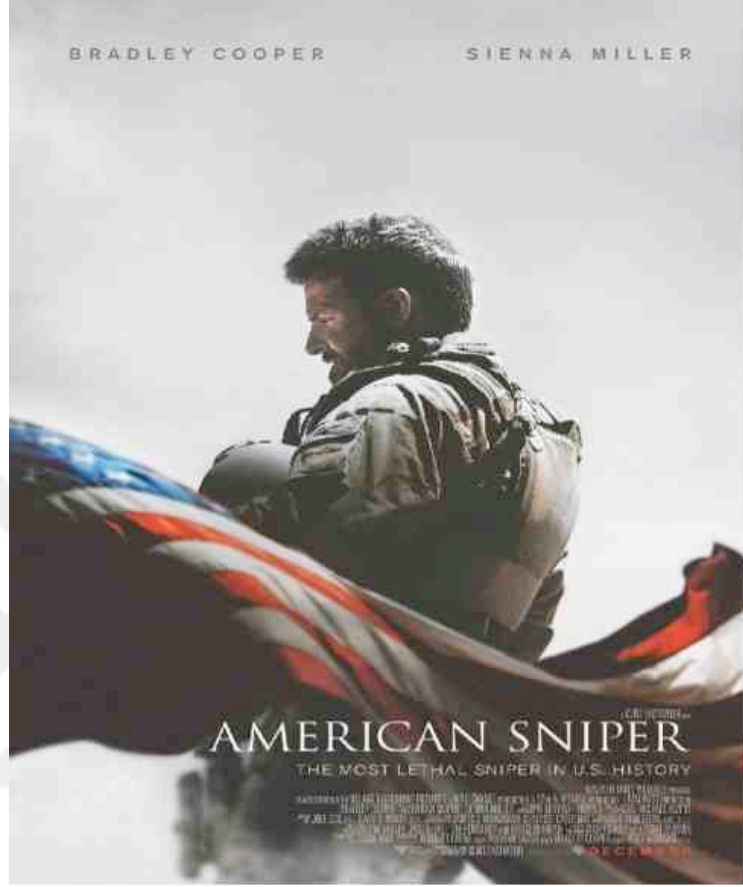
Milliyetçi muhafazakar bir ailede yetişen Chris Kyle Teksas'lıdır ve kardeşiyle beraber rodeolara katılan bir kovboydur. 1998 yılında Kenya ve Tanzanya'da Amerikan elçiliklerine yapılan saldırıları haberlerde izledikten sonra orduya katılmaya karar verir ve zorlu bir eğitim sürecinin ardından keskin nişancı olarak SEAL donanmasına katılır. 11 Eylül saldırılarından sonra Irak'a keskin nişancı olarak giden Kyle gitmeden önce kız arkadaşı Taya ile evlenir. Yoğun bir savaş ortamının olduğu Irak'ta Kyle'in görevi silah arkadaşlarını korumaktır. Cesur bir asker olan Kyle aynı zamanda çok da iyi bir keskin nişancıdır ve donanmanın onayladığı rakamlara göre 160'dan fazla Irak'lıyı öldürerek pek çok arkadaşının hayatını kurtarır. Amerikan savaş tarihinin en ölümcül keskin nişancısı olarak ün salan Kyle kısa zamanda bir efsaneye dönüşür fakat artık kendisi bir hedef haline gelmiştir. Yaklaşık on yıllık süre içerisinde dört farklı turda Irak'a giden Kyle'in

Amerika’da da bir hayatı ve ailesi vardır. Chris Kyle’in Irak’ta olduğu süre içerisinde iki çocuğu olmuştur ve karısı artık eve dönmesini ister. Dördüncü turun sonunda eve dönmeye karar veren Kyle’in gerçek hayata adapte olması kolay olmaz. Irak’ta geride bıraktığı arkadaşlarını düşünen Kyle orada olup daha çok Amerikan askerinin hayatını kurtarması gerektiğini düşünür. Savaşta yaralanıp Amerika’ya dönmüş olan askerlerin rehabilitasyon sürecinde onlarla vakit geçirerek onlara destek olan ve böylece kendini de rehabilite eden Kyle tam da hayata adapte olmayı başarmışken yardımcı olmaya çalıştığı bir savaş gazisi tarafından vurularak öldürülür.

4.2.3 Filmin Oryantalist Ögeleri

2014 yılında Clint Eastwood yönetmenliğinde çekilen *American Sniper* (*Keskin Nişancı*) filmi biyografik bir savaş filmidir. Senaryosu Jason Hall’e ait olan film, Irak’taki anılarını kaleme alan Chris Kyle’in 13 hafta boyunca New York Times’ın en çok satanlar listesinin zirvesinde bulunan otobiyografisi **American Sniper: The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U.S. Military History**’den sinemaya uyarlanmıştır. 87. Akademi Ödülleri’nde (Oscar Ödülleri) “En İyi Film”, “En İyi Erkek Oyuncu” ve “En İyi Uyarlama Senaryo” dahil 6 dalda aday gösterilen film En İyi Ses Kurgusu Oscar’ını almıştır. Film, oryantalist ve propagandist dili nedeniyle vizyona girdiği günden itibaren tartışmalara sebep olmuş fakat Amerika’da vizyona girdiği ilk hafta 105 milyon dolar gişe hasılatına ulaşarak Ocak ayı gişe rekorunu kırmıştır (<http://www.beyazperde.com/filmler/film-208041/>). Pek çok ünlünün hakkında yorum yaptığı filmde Amerikan First Lady’si Michelle Obama da gaziler için yapılan bir etkinlikte yaptığı konuşmasında övgüyle söz etmiş ve başrol oyuncusu Bradley Cooper’ı da tebrik ederek filmin savaş gazilerinin ve ailelerinin hayatlarını çok güzel yansıttığını belirtmiştir (<http://edition.cnn.com/2015/01/30/politics/michelle-obama-american-sniper/>).

Resim 49



American Sniper (2014) filminin afişı

2014 yılında çekilen ve Irak'a giden başarılı bir keskin nişancının gözünden savaşı anlatan *American Sniper* (*Keskin Nişancı*) filmi 11 Eylül saldırılarından sonra zirveye çıkan neo-oryantalist dile uygun bir şekilde Amerika'nın Ortadoğu'daki savaşının 'kötülüğe karşı' yürütülen bir savaş olduğunu ve Iraklıların hepsinin cani teröristler olduğunu vurguluyor. Orta Doğu'yu yeni oryantalist ideoloji ile ilişkilendirerek yansıtan film kadın, çocuk bütün Iraklıları açık bir şekilde 'ötekileştirerek' onları tehlikeli, bilinmez ve kötü niyetli olarak tanımlıyor. Film bütün Iraklıları Amerikan düşmanı barbar teröristler olarak göstererek Amerikalıların hayatının Iraklılardan daha değerli olduğu fikrini uyandırıyor.

Film, yapım şirketi Warner Bros logosunun ekranda görünmesiyle birlikte duyulan ezan sesiyle başlar. Müslüman bir ülke olan Irak'ta başlayan ve büyük bir kısmı Irak'ta geçen bir film için normal karşılanabilecek bir durum olmasına rağmen

ezan sesi Hollywood yapımı birçok oryantalist filmde işitsel bir simge olarak kullanıldığı için filmin genel bakış açısıyla ilgili bir mesaj verir. Bir sonraki sahnede Amerikan askerlerini öldürmeye çalışan siyah çarşafli bir kadın ve çocukla da birleştiren “Müslüman terörist” algısını güçlendiren ezan sesi filmin ilerleyen sahnelerinden birinde de yine Iraklı teröristler ve Amerikan askerleri arasındaki bir çatışma öncesinde duyulur.

Irak'ta çekilen bir diğer film 2009 yapımı olan ve 82. Akademi Ödüllerinde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Özgün Senaryo dahil toplam altı dalda Oscar alan *The Hurt Locker (Ölümcül Tuzak)* da aynı şekilde ezan sesiyle başlar ve sonrasında Iraklıların yerleştiği bombayı imha etmeye çalışan Amerikalı askerin ölümüyle sonuçlanan sahne gelir. Bir diğer sahnede ise bomba imha ekibinin lideri olan James birbirine kablolarla bağlı bir sürü bombadan oluşan düzeneği toprağın altında bulur ve imha eder. Gerilimin ve tehlike algısının yüksek olduğu bu sahnede de arka planda kuran sesi duyulur. *American Sniper (2014)* ve *The Hurt Locker (2009)* gibi birçok Hollywood filminde tehdit algısı oluşturan gerilim dolu sahnelerde veya öncesinde ezan ve kuran sesi kullanılarak izleyicilerin zihninde İslamiyet'le tehlike ve terörizm arasında bağlantı kurulmaya çalışılmıştır.

Filmin ilk sahnesinde devam eden ezan sesi eşliğinde Irak sokaklarında binaları kontrol eden Amerikan askerlerini görüyoruz. Elllerinde silahlarıyla binaların boş olup olmadığını kontrol eden askerlere bir de tank eşlik ediyor. Daha film başlar başlamaz mekana ilişkin şahit olduğumuz görüntüler bölgeyi oryantalist bir bakış açısıyla yansıtıyor. Harabeye dönmüş binalar, yıkık dökük evler ve pis sokaklarla mekan başlı başlına ‘ötekilik’ unsurları taşıyor. Uzaktan gelen ezan sesinin bozduğu sessizlik ‘tehlike ve tehdit’ ortamına işaret ediyor. Kahramanımız Chris Kyle ise bir arkadaşıyla beraber bir binanın çatısında silahının yanına uzanmış etrafı kolaçan ederek arkadaşlarını korumaya çalışıyor. İkilinin arasında geçen konuşma mekânsal oryantalizmin etkisini daha da artırıyor ve izleyicilerin zihninde bulunulan bölgeyle (Irak'la) ilgili önyargılar oluşturuluyor. Sıcak havayı kastederek ‘resmen yanıyor’ diyen Chris’e arkadaşı ‘leş gibi de kokuyor’ diye yanıt verir. Irak hem bir çöl kadar sıcaktır hem de pistir ve çok kötü kokuyordur. Hafif esen rüzgârın etkisiyle havaya

savrulan kumlar ve Chris'in de vurguladığı gibi havanın çok sıcak oluşu oryantalist literatürde 'öteki'nin yaşadığı mekânın tanımlanmasında kullanılan 'çöl' klişesini hatırlatmaktadır.

Askerlerin yavaş ve temkinli hareket ediyor oluşu ve Chris'in dikkatli bir şekilde etrafı kontrol etmesi her an bir tehlikenin karşısına çıkabileceği hissini uyandırıyor. Ve bir süre sonra bu hissin yanlış olmadığı anlaşılıyor. Chris bir binanın çatısında telefonla konuşan bir adam görüyor. Adam telaşla aşağı indikten sonra binadan siyah çarşafli bir kadın ve yedi- sekiz yaşlarında bir çocuk çıkıyor. Chris kadının kolunun kıpırdamadığını fark ediyor ve kolunun altında bir şey taşıdığını düşünüyor. Kadın kolunun altından bir bomba çıkararak çocuğa verince Chris'in haklı olduğunu anlıyoruz. Chris durumu amirine bildirince, amiri kadını ve çocuğu göremediklerini, inisiyatifin Chris'de olduğunu söylüyor. Chris silahının dürbününden elinde bombayla Amerikan askerlerine doğru koşmaya başlayan çocuğa bakarken nefes alış veriş hızlanıyor. Ve o anda Chris'in çocukluğuna gidiyoruz.

Resim 50



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Resim 51



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Küçük bir çocuk olan Chris babasıyla beraber avlanıyor ve bir geyik vuruyor. Chris'in silah kullanmayı babasından öğrendiğini ve küçük bir çocukken de bu işte iyi olduğunu anlıyoruz. Babası onun yetenekli olduğunu ve ilerde iyi bir avcı olacağını düşünüyor. Bir sonraki sahnede ise Kyle ailesi kilisede papazın vaazını dinlerken görülüyor. Chris eline bir İncil alıyor ve cebine koyuyor. Sonrasında ise

kamera o İncil'i evde bir masanın üzerinde minik asker figürlerinin yanında yakın çekimde gösterirken babasının sesini duyuyoruz. Babası dünyada üç çeşit insan olduğunu söylüyor ve bu üç çeşidi koyun, kurt ve çoban köpeği benzetmesiyle anlatmaya devam ediyor. Babası konuşmaya devam ederken kamera Kyle ailesini masada yemek yerlerken gösteriyor. Chris'in küçük kardeşi Jeff'in morarmış gözünden dayak yediği anlaşılıyor. Chris ise büyük bir ciddiyetle ve sert bakışlarla babasını dinliyor. Babası üç çeşit insanı anlatmaya devam ediyor. "Bazı insanlar bu dünyada kötülüğün olmadığına inanır. Ne zaman karanlık kapılarını çalsa kendilerini nasıl koruyacaklarını bilmezler. Böyleleri koyun olanlardır. Sonra avcılar gelir. Zayıfları avlamak için şiddete başvururlar. Onlar da kurt olanlardır. Bir de sürüyü koruması gereken saldırı ve üstünlük yetenekleri olanlar vardır. Kurtlara göğüs geren böylelerine ender rastlanır. Onlar ise çoban köpekleridir." Babası bunları anlatırken ekranda Jeff'in okulda bir arkadaşından çok kötü dayak yediğini, Chris'in gelerek onu kurtardığını ve kardeşini döven çocuğu dövdüğünü görüyoruz. Bu görüntülerle beraber babasının anlattıkları bize Jeff'in kuzu, onu döven çocuğun kurt ve Chris'in ise güçsüz olanı koruyan 'saldırı ve üstünlük yeteneği olan' çoban köpeği olduğunu anlatıyor. Bu benzetme bittikten sonra babası devam ediyor: "Ailemizde koyun yetiştirmiyoruz biz. Kurt olursanız da sizi dövmekten beter ederim. Ama yine de kendimizi koruyacağız. Birisi sizle kavga ederse ya da kardeşini dövmeye çalışırsa karşılık vermeniz için izin veriyorum." Babasının bu sözleri üzerine Chris, çocuğun kardeşi Jeff'in üzerine çullanmış olduğunu söyler. Babası işini bitirip bitirmediğini sorunca kafa sallayan Chris'e babası 'o zaman kim olduğunu biliyorsun, amacını biliyorsun' der.

Babası Chris ve kardeşinin ne kendilerini koruyamayan koyunlar ne de başkalarına haksız yere zulmeden kurtlar olmalarını istiyor. Gerektiğinde hem kendilerini hem de haksızlığa uğrayan kardeşlerini koruyabilecek 'saldırı ve üstünlük yetenekleri olan' çoban köpekleri olmalarını istiyor. Bu düşünceyle büyüyen Chris Irak'a bir kurt olarak değil kendisini, ailesini ve vatanını kurtlardan korumaya çalışan bir çoban köpeği olarak gidiyor. Bu düşüncesini film boyunca vurgulayan Chris, karısı ondan her eve dönmesini istediğinde 'ben sizin için buradayım, sizin için savaşıyorum' cevabını veriyor.

Aslında Chris'in babasının söyledikleri Amerikan Başkanı George Bush'un 11 Eylül saldırılarından sonra yaptığı konuşmalarda vurguladığı 'teröre karşı savaş' fikriyle paraleldir. Bush da Irak'a saldırırken orada bulunduğunu iddia ettikleri kitle imha silahlarından ve teröristlerden hem kendi ülkelerini ve vatandaşlarını hem de bütün dünyayı korumaya çalıştıklarını iddia etmiştir. Koyun, kurt, çoban köpeği benzetmesine dönecek olursak Amerikan halkı dahil olmak üzere tüm Batılı ülkeler koyun, Iraklı (ya da genel olarak Ortadoğulu Müslüman) teröristler kurt, Amerikan hükümeti ve ordusu ise koyunları (Batıyı/ Batılıları) kurtlardan (Doğu'dan/ Doğululardan/ Müslümanlardan) korumaya çalışan çoban köpekleri oluyor.

Bir sonraki sahnede başında kovboy şapkasıyla atın üzerinde rodeo yapan Chris'i ve onu izleyen kardeşini görüyoruz. Chris'in bu işte de başarılı olduğunu ve hep ödül kazandığını anlıyoruz. Rodeodan sonra kardeşiyle beraber eve giden Chris haberlerde Tanzania Darüsselam ve Kenya Nairobi'deki Amerikan elçiliklerine saldırı düzenlendiğini ve ölü ve yaralıların olduğunu öğreniyor. Televizyondaki spiker 'bu özel bir haberdir' diye başlıyor ve "Tanzanya Darüsselam ve Kenya Nairobi'deki Amerikan elçiliklerinde patlatılan bombaların birilerinin Birleşik Devletlere savaş açma girişiminin bir parçası olduğu çok açık. Bugün patlatılan bombalarda 80'den fazla ölü ve 1700'den fazla yaralı bulunuyor. Eş zamanlı patlatılan bombalar arasında 720 km'lik bir mesafe var. Düşmanımızın kim olduğu hala netlik kazanmamıştır. Asıl hedefin elçilikler olduğu açıkça ortada olmasına rağmen ölü ve yaralıların çoğu Amerikalı değildir. Fakat aralarında bir çocuğun da bulunduğu sekiz Amerikalı ölmüştür. Beş kişinin ise akıbeti belli değildir" diye devam eder. Elçiliklere yapılan saldırıların Amerikan hükümetine ve halkına karşı açılan bir savaş olduğunun ve düşmanın kimliğinin belirsiz olduğunun vurgulanması haberi izleyen Amerikan halkında korku ve öfkeye neden olacak bir söylem içerir. Haberi dehşete düşmüş bir şekilde izleyen Chris de "bize ne yapmışlar böyle" der. Kendisini hemen milleti ve ülkesiyle bütünleştiren Chris iki farklı ülkede elçiliklere yapılan saldırıları 'biz'e yapılan saldırılar olarak algılar ve duruma karşı duyduğu öfke kameraya yansır.

Kendisini koruyamayan bir koyun olmaması gerektiğini küçük yaşlarda öğrenen Chris saldırı haberinden sonra ülkesinin ve milletinin tehlikede olduğu duygu ve düşüncesiyle ve böyle bir durumda kardeşlerini koruması gereken bir çoban köpeği olması gerektiği bilinciyle hemen Kara Kuvvetleri Başvuru Merkezine giderek Amerikan donanmasında özel bir birlik olan SEAL'a kayıt olur. Zorlu bir eğitim süreci geçiren Chris ve arkadaşları pes etmeyerek iyi birer asker olduklarını ve ülkelerini savunmaya istekli birer vatansever olduklarını kanıtlarlar ve sonunda bir SEAL olmaya hak kazanırlar.

Bu arada Chris daha sonra evleneceği Taya ile bir barda tanışır. Taya onun SEAL'de olduğunu öğrenince SEAL'dekilerin 'bir avuç kendini beğenmiş, yalancı, istediği her şeyi yapabileceğini düşünen bencil şerefsizler olduğunu' söyler. Taya'nın bu sözlerine bozulan Chris 'bencil olduğumu da nerden çıkardın?' diye sorar. 'Ülkem için hayatımı vermeye hazırım ben' diyen Chris 'burası dünyanın en güzel ülkesi ve onu korumak için elimden gelen her şeyi yaparım ben' diye ekler. Yeni oryantalist söylemde de karşımıza çıkan bu düşünceye göre Amerika özgürlüklerin ve demokrasinin temsili olan dünyanın en güzel ülkesi ve Doğulular kendi ülkelerinde olmayan bu güzelliklerden dolayı Amerika'dan nefret ediyorlar.

Chris ve Taya'nın 11 Eylül saldırılarını televizyondan izledikleri sahne ve bu sahnede gerçek CNN görüntülerinin kullanılması izleyicilere gerçek saldırıları hatırlatarak toplumsal hafızayı harekete geçirmeyi ve koyun, kurt, çoban köpeği benzetmesini ve Irak'a yapılan müdahaleyi izleyicilerin zihninde meşrulaştırmayı sağlıyor. Taya'nın paniğe kapılmış bir şekilde 'Aman Allah'ım' diye bağırarak Chris'i çağırması ve sonrasında ikisinin de dehşet içinde ikiz kulelerin yıkılma anının görüntülerini izlemeleri muhtemelen her Amerikalının o gün yaşadığı bir sahnedir. O gün yaşadıkları korku ve paniği Amerikalı izleyicilere hatırlatarak o sahnenin tekrarlanmaması için kendilerini korumak zorunda oldukları ve kurtlara karşı savaştıkları çoban köpeklerine ihtiyaç olduğu fikri işlenmektedir.



American Sniper (2014) filminden bir sahne
(Chris ve Taya 11 Eylül saldırılarını TV'den izlerken)

Evlenmeye karar veren Chris ve Taya'nın düğününde Chris ve arkadaşlarının Irak'a gidecekleri emri gelir ve düğünden üç gün sonra Chris ve arkadaşları Amerikalıları yok etmeye çalışan Ortadoğulu teröristleri ortadan kaldırmak için Irak'a giderler. Irak'taki ilk sahnede Chris ve arkadaşlarını askeri bir aracın arkasında ilk görevlerine giderken görüyoruz. Komutanları onlara görevlerini anlatırken önce 'Felluce'ye hoşgeldiniz' diyor ve Felluce'yi 'Eski Ortadoğu'nun yeni vahşi batısı' olarak tanımlıyor. 'El Kaide kellerinize ödül koydu. Dünya çapındaki radikaller ise kelle toplamak için sınırları ihlal etmeye başladı' diyerek Irak'ın (Felluce'nin) ne kadar tehlikeli bir yer olduğunu, sadece Iraklı teröristler değil aynı zamanda Amerikalıları öldürmek isteyen Ortadoğulu başka radikallerin de orada bulduklarını vurguluyor. Savaş sadece Iraklılarla değil, yeni oryantalist dilin de iddia ettiği gibi bütün İslami köktendinci teröristlere karşı ki bu teröristlerin hepsinin amacı Amerikalıların 'kellerini toplamak'. Komutan keskin nişancılara şehrin boşaltıldığını ve eğer ortada dolanan orta yaşlarda bir erkek varsa, Amerikan askerlerini öldürmek için orada olduğunu söyleyerek onları uyarır. Sokakta görecekları her Ortadoğuluya karşı temkinli olmaları gerektiği en baştan vurgulanmıştır ve filmin başından sonuna kadar karşımıza çıkan kadın çocuk her Ortadoğulunun Amerikan askerlerini öldürmeye çalışan teröristler olarak gösterilmesiyle bu vurgunun haklılığına şahit oluruz. Bu yüzden keskin nişancılardan

çok dikkatli olmaları, hem kendilerini hem de kapı kapı dolaşacak olan taburdaki askerleri korumaları gerekmektedir.

