



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Antropoloji Anabilim Dalı

**ORYANTALİZM VE AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NİN  
ORTADOĞU'YA BAKIŞININ SİNEMAYA YANSIMALARI**

Fatma Senem Güngör

Doktora Tezi

Ankara, 2011

# ORYANTALİZM VE AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NİN ORTADOĞU'YA BAKIŞININ SİNEMAYA YANSIMALARI

Fatma Senem Güngör

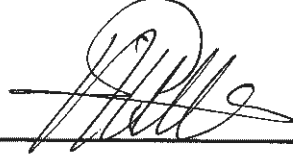
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Antropoloji Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2011

## KABUL VE ONAY

Fatma Senem Güngör tarafından hazırlanan “Oryantalizm ve Amerika Birleşik Devletlerinin Ortadoğu’ya Bakışının Sinemaya Yansımaları” başlıklı bu çalışma, 20 Aralık 2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Aylin GÖRGÜN BARAN (Başkan)



Doç. Dr. İsmail H. DEMİRDÖVEN (Danışman)



Prof. Dr. Nejla Serpil ALTUNTEK



Doç. Dr. Aslı YAZICI YAKIN



Yard. Doç. Dr. Orhun YAKIN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN  
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

27 Ocak 2012

Fatma Senem Güngör



**TEŞEKKÜRLER...**

Bu yolculuğa başlamama sebep olan ve yalnız bırakmayan sevgili İsmail Demirdöven'e, bu yolculukta bana risk almayı ve kelimelerin gücünü gösteren sevgili Serpil Altuntek'e, bana farklı pencerelerden bakmayı gösteren sevgili Aslı Yazıcı Yakın' a, engelleri aşmamda bana verdiği destek için sevgili Günseli Bayraktutan'a, mutlu olmanın sırrını yaşadığım canım oğluma ve bana tünelin sonunda ki ışığı görmeme yardım eden canım anneme gönül dolusu teşekkürler...

Son olarak bana ben olmayı gösteren canım eşim İlker Güngör; "kaptanın ustalığı durgun denizlerde belli olmaz", sen de bu yolculuğun en fırtınalı günlerinde ustalığını gösterdin.

*Bu çalışma, bana okumanın ve öğrenmenin gücünü gösteren, başarının bir son değil bir başlangıç olduğunu öğreten canım babama ithaf edilmiştir...*

## ÖZET

Fatma Senem GÜNGÖR. “**Oryantalizm ve Amerika Birleşik Devletleri’nin Ortadoğu’ya Bakışının Sinemaya Yansımaları**”, Doktora Tezi, Ankara, 2011.

Hollywood için Arapların yaşadığı Ortadoğu önceleri gizemin ve masalların diyarıyken, günümüzde tüm dünyayı tehdit eden terörizme en sahipliğe yapan bir mekâna dönüşmüştür. ABD’nin hegemonik politik düzeninin bir sözcüsü olan Hollywood “biz” ve “öteki” arasındaki ayrımı filmlerinin temaları üzerine oturtarak mekânsal farklılığın sınırlarını siyasi, kültürel ve ekonomik çerçeve içinde çizmiştir. 11 Eylül 2001 terör saldırıları, Afganistan ve Irak savaşları, bitmek bilmeyen İsrail-Filistin çatışmaları ile de Ortadoğu Batı’nın bilişsel haritasında çelişkili “siyasallaştırılmış bölge” olarak yerini almıştır. Bu çalışmanın ana tartışması Oryantalizmin gölgesinde oluşturulan ABD’nin Ortadoğu’ya yönelik güttüğü dış politika stratejilerinin Hollywood ile nasıl ilişkilendirildiğidir. Bu noktada çalışmada öncelikle Oryantalizmin anlamı ve tarihçesi incelenmiş, daha sonra da ABD ve Ortadoğu arasındaki politik tarih irdelenmiştir. Tarihsel araştırmalar sonrası çalışma Hollywood tarihine ve Öteki- Arap’ı imgesel bir yansıtmadan süreçsel ilişkilere nasıl kaydırıldığını dönemsel inceleme ile araştırılmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise 11 Eylül 2001 sonrası çekilmiş örnek bir film olan *Krallık* (2007) seçilerek, semiyolojik çözümleme yapılmıştır. Araştırmadaki ana amaç ABD devletinin ideolojik bir aygıtı olan Hollywood’un Ortadoğu dekorunda Oryantalist serapları nasıl canlı tuttuğu gösterilmektir.

Anahtar Kelimeler: Öteki, Oryantalizm, Orta Doğu, Hollywood, Politika.

Fatma Senem GÜNGÖR. **“Oryantalizm ve Amerika Birleşik Devletleri’nin Ortadoğu’ya Bakışının Sinemaya Yansımaları”**, Doktora Tezi, Ankara, 2011.

#### ABSTRACT

For Hollywood, Middle East is a place where the other-Arab lives in it. At the beginning this place has been demonstrated as a full of mysticism and ancient tales which now resign itself to a place of danger and causing a fear to the rest of the world by hosting `terrorism`. By doing this, Hollywood portrays “us” vs. “them” theme over terrorism based narratives by disposing moral lessons over US hegemonic political order. With the events of 9/11 terrorist attacks, the wars on Afghanistan and Iraq, and ongoing Palestinian-Israeli conflict, the Middle East has been taken a place at West’s cognitive map as conflicted “political landscape”. The argument throughout this research is indicating the relationship between US political strategy over Middle East and Hollywood by using the echoes of orientalism. So, in this circle this research starts with an interrogation of the term of “orientalism” and explores about the relationship between political histories of US and Middle East. After that, to make sense where Middle East stands in today’s Hollywood movies, this research focuses on the history of Hollywood and its films which reflects the other-Arab. How arguments about the terrorist-evil Arab operate on silver screen, this research examines on a sample Hollywood movie which is produced after 9/11 which the name is “The Kingdom” (2007). At the end, based on the image analysis of the movie, it will become apparent that Middle East is a constructed artifact through which US objectifies and displays in its own contemporary concerns.

Key Words: Other, Orientalism, Middle East, Hollywood, Politics.



## RESİM DİZİNİ

Resim 1: <i>Rocky IV</i> (1985) filminin afişi	70
Resim 2: <i>Rules of Engagement</i> (2000) filminden bir sahne	78
Resim 3: <i>Rules of Engagement</i> (2000) filminden bir sahne	78
Resim 4: <i>The Mummy</i> (1999) filminin afişlerinden biri	82
Resim 5: <i>Adventure in Sahara</i> (1938) filminin afişi	88
Resim 6: <i>Road to Morocco</i> (1942) filminin afişi	90
Resim 7: <i>Adventure in Iraq</i> (1943) filminin afişi	91
Resim 8: <i>The Wind and the Lion</i> (1975) filminin afişi	94
Resim 9: <i>Jewel of the Nile</i> (1985) filminin afişi	97
Resim 10: <i>United 93</i> (2006) filminin afişi	102
Resim 11: <i>Hidalgo</i> (2004) filminden bir sahne	103
Resim 12: Eugene Fromentin, “ <i>The Heron Hunt–1865</i> ” (“ <i>Balıkçıl Avı–1865</i> ”)	107
Resim 13: <i>Krallık</i> (2007) filminin birinci afişi	109
Resim 14: <i>Krallık</i> (2007) filminin ikinci afişi	111
Resim 15: <i>Krallık</i> (2007) filminin üçüncü afişi	112
Resim 16: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	115
Resim 17: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	116
Resim 18: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	117
Resim 19: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	117
Resim 20: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	117
Resim 21: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	117
Resim 22: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	118
Resim 23: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	119

Resim 24: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	119
Resim 25: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	120
Resim 26: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	120
Resim 27: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	120
Resim 28: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	121
Resim 29: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	121
Resim 30: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	121
Resim 31: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	122
Resim 32: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	122
Resim 33: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	123
Resim 34: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	123
Resim 35: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	123
Resim 36: <i>Krallık</i> (2007) filminin animasyonel bölümünden bir sahne	123
Resim 37: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	127
Resim 38: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	128
Resim 39: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	129
Resim 40: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	133
Resim 41: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	135
Resim 42: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	136
Resim 43: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	139
Resim 44: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	140
Resim 45: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	140
Resim 46: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	141
Resim 47: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	142

Resim 48: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	142
Resim 49: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	144
Resim 50: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	145
Resim 51: <i>Krallık</i> (2007) filminden bir sahne	147

## İÇİNDEKİLER

Kabul ve Onay Sayfası.....	i
Bildirim Sayfası.....	ii
Teşekkür Sayfası.....	iii
Adama Sayfası.....	iv
Özet .....	v
Abstract .....	vi
Resim Dizini .....	vii
İçindekiler.....	x
BÖLÜM I: Giriş .....	1
BÖLÜM II: Yöntem ve Teknikler .....	12
2.1. Amaç.....	12
2.2. Araştırmanın Öncülleri.....	12
2.3. Araştırmanın Sorunsalı.....	13
2.4. Barthes'in Mitleri (Söylenleri).....	14
ve Arnheim'in Görsel Düşünme Perspektifi İçinde İmgelerin İşlevi	
2.5. Althusser'in <i>Devletin İdeolojik Aygıtları</i> .....	18
BÖLÜM III: Kuramsal/Tarihsel Çerçeve.....	20
3.1. Sömürgecilik Antropolojisi.....	20
3.2. Oryantalizm Nedir ve Tarihte .....	22
Oryantalizm	
3.3. Edward Said ve Oryantalizm.....	32
3.4. Oryantalizmin Gölgesinde .....	34

Günümüz ABD'nin Dış Politikalarında Ortadoğu	
3.4.1. Yenidünyadan Tüm Dünyaya: .....	34
Tarihsel Başlangıç	
3.4.2. ABD ve Ortadoğu İlişkisi.....	41
3.4.2.1. I. Körfez Savaşı.....	51
3.4.3. 11 Eylül 2001 Terör Saldırısı ve.....	54
Sonrası ABD-Ortadoğu İlişkileri	
3.4.3.1. Afganistan Savaşı.....	56
3.4.3.2. Irak Savaşı (II. Körfez.....	60
BÖLÜM IV: Hollywood ve Sinemanın .....	67
Kültürel Etkisi	
4.1. Hollywood ve ABD Dış Politikası.....	70
4.2. Hollywood ve Ortadoğu.....	76
4.3. Hollywood'un Ortadoğu.....	84
Dekorundaki Arap İmgelerinin Tarihsel Yolculuğu	
BÖLÜM V: Krallık Filmine Dair Çözümleme.....	102
5.1. Sinemada Simgesel Aktarım.....	104
Afişle Başlar	
5.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	110
5.3. Animasyon Yoluyla Önbilinç.....	111
Oluşturma	
5.4. Filmin Oryantalist Öğelerinin.....	120
Çözümlemesi	
5.4.1. Klasik Oryantalizmden.....	124

(Hollywood'un "Egzotik" Orta Doğu'su) Yeni Oryantalizme  
(Hollywood'un Tehlikeli Orta Doğu'su Ve Terörist Araplar)

5.4.2. Krallık Filminin Oryantalist Öğeleri .....	127
SONUÇ.....	145
Kaynakça.....	155
Ekler.....	i
Ek 1: Eugène Ferdinand Victor Delacroix.....	i
<b>"Sardanapal'in Ölümü"</b> (1827)	
Ek 2: Jean Auguste Dominique Ingres,.....	ii
<b>"Büyük Odalık"</b> (1814)	
Ek 3: Jean Auguste Dominique Ingres,.....	iii
<b>"Türk Hamamı"</b> (1864)	
Ek 4: Antoine-Jean Gros,.....	iv
<b>"Ebukir Savaşı"</b> (1810)	
Ek 5: ABD Askeri Güç Haritası.....	v

## BÖLÜM I: GİRİŞ

Bu çalışmada “serap” kelimesinin önemli bir rolü vardır. Atmosferde ışınların kırılmasından doğan optik yanılgı olan “serap” örneğinin, insanın çölde bir su birikintisi gördüğüne inanmasına yol açan “gerçeklik” yanılgısıdır. Bu çalışma içinde de serap kelimesi “yanlış yönlendiren” anlamında kullanılmıştır. Bunun nedeni, Batılı ülkelerin tarih boyunca Doğu için yarattığı “oryantalist seraplar”dır<sup>1</sup> - ki bu seraplar önceleri Batı tarafından metinlerde keşfedilen Doğu ile başlamış, sonra zihinlerde tasarlanmış ve son olarak politik ve iktisadi olarak tüketilmekte olan bir malzeme olmuştur. Geçmişteki Oryantalistlerin yerini alan günümüzdeki Hollywood film yapımcılarının yaptıkları filmlerle bu ‘oryantalist serapları’ devam ettirerek, ABD’nin kendinden önceki Batılı siyasi güçlerin içinde bulunduğu eski çatışmalarının yeniden canlandırıldığı iktidar ilişkilerini içeren politik süreci destekledikleri ileri sürülebilir.

Bu çalışmada Batı, sadece coğrafi bir bölge adı olarak kullanılmamış, aynı zamanda bir düşünce ya da başka bir deyişle bir zihniyet olarak değerlendirilmiştir. Morley ve Robins’e göre (1997: 23) bu düşünce, “öteki” etrafında biçimlenmiştir. Atkinson, “ötekinin” tarihteki oluşum rotasını çizerken, Rönesans döneminde dinsel bir bakışla “Hıristiyan olmayanlar”ın, Aydınlanma dönemi ile birlikte “cahil” ve “boş inançlı” olanların, ondokuzuncu yüzyılda ise “ilkel olanlar”ın “öteki” olarak adlandırıldığını belirtmiştir (Atkinson, 1992: 40’dan aktaran Morley ve Robins, 1997: 28). Yirminci yüzyıl ile “Batılı Kimlik” idealize edilmiş bir bütünlük olarak betimlenmiş ve bu kimliğin dışında kalanlar ise yeni-eski “ötekiler” olmuşlardır Batının gözünde.

Batının belli “mekânsal sınırlar” içinde yarattığı “öteki”, tarih boyunca zihinlerde hep var olmuştur. “Biz” ve “öteki” kimliklerin anlamları, yer kavramları içinde çeşitli biçimlerle (siyasi, ekonomik, vb.) üretilerek dönemin kültürel aygıtları

---

<sup>1</sup> Benjamin’e (2003) göre Oryantalist resimler ‘estetik seyahatlerin’ yansıtıcısı olmuştur. Bu seyahatler, ressamın ve fotoğrafçının karşılaştıkları ya da sadece duydukları ‘yabancı ve farklı’ insanlar ve yerlerin (coğrafyaların) kendilerince bir tercümesidir. Tercümesi deniliyor, çünkü bu insanların ya da yerlerin kendilerinden “farklı” bir kültürel (dil, din, vb.) örüntüsü vardır. Benjamin’e göre bu Oryantalist ressamın çok az ziyaret ettiği ve fakat bir tür “serap” olarak resmettikleri Doğu, onların inanisinde mistik bir yerdir.

vasıtasıyla tekrarlanmıştır, çünkü bu tekrarlar “biz” için ekonomik, siyasi ve kültürel bir bütünlük sağlamıştır ve sağlamaktadır (Morley ve Robins, 1997: 249). Bu çalışmada ise “biz” ve “öteki”nin Batı medyasının önemli aktörlerinden biri olan Hollywood’daki yeniden canlandırılmaları incelenecektir. Kültürel aygıtlardan medyanın seçilmesinin nedeni, işlevi gereği –ki bu işlev Batı kültür topluluğunun “ben-merkezliliğinin” yayılmasındaki öncülüğüdür (Morley ve Robins, 1997: 233) – izleyici için inşa edilmiş simgesel bir coğrafyanın ve bu coğrafya içinde yaşayan “ötekilerin” tanımlanması konusunda referans noktası olmasıdır.

Aslında medyada kullanılan görüntü ile anlatma insanlık tarihinde yazıdan bile daha eskidir. İlkçağda duvar çizimleriyle ifade edilen görsel anlatım, ortaçağda dini boyutlara taşınmış; Rönesans döneminde ise, tablolarla hayat bulmuştur. Endüstri devrimine koşut olarak simgesel görsel anlatım hayatın her alanına nüfuz etmiş ve “görsel medya” adlandırılmasıyla toplumda önemli bir konuma gelmiştir. Kozloff ise (1992: 67) filmlerin ve televizyonun artık günümüzde “birer anlatı metinlerine” dönüştüğünü belirterek görsel medyanın önemini vurgular. Bu çerçevede içinde, görsel medyanın en büyük öğelerinden biri olan Hollywood sineması da bu çalışmanın incelenecek kültürel aygıtı olarak belirlenmiştir. Çalışmanın amacı, ABD’nin dış politikası ile uyumlu hareket eden Hollywood’un, geçmişten günümüze Ortadoğu’ya kavramsal kategoriler içinde nasıl anlam verdiğini incelemektir. Bir başka deyişle, bu çalışma Said’in rehberliğinde, belirli bir çağa ait olmayan Oryantalist metnin hegemonyacı bir ideolojinin talepleri ile nasıl yoğrulduğunu göz önünde tutarak, Hollywood’un yarattığı ötekiyi -Arap-nasıl temsil ettiğine odaklanmıştır.

Bu çalışmada dünyada hiper güç konumunda olan ABD, Batı olarak atfedilmiştir. Chomsky’ye (2001) göre, İkinci Dünya Savaşı sonrası “kapitalist dünyadaki tek galip” ülkedir ve uyguladığı iç ve dış politikalarla o güne kadar var olan dünya görünümünü kökten değiştirmiştir. Soğuk Savaş sonrası Sovyetler Birliği’nin tamamen çökmesi ile birlikte artık pek çok açıdan kendisini tek güç olarak görmeye başlayan ABD “dünya polisi” görevine de dört elle sarılacaktır (Brzezinski, 1992: 31). Chomsky, ABD’nin Ortadoğu, Latin Amerika, Güney



Asya gibi bölgelerde yürüttüğü dış politikasının genellikle “terörizm” başlığı altında bu bölgeleri kendi egemenliği altında tutmak ya da sömürmek niyeti olduğunu belirtir. ABD bu niyetini bir tür “insani müdahale” olarak gösterme gayretinde olsa da, asıl niyeti eski ABD Başkanlarından Bill Clinton’ın bir konuşmasında yer almaktadır: “ABD’nin yurttaşlarının insan haklarını ihlâl ettiği kanaatine vardığı her ülkeye, insani gerekçelerle, zor kullanarak müdahale etme hakkı vardır” der (aktaran Chomsky, 2001: 28). Bu konuşma göstermektedir ki, ABD kendi “büyük gücünü” kendi çıkarları doğrultusunda hiç çekinmeden kullanacaktır ki bu da onun sömürgeci Avrupalı atalarının izinden gittiğini göstermektedir.

Siyasi nitelikli imgesel Hollywood sinemasında ABD dış politikaları ile uyumlu hep bir “Büyük Düşman” (Dudu, 2009) var olmuştur: İkinci Dünya Savaşında Japonlar ve Naziler, Soğuk Savaş döneminde Ruslar ve Soğuk Savaş sonrasında Araplar. Bu dış politikaların bir yansıması olarak, İkinci Dünya Savaşında Japonlar Hollywood tarafından “düşman” olarak etiketlenmişlerdir. Twentieth Century Fox yapımı *Little Tokyo* (1942) filminde Japonlar, hem İmparatora sadık hem de vatanlarına her an ihanet edebilecek karakterler olarak temsil edilmişlerdir. Filmin sonunda Amerikalı “kahraman” dedektif Mike Steele, “kötü adamı” oynayan Japon karakteri yakaladıktan sonra yumruklayarak şu sözleri söylemiştir: “Bu Pearl Harbor içindi, seni eğri gözlü.” Hollywood’un tanınmış yıldızlarından Cary Grant’in canlandığı Amerikalı asker ise 1943 yapımı *Destination to Tokyo* filminde yüzlerce Japon askerine rağmen tek başına General Jimmy Doolittle<sup>2</sup>’in Tokyo baskınına ön hazırlık yapmıştır. Filmde Japon halkı hakkında “bilgi” sahibi Amerikalı asker, diğer Amerikalı arkadaşına “Japonlar, bizim kadınlarımıza karşı duyduğumuz aşkı anlayamaz, hatta kendi dillerinde aşk kelimesi bile yok” diyerek Japonları sevgiyi bilmeyen insanlar olarak resmetmiştir. 1940’lar ABD’nin Japonya ile siyasi gerginliğinin en yüksek olduğu yıllardı. Bu yıllar içinde çevrilen *The Purple Heart* (1944), *Guadalcanal Diary* (1943), *Wake Island* (1942), *Menace of the Rising Sun* (1942), *Remember Pearl Harbor* (1942), *Danger in the Pacific*

---

<sup>2</sup> II. Dünya Savaşında Amerikan ordusunda görev yapan general.

(1942) ve benzeri filmler tıpkı Koppes ve Black'in (1990) vurguladığı gibi insanların zihinlerine "Jap"<sup>3</sup>, "beast" (canavar), "yellow monkeys" (sarı maymunlar), "snips"<sup>4</sup> gibi argo terimleri yerleştirmiştir. Ayrıca, bu filmlerde gösterilen Japon askerlerini canlandıran karakterler ya beyaz kadınlara, özellikle de sarışın olanlara tecavüz etmekte ya da "kahraman" Amerikan askerlerinin vurduğu, ıstırap içinde can çekişen şeytani yüz hatlarına sahiptir (Koppes ve Black, 1990: 49–60). Aralık 1941'den Temmuz 1942'ye kadar olan dönemde Hollywood 72 adet "savaş temalı" film üretmiş ve bu filmlerin hepsinde Japonlar kana susamış barbarlar olarak betimlenmiştir (James, 1994: 54). Bu dönem içinde Japonların yanı sıra İkinci Dünya Savaşında Pearl Harbor saldırısı sonrası Almanya ile savaşa giren ABD için Naziler de "büyük düşmandı". Böylece, 1940'ların ilk yarısında arka arkaya Hollywood büyük stüdyoları tarafından çekilen filmlerde Naziler "kötü düşman" rolünü Japonlarla birlikte üstlenmişti. Buna örnek olarak; *Hillbilly Blitzkrieg* (1942), *Women in Bondairge* (1943), *The Devil with Hitler* (1942), *I Escaped from the Gestapo* (1943), *Hitler's Children* (1943), *That Nazty Nuisance* (1943), *Strange Death of Adolf Hitler* (1943), *Enemy of Women* (1944), *Hitler's Madman* (1943), *The Master Race* (1944), *The Hitler Gang* (1944), *Hotel Berlin* (1945) ve *Tarzan Triumphs* (1943) gibi filmler gösterilebilir.

1946 yılında İngiltere Başbakanı Winston Churchill, SSCB ve onun uydu Doğu Avrupa ülkelerini diğer Batılı ülkelerden ayıran "demir perde"nin varlığından ilk söz ettiğinden itibaren Hollywood kendine Naziler ve Japonlardan sonra yeni "düşmanın" bulmuştu: Ruslar. *Duck and Cover* (1951), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), *Fail-Safe* (1964), *Damnation Alley* (1977), *War Games* (1983) ve *By Dawn's Early Light* (1990) gibi muhtemel nükleer savaş çıktığında neler olacağı ve Amerikalıların bu olası savaş esnasında nasıl Ruslara karşı üstünlük kazanacağını ya da *Invasion U.S.A.* (1952) ve *Red Dawn* (1984) gibi benzeri filmlerde ABD ve SSCB arasında çıkabilecek fiziki savaşta ABD'nin üstünlük senaryolarını ya da *Firefox* (1982), *The Hunt for Red October* (1990) gibi filmlerde yalnız Amerikalı

<sup>3</sup> Hakaret içerikli argo olan bu sözcük Japon kelimesinin kısaltılmasıdır

<sup>4</sup> "Kolay yenilebilir" anlamında kullanılan bir deyim.

ajanların ve ünlü ajan James Bond seri filmlerinden ilki olan *Casino Royale* (1954) ve onu takip eden diğer seri filmlerde, ünlü İngiliz ajanının Amerikalı ajanlarla birlikte, Rus ajanları bilgi ve yetenekleri sayesinde nasıl yendiklerini konu edinen filmler Soğuk Savaş boyunca üretilmiş ve sinemalarda yerini almıştır.

Günümüzdeki “yeni düşman” Araplar “eski düşmanlara” göre daha basmakalıp bir kültürel mekânın içine (Ortadoğu) hapsolmuş bir imgedir. Arapların sinemadaki betimi, ırksal ve dinsel biçimlerde farklı bir coğrafyanın içinde sunulur ve bu durum sorunlu bir ikileme yol açar. Onları (Öteki/ Arap olanlar) ilkel, çağdışı ve tehlikeli insanlar olarak “biz”den ayrı tutarak farklılaştırır. Aynı zamanda Müslümanların Batı karşıtı duygulara sahip birer militan olduklarını savunur. Hollywood’un ABD’nin Ortadoğu için güttüğü ideolojik mücadeleyi resimlemeler düzeyinde izleyiciye aktarması simgesel düzeyde bir medya manipülasyon sürecinin bir halkasıdır. Bu durum Said’in Oryantalizm eleştirisini güçlü bir şekilde destekler. Said’e göre Hollywood sinemasının temel stratejisi, kahraman Batılılara karşı gaddar Araplar olmak üzere, Batılıların üstünlüğünü geliştirmektir (Said 2004: 42–43). Batı için bilişsel bir inşa olan Doğu (özellikle Ortadoğu-Araplar), Hollywood yoluyla yabancılaştırılmasına izin verilen belirli tipte bir ötekiliğin görünümüdür ki bu görünüm sayesinde “Araplar”, düşman olarak Batılı toplumlar tarafından özümсенir.

Chomsky’e (2001: 7) göre görsel ve yazılı medya sayesinde düşünmeyen ve sorgulamayan toplumlar oluşmaktadır: “Her köşede monologlar, bizi patetik müşteriler ve soru sormayan taraftarlara dönüştürmek için vızıldar. Her köşede incelleme bir saldırıya maruz bırakılıyor.” Hollywood sayesinde de izleyici “öteki Doğulu” ile tanışır ve onun gerçekliğini sorgulamadan ya da araştırmadan benimser. Benzer şekilde, Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin kitleleri uyuşturduğunu ve bu açıdan da ideolojik bir işlev üstlenerek kitlelerin yerine düşünüp karar veren bir mekanizmaya dönüştüğünü belirtmişlerdir (Çağan, 2003: 183). Kültür endüstrisinin önemli aktörlerinden “medya” da üretimleriyle öğretilmiş düşünce ve davranış kalıplarını bir yaşam biçimi olarak sunar ve oluşturulmuş “bilgiyi” toplumlara aktarırlar. Althusser’e göre de devlet ideolojik

aygıtlarıyla<sup>5</sup> kendi hegemonik ideolojisini oluşturarak topluma benimsetir. Örneğin televizyonda eskiden aile kurumu yüceltilir ve toplumsallaştırılırken, son yıllarda bekâr, tek ebeveynli aileler ve çalışan kadınların hayatları toplumsallaştırılmaktadır (Oskay, 1980: 245). Çalışmanın kavramsal temellerinden biri olan ideolojinin işleyişi meselesi yirminci yüzyılda Lukacs'ın "şeyleşme" kavramından, Gramsci'nin "hegemonya" ve Althusser'in "devletin ideolojik aygıtlarına" uzanan farklı kuramsal tartışmalarda ele alınmıştır. Bu çalışmada yer alan ideoloji ise anlamlandırma ve işaret kavramları ile kültürel çalışmaların içine giren ideolojinin işleme biçimidir ki daha çok Althusser'in "devletin ideolojik aygıtlarında" somutlaştığını belirttiği egemen ideolojidir. Devletin ideolojik aygıtları ile -ki bu çalışmada betimlenen sinema<sup>6</sup> bu aygıtlardan biridir -topluma konformist ideoloji öğütleri verilir.

Kate Gale'e<sup>7</sup> göre, zihinlerin güdümlenmesi önce ailede başlar, sonrada bu süreç diğer kurumlara devam eder. Gale bu noktada medyanın en yaygın güdümlenici unsur olduğunu savunur. Birey, erken yaşlarda "medya gerçeği" ile tanışır ve onun örgün eğitim almamış zihni, dünyada olup bitene medyanın gözü ile bakmaya başlar. Medyanın zihinleri güdümlenmesi, bireyi gerçek ve gerçek olmayanı ayırt edememe ve ona sunulan olayları ve imgeleri inceleyip eleştirmeme durumu ile baş başa bırakır. 1992 Disney yapımı *Aladdin* çizgi filmi sinemalarda gösterime girdiğinde büyük hâsılat elde etmiş ama Müslüman ülkelerin bazılarında yasaklanmıştı. Yasaklanmanın sebebi ise açılış müziğindeki sözlerdir;

Oh, çok uzak diyarlardan geliyorum / burada deve kervanları gezer /  
burada yüzünü beğenmezlerse kulaklarınızı keserler / Barbarca / ama hey,  
burası yine evimdir.

<sup>5</sup> Din (Anglikan, Ortodoks, Protestan gibi çeşitli kiliseler sistemi.) , öğretim (özel ve devlet okulları), aile, hukuk, siyasal sistem (partiler), sendika, haberleşme (basın, radyo-televizyon), kültür (edebiyat, güzel sanatlar, spor) (Althusser, 2000, 33-34).

<sup>6</sup> Althusser (2000: 171) kapitalist öncesi dönemlerde kilisenin sadece dinsel işlevler için değil aynı zamanda haberleşme, kültür, öğretimsel işlevlerin de yerine getirildiği bir mekân olduğunu belirtir. Bu çalışmada sinema olarak belirtilen devletin ideolojik aygıtı, günümüzde bu işlevleri de üstlenmektedir.

<sup>7</sup> Kate Gale'in bu sözleri "The Fifth International Conference on New Directions in the Humanities" konferansındaki "Colonization of the Mind" konuşmasının özetinden alınmıştır. <http://h07.cgpublisher.com/proposals/230/index.html>

Disney gelen eleştiriler doğrultusunda “burada yüzünü beğenmezlerse kulaklarınızı keserler” cümlesini çıkartmış, ama “barbar” kelimesini olduğu gibi bırakmıştır (White ve Winn, 1995).

Develer kervanlarıyla çöllerde dolaşır geldiğim o sıcak yerde \ Ateşten kumları sonsuza uzanır \ Biraz barbarca ama benim evim \ Samyeli doğudan güneşe batıdan kavurur kumları burda \ Halına atlayıp uçuver buraya \ Başka bir Arap gecesine \ Arap geceleri tıpkı gündüz gibi \ Öyle sıcaktır alev alevdir ısıtır içini \ Arap geceleri Parlak ay altında \ Asla geçilmez o sıcak yollar bilmezsen yolu.<sup>8</sup>

Böylece daha ilk açılış sahnesi ile çocukların gözünde oluşturulan *Binbir Gece Masallarından*<sup>9</sup> fırlayıp gelmiş “barbar” bir Doğu imgesi yaratılmış olunur. Animasyonun ilerleyen sahnelerinde hırsızlık yapan bir Arap çocuğu, onun elini kesmek isteyen Arap askerler, yılanı kavalıyla oynatan bir Hint fakiri, yani kısaca Doğuya özgü tüm basmakalıp yargıları izleyici görürken, gücü elinde bulunduran lamba cininin ise filmde tamamen Batılı bir imgeye dönüştürülmüş olduğuna şahit olur. Tüm bu sahnelerin, tıpkı Gale’in de belirttiği gibi, örgün eğitim almamış çocuk beyinler üzerindeki etkisi tartışılmaz. Medyanın bu imgeleri sürekli hale getirip, bu beyinlere iyice yerleşmesini sağlaması, medyanın akılları sömürgeleştirmesinin somut bir örneğidir.