Askeri araçtan inen askerler yerlerini alır. Chris ve bir arkadaşı bir binanın çatısına doğru çıkarken arkadaşı ona mücahitlerin de Mustafa isminde, olimpiyatlara katılan bir keskin nişancılarının olduğunu ve 450 metreden nişan alabildiğini söyler ve dikkatli olması konusunda uyarır. Chris ve arkadaşı çatıdaki yerlerini aldıktan sonra Chris'in silahının dürbününden siyah çarşafı bir kadını ve yedi- sekiz yaşlarında bir çocuğu izlediği filmin ilk sahnesine geri dönüyoruz. Chris kadının kolunun kıpırdamadığını fark ediyor ve kolunun altında bir şey taşıdığını düşünüyor. Kadın kolunun altından bir bomba çıkararak çocuğa verince Chris durumu amirine bildiriyor, amiri kadını ve çocuğu göremediklerini, inisiyatifin Chris'de olduğunu söylüyor. Chris silahının dürbününden elinde bombayla Amerikan askerlerine doğru koşturarak başlayan çocuğa ateş ederek öldürüyor. Çocuk yere düşünce kadın koşuyor, bombayı yerden alıyor ve tam Amerikan askerlerinin üstüne doğru atmaya hazırlanırken Chris onu da öldürüyor. Böylece çok istemeden de olsa Chris görevini yapıyor ve arkadaşlarını kurtarıyor. Chris'in küçük bir çocuğu öldürmek zorunda kalmaktan dolayı yaşadığı üzüntü ve sarsıntı kameraya yansıyor. Birliğe döndüğünde bir arkadaşına olayı anlatırken Chris, annesinin küçük bir çocuğun eline bomba tutuşturarak tabura atması için yolladığını ve bunun 'daha önce hiç karşılaşmadığı şeytanca bir düşünce' olduğunu söyler. Iraklı kadınların ve çocukların bile tehlikeli olduğunu vurgulayan bu sahnede yine kahraman Batılı ve cani Doğulu karşılaştırmasına şahit oluyoruz. Bir tarafta arkadaşlarını kurtarmak için bile olsa küçük bir çocuğu öldürmekten rahatsız olan ama yine de görevini en iyi şekilde yapan kahraman Amerikan askeri Chris, diğer tarafta o küçük çocuğun hayatını riske atma pahasına eline bomba tutuşturarak teröristliği öğreten ve teşvik eden Iraklı cani anne.

Resim 53



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Resim 54



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Kadın çocuk bütün Ortadoğuluları vahşi katiller ve teröristler olarak gösteren bir diğer ünlü Hollywood filmi de 2000 yılında çekilen ve senaryosu eski Amerikan Donanma Sekreteri James Webb tarafından yazılan *Rules of Engagement* (*Vur Emri*)' dir. Jack Shahan'ın tüm zamanların en Arap karşıtı filmlerinden birisi olarak tanımladığı filmde bir Amerikan albayı Amerikan büyükelçiliğinin önünde gösteri yapan aralarında kadınların ve çocukların da olduğu Yemenlilerin üzerine ateş emri verir ve 83 Yemenli hayatını kaybeder. Angajman kurallarını ihlal ettiği gerekçesiyle cinayet suçundan yargılanan albayın masumiyeti anlaşılır, çünkü o Yemenlilerin gözleri dönmüş azılı teröristler oldukları ortaya çıkar. Filmde Yemen'deki Amerikan elçiliğinin önündeki sahneler pek çok oryantalist klişe içermektedir. Klasik Ortadoğulu Araplar olarak sarıklı, sakallı çirkin erkekler ve çarşafly, peçeli kadınlar elçiliği ateşe vermeye çalışarak her şeyi yakıp yıkmakta, etrafta terör estirmektedir. Elllerinde silah olan bir grup Yemenli de elçiliğe doğru ateş etmektedir. Kargaşa içerisindeki Ortadoğu ve terörist Ortadoğulu klişelerini tekrarlayan film kadın çocuk bütün Yemenlileri radikal ve 'öteki' olarak konumlandırarak bütün Ortadoğuluları vahşi katiller ve gözü dönmüş teröristler olarak niteler.

Resim 55



Rules of Engagement (2000) filminden bir sahne

Resim 56



Rules of Engagement (2000) filminden bir sahne

İlk görevini başarıyla yerine getirerek arkadaşlarını olası bir bombalı saldırıdan kurtaran Chris, sonraki görevinde yine arkadaşlarını korumakla görevlidir ve Amerikan askerlerini silahla vurmaya çalışan, bomba dolu arabayı askerlerin üzerine sürüp onları havaya uçurmaya çalışan, toprağın altına bomba yerleştirmeye çalışan toplam sekiz tane Iraklı teröristi öldürür. Artık Chris her atışı isabetli olan ve çıktığı her görevde diğer keskin nişancıların toplamda öldürdüklerinden daha fazla Iraklıyı öldüren efsane bir keskin nişancı olarak ün salmaya başlamıştır.

Resim 57



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Resim 58



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Resim 59



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Bir sonraki sahnede Amerikalı komutanlardan birisini askerlere sunum yaparken görüyoruz. Ekranda siyah kıyafetli, yüzleri maskeli, elleri silahlı Ortadoğulu askerler ve rehin alınmış bir Amerikan askeri görülüyor. Ortadoğulu askerlerden birisinin elinde pala var ve Amerikalı rehineye doğru eğilmiş onun boğazını kesecek gibi duruyor. Komutan elinde pala olan bu adamın Bin Ladin tarafından eğitilmiş ve yine onun tarafından finanse edilen Ürdünlü bir militan olduğunu söylüyor. Adı Zarqawi olan bu militan Bin Ladin'e sadık bir askerdir ve El Kaide'nin Irak'taki veliahdıdır. El Kaide'nin 5000 kadar iyi eğitilmiş, maaşları kabarık paralı askerden oluşan güçlü bir birliği bulunduğunu söyleyen komutan onların Vietnam'dan sonraki en geniş kentsel taarruzun sahipleri olduklarını belirtir. Düşman tehlikeli ve güçlüdür, hatta Vietnam'dan beri karşılaşılan en güçlü düşmandır. Amerikan askerlerinin önceliği Zarqawi ve adamlarını yakalamaktır. Bunu yapmanın tek yolu da bu adamları ya da bu adamların nerede olduklarını bilen birilerini bulana kadar kapı kapı, ev ev dolaşmaktır. Bu amaçla yola çıkan Amerikan askerleri her binaya girerek binaların boş olup olmadığını kontrole başlarlar. Normalde bir binanın çatısında olup etrafı kontrol etmesi gereken Chris arkadaşları binalara girince onları göremediği için tehlikeyi önleyemediğini düşünür ve onlarla beraber binalara girmeye karar verir. Girdikleri ilk binada bir aile ile karşılaşırlar. El-Obeydi şeyhi olduğunu iddia eden adamın küçük bir çocuğu ve üç karısı vardır.

Oryantalist literatürde Doğuyla ilgili en çok karşımıza çıkan klişelerden biri olan çok eşlilik Ortadoğu'yla ilgili pek çok Hollywood filminde de hikayenin akışı içerisinde kullanılmaktadır. Bu tarz sahnelerde gösterilen iki ya da üç kadının eşlik ettiği Doğulu erkekler yıllardır üretilen çok eşlilik klişesini izleyicilerin zihninde yeniden canlandırıyor. *American Sniper*'da üç tane karısı olan şeyh cinselliğine düşkün çok eşli Ortadoğulu erkek klişesine bir örnektir. Arabistan'da çekilen *Krallık* (*Kingdom* - 2007) ve yine Irak'ta çekilen *Ölümcül Tuzak* (*The Hurt Locker* - 2009) filmlerinde de Ortadoğu sokaklarının gösterildiği sahnelerde - çok eşlilik klişesini destekler nitelikte - yanlarında iki üç kadınla yürüyen Ortadoğulu erkekler görmek mümkündür.

Resim 60



American Sniper (2014)
filminden bir sahne (şeyhin
eşleri)

Resim 61



Ölümcül Tuzak (2009)
filminde çok eşlilik
klişesinin yansıması

Resim 62



Krallık (2007) filminde çok
eşlilik klişesinin yansıması

Şeyh, Amerikan askerlerinin onun evinde olmasından ve birilerinin onları görmelerinden endişelidir. Askerlerin görünmemeleri için içeri girmelerini ister ve kendilerine yardım edeceğini söyler. Chris adama kimden korktuğunu sorunca Zarqawi'nin bir numaralı adamlarından olan Kasap'tan korktuklarını, eğer onun Amerikan askerleriyle konuştuğunu duyarsa oraya gelip ibret olsun diye hepsini öldüreceğini söyler. Şeyh Kasap'ı 'umudun uğramadığı adam, şeytanın oğlu, iblisin oğlu, cellat' olarak tanımlar ve eğer onu bulurlarsa Zarqawi'yi bulabileceklerini söyler. Kasap'ı nasıl bulabileceklerini de onlara söylemenin karşılığında Amerikan askerlerinden 100 bin dolar ister. Chris "öyle birisinin olup olmadığından bile emin değilim, parayı sana niye verelim" deyince eşlerinden birini çağıran Şeyh kadının kesik kolunu gösterir ve Kasap'ın varlığına delil olarak onu gösterir. Chris, şeyhe küçük bir bilgi vermesi karşılığında onların güvenliğini sağlayacaklarını ve istediği parayı vereceklerini söyleyince Şeyh Kasap'ın ismini verir: Amir Khalaf Fanus. 'Umudun uğramayacağı' kadar karanlık olan ve 'iblisin oğlu' diye tanımlanabilecek kadar kötü olan Kasap kendi milletinden insanlara bile işkence eden, onları öldüren, matkapla insanların kolunu bacağını keserek onları sakat bırakan cani bir teröristtir. Ve Iraklı Şeyh yüz bin dolar karşılığında Kasap'ın yerini Amerikan askerlerine söylemeye hazırdır.

Birliğe geri dönen Amerikan askerleri Şeyh'in verdiği ismi doğrulattıktan sonra parayı da yanlarına alarak tekrar yola çıkarlar. Fakat onlardan önce Kasap ve

adamları Şeyh'in evine gelmiştir ve Amerikan askerlerinin eve ulaşmalarını engellemek için keskin nişancıları Suriyeli Mustafa Chris ve arkadaşlarına ateş açar. Mustafa'nın isabetli atışlarıyla birkaç Amerikan askeri vurulur, diğerleri de saklanmak zorunda kalır. Bu arada Kasap ve adamları Şeyh'in evindedir. Şeyh'in henüz 5-6 yaşlarında olan küçük oğlunu kolundan tutup sürükleyen Kasap çocuğu yere yatırır ve matkapla önce bacağını sonra kafasını delerek öldürür. Bu arada oğluna doğru koşan Şeyhi de silahla vurarak öldürürler. Kasap arkada ağlayan kadınlara dönerek 'konuşursanız onlar gibi siz de ölürsünüz' diye bağırır ve arabaya binerek uzaklaşırlar. Kasap işini bitirene kadar ateşe devam eden Mustafa, Amerikan askerlerinin Şeyh'in evine yaklaşmalarına izin vermez. Küçük bir çocuğun hayatını riske atarak eline bomba veren ve Amerikan askerlerinin üzerine gönderen Iraklı caniler başka bir küçük masum çocuğu da sadece başkalarına gözdağı ve ceza vermek için vahşi bir şekilde öldürebiliyor.

Birinci görev süresini başarıyla tamamlayan Chris Amerika'ya evine döner. Evinde geçirdiği süre içinde savaşın Chris üzerindeki olumsuz etkilerini görüyoruz. En ufak bir seste irkilen, evden dışarı çıkmak istemeyen Chris normal hayata adapte olmakta oldukça zorlanır. Bu arada doğum yapan Taya Chris'in bu durumundan rahatsızdır. Chris'in Irak'ta yaşadıklarıyla ilgili hiç konuşmaması, içine kapanmış olması ve sürekli Irak'ta çekilen savaş görüntülerini izlemesi onu endişelendirmektedir. Sorduğu sorulara cevap alamayan Taya Chris'e Irak hakkında konuşmasını, konuşmayarak onu hiç bir şeyden korumuş olmadığını söyleyince Chris Iraklılar için 'onlar vahşi insanlar' der ve 'onlar'dan bahsetmek istemez. Chris ve arkadaşları dünyayı, Amerikalıları/Batılıları yok etmek isteyen bu vahşi teröristlerden kurtarmaya gitmiştir ve Chris onların vahşiliğini anlatarak evine taşımak istemez. Irak'ta ailesini ve vatanını korumak için savaşan Chris 'onlar'dan bahsetmeyerek karısını onların kötülüklerinden ve vahşetinden uzak tutmaya çalışmaktadır.

İkinci görev için tekrar Irak'a dönen Chris amir olmuştur. İlk turdaki isabetli atışları ve gösterdiği başarılarla Amerikan askerleri arasında da düşman saflarında da bir efsane olan Chris artık Irak'ın en çok aranan adamıdır ve kellesine 180.000 dolar

ödül konmuştur. Havaalanında kendisini karşılayan albay ondan oradaki ‘vahşilerin ödünü koparmasını ve Kasap’ın izini bulmasını’ ister. Iraklılar sadece Chris için değil bütün Amerikalılar için ‘vahşiler’dir.

Chris’in amir olarak çıkacağı ilk operasyon öncesi arkadaşlarından Marc Lee orada yaptıkları işi sorgulamaya başlamıştır. ‘Burada yaptıklarımıza inanmak istiyorum’ diyen Marc savaşın üzerlerine şimşek indirdiğini ve bir şeyeyle bağlanmayı zorlaştırdığını söyler. Chris ona ‘burada kötülük var ve biz onu gördük’ deyince Marc ‘her yerde kötülük var’ der. Bunun üzerine ‘Tanrı, vatan ve aile’ kutsallığına inanan Chris ‘şerefsizlerin San Diego ya da New York’a gelmelerini ister misin? Bu çöplükten çok daha fazlasını koruyoruz’ der. Chris’in cevabı yeni oryantalist anlayışın diline uygun bir söylem içerir. Amerikan askerleri Irak’tadır (Ortadoğu’dadır) çünkü oradaki teröristlerin kökünü kazıyıp Irak (Ortadoğu) halkını modernleştirmezlerse o teröristler 11 Eylül saldırılarında olduğu gibi Amerika’ya gelir ve Amerikan halkını yok eder. Amerikan askerleri sadece Ortadoğu’yu teröristlerden temizlemiyorlar, Ortadoğu’da savaşarak aslında kendi vatanlarını, milletlerini ve ailelerini koruyorlar.

Amerika’nın Ortadoğu politikasını şekillendirme çabasının en meşru gerekçesi olarak gösterilen geri kalmış barbar toplulukları demokratikleştirme ve modernleştirme amacı bu filmde olduğu gibi daha birçok Hollywood filminde de vurgulanmaktadır. Amerikalılar, anti demokratik yönetim sistemlerinin ve İslamiyet’in dayattığı sert kuralların baskısı altında ezilen ilkel, barbar ve vahşi Ortadoğuluları demokratikleştirir ve modernleştirirse hem kendilerini hem de oradaki halkı kurtarmış olacaklardır. 2007 yılında çekilen *In The Valley of Elah (Tanrının Vadisinde)* filminde kendisi de bir savaş gazisi olan Hank Deerfield Irak’ta savaşan oğlu Mike’den bahsederken “oğlum son on sekiz ayını bir bok çukuruna demokrasi götürerek ve ülkesine hizmet ederek harcadı” der. Oğlu Irak’tadır çünkü bir bok çukuruna benzeyen bu ülkeye demokrasi götürmeye çalışmaktadır. Yine bir başka sahnede ise Mike’in arkadaşlarından birisi Irak’ta savaştıktan sonra savaşla ilgili fikirlerinin değiştiğini söyler. Irak gibi yerlere kahramanları göndermemeleri gerektiğini belirten asker “oradaki her şey bok gibi. Oraya nükleer bombayı

basacaksın ve her şeyin kül olduğunu izleyeceksin” der. Çünkü *American Sniper* (*Keskin Nişancı*)’da da gördüğümüz gibi Irak’ta kadın çocuk herkes teröristtir ve barbardır. Bu askere göre orada bulunan herkesi ve her şeyi yakıp kül etmek en iyi fikirdir.

2001 yılında Riddley Scott tarafından çekilen *Black Hawk Down* (*Kara Şahin Düştü*) filminde ise kahraman Amerikan askerler Mogadishu’ya giderek kendi halkına zulmeden Somali’li bir terörist lideri ve adamlarını yakalamaya çalışırlar. En fazla bir saat içinde bitmesi planlanan operasyon Amerikan helikopterlerinden birinin düşürülmesiyle tersine döner ve bir avuç Amerikan askerinin Somalili teröristlere karşı nasıl kahramanca savaştığını izleriz. Filmin başında karşımıza çıkan iki grup Somalili insan aslında farklı yönleriyle bütün Somalilileri ötekileştirmektedir. Bir yanda Birleşmiş Milletlere ait Kızıl Haç Gıda Dağıtım Merkezinde Birleşmiş Milletler tarafından gönderilen gıda yardımını alabilmek için kavga eden, Amerikan askerlerinin ‘siskalar’ diye bahsettiği açlık içindeki Somalililer. Diğer yanda kendi halkına zulmeden, onlara gelen yardıma zorla el koyan ve onları gözlerini kırpmadan öldüren terörist Somalililer. Filmde, Somalililer ya açlık içinde kıvranan, biraz gıda yardımını için birbirlerine giren zavallılar ya da kendi halkını bile gözünü kırpmadan öldürebilen teröristler olarak yansıtılır. Açlığın ve iç savaşın hüküm sürdüğü böyle bir ülkeye demokrasi ve huzur götürmeye giden kahraman Amerikalılar ise bu filmde de yerel halkı kurtarmak için kendi hayatını riske atan cesur ve fedakar insanlar olarak gösterilir.

Irak’ta bulunma nedenini ve savaşı sorgulayan Marc’ı ikna ettiğini düşünen Chris ve ekibi teröristlerin bir lokantada toplandığına dair istihbarat üzerine lokantanın bulunduğu sokağa gelirler ve lokantaya bakan binalardan birine girerek bir dairenin kapısına yönelirler. Fakat içeriden ağlayan bir bebek sesi geldiğini duyunca yan dairenin kapısını kırıp içeri girerler. Evde bir çocukları olan bir aile vardır. Onlara zarar vermeye niyetlerinin olmadığını belirten Chris onlar işlerini bitirene kadar bir yere gidemeyeceklerini söyler. Lokantayı gözetlemeye başlayan askerler orta yaşlarda on altı erkeğin içeri girdiğini görürler. Lokantaya girip çıkanların fotoğrafını çeken Marc Kasap’ı da lokantaya girerken fotoğraflamıştır.

Kasap hala içeridedir ama oraya girmek çok kolay olmayacaktır. Bu arada buldukları evin sahibi olan Iraklı adam askerleri Kurban Bayramı yemeğine davet eder ve böyle bir günde sofrasında herkese yer olduğunu söyler. Yemek sofrasına oturan askerler onlar için hazırlanmış yemekleri keyifle yerken Iraklı adamın dirseğindeki yarayı gören ve bu durumdan şüphelenen Chris ‘ellerimi yıkamam gerek’ diyerek masadan kalkar ve evin diğer odasını aramaya başlar. Yerdeki esnekliği fark ederek kilimleri kaldırınca evin tabanının altında çok sayıda silah ve el bombasından oluşan bir cephanelik bulur. Hemen adamı yaka paça bu odaya getiren Chris ona iki seçenek sunar. Ya gözaltına alınacak ve yargılanacaktır ya da evin karşısındaki lokantaya girmelerine yardım edecektir. İkinci seçeneği seçen adam lokantaya girmek için Amerikalılara yardım etmeye karar verir ve Amerikan askerlerinin konuşlandığı sokakta tedirgin bir şekilde ilerleyerek lokantanın kapısını çalar. Normal bir aile babası gibi görünen ve Müslümanlar için kutsal olan Kurban Bayramı için Amerikan askerlerini sofrasına davet eden Iraklı adam bile evinde küçük bir cephanelik bulunan bir teröristtir. Filmde her Iraklının tehlikeli ve Batı düşmanı bir terörist olduğu fikri bu sahneyle bir kez daha vurgulanmıştır.

Resim 63



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Adam lokantanın kapısını çalınca kapı deliğinden kimin geldiğini kontrol eden bir Iraklı kapıyı açar açmaz karşı evde bulunan bir Amerikan keskin nişancısı tarafından vurularak öldürülür. Ölen Iraklı teröristin silahını alıp ateş etmeye çalışan Iraklı ev sahibi de vurulur ve öldürülür. Lokantanın içine giren Amerikan askerleri

içeride bir sürü kesik insan kolu, bacağı ve kafası bulurlar. Ayrıca zincirlerle tavana asılmış ve işkence edilerek öldürüldüğü belli olan her tarafı kanlar içerisinde bir adam vardır. Lokantadan çok mezbahaneyi andıran mekan bu teröristlerin ne kadar barbar ve cani olabileceklerinin kanıtıdır. Yavaşça ilerleyen ekip arka tarafta bir tünel bulur. Kasap ve diğer teröristler tünelden çıkarak arka tarafa dolanmışlardır. Amerikan askerleriyle çatışmaya başlayan teröristler kahraman askerler tarafından teker teker öldürülür. Bir kaç adamıyla beraber kaçmaya çalışan Kasap'ın arabası ise Chris'in isabetli bir atışıyla havaya uçar. Kasap ölmüştür.

Resim 64



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Resim 65



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Bir sonraki sahnede Chris Amerika'dadır. Oğluyla beraber kamyonetini tamirciye götüren Chris orada Felluce'de hayatını kurtardığı bir savaş gazisi ile karşılaşır. Asker savaşta bacağına kaybetmiştir ama çok önemsemediğini, hayatta olduğu için mutlu olduğunu, birçok insanın bacağından fazlasını kaybettiğini söyler. Chris'e hayatını kurtardığı için teşekkür eder ve ailesinin de hizmetinden ötürü ona minnettar olduğunu belirtir. Askerin teşekkür etmesinden rahatsız olan Chris bir an önce oradan uzaklaşmak istemektedir. Bu arada bir kızı olan Chris ikinci kez baba olmuştur. Sorumlulukları artan Taya, Chris'in artık gitmemesini ve evde kalmasını istemektedir. Kendi başına anılar biriktirdiğini söyleyen Taya paylaşacak kimsesi olmadığını düşünür. Fakat Chris gitmesi gerektiğini düşünür ve 'bekleyemiyorlar, biz bekleyebiliriz' der. Irak'ta teröristlerin durmadığını, arkadaşlarının yardıma

ihtiyacı olduğunu ve onların bekleyemeyeceğini düşünen Chris kendi hayatını ve ailesiyle yaşayacağı güzellikleri ertelemeyi göze almaktadır.