Diğer yandan, Albert Memmi (1991: 127–135), Fransız sömürgeciliğini yaşayan bir Tunuslu olarak sömürgeleştirilen ve sömürgeleştiren arasındaki ilişkide bir dramının mevcut olduğunu tespit etmiş ve sömürgeleştirilenin geleneklerini, kültürünü, kimliğini, otantikliğini ve aidiyetliğini yitirdiğini belirtmiştir. Tıpkı Disney yapımı *Aladdin* filminde, Doğuya ait olan lamba cininin Batı tarafından sömürgeleştirenin bir imgesi olarak beyaz perdeye yansıtılmasında olduğu gibi. Memmi (1991), fiziksel sömürgeciliğin şeklen bitmekle birlikte sömürge-sonrası dönemde akılların sömürge altına alınmasının belirginleştiğini belirtmiştir. Her ne kadar Memmi böyle düşünse de, ABD’nin askeri gücünün tamamen ortadan kalktığını söylemek yanlış olur. Lacoste’un (2008) tasvir ettiği gibi, yirmi birinci yüzyıl ile birlikte ABD “korkunç bir askeri makine”ye dönüşerek yeni sömürgeci

<sup>8</sup> Bu dizeler *Aladdin* çizgi filminin Türkçeleştirilmiş VCD’sinden temin edilmiştir.

<sup>9</sup> *Binbir Gece Masalları* Ortaçağ’da kaleme alınmış Ortadoğu kökenli bir edebi eserdir. Şehrazad’ın hükümdar kocasına anlattığı hikâyelerden oluşur. Sözle aktarılan bu hikâyeler sonunda tek bir eserde derlenmiştir. Hikâyelerin çekirdeğini eski bir Fars (İran) kitabı olan *Hazâr Afsâna* (Bin Efsane) oluşturmuştur (Yalsızuçanlar: 2003)

güç olmuştur<sup>10</sup>. 2002 sonunda askeri bütçesi 500 milyar doları bulan ABD'nin idari protokolünde Savunma Bakanı Devlet Başkanının ardından ikinci sırada yer almaktadır. Sekiz büyük komutanlığa bölünen Amerikan muharip güçleri, 11 Eylül 2001 saldırısına cevap olarak dokuzuncu büyük Kuzey komutanlığını oluşturarak dünyaya karşı güç gösterisine devam etmektedir.

Bu çalışmada Doğu addedilen “Ortadoğu” yirminci yüzyıla kadar kullanılmamış bir kavramdır ve Laçiner'e (2007) göre “yapay, üretilmiş hatta icat edilmiş”tir<sup>11</sup>. Bu kavramın işlevi ise Ortadoğu denen bölgenin önce İngiliz sömürgecilik anlayışına daha sonra da Amerikan dış politikaları için “Çıkar Bölgesi” (dünya petrol kaynaklarının büyük bir kısmının bu bölgede yer alması) olmasıdır. “Dünyaya hâkim olacak gücün, denizlere hâkim olan güç olduğunu” savunan Alfred Thayer Mahan, “Ortadoğu” kelimesinin mucidi olup ilk olarak da Eylül 1902'de Londra'da yayınlanan *National Review*'de kullanmıştır (Laçiner, 2007: 153–155). Mahan'a göre denizlerdeki üstünlüğün korunabilmesi için İngiltere Basra Körfezi ve çevresini kontrol altında tutmalıdır, bu yüzden de bu bölgeyi “Ortadoğu” olarak tanımlar. Ne Doğunun ortası ne de homojen özellikleri olan Ortadoğu diye adlandırılan bu bölge, yirminci yüzyıl ortalarında İngiltere'nin yandaşı ABD tarafından yeniden tanımlanarak, “sorunlu Müslüman”ların yaşadığı bir coğrafi bölge olmuştur. Bir başka deyişle “ad aktarımı”<sup>12</sup> yöntemi ile Ortadoğu Batı için artık İslami terör gruplarını barındıran ve destekleyen bir mıntıkadır.

11 Eylül 2001 terör saldırısının hemen ardından, Doğuluyu betimlemek üzere “jeopolitik” terimi medyada sıkça yer almaya başlamış; bu terimin ışığı altında bir hiper güç olan ABD, kendi hegomonik gücünün olumsuz imgesi olan Müslüman dünyayı hedef göstermiştir. Lacoste (2008: 8) jeopolitik teriminin

<sup>10</sup> “2002 yılının sonunda ABD silahlı kuvvetlerinde 481 000 kara ordusunda, 381 000 deniz ordusunda, 362 000 hava kuvvetlerinde, 172 000 deniz piyadesi ve 37 000 kişi sahil güvenlikte görev yapmaktaydı. Sivil mevcudun sayısı ise 667 000 kişiye ulaşmıştı. Savaşların maliyeti katılmadan ABD askeri bütçesi 500 milyar dolar düzeylerinde bulunup dünya askeri harcamaların %45'ine denk gelmekteydi” (Lacoste, 2008: 49).

<sup>11</sup> <http://www.usak.org.tr/dosyalar/dergi/GYI6FMajJQzAE2kA4O5bQUNkO77VJu.pdf>

<sup>12</sup> Bir kavramın bağıntılı olduğu başka bir kavramı gösteren kelimeyle anlatılması (Dilman, 2009, s:152).

“aslen topraklar ve o topraklarda yaşayan insanlar üzerinde etkide bulunabilme ve iktidar kurabilme rekabetiyle ilgili her şeyi tarif” ettiğini söylemektedir. “Jeopolitik” terimi, aslında sömürgeci devletlerin kendi çıkarlarını imleyen güncel bir terim olsa da tarih boyunca dünya coğrafyası üzerinde yaşanan iktidar rekabetlerinde -ister kabileler, ister krallıklar veya imparatorluklar arasında olsun- varlığı hep mevcuttu (Lacoste, 2008: 17). Ondokuzuncu yüzyılda hızla güçlenen ABD günümüzde dünyadaki iktisadi faaliyetlerin yaklaşık üçte birini ve dünya zenginliklerinin (petrol, sinai ve iletişim) büyük kısmını kontrol etmektedir. Bunu elinde tutmak amacıyla, Avrupalı güçlerin politik bir egemenlik olarak benimsedikleri sömürgecilik anlayışının aksine, muğlâk bir sömürgeci politika güder ki bunu da dış politikasında etkili olan “Monroe Doktrini”ne<sup>13</sup> dayar. Muğlâk sömürge anlayışı, ABD’nin kendi şirketlerinin ve ona bağlı diğer Batılı şirketlerin azami kârı için, diğer devletlerin toprakları üzerinde finansal, siyasi ve kültürel alanlarda üstü kapalı bir hâkimiyet kurma çalışmasını içerir. ABD’nin Ortadoğu’yu muğlâk bir sömürge anlayışı ile kontrol altında tutmak istemesinin sebebi ise yirminci yüzyılın egemen teknolojileri açısından önemli olan “petrol”ün bölgede bulunan büyük rezervleridir – ki yenilenemeyen bu kaynağın denetimi büyük ölçüde günümüzde ABD ve müttefiki İngiltere’nin elindedir (Yavuz, 2003: 96).

Başka kültürler üzerinde çalışmak, sosyal bilimlerde sorunlu bir alandır. Çünkü önyargılarla bakılan “diğer” kültür, ‘yabancı’ ve ‘öteki’ olarak görüldüğü sürece, kültürler arası iletişim, oldukça sorunlu ve sorgulanabilir hale gelir. Bu önyargılı değerlendirmeler devam ettiği sürece Doğu-Batı ayrımı yeni anlam yüklemeleriyle devam edecektir. SSCB’nin dağılmasından sonra, Huntington’a (1997: 16) göre, dünya artık birinci, ikinci ve üçüncü dünyalara bölünemez, bunun yerine dünya kültür ve medeniyetle ilgili kavramlarla gruplandırılmalıdır. Savaş eksenli tanımlama ve bölünmelerle günümüzün merkez ülke konumunda olan ABD kendini bilgiyi üreten gelişmiş Batılı olarak görürken İslam’ı ve İslam’ın merkezi Ortadoğu’yu ötekileştirerek eskiden beri var olan “fay hatlarını

<sup>13</sup> 1832 yılında İspanya Amerika’daki sömürgelerini tekrar ele geçirmek için Avrupalı müttefiklerinden yardım ister. Bunun üzerine ABD’nin beşinci devlet başkanı olan Monroe yayınladığı bildirge aracılığı ile Avrupalı bir gücün Amerika kıtasına yönelik herhangi bir müdahalesini kendilerine bir tehdit addeceğini bildirir (Lacoste, 2008, s:38).

keskinleştirip, derinleştirmiştir” (Huntington, 1997: 264). Bu derinleşmiş fay hatlarının ortadan kalkması da ancak Oryantalizmin ötesine geçildiğinde - insanlar, “biz” ve “onlar” arasında ikiye bölünmüş sınırlar çizmek zorunda kalmaksızın- başka bir kültürü anlamak ve başka bir kültürle iletişim kurma yönünde daha ileri bir adım atılmasıyla sağlanacaktır. Said ise *Oryantalizm*'i, ayıplama veya kapatma yerine, bir dizi diğer sorularla sonuçlandırır: “Kişi, diğer kültürleri nasıl temsil eder? Başka bir kültür nedir? Farklı bir kültür (veya ırk veya din veya medeniyet) nosyonu faydalı mıdır ya da her zaman (kişi kendi kendisini tartıştığında) kendini kutlama veya (kişi ‘ötekini’ tartıştığında) düşmanlık ve saldırı içinde mi yer alır?” (Said, 1978: 325).

Oryantalizm kavramını tanımlamak ve bunun tarihsel sürecini göstermek bu çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Avrupa merkezli (Batı) dünya görüşünün bir uzantısı olan Oryantalizm, ABD'nin yürüttüğü dış politikalar sayesinde sömürgeciliğin bıraktığı mirası sömürgecilik sonrasında da sürdüren aktif bir kavram olagelmıştır. Bu çalışmanın hedefi, ABD'nin tek kutuplaşma yolunda ilerlerken “öteki” kavramının ekosunu Ortadoğu üzerinde nasıl kullandığını ve Hollywood sinemasının da bu ekoyu beyaz perdede nasıl canlı tuttuğunu göstermektir. Çünkü Hollywood filmleri, Ortadoğuyu söz ve görsellerle ifade eden bir metin haline dönüştürür. Bu metnin incelenmesi de ancak beyaz perdenin ilk yıllarından itibaren geliştirdiği ve halen devam ettirdiği Doğuya ilişkin portrelerin Oryantalizm temaları ışığı altında çözümlenmesi sayesinde olur. Beyaz perdede asılı kalan bu “hayali Doğu” ya da yarattığı “Arap Öteki” imgesi, anlatılarla beslenmeye devam etmekte, koşullandırılmış ve koşullandırıcı bir algılama çerçevesinin ne yazık ki dışına çıkamamaktadır.

Çalışmanın amacı doğrultusunda, Hollywood'un ilk yıllarından itibaren Ortadoğu dekoru<sup>14</sup> içinde Arap imgelerini nasıl yansıttığını onar yıllık dilimlerle günümüze kadar olan süreçte incelenecektir. Bu incelemenin sonunda ise bu tez çalışmasının amacına uygun olarak daha derinlemesine bir analiz için, güncel

---

<sup>14</sup> Bu çalışmada “dekor” kelimesi İngilizce karşılığı olan “setting” yerine kullanılarak, hikâyenin geçtiği yer ve arkaplan imgeleri anlamında kullanılmıştır.



bir Hollywood filmi seçilerek Barthes'in *Çağdaş Söylenler*<sup>15</sup> isimli çalışmasında benimsediği yöntemsel yaklaşım kullanılarak çözümlenecektir. Bu çözümlene için *Krallık* (The Kingdom) (2007) seçilmiştir. Bu filmin seçilmesinin iki temel sebebi vardır. İlki, seçilen filmde yapım şirketinin itibarı, bütçesi, oynayan film yıldızlarının tanınırlılığı ve gişe hâsılatıdır. İkinci olarak, 2000'li yıllara ait Ortadoğu ve Arap imgelerinin 1900'lü yıllarda kullanılan imgelerin bir uzantısı olduğuna dair olanak tanınmasıdır. Bu çerçevede seçilen filmdeki Oryantalist köklere bağlı 'ötekileştirme'nin unsurları irdelenerek günümüz sömürgecilik anlayışının verdiği perspektif çerçevesinde ABD-Ortadoğu dış politika ilkelerinin Batılı Hollywood'un bilgi kategorilerine ve yarattığı Ortadoğu imgelerine nasıl şekil verdiği sorgulanacaktır.

---

<sup>15</sup> Barthes (1990), görsel göstergeler, metinler arasılık, metin okuma hakkındaki çalışmalarında egemen metinlerin yeniden üretimini toplumsal, tarihsel ve siyasal olan ile ilişkilendirmiştir. Ellis ve Coward (1985: 53)'a göre, Barthes kapitalist çıkarların yarattığı düşünme biçimlerinin desteklediği iktidar ve toplumsal değişim biçimlerini inceler, ancak onun asıl yoğunlaştığı nokta bu fikirlerin sunuş mekanizmalarıdır. Barthes (1990: 159), bu çalışmaların sonunda ikincil bir göstergeler dizgesi olan mitleri ortaya koyar. Mit, dünyayı kendi aracılığı ile açıkladığı bir öyküdür. Kısaca, Barthes'in ele aldığı şekliyle mit kavramı bir yaratılışın hikâyesi olup, bir şeyin nasıl yaratıldığının evrelerinin anlatıldığıdır. Barthes mitleri kavramak için üretildiği tarihsel bağlamla ilişkilendirmek gerektiğini savunarak evrensel olduğu düşünülen olguların ideolojik bir fabrikasyon sürecinin sonucu olduğunu belirtir (aktaran İnal, A. 2003-12). Barthes'in mit kavramı bu araştırmada Doğu-Batı ikilemi üzerine kurulan Oryantalizmi daha iyi kavrayabilme ve 21. Yüzyılda Oryantalizmin üzerine kurulmuş siyasal anlamlandırmaların açıklanmasında yol gösterici olup, örnek film çözümlenmesinde ise düzanlam ve yananlam dizgelerinin gösterilmesinin rehberi olmuştur. Bir başka deyişle, incelenen *Krallık* filminde yer alan "düşmanlaştırılmış Arap figürü"nın simgesel görevinin yarattığı bir fantezi nesnesi olan "hayali gerçekliğin" anlaşılmasını mümkün kılmıştır.

## BÖLÜM II: YÖNTEM VE TEKNİKLER

### 2.1. AMAÇ

Bu araştırmanın temel amacı, Batılı bir aktif oyuncu olan Hollywood'un, ABD'nin Ortadoğu dış politika ilişkilerinin gölgesinde, "öteki" için yeniden inşa ettiği imgesel-düşünsel tasviri çözümlenektir. Bir başka deyişle, sosyal kategorileri karşıtlık ilişkisi içinde daha da belirgin hale getiren Hollywood sinemasının, Oryantalizmin ekosunu beyaz perdeye yansıtarak, günümüz toplumların birbirlerine karşı önyargılarını devam ettirmesindeki yerini göstermek amaçlanmıştır.

### 2.2. ARAŞTIRMANIN ÖNCÜLLERİ

Oryantalizmle ilgili kavramsal çerçevenin temel dayanağı Said'in *Oryantalizm* (1978) adlı eseridir. Said'in de belirttiği gibi, Doğu ile Batı arasında bir fark vardır ve aslında bu fark, Batının bilgi sistemi içinde üretilmiş bir farktır. Bu kutuplaşma, tarihsel olarak sömürgecilerin, tüccarların, entelektüellerin ve bilginlerin zihinlerinde yaratıldı. Kendinden farklı olana dair bu bakış, derin bir yarıyla ayrılan "Öteki" fikrine dönüşerek içselleştirildi.

Said'in *Oryantalizm adlı* kitabında yer alan bazı anahtar cümleler bu çalışmanın öncülleri olarak kabul edildi.

1. "Doğu hakkında ders veren, yazı yazan ve araştırma yapan herkes Oryantalisttir. Oryantalizm eski yapısını korumasa dahi Doğu'da ve Batı'da tez ve doktrinlerini savunarak yaşamaya devam etmektedir." (Said, 1978: 13).
2. "Doğu, Avrupa'nın maddi kültürünün ve uygarlığının ayrılmaz bir parçasıdır (...) Oryantalizm bu uygarlığın kültürel ve ideolojik açıdan değişik bir anlatım şekli, kelime hazinesi, bir eğitim öğretim ve kurumlar birliği, hayaller ve düşünceler toplamı, doktrinler ve hatta sömürge yönetimi için gerekli bürokrat kadrolar ve yerli yönetim elemanlarıdır." (Said, 1978: 12).
3. "Batı'nın üstünlük sürdürme taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabasıdır" (Said, 1978: 14).

4. “Doğu üzerine yazılmış bir yazının değeri, tesiri, gücü ve gerçeğe yakın oluşu çok dar ölçülerde Doğu’nun gerçek yüzüne dayanmaktadır. Bu tip metinler daha çok Doğu’yu araç olarak kullanmayı yeğ tutuyor... Metinler okuyucuyu gerçeklerden uzaklaştırmaya, olayın dışına çekmeye ve sisli bir Doğu resmini onun kafasına sokmaya yöneliktir.” (Said, 1978: 39).
5. “Doğu, Oryantalistin kafasına göre şekillenmektedir” (Said, 1978:187).

### 2.3. ARAŞTIRMANIN SORUNSALI

Araştırmanın öncüllerinden hareketle bu çalışmada, kültürel ve ideolojik bir aygıt olarak Hollywood sinemasına ve onun filmlerinde yeniden inşa ettiği Oryantalizm temasına odaklanılmıştır. Çünkü Ortadoğu (özellikle Arap) temalı Hollywood filmlerinin ABD’nin Ortadoğu’ya yönelik uyguladığı dış politika stratejilerinin bir yansıması olduğu düşünülmüştür. Bir başka deyişle, Hollywood’un ABD dış politikalarına sözcülük ederek “öteki” olanın resmedilmesine olanak sağlamasında ve “biz” ve “onlar” algısının şekillendirilmesinde önemli bir rolü vardır.

Bu çalışmada, Hollywood sinemasının ilk yıllarında Orta Doğu (Arap); sadece “imgesel” bir tipleme iken, yakın zamanda Batı (ABD) –Orta Doğu (Arap-İslam) arasındaki negatif ilişkinin bir nesnesi olduğu iddia edilmektedir. Daha açık bir ifadeyle, Hollywood sinemasının klasik döneminde peçeli kadınlar, dansöz gibi imgelerle bir arzu nesnesi olarak tasvir edilen doğu, günümüzde artık batı uygarlığını terör saldırılarıyla tehdit eden bir düşmana dönüşmüş ve bir “demokratikleştirme” programının nesnesi olmuştur.

Hollywood sinemasındaki bu değişimi ortaya koyabilmek için, önce Batı-Doğu ilişkisine ve Hollywood sinemasına dair tarihsel bir inceleme yapılmıştır. Daha sonra çözümlene nesnesi olarak Hollywood tarafından üretilen son dönem filmlerinden *Krallık* (2007) seçilmiştir. Bu filmin seçilme sebebi ABD’nin Ortadoğu dış politika ilkelerini yansıtan benzeri filmlerden en güncel olanlardan biri olma özelliğini taşıyor olması ile dünya çapında geniş bir izleyici kitlesine ulaşması ve gerek oyuncuların gerek yapım şirketinin tanınırlılığıdır.

## 2.4. BARTHES'İN MİTLERİ (SÖYLENLERİ) VE ARNHEİM'İN GÖRSEL DÜŞÜNME PERSPEKTİFİ İÇİNDE İMGELERİN İŞLEVİ

Çalışmanın amacı doğrultusunda seçilen *Krallık* filminin çözümlemesinde, Barthes'in *Mitleri (Çağdaş Söylenler)* ve Arnheim'in "görsel düşünme" perspektifinden yararlanılacaktır. Fiziksel deneyimler olmadan gelişen görsel medya gözü ile dünyayı görebilmekteyiz artık. Gerçek artık "benzetilmiş" ve "vekâleten işlemektedir". Bu çalışmada Batı tarafından yaratılmış Doğu gerçeğinin Hollywood sinemasındaki yansımaları, Barthes'in mitlerinin sorgulayıcı perspektifine dayanılarak incelenecektir.

Barthes, *Çağdaş Söylenler*'de (1990: 33-34) Omo ve Persil örneğini verir. Kitlelere farklı deterjanlar olarak tanıtılmasına rağmen, her ikisinin de temizlik yaptığını ve köpürttünü belirtir. İkisinin de aynı düzlemde olduğunu yani aynı üretici firma Unilever tarafından ürettiğini söyleyen Barthes'in bu örneği, farklı türde çekilen Hollywood filmleri için de geçerlidir. Kimi romantik-komedi, kimi macera, kimi korku, kimi de savaş türünde olsun mekân olarak kullanılan Ortadoğu hep "öteki" olmuştur. Çünkü bu filmler aynı üretici tarafından, Hollywood'lu stüdyolar tarafından üretilmektedir. Farklı bir mekân olan bu yerde farklı kültür, farklı inanç ve farklı insanlar hep aynı mercek içinden beyaz perdeye yansıtılmıştır.

Çağdaş toplumda insanı çevreleyen mitleri (filmleri, reklâmları, vb.) eleştirel bir yaklaşımla yorumlayan Barthes, bu çalışmada yer alan film çözümlemesinde rehberlik eder. Rıfat (2005: 186), Barthes'i yaptığı "öncü" çalışmalarla "benzersiz bir özne" olarak yorumlar. İnal'ın (2003: 15) Barthes'in *Çağdaş Söylenler* başlıklı öncü çalışmasına ilişkin değerlendirmesine göre, Barthes, ideoloji sorununu Marksist yaklaşımla göstergeler içinde tartışmaya sokar ve kapitalist çıkarların gölgesinde düşünme biçimlerinin nasıl mitler haline dönüştüğünü ve doğallaştığını gösterir. "Barthes bu fikirlerin destekledikleri iktidar ve toplumsal değişim biçimlerinin yapılarını incelemekle birlikte, asıl bu fikirlerin kendilerini sunuş mekanizmaları üzerinde dikkatini yoğunlaştırır" (Ellis ve Covvard, 1985: 53'ten aktaran, İnal, 2003: 14). Böylece mitleri üretildikleri tarihsel bağlamla incelenmesi gerektiğini belirten Barthes, siyasal olmayan gibi

görünenin aslında siyasal olduğunu belirtir. Bir başka deyişle herkese aitmiş gibi görünenin “ideolojik bir fabrikasyonun sonucu” olduğu ortaya çıkar (Kearney, 1986: 326’dan aktaran İnal, 2003: 14). Mitleşerek doğallaşan ve herkese ait kılınan anlamlandırma biçimleri üzerine çalıştığı *Çağdaş Söylenler*’de Barthes’in gözler önüne sermek istediği ideolojinin nasıl işlediği ve mitleştirme yoluyla kapitalist ekonominin içinde oluşan ilişkilerin üstünü nasıl örttüğüdür. Bu çalışma içinde de Hollywood’un ürettiği Ortadoğu temalı filmlerle “Doğu”yu nasıl mitleştirdiği ve bunu yaparken de ABD’nin ideolojik politikalarına nasıl sadık kaldığı tarihsel inceleme içinde verilmiştir. Böylece “Doğu” Hollywood için ilk yıllarında sadece Oryantalist söylem içinde “egzotik” bir mekânken, tarihsel yolculuğunda ABD ve Ortadoğu arasında yaşanan politik ilişkiler sonucunda, günümüze farklı anlamlar yüklenerek gelmiş, “İslamcı-terör” ile anlamlandırılmaya başlanan bir mekâna dönüşmüştür.

Anlamlar toplumsal ilişkilerin ve toplumsal yapıların içinde oluşmaktadır. Anlamın bu oluşum sürecini hangi özgül kültür ve siyasal pratiğin içinde ve hangi toplumsal aktörlerin konum ve tavırlarına işlendiği incelenerek gösterilebilir (Fiske, 2003: 63). Bu çalışmada ABD ve Ortadoğu arasında yaşanan siyasal geçmiş incelenmiş ve ABD’nin Avrupa’dan ödünç aldığı Oryantalist söylem içinde Doğu’ya yüklediği yeni anlamların kendisinin en önemli ideolojik aygıtlarından Hollywood’da nasıl resmedildiği gösterilmiştir. Bu anlamların daha görünebilir kılınması için çalışmanın son bölümünde örnek bir film çözümlemesi içinde düzanlamlar ve yananlamların (ki bu anlamlar “yeni” değildir; Hollywood Ortadoğu temalı filmlerin genelinde tekrarlanan anlamlardır) nasıl Ortadoğu mitine hizmet ettiği gösterilecektir.

Anlamlandırmanın birinci düzeyi düzanlamdır. Gösterge ortak duyusal anlama gönderme yapar. Fiske (2003: 76) bu açıklamayı şu örnekle destekler;

“Bir sokak manzarası fotoğrafı belirli bir sokağı gösterir; ‘sokak’ sözcüğü binalar arasında uzanan bir şehir yolunu anlatır. Tamamen aynı sokak önemli derecede farklı biçimlerde fotoğflanabilir. Renkli bir film kullanabilir, donuk bir gün ışığı seçilebilir, yumuşak bir odak ayarı yapılabilir ve sokağı çocuklar için mutlu, sıcak, şefkat dolu bir oyun alanı haline getirebilir. Ya da siyah beyaz bir film, s et odak ayarı, güç ü kontrastlar ve aynı sokağı oyun oynayan çocuklar için soğuk, zalim, barınılmaz ve yıkıcı bir mekân haline getirebilir”

Fiske bu örneği iki farklı makinanın birbirinden çok da uzakta olmadan bu iki farklı resmi çekebileceğini söyleyip, iki fotoğrafın da düzenlamının aynı olacağı yani oranın bir sokak olduğu ama farklılığı yaratanın yan anlamlar olduğunu belirtmek için verir. Bu örneğe dayanılarak Ortadoğu temalı filmlerde kullanılan çöl, deve, Arap ya da camii düzenlam içinde bir bölge ya da insanları resmetmektedir. Bu fiziksel durumlara anlam yükleyen yananlamdır ki bu da ABD ideolojilerine dayalı bir biçimde oluşturulur.

Barthes (1990: 40), *Çağdaş Söylen*'ler de yer alan "Asrta Eylemi" başlıkla bölümde, düzeni yüceltmek için gösterilerin çeşitli biçimlerinden bahseder. Düzenin eksiklikleri, kusurları gösterilirken yine de kurtuluşun bu "yazgı"da olduğu gösterilir diyen Barthes bu açıklamasına örnek ordu temalı filmleri verir. Bu örnekten hareketle Hollywood filmlerinde yer alan Ortadoğu mekânında geçen ordu filmlerinde, ABD kendini eleştirse de ideolojisine uygun kahramanlar yarattığı söylenebilir. Bu örnek son bölümde yer alan *Krallık* filmi çözümlemesi içinde geçerlidir. Filmde yer alan Afganistan ve Irak savaşlarına karşı yapılan eleştirilere rağmen Amerikalı kahramanlar, Arap teröristleri yakalayarak mutlu sona erişirler.

Barthes (1990: 37), eserinin "Marslılar" bölümünde ise komünist dünyaya bir başka gezegenin başkılığının Batı tarafından verildiğini belirterek, SSCB'nin Dünya ile Mars arasında bir gezegen olarak belirtildiğine dikkat çeker ve "savaş söyleninden yargılama söylenine geçildiğini" ifade eder. Egemen olanın, Mars'ın coğrafi bilgisine hükmettiğini ve uygunlaştırılmak içinde hizaya soktuğunu ekleyen Barthes'in bu açıklamasının ABD'nin Ortadoğu'ya yönelik hegemonik politikaları için de geçerli olduğu söylenebilir. Ortadoğu'yu modern çağa ayak uydurmamakla, geri kalmışlıkla ve terörle bağdaştıran ABD, bu mekânı "tehlikeli" olarak anlamlandırır.

Görsel olarak sinema, hayattaki görünen ve görünmeyen figürleri yakalar ve onları kameranın gözüyle beyaz perdeye yansıtır. Arnheim'e (2007) göre insan bilme yetisinin en etken organı görme duyumudur. Görüntü verileri toplayan ve kaydeden bu duyu zihnin düşünmesini sağlar. Burada dünya görüşümüzü nasıl

oluşturduğunu ve değiştirebildiğini görürüz. Bir şeyi hatırlarken önce görüntüsü ile bilgilere ulaşırız. Arnheim (2007), bu düşünme işleminin imgeler içinde gerçekleştiğini belirtir. İmgeleme işi ise, nesneyi o anki gördüğümüzün dışında geçmişteki izlerini de beraber düşünerek algılama yolu ile yapılır. Arnheim, etkin seçiciliğin gözün temel bir işlevi olduğuna göre seçimin de çevredeki değişimlere yönelik olacağını belirtir. Arnheim'ın görsel düşünme kavramından yola çıkarak bu çalışmada Hollywood filmlerinin yarattığı uzun soluklu sürdürülebilir Doğu imgelerini görsel olarak nasıl tekrarladığı incelenmiştir. Bu inceleme esnasında Batı için bir "tehdit" oluşturan "terörist" Arap imgesinin Hollywood'a nasıl girdiği ve girdikten sonrada beyazperdede defalarca yer alması, zihinlerde bir "görsel düşünme" yaratmış ve 11 Eylül 2001 terör saldırıları sonucunda da "gerçeklik" kazanmıştır.

Arnheim'a (2007: 157) göre imgelerin üç işlevi vardır: Resimler, simgeler ya da göstergeler. Bu çalışma için göstergeler önemli bir rol üstlenmiş ve en son bölümde yer alan *Krallık* filmi çözümlemesinde yol gösterici olmuşlardır. Göstergenin görevini Arnheim şu şekilde açıklamıştır: "bir imge, bir içeriğin ayırt edici özelliklerini görsel olarak yansıtmaksızın onun yerine geçiyorsa bir gösterge olarak hizmet eder" (2007: 158). *Krallık* filmi içinde Ortadoğu dekorunda İslam ile özdeşleşen imgelerin gösterge görevi "terörist" betimlemesi olmuştur. Gösterge olarak kullanılan imgeler yerlerine geçtikleri şeylere gönderme yaparlar ama onların benzeri olarak kullanılmazlar.

Debord' a (1996) göre günümüz modern toplumlarında yaşanmış olan her şey yerini temsillere bırakmaktadır. Bu temsilleri "gösteri" olarak isimlendiren Debord, gösteriyi hem toplum olarak hem de toplumun bir birleştirme aracı olduğunu savunur. Bir eklenti olmayan gösteri, toplumsal olarak hâkim olanın yaşam modelini doğrular biçimde, hâkim olanın işaretlerinden oluşur. Böylece iletişimi tek yanlı kılarak görünüş üzerinde tekel oluşturur. Bütün bakı ve bilinçleri bir arada tutan gösteri nesnel bir dünya görüntüsü yaratır. Bu noktada, Hollywood üretimleri ABD'nin Ortadoğu dış politika ilkelerinin "görsel"idir ve yarattığı metalarla toplumsal yaşamaı "işgal" ederek, kendinden "farklı" olanlara

bu metaları dayatmaktadır. Toplumun “bekçisi” konumunda olan bu gösteriler, teknolojinin hızlı gelişimiyle de sürekli artarak, daha geniş kitlelere yayılırlar.

Arnheim, imgelerin, betimledikleri nesne ya da etkinliklerin birtakım niteliklerini (şekil, renk, hareket) özümseyip sunmasını ikinci işlev “resim” olarak nitelendirir (2007: 159). İncelenecek olan “Krallık” filminin afişleri, imgelerin “resim” işlevinden yola çıkılarak çözümlenecek ve bu afişlerle nasıl bir görme biçimi yaratıldığı irdelenecektir.

İmgeler son olarak, “simge” işlevi gördüklerinde “fikirlerin yapısal iskeletlerini ete kemiğe büründürmek gibi bir yararları olur” (2009: 163). Bu çalışmada, tetkik edilecek filmde, karakterlerin fikirlerini yansıtan simgesel imgeler betimlenerek nasıl filmin metninde anlam çeşitliliği yaratarak, siyasi ve kültürel ideolojileri yansıttığı gösterilecektir.

## **2.5. ALTHUSSER'İN DEVLETİN İDEOLOJİK AYGITLARI**

Egemen olanla farklı olan arasındaki ayrım ideolojiyi besler. Bu ayrımın korunması egemenin kontrolü altındaki dilin tekrarına dayanır ve her yerde göstergeler biçiminde insanın karşısına çıkar. “Gösterge hâkimiyetinde” aynı anlamda, aynı sözcülerle (bu çalışmada betimlenen Hollywood) yeniden üretilir ve bu kalıp da politik bir olgudur. Bir başka deyişle Barthes'in (1990: 159) belirttiği gibi mitler kendilerinden önce var olan göstergeler zincirinden kurularak kendilelerini tekrarlarlar yeni isimlerle.

İdeolojinin her yerde olduğuna inanan Althusser'e göre ideoloji yaşananların bir kopyasıdır ve varoluş nedenini yaşam pratiğinden alır (Althusser'den aktaran Kazancı, 2002: 55). Böylece Althusser (2000: 48) ideolojiyi birey ile bireyin dünyası arasındaki ilişkinin dışı vurumu olarak yorumlar. İdeolojik oluşum sürekliliği olan bir süreç olup, özne aracılığı ile belirir. Althusser'in ideoloji kavramı çerçevesinde denebilir ki Hollywood eğlendirme amaçlı kurulmuş olmakla birlikte ideolojik amaç ve hedefleri zamanla bünyesine katmıştır. Bu sektör aracılığıyla sağlanmak istenen “milliyetçi” ülkü ve duyguları ABD vatandaşlarına kazandırmaktır.



Althusser (2000: 18), ideolojinin kurumlarda ve kurumların pratiklerinde bulunduğunu belirterek bu kurumları devletin ideolojik aygıtları (DİA) olarak tanımlamıştır. Bu DİA'ların temel hegemonyacı stratejileri ise ortak duyunun inşası ve işleyişidir. Bu aygıtlardan en önemlisi de medyadır (Çelik, 1999: 117). Medyanın en güçlü kollarından Hollywood, toplumlara mesaj yayan bir kuruluş olup hem maddi oluşumun ideolojik sonucuyken hem de maddi oluşuma katkı verendir. Bu noktada Hollywood, Amerikan ideolojisinin kurucu öğelerinden biri olmuştur. Yaşanan ideolojinin en güçlü ideoloji olduğunu (Kazan, 2002: 73) bilen Hollywood, dönemin iç ve dış politik ilişkilerinden beslenir ve ideolojiyi çeşitli aşamalardan geçirip onu beyaz perdede canlı tutar.

Althusser (2000: 89), zihinleri köleleştirmek için egemen olanın tanımladığı ideolojinin sürecinde imgeselciliğin biçiminin aynı kaldığını savunur. Bu çalışmada çözümlenen "Krallık" filminde kullanılan imge ve mitlerin egemen Amerikan ideolojisini yansıttığı gösterilerek, Hollywood'un siyasal ve ekonomik iktidarın kullandığı ikna sürecini nasıl kullandığı irdelenecektir. *Krallık* ve benzeri filmlerde göstergelerle oluşturulan baskın ideoloji, "biz" üzerinden ortaya çıkar.

DİA'nın kontrolünde olan tarih yazımı tek yanlıdır ve toplumsal hafıza üzerinden iktidar kurar. *Krallık* filminin başında izleyiciye gösterilen dört dakikalık ABD-Suudi Arabistan tarihsel ilişki, Assman'ın (2001: 49) belirttiği ulusal hafıza üzerinden inşa edilmiş, tek yanlı Hollywood görüşünün örneklerinden biridir. Assman, ulusal hafızanın ya kahramanlık hikâyelerine dayalı geçmişin referansı olarak ya da kendini kurban rolüne sokarak gösterildiğini belirtir ki, bu da DİA'ı Hollywood'un sık kullandığı bir stratejidir.

## **BÖLÜM III: KURAMSAL/ TARİHSEL ÇERÇEVE**

### **3.1. SÖMÜRGEÇİLİK ANTROPOLOJİSİ**

İlk yıllarında “sömürge bilimi” (Schnapper, 2005: 478) olarak adlandırılan antropoloji, farklılıkları analiz edip yorumlamaya odaklanmıştır (Carrier, 1992: 195). Bu dönemde Britanya Antropolojisinin etkisi altında “öteki”yi inceleyen Batı, öncelikle “kendi kökleri”nin peşine düşmüş daha sonra da kendi sömürge halklarını yönetme emelleri doğrultusunda antropolojiye bir işlev yüklemiştir (Özbudun ve Şafak, 2005: 9). Lévi-Strauss antropolojinin tarihsel gelişiminde sömürgeciliğin yalnızca tarihsel bir durak olduğunu; sömürgecilik sonrası da Batılı ile Batılı olmayanın karşılaşmalarında, ikisi arasındaki eşitsiz iktidar ilişkilerinin devam ettiğini belirtir (aktaran Asad, 2003: 16). Bununla birlikte, günümüzde antropoloji gibi disiplinler aracılığı ile edinilen bilgilerin, sömürü gücünü elinde bulunduran ülkelerin aracılığı ile elde edildiğinin ve kullanıldığının farkındalığı artmıştır (Asad, 2003: 17).

Loomba'ya (1998) göre sömürgecilik antropolojisi; Avrupalıların yurtlarını, ticari pratiklerini, dinsel misyonlarını ve askeri faaliyetlerinin haklılaştırıldığı bir süreklilik içinde Avrupalı olmayan halklara önceden atfedilen imgelerle onların aşağı bir konumda bulduklarını ima eder. Pratt (1992: 6) ise sömürgecilik antropolojisine farklı kültürlerin bir “temas bölgesi”nde karşılaşması sonucu ortaya çıkan kültür alışverişi gözüyle bakar. 1980 sonrası paradigma değişimine paralel olarak, sömürgecilik antropolojisi kendini sorgulamaya başlayarak, geçmişteki emperyal çıkarların sürdürücüsü konumundan geri çekilmiş ve “eleştirel” boyuta geçmiştir. Örneğin, John Tomlinson (1991) gibi günümüz sömürgecilik anlayışına “kültürel emperyalizm” başlığını atfeden ya da Guy Debord (1996) gibi sömürgecilik sonrası toplumlara “görsel toplum” adı altında bakan düşünürler eleştirel boyuta katkıda bulunmuşlardır. Bu düşünürlerin oluşturduğu perspektife göre, sömürgecilik sonrası Batılı toplumlar geçmişte kalan sömürgeci tutumlar ve pratiklerin gölgesinde günümüz sömürgecilik anlayışına hizmet etmeye devam etmektedirler. Sömürge sonrası dönemde fiziksel sömürgecilikten uzaklaşan Batı, bunun yerine kültürel iletişim ağları kurarak Batılı olmayanları egemenlikleri altında tutmaya çalışmaktadır. Bu

ağların önemli bir aracısı da beyaz perdede “öteki” betimlemelerini görsel metinlerle sunan Hollywood sinemasıdır.

“Öteki” çok yönlü ve çok sesli bir kavram olup, sosyal bilimlerdeki en tartışmalı konulardan biridir. Farkın saptanmasına dayalı “öteki” kavramı, “ben”in ötekine değer biçmesine dayanır. Ötekinin yaratılması bu noktada toplumsal bir sürecin sonucudur. Simgesel işlevlerle yüklü “biz”den farklı olan, medya söylemlerinin de katkısıyla kesin ve kati sunumlar içerir. Onun kendisini tanımlamasına izin verilmez çünkü “biz” olan onu kendi kodlarıyla tanımladığı çerçevenin içinde resmetmektedir (Morley ve Robins, 1997: 182–190).

Bilinmeyen “öteki”ni betimleme amacını taşıyan antropoloji, çalışmalarını Batı zihniyetinin tarihsel, toplumsal, siyasal ve düşünsel temellerine (meta-anlatılara) dayandırır. “Biz”in kurgusundan oluşan “öteki”, “biz” olmayanın kişileştirilmesi olup, birçok nitelendirmeyi de bünyesinde barındırır. Bu nitelendirmelerden biri de “biz” algısının ancak “öteki”nin kurgulanışıyla mümkün hale gelmesidir. Bu anlayış içinde, Biz kimliğinin oluşturulması diğerlerinden farklılıklarını ortaya koyarak kendini tanımlayabilmektedir. Ötekileştirme olarak tanımlanan bu süreç içinde kimlik edinen, farklı gördüklerini ötekileştirerek dışlarken, kendisiyle özdeş kabul ettiklerini de yanına alarak kimliğini inşa etmektedir (Dağı, 2002: 46). Toplum içinde oluşan ‘aidiyet’ ya da ‘kimlik’ öteki ile anlam kazanarak, Yurdusev’in de (1997: 20) belirttiği gibi; “en temelde ‘ben ve öteki’ olarak ifade edilen bu ayırım bütün kimlik kategorilerine” yansır. Çünkü bireyin ne olduğunu ya da olmak istediğini bilmesi kadar ne olmadığını ya da olmak istemediğini bilmesi de önemlidir (Çalış, 1999: 10). On sekizinci yüzyılda antropolojik söylemlerin yarattığı olumsuz “öteki” kavramı, yirminci yüzyıl başlarında yaratılan antropolojik metinlerle iç ve dış grupların kültür tanımının içinde inşa edilen simgeler ve anlamlarla temsil edilmesi onu bir nesne haline getirmiştir (Clifford, 1986: 19). Sosyo-politik ilişkilerin kültürel şifrelemelerle desteklediği “öteki”, “ben”in istikrarlı dünyası için gereklilik arz eder.

Batı ve Doğu diye tanımlanan durum da bu düşünce yapısının bir ürünü olan farklılıktır ki, tarih içinde farklı iktidarların, sınırların ve ilişkilerin sonucu beslenip

günümüze kadar konumunu sürdürüegelmiştir. Buna örnek olarak Edward Said'in *Oryantalizm* çalışmasında belirttiği karşılıklı etkileşim içinde olan Doğu ve Batı'dır:

“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, 1978: 13).

Burada Said, Batı'nın Doğu'yu ötekileştirirken, aynı zamanda kendi kimliğini kurduğunu da belirtir.

Günümüzde anlamın yapılandırılmasında rol alan medya, postmodern öncesi sömürgecilik antropolojisinin görevini devralmıştır. Bu çalışmada incelenen medya unsurlarından Hollywood sineması, yirminci yüzyılın ilk yarısında ötekileştirdiği Arapları kimi zaman petrol zengini, kimi zaman tarihsel zenginliklerle dolu bir ülkede yaşayan cahil ve yobaz insanlar, kimi zaman da ahlaksız şeyhler olarak tasvirlemiştir. Bu anlam yapılandırması içinde Hollywood, Batılı sömürgeci söylemleri yeniden üretmektedir. Önceleri “öteki” için tasarlanan anlam şemaları düşsel Doğu yolculukları iken değişen ekonomi ve siyasi ideolojiler ile günümüz toplumunda artık tehlikeli ve tehditkâr konuma ulaşarak sömürgecilik sonrası konumunu elde etmiştir.

Sömürgecilik döneminde farklılıkların bilincinde olan Avrupalılar, “öteki” hakkındaki bilgiyi edebi ve görsel tasvirlerle oluşturmuş; yayılma ve alımlanma koşulları yaratmıştır. Sömürgecilik sonrası ise, Hollywood metinleri Avrupa'dan aldığı bayrakla sömürgecilik “oyununa” yeni kurallar ve görsellikler kazandırarak, ABD'nin siyasi ve ekonomik ideolojilerinin bir misyoneri rolüne bürünmüştür. Bu çalışmada da sömürgecilik sonrası antropolojinin perspektifi ile kültürel ağların nasıl egemen siyasi fikirlerin ışığı altında şekillendiği ve yayıldığı incelenecektir.

### **3.2. ORYANTALİZM NEDİR VE TARİHTE ORYANTALİZM**

Batı'nın kendi dışında olanlara dair algısını inceleyen çalışmalara Oryantalizm, bu çalışmaları yapanlara da Oryantalist denmektedir. Başka bir deyişle, Oryantalizm, Doğu hakkında bilgi edinme peşinde olma demektir (Yıldırım,

2003: 19). Kelime tarihsel olarak ilk ortaya çıktığında Doğu'ya karşı bir sempati duygusu içermekteydi; Doğu'ya ilişkin dilbilimsel çalışmaları, edebiyatı, dinleri, düşünceleri, sanatı ve sosyal hayatı Batılılara anlatmak, hatta Batıya özgü kültür kibirliliğinden Doğu'yu korumaktı (MacKenzie, 1995: 7). Oryantalizm, aynı zamanda İngiltere'nin Hindistan üzerinde uyguladığı belirli dış politikayı da kapsamaktaydı. Ondokuzuncu yüzyıla birlikte, İngiltere Oryantalizm kelimesine misyonerliği ve İngilizce dilini Hindistan'da ve diğer sömürgelerinde yaymayı da ekleyerek kelimenin kavramsal boyutunu genişletti (MacKenzie, 1995: 7). Uluç ise Oryantalizmi şu şekilde tanımlar:

Batı'nın Doğu'ya ilişkin imajları ya da Doğu'ya ilişkin Batılı kolektif muhayyile, diğer bir deyişle Doğu'yu Batı'nın kültürel ve ideolojik kurumları, bu kurumların yarattığı sözcükler, imgeler ve doktrinlerle bezenmiş bir söylem yoluyla algılamak olarak tanımlanabilecek olan oryantizm, politikadan sanata, sosyolojiden antropolojiye, tarihten uluslar arası ilişkilere değin pek çok disiplinde etkili olmaktadır (Uluç, 2009: 141–142).

“Doğu” sözcüğünün ilk olarak Romalılar döneminde, Romalı yazarların eserlerinde ortaya çıktığı bilinmektedir (Barthold, 2000: 109). Ancak Oryantalizmi bir tarihsel süreç içine yerleştirirken bir başlangıç tarihi belirlemek zordur. Bazı araştırmacılar Bizanslıların Malazgirt<sup>16</sup> yenilgisine ve ilk haçlı seferine denk gelen onbirinci yüzyıl sonlarını önerirken, Rudi Paret gibi bazı araştırmacılar da, *Kur'an-ı Kerim*'in Latince ilk tercümesinin tamamlandığı 1143 yılını önermektedir (Paret, 1968: 11). Bazı araştırmacılar da, 1311 yılında bir araya gelen *Viyana Konsili'ni* Doğu çalışmalarının başlangıç noktası olduğunu savunmuşlardır. Çünkü bu konsülde Arapçanın bazı Avrupa okullarında okutulmasına izin verilmiştir<sup>17</sup>.

Bazı araştırmacılar ise, Hıristiyan din bilgini olan Raymond Lulle'ü Batı Oryantalizmin kurucusu olarak kabul etmektedirler. Mayorka adasında Arapça öğreten bir misyoner okulu kuran Lulle, Müslümanlara karşı yapılan

<sup>16</sup> Malazgirt Meydan Muharebesi, 26 Ağustos 1071 tarihinde, Büyük Selçuklu Hükümdarı Alparslan ile Bizans İmparatoru IV. Romanos Diyojen arasında gerçekleşen bir savaştır. Alp Arslan'ın zaferi ile sonuçlanan Malazgirt Muharebesi ile Anadolu'nun tüm kontrolü Türklerin eline geçmiştir (Haldon, 2001: 173).

<sup>17</sup> Sorbonne (Fransa), Oxford (İngiltere), Bologna (İtalya), Salamanca (İspanya) ve Roma üniversitelerinde de Arap dili ve edebiyatı bölümlerinin kurulması kararlaştırılmıştır (Yıldırım, 2003: 19).

mücadelede, onları alt etmenin yolunun “onlara Hıristiyanlığın gerçekliğini göstermek için barış içinde görüşme ve akli delilleri ortaya koymak” olduğuna inanıyordu. (Yıldırım, 2003: 21). Buna paralel olarak, onbirinci yüzyıl sonlarında Toledo şehrinde yapılan bilimsel, felsefi ve tıbbi metinlerin Doğu dillerinden Latinceye tercüme edilmelerini (ilk Arapça-Latince sözlük de bu dönemde yayınlanmıştır) Oryantalist bir çalışma olarak kabul eden araştırmacılar da olmuştur (Yıldırım, 2003: 20).

Bu çalışmada Oryantalizmin başlangıcı çalışmanın amacı doğrultusunda ilk haçlı seferi olarak esas alınmıştır. Bunun nedeni, 27 Kasım 1095'te Papa II. Urban'ın Fransa'daki Clermont Katedrali'nde yaptığı konuşmanın<sup>18</sup> Avrupa için bir çağrı niteliği taşımaktaydı:

Doğu Hıristiyanları yardım istiyor. Türkler, Hıristiyan topraklarının merkezine ilerliyor. Burada yaşayanlara kötü muamele ediliyor ve kiliselerini kirletiyorlar. Batı Hıristiyanları, Doğu'yu kurtarmak için harekete geçsin. Hem zenginler, hem de yoksullar gitmeli. Birbirlerini katletmekten vazgeçip bunun yerine haklı bir savaşa katılarak Tanrı adına çalışmalıdırlar. Tanrı, onlara öncülük edecektir (aktaran Napoleoni, 2004:145).

Bu çağrı ile tarihte adı “Kutsal Din Savaşları” olarak geçen Haçlı seferleri, 1096 yılında başlayıp yüzlerce yıl sürmüş ve Avrupalının zihninde korkutucu bir İslam imgesi oluşmuştur. Bu yaratılan İslam/ Doğu imgesi Watt'a göre dört yanlış önermeye dayanmaktadır: 1-İslam dini sahte bir dindir ve hakikatten sapmadır. 2- İslam, şiddet ve kılıç dinidir. 3-İslam kayıtsız bir dindir. 4-Muhammed yalancı ve sahtekârdır (Watt, 2000: 107–125'ten aktaran Yıldırım, 2003: 22). İslam'ı, yani Doğuyu tehdit kabul edip, tanımayı reddeden Avrupalı-Haçlı zihniyeti o dönemin Batılı düşünce yapısının bir göstergesidir. Bu zihniyet yüzyıllarca

---

<sup>18</sup> 11 Eylül 2001 terör saldırılarını yaşayan ABD, Başkan Bush'un 14 Eylül 2001 yılında New York'ta St. Patrick Katedralinde ulusa yaptığı konuşma, Papa II. Urban'ın yüzyıllar önce yaptığı konuşma ile paralellik göstermektedir. Tanrı'nın Amerika'yı daima gözettiğini, bundan sonra da onları bekleyen görev için Amerikalılara kuvvet vereceğini anlatan Bush, doğrudan İncil'den alıntı yaparak sözlerini şöyle bitirmiştir:

“Bize temin edilmiş olduğu gibi, ne ölüm ne de yaşam, ne melekler ne de prensler ya da diğer güçler, ne var olan şeyler ne de gelecek olanlar, ne yükseklik ne de derinlik bizleri Tanrı'nın sevgisinden ayıramaz. Tanrı aramızdan ayrılanların ruhlarını takdis etsin. Bizim ruhlarımızı avutsun. Ve daima ülkemize rehberlik etsin. Tanrı Amerika'yı kutsasın.”

[http://articles.cnn.com/2001-09-14/us/bush.memorial\\_1\\_prayer-service-names-men-and-women?\\_s=PM:US](http://articles.cnn.com/2001-09-14/us/bush.memorial_1_prayer-service-names-men-and-women?_s=PM:US)

Avrupa’da mevcudiyetini muhafaza etmiş ve Avrupalı düşünür ve gezginlerin Doğu betimlemelerine şekil vermiştir. Buna örnek olarak ondokuzuncu yüzyıl Fransız yazarı, politikacı ve diplomat olan François René de Chateaubriand’ın 1806–1807 yılları arasında, Paris’ten Kudüs’e yaptığı seyahatin gözlem ve izlenimlerini aktardığı *L’itinéraire De Paris A Jérusalem* (Paris-Kudüs Yolculuğu) adlı eseri verilebilir. Chateaubriand eserinde “Haçlı Savaşları’nın yeryüzünden köleliği ve zorbalığı kaldırmak için yapıldığını” belirterek, aşağıda yer alan sözleriyle de Hıristiyanlığın “barışçıl erdeminden” söz eder:

“Müslümanlığın temeli zulümdür, istiladır. İncil ise tam tersine yalnız barışı, hoşgörülülüğü va’zeder. Bundan dolayıdır ki Hıristiyanların yedi yüz altmış dört yıl İspanya, İtalya Araplarının taassupları yüzünden çekmedikleri işkence kalmamıştır; (...) Şu var ki, ne İspanya’nın boyunduruk altına alınması, ne Fransa’nın çiğnenmesi, ne Yunanistan’ın, iki Sicilya’nın yıkılıp yıkılması, ne de Afrika’nın zincire vurulması, sekiz yüz yıl boyunca, Hıristiyanları silaha sarılmaya sevk etti. Doğuda boğazlanan bunca mazlumların feryatları, barbarlığın ta İstanbul kapılarına dayanmış olması, Hıristiyanlık dünyasını uyandırarak kendisini savunmasına yol açmışsa, kim kutsal savaşları haksız bulmaya yeltenebilir? Atalarımız kuvveti kuvvetle kovmamış olsalardı, bugün halimiz nice olurdu? Yunanistan’a bakın: bir milletin Müslüman boyunduruğu altında ne hale geldiğini anlarsınız. Bugün aramızda, ileriliği alkışlayanlar, İskenderiye kitaplığını yaktıran, insanları ayaklar altına almakla öğünen, güzel sanatları aşağı gören bir dinin hâkim olmasını isterler miydi? (aktaran Gözütok, 2010: 100).

Bununla birlikte, onüçüncü yüzyılda Arapçadan yapılan masal ve kitap tercümelemleri İslam-Doğu kültürünü Batıya biraz daha yaklaştırmış ve bu kültürü daha doğrudan tanımaya başlamışlardır. Buna rağmen, onbirinci yüzyıl ve sonrasında Avrupa Oryantalizm ışığı altında Doğuyu halk efsanelerinden ve masallardan oluşan bir seraptan ibaret görmüş, öznel ve Batı merkezli bir perspektifi benimsemiştir (Watt, 2000: 156–158’den aktaran Yıldırım, 2003: 22).

On altıncı yüzyıl ve sonrasında Rönesans dönemiyle ortaya çıkan hümanist eğilimler, Avrupa’da eskiye nispetle tarafsız ve bilimsel nesnellığe daha yakın çalışmalara yol açmıştır (Yıldırım, 2003: 24). 1539 yılında Paris’te kurulan College de France Üniversitesinde oluşturulan Arapça kürsüsünün başına Fransa’nın ilk gerçek Oryantalisti kabul edilen Guillaume Postel getirilmiştir. Postel, 1536 yılında Osmanlı İmparatorluğuna Fransa Kralı I. Francis tarafından görevlendirilerek gitmiş ve daha sonra Kudüs ve Suriye’den topladığı çeşitli el

yazmalarının (1548–1551) tercümelerini yaparak Doğu kültürlerini Batıya açmıştır (Yıldırım, 2003: 25).

Fransız filozof Montesquie ise, 1721 yılında yazdığı *İran Mektupları* adlı eserinde Doğu'yu iki Farisinin mektuplaşmaları üzerinden anlatır. Kendi hayalindeki Doğuyu değil, döneminde yazılmış kaynakları inceleyerek hazırlar eserini. Kullandığı kaynaklardan ikisi Jean-Baptiste Tavernier ve Jean Chardin'e aittir<sup>19</sup>. Montesquie bu eseri ile oryantalizm tasavvurunun on sekizinci yüzyılda da var olduğunu gösterir. Ancak onun Doğu imgesini ele alışı diğerlerinden kökten farklıdır; Doğu imgesini, etnosantrik “aşağılanma” nesnesi olarak değil, kendi ülkesi için bir karşılaştırma nesnesi olarak ele alır (Durukan, 2010: 38).

1586 yılında Kardinal Medici'nin kurduğu matbaada yayınlanan Arapça kitaplar artık Avrupa'da Arapça öğretiminin gittikçe yayıldığıнын bir göstergesi olmuştur. Ta ki onsekizinci yüzyıla kadar süren bu bilgi paylaşımı, kilisenin İslam dinini yayıyor düşüncesiyle Arapça eserleri yasaklamasına kadar (Yıldırım, 2003: 26). Örneğin Fransa, 1795 yılında Doğu dilleri ve edebiyatı çalışmalarını geliştirmeye başlamıştır. Bunun nedeni bu yolla ülke yararına pratik kazançlar elde etmektir. Napolyon Mısır'ı işgal etmeye gittiğinde (1798–1801) yanında Fransız Oryantalizmin üstatlarından sayılan Sylvester de Sacy'nin öğrencilerinden oluşan bir grubu, tercüman ve danışman olarak görevlendirmişti (Yıldırım, 2003: 27). Bu grup, araştırmaları sonucunda *Description de l'Égypte*<sup>20</sup> adlı bir eser ortaya çıkarmış ve bu eser Mısır'ı Mısırlılara değil, Batılılara anlatmak için yazılmış ve ondokuzuncu yüzyıl döneminin laik ve bilimsel Oryantalist eserlerin ilkleri arasında sayılmıştır. Ondokuzuncu ve yirminci yüzyıllar ise Oryantalist çalışmaların parladığı bir dönem olmuştur.

Ondokuzuncu yüzyıl Batının dünya üzerinde egemenliğini yayma dönemidir. Avrupa bu süreçte yeniden şekillenir. Yeni kurumlarla, yeni bilim dallarıyla (örneğin sosyoloji ve antropoloji) bu yüzyılda tanışır (Bulut, 2006: 86).

<sup>19</sup> Onyedinci yüzyılın önemli gezginleridir.

<sup>20</sup> 160 kişilik sivil araştırmacıdan oluşan bu grubun hazırladığı bu 10 ciltlik eser, 1 metre genişliğinde 81 cm. boyundadır. Bu eserin tümünü günümüzde tek bir yerde bulmak çok zordur, sadece büyük kütüphanelerden kopyaları elde edilebilir (Anderson ve Fawzy, 1988: 3).



Ondokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren Batının Doğu dünyasına bakışında sömürgecilik önemli bir rol oynamış ve Oryantalistlerin eserlerinden fazlasıyla yararlanılmıştır. Böylece Oryantalizmi akademik bir disiplin olarak kurumlaştırma çabaları başlamıştır. Bu gelişmeleri desteklemek amacıyla Avrupa ve Amerika’da çeşitli dernekler kurulmuş ve bu dernekler tarafından çıkarılan dergiler ve yayınlar Oryantalist incelemeleri sürdürmüşlerdir.<sup>21</sup> Silvestre de Sacy’nin çalışmalarıyla oryantalizmin çalışma alanı filoloji dışında tarih, coğrafya ve dini konulara da kaymıştır (Kırpık, 2008). Ondokuzuncu yüzyıldaki Avrupa’nın emperyalist tutumu, sömürgeci ülkelerin siyasetçilerinin amaçlarına hizmet etmesi doğrultusunda bazı Oryantalistlerin dışişleri bakanlıklarında (Fransa ve İngiltere) danışman olarak görevlendirilmelerine yol açmıştır. Haçlı savaşlarındaki kilisenin görevini bu dönemde sömürgeci ülkelerin siyasetçileri almıştır. Oryantalizm böylece Batılıların siyasi ve askeri yönden istila ettikleri Doğu ülkelerini, tamamen kendilerine boyun eğdirmelerinde, yani emperyalizmde rol oynamıştır (Yıldırım, 2003: 28). Bu dönemde yazılan ve sunulan ‘Avrupa tarihi’ artık ‘Dünya tarihi’ anlamına gelecek ve Batının çıkarlarının evrenselleştirmesinden öteye geçemeyecekti (Bulut, 2006: 87). Ayrıca bu yüzyıl Batının tam bir yükselişi ve güce ulaştığı dönem olacaktır:

“Düşününüz ki 1800 yılında batılı güçler yeryüzünün yüzde 55’sini talep ediyor ama fiilen yaklaşık 35’ini elinde tutuyordu; 1878 yılına gelindiğinde ise bu oran, yılda 83.000 mil karelik (yaklaşık 134.000 kilometrekare-ç.n.) bir artış hızıyla, yüzde 67 oldu. 1914’te, yıllık artış hızı şaşırtıcı bir biçimde 240.000 mil kareye (yaklaşık 384.000 kilometrekare-ç.n.) ulaşmış ve Avrupa yeryüzünün kabaca yüzde 85’lik bir kısmını sömürge, himaye altındaki ülke, bağımlı ülke, dominyon ve federe devlet biçimleri altında elinde tutar duruma gelmişti” (Magdoff 1978’den aktaran Said 2004: 43).

Ondokuzuncu yüzyılın başlarında yükselen romantizm ile birlikte Batılı sanatçılar hiç gitmedikleri ve görmedikleri Doğu’yu resmederler. Örneğin Delacroix, Byron’ın bir tragedyasına dayanan “Sardanapal’in Ölümü”<sup>22</sup> (1827) adlı resminde betimlediği Doğu’yu hiç görmemişti. Ingres ise “Büyük Odalık”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Bunlardan örneğin, Paris’te kurulan “Asya Derneği”nin çıkardığı (1822) *Journal Asiatique* (JA) ve İngiltere’de kurulan “Asya Kraliyet Derneği”nin çıkardığı (1823) *Journal of the Royal Asiatic Society* (JRAS) adlı dergiler halen yayımlanmaktadır.

<sup>22</sup> Ek 1’e bakınız.

<sup>23</sup> Ek 2’ye bakınız.

(1814) ve “Türk Hamamı”<sup>24</sup> (1862) resimleri de gerçeklerden uzak birer hayal ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Baron Gros’un 1810’ da resmettiği “Ebukir Savaşı”<sup>25</sup> ile ileride Batılı Oryantalistlerin kullanacağı tüm simgeler ortaya çıkmış oluyordu; sancaklar, silahlar, renkli kıyafetler ve üstünlük teması (Uluç, 2009: 150–151). Fakat yüzyılın sonlarında sömürgeciliğin yükselmesine paralel olarak bu romantik akım yıkılmış ve yerini geri kalmış toplumların modernleştirilmesi ile bağlantılı siyasi düşüncelere bırakmış; böylece düşsel Doğu yolculuğu sona ermişti.

Ondokuzuncu yüzyıl sömürgeci Avrupası kendine Doğuyu ‘öteki’ olarak belirlemiş ve onu biçimlendirme çabalarına girmiştir. O dönemde bulunan Oryantalistler çalışmalarını dört ana tema üzerine oturtmuşlardır, bunlar; *pasif, feminen, gizemli ve egzotiktir* (Said, 1978). Bu çalışmalar Doğuya olan ilgiyi canlı tutmaya ve insanların oraya (keşfedilmemiş topraklara) gitmelerini teşvik etmeye dönük çabalardır (Bulut, 2006: 87). Ayrıca, Doğu Batının ihtiyacı olan tüm zenginliklere sahiptir ama bu zenginlikleri kullanmaktan yoksundur. Bu zenginlikler Batılı anlayışa göre, Doğuya bırakılmayacak kadar değerlidir ve dolayısıyla bu zenginlikleri kullanabilecek ve değerini anlayacak Batılılara ihtiyaç vardır. Bunun yanı sıra, Ortaçağda cennetin Doğuda (Kudüs) yer aldığına inanan Batının ondokuzuncu yüzyıl romantizmi ile Doğuya duyduğu merak iyice artar. Bu yüzyılın sonunda, 1873 yılında, Paris’te “Birinci Oryantalistler Kongresi” düzenlenir ve bu isim altında 1973 yılına kadar toplam yirmi dokuz kongre yapılır. Bu tarihten sonra isim “ Kuzey Afrika ve Asya konulu Uluslar arası Beşeri Bilimler Kongresi” olarak değiştirilir (Kırpık, 2008: 249).

Yirminci yüzyıl ortalarında Avrupa sömürgeciliği önce Asya kıtasında sonra da Afrika kıtasında sömürge ülkelerin bağımsızlıklarını arka arkaya ilan etmesiyle son bulur (Childs ve Williams, 1996: 1). Elbette bu bitiş süreci sadece bu dönemde başlamamıştır. Çünkü İngiliz ve Fransızlar yirminci yüzyılda sömürgeleri üzerindeki kontrollerini kaybettikleri tarihten önce, ondokuzuncu

---

<sup>24</sup> Ek 3’e bakınız.