Üçüncü görevi için Irak'a geri dönen Chris arkadaşlarıyla beraber Kasap'ın kuryesini takip ederken arabada arkadaşı Biggles kız arkadaşına evlenme teklif etmek için yüzük aldığını söyler. Bunu duyan Chris şaşırır ve oradaki 'vahşilerden' mi aldığını sorar. Orada çok daha ucuz olduğunu söyleyen Biggles'a Chris 'kanlı elmas olmadığını nerden biliyorsun' diye sorar. İnsan hayatının çok ucuz olduğu bölgelerde (Ortadoğu ve Afrika gibi) insanların ölümü pahasına çıkarılarak kirli bir şekilde ekonomiye dahil edilen elmaslara yapılan atıfla yine bu bölgelerdeki kargaşaya, huzursuzluklara, insanın değersiz oluşuna ve kirli ticaretlere vurgu yapılıyor. Chris'in böyle bir şeyi umursamasına şaşıran Biggles ona elmasın kanlı oluşunu niye bu kadar önemsedini sorar ve kendisinin Irak'ta bir sürü kan dökerek efsane olduğunu söyler. Chris ise bir taş için kan dökmediğini belirterek kendi davasının kutsiyetine ve gerekliliğine tekrar vurgu yapmış olur. Chris orada vatan ve aile gibi kendisi için son derece kutsal olan şeyleri korumak için savaşmaktadır ve kan dökmektedir.

Kasap'ın kuryesini takip eden Chris ve arkadaşlarını gören Iraklılar yine Mustafa'ya telefonla haber verirler. Hemen hazırlanan Mustafa çatılardan atlayarak Amerikan askerlerinin olduğu yere doğru koşmaya başlar. Bu arada Chris ve arkadaşları da takip ettikleri araçtaki Iraklılar tarafından saldırıya uğrarlar. Araçtan inen saldırganlarla Amerikan askerleri arasında çatışma başlamıştır. Saldırganlara yukardan müdahale edebilmek için çatıya çıkan Chris ve Biggles karşı çatıda onları bekleyen Mustafa'yı fark etmezler. Mustafa'nın tek atışıyla yüzünden vurulan Biggles ağır yaralanmıştır ve arkadaşları tarafından hemen birliğe götürülerek ameliyata alınır. Çatışma anına kadar çok fazla tanımadığımız Biggles ile çatışmadan hemen önce izleyicilerin temas kurması sağlanmıştır. Biggles'ın evlenmeyi düşündüğü bir kız arkadaşı vardır, ona evlenme teklif etmek için bir yüzük almıştır ve düğün planları yapmaktadır. Chris'e vurulmadan önce düğününde sağdııcı olmasını teklif etmiştir. Biggles'la ilgili izleyicilere verilen bu bilgiler onun vurulduğu anda izleyicileri daha derinden etkilemeye yönelik çabalardır. Bu

duygusal detayları öğrenen izleyiciler Biggles ve diğer Amerikan askerleriyle empati kurarak onların içinde buldukları tehlikeli durumu anlayacak ve Iraklı ‘vahşi’ teröristlere daha da çok kızacaklardır. Bir grup cesur Amerikan askeri kendi hayallerini erteleyerek ve hayatlarını tehlikeye atarak terörle mücadele etmekte ve ülkelerini bu teröristlerden korumaktadırlar.

Biggles’ın vurulmasına çok sinirlenen ekip arkadaşları Şii bir taksicinin verdiği istihbarata göre tespit ettikleri bir sığınakta teröristlerle temas halinde olan bahriyeli ekibe yardıma giderek arkadaşlarının intikamını almaya karar verirler. Askeri araçlarıyla yolda gördükleri teröristleri de öldürerek sığınağa gelen SEAL’lar evde kimseyi bulamazlar. Binayı kontrol ederlerken karşıdaki binadan ateş açan teröristler daha önce Irak’taki savaşı sorgularken gördüğümüz Marc Lee’yi öldürürler. Bir sonraki sahnede Chris’i bir uçakta ölen askerlerin tabutlarıyla beraber Amerika’ya giderken görüyoruz. Marc’ın cenazesine Taya ile birlikte katılan Chris çok üzgündür. Cenazeden sonra hastanede tedavi gören Biggles’ı ziyaret eden Chris geri döneceğine ve ona bunları yapanlardan intikam alacağına söz verir. Chris’in geri dönme kararına bu defa daha da çok isyan eden Taya niye döndüğünü sorar. Chris ona ‘sizin için dönüyorum. Sizi korumak için dönüyorum’ der. Daha önce de Marc’a Irak’ta savaşarak ‘bu çöplükten çok daha fazlasını koruyoruz’ diyerek aynı şeyi ima etmiştir. Chris Irak’ta savaşarak aslında kendi ailesini ve ülkesini korumaktadır.

Karısının gözyaşlarına, yalvarmalarına ve hatta eğer giderse geri döndüğünde onları evde bulamayabileceğine dair tehditlerine rağmen dördüncü kez Irak’a gitmeye karar veren Chris onu karşılayan arkadaşından Amerikan askerlerinin Irak’taki durumunun iyi olmadığı ve üst üste üç gece geri çekilmek zorunda kaldıkları bilgisini alır. Ayrıca Biggles’ın ameliyat masasında kaldığını ve durumdan etkilenen bazı arkadaşlarının da geri dönmediklerini öğrenir. Biggles’ın ölüm haberiyle sarsılan Chris Taya’nın geri dönmesi konusunda söylediklerini düşünmeye başlar.

Chris çıktığı ilk görevde bir binanın çatısından etrafı kontrol etmektedir. Birden elinde roket atar olan bir adam köşeden çıkar ve ilerdeki Amerikan askerlerine doğru nişan alır. Adam tam roket atar ateşleyecekken Chris onu öldürür.

O sırada kaldırımında oturmakta olan bir çocuk adamın yere düştüğünü görür ve koşarak onun yanına gider. Adamın yanına düşen boyundan büyük roket atarı kaldırmaya çalışan çocuk güç bela omzuna aldığı roket atarı Amerikan askerlerine doğrultur. Bu arada ‘sakın onu eline alma, sakın alma, bırak onu elinden’ diye kendi kendine söylenen Chris çocuğa istemeden de olsa ateş etmeye hazırlanır. Fakat son anda vazgeçen çocuk roket atarı elinden atar ve koşarak oradan uzaklaşır. Çocuğu öldürmek zorunda kalmayan Chris derin bir nefes alır. Yine küçük bir Iraklı çocuğun bile teröre ne kadar meyilli olduğunu gördüğümüz bu sahne her Iraklıyı terörist ilan ettiği gibi Amerikan askerlerinin çocuk katilleri olmadıklarının da kanıtıdır. Filmin ilk sahnesinde Amerikan askerlerine bomba atmaya çalışırken öldürmek zorunda kaldığı çocuğu mecbur kaldığı için öldürdüğünü gösterir. O çocuk onlara zarar vermeye çalışıyordu ve Chris arkadaşlarını korumak için onu öldürmek zorundaydı. Eğer bu çocuk da silahı bırakıp kaçmasaydı onu da öldürecekti ama gerek kalmadı.

Resim 66



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Bir sonraki sahnede bir komutan Amerikan kontrol merkezinin şehirde geriye kalan El Kaidelileri sıkıştırarak savaşı kazanmak için beton duvarlar örmek istediğini, fakat duvarı diken mühendislerin duvarın arkasındaki bir keskin nişancı tarafından yaklaşık 1.000 metre uzaklıktan vurulduğunu söylüyor. Chris, bu keskin nişancının Mustafa olduğunu anlıyor. Askerlerin yeni hedefi Mustafa'yı öldürmek. Bu amaçla da düşman bölgesinin altı blok kuzeyine gidecek olan askerler Mustafa mühendislere ateş edeceği zaman onun yakınında olacaklar ve onu görüp

öldürebilecekler. Düşman bölgesinde bir binanın çatısına çıkan askerler etrafı kontrol etmeye başlarlar. Sokaklarda elleri silahlı bir sürü Iraklı vardır. Esen rüzgar kumları savurmakta ve askerleri rahatsız etmektedir. ‘Kumun içine geldik resmen’ diyen askerlerden birisi rahatsızlığını ifade eder. Kum askerlerin çölde olduğunun bir göstergesidir ve çöl de oryantalist literatürde Ortadoğu’yu mekânsal olarak ötekileştiren bir simgedir. Çöl, sessizliği ve tehlikeyi simgeler. Amerikan askerleri de çatıda sessizce Mustafa’nın ortaya çıkmasını bekliyorlar ve etraflarında onların orada olduğunu bilmeyen bir sürü Iraklı terörist vardır.

Amerikan askerleri Mustafa’yı görmeye çalışırken ters taraftan bir silah sesi duyulur ve duvarı inşa etmeye çalışan askerlerden biri vurularak yere düşer. Chris yanlış tarafa doğru baktığını anlar, hemen konumunu değiştirir. Fakat oradaki askerlerden birisi ateş etmemesini, ‘suratsızlar’ın hemen aşağıda olduğunu söyler. Film boyunca ‘vahşiler’ olarak söz edilen Iraklılar bu defa da ‘suratsız’lar olarak isimlendirilmiştir. Asker onlardan ‘suratsızlar’ diye bahsederken ekranda da sokakta yürüyen silahlı yüzleri peçeli iki asker görünüyor.

Resim 67



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Resim 68



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Chris hemen Mustafa’nın atışı yaptığı tarafa doğru gider ve dürbünüyle etrafı kontrol eder. 1,9 km uzaklıkta bir şeyler gördüğünü söyler. Arkadaşları bu mesafenin çok uzak olduğunu, hedefi vurmanın imkansız olduğunu söylerler ve buldukları yeri açığa çıkarıp onları hedef haline getirmemesi konusunda uyarırlar. Onun

Mustafa olduğuna emin olan Chris hedefe kilitlendiğini ve görev birliği sorumlusu olarak merkezden atış için izin istediğini bildirir fakat acil müdahale ekibi düşman bölgesine 20 dakika uzaklıktadır. Mustafa'nın nişan aldığı tarafa bakan Chris Amerikan askerlerini görür ve 'gözü bizimkilerin üstünde' der. Mustafa'nın bir Amerikan askerini daha öldürmesine izin vermek istemeyen Chris keskin nişancılık eğitimleri sırasında eğitmeninin söylediği 'küçük hedef küçük ıskaya demek' sözünü tekrar eder ve kendi kendine 'Biggles için yap' dedikten sonra derin bir nefes alarak tetiği çeker. Ağır çekimde kurşunun yavaş yavaş ilerleyişini gösteren kamera daha sonra Mustafa'ya odaklanır. Kafasından isabet alan Mustafa kanlar içinde yere yığılır. Sonunda Mustafa'yı öldürmeye başaran Chris'in yüzünde hafif bir tebessüm ve gurur ifadesi kameraya yansır. Arkadaşı D gururla ona bakar ve 'başardın Chris. Biggles seninle gurur duyardı' der. Görev tamamlanmıştır, Chris yakın arkadaşlarından Biggles dahil pek çok Amerikan askerini öldüren Mustafa'yı öldürerek hepsinin intikamını almıştır.

Silah sesini duyan Iraklılar yukarıya doğru bakarlar ve sesin geldiği tarafa doğru koşmaya başlarlar. Chris ve ekibinin yeri açığa çıkmıştır ve buldukları binaya bütün yönlerden düşmanın yaklaştığına dair uyarı gelir. Ekipten bazı arkadaşları Chris'e onları bu duruma düşürdüğü için kızgındır. Tehlike artmaya başladıkça rüzgarın etkisi de artmakta ve etrafta savrulan kumlar askerlerin görüşünü engellemektedir. Çöl Amerikalılar için gittikçe daha tehlikeli hale gelmektedir. Binaya dört bir yandan 'vahşi, suratsız' Iraklılar saldırmaya başlamıştır. Ağır ateş altında olan Amerikan askerleri kolay hedef durumuna düşmüşlerdir. Mühimmatları bitmek üzere olmasına rağmen acil müdahale ekibi yardıma gelememiştir. Esir alınarak sokakta sürüklenmek istemediklerini söyleyen askerler orada ölmeyi tercih ederek buldukları bölgeye havadan mühimmat atışı talep ederler. Helikopterin tepelerine füze atmasını beklerken Chris Taya'yı arar ve ağlayarak eve gelmeye hazır olduğunu söyler fakat o kadar çok gürültü vardır ki Taya onun ne dediğini anlayamaz. Bu arada kum fırtınası iyice artmış, görüş açısı iyice azalmıştır. Daha fazla ilerleyemeyen helikopter uzaktan füzeyi yollar fakat hedefi ıskalar. Yan taraftaki binayı havaya uçuran füzenin de etkisiyle her taraf kum ve duman olur. Merkezin Doğu tarafının çıkışı için müsait olduğunu bildirmesiyle binayı tahliye

etmeye karar veren askerler hemen dışarı çıkarak kendilerine desteğe gelen askeri araca binerler. En arkadan koşan Chris'e son anda bir kurşun isabet eder ve yere düşer. Bu arada kum fırtınası etkisini iyice arttırmıştır ve göz gözü görmemektedir. Chris'in olmadığını fark eden arkadaşları harekete geçen aracın kapısını açarlar ve Chris'in koştuğunu görünce elinden tutarak onu içeri çekerler. Askerler oradan uzaklaşırken kamera savrulan kuşların arasında önce Chris'in arkada kalan silahı, telefonu ve miğferini sonra da yerde kanlar içinde yatan Mustafa'yı gösterir.

Resim 69



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Resim 70



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Bu çatışmadan sonra evine dönen Chris gerçek hayata adapte olmakta zorlanmaktadır. Etrafına karşı tepkisiz olan Chris Taya'nın ona söylediklerini çoğu zaman fark etmiyor ve kafasının içinde sürekli silah ve çatışma sesleri duyuyor. Savaş psikolojisinden çıkamadığı için her an tehlikeli bir şey olacak gibi hisseden Chris sürekli etrafını kontrol etmeye çalışıyor. Bir gün parkta köpeğiyle oynayan oğluna köpeğin zarar verdiğini düşündüğü için koşarak köpeği yere yatıran ve belinden çıkardığı kemerle ona vurmaya çalışan Chris Taya'nın çığlığıyla kendine geldiğinde durumun farkına varıyor.

Sonraki sahnede Chris'i psikiyatristiyle görüşürken görüyoruz. Psikiyatrist Taya'nın onu aradığından ve parkta yaşananları endişeyle anlattığından bahsedince Chris kendi durumundan endişe duymadığını ve iyi olduğunu söylüyor. Psikiyatrist ona donanmanın raporlarına göre Irak'ta bulunduğu süre içerisinde 160'dan fazla

Iraklıyı öldürmüş olduğunu söylüyor. Bu süre içerisinde keşke olmasaydı dediği şeyleri görmüş ya da yapmış olabileceğini düşünüp düşünmediğini sorunca Chris kendinden gayet emin bir şekilde hayır diyor. “Sadece dostlarımı koruyordum. Askerlerimizi öldürmeye çalışıyorlardı ve ben yaratarımla buluşmaya ve açtığım her ateşin hesabını vermeye hazırım. Aklımdan çıkmayan tek şey kurtaramadığım dostlarım. Orada olmaya hazırım ve bunu yapabilirim ama orada değilim. Buradayım. Bıraktım” der. Resmi kayıtlara göre 160’dan fazla Iraklıyı öldürmüş bir insan olarak yaptıklarından en ufak bir pişmanlık duymayan ve Iraklıların da kendi ülkelerini savunuyor olabileceği ihtimalini hiç düşünmeyen Chris yaptığı şeyin doğruluğundan son derece emindir. Amerikan askeri olarak Irak’taydı çünkü onlar gitmeseydi Iraklı/Ortadoğulu teröristler New York’tan başlayarak bütün ülkelerini yerle bir edeceklerdi. Vatanını ve ailesini korumak için Irak’ta olan Chris o kadar insanı oradaki arkadaşlarını korumak için öldürmüştü çünkü onlar Amerika’dan (dolayısıyla da Amerikalıların sahip olduğu özgürlüklerden ve demokrasiden) nefret eden ve tek hedefleri Amerikan askerlerini öldürmek olan ‘vahşi’, ‘suratsız’ teröristlerdi. Tek üzüldüğü şey ise koruyamadığı ve Irak’ta kaybettiği arkadaşlarının olması. İçinde bulunduğu durumdan ise memnun olmadığını söylüyor çünkü savaşın devam ettiği Irak’ta olup oradaki arkadaşlarını koruyabileceğini ama bıraktığı için yapamadığını düşünüyor. Psikiyatrist ona daha fazla dostunu kurtarabilmeyi isteyip istemediğini sorunca Chris hiç tereddütsüz ‘evet’ diyor. Hastanenin koridorlarında yürürse kurtarılmayı bekleyen bir sürü asker görebileceğini söyleyen psikiyatrist onu bir yere götüreceğini söylüyor.

Bir sonraki sahnede Chris’i kimisi bacağını kimisi kolunu kaybetmiş savaş gazileriyle oturup sohbet ederken görüyoruz. Savaşın acı yüzünü görmüş olan askerler ona savaş anılarını ve nasıl yaralandıklarını anlatıyorlar. Daha sonra Chris onlara açık alanda atış dersleri vermeye başlıyor. Savaş gazilerinin rehabilitasyon sürecinde onlara yardımcı olarak kendisini de rehabilite eden Chris’in yavaş yavaş normale döndüğünü anlıyoruz. Karısı ve çocuklarıyla daha sağlıklı zaman geçirmeye başlayan Chris mutlu bir ailesi olan normal bir adama dönüşmeye başlıyor.

Resim 71



American Sniper (2014) filminden bir sahne

Resim 72



American Sniper (2014) filminden bir sahne

En son sahnede ekranda 2 Şubat 2013 yazısı görülür. Chris, karısı ve çocuklarıyla şakalaşarak vedalaşır ve bir savaş gazisine yardım etmek için onu atış yapabilecekleri açık bir alana götürmek üzere evden çıkar. Sonra ekran birden kararır ve ekranda “Chris Kyle o gün yardım etmeye çalıştığı eski asker tarafından öldürüldü” yazısı belirir. Sonra Chris Kyle’ın cenaze kortejinin, cenaze öncesi stadyumda yapılan ve binlerce kişinin katıldığı anma programının ve cenaze töreninin gerçek görüntülerini görüyoruz ekranda. Cenaze korteji yol alırken cenazeyi yol kenarından selamlayan kalabalık gruplar ve köprülerden sallanan Amerikan bayrakları dikkat çekiyor. Amerikan savaş tarihinin en ölümcül keskin nişancısı olarak ün salan Chris Kyle büyük bir kalabalık tarafından bir Amerikan kahramanı olarak uğurlanıyor.

Resim 73



American Sniper (2014) filminden bir sahne
(Chris Kyle'ın gerçek cenazesinden bir görüntü)

Resim 74



American Sniper (2014) filminden bir sahne
(Chris Kyle'ın gerçek cenazesinden bir görüntü)

Ülkesine yapılan saldırılardan sonra tamamen milliyetçi duygularla askere yazılan ve Irak'a ülkesini ve ailesini Ortadoğulu 'vahşi' teröristlerde korumak için giden Chris Kyle'ın hikayesini anlatan film Ortadoğu ve Ortadoğulularla ilgili pek çok oryantalist klişeyi neo-oryantalist anlayışa göre tekrar üretmiştir. Irak'ı mekânsal oryantalist klişelerle yansıtan film bütün Iraklıları da kadın çocuk ayırt etmeden terörist ve canî olarak göstermektedir. *Argo* (2012) filminde de olduğu gibi bütün Ortadoğuluların kötü olarak yansıtıldığı filmde tek bir iyi Iraklı yoktur. Kendi çocuğuna bomba attırmaya çalışan anneden Amerikan askerlerini Kurban bayramı yemeği için sofrasına davet eden Iraklı adama kadar bütün Iraklılar canîdir ve hepsinin amacı Amerikan askerlerini öldürmektir. Film boyunca Chris'in de iddia ettiği gibi eğer Amerikan askerleri o teröristlerle savaşmazlarsa onlar New York'tan başlayarak bütün Amerika'yı ele geçirebilir fikri izleyicinin bilinçaltına işlenmektedir.

4.3 THE STONING OF SORAYA M. (SÜREYYA'YI TAŞLAMAK, 2008) FİLMİNİN İNCELENMESİ

4.3.1 Filmin Künyesi

Orijinal Adı: The Stoning of Soraya

Yapım Yılı: 2008

Ülke: ABD

Dil: İngilizce, Farsça

Tür: Dram

Yönetmen: Cyrus Nowrasteh

Senaryo: Cyrus Nowrasteh, Betsy Giffen Nowrasteh

Oyuncular: Shohreh Aghdashloo (Zehra), Mozhan Marno (Süreyya), Jim Caviezel (Freidoune Sahebjam), Navid Negahban (Ali), Ali Pourtash (Şeyh Hasan), David Diaan (İbrahim)

4.3.2 Filmin Konusu

Freidoune Sahebjam bir gazetecidir. 1986 yılında İran'da yolculuk yaparken Kupayeh köyü yakınlarında arabası bozulur ve arabasını tamir ettirmek için köye uğramak zorunda kalır. Sahebjam'ın gazeteci olduğunu öğrenen Zehra ona anlatacakları olduğunu söyleyerek onu gizlice evine davet eder ve bir gün önce köyde yeğeni Süreyya'nın başına gelenleri anlatır. Süreyya kocası Ali ile sorunlar yaşamaktadır. Ali Süreyya'yı hem dövmekte hem de ona kötü davranmaktadır. Köye yakın bir şehirde gardiyan olarak çalışan Ali idama mahkûm edilmiş varlıklı bir doktoru idamdan kurtarma karşılığında doktorun on dört yaşındaki kızıyla evlenme sözü almış fakat iki kadına bakmaya gücü yetmeyeceği için Süreyya'dan boşanmak istemektedir. Fakat Süreyya kendisinin ve iki kızının geçimini sağlayamayacağı endişesiyle nafaka vermek istemeyen Ali'den boşanmayı kabul etmez. Ali,

Süreyya'yı ikna etmek için köyde molla olarak kabul edilen fakat mollalıkla alakası olmayan Şeyh Hasan'ı gönderir. Şeyh Hasan Süreyya'ya Ali'den boşanmasını hatta boşanırsa kendisine muta nikâhı kıyacağını söyler fakat Süreyya bu teklifi kabul etmez. Bu arada köyde araba tamircisi olan Haşim'in karısı ölür ve Haşim zihinsel engelli oğlu Muhsin'le yalnız kalır. Ev işlerini yapması ve Muhsin'le ilgilenmesi için birine ihtiyaç duyan Haşim'e yardım etmesi için Şeyh Hasan ve Muhtar İbrahim, Ali'nin de izniyle Süreyya'yı önerirler. Para kazanıp Ali'den kurtulmak isteyen Süreyya bu teklifi geri çevirmez ve Haşim'in evinde çalışmaya başlar. Bundan sonra Ali'nin kurduğu şeytani plan devreye girer ve Haşim'le Süreyya'nın arasında gayri meşru bir ilişki olduğu söylentisi köyde dolaşmaya başlar. Süreyya ile ilgili dedikodular kulaktan kulağa yayılır. Ali ve Şeyh Hasan, Haşim'i tehdit ederek Süreyya'nın aleyhinde konuşmasını sağlarlar. Erkeklerden oluşan köy divanı kurulur ve Süreyya'nın recm edilerek öldürülmesine karar verilir. Bu arada karara engel olmak için elinden gelen her şeyi yapan Zehra başarılı olamaz. Süreyya köy meydanında recm edilmek üzere beline kadar toprağa gömülür ve babası, kocası, iki oğlu da dahil köyün erkekleri tarafından taşlanarak öldürülür. Bu olaydan bir gün sonra gazeteciyi köyde gören Zehra ona yeğenin başına gelenleri anlatır ve ondan bu olayı tüm dünyaya duyurmasını ister. Gazetecinin köyden ayrılacağı sırada durumdan şüphelenen Şeyh Hasan ve Muhtar İbrahim engel olmaya çalışsa da başarılı olamaz ve Freidoune Süreyya'nın hikâyesini kaydettiği kaseti alarak köyden uzaklaşır.

4.3.3 Filmin Oryantalist Öğeleri

2008 yılında İran asıllı Amerikalı yönetmen Cyrus Nowrasteh tarafından çekilen *The Stoning of Soraya (Süreyya'yı Taşlamak)* filmi İran asıllı Fransız gazeteci Freidoune Sahebjam'ın 1994 yılında yayımlanan ve en çok satanlar listesine giren romanından sinemaya uyarlanmıştır. 1986 yılında İran'da yaşanan gerçek bir recm olayını beyaz perdeye yansıtan Hollywood yapımı film İran kökenli yazar ve sinemacılardan oluşan kadrosuna rağmen İran'a ve özellikle İslamiyet'e ve Müslümanlara karşı son derece önyargılı ve art niyetli yaklaşmakta ve içeriğinde birçok oryantalist öge barındırmaktadır.



The Stoning of Soraya M. (2008) filminin afişi

Film 14. Yüzyılda yaşamış ünlü İranlı şair Hafız-ı Şirazi'nin “Olmayın riyakârlık edenlerden/Bir yanda yüksek sesle Kuran'ı dillendirirken/ Öte yanda ahlaksızlığını sakladığını zannedenlerden” mısralarıyla başlar. Bu mısralar filmin içeriğiyle ilgili ilk bilgileri izleyiciye verir. Bu mısralardan sonra karşımıza çıkan ilk görüntüde İran İslam devriminin önderi olan ve Şah Rıza Pehlevi'nin devrilmesinden sonra iktidara gelen dini lider Ayetullah Humeyni'nin çatık kaşlı asık suratlı bir posterini görüyoruz. Sonrasında ise ekranda ‘gerçek bir olaya dayanmaktadır’ yazısı görülür. Bu yazı ile *American Sniper* (*Keskin Nişancı*, 2014) ve *Argo* (2012)'da olduğu gibi izleyicide gerçeklik algısı yaratılmaya ve filmin etkisi artırılmaya çalışılmıştır.

Filme konu olan hikâyeyi yazan gazeteci Freidoune Sahebjam İran'ın çölü andıran çorak yollarında arabası bozulunca yoldan geçen bir minibüsü durdurarak arabasını onun arkasına bağlar ve yakınlardaki Kupayeh köyüne kadar minibüsle gider. Kupayeh köyünün girişinde bir oto tamircisi gören Freidoune minibüsten inerek arabasını tamirciye gösterir. Tamirci Haşim sorunun radyatörde olduğunu, araçların yollara dayanmadığını, ancak ertesi gün halledebileceğini söyler. Fakat Freidoune akşam olmadan sınıra ulaşması gerektiğini söyleyerek tamirciye fazladan para verir ve arabayı hemen tamir etmesini ister. Bu arada oradan geçmeke olan Zehra ikilinin arasındaki konuşmaya şahit olur ve yabancı adamın çantasındaki ses kayıt cihazı dikkatini çeker. Haşim arabasını tamir edene kadar oturacak bir kahve arayan Freidoune'un yolunu kesen Zehra ona İngilizce bilip bilmediğini sorar. Freidoune İran'ın bu küçük köyünde İngilizce bilen bir kadınla karşılaştığına şaşırır. O sırada karşıdan gelen iki adama (Şeyh Hasan ve Muhtar İbrahim) arkasını dönen kadın ona mutlaka anlatması gereken kötü şeyler olduğunu söyler. O arada yanlarına gelen adamlardan birisi (İbrahim) o kadına inanmaması gerektiğini, onun akli sorunları olduğunu söyler ve kadına 'şimdi de yabancı erkeklerle mi konuşmaya başladın' diyerek onu kovar. Freidoune'a kendilerini tanıtan Muhtar İbrahim ve Şeyh Hasan onu kahvaltı sofralarına davet ederler. Onlardan kurtulmak isteyen Freidoune ise yapacak işleri olduğunu söyler ve Haşim'in tarif ettiği kahveye doğru ilerler. Fakat Freidoune'i kolay kolay bırakmaya niyetleri olmayan İbrahim ve Şeyh Hasan ona sordukları ısrarlı sorularla onun gazeteci ve yazar olduğunu, Fransa'da yaşadığını ve oraya dönmek üzere yolda olduğunu öğrenirler. Bütün bu konuşmaları gizlice dinleyen Zehra Freidoune ile konuşmaya kesin kararlıdır. İbrahim ve Şeyh Hasan'ın ısrarlarına rağmen onlardan kurtulan Freidoune kahvehaneye gelip oturur. Arka taraftan sessizce kahvehaneye yaklaşan Zehra Freidoune'un dikkatini çeker ve ona bir kâğıt atar. Kâğıdı açan Freidoune içinde bir kemik parçası ve Zehra'nın evini gösteren bir kroki bulur.

Resim 76



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 77



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Kahvehaneden kalkan Freidoune Zehra'nın evine gider. İçeri girince önce ona deli olup olmadığını sorar. Onun için öyle dediklerini ve Zehra'nın da bir kemikle yabancı birini evine davet etmesinin garip olduğunu, bu yüzden de onların haklı olabileceğini düşündüğünü söyler. Zehra ona çay ikram edeceğini ve ondan sonra anlatmaya başlayacağını söyleyerek ondan oturmasını rica eder. Sonra Freidoune'a sigara ikram eden Zehra kendi sigarasını yakar. Freidoune gülererek "Ayetullah kadınlara sigarayı yasaklamamış mıydı?" diye sorunca Zehra alaycı bir yüz ifadesiyle sadece güler ve anlatmaya başlar. Batı karşıtı ve İslamcı olarak bilinen Ayetullah Humeyni'nin erkeklere değil de kadınlara sigarayı yasaklamış olması özellikle vurgulanarak Ortadoğu'daki Müslüman kadınların erkeklerle eşit olmadıkları ima edilmiştir. Ayrıca film boyunca Ayetullah Humeyni ve onun adamlarının yaptığı haksızlıklar ve usulsüzlükler vurgulanarak dönemin siyasi yapısı da eleştirilmiştir. Amerikan darbesiyle yönetime geldiği ve Amerikan dostu olduğu bilinen Şah, filmde Humeyni rejiminden daha özgürlükçü, daha demokratik ve daha güvenilir gösterilmiştir. Filmin ilerleyen sahnelerinden birinde köyün muhtarı İbrahim, Humeyni yönetiminin adamlarından olan Ali ve Şeyh Hasan'a karşı sözünü esirgemeyen Zehra'yı bu kadar sivri dilli olmaması konusunda uyarır. Memleketin eskisi gibi olmadığını söyleyen İbrahim 'artık başımızda bir Şah yok' der. Artık başlarında Şah olmadığı için Zehra'ya dikkatli olmasını söyleyen İbrahim sivri dilli ve erkeklere meydan okuyan tavırlarından dolayı Zehra'nın yeni yönetimin

adamlarıyla sıkıntı yaşayabileceğini düşünür. Aslında halkına zulmeden bir diktatör olarak bilinen Şah Rıza Pehlevi'nin ise halkına daha güvenli bir ortam sağladığı ima edilmiştir.

Olayı anlatmaya başlayan Zehra o gün şeytanın bu köyü bizzat ziyaret ettiğini ve çok kötü şeyler yaşandığını söyler. Ve sonra Freidoune'dan ses kayıt cihazını çalıştırmasını ister. Bu topraklarda kadının sesinin bir değeri olmadığını söyleyen Zehra sesini alıp götürmesini ister. Oryantalist literatürde yaygın olan erkek egemen Ortadoğu toplumlarında kadınların değersiz ve önemsiz olduğu düşüncesine yapılan bu atıfla film boyunca karşılaşacağımız klişelere de bir giriş yapılmış olur. Zehra'nın yaşanan olayı kendi ülkesinde anlatmasının bir anlamı yoktur çünkü orada kadınların anlattıklarının, söylediklerinin bir değeri yoktur ama Freidoune Zehra'nın anlatacaklarını Batı'ya götürürse anlattıklarının bir anlamı olacaktır.

Ses kayıt cihazını çıkaran Freidoune kaseti takınca Zehra anlatmaya başlar. Böylece filme konu olan hikâyeye başlar. İlk sahnede Süreyya'nın kocası Ali ve köyün mollası Şeyh Hasan ile tanışıyoruz. Filmde Humeyni yönetiminin adamları olarak gösterilen Ali ve Şeyh Hasan mutlak kötü Ortadoğulu erkekler olarak karşımızdadır. Oryantalist literatürde yıllardır görmeye alışık olduğumuz şekilde Ali ve Şeyh Hasan yalancı, çıkarıcı, şehvet düşkünü, her türlü ahlaksızlığı yaptıkları halde toplum önünde ahlak timsali kesilen ikiyüzlüler olarak yansıtılır.

Şehirdeki hapisanede gardiyan olarak çalışan Ali idama mahkûm edilen zengin bir doktoru idamdan kurtarma karşılığında adamın on dört yaşındaki kızı Mehri ile evlenme sözü almıştır. Fakat iki kadına bakacak gücü olmadığı için Süreyya'dan boşanmak isteyen Ali ona ve iki kızına nafaka vermeyi kabul etmez. Kızlarının geçimini sağlayamayacağından korkan Süreyya Ali'den boşanmayı kabul etmez. Ali de köyün mollası Şeyh Hasan'dan karısı Süreyya'yı ikna etmesini ister. Ali'nin bu isteğine inşallah diye karşılık veren Hasan'a sinirlenen Ali 'bana inşallah deyip durma. Ben de en az senin kadar mollayım' der ve onun hapisanedeki günleriyle ilgili elinde deliller olduğunu söyler. Bu arada geçmişe giden kamera gardiyan olan Ali'nin cezaevinde Şeyh Hasan'ın ellerindeki kelepçeleri çözdüğü sahneyi gösterir. Bu sahnede Hasan'ın Şah rejimi döneminde hapse atıldığını,

devrimden sonra Humeyni başa geldiğinde serbest bırakıldığını ve sonradan Şeyh olduğunu öğreniyoruz.

Resim 78



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 79



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Şeyh Hasan'ın geçmişini ve aslında onun nasıl bir adam olduğunu bilen Ali, Hasan'a istediğini yaptırmak için onu tehdit etmekten çekinmez. Önce Süreyya'yla konuşup onu ikna etmesi için Hasan'a şantaj yapan Ali daha sonra da Süreyya'ya iftira atıp onun recm cezası almasını sağlaması için onu tehdit eder. Bütün köyün gözü önünde fahişelerle eğlenen Ali on dört yaşındaki bir çocukla evlenmek isteyecek kadar da şehvetine düşkün ve ahlaksız bir adamdır. Filmin bir sahnesinde de Ali'nin hapisanedeki doktoru karısı ve kızıyla görüştürmek için rüşvet aldığını, daha sonra da bir ofise gizlice girerek evrakların arasından doktorun idam kararının olduğu kağıdı dosyadan aldığını görüyoruz. İstedikini yaptıramadığı için Süreyya'yı sürekli döven Ali kızlarına karşı da ilgisiz ve zorbadır. Her türlü ahlaksızlığına şahit olduğumuz Ali karısını döven, onu hayat kadınlarıyla aldatan, Şeyh Hasan'a şantaj yapan, rüşvet alan, bir mahkumun idam kararını yok ederek sahtekarlık yapan ve on dört yaşındaki bir çocukla evlenmeyi isteyecek kadar şehvetine düşkün olan klasik bir Ortadoğulu Hollywood karakteridir.

Filmde, erkeklerin kadınlar karşısındaki üstünlüğünün ve onlara karşı olan zalimane tavrının daha çocuk yaşlarda başladığı görülüyor. Ali iki oğluna annelerinden boşanırsa onlarla beraber şehre taşınabileceklerini ve onların şehirde

devrim muhafızı olarak iş bulabileceklerini söyler. Babalarının şehirde onlara vadettiklerine sahip olmak isteyen çocuklar ise annelerini ve iki kız kardeşlerini geride bırakarak babasının başka bir kadınla evlenmesini desteklemektedirler. Film boyunca Ali'nin kızlarına karşı olan ilgisizliği ve iki oğlunun Süreyya'ya karşı olan saygısızlığı toplumda kız çocuklarına ve kadınlara değer verilmediğinin kanıtıdır. Babalarının 'bu dünya erkeklerindir, bunu asla unutmayın' sözlerinden cesaret alan oğlanların annelerine karşı saygısız tavırları filmin sonundaki recm sahnesinde annelerine taş atmalarıyla zirveye çıkar. Erkekler için olan bir dünyada büyüdüklerini düşünen erkek çocuklar bugün annelerine ve kız kardeşlerine büyüüp evlendiklerinde ise eşlerine değer vermezler ve zulmederler. Tıpkı yıllardır oryantalist literatürde kadınları köle olarak gören ve onlara zulmeden Ortadoğulu erkekler gibi.

Ortadoğu'da kadınların erkeklerden değersiz olduğu klişesini birçok Hollywood filminde görürüz. Bunlardan birisi Amerika-Irak savaşı sırasında çekilen *Not Without My Daughter (Kızım Olmadan Asla, 1991)*'dir. Körfez Savaşı yıllarında Amerika'nın Ortadoğu'yu ötekileştirme politikasının bir parçası olan film İran'ı ve İranlıları geri kalmış, ilkel, barbar ve cani olarak göstermiştir. İranlı doktor Moody ile evli olan Amerikalı Betty Mahmoody tek çocukları Mahtob ile Amerika'da mutlu bir hayat sürmektedir. Karısını ve kızını çok seven ve onların üzerine titreyen Moody on yıldır görmediği ailesini görmek için İran'a gitmek ister. Betty, İran'ı tehlikeli bir yer olarak düşündüğü için tereddüt etse de kocasını mutlu etmek için İran'da iki haftalık bir tatili kabul eder. Tahran'a iner inmez başını kapatmak zorunda kalan Betty havaalanından çıkınca kocasının ailesi tarafından kendisine hediye edilen uzun mantoyu da giymek zorunda bırakılır. Aşırı dinci bir aile olarak gösterilen Moody'nin ailesi Betty'ye ilkel ve barbar gelse de iki hafta için katlanmaya çalışır. Fakat iki haftanın sonunda Moody Amerika'daki işinden kovulduğunu ve artık İran'da yaşayacaklarını söyler. Böyle bir şeyi asla kabul etmeyeceğini söyleyen Betty'nin kızıyla beraber yaklaşık on sekiz ay sürecek olan tutsaklıkları böylece başlar. Bu andan itibaren bütün davranışları değişen Moody ise karısını dövmeye başlar, onun kimliğine ve pasaportuna el koyar, telefonu kullanmasını ve dışarı çıkmasını yasaklar. Onları İran'dan kaçak yollarla çıkarabileceğini söyleyen biriyle

tanışan Betty o kişinin yardımıyla yaklaşık on sekiz ay sonra zor da olsa kızıyla birlikte çölleri ve dağları aşarak Türkiye'ye girer ve ABD konsolosluğunu bulur.

Ortadoğuluları ötekileştiren film bütün İranlıları olumsuz özelliklerle tanımlar. Kadınların taktığı örtüyü ilkellik olarak gören Betty İran'a ayak bastığı andan itibaren örtü takmak zorunda kalır. Hatta sokakta kadınların kıyafetlerini kontrol eden bir devriye ekibi tarafından örtüsünün önünden saçının birazı görünüyör diye tutuklanma tehlikesi bile geçirir. Kadınların ikinci sınıf vatandaş olarak değerlendirildiğini ve erkeklerin zulmü altında ezildiğini düşünen Betty İran'ı geri kalmış ve ilkel bir yer olarak tanımlar. Moody İran'da yaşamak istediğini ilk söylediğinde Betty kızı Mahtob'ı orada büyütmeyeceğini söyler ve 'burada kadınlara nasıl davrandıklarını görmüyor musun?' diye sorar. Film erkek egemen olan Ortadoğu toplumunda kadınların baskı altında olduğunu, çarşaf giymek zorunda bırakılarak ve söz hakkı verilmeyerek özgürlüklerinin kısıtlandığını, pek çok kadının kocasından dayak yiyerek zulüm gördüğünü iddia eder. Kocasının İran'da kalma kararından sonra aynı zulme kendisi de maruz kalan Betty kocası tarafından dövülür, dışarı çıkması engellenir ve kızıyla ayrı kalmak zorunda bırakılır. Bir şekilde İsviçre büyükelçiliğine giderek yardım isteyen Betty İran'da kadınların hiç bir haklarının olmadığını öğrenir. İranlı biriyle evli olduğu için direk İran vatandaşı olan Betty'nin ve kızının kocasının izni olmadan ülke dışına çıkması yasaktır. Kocasından boşanırsa İran'ı terk edebilir fakat kızı İran'da kalmak zorundadır çünkü İran'da kadınların çocukları alma hakları yoktur.

Ayrıca *The Stoning of Soraya (Süreyya'yı Taşlamak)* filminde olduğu gibi bu filmde de Ortadoğululara atfedilen barbarlık, despotluk, ilkellik, baskıcılık, geri kamışlık gibi özellikler İslamiyet'le ilişkilendirilmiş ve İranlıların bütün bu negatif özelliklerinin Müslüman oluşlarından kaynaklandığı ima edilmiştir. Müslüman ve geri kalmış olan Ortadoğu toplumu modern ve özgür olan Amerikan toplumunun zıddı olarak yansıtılmıştır. Fatemeh Keshavarz'ın "kötülüğün İslamleştirilmesi" 'iyiliğin Batılılaştırılması' (Islamization of wickedness, Westernization of Goodness) olarak tanımladığı bu duruma göre Müslümanlar ve Batılılar arasında siyah ve beyazdan oluşan bir zıtlık oluşturulur. Bütün olumsuzluklar Müslümanlara ve bütün

olumlu değerler ise Batılılara atfedilir (2007: 118). Filmin başında Amerika’da yaşarken karısını ve kızını çok seven, onların mutluluğu için uğraşan ve onların üzerine titreyen bir adam olan Moody İran’a döndükten sonra oradaki bütün erkekler gibi bir canavara dönüşmüş, karısını ve kızını döven onlara zulmeden bir zorba olmuştur. İranlı kadınlar erkeklerin baskısı altında yaşayan, onların zulmüne ses çıkarmayan ve dinlerinin kendilerine dayattığı baskıcı kuralları uygulamak zorunda olan tutsaklar olarak gösterilirken Amerikalı Betty ise özgürlüğü için mücadele eden güçlü Batılı kadındır.

Resim 80



Kızım Olmadan Asla (1991) filminden bir görüntü

Resim 81



Kızım Olmadan Asla (1991) filminden bir görüntü

Müslümanların ötekileştirildiği ve İslamiyet’in bütün kötülüklerin sorumlusu olarak gösterildiği bir başka film de 2007 yılında çekilen *The Kite Runner* (*Uçurtma Avcısı*)’dır. Film Afganistan doğumlu Amerikalı yazar Khaled Hosseini tarafından 2003 yılında yayımlanan ve New York Times’ın en çok satanlar listesinde bir numaraya kadar yükselen aynı adlı romandan sinemaya uyarlanmıştır. 1979 yılında Sovyetlerin Afganistan’ı işgal etmesinden sonra babasıyla birlikte Amerika’ya taşınan Amir’in yıllar sonra Taliban yönetimi altındaki ülkesine geri dönüşünün anlatıldığı filmde Taliban yönetiminin temsil ettiği İslamiyet’e ilişkin oryantalist bir yaklaşım söz konusudur. Filmde Afganistan kirli çamurlu sokaklar, yıkık dökük evler, sokaklarda gezen develer, kesilen hayvanlar, sokaklarda asılı cesetler gibi görüntülerle mekânsal olarak da ötekileştirilmektedir. Batılıların gözünde İslamiyet’i

temsil eden Taliban yönetiminin insancıl olmayan uygulamaları yeni oryantalist literatüre uygun bir şekilde Müslümanların barbarlığını ve caniliğini yeniden gözler önüne sermektedir. Erkeklerin sakallı olmasının zorunlu olduğu ülkede sokaklarda elleri silahlı sakal polisleri dolaşır. Zina yaptığı iddia edilen bir kadın ve bir erkek bir stadyumun ortasında yüzlerce izleyicinin gözleri önünde taşlanarak öldürülür. Taşlamadan önce konuşma yapan bir Taliban yöneticisi ‘bugün şeriatı uygulamak için, adaleti uygulamak için burada bulunuyoruz. Rabbimiz ne derse dinler ve sözüne uyarız’ dedikten sonra Allah’ın zina yapanları taşlamalarını istediğini söyler. Taşlamayı izlemeye gelen bir stadyum dolusu insanın ‘Allahu ekber’ nidaları arasında taşlanan kadın ve erkek işledikleri günahın cezasını çekerler ve bu filmde de *The Stoning of Soraya (Süreyya’yı Taşlamak)* filminde olduğu gibi recm cezası yüzeysel bir şekilde İslami kanunla ilişkilendirilerek İslamiyet ötekileştirilmiştir. Allah’ın koyduğu kurallara uyma konusunda çok hassas olduklarını iddia eden Taliban askerleri yetimhanelerden aldıkları küçük çocuklara tecavüz etmekte ve onları kendi zevkleri uğruna kullanmaktadırlar. Müslüman erkeklerin cinselliğine düşkün olması ve bu zevkleri uğruna küçücük çocukları bile kullanmaları İslamiyet’in kötülle ve kötülükle ilişkilendirilmesine bir örnektir. Ayrıca İslamiyet’i temsil eden Taliban subaylarının bu sapıklıkları oryantalist literatürde kullanılan Müslümanlığın sapkın bir din olduğu fikrini de desteklemektedir.