<sup>25</sup> Ek 4’e bakınız.

yüzyıl sonlarında İspanya ve Portekiz, Latin Amerika'daki sömürgelerini çoktan kaybetmişlerdi. Hatta Amerika Birleşik Devletleri'nin onsekizinci yüzyıl sonunda özgürlüğünü ilan etmesiyle birlikte İngiltere, sömürge imparatorluğundaki konumunun zayıflamaya başladığının işaretini vermişti. Bu tarihsel işleyiş, sömürgecilik döneminin bitişinin kısa bir dönem içinde olmadığını gösterir (Childs ve Williams, 1996: 1). Ancak bu egemen ülkelerin tamamen sömürgelerini terk ettiği anlamına gelmez. Önceleri sömürge toplumların bağımsızlık talepleri karşısında egemen ülkelerin bazıları, eski sömürgelerin kendi kendilerini yönetme veya özerklik haklarını kullanabilecekleri siyasi topluluklar kurma yolunu seçerler; örneğin İngiliz Uluslar Topluluğu (1931) ve Fransız Uluslar Topluluğu (1958) gibi (Bulut, 2006: 138). Ancak sömürgeciliğin şeklen sona erdiği bağımsızlıklarını elde eden insanları (öteki olanları) 'merkezdeki' insanlarla (biz) eşit konuma yükseltmez. Böylece "Ötekine" yeni bir isim verilir: "Üçüncü Dünya".

Sanayileşmiş ülkeler (Birinci Dünya) ile bağımsızlıklarına yeni kavuşmuş ülkeler (Üçüncü Dünya) arasındaki ekonomik eşitsizlikler ortaya *Yeni Sömürgecilik* anlayışını çıkarmış; Üçüncü Dünya ülkelerindeki sanayi yatırımlarına 'egemen' ülkelerin hükümetleri ya da onların 'çok-uluslu' şirketleri karar verici bir konuma gelmiştir. Sömürgecilik döneminde egemen ülkeler, sömürgelerine üretim için işçi göndermiştir (Karaipler şeker çiftlikleri, Güney Amerika elmas madenleri, vb). Yeni düzende ise, uluslararası şirketler fabrikalarını işçiliğin ucuz olduğu, Güney Amerika ya da Pasifik adaları gibi yerlere kurarak sendikasız işçilere çok az maaş vermiş ve iş güvenliğini de ancak işler böyle kaldığı sürece sağlamışlardır (Childs ve Williams, 1996: 6).

Yeni sömürgecilik düzeni, daha öncekinden farklı siyasi, iktisadi ve kültürel kurumları da beraberinde getirmiştir: Birleşmiş Milletler Örgütü (BM) 1945 yılında kurulduğunda amaç dünyada barış ve güvenliği güvence altına almayı sağlayacak toplumları bir araya getirmektir. Bu örgüte bağlı Dünya Sağlık Örgütü (WHO), Birleşmiş Milletler Çocuklara Yardım Fonu (UNICEF), Uluslar arası Çalışma Örgütü (ILO), Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO), Dünya Tarım Örgütü (FAO) gibi birçok alt kurum ve komisyon

oluşturulmuştur. Bu kuruluşların amacı dünya genelindeki ilişkilere yön ve şekil vermektir (Bulut, 2006: 139–140).

Buna paralel olarak, ondokuzuncu yüzyıl sonlarında ve yirminci yüzyıl başlarında, Oryantalistlerin çalışmalarında da bazı değişimler görülmeye başlanmıştır. Özellikle, I. Dünya Savaşı'nın öncesinde ve sonrasında sömürgelerde görülen hareketlilik, egemen güçleri sömürgecilik yapısını yeniden düzenlemeye itmiştir. Dünya siyasetinde iyice ağırlığını hissettiren Amerika Birleşik Devletleri, Oryantalizmde faydacı düşüncüyü ön plana çıkarmaya başlamıştır. Bu düşüncüyü destekleyen Harvard Ortadoğu Araştırmaları Merkezi Müdürlüğünü yapan H.A.R. Gibb, Oryantalistin artık 'kültürel alan uzmanı' olduğunu, Oryantalizmin misyonunun da "kültürel alanları yeniden düzenleme" olduğunu savunmuştur (Yıldırım, 2003: 51). Gibb'in bu yorumundan anlaşılacağı üzere, Oryantalizm Batı için üstlendiği siyasi rolünü "kültür" başlığında halen sürdürmektedir. Ancak 1978 yılında Edward Said'in *Oryantalizm* kitabında da belirttiği gibi "Oryantalizm, Oryantalistlere bırakılmayacak kadar önemlidir" (1978: 187). Çünkü ister sömürgecilik dönemi olsun ya da ister sömürgecilik sonrası olsun, Doğu-Batı ilişkisi Batı düşünce sisteminin "farklılıklar" üzerine kurulu kategorileştirmelerinden kurtulamamıştır. Prakash'e (1994: 3) göre, bu kategoriler Batı'nın belirlediği belli bir hiyerarşik bilgi sistemi içinde özneler arası oluşmuştur; örneğin sömürgeci-sömürülen, oksidentalizm-oryantalizm, uygar-ilkel, bilimsel-batıl inançlı, gelişmiş-gelişmemiş, vb. özneler başlıca ortaya çıkanlardır. Dolayısıyla, Oryantalist söylemlerin temellerini oluşturan bu kategorileştirmeyi sorgulayan Edward Said, Oryantalizmi "bir kültürel güç uygulaması" olarak adlandırmış ve Avrupa'nın Doğu ile bağlantılı kültürel, siyasi, iktisadi çıkarlarından kaynaklanan uzun bir tarih incelemesi yapmıştır.

Oryantalizm; tarihsel olarak susan Doğulunun konuşan Batılı tarafından yargılanarak anlatılmasına ve birbirinden farklı metinlerle (ekonomik, sosyolojik, akademik ve filolojik, vb.) teorik ve pratik olarak jeopolitik bilinci oluşturmuş ve bütünleşik bir kavrama dönüşmüştür. Geçen yüzyıllarda gelişen ve değişen dünya platformunda oryantalizm şekil değiştirerek içeriği derinleşmiştir.

Günümüzde yeni bir üslupla başta ABD olmak üzere Avrupalı güçler İslam dünyası adına araştırmalarına ve düzenlemelerine devam etmektedirler (Kırpık, 2008).

İçinde bulunduğumuz yüzyılın başında ABD'nin yüzyüze geldiği 11 Eylül terör saldırılarından sonra, Başkan Bush, bu terör saldırılarını bir savaşın başlangıcı olarak nitelendirir ve Ortadoğu'da yaşanacak savaşlara dinsel bir içerik yükleyerek; "Biz tanrı tarafından seçilmiş ve tarih tarafından dünya adaleti için model olarak görevlendirilmiş bir ulusuz" der (aktaran Seydi, 2003:6). Yaşanan terör saldırılarının bilânçosu, böylece, İslam dinine yüklenmiş olur. Benzer düşüncelerle, *The American Enterprise* editörü Karina Roolins 11 Eylül faciasından bütün Müslümanların sorumlu olduğunu şu sözlerle belirtir: "Tek tek Müslümanların veya Müslüman toplulukların ve devletlerin masum olduğunu, olaylardan sorumlu tutulmayacaklarını düşünmek vahim hata olur. İslam kültürünün doğasında Batı düşmanlığı ve nefret vardır. Amerika'da yaşayan Müslümanların aslında vatansever olduklarına dair elimizde hiçbir veri yok" (Sardar-Davies, 2004: 21).

Papa II. Urban'den ABD 43. Başkanı Bush'a kadar Batının çeşitli kesimlerince benimsenmiş olan görüşe göre, Orta Doğu'ya ilişkin dinamikler çağdaş dünya için en büyük tehdittir (çünkü modern çağa fanatik düzeyde tepki duymaktadır) ve Batı'nın müdahalesi şarttır. Oryantalist sömürgeci zihniyet içinde yirmi birinci yüzyılda da küresel medya dolayısıyla "ötekinin" imajını çatışma ve tehdit unsuru olarak betimlemeye ve temsil etmeye devam edilmektedir. Bir başka deyişle, oryantizm kavramı Batı'nın güç politikalarına ve çıkarlarına hizmet etme görevini sürdürürken aynı zamanda buna ait imgeler üretmeye devam eder. "Şiddet" geri kalmışlığın bir ürünü olup, "öteki"nin kullandığı "terörizme" dönüşür. "Biz" ise "savunma" adına "onları" silahsızlandırmakla görevli olmaktadır (Crooke, 2006). Oryantalizm bu yeni biçimiyle Doğuya ait sadece olumsuz imgeler kullanmakla kalmaz, ayrıca "tehditkârlık", "teröristlik" ve "düşmanlık" gibi yeni süreçleri de analiz tekniklerinin içine entegre eder. Dolayısıyla "ötekileştirme" kavramının taşıdığı anlam içeriğine dayanarak, Batı

kendini “egemen özne” konumunda tutarken, Doğuyu “nesne” konumunda bırakmaya devam etmektedir.

### 3.3. EDWARD SAID VE ORYANTALİZM

Said *Oryantalizm* kitabında Doğu'nun nasıl temsil edildiği ve bu temsilin Batı hegemonyası ile arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Kendisi ABD'nin “öteki”yi inceleme görevi üstlenmesinin en büyük sebebi olarak, Avrupa'dan miras aldığı emperyalizm yaklaşımı olduğunu belirtmektedir (Durukan, 2010: 76). Oryantalizmi bir meta-söylem olarak ele alan Said (1978), Oryantalizmle ilgili tanımları kullanarak, Oryantalizmin antik çağdan günümüze kadar tüm tarih boyunca uzanan, nispeten birleştirilmiş ortak bir söylem olduğunu ortaya koymaktadır.

Said'e (1978) göre Oryantalist söylem ile sömürgeci söylem arasında birbirini destekleyen bir bağ vardır. Sömürgecililiğin siyasi ve ekonomik boyutları ile beslenen Batılı egemen kültür, ötekileştirdiği Doğulu kültürü kendi bakış açısından tanımlar. Böylece tarihten koparılmış, kendi politik ideolojilerine hizmet eden bir anlayış geliştirir. Said geniş bir tarihe yayılmış olan Oryantalizmi incelerken, onun farklı tarihsel dönemlerde farklı söylem biçimlerine eklenen yapısıyla farklı biçimlere büründüğünü görür.

Said, yine bu eserinde Michel Foucault, Raymond Williams ve Antonio Gramsci'nin düşüncelerini biraraya getirerek Batı'nın Doğu bilgisinin ve Doğu üzerindeki gücünün otoritesini incelemiştir (Rubin, 2007: 24). Said, (1978: 12) Doğu üzerine yazılmış farklı yazıları, Foucault'ın izinden giderek söylem olarak adlandırmış, Oryantalistlerin eserlerinde “yalnızca Avrupalı-olmayanı anlamak değil, aynı zamanda açıkça farklı olanı denetim altına almak ve manipüle etmek için de bir istenci” ifade ettiklerini ortaya koymuştur. Foucault'ın iktidarın bilgi üreten özelliği ile ilgili incelemesine dikkat çeken Said, bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiyi Oryantalizm uygulaması içine sokar. Batı'nın ürettiği bilgiyi kendi gücünü uygulamaya yönelik kullandığını belirterek, yaratılan Doğulu kimliğinin gerisindeki politik yatırımları inceler. Foucault'nun sağladığı bağlamın yanı sıra

Gramsci'nin "hegemonya kavramı"<sup>26</sup> ile Said, Batı medyasında Arap ve Müslüman temsillerin nasıl bir kültürel ve siyasi imge yığını olarak metinleştirildiklerini açıklar.

Said'e (1978: 3) göre, Oryantalizm, "Doğuya görünüşte uymuş zorunlulukların, perspektiflerin ve ideolojik önyargıların hakim olduğu bir yazma, vizyon ve çalışma biçimidir". Başka bir deyişle, Oryantalistlerin<sup>27</sup> tasavvurlarındaki Doğu, inşaa edilmiş bir üründür ve bu yolla Batı aslında kendi endişelerini açıklamakta, somutlaştırmakta ve göstermektedir. Aynı şekilde, Beaulieu ve Roberts da (2002) Oryantalizmin Batı'nın kendi nesnelere olarak oluşturduklarının yanıtlarıyla, adaptasyonlarıyla ve mücadeleleriyle çerçevelenen bir söylem olduğunu savunmaktadır.

Oryantalizmin görsel betimlemesi başlangıçta, Batı tarafından sömürgeci bir misyonu kolaylaştırmak için formüle edilmiş ve çeşitli politikalar yoluyla ebedileştirilmiş; güç ve üstünlük kavramlarıyla donatılmıştır. Böyle bir yapının asıl önemi, *Öteki* anlayışını yaratmasıdır. Doğu imgesi Doğulu kişiler için değil, Batılılar için mevcuttur, çünkü Doğunun kimliği, onun üzerinde çalışan bilgin tarafından belirlenmiştir, yani Oryantalist tarafından.

Batılının Doğu olarak düşündüğü yer, çeşitli kültürler ve ülkeler boyunca yayılan çok geniş bir coğrafyadır. Asya'nın büyük çoğunluğunu, Afrika'nın kuzeyini ve ayrıca Ortadoğu'yu kapsar. Bu coğrafya, bir insan ürünü 'Doğu' portesine dönüşerek Oryantalist bilginlerin en dikkate değer başarılarından birisi olmuştur. Said, *Oryantalizm* (1978) adlı kitabında, Oryantalizmi, Batının Doğu algısına hâkim olan bir düşünce sistemi olarak tanımlamıştır çünkü Oryantalizm, "Doğu üzerinde hâkimiyet kurma, Doğuyu yeniden yapılandırma ve Doğu üzerinde otorite kurma yönünde bir Batı stili" olarak ortaya çıkmıştır (Nafissi, 1998: 105).

<sup>26</sup> Gramsci hegemonya kavramını sosyal sınıf ilişkilerini açıklamak için kullanır ve bir sosyal sınıfın diğeri üzerinde uyguladığı etkinin hegemonik olduğunu belirtir. Hegemonik kontrolün fiziksel (askeri veya politik) ya da yasal baskı ya da zorlama ile değil eğitimle gerçekleştirileceğini savunur. Bu eğitimi de kilise, okul, sendika ve kitle iletişim araçları sağlayacaktır (Bottomor, 2001'den aktaran Gramsci, 1997: 443).

<sup>27</sup> Gerçekten etkili bir sömürgeci fethin, fethedilen insanlara ilişkin bilgiyi gerektirdiği varsayımına dayanarak, "Doğu" yazılarını İngilizceye tercüme eden ondokuzuncu yüzyılın Batılı bilginleri.

İlter, Said'in *Oryantalizm* eserinde ki başlıca savının "keşfedenin içindeki farktır" şeklinde olduğunu belirtirken, şu şekilde devam eder;

"...oryantalizmin modern siyasal ve aydın kültürün hatırı sayılır bir boyutu olduğunu, dolayısıyla, da Doğu'dan çok "bizim" dünyamızla ilgili olduğu, oryantlizmin herhangi bir şekilde anlamlı oluşunun Doğudan çok Batı'ya dayanmakta olduğunu ve bu anlamın doğrudan Doğu'yu görünür, açık, "orada" kalan çeşitli Batılı temsil etme tekniklerine borçlu olduğudur" (İlter, 1999: 242)

Başka bir deyişle, Batılı kendi ürettiği bilgiyi kullanır ötekiyi tanımlamak için. Geçmiş yüzyıllarda sergilenen İslam tanımlarını dikkatle inceleyen Said (1978), günümüz Amerikan medyasına da bu toplu bilgilerin yön verdiğini belirtir.

Said *Oryantalizm* adlı eserinde oryantlizmi bir disiplin olarak ilk sıraya koyar. Sonra bu disiplinin hayat verdiği "söylem" in gündelik yaşamdaki kullanımına ve son olarak da bu oluşturulan bilimsel bilgi türünün üzerine kurulan "sosyo-politik hegemonyayı" koyarak üç parçalı bir "şema" olduğunu belirtir (Durukan, 2010: 82). Said kitabının genelinde Doğu'ya ait kesin bir gerçeğin ya da doğrunun peşinde değildir. Kendisi aslında Doğu'yu anlatan söylemin bir yapı sökümünü yapmaktadır.

### **3.4. ORYANTALİZMİN GÖLGESİNDE GÜNÜMÜZ ABD'NİN DIŞ POLİTİKALARINDA ORTADOĞU**

#### **3.4.1. Yenidünyadan Tüm Dünyaya: Tarihsel Başlangıç**

1492 yılında Kristof Kolomb'un keşfiyle Amerika Kıtası Avrupalı imparatorlukların ve krallıkların yeni sömürge bölgesi olmuştur. Tarihçilerin belirttiği bu "keşif" ifadesi Chomsky'e göre (2001: 18) yanıltıcıdır, çünkü Amerika, binlerce yıl önce yerleşenler tarafından zaten keşfedilmişti ve yerli halkın söylediği "fetih" ya da "istila" ifadelerinin kullanılması Chomsky için daha doğrudur. "İstila edilmiş" bu toprakların Avrupa mirası sömürgecilik ile ilk tanışması böyle olur. Amerika tarihinin ilk yılları Avrupalıların Amerikan yerli halkının yaşadığı toprakları ellerinden zorla almasıyla başlar ve bu başlangıç, günümüzdeki mevcut işleyişin –ki bu işleyiş ABD'nin kendi toprakları dışında sürdürdüğü egemenliktir (Irak ve Afganistan gibi)- anlaşılabilmesine ışık tutar.



1775 yılına kadar da bu konumda kalan ABD, “kurucu atalar”ın<sup>28</sup> liderliğinde Avrupa’ya karşı Bağımsızlık Savaşı vermiş ve 4 Temmuz 1776 yılında Bağımsızlık Bildirgesi’ni ilan etmiştir. Bu noktadan sonra ABD liberal bir siyasi örgütlenmeyle iktisadi ve coğrafi gelişmesini sürdürmüştür.

Bağımsızlıklarını ilan eden Amerikalılar kendileri içinde çatışma halinde olan Kızılderili<sup>29</sup> kabileleri çeşitli yollarla (soykırım, savaş, ticaret antlaşmaları, vb.) yok ettikten sonra ülkelerine ucuz Avrupalı işçiler getirip topraklarını işlettiler. Ondokuzuncu yüzyılla birlikte azar azar ele geçirdikleri topraklarla sınırlarını Amerika kıtasında iyice genişlettiler (İngilizlerden Kuzey Pasifik kıyısını, İspanyollardan ve Meksika’dan California ve Texas bölgelerini, Ruslardan Alaska’yı ve en son olarak 1959’da Hawaii’yi Birliğe dâhil ettiler). Bu genişleme stratejisi ABD’nin jeopolitik başarı hikâyesi olarak gözükmektedir. Dönem dönem kendi içinde yaşadığı iç jeopolitik meselelerle (1861–1865 yılları arasındaki iç savaş; siyahlara tanınan özgürlüklerin ya da eritme potasının yarattığı hayal kırıklığı; 1929 yılında yaşanan “Büyük Buhran”) darbeler olsa da İkinci Dünya Savaşı ile birlikte dünyadaki konumu her geçen gün daha da güçlenmiştir. 5 Haziran 1947’de George Catlett Marshall, Harvard Üniversitesinde bir konuşma yapar –ki bu konuşma yirminci yüzyıl ortalarında ABD’nin ileri yıllarda dünya siyasi arenasında nasıl bir rota izleyeceğinin ilk işaretlerinden biridir:

“Amerika Birleşik Devletleri, dünyanın iktisadi esenliğini yeniden tesis etmeye yardımcı olmak için elinden gelen her şeyi yapmalıdır, bu olmadan siyasi istikrar ve barış imkânsızdır (Lacoste, 2008, s: 56).”

İkinci Dünya Savaşından önce, 1939 yılında ABD ordusunun mevcudu 185.000 asker, bütçesi yarım milyar dolardı (Ambrose ve Brinkley, 1997: 9). Bu tarihlerde ABD’nin tek bir askerî müttefiki olmadığı gibi yabancı ülkelerde de üsleri bulunmuyordu. Bu durum yarım yüzyıl sonra, 1989 yılında Soğuk Savaş

<sup>28</sup> ABD’nin 1796 yılında Bağımsızlık Bildirgesini imzalayan politik liderler ve devlet adamlarıdır ki bunlar John Adams, Benjamin Franklin, Alexander Hamilton, John Jay, Thomas Jefferson, James Madison, and George Washington’dır (Bradford, 1994).

<sup>29</sup> Toprakları savaş yoluyla ellerinden alınan kabileler, “Rezervasyon” adı verilen bölgelerde yaşamaya itilmişlerdir. Günümüzde ABD hükümeti tarafından tanınan halen 554 Kızılderili kabilesi vardır. <http://www.american-indians.net/today.htm>

sona erdiğinde değişmiş, Amerikan ordusunun bütçesi 300 milyar dolara ulaşmış ve ABD 50'den fazla devletle müttefiklik ilişkisi kurmuş ve 100'den fazla ülkede bulunan Amerikan üslerinde bir milyondan fazla asker bulunduran bir dünya gücü olmuştur<sup>30</sup> (Sherry, 1995: 355–356).

İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiltere, SSCB ve ABD koalisyonu içinde yaşanan ilk sorun, 1944 yılında İtalya'da Mussolini'nin yerine kimin getirileceği üzerine çıkan anlaşmazlıktır ki bu da ABD'nin SSCB ile Soğuk Savaş dönemine girmekte olduğu gösterir. Ülkeyi işgal etmiş olan ABD ve İngiltere, faşist yönetime karşı uzun yıllardır mücadele etmiş sol muhalefeti yok sayarak Sovyetler Birliği'nin İtalya üzerinde hiçbir etkisi olmayacağını ilan eder. Stalin'in bu anlaşmazlık sonrası, Doğu Avrupa ülkelerinin yönetiminde ABD ve İngiltere'ye söz hakkı tanımaz (Ambrose ve Brinkley, 1997: 25). Mayıs 1945'te, Avrupa'da savaş sona erdiğinde, SSCB, Berlin ve Doğu Almanya dâhil olmak üzere bütün Doğu Avrupa'yı kontrol altında tutuyordu. Fakat ABD'ye kıyasla Savaş SSCB'ye pahalıya mal olmuş, 23 milyon vatandaşını kaybetmiş ve ekonomisi çökmüştü. ABD için ise savaş esnasında topraklarında silahlı çatışma yaşanmamış (Hawaii'deki Pearl Harbour saldırısı hariç); savaşta hayatlarını kaybeden Amerikalıların sayısı 420.000'ken, savaş sonrası Amerikan mallarına talep ekonomisini canlandırmış ve Amerikan şirketlerinin hızlı bir şekilde büyümesine yol açmıştı (Özkan, 2011: 61).

Nisan 1945'te, Roosevelt'in ölümünün ardından ABD Başkanı olan Truman, Sovyetlere karşı daha sert politika izleme taraftarıydı. Truman Doktrini olarak bilinen, 12 Mart 1947'de Başkan tarafından yapılan konuşma, ABD'nin Soğuk Savaş dönemindeki dış politika felsefesinin de temelidir. Truman bu konuşmasında, komünist olmayan bir rejimin iç ayaklanma veya diplomatik baskıyla karşılaşması durumunda, her zaman ABD tarafından ekonomik, siyasi ve daha da önemlisi askerî açıdan destekleneceğini belirtir (Offner, 2002: 33). Truman'ın öncülüğünde ABD kendisine rakip olabilecek Sovyetler Birliği'nin çevrelenmesi ve izole edilmesini dış politikasının temel stratejisi olarak kabul ederek, uluslararası ilişkiler politikalarında yeni bir şekil vermiş oldu (Spanier

---

<sup>30</sup> Ek 5'e bakınız.

ve Hook, 1998: 46; Kennan, 1947: 1–12). Ayrıca, ABD'nin bu stratejisi, bugün Ortadoğu üzerine uyguladığı stratejinin de ilham kaynağıdır.

Doğu ve Batı ülkeleri arasındaki siyasi farklılıklar Sovyet kontrolü altında bulunan ülkelerde artan komünist elkoymalar ile daha da derinleşmiştir. Bunun üzerine komünizm dalgasının Batıya da yayılacağını düşünen ABD kaygı içine düşmüştür (Öztarsu, 2010)<sup>31</sup>. Böylece, 1947 yılında toplanan Avro-Amerikan konferansında Avrupa'nın ihtiyaç duyduğu para miktarının 22 milyar dolar olduğuna; 1948 yılında ise 13 milyar dolar olduğuna karar verilir. ABD "Marshall Planı" adını koyduğu mali yardımı Büyük Britanya, Fransa, İtalya, Almanya, Hollanda, Avusturya, Yunanistan, Belçika, Danimarka, Norveç ve diğer altı ülke arasında paylaşır. Marshall Planının ana jeopolitik hedefleri Batı Almanya'yı kazanmak, Batı Avrupa'da siyasal istikrarı sağlamak ve Doğu Avrupa'daki Sovyet etkisini azaltmaktır (Leffler, 1988: 277–283). Marshall Planını savaş sonrası güç dengelerini şekillendiren bir girişim olarak değerlendiren Leffler, bu girişimin uzun vadede stratejik ve jeopolitik yansımaları olacak bir dizi reaksiyonu da (Batı Birliği [*Western Union*] ve Kuzey Atlantik Antlaşmasının gerçekleşmesi, kapsamlı bir Amerikan askeri yardım programının başlatılması, Almanya Federal Cumhuriyetinin kurulması ve NATO'ya dâhil edilmesi) beraberinde getireceğini belirtir. Kısaca Leffler (1988), Marshall Planı ile Almanya ve Avrupa'nın bölünmesi gerçekleşerek Soğuk Savaşın coğrafi sınırları çizilmiş ve Batı Avrupa'da oluşacak bir güç dengesinin kurumsallaşması da hızlanmıştır (1988: 278).

Marshall Planını Doğu Avrupa ülkelerinin ekonomilerine bir müdahale olarak gören SSCB, kendi etki alanlarını zayıflatacağını düşünerek reddeder ve bu plan "konumsal bir savaş" niteliği kazanır (Parrish, 1995: 6). Sovyetler'in bu tutumu, Amerikalı yetkililere göre, kendi doğalarında var olan saldırganlığın bir belirtisiydi ve Sovyetlerin Batı Avrupa'ya yayılmalarını önlemek üzere oluşturulmuş savunma amaçlı bu plan gerekliydi (Parrish ve Narinsky, 1994: 1-

<sup>31</sup> Daha detaylı bilgi için <http://www.sde.org.tr/tr/haberler/1052/rusya-ve-abd-iliskilerinin-dunu-ve-bugunu.aspx> adresinde Mehmet Fatih Öztarsu'nun "Rusya ve ABD İlişkileri'nin Dünü ve Bugünü" adlı makaleye bakınız.

2). 5 Mart 1946 yılında Fulton-Missouri’de yaptığı konuşmasında, Baltık’ta Stettin’den Adriyatik’te Trieste’ye kadar kıtanın ortasına bir demir perde indiğini ileri süren Churchill’in gözlemi Marshall Planı sonrası daha da anlam kazanmıştır (LaFeber, 1997: 39). Yine aynı yılda gerçekleşen “Prag Darbesi”<sup>32</sup> ile birlikte Sovyetler ve ABD dünyada Soğuk Savaş dönemine girer ve kırk yılı aşkın siyasi nitelikli bu savaş devam eder. Karşılıklı hiçbir fiziksel çatışmaya girmeyen bu iki büyük kutup, güç mücadelelerini Kore savaşı (1950), Küba krizi (1960) ya da Vietnam Savaşı (1960) sırasında yapmışlardır (Brzezinski, 1992: 31)<sup>33</sup>.

Truman 1952 yılında görevi bırakırken ABD komünizmle mücadeleyi her kıtada yürüten ve Sovyetler Birliği’ni çevreleme stratejisinin sonucu olarak dünyanın dört yanında askerî mevcudiyeti olan küresel aktör konumuna yükselmişti. 1961 yılında ABD Başkanı Kennedy Küba başkanı Fidel Castro’yu devirmek amacıyla *Domuzlar Körfezi Çıkartması* adı ile bilinen harekâta izin verir ama harekât başarısızlıkla sonuçlanır. 1962 yılında, Amerikan casus uçakları Küba’da Sovyet yapımı füzelerin (atom bombası) varlığını saptarlar ki bu durum ABD ve Sovyetler Birliği’ni tarihin en büyük nükleer savaş tehlikesinin eşğine getirir. Uzun süren gergin bekleyiş, John F. Kennedy ve SSCB başbakanı Nikita Kruşçev’in anlaşmaya varması ve füzelerini konuşlandırdıkları ülkelerden geri çekme kararı ile sonuçlanır (Ausland ve Nitze, 1996: 154–176).

Ocak 1969’da göreve başlayan Nixon ise yabancı ülkelerdeki ABD birliklerinin sayısını azaltıp, bunun yerine küçük devletlere yapılan ekonomik ve askeri yardımları arttırmayı öngören Nixon Doktrini’ni açıkladı. Bu politika çerçevesinde, ABD Vietnam’da bulunan askerlerini geri çekmeye başladı. İlk kez ABD, “Stratejik Nükleer Silahların Sınırlandırılması” önerisini 1964 yılında

<sup>32</sup> Çekoslovakya’da Şubat 1948’de komünistler tarafından gerçekleştirilen hükümet darbesi (Doğan, 2004: 27).

<sup>33</sup> ABD, Soğuk Savaş döneminde 45 kez topraklarının dışına asker göndererek, dünyanın çeşitli bölgelerinde askeri çatışmalara girmiş ve BM Barışı Koruma Güçleri arasında yerini almıştır: 1950–1953 Kore Savaşı ve 1964–1973 Vietnam Savaşı’nda; 1958 Lübnan’a, 1959-1960’larda Karayibler’e, 1965’de Dominik Cumhuriyeti’ne, 1970’de Kamboçya’ya, 1980’de İran’a, 1981, 1986 ve 1989’da Libya’ya, 1982’de Lübnan’a, 1983’de Grenada’ya, 1988-1989’da Panama’ya düzenlenen askeri operasyonlarda aktif rol almıştır (Grimmett, 1999: 14–19).

yaparak, Soğuk Savaş döneminde iki ülkenin ilk olarak bir araya gelmesine sebep olur. 26 Mayıs 1972 tarihinde Moskova'da ABD Başkanı Nixon ile SSCB Devlet Başkanı Leonid Brejnev arasında SALT-1 antlaşması imzalanır -ki böylece iki ülke arasında nükleer silahların üretilmesi sınırlandırılır (Yılmaz, 1998: 282).

Reagan döneminin (1981-1989) Savunma Bakanı Casper Weinberger, Amerikan ordusunun hangi durumlarda savaşa gireceğinin şartlarını – ki bu şartlar aynı zamanda Weinberger Doktrini olarak da nitelendirilir- 1984 yılında çizdiğinde, askerî kuvvet kullanımına ancak ulusal çıkarların açıkça tehdit edilmesi hâlinde başvurulabileceğini belirtir (Bacevich, 2005: 47-48). 1980'lerde Amerikan sineması da *Rambo II* (1985), *Rambo III* (1988) ve "Top Gun" gibi filmlerle savaş kültürünü meşrulaştırıp topluma benimsetme çalışmasının örneklerini verir (Bacevich, 2005: 20).

Doğu Avrupa'da başlayan Soğuk Savaş, 1989-1991 yılları arasında SSCB'nin Doğu Avrupa'dan çekilmesiyle sona erer. Soğuk Savaş sonrasında, ABD yeni uluslararası güvenlik stratejisini küreselleşmenin merkezine oturtarak, "demokratik-küresel bir barışın" temel hedef olduğunu vurguladı (Clark, 2001: 142-143). Ağustos 1991 tarihli "Ulusal Güvenlik Stratejisi'nde" ABD öncelikle askeri açıdan kendisinin ve müttefiklerinin güvenliğini tehdit edecek her türlü saldırıyı önlemek, dünya genelinde silahlanma harcamalarının kısıtlanmasına çalışmak ve gelişmiş askeri teknolojiler ile nükleer, kimyasal ve biyolojik silahların düşman ülke ve gruplara transferinin önüne geçmek olarak belirledi (Erhan, 2002: 65). Ekonomik açıdan ise güçlü ve rekabete dayanıklı bir ulusal ekonomi oluşturmayı, açık ve genişleyen bir uluslararası ekonomiyi teşvik etti. Siyasal açıdan ise, demokratik değerlere ve bireysel haklara bağlı, ekonomik ve sosyal ilerleme temelli özgür ve demokratik kurumların gelişimine katkı sağlamayı belirledi (Çakmak, 2003: 259).