Resim 82



The Kite Runner (Uçurtma Avcısı, 2007)
filminden bir sahne

Resim 83



The Kite Runner (Uçurtma Avcısı, 2007)
filminden bir sahne

The Stoning of Soraya (Süreyya'ya Taşlamak) filmine dönecek olursak Ali'nin tehdidiyle köşeye sıkışan Şeyh Hasan Süreyya ile konuşmayı kabul eder. Şeyh, Süreyya'ya kocası Ali'yi ihmal ettiğinden dolayı Ali'nin kendisinden şikayetçi olduğunu söyler. Şeyh, kocası olarak Ali'nin Süreyya üzerinde her türlü hakkı olduğunu özellikle belirtir. Hiç bir kıymeti ve önemi olmayan Ortadoğulu kadının erkeklerin kölesi olduğu, erkeklerin kadınlar üstünde her türlü hakka sahip olduğu ve kadınlara tıpkı bir eşya gibi muamele edildiği klişesi film boyunca sürekli vurgulanmaktadır. Ali'nin hayat kadınlarıyla olan ilişkisi bütün köy tarafından bilindiği halde bunun sebebinin Süreyya'nın ona ilgi göstermemesi olduğu dedikoduları köyde dolanmaktadır. Erkeğin herkesin gözü önünde yaptığı ahlaksızlığın bile sebebi kadının yaptığı düşünülen hatalarda aranmaktadır.

Süreyya Şeyh'e kendisinin ve iki kızının geçimlerini sağlayamayacağından dolayı Ali'den boşanmayı kabul etmediğini söyler. Bunun üzerine Şeyh Süreyya'ya Ali'yi artık yok saymasını, onun ve kızlarının ihtiyaçlarını kendisinin karşılayacağını, onları sık sık ziyaret edeceğini ve bir süre sonra da Süreyya'ya muta nikahı kıyacağını söyler. Bu teklifini İslamiyet'e bağlayan Şeyh geçici eşlere İslamiyet'in de izin verdiğini belirtir. Belli bir ücret karşılığında şahitsiz olarak yapılan geçici evliliklere denilen muta nikahı İslamiyet'te haramdır ve yasaklanmıştır, fakat filmde muta nikahıyla yapılan geçici evliliklere İslamiyet'in de izin verdiği söylenerek oryantalistlerin yıllardır iddia ettikleri İslamiyet'in sapkınlığı ve şehvet düşkünü insanların dini oluşu gibi klişeler desteklenmektedir.

1900lü yılların başından beri Hollywood sinemasında var olan Ortadoğulu 'Şeyh' klişesi de bu filmde tekrarlanmaktadır. Aslında Müslümanların dini liderleri konumundaki akıl ve irfan sahibi yaşlı insanlar olan Şeyhler sayısız Hollywood filminde şehvet düşkünü, yalancı, çıkarıcı kimseler olarak görülüyor. Bu filmde de köyün mollası olan Şeyh Hasan sakalı, sarıığı, cüppesi ve elindeki tesbihiyle fiziksel olarak Hollywood'un şeyh klişesine uymaktadır. Aynı zamanda yapmacık hareketleri, ikiyüzlü ve yalancı tavırları ve şehvet düşkünü oluşuyla da tipik bir Hollywood şeyhi olarak karşımıza çıkar. İslamiyet'te yeri olmayan muta nikahını İslami bir kural gibi gösteren Şeyh zor durumda olan Süreyya'ya muta nikahı

kıymayı teklif ederek şehvetine düşkün olduğunu gösteriyor. Kirli bir geçmişe sahip olan Şeyh, Ali'nin şantajlarının da etkisiyle masum bir kadına temsil ettiği Kuran'ı ve İslam'ı kullanarak iftira atıp gözünü kırpmadan onun ölümüne sebep olacak kadar da canidir.

Filmde Süreyya'nın kaderini etkileyen diğer bir karakter ise Haşim'dir. Haşim, filmin başında Freidoune'nin tamir etmesi için arabasını bıraktığı oto tamircisidir. Tek çocukları olan Muhsin otuz yıllık evliliklerinden sonra doğmuştur fakat zihinsel engellidir. Karısı hastalanan Haşim köydeki doktor şehre gittiği için Zehra'dan yardım ister. Zehra, Haşim'in evine gittiğinde karısı çoktan ölmüştür. Haşim'e kötü haberi veren Zehra cenazeyi defin işlemleri için hazırlamaya başlar. Sabah olduğunda Haşim'in karısının ölüm haberi köye yayılır ve bütün köylü cenaze ve taziye için Haşim'in evine gelir. Erkekler bahçede beklerken kadınlar evin içindedir. Zehra içerideki odada cenazeyi defin için hazırlarken evin diğer odalarında köyün kadınları Haşim'in ölen karısının eşyalarını alıp götürmeye çalışırlar. Daha cenazesi kalkmadan kadının mücevherlerini, kumaşlarını ve dikiş makinasını talan etmeye çalışan kadınlara yaşlı bir kadın ve Süreyya engel olmaya çalışırlar. Filmdeki bütün erkeklerin mutlak kötü olması gibi kadınların da çoğu Hollywood'daki Ortadoğulu klişelerine uygun olarak (ölmüş bir kadının cenazesi bile kalkmadan eşyalarını yağmalayacak kadar) ahlaksız, dedikoducu ve fesat insanlar olarak yansıtılır.

Karısının ölümünden sonra zihinsel engelli oğluyla yalnız kalan Haşim'in tek başına temizlik, yemek gibi ev işleriyle uğraşamayacağını ve Muhsin gibi bir çocuğa bakamayacağını düşünen Muhtar İbrahim ve Şeyh Hasan Ali'nin de onayını alarak Süreyya'nın belli bir ücret karşılığında Haşim'in ev işlerini yapmasını teklif ederler. Ali'den kurtulmak için bir fırsat çıktığını düşünen Süreyya bu teklifi kabul eder. O günden sonra Süreyya Haşim'in evinde çalışmaya başlar. Temizlik, yemek gibi ev işlerini yapan Süreyya Muhsin'le de ilgilenir.

Karısının cenazesinden sonra Haşim, evde karısının eşyalarına sahip çıktığı için Süreyya'ya teşekkür eder. Süreyya da Leyla'nın elinden kurtardığı dikiş makinasını Haşim'e vererek güvenli bir yere koymasını söyler. Haşim ve Süreyya

evin içinde pencerenin önünde konuşurken Ali bahçeden onları izler. Süreyya Haşim'e karısının dikiş makinesini verirken ellerinin birbirine temas ettiğine dikkat eden Ali'nin yüzünde hafif bir tebessüm ve gözlerinde bir ışık belirir. Tehlike sinyalleri veren müziğin de etkisiyle Ali'nin yapacağı şeytani planın ilk işareti izleyiciye verilmiş olur.

Resim 84



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 85



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Bundan sonra planını yavaş yavaş devreye sokmaya başlayan Ali bir gece Şeyh Hasan'a Süreyya ile Haşim'in arasında bir şeyler olduğunu söyler. Ali'nin bu iddiasına inanmayan Şeyh Hasan Süreyya'nın öyle bir kadın olmadığını söyler. Aslında ikisi de Süreyya'nın böyle bir ahlaksızlık yapmayacağından emindirler ama Ali Süreyya'dan kurtulmak için bu yalanı yaymaya karardır. Haşim'in dul bir adam olduğunu ve Süreyya'nın onun evinde çalışırken ikisinin sık sık yalnız kaldıklarını söyleyen Ali'ye Hasan zinanın cezasının recm olduğunu hatırlatır. Ali ise izleyicilerin kanını donduracak bir şekilde 'eğer ölürse nafaka vermeme gerek kalmaz' diye cevap verir. Sırf nafaka ödemek zorunda kalmamak için dört çocuğunun annesine iftira atarak onu öldürtmeyi planlayacak kadar kötü olan Ali acımasız, yalancı ve ahlaksız Ortadoğulu klişelerine uyan tipik bir Hollywood karakteridir. Kendisi gibi ahlaksız ve yalancı olan bir başka karakter Şeyh Hasan'ı bile şaşırtan bu plan onun tepkisini çeker fakat Ali yine onun kirli geçmişini bildiğini hatırlatır. Ali, eğer dünya adaletli bir yer olsaydı recm edilecek kişinin Hasan olması gerektiğini söyleyerek onu tehdit eder. Davayı yönetecek kişi olan Muhtar

İbrahim'in ikna olmayacağını söyleyen Hasan Ali'nin şahit bulması gerektiğini ifade eder. Ali ise şahit bulacağından emindir ama önce 'bu kepaze köyde dedikoduları yayalım da gerisi gelir' der.

Ali'nin şeytani planı devreye girmiş, köyde Haşim ile Süreyya arasında bir şeyler olduğu dedikodusu yayılmaya başlamıştır. Köy fırınına ekmek pişirmeye giden Zehra Leyla'nın Süreyya hakkında söylediği imalı sözlerden şüphelenmiş ve bu işin arkasının geleceğinden korkmaya başlamıştır. Bu arada muhtarlıkta Ali davayı yönetecek kişi olan Muhtar İbrahim'e Süreyya ile Haşim'in arasında ilişki olduğunu söyler. İbrahim ise eğer onun böyle bir davayı yönetmesini istiyorlarsa itibar sahibi dürüst şahitler getirmeleri gerektiğini, Süreyya'yı sevmeyen kadınların ya da Ali'nin dostlarının şahitliğini kabul etmeyeceğini belirtir. Hasan ise şeriat hükümlerine göre herkesin şahitlik yapabileceğini söyler. O zaman bana delil getirin diyen İbrahim dedikodulara itibar etmeyeceğini söyler. Köyün muhtarı olan İbrahim Süreyya'nın böyle bir şey yapmayacağını biliyor, Ali ve Hasan'a ise aslında güvenmiyordur. Fakat bir sahnede Zehra'ya da tavsiye ettiği gibi yeni yönetimin adamları olan Ali ve Hasan'la iyi geçinmeye çalışmakta, tam bir iktidarsızlık örneği sergileyerek onların kontrolünde hareket etmektedir. Başka bir sahnede Zehra onun 'bir hizmetçi olduğunu, mutadan farkı olmayan bir köleye benzediğini, bir canavarın geçici eşi' olduğunu söyleyerek Şeyh Hasan ve Ali tarafından kirli oyunları için kullanıldığını ima eder fakat İbrahim'in onların istediğini yapmasına engel olamaz.

Şeytani planını uygulamak için acele eden Ali, Şeyh Hasan'ın da yardımıyla Haşim'i oğlu Muhsin'le tehdit ederek Süreyya aleyhine şahitlik etmesi için ikna eder ve planının son aşamasını uygulamaya geçer. Dışardan gelen sesleri duyan Zehra hemen dışarı çıkar ve sesin geldiği tarafa doğru gider. Ali köyün meydanında karısının kendisini aldattığını, şerefine gölge düşürdüğünü haykırarak köylülerin bakışları altında Süreyya'yı tekme tokat dövmektedir. Kadın erkek bir sürü insan Süreyya'yı yere yatırıp yumruklayan, tekmeleyen Ali'ye engel olmak ve Süreyya'ya yardım etmek yerine olanları izlemektedir. Bir ara Süreyya 'bana yardım edin' diyerek köylülerin olduğu tarafa doğru kaçmaya çalışır ama orada olanları izleyen bir adam Süreyya'yı tekrar Ali'nin önüne iter. Zulme ve haksızlığa dur demek yerine

kayıtsızca izlemeyi tercih eden bir topluluk vardır orada. Şiddetten beslenen, şiddeti seven ve kadınlara değer vermeyen bir topluluktur. Zehra Süreyya'yı yerden kaldırdıktan sonra kalabalığa dönüp 'burada toplanıp izlemeye utanmıyor musunuz' deyince köylülerden birisi 'başka erkeklerle birlikte olmuş' diye cevap verir. Köylüler Ali'nin söyledikleriyle yetinerek Süreyya'yı ya da başka bir şahidi dinlemeye gerek bile duymadan kararlarını vermiştir. Ortadoğu toplumlarında kadının şiddet görmesi ve bu durumun toplumda tepki görmemesi hatta onaylanması oryantalist literatürde karşımıza çıkan normal bir durumdur.

Süreyya'yı yerden kaldıran Zehra Ali'ye eve gidip konuşacaklarını söyler. Köylülerden birini de Muhtar İbrahim'i çağırması için gönderir. Zehra Süreyya'yı eve götürürken Ali oradaki kalabalığa 'bakın bana nasıl ihanet etmiş, bu suçunu cezasız bırakamayız, yaptıklarını ödemeli' diye bağırarak insanları istediği sonuca doğru yönlendirir. Ali, Zehra'nın evine gelen Muhtar İbrahim'e Süreyya'nın kendisini Haşim'le aldattığını söyler ve delil olarak da onları yan yana fısıldaşarak bir şeyler konuşurken, birbirlerine gülümserken ve elleri birbirine temas ederken gördüğünü söyler.

Resim 86



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 87



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

O sırada Zehra'nın evine gelen Haşim İbrahim'in Süreyya'yla ilişkisi olup olmadığı sorusu üzerine Süreyya'nın sürekli onun evimde olduğunu, yatağına uzandığını ve sadece kocaya söylenebilecek türden sözler sarf ettiğini söyler.

Haşim'in bu sözlerine şaşırın Süreyya onun bütün söylediklerini inkâr eder. Haşim'in evinde bir dakika bile fazladan kalmadığını, dış kapıyı da her zaman açık tuttuğunu söyler. Ali ise Haşim'in de onayını alarak ithamlarına devam eder. Bunun üzerine İbrahim Süreyya'ya 'akıl baliğ iki erkek tarafından anneliğe ve karılığa yakışmayan ameller işlemekle suçlanıyorsun' der ve ona masumluğunu kanıtlayıp kanıtlamayacağını sorar. Süreyya da kendisini onların suçladığını, onların Süreyya'nın suçunu kanıtlaması gerektiğini söyler. İslami hukuka göre davayı yönetecek olan Muhtar İbrahim'in bu konudaki cevabı ise ilginçtir. İbrahim'e göre 'bir koca, karısını itham ederse suçsuzluğunu kanıtlamak vazifesi kadına düşer. Kanun böyledir. Ama eğer kadın kocasını itham ediyorsa o durumda da karısı, kocasının suçunu ispat etmelidir.' İslamiyet'le bağdaşmayan bu kural İslami hukuka uygun bir kanun gibi gösterilmiştir. Fakat son derece adaletsiz olan bu kural bütün kadınları suçlu, bütün erkekleri ise suçsuz çıkarabilecek bir kuraldır. Böyle bir kuralın İslam şeriatıyla ilişkilendirilmesi ise İslamiyet'le ilgili oryantalist fikirlerin yeniden üretilmesine neden olmaktadır.

Resim 88



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 89



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Haşim'in söylediklerinden sonra böyle bir davayı yönetecek iki kişi olan Muhtar İbrahim ve köyün mollası Şeyh Hasan sadece erkeklerden oluşan bir heyeti toplarlar. Heyette İbrahim ve Hasan'ın yanı sıra Ali, iki oğlu, Ali'nin arkadaşları ve Süreyya'nın babası Murtaza Ramazan vardır. Sadece erkeklerden oluşan heyet

toplanır ve Süreyya ile ilgili karar verilir. Davanın görüldüğü binanın kapısı açılır ve dışarda bekleyen erkeklerin ‘Allahu ekber’ nidaları arasında Muhtar İbrahim, elinde Kuran’ı ve tesbihiyle Şeyh Hasan ve Süreyya’nın babası dışarı çıkarlar. Merakla bekleyen kalabalığa açıklamayı Süreyya’nın babası yapar ve “Mahkûmiyetine karar verildi. Kendisi suçlu bulundu” der. Zaten bu kararı hazır bir şekilde bekleyen kalabalık “Allahu ekber” ve “La ilaha illallah” nidalarıyla kazmaları kürekleri alarak Süreyya’nın recm edileceği köy meydanına doğru yürümeye başlarlar.

Süreyya’ya verilen recm cezası filmde İslami hukuka göre verilmiş bir ceza olarak yansıtılmıştır. Köyün sahte mollası Şeyh Hasan’ın Süreyya ile ilgili davanın görüleceği andan taşlama olayının sonuna kadar elinde taşıdığı Kur’an verilen ve uygulanan cezanın kaynağı olarak gösterilmiştir. Oysaki Kur’an’da zina cezası olarak recm yoktur. Kur’an’ı Kerim’de zina yapan evli veya bekâr kadın ve erkekler için belirlenen ceza yüz sopadır. Bununla birlikte Hz. Muhammed döneminde recm cezasının bir kaç kere uygulandığı rivayet edilmiştir ve bu sebeple de sünnet olarak kabul edilmektedir. Fakat recm cezasının uygulanabilmesi için çok ağır şartlar vardır. Öncelikle zina eden kişinin recmedilebilmesi için ikrar ya da dört erkek şahit gerekir. Zina yapanlardan biri ikrar eder diğeri inkâr ederse de ikrar edene recm uygulanır, inkâr edene uygulanmaz. Zinanın dört şahitle ispatı için şahitlik yapan dört erkeğin olayı açık ve net bir şekilde görmesi gerekmektedir. Birlikte, oynasırken, hatta aynı yatakta görülmeleri bile recm cezası için yeterli değildir. Ayrıca bazı mezheplere göre de zina ettiği iddia edilen kadının kocası dört şahitten birisi olamaz (Kaşıkçı, 2008). Oysaki filmde Süreyya zinayı inkâr etmesine rağmen onun sözlerine itibar edilmez ve recm edilmekten kurtulamaz. Haşim ise olayı ikrar ettiği halde yargılanmaz ve hiç bir ceza almaz. Ayrıca olayı gören dört şahit de söz konusu değildir. Sadece iki kişinin şahitliği yeterli görülmüştür ki bu şahitlerden birisi Süreyya’nın kocası Ali’dir ve İslam hukukuna göre kocanın şahitliği geçerli değildir. Dahası ortada her hangi bir ilişki gören şahit de yoktur. Ellerin birbirine temas etmesi, fısıldaşma, gülüşme gibi eylemler zina gerekçesi olarak kabul edilmiştir ve sadece kadına ceza uygulanmıştır. Film recm cezasını, cezanın uygulanma şartlarını ve şeklini çarpıtarak yanlış bir şekilde yansıtır. Ayrıca recmi bu çarpık ve yanlış şekliyle İslamiyet’le bağdaştırarak da İslamiyet’in tıpkı oryantalistlerin yıllardır iddia

ettiği gibi barbar, adaletsiz, kadınları ezen ve vahşeti destekleyen bir din olduğu algısını pekiştirmektedir.

Hazırlıklar başlamıştır. Köyün erkek çocukları Süreyya'nın recmi sırasında ona atılacak taşları toplarlar. Diğer tarafta Süreyya'nın gömüleceği çukur kazılır. Davayı yöneten İbrahim namaz kılar ve arkasından 'Rabbim bana yardımcı ol. Şu yaptıklarımızı senin iradenle yapacaksak bana devam etme gücü ver. Bana doğru yolu göster. Ama bunu yapmamızı istemiyorsan bana bir işaret yolla ki bu ameli işlemeyeyim' diye dua eder. Şeyh Hasan ise iftira atarak bir kadının ölümüne yol açacak olmanın en ufak bir pişmanlığını ya da vicdan azabını taşımaz ve adaletsiz recme tıraş olarak hazırlanır. Yapılan haksızlığın ve adaletsizliğin farkında oldukları halde itiraz edemeyen, yapılan yanlışla dur diyemeyen ve bu zulme engel olamayan köyün kadınları kara çarşaflar içinde tesbih çekerler.

Resim 90



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 91



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Zehra'nın evinde ise Süreyya hazin sonu için hazırlanmaktadır. Önce olanları anlayamayacak kadar küçük olan kızlarıyla vedalaşan Süreyya onlara annelerinden hatıra kalacak birer hediye verir ve onlara sınımsız sarılır. İzleyicilerin duygusal yoğunluğunu ve olanlara karşı olan öfkesini zirveye çıkaran bu sahne bütün bu kötülüklerin kaynağı olarak gösterilen ve cahillerin dini olarak yansıtılan İslamiyet'e ve Müslümanlara karşı olan öfkeyi de artırır niteliktedir. Özellikle 11 Eylül saldırılarından beri Batılıların zihninde var olan İslamiyet'in barbar bir din olduğu

algısı bu tarz duygusal yoğunluğu yüksek sahnelerle ve recm hadisesinin filmin son yarım saatten fazla bir süresinde ayrıntılı bir şekilde işlenmesiyle daha da artırılmaya çalışılmıştır. Teyzesi Zehra onun hazırlanmasına yardım ederken Süreyya ondan kızlarına sahip çıkmasını ve büyüdüklerinde onlara annelerinden bahsetmesini, gerçeği onlara anlatarak kızlarının annelerinden utanmamalarını sağlamasını ister. Zehra ise sadece onlara değil bütün dünyaya gerçekleri anlatacağına dair Süreyya'ya söz verir.

Resim 92



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

“Allahu ekber” nidalarıyla Süreyya'yı almaya gelen öfkeli erkekler yapacakları vahşetten zevk alan bir tarzda yansıtılmıştır. Saldırgan, öfkeli ve kin dolu olan erkekler yürürken Zehra'yı arkadan itecek kadar barbardır. Muhafızlar engel olmasa hemen orada Süreyya'ya saldırıcağı gibi duran kalabalık sanki onu taşıyarak öldürmek için sabırsızlanmaktadır. Köy meydanına geldiklerinde Muhtar İbrahim ve yine elinde Kur'an ve tesbih olan Şeyh Hasan onları beklemektedir. Muhtar İbrahim Süreyya'ya hitaben, “Süreyya Manutçehri, uzunca süre aramızda tartışarak şeriat usullerine göre bir hükme vardık. Oybirliğiyle alınmış bir karardır. İdam kararın verilmiştir” der. Bu arada idam kararını uygulamaya can atan erkekler hep bir ağızdan ‘idam, idam, idam’ diye bağıarak verilen kararı onayladıklarını ve bu cezanın infazı için hissettikleri iştihayı ortaya koyarlar. Kalabalığı susturduktan sonra sözlerine devam eden İbrahim “Alınan karara göre hak bugün Kupayeh'te yerini bulacak, idam edileceksin” diyerek Süreyya'ya kararı bizzat tebliğ eder.

İbrahim, Süreyya'nın recm edilmesini hakkın yerini bulması olarak gören Ortadoğulu toplumun sözcüsüdür. Doğulu toplumlar bu kadar adaletsiz ve zalimane bir kararı destekleyen erkeklerden ve bu karara sesini çıkaramayan, engel olamayan kadınlardan oluşmaktadır. İbrahim'den sonra söz alarak köy halkına hitap eden Şeyh Hasan kötülüğün ve vicdansızlığın cisimleşmiş hali gibidir. Köylüleri galeyana getiren bir konuşma yapan Şeyh Hasan "Bu kadın köyümüzün haysiyetini kirletmiştir. İşlediği günahların cezasını çekmelidir. Kendisine atacağınız her taşla haysiyetinizi tekrar geri kazanmış olacaksınız" diye öfkeyle bağırır. Filmde zina yapan bir kadının bütün köyün namusunu lekelediği ve köylülerin onu taşıyıp öldürerek namuslarını geri kazanacakları gibi Ortaçağ'dan kalma safsatalara inanan Müslüman imajı Hollywood'un İslamiyet'in cahillerin dini olduğunu kanıtlamaya yönelik çabasının bir ürünüdür.

Resim 93



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 94



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Kendisi için kazılan çukurun yanına götürülen ve son sözleri sorulan Süreyya kalabalığa dönerek 'Bunu nasıl yaparsınız? Belli ki beni hiç tanımamışsınız. Ben Süreyya. Evlerinize girip çıktım. Rızıklarımızı paylaştık. Bizler dosttuk. Bunu bana nasıl razı görürsünüz? Ben sizin komşunuzum, annenizim, kızınızım, senin karınım. Bunu bir insana nasıl yapabilirsiniz?' der. Kalabalıktan birisi 'bu Allah'ın emri' diye bağırarak verilen cezayı yine İslamiyet'e ve şeriata bağlayınca diğerleri de hep bir ağızdan 'Allahu ekber' diye bağırmaya başlarlar. Kolları arkadan birbirine bağlanan

Süreyya beline kadar kazılan çukurun içine gömülerek cezasını çekmesi için hazırlanır.

Süreyya beline kadar çukura gömüldükten sonra İbrahim Süreyya'nın babası Murtaza Ramazan'a söyleyecek bir şeyin var mı diye sorar. 'Söylenecek bir şey mi var İbrahim?' diye cevap veren Murtaza gözyaşları içerisinde kalabalığa dönerek 'O artık benim kızım değil. Ben onun babası değilim. Hadi artık bitirelim şu işi' der. Filmde Süreyya'nın babası zina meselesi gündeme geldikten sonra ortaya çıkmıştır. Ondan önce kızının evliliğinde yaşadığı sıkıntılardan muhtemelen hiç haberi olmayan Murtaza bir kere bile kızına söylenenlerin doğru olup olmadığını sormamış, olayı Süreyya'dan dinleme ihtiyacı duymamıştır. Bütün bu süreçte zaman zaman başını önüne eğmesi, Süreyya'ya bakamaması ve gözyaşlarını tutamaması da kızının başına gelenlere üzülmelerinden değil onun işlediği günahattan utanmasından kaynaklanmaktadır. Süreyya'ya verilen idam cezasını sorgusuz sualsiz onaylayan Murtaza kendi kızına ilk taşı atmaktan da çekinmez. Murtaza Ramazan'ın Süreyya'ya karşı olan tavrı ve Ali'nin kendi kızlarına olan tavrı aslında aynı sebebe bağlanmaktadır. Ortadoğu toplumlarında kadının değersiz oluşu daha çocukluklarında başlar ve kız çocukları aile içerisinde erkek çocuklar gibi değer görmez. Tıpkı Murtaza gibi Ali de film boyunca kız çocuklarına yokmuş gibi davranır. Süreyya'dan boşanıp Mehri ile evlenerek şehre yerleşme planları yapan Ali iki oğlunu yanında götürecektir fakat iki kızını Süreyya ile bırakarak onların nasıl geçineceklerini bile düşünmeyecektir.

Resim 95



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 96



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

İbrahim, Süreyya'ya ilk taşı atması için babasına iki tane taş verir. Murtaza iki taşı da Süreyya'ya atar ama isabet ettiremez. İyice hırslanan Murtaza bir taş daha ister ve 'Allah'ım, bu fahişeyi öldürmede bana yardım et' diye dua ederek üçüncü taşı da atar ama yine taş isabet etmez. Bunun üzerine kalabalığın içerisinde yaşlı bir kadın ağlayarak 'İbrahim, bu ilahi bir işaret. Taş çarpmıyor. Rabbim onun masum olduğunu biliyor. Bir şeyler yap' diye seslenir. Öncesinde Allah'a 'eğer bu işi yapmamızı istemiyorsan bana bir işaret yolla ki bu ameli işlemeyeyim' diye dua eden İbrahim kadının sözlerinden sonra bir an irkilir ve tereddüt eder. İbrahim'in bu tereddüdünü gören ve bir an korkan Ali, Şeyh Hasan ile göz göze gelince Hasan İbrahim'i geri çeker. Ali de Murtaza'nın elinden taşı alarak 'tamam ihtiyar, sen bana bırak' der ve Süreyya'ya atar. Ali'nin ilk taşının Süreyya'nın alnına isabet etmesiyle kalabalıktan yine 'Allahu ekber' sesleri yükselir. Ali'nin attığı ikinci taş Süreyya'nın tam alnının ortasına gelir ve kafasından kan sızmaya başlar.

Ali iki taş attıktan sonra kalabalığın arasından köylülerin destekleri arasında kenara çekilir. Ali'den sonra sıra Şeyh Hasan'dadır. Önce kızına taş atarak gösterdiği cesaretinden dolayı tebrik etmek için Murtaza'yı öpen Hasan da üzerine düşeni yapar ve Süreyya'ya taş atar. Attığı taşın isabet etmesinden sonra bir elinde Kuran diğer eli havada 'Allahu ekber, La ilahe illallah Muhammed Resulullah' diye bağırarak Hasan'a kalabalık da eşlik eder. Birçok Hollywood filminde terörist olarak gösterilen

Ortadoğulular Batılılara karşı düzenledikleri saldırıları gerçekleştirirken de ‘‘Allahu ekber’’ ve ‘La ilahe illallah Muhammed Resulullah’ nidalarını atarken gösterilirler ve yapılan saldırıları Allah adına, İslamiyet adına yaptıklarını iddia ederler. Özellikle 11 Eylül saldırılarından sonra çekilen filmlerde Ortadoğulu Müslümanların terör eylemlerinin sorumlusu olarak gösterilen İslamiyet Doğu’nun geri kalmışlığının da sebebi olarak yansıtılır. Bu filmde de yapılan adaletsizliğin ve vicdansızlığın İslam adına Allah’ın emri olarak yapılması İslamiyet’i cahillerin ve barbarların dini olarak yansıtır. 1996 yılında Stuart Baird tarafından çekilen *Executive Decision* (Kritik Karar) filminin sonunda ‘İslam’ın gerçek askeri’ olduğunu iddia eden Hassan’ın ölmek üzereyken ‘Allahu ekber’ diye bağıarak pilotları öldürmesi, 2008 yılında Jeffrey Nachmanoff tarafından çekilen *Traitor* (Hain) filminde tamamı Müslüman olan teröristlerin İslam adına yaptıklarını düşündükleri eylemlerden önce kendilerinden geçip ‘Allahu ekber’ diye bağırması ve bu filmde bir grup barbar erkeğin masum olduğunu bildikleri bir kadına zina iftirası atarak onu İslam adına ‘Allahu ekber’ nidalarıyla taşlamaları İslamiyet’i karalamaya çalışan aynı oryantalist mantık tarafından üretilmiştir.

Resim 97



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 98



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Sıra Süreyya’nın oğullarına gelmiştir. Ali, onları annelerini taşlamaları için ortaya getirir ve ellerine birer taş verir. Hasan da onlara ‘hadi çocuklar, Allah rızası için yapın’ diyerek destek olur. Biraz tereddüt eder gibi olan çocuklar birbirlerine

bakarak kafa salladıktan sonra annelerini taşlarlar ve Şeyh Hasan'ın öncülük ettiği kalabalıktan yine 'Allahu ekber' sesleri duyulur. Daha sonra muhafızlardan birisinin kolundan tutup getirdiği Haşim'in eline taş verirler ve Süreyya'yı taşlamasını isterler. Fakat taşı Süreyya'ya atamayan Haşim yere atar ve o sırada yanına gelen oğlu Muhsin'i alarak oradan uzaklaşır. Artık sıra o ana kadar sabırsızlıkla bekleyen kalabalıktadır. Yerden aldıkları taşları Süreyya'ya atan kalabalık her isabetli atıştan sonra kendilerinden geçercesine tekbir getirerek bağırır. Kefene benzeyen beyaz elbisesi kıpkırmızı olan Süreyya acı ile inlemektedir. Süreyya'nın recm sahnesini yavaş çekimde bütün ayrıntılarıyla perdeye yansıtan yönetmen olayın bütün trajedisini izleyiciye detaylı bir şekilde aktararak filmin izleyiciler üzerinde yarattığı etkiyi ve hayal kırıklığını arttırmaya çalışmıştır. İzleyicilerin duygularına seslenen bu sahneler Doğuya ve İslamiyet'e karşı kin ve nefret uyandırıcı ve aşağılayıcı mesajlar taşımaktadır.

Erkekler arka arkaya tekbir sesleriyle Süreyya'nın üzerine taşları yağdırırken kadınlar ise arkada sadece ağlar ve tesbih çekerler. Etraf kan gölü haline gelmiştir. Kalabalık artık öldü diye taş atmayı bıraktığında Süreyya'nın üzerine eğilerek büyük bir zevkle ölüp ölmediğini kontrol eden Ali Süreyya'nın bir gözünü yarım açmasıyla irkilir ve 'sürtük hala ölmemiş' diye bağırarak kalabalığa tekrar taş almalarını söyler. Yeniden atılan taşlarla son nefesini veren Süreyya'nın cansız bedeninin başına gelip tekrar kontrol eden Ali bu defa amacına ulaşmış olmanın mutluluğuyla gülerken oradan ayrılır. Bir iftira sonucu taşlanarak öldürülen Süreyya'nın cesedinin defnedilmesine bile izin verilmez. Hava karardıktan sonra teyzesi Zehra köyden bir grup kadınla birlikte cesedi nehrin kenarına götürüp bırakır. Köyde ise aynı akşam sanki o gün hiç öyle bir olay yaşanmamış gibi gün içinde gelen gösteri ekibinin eşliğinde eğlence vardır.

Resim 99



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Resim 100



The Stoning of Soraya (2008) filminden bir sahne

Sonraki sahnede Zehra'nın evinin bahçesinde karşılıklı oturan gazeteci Freidoune ve Zehra'yı görüyoruz. Zehra yeğeni Süreyya'nın başına gelenleri anlatmıştır. Zehra 'işte bunların hepsi dün gerçekleşti. Bu sabah tan ağarmadan tekrar nehre gittim. Köpeklerden arta kalan kısmını gömdüm' dedikten sonra hikâye biter. Olayın trajikliği karşısında gözyaşlarına hakim olamayan Freidoune kayıt cihazını durdurur ve kaseti içinden çıkarır. O anda kapı çalar. İçeri giren Haşim Freidoune'a arabasının hazır olduğunu söyler ve tamirhaneye geri döner. Freidoune'ın Zehra'nın evinde olduğunu öğrenen Şeyh Hasan, onun öylece çekip gitmesine müsaade etmek istemez. İbrahim adamın bir suç işlemediğini, bir şey yapamayacaklarını düşünse de Şeyh Hasan 'adam gazeteci, hem de yazarmış. Bu olup bitenler sınırlarımız içinde kalmalı' diyerek muhafızlara hazır olmaları talimatını verir. Zehra ile Freidoune, Haşim'in tamirhanesine doğru yaklaşırken arabasıyla Ali gelir ve Şeyh Hasan ile İbrahim'in yanında durur. Hasan Ali'ye 'senin şu anda evleniyor olman gerekmiyor muydu' diye sorar. Ali düğünün iptal olduğunu, kızın babasının idam edildiğini söyler. On dört yaşındaki Mehri ile evlenmeyi çok isteyen ve bu uğurda masum karısına iftira atarak onun ölümüne yol açan Ali hayal kırıklığına uğramıştır. Olanları duyan Haşim 'ne oldu yani, bunca şey boşa mı gitti' diye isyan eder. Sonra da Muhtar İbrahim'e dönerek 'hepsi yalandı. Bana zorla yalancı şahitlik yaptırdılar. Oğlumun yetim kalacağını söylediler' der. Bunu duyan İbrahim şaşkınlık içinde Hasan'a bakar. Hasan ise ona 'bana öyle bakma. Sen de bu

işin içindeydin' der. İbrahim 'bana yalan söylediniz' diye bağırınca Şeyh Hasan 'bu köyün muhtarı sensin. Davayı sen yönettin' diyerek bütün sorumluluğu İbrahim'in üstüne atar ve gazetecinin gitmesine engel olmaları gerektiğini söyler. Bütün konuşmaları binanın arkasına saklanarak dinleyen Zehra ve Freidoune ortaya çıktıklarında Hasan ve İbrahim, Freidoune'ın gitmesine engel olmaya çalışırlar. Ancak Freidoune'ın çantasındaki bütün kasetleri ve ses kayıt cihazını kırdıktan sonra onun gitmesine izin verirler. Fakat onların bunu yapacağını tahmin eden Zehra ve Freidoune önlemlerini almıştır. Evden çıkmadan önce kaseti alan Zehra, Freidoune'ı ileride bir köşede bekler. Arabayla Zehra'nın yanına gelen Freidoune kaseti Zehra'dan alarak yoluna devam eder. Freidoune'ın kaseti aldığını gören Hasan, İbrahim ve yanındakiler arabanın peşinden koşarlarken Zehra onların önünü keser ve İbrahim'e neden korktuğunu sorar. Zehra 'Kurban olduğum Allah'ım çok yücedir. Hak yerini buldu. Köyümüz dünyaya bir örnek olmayacak mıydı? Şimdi tüm dünya öğrenecek. Evet, burada gerçekleşenlerden tüm dünyanın haberi olacak. Tüm dünya öğrenecek' diye bağırır.

Filmin sonunda arabasıyla köyden uzaklaşan Freidoune Sahebjam Zehra'nın anlattığı hikâyeyi bütün dünyaya duyurmak üzere Batı'ya doğru giderken ekranda çıkan yazı izleyenleri recm cezasının günümüzde hala çok yaygın olduğu konusunda bilgilendirir. "Fransız asıllı İranlı yazar Freidoune Sahebjam **Süreyya'nın Recm Edilişi** adlı romanı yayımladığında İran'daki recm ve kadın hakları sıkıntıları üzerine dikkatleri çekerek, en çok satanlar listesine girmiştir. Resmi kaynaklarca inkâr edilse de çoğu kadından oluşan sayısız insan, dünyanın dört bir yanında halen recm edilerek öldürülmektedir." Daha sonra da ekranda Süreyya'nın 9 yaşındayken çekildiği ondan kalan tek fotoğrafı görürüz (bknz. resim 32).

Resim 101



Süreyya'nın 9 yaşındayken çekildiği ondan kalan tek fotoğraf

Zehra yeğenine verdiği sözü tutmuştur. Olanları tüm dünyaya anlatmayı başarmıştır. Dünyadan kasıt ise Doğuda yapılan adaletsizliklere ve zulme dur diyerek bu toplumlarda baskı gören kadınları kurtaracak olan Batılı toplumlardır. Oryantalist literatürde kadınların erkek egemen toplumsal yapı içinde zulüm ve baskı altında olduğu iddiası Müslüman toplumların ilkel ve barbar olduklarının kanıtı olarak gösterilmektedir. Buna göre vahşi ve barbar Müslüman erkekler kendilerinden aşağı mahlûklar olarak gördükleri kadınlara zulmetmektedir. Bu fikri destekleyen *The Stoning of Soraya (Süreyya'yı Taşlamak)* gibi filmlerin Hollywood tarafından üretilmesiyle de Amerika Birleşik Devletleri'nin Irak ve Afganistan işgallerine ve Ortadoğu politikasını şekillendirme çabalarına cinsiyete dayalı makul bir gerekçe üretilmeye çalışılmaktadır. Örneğin, Amerikan medyasında çıkan görüntüler ve Hollywood'un ürettiği bu tarz filmlerle Afganistan işgali Taliban zulmü altında eziyet gören kadınları kurtarmaya yönelik bir çaba olarak gösterilmiştir. Medyanın bu yöndeki desteğinin en güzel örneklerinden birisi **Time** dergisinin Ağustos 2010 sayısında burnu ve kulakları kesilmiş bir Afgan kadının resmi kullanılarak hazırlanan

‘Afganistan’dan çıkarsak ne olur?’ başlıklı kapak haberidir. Kocasının ailesi tarafından işkence gören on sekiz yaşındaki Ayşe daha fazla dayanamayıp evden kaçınca kocası ve ailesi tarafından yakalanarak cezalandırılır ve burnu ve kulakları kesilir. Ayşe gibi pek çok Afgan kadının erkeklerin zulmü altında ezildiği belirtilen haberde ABD yönetiminin bu kadınların güvenliğini ve özgürlüğünü sağlamadan Afganistan’dan çekilmemesi gerektiği belirtilir (Baker, 2010).

Resim 102



Time (Ağustos 2010) dergisinin kapağı

The Stoning of Soraya (Süreyya'yı Taşlamak) da ABD'nin Ortadoğu ülkeleri üzerindeki politikalarını kadın hakları ve toplumsal olaylar üzerinden meşrulaştırmaya çalışan bir film. Filmde, Haşim'in zihinsel engelli oğlu dışındaki bütün erkekler, Süreyya'nın çocuk yaşta iki oğlu dâhil, zalim ve kötüdür. Kadınlar ise erkeklerin zulmü altında ezilen ama yapılan haksızlıklara sesini çıkaramayan zavallı biçareler durumundadır. Filmde gösterilen Ortadoğu toplumunda yalan, iftira, hırsızlık, cinselliğe düşkünlük, şiddet, barbarlık, zulüm gibi pek çok oryantalist

klışenin tamamının örneklerini bulmak mümkündür. Hollywood sinemasında yıllar boyunca Müslümanlarla ilgili üretilen bu klışeleri yeniden üreten film Ortadoğu toplumlarındaki kadın hakları problemini ve İslamiyet'in neden olduğunu iddia ettikleri barbarlığı ve vahşeti gözler önüne sererek bu bölgeye müdahalenin gerekliliğinin altını çizer. Filmde desteklenen oryantalist anlayışa göre Amerikan hükümeti bu bölgelere müdahale ederek kadınları erkeklerin zulmünden kurtardığı gibi bu bölgelerdeki Müslümanları da İslamiyet'in neden olduğu anti demokratik yönetimlerden ve cehaletten de kurtararak onları özgürleştirmeyi amaçlamaktadır.

4.4 FİMLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Medyanın oryantalist düşüncenin yaygınlaşmasındaki önemli rolüne dikkat çeken Edward Said'e göre "(...) elektronikleşmiş, postmodern dünyanın özelliklerinden biri, bu dünyada Şark'a bakmanın aracı olan klışelerin pekiştirilmiş olmasıdır. Televizyon, filmler, medyanın tüm olanakları, bilgiyi gitgide tek tipleşen kalıplara girmeye zorladı" (Said, 2004: 35). Bu bölümde incelediğimiz filmler de [*Argo* (2012), *Keskin Nişancı* (2014) ve *Süreyya'yı Taşlamak* (2008)], Said'in ele aldığı şekilde, Doğu'yla ilgili klışeleri pekiştiren ve Doğu'yu küçük kalıplara ve önyargılara sokmaya çalışan sayısız Hollywood yapımları arasından seçilmiştir.

11 Eylül saldırılarından sonra çekilen filmlerin üçü de gerçek olaylardan sinemaya uyarlanmış olsa da olaylarda bazı değişiklikler yapılmış ve Ortadoğu'ya karşı var olan oryantalist bakış açısını pekiştirmeye hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır. Ortadoğu'da (İran ve Irak) geçen üç filmde de bulunan bölgeler mekânsal olarak ötekileştirilmiştir. *Argo*'da kaos ve kargaşanın hakim olduğu İran sokakları tehlikeli ve karışık yansıtılırken *Keskin Nişancı*'da ise yıkık dökük harabe binaların olduğu Irak hem bir çöl kadar sıcak hem de pis olarak tasvir edilmiş ve sokakların Amerikan askerleri için tehlikeli ve ölümcül olduğu vurgulanmıştır. *Süreyya'yı Taşlamak* filminin geçtiği çorak dağların arasındaki Kupayeh köyü de oryantalist literatürdeki Ortadoğu tasvirlerine uygun bir mekandır.

Üç filmde de yer alan Doğulu karakterlerin kadın erkek çocuk ayrımı yapılmadan tamamının kötü olarak yansıtılması oryantalist anlayışı destekler niteliktedir. Filmlerdeki neredeyse bütün Ortadoğulular olumsuz özellikleriyle ön plana çıkarılmıştır. *Argo*'da İranlılar sürekli bağırıp çağırarak, kavgacı, barbar kalabalıklar olarak yansıtılmıştır. *Keskin Nişancı*'da ise Amerikan askerleri tarafından 'vahşiler' ve 'suratsızlar' diye tanımlanan Iraklıların tamamı cani teröristlerdir. Her iki filmde de Amerika'dan ve Amerikalılardan nefret eden Ortadoğulular dünya barışını tehdit eden, fırsatını bulduğunda düşman oldukları Amerika için tehdit oluşturabilecek tehlikeli insanlar olarak gösterilir. *Süreyya'yı Taşlamak* filminde ise diğer filmlerden farklı olarak Batı (Amerika) için tehlike oluşturan düşman yoktur fakat filmin kahramanı Süreyya ve hikâyeyi anlatan Zehra dışındaki neredeyse bütün karakterler barbar ve kötüdür. Özellikle erkek egemen bir yapıya sahip olduğu iddia edilen Ortadoğu toplumlarında kadınların erkeklerin zulmü altında ezildiğinin altı çizilmiştir. Filmde Haşim'in akıl hastası oğlu Muhsin dışında iyi bir erkek karakter görmek mümkün değildir. Kadınların bir kısmı Haşim'in ölen karısının cenazesi bile kalkmadan eşyalarını yağmalayacak kadar ahlaksız ve sürekli başkaları hakkında konuşan dedikoducular olarak gösterilirken bir kısmı da yapılan yanlışın farkında olmasına rağmen itiraz edemeyen, sesini çıkaramayan ve erkek egemenliği altında ezilen mağdur biçarelerdir.