1992 yılında Paul Wolfowitz'in öncülüğünde Amerikan Savunma Bakanlığı ABD'nin küresel liderliğinin stratejisini belirlemek için "Savunma Planlama

Rehberi'ni"<sup>34</sup> hazırlayıp Başkan Bush'a sunarak öncelikle ABD kendine "rakip bir süper gücün" ortaya çıkmasını önlemeliydi. Olası rakip bir süper güç ise yeterli kaynaklara sahip dört bölgeden çıkabilirdi: Batı Avrupa, Doğu Asya, eski Sovyet coğrafyası ve Ortadoğu. ABD eğer küresel liderliğine devam etmek istiyorsa bu dört coğrafi bölgenin herhangi bir tanesini kontrol edebilecek bölgesel güçlerin oluşmasını engellemeliydi (Lind, 2006: 126–127).

Körfez Savaşı sonrasında Clinton yönetimi (1992–2000), Soğuk Savaş döneminin mirası NATO gibi kuruluşları ve ABD'nin diğer bölgesel ittifaklarını kendi hegemonyasının devamı için kullanmaya başlar. Doğu Avrupa'da Sırbistan, Ortadoğu'da İran, Irak ve Suriye, Doğu Asya'daysa Kuzey Kore dünya barışını ve güvenliğini tehdit eden devletler olarak ilan edilir. Burma veya Ruanda gibi totaliter diktatörlükler tarafından yönetilen ve soykırımların işlendiği ancak stratejik olarak önemsiz devletler Amerikan dış politikası tarafından göz ardı edilir. Clinton döneminde Bosna ve Kosova'da düzenlenen askerî harekâtlar ABD ordusunun Avrupa'nın güvenliği için vazgeçilmez olduğunu dünyaya gösterir (Lind, 2006: 129). Yine de 1990'lar, ABD'de "öteki" vurgusunun silikleştiği yıllardı. Ancak bu belirsizlik Bush dönemiyle iktidara gelen yeni muhafazakârların,<sup>35</sup> özellikle 11 Eylül sonrasında hem müdahaleci dış politika izlemeleri hem de bu sayede Amerikan millî kimliğini radikal İslam ve terörizm karşıtlığı temelinde daha milliyetçi ve muhafazakâr olarak yeniden tanımlamalarıyla son buldu.

Cheney, Rumsfeld, Wolfowitz gibi devlet adamları 1970'lerin başından bu yana Nixon, Ford, Reagan ve Bush dönemlerinde önemli görevler üstlenmişlerdir. Bu da Amerikan dış politikasındaki devamlılığın birer göstergesidir. Afganistan ve

<sup>34</sup> Rapor, 7 Mart 1992 yılında *New York Times* tarafından yayımlanınca büyük tartışmalara yol açmıştır. Raporu okumak için <http://work.colum.edu/~amiller/wolfowitz1992.htm> adresine bakınız.

<sup>35</sup> "Bunlardan birincisi ekonomik liberalizm, ikincisi ahlâki değerlere bağlılık, üçüncüsü dirlik ve düzenlik söylemi, dördüncüsü de "öteki" ile olan ilişkilerde dışlayıcılık. Bugün Amerikan dış politikasını belirleyen düşüncenin arkasında yeni muhafazakârlık var. Bu düşünce uzun yıllardır olgunlaşmaktaydı. 11 Eylül onun varlık nedenini pekiştirdi. Ekonomik liberalizm refah devleti düzenlemelerini sorgulamaya aldı. Bu yardımları alanlar topluma yük olan tembel ve sorumsuz parazitler olarak görülmeye başlandılar." (Kadioğlu, 2003)

özellikle Irak'ın işgali sırasında kullanılan argümanlarla Reagan başkanlığında Sovyetler Birliği'ne karşı kullanılan antikomünist söylem arasında benzerliklerin bulunması bu devamlılığın en önemli örneklerindedir. Başka bir deyişle, Soğuk Savaş döneminde antikomünist temelli dış politikanın Amerikan kimliğinin tanımlanması üzerindeki belirleyici rolü (Campbell, 1992: 169–170), 2000'lerde anti-terörizm başlığı altında devam etmiştir.

Jeopolitik terimlerle incelenecek olursa, İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD, güçler savaşında askeri gücünü kendi kıyılarından binlerce kilometre uzağa göndermeye başlayarak tek güç olma yolunda ilerlemeye devam etmiştir. Elbette Sovyetler Birliğinin dağılması ve ona bağlı komünist rejimlerin ortadan kalkması da ABD'nin konumunu daha da güçlendirmiştir. Günümüzde süren Irak ve Afganistan savaşı ile de bu durum daha da görünür hale gelmiştir.

### **3.4.2. Amerika Birleşik Devletleri ve Ortadoğu**

ABD'nin Ortadoğu bölgesi ve üstünde yaşayan Araplar için yarattığı kimlik; gelişim sürekliliği devam eden ve politik ilişkiler içinde tamamlanmamış bir kavram olarak değerlendirilebilir. Bu kavramı daha iyi anlayabilmek için, çalışmanın bu bölümünde her iki coğrafyanın birbiri ile ilişkisinin tarihsel geçmişi incelenerek, kültürel ve siyasal dayanaklarla üretilmiş kimliklerin nasıl karşıt gruplara ayrıldığı ve nasıl bir temsiller düzeninin temelini oluşturduğu serimlenecektir.

Oren (2008: 3–4), ABD'nin Ortadoğu ile ilişkisini üç ana tema üstüne oturtmuştur. Bunlardan ilki “güç”tür; bu, Ortadoğu üzerinde askeri, diplomasi ve ekonomik güç elde etmek istemesi ile orantılıdır. İkincisi “inanç”tır; bu, Hıristiyan düşünce yapısının ABD'nin Ortadoğu'yu algılama biçimini şekillendiren temeldir. Son olarak da Olsen, “fantezi” temasına değinmiştir. Bununla kast ettiği ise ondokuzuncu yüzyıl Oryantalist betimlemelerin gölgesine hapsolmuş imgeler yığınının bir montajıdır. Bu montajın içinde camiler, piramitler, vahalar, develer ve çölün altın sarısı kumu yer almaktadır. Oren'in (2008) “güç”, “inanç” ve “fantezi” temaları üzerine yaptığı iki yüz otuz yıllık ABD ve Ortadoğu ilişkilerinin tarihsel

araştırması günümüze ışık tutmakta ve çalışmanın bu bölümünün başlangıcına şekil vermektedir.

Tarih çalışanları ABD-Ortadoğu ilişkisinde genellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasına odaklansalar da, aslında ABD'nin bağımsızlığını kazandığı onsekizinci yüzyıl sonlarından beri süregelen politik, ekonomik ve kültürel ilişkiler olmuş ve bunlar Field, Grabil ya da Bryon gibi bazı araştırmacılar tarafından araştırma konusu edinilmiştir<sup>36</sup>. ABD kurulduğu ilk yıllardan günümüze kadar olan sürede Ortadoğu diye adlandırılan yeri, tek bir homojen bölge olarak kabul etmiş, orada yaşayan insanların aynı kültürü paylaştıklarını, aynı dinsel öğretileri benimsediklerini, sanat ve mimari yapılarında büyük benzerlikler olduğunu varsaymıştır.

ABD'nin Ortadoğu ile ilk teması, 1770'lerde kereste, şeker ve tütün karşılığında Ortadoğu'dan kapari, kuru üzüm, incir gibi ürünler alması ile başlar. Altı ay süren yolculuklar sonrası gerçekleştirilen bu ticareti zorlaştıran unsur, Akdeniz'de mevzi tutmuş Arapça konuşan korsanlardır. Çünkü bu korsanlar tarafından gemiler yağmalanmakta ve mürettebatta ya öldürülmekte ya da köleleştirilmektedir. Bu olaylardan dolayı Amerikalılar o tarihlerde, sonradan Ortadoğu olarak adlandıracakları bu bölgeye "Barbary" (eski Berberistan) ismini vermişlerdi. Bu korsanlarla savaşmayı destekleyen senatör Thomas Jefferson, Bağımsızlık Savaşından yeni çıkan ABD'nin bir savaşı kaldırarak kadar mali durumunun olmadığını da farkındaydı. Thomas Jefferson'ın korsanlara karşı Avrupalı ülkelerle yapmak istediği koalisyon, ABD gibi mali sorunlarla boğuşan Avrupalı yöneticiler tarafından olumlu karşılanmamıştı. Korsanlardan korunmak için Osmanlı Devleti'ne diğer Avrupa ülkeleri gibi vergi ödemek istemeyen ABD, birkaç diplomatik temasta bulunsa da bir sonuç elde edememiş ve Osmanlı Devleti'ne vergi ödemeye başlamıştır (Oren, 2008: 81–97).

---

<sup>36</sup> 1967 yılında David Finnie tarafından on sekizinci yüzyıl sonu ve ondokuzuncu yüzyıllarda Doğuyu ziyaret edenlerin araştırıldığı *Pioneers East*, 1969 yılında James A. Field tarafından kaleme alınan *America and the Mediteranean World, 1776-1939*, Joseph L. Grabil tarafından yazılan *Protestant Diplomacy and the Near East: Missionary Influence on American Policy, 1810-1927* ve Thomas Bryon'ın 1980'lerde yazdığı *American Diplomatic Relations with the Middle East, 1784-1975* bu araştırmaların sadece birkaç örneğidir.



ABD'nin Ortadoğu ile ilgili düşünceleri, onsekizinci yüzyıl sonlarında, daha önceleri bölgeye ziyarete giden Avrupalı diplomatların ve gezginlerin olumsuz tasvirlerine dayalı anılarının basıldığı kitaplar sayesinde oluşmuştur. Örneğin, yazar James Bruce *Travels to Discover the Source of Nile*'de (1790), Ortadoğu bölgesinde yaşayan kadınları şehvet düşkün, erkekleri de ortalıkta boş boş gezinen olarak tasvir etmiştir. Loe Africunus ise, anılarında, bölge yerlilerini barbar yağmacılar olarak tanımlamış ve mahkûmların gözlerini oyup, ellerini ve ayaklarını kestiklerini betimlemiştir (Oren, 2008: 112). 1788 yılında Mısır'a ilk defa bir Amerikalı misyoner olan John Ledyard gitmiştir. Ledyard, ABD senatörü Thomas Jefferson'a yazdığı mektupta; sefalet, veba ve kargaşa içinde yaşayan halkın yağmacı ve yobaz olduklarını, hırsızlara ve suçlulara vahşi işkenceler yaptıklarını söylemiştir.

ABD'nin Ortadoğu bölgesi ile ilk çatışması, 1801 yılında Osmanlı Devleti'ne bağlı Trablusgarp'ın ABD'ye savaş açması ile oluşmuştur. Uzun yıllar sürecek olan savaş 1815 yılında ABD'nin zaferi ile sonuçlanmış ve artık Osmanlı Devletine vergi ödemesine gerek kalmamıştır. Berberi Savaşlarının ABD için bir önemi de *kel kartal* ve *Sam Amca* gibi milliyetçilik sembollerinin bu dönem içinde tohumlarının atılmasıdır (Olsen, 2008: 138).

1831 yılında ABD, Ortadoğu bölgesinde ilk büyükelçisini Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da açar. Bu tarihten itibaren birçok Amerikalı Ortadoğu ülkelerine seyahat etmeye başlar ve ticari ilişkiler gelişir. 1872 yılında ilk defa bir Amerikan ordusu generali William Tecumseh Sherman ve ünlü Amerikalı transandantalist Ralph Waldo Emerson Ortadoğu seyahatine çıkarlar. Sherman'ın Mısır'da yaşayan insanların koşullarının hiç iyi olmadığını hatta kendi ülkesinde kölelerin bile daha güzel evlerde yaşadıklarını belirtmiştir seyahat notlarında. Bu seyahatler esnasında Mısır'dan getirilen çok eski bir dikili taş New York'un en büyük kentsel parkı olan "Central Park"a dikilir ve halk arasında adına "Kleopatra'nın iğnesi" adı verilir (Olsen, 2008: 250–253). Bir başka örnek ise Amerikalı yazar Mark Twain'in kaleme aldığı yazılardır. 1869 yılında basılan *Saflar Yabancı Ülkede* (The Innocents Abroad) adlı eserinde birkaç Amerikalı gezgin ile çıktığı, Avrupa'yı da kapsayan Kudüs (Kutsal Şehir)

yolculuğunu anlatır. Amerika’da çok satan bir kitaba dönüşen bu eser, McKay’e (2006: 164 - 165) göre, Amerika’nın ve Amerikalıların üstünlüğünün resmedildiği “emperyal bir terapi”dir Amerikan halkı için. Twain bu eserinde kendi kültürünün etkisi ile gezdiği kültürleri kitabında okuyucuya mizahi bir dille aktarır. Örneğin, gezdiği tarihte Filistin’de bulunan Endor kasabasını ve yaşayan Arap halkını şu şekilde tasvir eder;

“kire aldırıyorlardı, paçavra elbiselere aldırıyorlardı, sıçanlara aldırıyorlardı, kaba cahilliklerine ve yabaniliklerine aldırıyorlardı, açlıklarına aldırıyorlardı, ama Allahları her kim ise onun önünde saf ve kutsal olmaya önem veriyorlardı” (Twain, 1869: 541)

Ya da Fas ziyareti esnasından orada yaşayan Faslı kadınlar için etrafta Faslı bir erkek olmadığında “katlanılmayacak çirkinliklerini gizledikleri peçeyi” kaldırıp yüzlerini gösterdiklerini belirtmiştir (Twain, 1869: 85).

Gelişmişlik kavramı gelişmemişlik dolayımında tanımlanır. Bu seyahatler sonucu ortaya çıkan düşünce ve betimlemeler de işte bu ilişki örüntüsünü destekler. Oryantalist mirasla Amerikalı, kendinden farklı kültürlerle karşılaştığında “ötekileştirme” içine girer. Kendi etnosantrik bakış açısı ile gittiği Ortadoğu coğrafyasını fiziksel olarak ve manen şekillendirir. Bu şekillendirme içinde de kimlikleri, ulusları, kültürleri, dinleri ve benzer öğeleri yeniden tanımlar. Böylece yaratılan ve yaratılmasına devam edilen “öteki” üzerinden Amerikalı gezginler, diplomatlar ve bilim adamları kendi “biz” kimliklerini hem tanıma hem de tanımlama amacıyla inşa ederler (Olsen, 2008: 305).

ABD, İkinci Dünya Savaşına kadar Ortadoğu ile ilişkilerinde yapıcı ve olumludur; hatta Birinci Dünya Savaşı sonrası Başkanları Wilson tarafından Ortadoğu’daki devletlere kendi özgürlüklerini kazanacaklarına dair söz verir. Bu durum İkinci Dünya Savaşı sonrası değişecektir. Çünkü ABD, kendinden farklı zenginliklerinin farkına varıp, kendi ekonomik ve siyasi çıkarları uğruna - tıpkı Avrupalıların yaptığı gibi - onları kullanmaya çalışacaktı. Bu süre içinde kendisinden farklı olduğunu düşündüğü diğer kültürleri anlamaya çalışmaz. Onların tüm farklılıklarını aynılaştırıp “Arap-ötekiyi” tekilleştirir (Olsen, 2008: 357–359).

Ortadoğu, deniz havzası bakımından dünyada çok önemli geçiş yollarının bulunduğu (Süveyş, boğazlar, Basra körfezi vb.) önemli bir alandır. Bölgede bulunan dünya petrol rezervlerinin %70'i ve doğalgaz rezervlerinin ise %35'i bölgenin ayrıca ekonomik anlamda da son derece önemli bir mevki de olduğunu gösterir (Arı, 2007b: 27, Bal, 2003: 4). Uzun yıllar Osmanlı yönetimin çerçevesinde kalan Ortadoğu, Osmanlı'nın yıkılış sürecinde Batılı emperyalist güçlerin eline geçmeye başlamış, I. Dünya Savaşı sonunda da tamamen Batı kontrolüne girmiştir. İngiltere ve Fransa'nın Ortadoğu'nun dünyanın en zengin petrol yataklarını barındırdığını fark etmesiyle Ortadoğu'yu paylaşma yarışı başlar. Ancak bölge üzerinde aynı hedefleri olan Almanya ve Rusya'yı yarıştan diskalifiye ederler ve bölgeyi kendi aralarında paylaşırlar. Aynı zamanda, yirminci yüzyılda bölgeye üçüncü bir güç olan Siyonizm, yani Filistin'de bir Yahudi Devleti kurma hedefindeki radikal Yahudi milliyetçiliği de girer. Siyonistler Ortadoğu'ya henüz Sultan Abdülhamit zamanında girmek istemişler, ama Sultan'ın sert tepkisi nedeniyle geri çekilmek zorunda kalmışlardı<sup>37</sup>. Bölgenin Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliğinden çıkması, bu üç gücün Ortadoğu'ya yerleşmesine olanak sağlayarak, II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar da bölgede kalmalarını sağlamıştır (Arı, 2007a: 38-45).

1920'lerde ve 1930'larda, Birinci Dünya Savaşının bitimi ile birlikte ABD'de de gözünü Ortadoğu'da bulunan bu petrol zenginliklerine çevirdi<sup>38</sup>. Öncelikle, Amerikalılar Irak petrolüne ulaşmak için savaş sonrası Irak Petrol şirketinin 23,75'lik 4 payından birini alır. Daha sonra 1934 yılında Kuveyt'teki Gulf Petrol şirketinin yarısını ve 1933 yılınca ARAMCO (o dönemdeki adı ile Standard Oil of California, Texas ve Mobil) şirketi ile Suudi topraklarında bulunan petrol imtiyazını 60 yıllığına satın alarak bölgede bulunan petrole ortak olurlar (Lacoste, 2008: 13–15).

<sup>37</sup> Daha detaylı bilgi için <http://www.tuicakademi.org/index.php/kategoriler/amerika/252-gecmisten-gunumze-abdnin-ortadoğu-politikasi> adresinde bulunan Hikmet Erol'un "Geçmişten Günümüze ABD'nin Ortadoğu Politikası" adlı makaleye bakınız.

<sup>38</sup> 1859 yılında dünyada ilk petrol çıkarma işlemini gerçekleştiren ABD, 1870 yılında kurulan Standard Oil (Exxon'un atası) ve onun bölündükten sonra kurulan kardeş şirketleriyle birlikte petrol konusunda dünyada önde gelen bir konuma yerleşmiştir (Lacoste, 2008).

1940'larda ise ABD'nin dış politika stratejileri çerçevesinde Ortadoğu bölgesinin jeopolitik konumu nedeniyle önemi artmıştır (Kayar, 2003: 87). Jeopolitik konumdan kast edilen; Ortadoğu coğrafyasındaki (kara havzası açısından Asya'nın batısını, Afrika'nın kuzeyini, Avrupa'nın doğu sınırlarını bünyesinde barındırmakta; deniz havzaları açısından, Akdeniz'in güneyi ve doğusu, Karadeniz ve Hazar'ın güney kıyıları deniz sınırlarını meydana getirmektedir) zengin petrol kaynaklarının ABD'nin enerji gereksiniminde kilit rol oynamasıdır (Davutoğlu, 2001: 324). İkinci Dünya Savaşı sonrası Sovyetlerin bir tehdit olarak ortaya çıkmasıyla birlikte ABD Ortadoğu politikasını, Sovyetler Birliği'nin yayılmasını engellemek şeklinde değiştirmiş ve bölge ile ilişkilerini iki sebepten dolayı iyi bir platform üzerinde ilerletmiştir: Bunlardan ilki, ABD'nin Milliyetler Cemiyeti himayesi altında manda konumundaki toprakların İngiliz ve Fransız "sömürgeciler" arasında paylaşılmasına katılmayıydı<sup>39</sup>. 1945 yılında ABD Başkanı Roosevelt ile Suudi Arabistan kralı Abdul Aziz arasında imzalanan antlaşma ile ABD'nin Suudi Arabistan'ın yanında olduğu ve her zaman destek sağlayacağı garanti altına alınır ve böylece 1946 yılında Dahran'da bir Amerikan üssü açılır. İkinci sebep ise 1948 yılında gerçekleşen ilk İsrail-Arap savaşında görece tarafsız kalmasıdır.

Petrol gereksinimini Suudi Arabistan ile yaptığı anlaşmalar sayesinde istediği gibi karşılayan ABD, gözünü petrol yönünden zengin İran'a çevirir. İran petroleri yirminci yüzyılın başından itibaren bir İngiliz şirketi olan Anglo-Iranian Oil Company tarafından işletilmekteydi. 1949 yılının sonunda İran Meclis'indeki Milli Cephe grubu ve onun lideri Dr. Musaddık, İran'da petrolün millileştirilmesini gerektiğini savunmaya başlar. Şirket geri adım atıp kârdan 50 hisse vermeyi kabul etse de, Şubat 1951'de petrolün millileştirilmesini isteyenler Meclis'e bir kanun tasarısı sunarlar. Dönemin Başbakanı Ali Razmara bu kanun tasarısına karşı çıkınca 7 Mart 1951'de bir suikast sonucu öldürülür ve İran Şah'ı, Musaddık'ı Başbakanlığa getirerek, kanun tasarısını kabul eder. İngiltere ve ABD uzlaşma çabalarına girse de bir sonuç alamazlar. Şubat 1953'de Meclis'de çoğunluğu ele geçiren Musaddık, Şah'ı tahtından feragat etmeye zorlayarak

<sup>39</sup> Irak, Ürdün, Filistin İngilizler; Suriye, Lübnan Fransızlar arasında paylaşılmıştı (Lacoste, 2008).

ülkeden ayrılmasını sağlar. SSCB'ye yakınlaşmış olan İran Başbakanı Musaddık petrolü millileştirme konusunda çalışmalarına devam eder ki bu ABD'yi ve müttefiki İngiltere'yi petrol hisselerinin üzerindeki güçlerini tamamen kaybedecekleri konusunda rahatsız etmeye başlar. 1954 yılında Amerikan gizli servisinin örgütlediği Ordu Darbesi ile Musaddık tutuklanır ve Şah ülkeye geri getirilir. Başbakanlığa getirilen ordu komutanı General Zahidi ve Şah, ABD'nin aracılığı ile bir antlaşma imzalarlar. Bu antlaşma ile İran'da millileştirilme mevzusunun bir daha gündeme gelmemesini garantilemeye çalışılır. Bunun üzerine Şah petrolün işletilmesini ve ticaretini beşi Amerikan, ikisi İngiliz ve biri Fransız olan sekiz şirketin oluşturduğu konsorsiyuma bırakır. Bundan sonraki yirmi beş yıl boyunca ABD'nin iktisadi ve askeri güçleri bu bölgede sürekli genişlemeye devam eder. Bu süre zarfında ABD askeri gücünü Ortadoğu'nun Arap olmayan ve SSCB'ye sınırdaş olan iki ülkesine yığar; Türkiye ve İran (Lacoste, 2008: 54–59).

ABD'nin Arap Devletlerinde iyi giden imajı Mısır Devlet Başkanı Nasır'ın ülkenin ekonomik kalkınmasını sağlamak amacıyla Büyük Avsan barajı inşaatı için Dünya Bankasından istediği kredinin, Mısır'ın Doğu Bloğundan aldığı silahlar ve İsrail karşıtı militanları desteklemesi yüzünden verilmemesi ile zedelenmeye başlar (Sander, 2010: 302). Bunun üzerine SSCB'ye yakınlaşan Mısır Devlet Başkanı Nasır, ihtiyacı olan mali gücü sağlamak için Süveyş kanalını millileştirme kararı alır. Bu karar İngiliz ve Fransızların istediği bir karar değildir, çünkü Basra Körfezi'nden aldıkları petrolün taşınması onlar için önemliydi ve Süveyş Kanalını işleten ortağı oldukları şirketten elde ettikleri kârdan vazgeçmek istemiyorlardı (Sander, 2010: 302). Böylece 1956 yılında İsrail'in Sina'ya yönelik saldırısını fırsat bilerek kanalın çıkışındaki Port-Said'in kontrolünü ele geçirirler. Ortadoğu'da Batı karşıtı akımların güçlenip Sovyetlerle yakınlaşmasından çekinen ve bölgede bulunan petrolün kontrolünde Sovyet etkisi olmasını arzulamayan ABD, Akdeniz sularında bulunan donanmasını Mısır'a yardıma gönderir ve İngilizlerle Fransızları geri püskürtür. Bu savaşın önemli sonuçlarından biri de dünya hâkimiyetinin artık Avrupa'dan ABD ve Sovyetlere geçtiğini göstermiş olmasıdır (Chapman, 2004: 208–209).

Süveyş krizinin ardından bölgede Sovyet etkisinin halen artması üzerine Başkan Eisenhower, 5 Ocak 1957’de kongreye gönderdiği mesajında şu konularda kendisine yetki verilmesini ister;

1. Bağımsızlığını korumak için ekonomik kalkınma çabası içinde olan Ortadoğu ülkelerine ekonomik yardım yapılması;
2. Bunlardan askeri yardım isteyen ülkelere askeri yardım da yapılması;
3. Uluslararası komünizmin kontrolü altında bulunan herhangi bir devletten gelecek silahlı bir saldırıya karşı ve bölge devletleri istediği takdirde Amerikan Silahlı Kuvvetlerinin kullanılması (Arı, 2007a: 245).

Eisenhower doktrini olarak geçen bu yetkilerin asıl amacı, İngiltere’nin zorunlu olarak bıraktığı boşluğu doldurmak ve batılı ülkeler için son derece önemli olan petrolün düşman eline geçmesini önlemektir. Eisenhower doktrininin en önemli sonucu ise soğuk savaşın yeniden hızlanmasına olanak sağlaması ve ABD’nin Ortadoğu’ya müdahale olanaklarını artırmasıdır. Aynı zamanda da Ortadoğu da İngiltere ve Fransa’dan bağımsız politika izleme olanağını sunması ile Ortadoğu’da Avrupa devrinin kapanması ve süper güç ABD devrinin başlamasıdır (Sander, 1989: 244-245).

Nasır’ın birlik projesine<sup>40</sup> ideolojik olarak karşı çıkmanın yollarını aramaya başlayan ABD, 1967’de “Altı Gün”<sup>41</sup> savaşında İsrail ordusuna büyük yardım sağlar. Bundan sonra İsrail’e mali ve askeri yönden sürekli yardım etmeye başlar. Genel açıdan bakıldığında, “Altı Gün Savaşı” Ortadoğu’da sol ve dinci hareketlerden beslenen anti-Amerikanizm ve anti-Amerikan terörün Arap halkları arasında kök salmasında belirleyici olmuştur. Hatta bu durum Arap dünyasının ötesine geçip İran, Pakistan ve diğer üçüncü dünya ülkelerinin

---

<sup>40</sup> Nasır’a göre Arap ülkelerini fiziksel olarak birbirinden ayıran sınırlar Batılı emperyalist ülkeler tarafından çizilmiş yapay sınırlardır ve Arapların birleşmesi bu sınırları ortadan kaldıracaktır.

<sup>41</sup> 5 Haziran 1967’de İsrail ile Arap komşuları Mısır, Ürdün ve Suriye arasında başlayan ve 6 gün süren bu savaşta Arap İttifakı’na Irak, Suudi Arabistan, Sudan, Tunus, Fas ve Cezayir de asker ve silah yardımıyla katılmış, ancak savaş İsrail’in üstünlüğü ile sona ermiştir (Krauthammer, 2007).

Amerikan karşıtı tavırlarını belirlediği bir süreci başlatmıştır (Lenczowski, 1990: 113)

1970'lere gelindiğinde, ABD Ortadoğu'daki imajını tazelemeye çalışır. 18 Şubat 1970'de Kongreye gönderdiği raporda Nixon, "uluslararası ilişkilerde II. Dünya savaşı sonrası dönemin sona ermiş olduğunu ve yeni bir dönemin gereklerini karşılayacak şekilde bir dış politika oluşturulmasının gerektiğini" belirterek, "ABD'nin özgür ulusların savunulması ile ilgili bütün kararları, bütün planları ve programları yalnız başına yürütmek durumunda olmadığını, yükün bir kısmını ABD dost ve müttefiklerinin üstlenmesi gerektiğini" ifade eder (Arı, 2007a: 248). 1979'daki İran devrimi ve Afganistan'ın SSCB tarafından işgaline kadar devam eden süre içerisinde bu politika egemen olmuştur (Arı, 2007a: 249).

ABD aracılığı ile 18 Ocak 1974'de İsrail ve Mısır arasında imzalanan Sina antlaşması, zedelenmiş Ortadoğu diplomasisi için önemli bir adım olur. Bunun peşi sıra, ABD Dışişleri Bakanı Dr. Kissinger'in 31 Mayıs 1974'de İsrail ile Suriye arasında bir antlaşma sağlaması, ABD'nin Ortadoğu politikasındaki etkisini daha da artırır. Bu yaratılan olumlu atmosferden yararlanmak ve Ortadoğu'da bir barış zeminini kuvvetlendirmek isteyen Başkan Nixon, Mısır, Suudi Arabistan, Suriye, İsrail ve Ürdün'ü ziyaret ederek, zayıflamış veya kopmuş ilişkileri yeniden tesis etmeye çalışır.

Özellikle Mısır'ın Amerika'ya ve genel olarak Batı'ya yanaşmasında yaşadığı ekonomik sıkıntıların payı büyüktür. Mısır'ın dış borçlarını ödeyebilmek için Şubat 1975'de Devlet Başkanı Enver Sedat, Suudi Arabistan, Umman (Oman), Birleşik Arap Emirlikleri, Bahreyn, Katar ve Kuveyt'i ziyaret eder ve yapılan antlaşmalarla, Mısır'a toplamda 700 milyon dolarlık yardım alır. Bu yardımları yapan ülkelerin hepsi de ABD'ye yakın ülkeler olup, petrol antlaşmaları imzalayanlardır. Bunun arkasından, Enver Sedat, İsrail-Mısır diyalogu başlatır. Yapılan görüşmeler sonucu bir netice elde edilemeyince, ABD araya girerek tarafları uzlaştırmaya çalışır. Fakat ABD'nin Mısır ve Suudi Arabistan'a F-5 savaş uçakları satmaya karar vermesi, İsrail-Amerikan ilişkilerini olumsuz bir havaya sokar. 1978 Ağustosunda ABD Başkanı Jimmy Carter her iki tarafı da

Washington yakınlarında bulunan Camp David’de müzakere masasına oturtmaya ikna eder ve 17 Eylül 1978’de Mısır, İsrail ve ABD arasında Camp David antlaşması imzalanır (Armağanoğlu, 1991: 1079–1097). Fakat 1981 yılında Müslüman Kardeşlere<sup>42</sup> yakın İslamcılar tarafından Sedat’ın öldürülmesinin yarattığı etki Batı yakınlığı imajının yok olmasına sebep olur. Müslüman Kardeşlerin Arap dünyasında hızlı ve güçlenerek yükselmelerinin de ilk başlangıcı olur bu suikast (Lacoste, 2008: 89).

80’lere gelindiğinde, 1979 yılında İran’da Şah rejimi devrilir ve yerine Humeyni geçer. Bu İslam devrimi sonunda ABD Humeyni tarafından “Büyük Şeytan” olarak tanımlanır. Bu devrim ilerleyen yıllarda çok önemli sonuçlar ortaya çıkarır. Aynı yıl içinde Sovyetlerin Afganistan’ı işgali ise ABD’nin bu bölgedeki gücünü yavaş yavaş kaybettiğini gözle görünür kılar.