Argo ve *Keskin Nişancı* filmlerinde Doğulu ve Batılı karakterler üzerinden yapılan 'biz' ve 'öteki' tasvirleri yıllardır oryantalist literatürde kurulan ikili karşıtlıklara uygun niteliktedir. İki filmde de medeniyeti ve cesareti temsil eden Amerikalılar ülkeleri için hayatlarını riske atan kahramanlar olarak yansıtılırlar. Özel hayatlarında birbirlerine karşı saygılı, sadık, şefkatli ve sevecen olan Amerikalı karakterler iyi birer eş, evlat, baba ve arkadaşlardır. Amerikalı karakterlerin karşıtı olarak barbar, zalim, şiddete meyilli ve nefret dolu olarak yansıtılan Ortadoğulular ise ilkel ve geri kalmıştır.

Argo ve *Keskin Nişancı* filmlerinde dikkat çeken bir diğer klişe ise Batı ile işbirliği yapan iyi Doğulu karakterlerdir. *Argo* filminde Kanada büyükelçisinin evinde çalışan hizmetli Seher kendi hayatını riske atarak Amerikalı altı elçilik

çalışanının orada gizlendiğini İranlı yetkililerden saklamış ve filmin kahramanı Batılılarla işbirliği yapmıştır. Bu işbirliğinden dolayı filmin sonunda ülkesini terk ederek Irak'a gitmek zorunda kalan Seher aynı zamanda film boyunca izleyicilerin birebir iletişim kurabildiği tek İranlı karakterdir. *Keskin Nişancı* filminde ise El-Kaide'nin Irak'taki lideri Kasap'ın yerini Amerikalı askerlere söylemeyi kabul eden Şeyh de Batı ile işbirliği yapan iyi Doğulu karakterlerdendir. Her ne kadar Kasap'ın bu durumu öğrenmesinden korksa da Amerikan askerlerine belli bir para karşılığında onu nasıl bulacaklarını söylemeyi kabul eden Şeyh işbirliğinin sonucunu canıyla ödemiş, Kasap ve adamları tarafından öldürülmüştür.

İncelenilen üç filmin bir diğer özelliği İslamiyet'e ilişkin olumsuz klişelerin yer alıyor olmasıdır. Her ne kadar İslamiyet'e dair olumsuz özellikler en fazla *Süreyya'yı Taşlamak* filminde yer alsa da *Argo* ve *Keskin Nişancı* filmlerinde de bulunan bölgenin Müslüman bir bölge olduğu ve karşı karşıya kalınan tehlikeli teröristlerin de Müslümanlar olduğu tekrar tekrar vurgulanmıştır. *Argo*'da CIA ajanı Tony Mendez Ortadoğu'ya gitmek için daha uçağa biner binmez, *Keskin Nişancı*'da ise filmin en başında ve çatışma sahnelerinden önce duyulan ezan sesleri izleyicilere tehlikenin kaynağının İslamiyet'le olan ilişkisini hatırlatır. Her iki filmde de yer alan çarşafli kadınlar, sarıklı cüppeli adamlar Hollywood'un klişe Müslüman Ortadoğulu tiplerine uygun özellikler taşır. *Argo*'da Batı yanlısı Şah Rıza Pehlevi'nin tahttan indirilmesinden sonra yerine gelen ve rehine olayının olmasından sorumlu tutulan Ayetullah Humeyni'nin dini bir lider olduğu özellikle vurgulanarak tehlikenin İslami kaynaklı olduğu ima edilmiştir. *Keskin Nişancı*'da da film boyunca El-Kaide askerlerinden 'mücahitler' diye bahsedilerek düşmanın Müslüman kimliğinin altı çizilmiştir. Yine Amerikan askerlerini Kurban bayramı yemeği için sofrasına davet eden adamın bile terörist çıkması her Müslümanın terörist olduğu fikrini desteklemektedir.

Süreyya'yı Taşlamak filminde ise cahillerin dini olarak gösterilen İslamiyet Ortadoğu toplumlarının geri kalmışlığının, barbarlığının ve şiddete meyilli oluşunun temel sebebi olarak ele alınmıştır. Dini lider olan köyün mollası Şeyh Hasan'ın kirli geçmişi, iki yüzlülüğü ve yalancı ve iftiracı bir adam oluşu Hollywood'un yıllardır

ürettiği Şeyh klişesinin tekrarı niteliğindedir. Uygulanabilmesi için bir çok şartın gerekli olduğu recm cezasının yanlış uygulandığını yüzeysel bir şekilde İslamiyet’le ilişkilendirerek İslamiyet barbarların dini olarak gösterilmeye ve İslamiyet’e karşı var olan önyargılar artırılmaya çalışılmıştır. Yalan, iftira, rüşvet, dolandırıcılık, sahtekârlık, şiddet, cehalet, şehvete düşkünlük gibi yıllardır Müslüman toplumlara atfedilmiş olumsuz özelliklerin hepsinin örneklerinin bulunduğu filmde yapılan yanlışlar İslamiyet’le ilişkilendirilmiş, geri kalmış Müslüman toplumların Batılı devletler tarafından modernleştirilmeye ihtiyacı olduğu ima edilmiştir.

Hollywood’un Ortadoğu ve Müslümanlarla ilgili ürettiği olumsuz genellemelerle dolu sayısız filmde üç tanesini [*Argo* (2012), *Keskin Nişancı* (2014) ve *Süreyya’yı Taşlamak* (2008)] incelediğimiz bu bölümde Hollywood filmlerinin Batı’nın Doğu’ya bakışını nasıl etkilediğine ve şekillendirdiğine ışık tutmaya çalıştık. Oryantalist literatürde Ortadoğulu Müslümanlarla ilgili yıllardır üretilen klişeleri tekrar eden bu üç film 11 Eylül saldırılarından sonra zirveye çıkan ‘öteki’ne karşı olumsuz önyargıyı daha da artırma çabaları göstermektedir. Ortadoğulu Müslümanların Batı ve Batılılar için büyük bir tehdit olabileceğinin altını çizen filmler Amerika’nın Ortadoğu ülkelerine yaptığı müdahaleleri de haklı çıkarmaya çalışmaktadır.

SONUÇ

Ortadoğu Ortaçağ'dan beri Batı için hem bir cazibe merkezi hem de Batının kendi kimliğini inşa etmesine yardımcı olan ve Batının tam tersi bir kimliği olan 'öteki' olmuştur. Edward Said'e göre de Doğu sadece Batı'nın komşusu değildir; Doğu aynı zamanda Batı'nın "en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biri" olmuştur. Ayrıca Doğu "karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Batı'nın tanımlanmasına" yardımcı olmuştur (Said, 2004: 11).

Batı kendi kimliğini tanımlamak ve kendi üstün tarihini evrenselleştirerek kendi hâkimiyetini kabul ettirmek için Doğuyu farklı dönemlerde içinde bulunulan şartlarla ilişkili olarak farklı şekillerde temsil etmiştir. Doğu kimi zaman "Orta Çağ'da olduğu gibi korku duyulan, sapkın, vahşi ve barbar bir öteki, bazen meraklı Batılı gözlerin seyirlik egzotik beldesi, kimi zaman da aydınlanmış dimağların despotik yönetim biçimlerini eleştirdiği köleleştirilmiş bir toplum" (Erkan, 2009: 56) olarak sunulmuştur. Batı için her dönemde 'ötekiliğini' koruyan Doğu 20. yüzyılın sonlarına doğru Ortadoğu ülkeleriyle yaşanan siyasi krizler ve Ortadoğulu Müslüman grupların sorumlu olduğu Batılıları hedef alan terör olayları sonucu 'düşman' ve 'tehdit' olarak görülmeye başlamıştır. Özellikle 11 Eylül saldırılarından sonra ortaya çıkan İslamofobi kavramıyla ırka ve dine dayalı temsiller yaygınlaşmış, İslamiyet ve terör yan yana kullanılan kavramlar olmuştur.

11 Eylül tarihini Amerika için, 11 Eylül sonrasını ise başta 'Orta Doğu' olmak üzere İslam coğrafyasının çoğunluğu için büyük bir travmanın yaşandığı tarihsel bir uğrak olarak tanımlayan Ensar Nişancı, Bernard Lewis, Samuel Huntington gibi ünlü sosyal bilimcilerin oluşmasında katkı sağladıkları neo-oryantalist dilin 11 Eylül sonrasında daha da kaba ve saldırgan bir biçimde devreye girdiğini belirtir (Nişancı, 2005: 89). Bu yeni oryantalist anlayış Doğuyu sadece "Batının aynasında negatif bir imge" olarak tanımlamakla yetinmeyerek 'tehditkârlık, teröristlik ve düşmanlık' gibi kategoriler de eklemiştir. Neo-oryantalizmin yarattığı Doğu her bakışta tehlike ve tehditleri hatırlatan, İslami köktendinci toplumsal hareketlerin ve terörizmin kaynağı olarak gösterilmektedir. Bu

değişiklik Doğuyla kurulan ilişkinin içeriğini de değiştirmiş, artık amaç Doğuyu kurtarmak değil Doğudan yayılan tehlike ve tehditten kendini ve tüm dünyayı kurtarmak olmuştur. Neo-oryantalizmin diliyle kurulan bu bakış açısına göre terörizm demokrasinin yokluğuna paralel olarak gelişmektedir, bu yüzden de terörizmi yok etmek amacıyla bu toplumlar demokratikleştirilmelidir. 11 Eylül'den sonra bu amaçlarını gerçekleştirmek için her şeyi yapmaya hazır olduklarını gösteren Amerikan hükümeti terörizme kaynaklık ederek dünya düzeni için tehdit oluşturan toplumları şiddet yoluyla da olsa demokratikleştirerek hem onları kurtarmayı hem de bütün dünyayı onların yarattığı tehditten kurtarmayı hedeflediklerini iddia etmiştir (Nişancı, 2005: 89-96).

Sinemanın her kesimden izleyiciye ulaşabilme ve insanları etkileyebilme gücünü çok iyi bilen Hollywood yapımcıları şüphesiz neo-oryantalist dili en etkin ve en saldırgan bir şekilde kullananlar arasında yer alıyor. Aslında 1900lü yılların başlarından beri Hollywood yapımcıları, sinemanın gücünün farkında olan Amerikan hükümetinin en büyük müttefiklerinden olmuşlar, sosyal ve siyasi kriz dönemlerinde ürettikleri filmleri hem ülke içinde hem de uluslararası arenada Amerikan hükümetinin çıkarlarına hizmet eden etkin bir silah olarak kullanmışlardır. Çeşitli dönemlerde çekilen filmlerde içinde bulunulan siyasi şartlara uygun bir düşman algısı yaratan Hollywood yapımcıları milli birlik ve beraberliğin sağlanması için ellerinden geleni yapmışlardır.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren ideolojik içeriklere sahip Doğu temsilleri içeren filmler üreten Hollywood yıllar boyunca Doğu'yu egzotik, erotik, mistik ve hayali bir bölge olarak yansıtarak bir Doğu miti oluşturmuştur. 20. yüzyılın sonlarına doğru Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra komünist tehdidin ortadan kalkmasıyla düşmansız kalan Hollywood bu açığı Müslümanlarla kapatmış, 1990lardan sonra çekilen sayısız filmde Müslümanlar 'düşman öteki' olarak gösterilmiştir. 11 Eylül saldırılarından sonra ise 'terörist Doğulu' imajı iyice güçlenmiştir. Yeni oryantalist dille çekilen filmlerde Doğulular (özellikle de Orta Doğulu Müslümanlar) Batılılara ve Batılıların sahip olduğu değerlere (demokrasi,

özgürlük, modernlik, vs) düşman köktendinci fanatikler ve Batı medeniyetini yok etmeye çalışan teröristler olarak ekrana yansımaktadır.

11 Eylül saldırılarından sonra Hollywood ile Amerikan hükümetinin bir işbirliği içinde olduğunu belirten Marc Cooper saldırılardan hemen sonra 11 Kasım tarihinde Amerikan Başkanı George Bush'un danışmanlarından Karl Rove ile önde gelen Hollywood yapımcılarının bir araya gelerek film sektörünün hükümetin 'terörizm ile savaş' politikasına nasıl destek verebileceklerini tartıştıklarını bildirir. Toplantıdan sonra Karl Rove Hollywood'a emirler vermediğinin altını çizerek sadece film yapımcılarına Beyaz Saray'ın üzerinde durduğu bazı noktaları vurgulamak istediğini belirtmiştir. Bunlar "Beyaz Saray'ın savaşı İslamiyet'e değil terörizme karşıdır, Amerikalılar vatani göreve davet edilmelidir, bu global yankı uyandırması gereken global bir savaştır, bu kötülüğe karşı yapılan bir savaştır, Amerikalı çocuklara yeniden güven verilmelidir, ve savaş kurgulanmalı ve anlatılmalıdır" (Cooper, 2001). Hollywood yapımcıları da kendilerine düşen görevi yerine getirmişler ve 'terörizme karşı savaş' adı altında önce Afganistan'a ve sonrasında da Irak'a karşı açılan savaşlar beyaz perdeye taşınmıştır.

Hollywood sinemasında Ortadoğu'nun kültürel temsilini ve bu temsil şeklinin oryantalist söylemle ilişkisini incelediğimiz tezimizde Hollywood ve Amerikan hükümeti arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin üretilen filmler üzerindeki etkisini ortaya koymaya çalıştık. Sinemanın devletin ideolojik aygıtlarından biri olmasından yola çıkarak Hollywood'un Amerikan hükümetine ülke içinde ve uluslararası arenada rızaya dayalı bir hegemonya kurmasında yardımcı olduğunu ve Amerika'nın 'yumuşak gücünü' artırarak Amerikan ideolojisinin yaygınlaşmasında ve insanlara kabul ettirilmesinde önemli bir rol oynadığını iddia ettik.

Tezimizin örneklendirilmesi için 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra çekilen, gösterime girdikleri dönemde yüksek izleyici oranı elde eden ve içerdikleri Ortadoğulu temsilleri nedeniyle ülke içinde ve dışında tartışmalara neden olan *Argo* (2012), *American Sniper* (*Keskin Nişancı*, 2014) ve *The Stoning of Soraya* (*Süreyya'yı Taşlamak*, 2008) filmleri oluşturdukları Ortadoğu ve Ortadoğulu betimlemelerinde kullanılan klişeler dikkate alınarak analiz edilmiştir. Bu filmlerin

incelenmesiyle Hollywood'un Ortadoğu ve Ortadoğululara ilişkin temsillerinde oryantalist literatürden ne şekilde yararlandığı ve yıllardır üretilen klişeleri nasıl miras aldığı sorgulanmaya çalışılmıştır. 11 Eylül saldırılarından sonra zirveye çıkan yeni oryantalist söylem aracılığıyla üretilen bu üç film Ortadoğulu Müslümanlarla ilgili yıllardır üretilen klişeleri yeniden üretmektedir. Ortadoğulu Müslümanların Batı ve Batılılar için büyük bir tehdit oluşturabileceğini iddia eden filmler İslamiyet'le ilgili Batı'da var olan önyargıları da tekrar etmektedir. İslamiyet'i ve Müslümanları 'terör, savaş, kaos, kargaşa, şiddet, barbarlık' gibi sayısız olumsuz özellikle ilişkilendiren filmler Amerika'nın Ortadoğu ülkelerine yaptığı müdahaleleri de haklı çıkarmaya çalışmaktadır.

KAYNAKÇA

- ABADAN, Nermin (1968). “Herbert Marcuse: One-Dimensional Man Kitap Tahlili”, **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, Cilt: XXIII, No.2, s.335-342.
- ABDÜLMELİK, Enver (1998). “Krizdeki Oryantalizm”, **Krizdeki Oryantalizm Eleştiriler**, çev. Melike Kır, İstanbul, Yöneliş Yayınları.
- ABİSEL, Nilgün (1995). **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan Yayıncılık.
- ADIGÜZEL, Yusuf (2001). **Kültür Endüstrisi: Kitle Toplumunun Açmazları**, İstanbul, Şehir Yayınları.
- ADORNO, Theodor W., Max HORKHEIMER (2013). “Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma”, **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- ADORNO, Theodor W. (2013). “Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış”, **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- AKA, H. Burç, Ensar Nişancı (2015). “Neo-Oryantalizm ve Ortadoğu’yu Anlamak”, **Yalova Sosyal Bilimler Dergisi**, cilt 5, sayı 9, ss. 9-26.
- ALTHUSSER, Louis (2010) **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Alp Tümertekin, 4. Baskı, İstanbul, İthaki Yayıncılık.
- ALTUN, Fahrettin (2005) **Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş**, İstanbul, Küre Yayınları.

- ANKARALIGİL, Nazım (2008) “Van Dijk’in Eleştirel Söylem Analizinden Hareketle The Siege- Kuşatma Filmi Üzerine İdeoloji Çözümlemesi”, Film Çözümlemeleri, der. Seyide Parsa, İstanbul, Multilingual Yayınları.
- ARENDR, Hannah (2014) **Totalitarizmin Kaynakları**, çev. İsmail Serin, İstanbul, İletişim Yayınları.
- ARIK, Bilal (2004). “Bir Kültür Endüstrisi Ürünü Olarak 14 Şubat Sevgililer Günü”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı 20, s. 79-87.
- ARSLAN, Ali (2004). “Medyanın Birey, Toplum ve Kültür Üzerine Etkileri”, **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi**, cilt 1, sayı 1, Yıl: 2002-2005, <http://www.insanbilimleri.com>.
- ARSLAN, Ali (2005). “Türkiye’de Medya-Toplum İlişkisi ve Medyanın Profesyonellik Etiği Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme”, **Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi**, Sayı: 5.
- ARSLAN, Ali (2006). “Medya Politika İlişkisi Üzerine Sosyolojik bir Değerlendirme”, **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi**, <http://www.insanbilimleri.com>.
- ARTI, Sulaiman (2007). “The Evolution of Hollywood’s Representation of Arabs before 9/11: the Relationship between Political Events and the Notion of ‘Otherness’”, **Networking Knowledge**, vol. 1, No:2, ss.1-20.
- ATILGAN, Gökhan (2001). “Marx’da İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Doktrininin Bir Olanığı”, **Praksis Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı 4, s. 11-34.

- ATIKER, Erhan (1998). **Modernizm ve Kitle Toplumu**, İstanbul, Vadi Yayınları.
- AZİZ, Aysel (1982). **Toplumsallaşma ve Kitle İletişim**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, Yayın No. 2.
- BAGDIKIAN, Ben Haig (2004). **The New Monopoly**, Boston: Beacon Press.
- BAKER, Aryn (2010). “Afghan Women and the Return of the Taliban”, *Time*, August 2010, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007407,00.html>
- BARRETT, Michele (1996). **Marx’tan Foucault’a İdeoloji**, çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Sarmal Yayınevi.
- BAYAR, Fırat (2010) “Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşme Sürecinde Türkiye”, **Uluslararası Ekonomik Sorunlar Dergisi**, sayı 32, Dışişleri Bakanlığı Yayınları.
- BELGE, Murat (2000) “Önsöz”, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Louis Althusser, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BEST, Steven, Douglas KELLNER (1998) **Postmodern Teori-Eleştirel Soruşturmalar**, çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- BİRYILDIZ, Esra (2000) **Sinemada Akımlar**, İstanbul, Beta Basım Yayım.
- BOTTOMORE, Tom (2013). **Frankfurt Okulu ve Eleştirisi**, İstanbul, Say Yayınları.
- BRIGGS, Asa, Peter BURKE (2004) **Medyanın Toplumsal Tarihi**, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.

- BULUT, Yücel (2002). **Oryantalizmin Kısa Tarihçesi**, İstanbul, Yöneliş Yayınları.
- BULUT, Yücel (2011). “İdeolojinin Tarihçesi”, **İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi**, cilt 3, sayı 23, s. 183-206.
- BULUT, Yücel (2012). “Sunuş”, **İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi, 24. Sayı ss.vi-xviii.
- BÜKER, Seçil, Y. Gürhan TOPÇU (2010). **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- CANDEMİR, Tülin (2006). “Türk Sinema Afişlerinde Geleneksel Kültürel Göstergeleri”, **International Symposium of Traditional Arts**, Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts Traditional Arts Department, İzmir, Cilt.2, 581-590, Türkiye, 16-18 Kasım 2006.
- CEVİZCİ, Ahmet (2002). **Felsefe Ansiklopedisi**, İstanbul, Paradigma Yayınları.
- CHOMSKY, Noam (1995). **Medya Denetimi: İmmediatist Bildirgesi**, çev. Şen Süer, İstanbul, Tümgörmeler Yayıncılık.
- CHOMSKY, Noam (2012). **Sömürgecilikten Küreselleşmeye**, Ankara, Ütopya Yayınları.
- COLE, Juan (2013). “Argo as Orientalism and why it Upsets Iranians”, Informed Comment Website, <http://www.juancole.com/2013/02/orientalism-upsets-iranians.html>.
- COMOLLI, Jean-Luc, Jean NARBONI (2010). “Sinema/ İdeoloji/ Eleştiri”, çev. Mustafa Temiztaş, **Sinema: Tarih-Kuram- Eleştiri**, ed. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları.

- COOPER, Marc (2001). "Lights! Cameras! Attack! Hollywood Enlists", *The Nation*, November 21, 2001, <https://www.thenation.com/article/lights-cameras-attack-hollywood-enlists/>.
- ÇAĞAN, Kenan (2008). "Yanlış Bilinç'ten Anlam Arayışı'na İdeoloji", **İdeoloji**, ed. Kenan Çağan, Ankara, Hece Yayınları.
- ÇELİK, Nur Betül (2005). **İdeolojinin Soykütüğü I: Marx ve İdeoloji**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- ÇOBAN, Barış (2008). "Medya ve Küreselleşme", **Medya Eleştirileri 2008& Küreselleştirme Makinesi Medya**, der. Nesrin Tan Akbulut ve Can Bilgili, İstanbul, Beta Basım Yayım.
- ÇOBAN, Barış (2009). "Sinema, Mitoloji, İdeoloji; Sinemaya Eleştirel Bir Bakış", **Medya Eleştirileri 2009: Kitle İletişimi ve Toplumsalın Üretimi**, der. Nesrin Akbulut, Can Bilgili, İstanbul, Bata Yayınları.
- ÇOBAN, Savaş (2008). "İletişim, Küreselleşme, Kültürel Emperyalizm ve Televizyon", **Medya Eleştirileri 2008& Küreselleştirme Makinesi Medya**, der. Nesrin Tan Akbulut ve Can Bilgili, İstanbul: Beta Basım Yayım.
- ÇOBAN, Savaş (2013). **Hegemonya Aracı ve İdeolojik Aygıt Olarak Medya**, İstanbul, Parşömen Yayıncılık.
- ÇORUK, Ali Şükrü (2007). "Oryantalizm Üzerine Notlar", **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt IX, Sayı 2, s. 193-203.
- DEMİR, Tarkan, Nuh AŞAN (2014). "Hollywood Kamerasında İslam'ın Ötekileştirilmesi", **Turkish Studies**, volume 9/5, ss. 741-748.

- DEVİRAN, Yusuf (2010). **Haber Söylem İdeoloji**, İstanbul, Başlık Yayınları.
- DIJK, Teun Van (2003). “Söylem ve İdeoloji Çokalanlı Yaklaşım”, **Söylem ve İdeoloji Mitoloji-Din-İdeoloji**, hazırlayanlar Barış Çoban, Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınevi.
- DIKEN, Bülent, Carsten Bagge LAUSTSEN (2010). **Filmlerle Sosyoloji**, İstanbul, Metis Yayınları.
- DİKİCİ, Erkan (2014) “Doğu-Batı Ayrımı Ekseninde Oryantalizm ve Emperyalizm”, **Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi**, Vol. 3, No. 2, <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk>.
- DÖKMEN, Üstün (2001). **İletişim Çatışmaları ve Empati**, İstanbul, Sistem Yayıncılık.
- EAGLETON, Terry (1996). **İdeoloji**, çev. Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- ECO, Umberto (1991). “Göstergebilimsel Bir Gerilla Savaşına Doğru”, **Enformasyon Devrimi Efsanesi**, der. Yusuf Kaplan, İstanbul: Rey Yayıncılık, s. 93-105.
- EDWARDS, Brian (2001). “Yankee Pashas and Buried Women: Containing Abundance in 1950s Hollywood Orientalism”, **Film & History**, Vol. 31.2, ss. 13-24.
- EKİNCİ, Barış Tolga (2014). “Argo Filmi Bağlamında Hollywood Sinemasında Söylem ve Yeni Oryantalizm”, **Atatürk İletişim Dergisi**, sayı 6, s.s 51-66.
- ENDERUN, Mehmet A. (2011). **Beyaz Perdenin Din Algısı**, İstanbul, Işık Yayınları.

- ERDOĞAN, İrfan (2000). **Kapitalizm, Modernleşme, Postmodernizm ve İletişim**, Ankara, Erk Yayınları.
- ERKAN, Hilal (2009). **Hollywood Sinemasında Oryantalizm**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları.
- GENCEL BEK, Mine (2005). “Yerel Politika ve Yerel Medya”, **Medya ve Toplum** der. Sevda Alankuş, İstanbul, IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- GEZGİN, Suat (2002). “Medyanın Toplumsal İşlevi Ve Kamuoyu Oluşumu”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, ss.11-20.
- GHOMESHI, Jian (2012). “Argo is Crowd-pleasing, Entertaining and Unfair to Iranians”, **The Globe and Mail**, 2 Kasım 2012.
- GIROUX, Henry A. (1999). **The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence**, Boston: Rowman & Littlefield Publishers.
- GÖNENÇ, Özgür (2007). “Küresel Dünyanın Yeni Sömürü Silahı”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, sayı 29, ss79-91.
- GRAMSCI, Antonio (2003). **Hapishane Defterleri**, çev. Adnan Cemgil, İstanbul, Belge Yayınları.
- GÜÇHAN, Gülseren (1992). **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Kitabevi.
- GÜÇHAN, Gülseren (1999). **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- GÜLSOY, Derya (2005). “Medyanın Altyapısına Muhalif Bir Yolculuk Noam Chomsky”, **Kadife Karanlık**, ed. Nurdoğan Rigel, İstanbul, Su Yayınevi, ss. 139-185.
- HALL, Stuart, Bob LUMBLEY, Gregor MCLENNON (2014). “Yanlışbilinçlilik Olarak İdeoloji: Lukacs”, **İdeoloji Üzerine**, der. ve çev. Can Şahan, İstanbul, Pales Yayıncılık.
- HAN, Angie (2014). “Argo Fact vs. Fiction: The CIA Weighs In”, <http://www.slashfilm.com/argo-fact-vs-fiction-cia/>
- HENTCH, Thierry (2008). **Hayali Doğu**, İstanbul, Metis Yayınları.
- HEYWOOD, Andrew (2011). **Siyasi İdeolojiler Bir Giriş**, Ankara, Adres Yayınları.
- ILGAZ B., Ceyda (2005). “Kitle İletişim Araçları ve Toplumsal Yaşam”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, sayı 21, s.71-75.
- IŞIK, Metin (2001). “Globalleşme, Yerelleşme ve Medya”, **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, cilt1, sayı 4, s. 38-43.
- IŞIK, Metin (2002). **Kitle İletişim Teorilerine Giriş**, İstanbul, Eğitim Kitapevi Yayınları.
- IŞIKMAN, Nihan G. (2009). “Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili”, **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı 14, s. 175-192.
- İNAL, Ayşe (2005). “Medyanın Etkisi Sorunsalına Başka Bir Bakış”, **Medya ve Toplum** der. Sevda Alankuş, İstanbul, IPS İletişim Vakfı Yayınları.

- JAY, Martin (2005). **Diyalektik İmgelem**, İstanbul, Belge Yayınları.
- KAPLAN, Yusuf (2012). “Yeni-Oryantalizm: Kültürel Sömürgecilik”, **Mostar**, Sayı 90, s. 30-33.
- KARA, Tolga (2014). “Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım”, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC**, Volume 4, Issue 1.
- KAŞIKÇI, Osman (2008). “İslam Hukukunda Recm Cezası”, **E-Akademi Hukuk, Ekonomi ve Siyasal Bilimler Aylık İnternet Dergisi**, sayı 79, Eylül 2008, <http://www.e-akademi.org>.
- KAZANCI, Metin (2002). “Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı”, **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, sayı 57 (1), s. 55-87.
- KAZANCI, Metin (2003). “Althusser ile İdeoloji Üzerine Yapılamamış Bir Söyleşi”, **Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi**, sayı 1 (2), s. 37-55.
- KEJANLIOĞLU, D. Beybin (2005). **Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları
- KELLNER, Douglas (1995). **Media Culture**, Londra&New York, Routledge.
- KELLNER, Douglas (2009). “Toward a Critical Media/ Cultural Studies”, **Media/ Cultural Studies Critical Approaches**, der. Rhonda Hammer , Douglas Kellner, New York, Peter Lang, ss. 5-24.

- KELLNER, Douglas (2013). “Frankfurt Okulu’nu Yeniden Değerlendirmek: Martin Jay’in *Diyalektik İmgelem*’inin Eleştirisi”, **Frankfurt Okulu**, der. H. Emre Bağce, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- KESHAVARZ, Fatemeh (2007). **Jasmine and Stars: Reading More Than Lolita in Tehran**, North Caroline, The University of North Caroline Press.
- KEYMAN, Fuat, Mahmut MUTMAN, Meyda YEĞENOĞLU (1999). “Giriş: Dünya Nasıl ‘Dünya’ Oldu?” **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, der. Fuat KEYMAN, Mahmut MUTMAN ve Meyda YEĞENOĞLU, İstanbul, İletişim Yayınları.
- KEYMAN, Fuat (2011). “Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet”, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı 20/II, s. 11-33, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- KILIÇASLAN, Emine Ç. (2011). **Siyasal İletişim İdeoloji ve Medya İlişkisi**, İstanbul, Kriter Yayınları.
- KIREL, Serpil (2010). **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- KOLKER, Robert (1999). **Film, Form and Culture**, Boston, McGraw-Hill College.
- KOLKER, Robert (2008). “Kültürel Pratik Olarak Sinema”, **Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1**, Ankara, Orient Yayıncılık, ss. 97-145.
- KOWSARI, Masoud (2014). “300: Cultural Stereotypes and War against Barbarism”, **International Journal of Women’s Research**, Vol. 3, No. 1, Spring & Summer 2014, pp 19 – 55.

- KÖMEÇOĞLU, Uğur (2002). “Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül”, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı 20/II, s. 33-53, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- KROGH, Thomas (1999). “Frankfurt Okulunun Kültür Analizi”, **Medya İktidar İdeoloji**, der. Mehmet Küçük, Ankara, Ark Yayınları.
- KURT, Selim (2014). “Soğuk Savaş Sonrası ABD’nin Ortadoğu Politikası”, **Tarih Okulu Dergisi**, Yıl 7, Sayı XIX, ss.167-196,
<http://www.johschool.com/Defaultx.aspx?ID=10>
- KURTBAĞ, Ömer (2010). **Amerikan Yeni Sağ ve Dış Politikası**, Ankara, Usak Yayınları.
- KÜÇÜKCAN, Talip (2011). **Toplumun, Kültür Politikaları ve Medyanın Kültürel Süreçlere Etki Algısı Araştırması**, Ankara, Seta.
- LENIN, Vlademir (2003). **Ne Yapmalı**, İstanbul, Eriş Yayınları.
- LEWIS, Bernard (1982). “The Question of Orientalism”, **New York Review of Books**, 24 Haziran 1982.
- LITTLE, Douglas (2002). **American Orientalism: The United States and the Middle East since 1945**, North Carolina, The University of North Carolina Press.
- LOCKMAN, Zachary (2013). **Hangi Ortadoğu?**, İstanbul, Küre Yayınları.
- MACBRIDE, Sean and Commission (1980). **Many Voices, One World**, London: The Anchor Press.

- MANNHEIM, Karl (2008). **İdeoloji ve Ütopya**, çev. Mehmet Okyayuz, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- MARCUSE, Herbert (1990). **Tek Boyutlu İnsan**, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları.
- MARDİN, Şerif (1976). **İdeoloji**, Ankara, Sevinç Matbaası.
- MARX, Karl ve Friedrich ENGELS (2012). **Alman İdeolojisi**, çev. Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.
- MARX, Karl (2009). **Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi**, çev. Kenan Somer, Ankara, Sol Yayınları.
- MARX, Karl (2014). **1844 El Yazmaları**, çev. Murat Belge, İstanbul, Birikim Yayınları.
- MARX, Karl (2015). **Kapital 1. Cilt**, çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan, İstanbul, Yordam Kitap.
- MCCHESENEY, Robert W. (2003). "Küresel İletişimin Politik Ekonomisi", **Kapitalizm ve Enformasyon Çağı**, der. R. McChesney, E. Wood ve J. Foster, Ankara, Epos Yayınları.
- MCLELLAN, David (2009). **İdeoloji**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- MCLUHAN, Marshall, Jerome AGEL (2005). **Yaradığımız Medya**, İstanbul, Turkuvaz Kitap.
- MERİÇ, Cemil (1967) "İdeoloji", **İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi**, cilt 2, sayı 21-22, s. 119-142.
- MORA, Necla (2008a). "Medya ve Kültürel Kimlik", **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi**, <http://www.insanbilimleri.com>.

- MORA, Necla (2008b). **Medya Çalışmaları Medya Pedagojisi ve Küresel İletişim**, ed. Cem Uçan, Alt Kitap.
- MORRICE, David (1996). **Philosophy, Science and Ideology in Political Thought**, New York, St. Martin's Press.
- MORRIS, Brian (2004). **Din Üzerine Antropolojik İncelemeler Bir Giriş Metni**, çev. Tayfun Atay, Ankara, İmge Kitabevi.
- MOUSAVI, Narges Sadat (2013). "Neo-Orientalist Perspective on Iran, India and East: Case Study of Oscar Winners Argo, Slumdog Millionaire and Avatar", **Iranian Review of Foreign Affairs**, Vol. 4, No 1, Spring 2013, ss. 77-104.
- MUTMAN, Mahmut (2007). "Şarkiyatçılık/ Oryantalizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık**, ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim Yayınları.
- NALÇAOĞLU, Halil (2005). "Medya ve Toplum İlişisini Anlamak Üzerine Bir Çerçeve", **Medya ve Toplum** der. Sevda Alankuş, İstanbul, IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- NICOLINI, Kim (2012). "Argo, Fuck Yourself"
<http://www.counterpunch.org/2012/10/26/argo-fuck-yourself/>.
- NİŞANCI, Ensar (2005). "Klasik Oryantalizmden Neo-Oryantalizme; İslam, Demokrasi ve Büyük Orta Doğu Projesi Üzerine", **Avrasya Dosyası**, cilt: 11, sayı: 3, ss.88-113.
- NYE, Joseph S. (2004). "Soft Power and American Foreign Policy", **Political Science Quarterly**, Volume 119, Number 2.

- O'SHAUGHNESSY, Michael (1999). **Media and Society: An Introduction**, Oxford, Oxford University Press.
- OKYAYUZ, Mehmet (2008). "Sunuş: Karl Mannheim'da Bilgi Sosyolojisi ve İdeoloji Teorisi", **İdeoloji ve Ütopya**, çev. Mehmet Okyayuz, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- ORÇAN, Mustafa (2008). "Modern Bir Asabiyet Olarak İdeoloji", **İdeoloji**, ed. Kenan Çağan, Ankara, Hece Yayınları.
- OREN, Michael B. (2007). **Power, Faith and Fantasy: America in the Middle East 1776 to the Present**, New York: W.W. Norton & Company.
- OSKAY, Ünsal (2006). **Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri**, İstanbul, Der Yayınları.
- ÖNAL, Hülya, Kemal Cem BAYKAL (2011). "Klasik Oryantalizm, Yeni Oryantalizm ve Oksidentalizm Söylemi Ekseninde Sinemada Değişen 'Ben' ve 'Öteki' Algısı" **Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks**, Sayı 3, No: 3, s.107 – 128.
- ÖRS, Birsen (2009a). **19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ÖRS, Birsen (2009b). "Postmodern Dünyada İdeolojinin Dönüşümü", **İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, No: 40.
- ÖZDEMİR, Sadi (1998). **Medya Emperyalizmi ve Küreselleşme**, İstanbul, Timaş Yayınları.

- ÖZEL, Zühal (2008). “Beynelmilel: Bir Film Afişinin Göstergibilimsel Çözümlemesi”, **Film Çözümlemeleri**, der. Seyide Parsa, Multilingual Yayınları: İstanbul.
- ÖZER, Ahmet (2007). “11 Eylül, Bölünen Dünya, Huntington ve Çatışma”, **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi**, Cilt 4, Sayı 2. <http://www.j-humansciences.com>.
- ÖZKAYA, Cevat (1992). “Tarihsel Süreç İçinde Oryantalizm (I)”, **Araştırma ve Kültür Vakfı Yayınları Bülten**, Yıl 2, Sayı 8, İstanbul, Araştırma ve Kültür Vakfı Yayınları.
- ÖZPEK, Burak Bilgehan (2012). “En Uzun 10 Yıl: 11 Eylül Sonrası Ortadoğu”, **Ortadoğu Etütleri**, Cilt 3, No 2, Ocak 2012, ss.183-215, Ankara, Ortadoğu Stratejik Araştırmalar Merkezi.
- ÖZTÜRK, Mehmet (2010). “I. Körfez Savaşı’ndan 11 Eylül Sürecine ABD’nin Irak Politikası ve Bunun Türk-Amerikan İlişkilerine Etkileri”, **Akademik Bakış Dergisi**, Sayı 19, Celalabat: İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü <http://www.akademikbakis.org>
- ÖZYURT, Cevat (2014). Marx’da Yanılsama ve İdeoloji Olarak Din”, **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, yıl 7, sayı 2, s. 207-240.
- PARLA, Jale (2010). **Efendicilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- PARLAK, İsmet (2005). **Kemalist İdeoloji’de Eğitim**, Ankara, Turhan Kitabevi Yayınları.

- PERSE, Elizabeth M. (2001). **Media Effects and Society**, London, Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- PIRENNE, Henri (2009). **Ortaçağ Kentleri**, çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, İletişim Yayınları.
- RİGEL, Nurdoğan (1993). **Medya Ninnileri**, İstanbul, Sistem Yayıncılık.
- RODINSON, Maxime (1983). **Batıyı Büyüleyen İslam**, çev. Cemil Meriç, İstanbul, Pınar Yayınları.
- ROSENBLATT, Naomi (2009). "Orientalism in American Popular Culture", **Penn History Review**, vol. 16, no:2, ss. 51-63.
- ROTHA, Paul (2000). **Belgesel Sinema**, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- RYAN, Michael, Douglas KELLNER (1997). **Politik Kamera**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- SAID, Edward (2004). **Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları**, çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları.
- SANCAR, Serpil (2008). **İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme**, Ankara, İmge Kitabevi.
- SANDER, Oral (2004). **Siyasi Tarih 1918-1994**, Ankara, İmge Kitabevi.
- SARDAR, Ziauddin (1999). **Orientalism**, Buckingham ve Philadelphia, Open University Press.
- SCHILLER, Herbert (1993). **Zihin Yönlendirenler**, İstanbul, Pınar Yayınları.

- SCOGNAMILLO, Giovanni (1997). **Dünya Sinema Sanayii**, İstanbul, Timaş Yayınları.
- SHAHEEN, Jack G. (2001). **Reel Bad Arabs How Hollywood Vilifies a People**, New York, Olive Branch Press.
- SHOEMAKER, Pamela, Stephen D. REESE (1997). “İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi”, **Medya, Kültür, Siyaset**, der. Süleyman İrvan, Ankara, Alp Yayınevi.
- SİBAİ, Mustafa (1993). **Oryantalizm ve Oryantalistler**, çev. Doç. Dr. Mücteba Uğur, İstanbul, Beyan Yayınları.
- SOUTHERN, Richard (2000). **Ortaçağ Avrupası’nda İslam Algısı**, İstanbul, Yöneliş Yayınları.
- SOYER, Ayşe Ç., Seda Sünbül OLGUNDENİZ (2008). Animasyon Film Afişlerinde Duygusal Zeka Kullanımı: Görsel ve Metinsel Öğeler Aracılığıyla Yaratılan Beğeniler, **2. Uluslararası Duygusal Zeka Sempozyumu**, 9-10 Ekim 2008, İzmir.
- SREBERNY- MOHAMMADI, Annabelle (1996). “The Global and the Local in International Communications”, **Mass Media and Society**, der. James Curran ve Michael Gurevitch, London, Arnold.
- SUNGUR, Suat (2008). “Kültürel Emperyalizmin Ötesi: Küreselleşme, İletişim ve Yeni Uluslararası Düzen”, **Stratejik Araştırmalar Dergisi / Journal of Strategic Studies**, cilt 1, sayı 1, s. 94-138.
- SÜPHANDAĞI, İsmail (2004). **Batı ve İslam Arasında Oryantalizm**, İstanbul, Gelenek Yayınları.

- ŞAN, Mustafa Kemal, İsmail HİRA (2007). “Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi”, **Sosyoloji Yazıları 1**, s. 281-295, İstanbul, Kızılelma Yayınları.
- ŞAN, Mustafa Kemal (2008). “Modernlik ve Postmodernlik Yolunda İdeolojilerin Dönüşümü”, **İdeoloji**, ed. Kenan Çağan, Ankara, Hece Yayınları.
- TAMER, Mine G. (2010). “Tarihsel Süreçte Sivil Toplum”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, cilt 27, sayı 1, ss. 85-109.
- TAYLAN, Hasan Hüseyin, Ümit ARKLAN (2008). “Medya ve Kültür: Kültürün Medya Aracılığıyla Küreselleşmesi”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt X, Sayı 1, ss. 85-97.
- TEKSOY, Rekin (2005). **Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- THOMPSON, John B. (2013). **İdeoloji ve Modern Kültür Kitle İletişimi Çağında Eleştirel Toplum Kuramı**, çev. İdil Çetin, Ankara, Dipnot Yayınları.
- TOSUN, Cengiz (2007). “Marx’ın Egemen İdeoloji Anlayışı”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı 3, s. 111-124.
- TÜRKBAĞ, Ahmet Ulvi (2003). “Kimlik, Hukuk ve Adalet Sorunu”, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı:23, s. 209-216.
- UĞUR, İmran, Sedat ŞİMŞEK (2008). “Kitle İletişim Araçlarından Televizyonun Küreselleşme Boyutunda Meydana Getirdiği Kültür Emperyalizmi ve Toplumların Bu Emperyalizme Karşı Geliştirdikleri Direnç Mekanizmaları”, **Medya Eleştirileri 2008 & Küreselleştirme Makinesi Medya**, der. Nesrin Tan Akbulut ve Can Bilgili, İstanbul, Beta Basım Yayım.

- ULUÇ, Güliz (2008). **Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- ULUÇ, Güliz (2009). **Medya ve Oryantalizm**, İstanbul, Anahtar Yayınları
- UZUN, Ruhdan (2013). **İletişim Kuramları**, ed. Erkan Yüksel, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ÜLKER, Hilal (2012). “Bir Kültür Emperyalisti olarak Sünger Bob”, **İdeolojik Arena Medya**, der. Burcu Kaya Erdem, İstanbul, Beta Yayıncılık.
- VALANTIN, Jean-Michel (2006). **Hollywood, Pentagon ve Washington**, çev. Ömer Faruk Turan, İstanbul, Babıali Kültür Yayıncılık.
- VINCENT, Andrew (2006). **Modern Politik İdeolojiler**, İstanbul, Paradigma Yayıncılık.
- WAYNE, Mike (2009). **Marksizm ve Medya Araştırmaları Anahtar Kavramlar, Çağdaş Eğilimler**, çev. Barış Cezar, İstanbul, Yordam Kitap.
- WOODSON, Alex (2013). “Ethics on Film: Discussion of Argo”, http://www.carnegiecouncil.org/publications/ethics_onfilm/0008.html
- YAYLAGÜL, Levent (2013). “Bilgisayar ve İnternetin Ekonomi Politikası”, **Global Media Journal**, Cilt 4, Sayı 7, s. 214-236.
- YEĞENOĞLU, Meyda (1999). “Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark”, **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, der. F. KEYMAN, M. MUTMAN, M. YEĞENOĞLU, İstanbul, İletişim Yayınları.

- YETİŞ, Mehmet (2002). “Kitap İncelemesi: Karl Manheim, İdeoloji ve Ütopya”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, cilt 57, sayı 3, s. 191-193.
- YILMAZ, Ertan (2008). “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, **Sinema, İdeoloji, Politika Sinemasal Yazılar-1**, İstanbul, Nirengi Kitap, ss. 63-87.
- YÜCEDOĞAN, Güleda (1997). “Medya-Kamuoyu İlişkisi”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi** Sayı 6, s. 83-87.
- ZAKZUK, M, Hamdi (2006). **Oryantalizm ve Medeniyetler Hesaplaşması**, çev. Abdulaziz Hatip, İstanbul, Yeni Akademi Yayınları.
- “Oscar ödüllü *Argo*'ya İran'dan sert tepki” <http://www.timeturk.com/tr/2013/03/14/oscar-odullu-argo-ya-iran-dan-sert-tepki.html>

ÖZGEÇMİŞ

Fadime Yılmaz, 1984 yılında Manisa'nın Alaşehir ilçesinde doğdu. Orta ve lise öğrenimini Alaşehir Anadolu Lisesi'nde tamamladı. 2001 yılında Fatih Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde başladığı lisans eğitimini 2005 yılında tamamladı. Aynı yıl aynı bölümde başladığı yüksek lisans eğitimini 2008 yılında tamamladı. Aynı yıl içinde İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde doktora programına başladı.