İran devrimi Irak’ın güçlenmesini sağlar ve Baas partisinin 1968 yılında başına geçen Saddam Hüseyin için bir fırsat yaratır. Hüseyin, petrol zenginliklerini kontrol altına almak için Irak-İran güney sınırında bulunan bölgeyi egemenliği altına katmayı düşünür. Bunun sonucunda da 1980 yılında sekiz yıl sürecek Irak-İran savaşı patlak verir. Humeyni’nin Mekke’de Hac üzerindeki Suudi kontrolünü sona erdirmek amacıyla Krallıktaki ana petrol bölgesi olan Körfez kıyısına yoğunlaşması, ABD tarafından Ayetullah rejiminin kısa süreceğini düşünmesine yol açar. Fakat sekiz yıllık savaş sonrası ABD, İran Devriminin daha da sağlamlaştığını görür (Lacoste, 2008; Armağanoğlu, 1991). Bunun yanı sıra Saddam Hüseyin’in İran’a karşı Kuveyt, Suudi Arabistan ve Körfez devletlerinden aldığı maddi yardımlar, ABD ve Fransa’dan aldığı askeri imkânlarla kendine Arap dünyasının en güçlü ordusunu oluşturma imkânının tanınması, onun aynı zamanda bir “Frankenstein’a” dönüşmesine yol açar. Batı eliyle yaratılan bu durum, İran’daki stratejik hatasından sonra ABD’nin ikinci

---

<sup>42</sup> 1928 yılında Mısır’da Hasan el-Benna tarafından kurulmuştur. Müslüman Kardeşler toplumun “yenilenmesini” savunarak gerçek İslam’a dönülmesi gerektiğini ileri sürerler. İslam’ın düşmanı olarak “laik devlet” düzeni koruyucusu sömürgeci Avrupa’yı ve ABD’yi göstererek, toplumsal ve iktisadi adaletsizleri yayanların köklerinin kazınmasını bir ülkü olarak benimserler (Lacoste, 2008).



hatası olur ve kaçınılmaz olarak Ortadoğu'da ilk askeri savaşına girişir (Kurtbağ, 2010: 199–221).

#### 3.4.2.1. I. Körfez Savaşı

Irak'ın Kuveyt'i işgalinin sebebi birçok tarih araştırmacısının belirttiği gibi Saddam Hüseyin'in Irak'a ait olduğunu söylediği toprakları geri almak değildi. Tarihsel olarak incelendiğinde Irak 1932 ve 1962 yıllarında da bu topraklarda hak iddia etmiş, hatta Temmuz 1961 yılında hak iddia ettiği bölgeyi ilhak ettiğini açıklamıştı. Ancak İngiltere'nin karşı koyması sonucu bundan vazgeçmek zorunda kalmıştı. Sekiz yıl süren İran-Irak savaşı sonrası (1980–1988) petrol üretimi düşük olan Irak'ın ekonomisi büyük darbe almıştı ve 1990'ın ortalarında Irak bu tartışmalı bölge üzerinde tekrar hak iddiasını gündeme getirdi. Hak iddia ettiği bölge daha önce İngiltere'nin işgali altındaydı. İngiltere kuvvetlerini çekerken bölgeyi Kuveyt'e ya da Irak'a bırakmamıştı. Bu yüzden de bu tartışmalı bölge için dönem dönem Irak ve Kuveyt arasında sürtüşmeler yaşanmıştı (Sander, 2010: 568–576).

1990'ların başında Irak; Arap Birliği<sup>43</sup> genel sekreterliği nezdinde Kuveyt'in bu bölgeden çıkan Irak petrolünü çaldığı ve petrol fiyatlarını düşük tutmasıyla kendi ekonomisine zarar verdiğini söyler ve Kuveyt'e olan yüksek miktardaki borcunun da silinmesini ister (yaklaşık 50–80 milyar Amerikan doları civarında tahmin edilmektedir). Bununla birlikte Kuveyt ve diğer Körfez ülkeleri Irak ve İran'ın petrol fiyatlarını varil başına 25 dolara yükseltmek isteklerini kabul etmemişler, aksine aşırı üretim yaparak petrol fiyatlarını varil başı 18 dolardan 11 dolara düşürmüşlerdi. Böylece, Irak'ın yıllık zararı 7 milyar doları bulmuştu (Harp Akademileri Komutanlığı, 1990: 91). Bu konuda yapılan tartışmalar sonuç vermeyince Kuveyt'in direnmesine karşın, Irak 2 Ağustos 1990'da Kuveyt'i 19. ili olduğunu iddia ederek işgal eder. Saddam Hüseyin, ülkesinde yaşanan iç huzursuzluklar ve ekonomik sıkıntıları bu işgal sayesinde askıya almış ve tekrar "süper lider" konumuna yükselmişti.

<sup>43</sup> Arap Birliği; Mısır, Irak, Ürdün, Lübnan, Suudi Arabistan ve Suriye devletleri tarafından 22 Mart 1945'te kurulmuş olup, merkezi Kahire'dedir. Örgütün amacı Arap ülkeleri arasında ekonomik, kültürel ve sosyal ilişkileri düzenlemek ve sürekliliğini sağlamaktır. Bugün 22 üyesi mevcuttur (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/471/5421.pdf>)

Bu işgal ile birlikte Irak, dünyanın o dönemde bilinen petrol rezervlerinin yüzde 20'sini ele geçirmiş olur. ABD ise o dönemde petrolün uluslar arası piyasalara uygun fiyatlarla sunulmasını kendi güvenliği ve ekonomik çıkarları arasında görmekteydi (Özkan, 2003: 4). Irak bu işgal sonrası Suudi Arabistan için de bir tehdit oluşturuyordu ve en başta ABD olmak üzere Batılı ülkeler bu durumdan hiç hoşnut değildi, çünkü Suudi Arabistan'da bulunan petrol rezervleri ile Irak'ın olası işgali sonucu dünya petrol rezervlerinin yarısı Saddam Hüseyin'in kontrolüne geçecekti. Buna ek olarak ABD, Irak ve İran'da bulunan petrol ve doğalgaz rezervlerinde tıpkı Suudi Arabistan'da ve Bahreyn'de olduğu gibi imtiyaz istiyordu<sup>44</sup>. Kuveyt işgali de istediği müdahale ortamını yaratarak ABD'ye ülkenin politikasına etki etme hakkını doğurmuş oldu (Bal, 2003: 4).

BM Güvenlik Konseyi 29 Kasım 1990'da Irak'ın 15 Ocak 1991'e kadar Kuveyt'ten çekilmemesi durumunda kuvvete başvurulacağını belirten bir karar aldı. Bu arada, ABD Suudi Arabistan ve Mısır'a olası saldırılar için asker göndermeye başladı. 200 bin Amerikalı asker Suudi Arabistan'da konumlanırken, ABD'nin savaş gemileri de Basra Körfezinde yerini almaya başladı (Salinger ve Laurent, 1991: 42–43)

ABD, 15 Ocak 1991'de Kuveyt'ten çıkmayan Irak'a karşı, 17 Ocak 1991 tarihinde müttefikleri<sup>45</sup> ile birlikte fiilen savaş başlattı. Müttefik güçlere karşın, Ürdün, Yemen, Sudan, Moritanya ve Cezayir gibi bazı Arap ülkeleri de Irak'ın yanında yer almayı tercih ettiler. Körfez savaşı esnasında oluşan Arap ülkeleri arasında görülen kamplaşma ve bölünme ileriki yıllarda da başka problemleri beraberinde getirecekti.

<sup>44</sup> Suudi Arabistan ve Bahreyn'de petrol imtiyazın yüzde 100'ü, Kuveyt'te yüzde 50'si ve Iraq Petroleum Company'nin yüzde 23.75'i ve İran'da 1955'de yürürlüğe giren uluslar arası konsorsiyumun yüzde 40'ı ABD'li şirketlere aitti (Arı, 2004: 187).

<sup>45</sup> ABD'nin (550.000'den fazla asker sayısı ile birleşik orduyu komuta görevi ABD'ye verildi) müttefikleri şu ülkelerdi: Suudi Arabistan, Birleşik Krallık (İngiltere), Mısır, Fransa, Suriye, Fas, Kuveyt, Umman, Pakistan, Kanada, Birleşik Arap Emirlikleri, Katar, Bangladeş, İtalya, Avustralya, Hollanda, Nijer, İsveç, Arjantin, Senegal, İspanya, Bahreyn, Belçika, Polonya, Güney Kore, Çekoslovakya, Yunanistan, Danimarka, Yeni Zelanda, Macaristan, Norveç.

Karşı saldırı başladıktan bir ay sonra ABD Başkanı Bush, Saddam'ı açıkça Hitler'e benzeterek Irak halkına Saddam Hüseyin'e karşı ayaklanma çağrısında bulundu. Ancak, böyle bir halk ayaklanması gerçekleşmedi (Clancy ve Homer, 1997: 26). Irak, müttefik güçlere 42 gün dayandıktan sonra ateşkes isteğinde bulundu. ABD, Irak'a bütün şartlarını kabul ettirebilmek amacıyla bu ülkenin güneyini uzun bir süre işgalinde tuttu. 1967'de Vietnam'dan sonraki en büyük savaşı olan Körfez Savaşı ile ABD, Irak'ın Kuveyt'i işgaline son verdi. Fakat Irak, var olan askeri gücü ile ABD için hâlâ Basra Körfezi ve Ortadoğu'da önemli bir tehditti. Ulusal Güvenlik Danışman Yardımcısı Robert Gates, 7 Mayıs 1991'de yaptığı açıklamada, "Saddam'ın güvenilmez ve iflah edilemez bir vaka" olduğunu, "liderliğinin uluslar arası toplum tarafından hiçbir şekilde kabul edilemeyeceğini" belirtti. Dönemin ABD Başkanı Bush, Mayıs ayının sonunda imzaladığı Başkanlık direktifiyle, CIA'ya "Saddam Hüseyin'in iktidardan düşürülmesi amacıyla gerekli koşulları hazırlamak için örtülü faaliyetlerde bulunma" talimatı verdi (Özkan, 2003: 63). Tümünü ateşkesin sağlanmasından sonra Irak'a karşı çeşitli alanlarda ambargo uygulamasına devam edildi. Körfez Savaşı fiilen sona ermesine rağmen ABD zaman zaman Irak'ı bombalamaya devam etmiştir. 23 Ocak 1993 gecesini Güney Irak'ı, ABD Başkanı George H. W. Bush'a Kuveyt'te bulunduğu sırada suikast planladıkları gerekçesiyle 26 Haziran 1993 gecesini de Bağdat'ı bombalamıştır.

ABD'nin Ortadoğu'da elde ettiği güçlü konum, yeni bir tehdit olan "İslamcı Terör"ün sahneye çıkmasına kadar da sürmüştür. 1991 yılında yaşanan "I. Körfez Savaşı" özellikle Suudi Arabistan'da etkin olan Vahhabi tarikatı tarafından, Amerikalıların İslam'ın kutsal toprağı Arabistan üzerinde egemenlik kurması olarak yorumlanmış ve Usame Bin Ladin'in ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ladin, Amerikalıları Arabistan'dan Yahudileri de kutsal şehir Kudüs'ten kovmak için gücünü cihat yanlısı olmasına dayayarak ilerletmiştir. 1996 yılında Afganistan'da iktidarı ele geçiren Taliban'ın ve Pakistan gizli servislerin desteğini alarak, Afganistan'da kendi örgütü El-Kaide'nin eğitim kamplarını

kurmuş ve dünya çapında terör saldırılarına<sup>46</sup> komuta etmeye başlamıştır. En nihayet ABD ve Ortadoğu arasındaki ilişkileri yeniden düzenleyecek olan 11 Eylül 2001 tarihindeki New York ve Washington saldırılarıyla El-Kaide'nin oluşturduğu küresel tehdide ABD ile birlikte tüm dünya şahit olmuştur.

### 3.4.3. 11 Eylül 2001 Terör Saldırısı ve Sonrası ABD- Ortadoğu İlişkileri

11 Eylül 2001'deki uçaklı intihar saldırılarıyla ABD'yi ve dünyayı çok ciddi şekilde etkileyen terör olayı, Soğuk Savaş döneminde olduğu gibi ABD dış politika parametrelerini ve önceliklerini tek bir prizma üzerine yoğunlaştırır: "Küresel terör". Tehdit artık SSCB değil, terördür. Büyük Ortadoğu Projesi (BOP), Afganistan ve Irak savaşlarının çıkış noktası olmuştur. Ünlü Amerikalı gazeteci-yazar Robert Fisk'in "ezilmiş ve aşağılanmış insanların şeytani ve korkunç zalimliği" (aktaran Chomsky, 2002: 198) olarak nitelediği küresel terörizmin temel nedeni ve kaynağı ise, ona göre, köktendinci İslami değer yargılarının yanı sıra günümüz dünyasının zengin ve yoksul ülkeleri arasındaki uçurumdur. Esasen Batı sömürgeciliği olan bu dengesizlik günümüzde de sürmekte ve özellikle İslam dünyasını etkilemeye devam etmektedir (Günel, 2004: 156). ABD'ye göre bu küresel terörü yaratan gruplar ise Moritanya'dan Endonezya'ya kadar uzanan ve 50'yi aşkın ülkeyi kapsayan İslam coğrafyasında yer almaktadırlar.

Bu saldırı analiz edildiğinde, saldırının amacının ABD'nin üzerine kurulu üç büyük güce yönelik olduğu görülmektedir ki bunlar;

1. *Ekonomik Elitler*: ABD ekonomisinin kalbi New York Wall Street'dedir ve bu bölgenin sembolü de ikiz kuleler, yani Dünya Ticaret Merkezidir. Saldırı sonucu ABD ekonomik olarak çok büyük zarar görmüştür. Yirmi milyar dolara varan maddi kaybın yanı sıra ABD hava sahasının bir haftalığına kapatılmasıyla ABD vatandaşları da manen zarar görmüştür. Dünya Ticaret Merkezinde bulunan 47 ülkeden çeşitli firmalar ve onların insan kaynakları

---

<sup>46</sup> Kenya'daki Amerikan Büyükelçiliğine (1998) ve Aden'de ABD Donanmasına bağlı bir gemiye (2000) yönelik saldırılar.

büyük maddi kayıplar yaşamış ve bilgi sistemleri yok edilmiştir. Birçok firma iflas etmiş, Boeing gibi bazı büyük firmalar da çeşitli kısıtlamalara gitmiştir.

2. *Askeri Elitler*: Dünyadaki bütün askeri harekâtları Pentagon'dan izleyen ABD, büyük savunma sistemi ve gücüne darbe almış, imajı zedelenmiştir.

3. *Siyasi Elitler*: ABD'nin siyasi seçkinlerinin beyni kabul edilen Beyaz Saray'a yönelik bu saldırı, amacına ulaşmamakla birlikte onun gücünü hırpalamış, prestijine gölge düşürmüştür (Özer, 2007).

Elbette, bu saldırı büyük bir toplumsal sarsıntıya yol açmış ve Müslümanlara karşı önyargılı ayırım daha güçlü ve görünür bir biçimde yapılmaya başlamıştır. Saldırının yarattığı *küresel tedirginlik*, ABD'nin askeri güce yeniden büyük ölçekli yatırımlar yapmasına olanak sağlamıştır.

11 Eylül saldırıları sonrası ABD Başkanı G.W. Bush terör tehdidini küresel olarak tanımlamış ve ABD'ye yapılan bu saldırıyı evrenselleştirerek tehdidin dünya çapında olduğunu ve tüm dünyanın bu mücadele içinde olması gerektiğini savunmuştur: "...bu sadece Amerika'nın savaşı değil. Tehlikede olan sadece Amerika'nın özgürlüğü değil. Bu dünyanın savaşı. Bu uygarlığın savaşı.." (Bush, 2001'den aktaran Kurtbağ, 2010: 124). Bush, Evanjelist dini inancının da etkisiyle İslamcı teröre karşı yeni bir "haçlı seferi" başlattığını belirterek, terörle olan savaşın "şer" güçlerle uygarlıklar arasında yaşandığını ifade etmiştir. Saldırıların yarattığı korkuyu sömüren Bush Hükmeti, ordu ve medya ile terörle savaşın gerekliliği konusunda dünya çapında ikna çalışmaları yapmaya başlamış, saldırgan bir ideolojiye sahip radikal İslamı hedef olarak benimsemiş ve benimsetmeye çalışmışlardır. Öncelikle yurt güvenliğini sağlamaya yönelik önlemleri alan ABD, saldırılar sonrası 12 Ekim 2001'de Kongre'de büyük çoğunluğun kabulü ile Yurtseverlik Yasasını (*The Patriot Act*) kabul etmiştir. Böylece telefon görüşmeleri, internet kullanımı takip edilebilecek, şüpheli görülenler sorgulanabilecekti (Atıkan, 2006: 361). ABD Anayurt Güvenliği Bakanlığı (*Department of Homeland Security*), Pentagon'da Kuzey Amerika'dan sorumlu Kuzey Komutanlığı ve bir de Ulusal Karşı Terörizm Merkezi kurularak yurt içi güvenlik önlemlerini en üst düzeye taşımıştır.

### 3.4.3.1 Afganistan Savaşı

Küresel teröre karşı alınması gereken tedbirlerin değiştirilmesi ve bu tehdidi ortadan kaldırmak için daha etkin yöntemlere başvurulması gerektiğine inanan Bush yönetimi, farklı bir strateji izlemeye başlar (Yeşiltaş, 2004: 36). Brezezinski'ye göre 11 Eylül terör saldırıları sonrası ABD'nin temel stratejisi şöyledir:

“Genel hatlarıyla, ABD'nin saldırılara karşılık vermek için kendisine uzun vadeli, orta vadeli ve acil hedefler belirlemesi gerekmektedir. Uzun vadeli hedef, hem ülke içi güvenliğini güçlendirecek hem de teröristlerin siyasal desteğini kurtaracak bir uluslararası bir koalisyon oluşturmak olmalıdır. Orta vadeli hedef, bir yandan Orta Doğu, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da faaliyet gösteren terörist şebekelerin üzerine giderken, diğer yandan terörizme hoşgörü gösteren ya da gizli destek veren hükümetlerin durdurulmasıdır. Acil hedef ise, Afganistan'da ve Orta Doğu'da bilinen terörist kamplara ve liderlere karşı, ayrıca Taliban rejimine karşı doğrudan askeri eylemi içermelidir” (Brezezinski, 2001: 117).

Demir (2003) ise ABD'nin 11 Eylül sonrası dış politika stratejilerinde kendine iki rota belirlediğini şu şekilde belirtir:

“Birinci aşamanın küresel terörizmle mücadele ve uluslararası yapının teşkiline çalışmak, İkinci aşamanın ise özellikle bu eyleme cevap vermenin bir devamı olarak önemli jeo-stratejik geçiş noktaları olan yeni global ticaretin ve enerji transferinin sağladığı koridorların kontrol ve yönetimini elinde bulundurma çabasında olmak” (aktaran Akar, 2004: 258).

ABD Başkanı Bush, 20 Eylül 2001'de Kongrede yaptığı konuşma ile tüm dünyaya bu yeni politikanın nasıl olacağını şekli ortaya koymuş olur:

"Elimizdeki tüm kaynakları, her türlü istihbarat aracını, her türlü hukuki yaptırım ve gerekli her türlü silahı kullanarak küresel terör şebekesini mahvedeceğiz. Teröristlerin mali kaynaklarını kurutacağız, birini diğerine düşürecekiz, teröristlere yardım eden ve onları barındıran devletleri takip edeceğiz. Dünyanın neresinde olursa olsun devletlerin bir karar vermesi gerekir; bizimle misiniz yoksa teröristle mi? Bugünden itibaren teröristleri barındırmaya ve desteklemeye devam eden bir devlet, ABD tarafından düşman bir rejim olarak dikkate alınacaktır” (aktaran Yeşiltaş, 2004: 34).

Konuşmanın sonunda, 11 Eylül terör saldırılarından sorumlu El Kaide terör örgütünü topraklarında bulunduran Afganistan'daki Taliban Hükümetine ultimatolarını sıralayarak, tüm dünyaya müttefiki İngiltere ile birlikte hedefin

Afganistan olacağını belirtmiş olur. Ültimatonda<sup>47</sup> belli başlı başlıklar şöyle sıralanabilir:

1. Afganistan'da bulunan tüm El-Kaide liderleri ABD'ye gönderilecek;
2. Amerikalılar da dâhil, tüm tutuklu yabancılar serbest bırakılacak;
3. Afganistan'daki yabancı haberciler, diplomatlar ve yardım görevlileri koruma altına alınacak;
4. Afganistan'daki El-Kaide eğitim kampları kapatılacak ve teröristler ile destekçileri otoritelere teslim edilecek;
5. ABD'nin bu eğitim kamplarının kapatılmalarını denetlemek için içlerine girmesine imkân verilecek.

Afganistan, ABD gündemine ilk defa Sovyetlerin Afganistan'ı işgaliyle girmişti. Bu dönemde İslam'ın komünizmin yayılmasını durdurabileceğine dayalı “Yeşil Kuşak” projesini uygulamaya sokan ABD, Sovyetlerin Afgan topraklarından çekilmesi sonrası Taliban'a destek vermişti (Kocaoğlu, 2002: 309). Ancak, Sovyetlerin çekilmesi ve SSCB'nin dağılmasının ardından pamuk, maden, stratejik geçitler, büyük ve kârlı pazar mücadelelerine ek olarak nükleer silahlar etrafında şekillen dünya politikasında ABD'nin artan rolü, Afganistan ile ilişkilerin zaman içinde değişmesine sebep olmuştur (Ülkü, 2002: 39–40).

Son yirmi beş yıl içinde ABD'nin Afganistan'a bakışının ana hatları şu şekilde biçimlenmiştir (Sarem, 2001: 5; Raşid, 2001: 273–274):

1. ABD'nin İran için planladığı çevreleme politikası içinde Afganistan'ın önemli bir coğrafi rolü bulunmaktadır. Taliban ile İran'ın doğu sınırında Sünni bir tampon bölge oluşmuş, bu da ABD açısından İran'ın Orta Asya'ya yönelik ticaret yolları üzerindeki gücünü kaybetmesine yol açarak kendine boru hattı güzergâhı üstünde bir alternatif sunmuştur.

---

<sup>47</sup> Başkan Bush'un Kongreye yaptığı konuşmanın tam metni [http://articles.cnn.com/2001-09-20/us/gen.bush.transcript\\_1\\_joint-session-national-anthem-citizens?\\_s=PM:US](http://articles.cnn.com/2001-09-20/us/gen.bush.transcript_1_joint-session-national-anthem-citizens?_s=PM:US) adresinde mevcuttur.

2. Taliban'ın Usame bin Ladin'in topraklarında kalmasına izin vermesi, ABD'nin terörle mücadele politikasındaki önemli maddelerden biri olmuş ve bu konuda Taliban'a yönelik baskı politikası başlatmasına yol açmıştır.

Bölgede ABD açısından bir dengenin sağlanması ile Orta Asya'daki zengin enerji kaynaklarının dünya pazarlarına çıkarılacak olması ABD'nin Afganistan'a bakış açısının değişmesine sebep olmuştur.

Dünya kamuoyunda 11 Eylül olayı her yönüyle tartışılırken, ABD ve İngiltere kendilerinin “*Meşru Müdafaa*” hakkını gerekçe göstererek, 8 Ekim 2001'de Afganistan'a askeri harekât başlatmıştır. Amerika'nın bu harekâtı yıldırma, temizlik ve süpürme olarak üç aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada Hint Okyanusu ve Basra Körfezi'nde konuşlanan dört uçak gemisinden ve savaş uçaklarından terör gruplarının mevzilendiği yerlere füzelerinin fırlatılması; ikinci aşamada ABD'nin Hint Okyanusu'ndaki *Diego Garcia* Üssü'ndeki kalkan bombardıman uçakları tarafından kampların yok edilmesi; son olarak Amerikan, İngiliz, Fransız ve Alman Komandoları Celalabad'a inip Kabil'in ele geçirilmesi olarak planlanmıştır (Akkurt, 2005: 244). Saldırıların beşinci gününde ABD, Pakistan'ın da desteğini alarak Pakistan topraklarına çok uluslu güçleri yerleştirmiş ve Afganistan ile sınırlarını kapattırarak savaşta önemli bir avantaj elde etmiştir (Bozkurt, 2003: 235). 7 Aralık'ta Taliban kontrolündeki son şehir Kandahar'ın da düşmesi üzerine ülkede Taliban kontrolünde şehir kalmamış (Kundi ve Mir, 2002: 335-348) ama ülkenin genelinde 2007 yılına kadar sürecek olan Taliban yanlısı militan hareketler devam etmiş, siyasi bir istikrar ülkede sağlanamamıştır<sup>48</sup>.

ABD, 11 Eylül'de ülkesine yapılan terör saldırı sonrası, Afganistan'ı işgal ederek Orta Asya'da önemli bir jeostratejik bölge kontrolü elde ederek askeri güçlerinin bir kısmını Asya'ya yerleştirme imkânı yakalar. Savaş sonrası yapılan çeşitli

---

<sup>48</sup> Daha detaylı bilgi için [http://articles.cnn.com/2007-11-10/world/afghanistan.nato.clashes\\_1\\_afghan-ambush-nato-soldiers-fire-from-small-arms?\\_s=PM:WORLD](http://articles.cnn.com/2007-11-10/world/afghanistan.nato.clashes_1_afghan-ambush-nato-soldiers-fire-from-small-arms?_s=PM:WORLD) adresinde “6 U.S. troops die in Afghan ambush” adlı habere bakınız.



toplantılar ve konferanslarla da<sup>49</sup> ABD ve müttefikleri Afganistan'ın yerel yönetim ve siyasi durumu konusunda çeşitli karar mekanizmaları oluşturmuşlardır.

11 Eylül sonrası Afganistan'da kazanılan askerî başarıdan cesaret alan yeni muhafazakârlar ve Bush yönetimi, Şii İran ile laik Baas rejiminin kontrolündeki Irak'ı El-Kaide ile ispatlanmış hiçbir delil olmamasına rağmen terörizmle mücadelede hedef gösterdi. Bush yönetiminde Irak'ın işgalini savunanlardan, "Wolfowitz of Arabia" olarak anılan Paul Wolfowitz, 1970'lerde Sovyetler Birliği ile mücadele için kullandığı argümanların benzerlerini Saddam liderliğindeki Irak'a karşı tekrar gündeme getirdi. Wolfowitz'e göre ABD kötülük ve zorbalığı savunan diktatörler ve totaliter rejimlerle savaşmalıydı ve bu savaş Liberal demokrasinin ahlaklı dış politikasının önceliği olmalıydı. Wolfowitz Ortadoğu'daki güç dengesinin korunması için Saddam Hüseyin'in yönetimde kalmasını ve ahlaklı dış politikadan taviz verilmesini onaylamıyordu (Mann, 2004: 29, 76).

SSCB'nin dağılması ve 11 Eylül saldırısıyla birlikte Evanjelistler<sup>50</sup> için İslam komünizmin yerini aldı. Babası Billy Graham gibi dini lider olan Franklin Graham

---

<sup>49</sup> Bunlardan ilki 5 Aralık 2001 tarihinde Afganistan'da kurulacak yeni yönetimin esaslarını belirlemek için Bonn'da yapılandır (Özcan, 2002: 389–393). Afganistan'da yeni yönetim oluşturma süreci devam ederken Tokyo'da 21–22 Ocak 2002'de uluslar arası bir konferans düzenlenmiş ve katılımcılar Afganistan'a 6 yıllık bir süreçte 5 milyar dolar civarında bir yardım vaat etmişlerdir (Esmer, 2005: 37). Bir diğer önemli toplantı ise 2002'nin Nisan ve Mayıs aylarında gerçekleşen G8 ülkeler toplantısıdır. Toplantı sonucu Afganistan'ın güvenliğini sağlamak üzere ülkeler kendi aralarında görev dağılımı yapmışlardır. Bu çerçevede içinde, silahsızlandırma, terhis etme, sivil hayata kazandırma programı Japonya'ya; uyuşturucu ile mücadele İngiltere'ye; yargı reformu İtalya'ya; Afgan milli ordusunun eğitimi ABD'ye ve polis kuvvetlerinin eğitimi Almanya'ya verilmiştir (Esmer, 2005: 37).

<sup>50</sup> Birçok Hristiyan mezhebinin bulunduğu ABD'de 100 milyona varan nüfuslarıyla Evanjelistler Amerikan toplumunun üçte birini oluşturur ve en büyük dinsel gruptur. Amerikalıların Tanrı tarafından seçilmiş bir toplum olduğuna inanan Evanjelistler, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ateizm ve komünizmle mücadeleyi ABD'nin misyonu olarak görüyor ve Sovyetler Birliği'ne karşı verilen Soğuk Savaş Hristiyan teolojisi içinde "haklı savaş (just war)" olarak nitelendiriyorlardı. Evanjelistlerin dinî lideri ve bugün 91 yaşında olan Billy Graham Soğuk Savaş süresince komünizme karşı mücadeleyi desteklemiş, Truman'dan Obama'ya kadar bütün Amerikan başkanlarıyla kişisel dostluklar kurmuştu. Graham, Kore ve Vietnam'a giderek Amerikan ordusuna destek vermiş ve ABD'nin bu bölgelerde komünizme karşı savaşarak Tanrı'nın kendisine verdiği görevi yerine getirdiğini duyurmuştu (Bacevich, 2005: 125- 126).

11 Eylül 2001 sonrasında, 2003 yılında Pentagon’da verdiği vaazda, İslam’ı “tehlikeli ve şeytani bir din” olarak nitelendirmiştir (Marquis, 2003: B10). İran ve Afganistan’daki savaşları destekleyen Evanjelistler, Amerikan ordusunun içinde bulunduğu bu silahlı mücadeleyi Hristiyan teolojisi içinde değerlendirmişlerdir. Evanjelistler, Amerikalıların küresel ölçekte verilen bu savaşı desteklemeleri gerektiğini, çünkü bu mücadelenin Tanrı tarafından ABD’ye bir görev olarak verildiğini vurgulamışlardır. Bu dinî söylem sadece Evanjelistlerin dinî liderleriyle sınırlı kalmayıp ayrıca, aynı mezhebe bağlı olan ABD Başkanı George W. Bush tarafından da, 11 Eylül sonrası yaptığı konuşmalarda Afganistan ve Irak’ta sürdürülen savaşları teolojik kavramlara referanslar vererek açıkladığında gözlemlenmiştir.

Muhafazakârların desteğini, “haçlı seferi”, “şer eksenini” gibi dinî kavramları kullanarak kazanan Bush, ABD’nin çıkarlarını tehdit eden ülkeleri ve grupları kötülüğün ve şeytanın temsilcisi olarak damgalamıştır. Bush’un sürekli kullandığı “Ya bizimlesin ya da bize karşısın” sözü bizzat Matta İncili’nden alınmış ve Bush döneminin temel dış politika stratejisi hâline gelmiştir. 2002 yılında ABD’de yapılan bir ankette katılımcıların %59’u dinin hayatlarında önemli rolü olduğunu belirtmiştir. Bu oran Pakistan’da %91, Türkiye’de %65, Kanada’da %30, İtalya’da %27, Fransa’da %12 olarak açıklanmıştır (Lieven, 2004: 8). Bu dinsel güç ile Bush, Afganistan sonrası, kendisi gibi ABD eski başkanı babasının başlattığı işi bitirmek üzere gözünü Irak’a çevirmiştir.

#### 3.4.3.2. Irak Savaşı (II. Körfez Savaşı)

İslam’ı ötekileştiren ABD, kendinden önceki Avrupalıların yaptığına benzer bir şekilde İslam’da bir öz kabul ettikleri imgeleri ve düşünce yapılarını tekrar inşa etmiştir (Çalışkan, 2008). Dar bir Batılı bakış açısı içinde İslam temsili “geleneğe” ile özdeşleştirilirken, “modernite” Batı ile özdeşleştirilmiştir. Said, *Oryantalizm* adlı eserinde William Robertson Smith’den bir alıntı yaparak Batı’nın üstünlük sağlamak için İslam’a uyarladığı kılıfı “biz” ve “öteki” ilişkisiyle açıklar. Bu alıntı içinde Smith şöyle demektedir;

“...Muhammed’in bile hiçbir dini değeri olmadığını mutlaka gördüğü, ama yenilenmiş öğretilerinin propagandasını kolaylaştırmak için kendi sistemine

aktardığı bunca barbarca, az gelişmiş fikri himayesine alması, Peygamber'in dininin büyük kusurudur aslında" (Said, 1978: 275).

Lewis'e göre onaltıncı yüzyıldan itibaren Batı'nın yaptığı ilerlemeler ile keşifler çağı başlamış ama Arap ülkeleri bu çağın gerisinde kalmıştır. Çünkü Batı'nın bilim, edebiyat ve siyasi düşüncelerinde başlayan modernite Ortadoğu'ya ulaşmamış; bu da uzun vadede Ortadoğu'nun aleyhine işlemiş ve modern dünya karşısında günümüzdeki sorunlu konumunu ortaya çıkarmıştır. Humprey ise bu coğrafik alanda bulunan "durağanlık, edilgenlik, kadercilik ve uyuşukluk" sebebini bu geri kalmışlığın sonucuna bağlamıştır (Akt, Uluç, 2009: 304–305). Bu tarz "İslam" temsilleri, son yıllarda "fundamentalizm" kavramı içinde yeniden anlamlandırılrsa da bu, eski bakış açısının sürekliliğinden farklı bir durum ortaya koymamaktadır.

Bush yaptığı bir konuşmada "düşmanı, küresel menzile sahip her terörist grup ve bunlara destek veren her devlet" olarak tanımlamıştır (Özer, 2007). Bu örgütler Ladin'in El-Kaide'sinden Afganistan'daki Taliban'a, Mısır'daki İslami Cihat'tan Lübnan'daki Hizbullah'a kadar uzanırken, devletler olarak hedef Afganistan, Irak, İran, Suriye, Libya, Sudan, Somali gibi İslami kimlikleri belirgin devletlerdi (Özer, 2007). Düşmana karşı yapılacak her türlü eylem için ABD yanına birinci halka olarak İngiltere, Fransa, Avustralya ve Almanya'yı almayı, ikinci halka olarak da stratejik pozisyonları gereği Pakistan, Rusya, Türkiye, İspanya ve Özbekistan'ı almayı hedefliyordu. Bu planlama elbette ABD'nin kendi çıkarlarına göre yapılmıştı.

Bu bağlamda, ABD yönetimlerine ve CIA'ya stratejik ARGE hizmeti veren "RAND Cooperation"<sup>51</sup> adlı bir düşünce (think-tank)<sup>52</sup> kuruluşu tarafından, "Sivil Demokratik İslam: Ortaklar, Kaynaklar ve Stratejiler"<sup>53</sup> başlıklı 88 sayfalık

<sup>51</sup> RAND (Research and Development) organizasyonu 1946 yılında Amerikan ordusuna araştırma yapmak maksadı ile kurulmuş kar gütmeyen bir fimaadır. Daha detaylı bilgi için <http://www.rand.org/about/faq.html> adresine bakınız.

<sup>52</sup> ABD'de dış politika oluşum sürecinde düşünce kuruluşlarının rolü ve bu rolün özellikle Ortadoğu özelindeki etkileri oldukça önemlidir (Akdemir, 2006)

<sup>53</sup> "Civil Democratic Islam" adlı raporu çevrimiçi (online) okumak için <http://www.rand.org/publications/MR/MR1716/MR1716.pdf> adlı adrese ve Fuller'in (1991) "Islamic Fundamentalism in Afghanistan" adlı raporu için

kapsamlı bir rapor hazırlanarak Bush yönetimine sunulur (Akdemir, 2011: 332). “İslam ve Müslümanlar, Batı demokrasisi değerlerine ve küresel düzene uyumlu hale getirilemezse, medeniyetler çatışması olasılığının yüksek olduğu” tezinden yola çıkılan bu raporda, İslam coğrafyasının nasıl denetim altına alınacağına dair bir strateji önerilmektedir. Raporda dünya Müslümanları; *köktendinciler, gelenekçiler, modernler (ılımlı İslam) ve laikler* olmak üzere dört gruba ayrılarak, bu grupların; insan hakları, demokrasi, özgürlükler, kadın hakları, ceza hukuku, eğitim, dinde reform ve Batı dünyasına karşı tavırları gibi bakış açıları analiz edilmiştir (Günel, 2004: 157). Irak ve Afganistan müdahalelerinden sonra bu raporun ışığı altında “Büyük Ortadoğu” fikrini benimseyen ABD, amacının bu bölge üzerinde demokratikleşme ve ekonomilerinde liberalizasyonu gerçekleştirmek üzere siyasi olarak yeniden modellenme planı<sup>54</sup> olduğuna dair dünya çapında bir inandırma kampanyası yürütmeye başladı.

ABD'nin oluşturmaya çalıştığı ve Güney-Doğu ekseni olarak nitelendirilen eksen üç ana eklemden oluşmaktadır: Büyük Ortadoğu eklemi, Güney-Batı Asya eklemi ve Pasifik eklemi. Planlamaya göre, ilk iki eklem 2010 yılına kadar, üçüncü eklem ise 2020 yılına kadar tamamlanacaktır. ABD, Büyük Ortadoğu Projesinin amaçlarını, içeriğini ve uygulama aşamalarını 2004 Haziran ayında ayrıntılı olarak açıklamıştır. Haziran ayında yapılan G-8 zirvesinde ABD yönetimi projeyi diğer üye ülkeler ile paylaşarak BOP'un temel hedeflerini açıklamıştır<sup>55</sup>:

1- Siyasi olarak; bölge ülkelerindeki rejimlerin ve yönetimlerin daha demokratik nitelikler kazanması, uluslararası sistem ile bütünleşme niyeti

---

<http://www.rand.org/pubs/reports/R3970.html> adresine ve “Islamic Fundamentalism in Pakistan” (1991) adlı raporu için <http://www.rand.org/pubs/reports/R3964.html> adreslerine bakınız.

<sup>54</sup> Bu siyasi yeniden yapılandırma planı ABD'nin ilk plan uygulaması değildir. 1978-1979 yılları arasında ABD Başkanı Jimmy Carter döneminde imzalanan Camp David antlaşmaları da benzer bir amacı gütmeydi ki bu da aslında İsrail'in güvenliğini sağlama ve ucuz petrol elde etme üzerinedir. Yine de Mısır bu plandan en çok yararlanan devlet olup Washington'dan her yıl milyarlarca dolar yardım almıştır (Lacoste, 2008).

<sup>55</sup> Stratejik Araştırmalar Enstitüsünün (SAE) Mart 2004 yılında yayınladığı “ABD'nin Büyük Ortadoğu Projesi Ve Türkiye – AB İlişkilerine Etkileri” adlı rapordan alınmıştır [http://www.turksae.com/sql\\_file/1083768716BOP.doc](http://www.turksae.com/sql_file/1083768716BOP.doc)

sergilemeleri ve ABD'nin oluşturduğu küresel ve bölgesel ortaklıklar içinde yer almaları;

2- Güvenlik açısından; küresel sisteme yönelik olarak bu coğrafyadan kaynaklanan tehditler ile her türlü aktif mücadelenin verilmesi ve küresel ve bölgesel askeri konumlanmanın buna göre düzenlenmesi (bölgede askeri varlığın artırılması);

3- Ekonomi açısından; bölge ülkelerinde ekonomik kalkınmanın sağlanması, enerji gelirlerine bağımlılığın azaltılması, halkın refah seviyesinin artırılması ve bu ülkelerden oluşacak talebin küresel talebe katkı sağlaması;

4- Ticari açıdan; bölgede oluşturulacak Orta Doğu Serbest Ticaret Girişimi (MEFTI, Middle East Free Trade Initiative) ile ABD ve bölge ülkeleri arasında karşılıklı ticari bağımlılık oluşturulması ve ticaretin genişletilmesi;

5- Enerji açısından; bölge enerji rezervlerinin, üretim alanlarının ve taşıma yollarının güvenliğinin sağlanması ve enerji arzının ve fiyat istikrarının sürdürülmesidir.<sup>56</sup>

BOP geniş yankılar uyandırmış ve medyada da kendine yer bulmuştur. ABD dış politikaları ile uyumlu Hollywood arka arkaya bu konuya (projeye) değinen birçok film üretmiş ve ABD'nin bu fikrini dünyaya yaymıştır.

Irak harekâtı sonucunda bu ülkede kurulacak Amerikan yanlısı bir rejimle hem İran ve Suriye'nin denetlenmesi hem de Suudi Arabistan'daki Amerikan askerî üslerinin Irak'a kaydırılması amaçlanmıştı. Yeni muhafazakârların beklentilerinin aksine Irak Savaşı ABD için askerî, diplomatik, ekonomik ve ahlaki olarak felaketle sonuçlandı. Saddam rejimi kolaylıkla devrilmesine rağmen Amerikan ordusu Irak'ta işgal sonrası çıkan silahlı ayaklanmaya karşı yetersiz kaldı. Bunun yanı sıra ülke radikal İslamcı hareketler için merkez üssü hâline geldi. Diplomatik açıdan ABD, İngiltere ve İsrail dışında önde gelen müttefiklerinden hiçbirinin desteğini alamadı. Ekonomik açıdan Irak Savaşı'nın maliyeti Bush yönetiminin savaş öncesi beyanlarının çok üstüne çıktı. İktisatçı Joseph Stiglitz'in tahminine göre savaşın maliyeti 3 trilyon dolara ulaştı (Bilmes ve Stiglitz, 2008). Yeni muhafazakârlar için en büyük yıkım Irak'ta Amerikan

---

<sup>56</sup> A.g.e.

ordusunun işlediği insan hakları ihlalleri sonucunda ortaya çıkan ahlaki çöküntüydü.

2009 yılında ABD Başkanlık koltuğuna oturan Barrack Obama, gerek seçim kampanyası turlarında ve açıklamalarında gerek başkanlığı devraldıktan sonra olsun ABD-Ortadoğu dış politikasında Bush sonrası yeni bir yenileme döneminin mimarı olacağına sinyallerini vermiştir. Haziran 2009'da Kahire'de (Mısır) yaptığı konuşma ile de bunun altını çizmiştir:

“Birbirimizi dinlemek, birbirimizden öğrenmek, birbirimize saygı göstermek ve ortak bir zemin bulmak için devamlı olarak çaba göstermeliyiz. Mukaddes Kur-an'ın bize söylediği gibi <Allah'ı aklından çıkarma ve daima gerçeği söyle.> benim bugün yapmaya çalışacağım şey, insan olarak paylaştıklarımızın bizi ayıran güçlerden çok daha kuvvetli olduğu yolundaki inancımın şaşmadan, önümüzdeki fevkalade görevin önemini bilerek, elimden geldiği kadar gerçekleri yansıtmaktır”<sup>57</sup>

Bu konuşma elbette Obama'nın gerektiği durumlarda “sert güç” kullanmayacağı anlamına gelmemektedir -ki Mayıs 2011'de El Kaide lideri Bin Ladin'in öldürülmesi sonrası yaptığı açıklamasında, "Kayıplarımızı hiçbir zaman unutmadık, topraklarımızda yeni bir saldırıyı önlemek için ne gerekiyorsa yapma taahhüdümüzden de asla vazgeçmedik"<sup>58</sup> sözleriyle, savaş halinin devam ettiğini belirtmektedir.

“Bundan yaklaşık 10 yıl önce, güneşli bir Eylül günü, Amerikan halkına karşı tarihin en kötü saldırısıyla karardı. 11 Eylül'ün görüntüleri ulusal hafızamıza kazındı. En kötü görüntüler ise dünyanın görmedikleriydi. Akşam yemeği masasındaki boş koltuk, annesiz ya da babasız büyümek zorunda kalan çocuklar, çocuklarını kucaklama hissini hiçbir zaman bilemeyecek olan insanlar... Saldırıda yaklaşık 3 bin kişinin bizlerin arasından alınmasıyla kalplerimizde derin bir boşluk oluştu. 11 Eylül 2001'de, yas zamanımızda, Amerikan halkı birlik oldu. Komşularımıza el uzattık, yaralılara kanımızı sunduk. Birbirimize olan bağlarımızı, toplumumuza ve ülkemize olan aşkımızı yeniden teyit ettik. O gün, nereden gelmiş olursak olalım, hangi dinden, ırktan ya da etnikten olursak olalım, tek bir Amerikan ailesi olarak bir bütün olduk. Aynı zamanda, ülkemizi korumada ve bu hain saldırının sorumlularının adalet önüne çıkarılmasındaki kararlılığımızda da birleştik. 11 Eylül saldırılarının, ABD'ye karşı açıkça savaş ilan eden, ülkemizde ve dünya genelindeki masumları öldürmeyi görev bilen, Usame Bin Ladin'in liderlik ettiği El Kaide tarafından

<sup>57</sup> (aktaran Öztürk, T.E.) “Diplomaside Yeni Bir Dönem Başlıyor”, Daily Star, Başyazı, 5 Haziran 2009

<sup>58</sup> “Obama: Bin Ladin bir teröristti, İslamla savaşta değiliz”, Radikal Gazetesi, 2 Mayıs 2011. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&Date=&ArticleID=1047991&CategoryID=81>

düzenlendiğini hızlıca öğrendik. Ve dolayısıyla halkımızı, dostlarımızı ve müttefiklerimizi korumak için El Kaide'ye karşı savaşa gittik.”<sup>59</sup>

Son on yıl içinde, Amerikan ordusunun ve terörle mücadele yetkililerinin yorulmadan ve “kahramanca çalışmaları” sayesinde terör saldırılarını engellediklerini ve iç güvenliği güçlendirdiklerini ifade eden Obama, Afganistan'da Bin Ladin ve El Kaide'ye destek veren Taliban yönetimini yok ettiklerini, 11 Eylül saldırı planının parçaları olanlar da dâhil olmak üzere çok sayıda El Kaide teröristini ele geçirdiklerini ve bu mücadeleye müttefikleriyle birlikte devam ettiklerini sözlerine ekleyerek;

"Dolayısıyla başkanlık görevine gelmemden kısa süre sonra, CIA Direktörü Leon Panetta'ya, El Kaide'ye karşı savaşımızda Bin Ladin'in öldürülmesi ya da ele geçirilmesini baş önceliğimiz yapması talimatını verdim. Ve geçen Ağustos ayında, istihbarat camiamızın zahmetli çalışmalar sergilediği yılların ardından, Bin Ladin hakkındaki olası bir ipucu hakkında bilgilendirildim. Kesin olmaktan uzaktı ve bu ipucuna zemin kazandırmamız aylar aldı. Bin Ladin'in Pakistan'da, bir binada saklandığına dair tespitimizle ilgili daha fazla bilgi edinme çabamız çerçevesinde, ulusal güvenlik ekibimle defalarca görüşme yaptım. Nihayet geçen hafta, harekete geçecek yeterli istihbaratımız olduğuna karar kıldım ve Usame Bin Ladin'in ele geçirilmesi ve adalete teslim edilmesi için operasyon yetkisi verdim. Bugün, benim talimatım üzerine, ABD, Pakistan'ın Abbotabad kentindeki (Bin Ladin'in saklandığı) bu binada hedefe yönelik operasyon düzenledi. Operasyon, Amerikalılardan oluşan küçük bir ekip tarafından olağanüstü bir cesaret ve yetenekle düzenlendi. Hiçbir Amerikalı zarar görmedi. Sivil kayıpların olmamasına dikkat ettiler. Silahlı çatışmanın ardından, Usame Bin Ladin'i öldürdüler ve cesedini ele geçirdiler.”<sup>60</sup>

Obama, kendinden önceki diğer ABD Başkanlarının söylemlerinden yola çıkarak, ABD'nin güvenliklerinin tehdit edilmesine asla hoşgörü göstermeyeceğini belirtir:

"Vatandaşlarımızın, dostlarımızın ve müttefiklerimizin savunulması çabamızda hiç durmayacağız. Bizi biz yapan değerlere bağlı kalacağız. Ve bugünkü gibi gecelerde, sevdiklerini El Kaide teröründe kaybeden ailelere şunu söyleyebiliriz: adalet yerini buldu.”<sup>61</sup>

Bu bölümde, özetle, günümüz ABD ve Ortadoğu ilişkilerini anlayabilmek için, ABD'nin dış politikasını şekillendiren tarihsel sürece bakılarak, siyasal gelişimi incelenmiştir. ABD, uzun yıllar yalnızcılık politikasını benimsemiş olsa da dış politikasında Başkan Theodore Roosevelt ile birlikte başlayan aşamalı değişim

<sup>59</sup> A.g.e.

<sup>60</sup> A.g.e.

<sup>61</sup> A.g.e.

ile bir evrim geçirmiş ve günümüzün ekonomik gücü olarak uluslararası ilişkilerdeki konumunu yeniden tanımlamıştır. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte “Küresel hâkimiyet” sürecine giren ABD, savaş sonrası ekonomik çöküntü içinde olan Avrupa’ya sunduğu ekonomik yardım olan Marshall planı ile hem ekonomik hem de siyasal güç elde etmiştir. SSCB ile girdiği Hegemonik Soğuk Savaş ile uluslararası sistemi kökünden değiştirerek de dünya politikasında güç kayması yaratmıştır. Bu güç kayması sonrası elde ettiği uluslararası hiper güç konumunu ABD, “Ulus ötesi tehditleri” dış politikasının merkezine oturtarak Ortadoğu’da (terör ve kitle imha silahlarına sahip devletler) “ulusal güvenlik stratejisi” adı altında girdiği savaşlarla da sağlamlaştırmıştır. Dış politikasında izlediği hegemonik çıkar dinamiklerinin sürekliliği günümüz uluslararası alanda yer ettiği dünya gücü konumuyla doğrudan ilgilidir. Soğuk Savaşın bitiminden sonra Başkan Clinton ve yönetimi ABD’nin dış ilişkilerinde çok taraflılığa önem vermesine karşın, ABD’nin dünyaya liderlik etmesi gerektiğine olan inancı devam ettirmişlerdir. Dönemin dışişleri bakanlarından Warren Christopher (1995: 18-27) ABD liderliğinin olmadığı bir dünyanın kaosa sürükleneceğini ve güç boşluklarının oluşacağını vurgulayarak, ABD’nin Ortadoğu üzerinde uyguladığı güç stratejilerinin “haklı” sebebini ortaya koymuştur. 11 Eylül 2001’de yaşadığı terör saldırısına kadar iç ve dış politikalarında küresel güç olma yolunda adımlar atan ABD, dış tehdit olarak gördüğü Ortadoğu’yu, 11 Eylül saldırıları sonucunda “düşman” ilan ederek, dış politika stratejilerini bu çerçevede içinde şekillendirmiştir. Özetle, ABD’nin tarihsel dış politika geçmişine bakıldığında, önce “kıtasal hâkimiyet” kurduğu (Monroe Doktrini ile kendini uluslararası problemlerin dışında tutmuştur) sonra da “bölgesel hâkimiyete” yöneldiği görülmüştür (kıtasal politikaların dışına çıkarak, Birinci Dünya Savaşında yer almıştır).



## BÖLÜM IV: HOLLYWOOD VE SİNEMANIN KÜLTÜREL ETKİSİ

Ondokuzuncu yüzyılda resimli seyahat kitapları ve tabloların sunduğu görselliği, yirminci yüzyılda sinema sunmaya başlar. Sinema her yerdedir: Uçaklarda, hastanelerde, okullarda, üniversitelerde, barlarda, hapishanelerde, hatta otobüs yolculuklarında. Başarılı filmler korsan yayınları ile internette yayınlanmakta, TV dizileri sayesinde televizyonda yer almakta (*Terminatör* filmi gibi); video oyunu olmakta, CD'leri, VCD'leri, DVD'leri çıkmakta, meyve sularının, oyuncakların, boyama kitaplarının, nevresim takımlarının üstünü kaplamakta, tema parkları hatta dergileri olmaktadır. Müzik şirketleri film müziklerini piyasaya sürerken, yayınevleri senaryoları kitap haline getirip basmaktadırlar (*English Patient* filmi gibi). Film stüdyoları da film kahramanlarının oyuncaklarını, T-shirtlerini, havlularını kendi hediyelik eşya dükkânlarında satarak filmleri günlük hayatımızın vazgeçilmezleri arasına sokmaktadırlar. Neal Gabler'a (2003) göre Hollywood kârının önemli bir kısmını yurt dışından elde ediyor ki bu da onun nasıl bir büyük güç olduğunu göstermektedir (aktaran Shaheen, 2008: 17). Henninger (2006) ise, medyanın gücü için geçtiğimiz yüzyılda meydana gelen toplumsal olayların etkin bir biçimde can bulduğunu ve "gerçeklerin" yansıtıldığı önemli bir toplumsal araç olduğunu vurgulamaktadır (aktaran Shaheen,2008: 17).

Sinema perdeleri ve TV ekranları yeni görme ve anlama biçimlerine açılan kapılardır. "Sinema, geçtiğimiz yetmiş beş yıl boyunca dünyayı – ve kendimizi- anlama biçimimizi büyük ölçüde değiştirmiş" (Monaco, 2001: 21) ve ilk yıllardan itibaren "toplumlarda meydana gelen her tür değişime açık bir sanat olmuştur" (Coşkun, 2003: 7). Sınıf, kültür ve ideoloji gibi kültürel politikaları her zaman yansıtmıştır. Dolayısıyla sinema toplumsal çalışmaların gelişimini yakından takip ederek, bunu bir ayna misali beyaz perdeye aktarır. Tarih boyunca insanlar simgeler ve işaretlerle çevrelenmişlerdir. Günümüz toplumunda ise bireyler kendilerini ve hayatlarını sinemada görmeye başlamışlardır. Hatta enformasyonun imgeler yoluyla görselleştirilmesine olanak sağlayan sinema, bireyin kendi toplumsal kimliğinin gerekli malzemelerini medya aracılığıyla elde ettiği en büyük araca dönüştürmüştür. Çünkü birey, hangi kategori içinde yer

aldığını görmek için filmlerde ona sunulan kategorileri takip eder ve benimsediği bu yaratılmış kültürel kimlikleri onun yaşadığı deneyimler ve günlük hayatla kurduğu temaslar sonucu daha da şekillenir.

“Yedinci sanat” denilen sinema kendi bünyesinde, sanatın tüm formlarını barındırır ve bunlara yeni boyutlar ve illüzyonlar ekler. Diğer tüm sanat formları gibi sinema da insanlara onların davranış biçimlerini, inançlarını, korkularını, politik duruşlarını ve umutlarını gösterir ya da yansıtır. Bununla birlikte, Gaines’e göre sinema diğer tüm sanat formlarına göre daha kurnazdır (Gaines’den aktaran Gledhill ve Williams, 2000: 102). Çünkü sinema ona göre tüm kültür endüstrilerinin bir protipidir ve diğer tüm kültürel metaları bir mıknaş gibi kendine çekmiştir. Örneğin, Hollywood, Oryantalizmin Batılı seyirciler için nasıl başarılı bir araç olabileceğini belirlemiş ve “hayal ürünü coğrafya”yı ve onun içeriğini Batılı anlatıya ve etnografik sinemalara dönüştürmüştür (Shohat ve Stam, 1994). Bloch (aktaran Gledhill ve Williams, 2000: 111), beyaz perdede “hayal ürünü coğrafyanın” oluşumunu, sinemanın hegemonyacı fantezilerde uzmanlaşmış “güzelleştirici” bir ayna olarak yönetici sınıfın neyi ve nasıl istediğini sıklıkla yansıtmasına dayalı olmasına bağlar. Başka bir deyişle sinema içindeki “hegemonyacı fanteziler,” Batı dünyasının mesajlarının birer tezahürüdür. Gaines (aktaran Gledhill ve Williams, 2000: 111) ise Hollywood’u “hayal fabrikasına” benzetir, tıpkı araba üreten bir fabrika gibi Hollywood’un da seri filmler ürettiğini ve izleyiciye hayallerini sattığını söyler ama hayallerin hep Batıya ait olduğunu, birinci dünya ülkelerinin üçüncü dünya ülkeleri için kurdukları fantezilerden ibaret olduğunu belirtir.

Film tarihçisi Insdorf (2005), tüm sanatsal formlar içinde en çok filmlerin gerçeği bir ilüzyon şeklinde sunduğunu belirtmiştir (aktaran Shaheen,2008: 20). Benzer şekilde, Zizek (2004), sinemanın bir rüya endüstrisi olduğunu belirtir. Kendisi Freud’un rüya çözümlemelerinden yola çıkarak sinemanın, yönetmenin bakışıyla toplumun bilinçaltını işleyen bir rüya endüstrisi olduğunu ve perdedeki görüntüler kadar diyalogların da film analizlerinde incelenmesi gerektiğini ileri sürer.

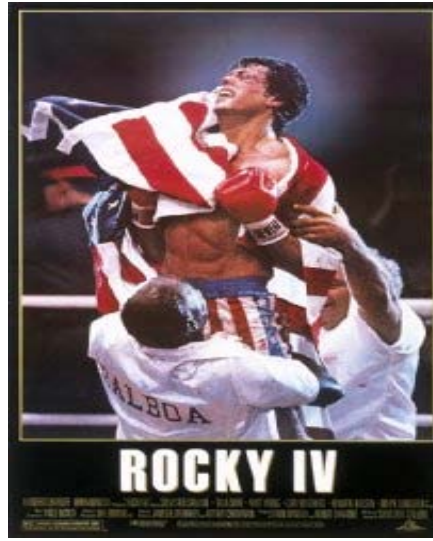
Hollywood “imgesel özdeşleştirme” aktarımları sayesinde, kendisini görmek istediği simgesel aynayı, fantezi dünyasının yardımıyla yaratır ve izleyici de aynadaki imgesine yöneltilecek bakışa ortak eder. Nitekim gerçek dünyada ne canlanan mummylar, ne uçan halılar, ne doğüstü yaratıklar ne de büyüler vardır. Ancak tüm bu fantastik görüntüler son çözümde, gerçekliğin değişime uğramış yansımalarıdır.

Bilinen dünyanın bilinmesi, günümüzde medya dolayımı yapılandırılmış temsillerin gösterimleri ve anlam kodları sayesinde olur. Low (1998: 248–249), sinemanın cazibesinin kaynağının insanın mutlak iktidar isteği olduğunu ve sinemanın da buna çok müsait bir ortam yarattığını belirtir. Bu noktada sömürgecilik anlayışı ile beslenen Batılı hükmetme isteğinin sinemada kendine gayet açık bir yer bulduğu söylenebilir. Hollywood’da üretilen bilgi ve temsil stratejileri egemen iktidar ABD’nin söylemleri ışığı altında yeniden canlandırılmalarıdır ki bu canlandırmada siyasal amaçları yansıtmak içindir. Bu amaç için Hollywood sömürgecilik öncesi var olan “öteki” imgeleri sömürgecilik sonrası kendi kültüründeki gerilim ve nüansları da kodlayarak yeni “öteki-Arap”ı yaratır. Batılı biçimler ve fikirlerle farklılıkları göstererek inşa ettiği “ötekiyi” öznellikleriyle biçimlendirerek kötürümleştirir. Bu kötürüm “ötekinin” yaşadığı yer tehlikelidir çünkü Batı demokrasisinin ideolojilerini bünyesinde bulundurmamaktadır.

Bir başka deyişle Hollywood, ABD iktidarının ideolojilerinin işlev görmesine katkıda bulunan bir kültürel kuruma dönüşür. Bu kültürel kurum metinler arası uygulamayla belirli bir bilgi repertuarının üzerine oturttuğu görsel ve duymusal imgeleri beyaz perde de defalarca göstererek Semmerling’in (2008: 21) deyişimiyle “Oryantalist izleyici”yi yaratır. Batılı izleyici Hollywood’un Oryantalist söylemi içinde önce bir arzu nesnesi olarak izlediği Ortadoğu’yu sonraları da “demokratikleştirme” arzusunun yüklendiği bir “tehdit” bölgesi olarak beyaz perdede izler.

#### 4.1. HOLLYWOOD VE ABD DIŞ POLİTİKASI

Filmlerin geçmiş ve günümüzle olan bağlantısı toplumların bilgi, ideoloji ve güç ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Dönemin ne çıkan tarihsel olaylarından beslenir ve bu ilişki sübjektiftir. Örneğin 1973 yılında ABD ile yaşanan petrol krizini Hollywood bir tehdit olarak yorumlarken, Mısır sineması bunun kutlanması gereken bir olay gibi yansıtmıştır. Hollywood Oryantalizmin dogmalarının rehberliğinde, Khatib'in (2006: 7) de belirttiği gibi, ABD'nin dünya siyasi arenasındaki baskınlığını yansıtan en önemli ideolojik araçlardan biridir.



Resim 1: *Rocky IV* (1985) filminin afişi.<sup>62</sup>

“teki” olmadan kimliğin kurulamayacağı vurgusu hem bireysel bakış açılarını hem de devletlerin dış politikalarını etkiler. “teki” ne kadar belirginse, kimlik de o ölçüde belirginleŐmektedir (Türkbağ, 2003: 211). Soğuk Savaş döneminde ABD ve SSCB arasındaki “rekabette” de kimlik olgusu kendini göstermiştir. ABD demokrasi, insan hakları, liberal ekonomi ve genel anlamda zgr dünya kavramlarını kendisine mal ederken, bunu SSCB karşıtlığı üzerinden sürdürmüştür (Kılıçbay, 2003: 158). Bu dönem içinde ABD, Hollywood üzerinden komünist rejimi tekileŐirmiŐtir. Çünkü “teki” bilinmeyi ve algılanmayı görselleştirir. Hollywood sinemasının “Rocky IV” filmi rneğinde, Amerikalı ana karakter Rocky'dir. “Rocky” isminin Türkçe karşılığı “Kaya gibi sağlamdır”. İsminden anlaŐıldıėı gibi ana karakter burada ABD'yi temsil etmektedir. Filmde Rocky, Rus boksör Ivan Drago ile kıyasıya bir rekabete

<sup>62</sup> Görüntü <http://www.imdb.com/media/rm2267200000/tt0089927> adresinden temin edilmiştir.

girişmektedir. Rus karakterin ismi olan Ivan, bilinen bir Rus ismi olmakla, soy ismi Drago'dur (Dragon yani ejderha demektir). Filmde kullanılan bu isim metaforları ile simgelenen Amerikalı ana karakterinin kötü ejderha ile savaştır. Film boyunca, Rocky karakterinin aile yapısı, arkadaş çevresi ile dayanışması, çalışma azmi ve sportmenliği vurgulanırken, Rus boksçunun ve ekibinin saldırganlığı, farklı hile yollarını denemesi, boksçunun çevresindeki ekibin SSCB ajanlarından oluşması ve müsabakayı kazanması için Rus sporcuya baskı yapmasının üzerinde durulmuştur (Robb, 2005). 1985 yapımı olan bu filmde ABD, SSCB ile Soğuk Savaştır ve ABD'nin bu savaş içindeki konumu *Rocky* karakteri üzerinden, ABD'nin bakış açısında SSCB'nin durumu da *Ivan* üzerinden anlatılmıştır. Filmin afişinde yer alan ABD bayrağına sarılmış *Rocky* (bknz.<sup>63</sup> Resim 1, syf.<sup>64</sup> 70), film izleyicisine ABD'nin bu savaştaki üstünlüğünü yansıtmaktadır.

Shaheen film çekmenin/ üretmenin her zaman politik bir yanı ya da bağlantısı olduğunu savunur. Politika kalıplaşmış yargıları destekler, bu yargılar da politikayı pekiştirir (Shaheen, 2008: 31). Bir filmin politik yanı olup olmadığı ise Genovese'nin (1986: 2-3'ten aktaran Giglio, 2000) belirlediği üç sınıflandırma üzerinden incelenebilir;

1. Film uluslararası bir propaganda aracı olarak hizmet ediyor mu?
2. Ana amacı politik bir değişim mi?
3. Var olan ekonomik, politik ve sosyal sistemi savunuyor mu?

Giglio, bir filmin bu sınıflandırmalardan birinin içine oturabilmesi için filmin niyet ve etkisine bakılması gerektiğini savunur. Bu çalışmada incelenen *Krallık* filminin bir politik film olup olmadığı ile ilgili çalışmanın başlarında ABD'nin tarihsel arka planına bakılmıştır. Bu bilgilerin ışığında ilerleyen bölümlerde Hollywood ve Ortadoğu'nun nasıl bir platformda bulunduğu daha iyi anlaşılacak ve filmde kullanılan simgeler ve mitler'in niyeti ile de nasıl politik bir propaganda yaptığı gösterilecektir.

---

<sup>63</sup> Bknz: Bakınız

<sup>64</sup> Syf: Sayfa

Scott'a (2000: 18-24) göre Hollywood filmlerinde liberalizm, demokrasi, eşitlik (*egilitarianism*) çoğulculuk, halkçılık, Mesih inancı (*messianizm*) en sık görülen politik temalardır. Bu temalarla örülmüş Amerikan politikası Hollywood filmlerinde iki şekilde ifade edilir;

1. Yaygın bir biçimde bilinen demokrasi ideolojisi (Amerikan tarihi boyunca inanç ve değer yargıları sonucu oluşmuştur)
2. Amerika fikrini yaratan mitler (duygusal ve söylemsel görüntülerle)

Scott (2000), bu iki anlatım biçiminin içinde yer alan demokrasi mitinin, Hollywood filmlerinde kullanılan politikanın “kültürel kimliği” olduğunu savunur. Mesela, 1930'ların filmlerinde çoğulculuk (populizm) hâkimiyetinde olan Hollywood, ABD'de var olan demokrasinin büyük ataları sayesinde kurulduğunu ve yaşatıldığının mesajını verir izleyiciye. Aradan geçen yetmiş yıl sonra bile ABD'nin demokrasiye olan ideolojik inancı günümüz Hollywood filmlerinde farklı türlerde can bulmaktadır. Bunun yanı sıra politik mesajlı Hollywood filmlerinde yer alan ideolojik eğilimler, ikonografik sembolizm ve anlatı perspektifleriyle görsellik sunar izleyiciye. Örneğin, filmlerde kullanılan Beyaz Saray, Washington Anıtı ya da Kongre Binası gibi yapılarla Hollywood kendi dilinde Amerika'nın demokratik mirasını anlatır (2000: 18-24).

Sinemanın politik etkisini fark eden Rus lider Lenin, 1920'lerde siyah-beyaz filmleri kendi politik propagandaları için kullanmıştır. Meksika hükümeti ise, 1922 yılında Meksika ve Meksikalılar aleyhinde saldırgan tutumlar sergileyen tüm Amerikan filmlerini yasaklamıştır. Bir dış politika aracı olan Hollywood, ABD yönetimi için hem ekonomik hem yasal hem de pazarlama yöntemleri açısından kendi politikalarını dünyaya tanıtarak, üstünlük kurma çabaları için bir vasıta niteliğindedir. Hollywood'un özellikle büyük şirketlerin yapımcıları ve yönetimleri ile ABD yönetiminin kurumları arasında yakın bir ilişki içinde olması da bunun en önemli göstergelerindedir (Robb, 2005: .23–25).

Siyasetin sinema ile buluşması ilk uzun metrajlı film olarak kabul edilen Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu*<sup>65</sup> (1914) adlı filmi ile başlamıştır (Yılmaz, 1997: 22). Bu film sonrası film yapımcıları politik mesajların sinema yolu ile aktarılacağını keşfeder. Hollywood ve Washington D.C. 'nin bilinen ilk buluşması 1920'lerde iki büyük stüdyonun, MGM (Metro, Goldwyn, Mayer Film) ve Warner Brothers patronlarının Cumhuriyetçi partiden başkan adayı Herbert Hoover'ı<sup>66</sup> desteklediklerini görsel ve yazılı olarak göstermeleridir<sup>67</sup> (Scott, 2000: 6). Bunun yanı sıra, 1925 yılında kurulan, Washington D.C. destekli "Motion Picture Association of America" (Amerikan Sineması Kuruluşu) aracılığı ile Amerikan yapımı filmlerin dış pazarlarda gösteriminin artması için çalışmalar yapılmaya başlanır. Birinci Dünya Savaşında aldığı darbelerle tahrip olan Avrupa'da; 1925 yılında gösterimde olan Amerikan filmleri İngiltere'de %95, Fransa'da % 70 ve İtalya'da %68 oranında film pazarında yer almış; bu durum İngiliz ve Fransız sömürgelerine de yansımıştır. 1928–1930 yıllarında sesli sinemanın yayılması ile Amerikan sinema endüstrisi dünya pazarında daha da tanınır hale gelmiştir. Thomas H. Guback *The International Film Industry* adlı kitabında şöyle yazmaktadır:

İkinci Dünya Savaşından sonra Hollywood'da savaş nedeniyle gösterilemeyen binlerce film vardı. 1946 yılı başlarında Avrupa'ya çok sayıda film gönderildi. 1946 ve 1949 arasında 2600'den fazla Amerikan filmi İtalya'ya gönderildi. Aynı dönemde Hollanda gibi küçük bir pazar bile 1300'den daha fazlasını kabul etti, 1949 ve 1950'de 800'e yakın Amerikan filmi gösterdi.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Film ile ilgili detaylı bilgi için <http://www.broadcasterinfo.net/85/sinema.html> adresinde Öğr.Gör. Memduh Yağmur ve Muhammed Özkılıç'ın "Sinema Tarihi (8.Bölüm): Filmin Babası: David Wark Griffith (1875-1948)" adlı makaleye bakınız. Griffith'in başeseri olan *Bir Millet'in Doğuşu*; Thomas Dixon'ın (2004) hem roman, hem de tiyatro oyunu olarak kaleme aldığı *The Clansmen* adlı çalışmasından uyarlanmıştır. İçeriğiyle sinema tarihinin en ırkçı filmlerinden biri olan bu film, Kuzeyli Stoneman ailesiyle, güneyli Cameron ailesi arasındaki ilişki üzerinden Amerikan İç Savaşı yıllarını ve savaşın bitiminden sonra güneyin yeniden yapılanmasını anlatır. Filmde zencilerin düşman olarak anlatılması ve zenci karakterlerin makyajla boyanmış beyazlar tarafından canlandırılması, Ku Klux Klan'ın kurtarıcı kahraman olarak betimlenmesi, filmin en büyük eleştiri konuları arasında yer almıştır.

<sup>66</sup> 31. ABD başkanı (1929–1933).

<sup>67</sup> Hatta MGM patronlarından Louis Mayer, medya tarafından sevilen dönemin önemli işadamlarından Randolph Hearst'i Hoover'ı desteklemeye ikna ederek onun medyada sık sık yer almasını sağlamıştır (Scott, 2000: 6).

<sup>68</sup> U. Gupta, (1976). *Hollywood and the big bucks The business of American film.* <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/filmbizbooks.html>

Ayrıca, 1930'larda yaşanan borsanın çöküşü ve ekonomik buhran ABD'yi köklü bir değişime iter. Dewey'e (1989: 484) göre bu dönemde Amerikan filmlerinde ahlaki gururun duyulduğu "muazzam toplum"un "muazzam millete" dönüştüğünün mesajı verilir. Bununla birlikte Roosevelt'de<sup>69</sup> bu dönemde başkanlığı için sempati ve güveni tiyatrasal gösterilerle ile Hollywood filmlerinde genişçe yer alarak toplamıştır (Scott, 2000: 26). 1946 yılında Blum-Byrnes<sup>70</sup> adıyla anılan antlaşma imzalandığında, ayrıcalık istenen kilit sanayi kolları listesinde sinema endüstrisi de bulunuyordu (Bayramoğlu, 1999). 1946 yılında kurulan M.P.A.A.<sup>71</sup> hemen hemen tüm Amerikan dağıtım şirketlerini bünyesinde barındıran bir "sendika" olmuş (Finler, 2003: 11) ve yöneticilerinin hepsinin Başkan'ın yakın çalışma arkadaşları olması aracılığıyla Beyaz Saray'la doğrudan bağlantılı çalışmıştır. Yabancı hükümetlerle doğrudan anlaşma yapmaya yetkili, ABD'nin önemli ekonomi sektörlerinden biri olan sinema için çalışan bu örgüt ABD'nin "Küçük Dışişleri Bakanlığı" adıyla anılmaktaydı. M.P.A.A. Hollywood için günümüzde dış pazarların hâsılatının % 50'sini karşıladıkça, ABD de bu süreçten önemli yararlar sağlamaktadır. Dış hâsılatın yarısını üreten ise dört Batı Avrupa ülkesidir (İngiltere, İtalya, Almanya ve Fransa) (Rotha, 2000: 91–94). Günümüzde Hollywood filmleri, insanların tüketime olan taleplerinin artması ve yeni tüketim alışkanlıkları ve davranış kalıplarının gelişmesinden dolayı, hâlen önemli ve kâr getiren bir sektördür (Robb, 2005: 78).

Giglio (2000: 11), tüm filmlerde bir anlam ve mesajın olduğunu belirtir. Politik tarihi kamulaştıran bir temsilci görevi yürüten Hollywood da geçtiğimiz yüzyıl içinde ve günümüzde, anlam ve mesajları kodlayarak, ideoloji ve propaganda başlıkları altında izleyiciye aktarır. 1930'lar ve 40'larda liberal demokrasiye Hollywood ideolojik bir destek sağlar ve kullanılan Amerikan politikasının haklı olduğunun altını çizer (Scott, 2000: 49). Savaş hikâyelerinin geniş yer tuttuğu bu dönem yerini 1950'lerle kendini demokratik sürece adayın döneme bırakır. Ayrıca bu dönem McCartizim dönemi olarak adlandırılıp beyaz perde de sıkça

<sup>69</sup> ABD'nin 32. Devlet başkanı olup, görevde en uzun süre kalan başkan olmuştur (1933–1945).

<sup>70</sup> Blum-Brynes antlaşması olarak bilinen, ABD ve Fransa arasında İkinci Dünya Savaşı sonrası imzalanan (28 Mayıs 1946) bu antlaşma ile Fransa'nın ABD'ye olan borcunun bir kısmı silinir.

<sup>71</sup> Motion Picture Association of America.



soğuk savaş histerisi, nükleer bomba paranoyası ve Edgar Hoover'ın<sup>72</sup> FBI'sı yer almıştır. (Scott, 2000: 73–78). 1970'lere gelindiğinde ise Vietnam travmasının yer bulduğu Hollywood'da macera türünün daha sık yer aldığı gözlemlenir. 1990'larda ise Hollywood 21. yüzyılda da devam ettirdiği küresel ekonomik egemenlik altında tek boyutlu politik mesajları izleyiciye aktarmaya başlar ve terör saldırılarının hegemonik gücü tehdit ettiğini resmeder.

Sinema sayesinde izleyici dünyada olup biteni baskın olanın gözünden görür ki Hollywood bu baskın bakışı, yaratılmış “öteki”yi sunan en aktif oyuncularından biridir. Hollywood, öykülerinde olayları ve kişileri tarihsel ardalında bilinen şablonlara oturtarak biçimsel bir anlamlar dizisi yaratır öteki adına. Keyman (1999) Batı dışı ötekiye karşı farklı yaklaşım biçimlerinin varlığını belirtir ki bunlar ötekiyi işaretleyerek “biz”e tehdit olarak gösterir. Bu biçimleri Keyman (1999: 76) şu şekilde tanımlamıştır:

1. *Ampririk bir nesne olarak öteki*: Keyman (1999) burada ötekinin gerçeklere dayalı bilgilerle anlaşılabilirliğini belirtir. Hollywood filmlerde verdiği tarihsel “gerçeklerle” izleyicinin kafasında öteki için bir anlaşılma alanı yaratır. Örneğin *300 Spartalı* filminde ya da *Rules of Engagement* filminde verilen çoğu tarihsel bilgi esasen birer fantezi ürünüdür ancak yaratılan “düşman”ın neden tehdit olduğu bu inşa edilmiş unsurlarla anlatılır.
2. *Kültürel bir nesne olarak öteki*: Modern Batı ile geleneksel Doğu karşıtlığı üzerine kurulu *Mumya* gibi filmlerle Batılı kahramanların modern anlayışa sahip olduğu izleyiciye gösterilirken, Doğulu karakterlerin kendi geleneksellikleri içinde geri kalmışlıkları yansıtılır.
3. *Bir varlık olarak öteki*: Ötekinin keşfi ile “biz” anlam kazanır. Rushdi'ye<sup>73</sup> göre ötekinin temsiline ne kadar yakından bakarsak onda o kadar “biz” benliğini görür. “Biz” e benzemeyen görüldükçe, “öteki”nin anlamı daha da derinleşir. Bu çalışmada incelenen “Krallık” filminde Araplar (Suudiler) ve Amerikalılar

<sup>72</sup> Federal Soruşturma bürosunu (FBI) kuran kamu görevlisi.

<sup>73</sup> Çongar, Y. “Salman Rushdie ile Edebiyattan Siyasete”, Milliyet, 17.03.2007

<http://www.milliyet.com.tr/2007/03/18/guncel/agun.html>

arasındaki farklılıklar sosyal, kültürel ve siyasal etiketler üzerinden seyirciye aktarılmış, “biz”in konumu sağlamlaştırılmıştır.

4. *Söylemsel bir yapı olarak öteki*: Doğu nesnesinin epistemolojik ve ontolojik bir nesne olarak kurulmasıdır. Hollywood’un filmlerde inşa ettiği Ortadoğu homojenleştirilip, farklı kültür ve uluslar yastık altı edilmektedir. Bölgede yaşayan diğer dinlerden bahsedilmemekte, bölge İslam ile özdeşleştirilmektedir.

5. *Farklılık olarak öteki*: Batılı bir tarihsel perspektif içinde “ötekinin” oluşturulmuş kimliğinin söylemsel olarak Hollywood’a yansımalarıdır. Burada Hollywood, Arap-ötekiyi bir temsiller düzeni içinde temelinde farklılıklara dayalı bir kimlik içinde betimler. Bunu yapmaktaki amacı ise kendi kimliğini güvence altına alıp sabitlemektir. Schnapper (2005:151), dışarının farklılığı “biz”e bir tehdit oluşturduğunda, iç bağlılığın pekiştiğini belirtir. Böylece filmlerde yaratılan Amerikan kimliği istikrarlı bir biçimde sağlamlaştırılır.

Oryantalizm söyleminde yer alan coğrafi bölümlenme ile Doğu mekânsal olarak ötekileştirilmekle kalmamış, Kilisenin belirleyici olduğu Ortaçağ Avrupa’sında siyasal, sosyal ve kültürel olarak da “Dış Tehdit” ve “Barbar Tehlikesi” olarak konumlandırılırken, sömürgecilik Avrupa’sında gizemli, egzotik ve fantastik öğeleri ile konumlandırılmıştır. Farklı çağlarda farklı ihtiyaçlarla oluşturulan Batının “öteki”si, günümüzde politik ve ekonomik çıkarlar temelinde ayrımcılığın belirleyeni olarak “tehlikeli ötekiye” dönüşerek, Keyman’ın (1999: 72-76) altını çizdiği ötekinin farklı biçimlerini bir bütün olarak bünyesinde toplamıştır. Bir başka deyişle, günümüzde, Hollywood’un temsil ve anlatılarında bu bütünleşik formlar yer almakta ve kimin “biz” kimin “öteki” olduğu belirtilmektedir.

Hollywood’un ilk yıllarındaki eğlendirme amacı, zaman içinde işlevsel olarak ABD’nin siyasi propagandalarının aygıtı olarak değişmiş ve Batılı-Amerikalı toplumsal sistemini pazarlayan bir konuma gelmiştir. Dolayısıyla Hollywood, sinema olanaklarını kullanarak ülkesinin milli değer ve öğeleri tanımlamaktadır. Ulusal bir kültür inşa etmek için ortak bir bilinç düzeyi gerektiren milliyetçilik, “farklı olan öteki”den beslenir ve birlik fikrinin doğruluğunu ifade etmek için dil, semboller ve ritüeller kullanır. Hollywood da içeride kurulmak istenen bütünleşik kimliği “dışarıdaki ötekiler” üzerinden inşa ederek kolektif aidiyet yaratılmasında

önemli bir rol oynar. Bir başka deyişle Higson'ın "dâhili kültürel sömürgeleşme" dediği bu işleyişe göre, toplum sinemanın iletmediği içerleme (millileştirici) mesajları ile kimliğini oluşturur (Higson, 1989: 49'dan aktaran Morley ve Robins, 1997: 132). Yaratılan ideolojik sınırlar ile "dünya polisciliğini" (Yılmaz, 2009: 21) oynayan ABD, Hollywood ile Ortadoğu'da sadece barışı tesis eden bir konum elde etmeye çalışır (Bölgede yer alan çatışmaları durduran, bölge halklarına özgürlük ve demokrasi getiren). Bu amaç sömürge sonrası "öteki"nin oluşmasına rehberlik ederken, milli Amerikalı "biz" in kurgulanması ve oluşması sürecine de tarihsel ve geleneksel anlam ve simgelerle destek olur.

#### 4.2. HOLLYWOOD VE ORTADOĞU

Bu bölümde Ortadoğu bölgesinin Hollywood filmlerine nasıl dekor olduğu ve son yirmi yıl içinde "öteki"nin mekânı olmaktan çıkıp nasıl "teröristlerin yuvası" olarak tanımlanır hale geldiği, ABD ile Ortadoğu arasındaki politik geçmişe bakılarak değerlendirilecektir. Bu tarihsel inceleme içinde Hollywood filmlerinde yer alan "pasif" Ortadoğu mekânlarının, Khatib'in (2006, 4) de belirttiği gibi, aslında Amerikan politik düşüncelerinin bir ideolojik yansıması olduğu gösterilecektir. Sömürgeci kuvvetler sömürgecilik döneminde "öteki"nin yaşadığı mekânı (*space*), kendi bilgi sistematığının rehberliğinde seyahatnameler ve haritalarda temsil ederken, sömürgecilik sonrası Hollywood filmlerinde de buna paralel bir strateji izleyerek "öteki"nin mekânını yaratmaktadır. Mekânlar sadece kimlik oluşturulmak için kullanılmaz, aynı zamanda farklılıkları da gösterilmek için yaratılırlar ki böylece "ötekine" ev sahipliği yapabilsin. Bu mekânlar için Said "hayali coğrafya" (*imaginary geography*), Freeman "sübjektif atamalar" (*subjective creations*) adları vermişlerse de bu çalışmanın amacına uygun en doğru ismi Khatib (aktaran Khatib, 2006: 15-19) kullanmıştır: "Siyasallaştırılmış bölge" (*politicized landscape*). Hollywood, bu üretilmiş mekânı gerçekçi kılmak için, onu önce nesneleştirmiş (sarı kumlarla kaplı uçsuz çöl, şehirlerin içinden yükselen minare ve develerin üstünde gezen Arap görüntüleri), sonra da onu hedef haline getirmiştir. Örneğin *Rules of Engagement* (2000) filminde Amerikan askerleri onlara bağırarak taş atan Araplarla çevrelenmiş ve ağır bir ateş altında kalmışlardır (bknz. resim 2, Syf. 78). Kamera Amerikan askerlerinin görüş açısı ile hareket ederken, izleyici sanki kendi etrafının kuşatıldığı hissine

kapılmaktadır. Yüzleri gözükmeyen Araplar ve belirsiz bir Arap şehri dekorunda izleyici sadece çatışmaya şahit olmaktadır. Filmde sırtı seyirciye dönük bir Arabın elinde tüfekte Amerikan bayrağına ateş açması ise (bkz. resim 3, Syf. 78). Arapların ABD'ye ateş açması anlamında gösterilmesi, bu tip filmlerin ABD'nin Ortadoğu'ya yönelik geliştirdikleri dış politika stratejilerinin birer savunucusu olduğuna dair bir örnektir.



Resim 2 ve 3: *Rules of Engagement* (2000) filminden sahneler<sup>74</sup>

Bir başka örnek ise Somali'de düşen helikopterlerin içinde bulunan Amerikan askerleri ve etraflarını saran silahlı Somalilerin anlatıldığı *Black Hawk Down* (2001) filmidir. Bu filmde çavuş yanında bulunan diğer Amerikalı askere neden bu durumda olduklarını “Bak, bu insanların ne işi, ne yemeği, ne eğitimi ne de gelecekleri var. Yapabileceğimiz iki şey var: Ya yardım edeceğiz ya da arkamıza yaslanıp CNN’de bir ülkenin kendisini nasıl yok ettiğini izleyeceğiz” sözleri ile açıkladığında, aslında izleyiciye tam da ABD’nin neden bu bölgede olduğu yan-anlam kullanılarak gösterilir: “demokratikleştirme” arzusu.

Said (1978: 12), güç ile Oryantalizm arasındaki ortaklığın farkındadır. Oryantalizmin basit bir şekilde güce hizmet etmediği veya gücü temsil etmediği, fakat kendi başına “jeopolitik bilincin estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik, tarihi ve filolojik metinler içindeki bir dağılımı” olduğu yönünde ısrarcıdır. Başka bir deyişle, söylem olarak Oryantalizm, bir güç ve hâkimiyet epistemolojisidir. Said (1978), esasen güç ve Oryantalizm arasındaki ilişkiyi, Doğu ve Batı arasındaki farklılıklara dayanarak akademik yazıya, seyahat edebiyatına ve sanata odaklı olarak incelemiştir. Bu çalışmada güç ve oryantalizm arasındaki

<sup>74</sup> Görüntüler filmin DVD’sinden elde edilmiştir.

ilişki, Said'in rehberliğinde, Hollywood üzerinden incelenecektir. Bir başka deyişle, Hollywood'un Doğu konusundaki betimlemelerinin Batılı politikalarının ışığı altında (ABD küresel yapılanma içinde dünya meselelerini kendi gibi algılayan, yaklaşan ve çözüm yollarına inanan ülkeler ile küresel alanda siyasi ortaklıklar, bölgesel alanda ise siyasi koalisyonlar veya işbirlikleri kurmaktadır)<sup>75</sup> beyaz perdeye yansıtmakta olduğu serimlenecektir.

Batı sineması bir anlam şeması oluşturarak "farklılıkları" kendi Batılı zihniyetinin içine yerleştirir. Farklılıkların incelenmesi, birçok disiplinin (sosyoloji, psikoloji, antropoloji, hukuk, işletme ve vb.) içinde çeşitli yorumları bünyesinde barındıran bir kavram olarak yer alır. Bu çalışmada ise, "farklılıklar" kavramına içkin inanç, tutum ve yaşayış biçimi gibi özellikleri Hollywood'un "Arap-Öteki"sinde nasıl ele alındığını serimleyebilmek için Turner'ın sosyal kategorileştirme kuramına bakmakta yarar vardır.

Turner ve Tajfel insanların sosyal çevrelerini kendilerini de dâhil ettikleri bir iç grup ve karşılıklarına aldıkları bir dış grup veya biz ve onlar kategorileri yaratarak düzenlenediklerini belirtmekte ve bu olguyu betimlemek üzere sosyal kategorileştirme kavramını kullanmaktadırlar (aktaran Bilgin, 2003). Bilgin'e (2003: 157) göre insanları basit bir şekilde Fransız-Alman, siyah-beyaz, kadın-erkek olarak etiketlendirme onlar hakkındaki yargılarımızı etkilemektedir. Buradan hareketle Hollywood, Doğu etiketi ile izleyicinin kafasında oluşturmaya çalıştığı veya oluşturduğu imgeler yoluyla Doğuyu farklı bir kategoriye oturttuğu söylenebilir. Başka bir deyişle, insan çevresinden gelen bilgiyi ayıklayıp, bazı benzerlikleri görüp, bazı farklılıkları da görmezden gelip gerçeği basitleştirir, kendince yeniden yorumlar. Bu noktada Giddens'in "yaratılmış çevre" kavramı çok önemli bir rol oynar. Çünkü ona göre "çevreyi" insan yaratır, doğa değil. Hollywood sineması da Doğuyu bir "dış grup" olarak görür ve benimsemez. Bu da dış grubu "onların hepsi aynı" şeklinde geneller ve "iç grubu kayırır"

---

<sup>75</sup> Stratejik Araştırmalar Enstitüsü'nün (SAE) Mart 2004 yılında yayınladığı "ABD'NİN BÜYÜK ORTADOĞU PROJESİ VE TÜRKİYE – AB İLİŞKİLERİNE ETKİLERİ" adlı rapordan alınmıştır [http://www.turksae.com/sql\\_file/1083768716BOP.doc](http://www.turksae.com/sql_file/1083768716BOP.doc)

(Kağıtçıbaşı, 1999: 253–256). Bunun beraberinde önyargı ve kalıp yargılar kaçınılmaz hale gelir.

Adorno ve Frankfurt okulundaki arkadaşlarına göre, “önyargılar” toplum düzeninin bir ürünü olup, ancak toplumun değişmesi sonucu değişebilirler (aktaran Büker, 2010: 62). Dolayısıyla etnosantrik bir bakış açısı kullanan Hollywood, imgesel düşman kavramını toplumsal önyargıların üstüne inşa etmekte ve beyaz perdede “biz”e benzemeyenlere yönelik bir görüntü şablonu yaratmaktadır. Yarattığı şematik “gerçeklikler” izleyicinin kafasındaki kalıp yargılara rehberlik etmektedir. Bir başka deyişle Hollywood kalıp yargılar aracılığı ile kişi ve grupları açık ya da örtülü bir şekilde kategorize ederek adlandırır. Kalıp yargıların gölgesinde oluşturulan bu kategoriler, beyaz perdeye coğrafi bir yer (Orta Doğu), özel bir durum (11 Eylül terör saldırıları) ya da bir kişi üzerinden (Osama Bin Ladin) “öteki”nin temsili şeklinde yansır. Sinemada seçilen bilginin -bu bilgi esasen Batılının kendi yarattığıdır- kullanılışı, önyargıların ve kalıp yargıların bir anlam içinde metin oluşturması; ötekileştirilen bir medya söylemi yaratır.

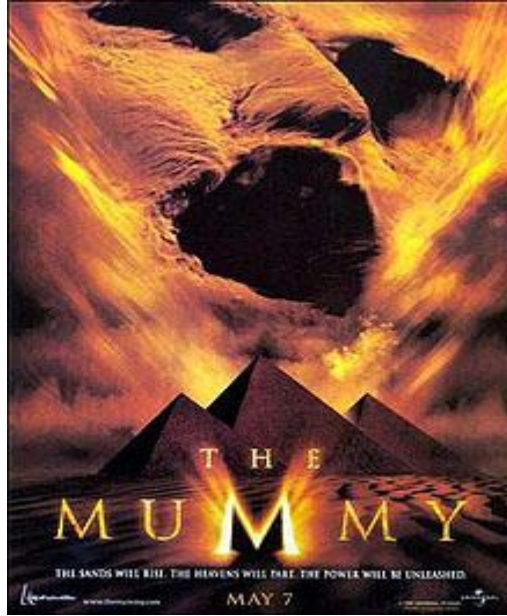
Oryantalizm kavramı bu çalışmada “öteki”nin nasıl medya söylemi haline getirdiğine dair geniş bir arka plan görüş sağlar. Etnosantrik yönelimin belirli bir tarihsel açıklaması olan Oryantalizm, dünya coğrafyasının fiziksel ve manen şekillendirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Her tarihsel döngüde (sömürgecilik, sömürgecilik sonrası, vb) yeniden üretilen Oryantalizm, üç önemli söylem alanı sayesinde popüler alıcıya daha kolay ulaşmaktadır -ki bunlar; Kültürcülük, Gelişmecilik ve Eksiklik Kuramlarıdır (Çalışkan, 2008: 5). Kültürcülük akımı içinde açıklama nesnelere ayrıntılardan arındırılıp basitleştirilir ve tarihsizleştirilerek birbirine benzetilir (Çalışkan, 2008: 7). Benzer şekilde, Hollywood İslam kültüründen bahsederken iç farklılıkları, çekişmeleri ve toplumsal farkları dışlayarak kültürel bir öz kurar ve bu basitlikle de perdede aynı imgeleri tekrar tekrar kullanır. Diğer yandan gelişmecilik kuramında farklılıklar karşılaştırmalar olarak tasvir edilir (Çalışkan, 2008: 8). Ülkeler “gelişmiş”, “az gelişmiş” ve gelişmekte olan” olarak ayrılır ve gelişme Batının çizdiği rota olarak belirlenir. Hollywood da farkı açıklamak ile uğraşmaz tam

tersi farkı üretir, derinleştirir ve sabitler. Arap toplumları ya da Ortadoğu diye bir genelleme yaparak Batı dünyası ile arasındaki farkı kendi ürettiği şekliyle daha da açar. Eksiklik kuramındaysa bir tarafın eksikliği vurgulanır. Bu kuramın merkezine Batı/ Avrupa merkezci yaklaşım oturtularak dünyanın geri kalanından bu merkezdeki yapıya göre, eksikliklerini gidermesi talep edilir (Çalışkan, 2008: 8). Hollywood'un Ortadoğu ile ilgili tasvirlerinde sıklıkla bu kavramsal ve görsel çatı görülmektedir.

Sosyal bir gerçeklik ortaya koymaya çalışan Hollywood iktisadi ve kültürel sömürüyü mümkün kılarak ABD'nin Ortadoğu'ya karşı yürüttüğü dış politikaları destekler konumda olmuştur. Tarihsel bir perspektif içinde bakıldığında, ilk Hollywood Oryantalist eserlerinden D.W. Griffith'in *Intolerance* (1916) ve Ernst Lubitsch'in *Eyes of the Mummy* (1916) filminden beri Hollywood, Oryantalizmin egzotikliği ve mistikliği filmlere nasıl bir 'popülerlik' katacağını keşfetmiştir. Melodramatik ve romantik filmlere örnek olarak *The Sheik* (1921), Çin'deki iç savaşın içinde Batılı bir kadının canlandırıldığı *Shanghai Express* (1932), Hollywood'un en pahalı yapımları arasındaki yerini halen koruyan *Cleopatra* (1963), aksiyon filmlerinde beyaz Batılı kahramanların öncülerinden olan *Indiana Jones-Raiders of the Lost Ark* (1981), kara (noir) film örneği *Maltese Falcon* (1941) gösterilebilir (Bernstein ve Studlar, 1997: 2–12). Mısır teması ise ilk yıllardan beri beyaz perdenin vazgeçilmezi olmuştur. *Egyptian Mummy* (1913, 1914), *The Dust of the Egypt* (1915) ve *The Mummy* (1911, 1914, 1999, 2001, 2007) bu tarz filmlerden sadece birkaçıdır (aktaran Bernstein ve Studlar, 1997: 83) (bkz. Resim 4, syf. 82). Mumya temasına ilişkin bu ilginin nedenini belki de en iyi Andre Bazin'in "Sinema Nedir" sorusuna verdiği yanıt açıklar. Ona göre tüm plastik sanatlarda olduğu gibi sinemanın da belki temelinde yatan "mumya kompleksi"dir, çünkü bu karmaşık insanın ölümü geri çevirme (ölümü yenme ve hayata tekrar dönme) ihtiyacı ve arzusuna dayanmaktadır (aktaran Braudy ve Cohen, 2004: 41). Tüm bu örneklerle ilaveten, Bernstein ve Studlar (1997) *Visions of the East* başlıklı kitaplarıyla, Oryantalist filmleri bir "tür"<sup>76</sup> haline sokmaya çalışırken, Shaheen *Reel Bad Arabs* (2009) kitabında Arap

<sup>76</sup> Burada kullanılan "tür" kelimesinin karşılığı İngilizce "genre"dır. Film teorisinde, bu sözcük ile filmi oluşturan söylem öğelerinin çeşitliliği anlatılır.

imgesini işleyen 900 filmin ansiklopedik bilgisi eşliğinde sinemanın tarihinin başlangıcından 2000'lere kadar bu türün zaten var olduğunu savunur. Hangi film türü olursa olsun, aksiyon, macera, dram, müzikal ya da korku Arap imgesi temsilini korumuş ötekiliğin ötesine geçememiştir.



Resim 4: *The Mummy* (1999) filminin afişlerinden biri<sup>77</sup>

Sinemanın özü olan montaj için, Sovyet sinemacılarından Sergei Eisenstein (aktaran Andrew, 1976), “iyi kurgulanmış bir montaj, filmde sadece sahneleri birbirine bağlamaz, ayrıca izleyicinin hislerini de istenilen yöne çekerek heyecanlandırır” der. Böylece, sinema seyircisi filmsel anlatıyı gözleriyle duyar, anlatının içinde yer alan imgelerin temsillerine de duygular geliştirir. Sinema bu kurgulanmış montajlarla kültürdeki egemen ideolojiyi sürdürebilir ya da tam karşısında durabilir. Hollywood’un yarattığı imgesel Doğu da bu tarz filmsel anlatıyla izleyiciye ulaşır.

Andre Bazin’e (aktaran Braudy ve Cohen, 2004) göre sinemanın hammaddesi gerçeklik değil, gerçekliğin silüeti üzerindeki izdüşümüdür. Ona göre sinema gerçekliğin etrafında hareket eder ama hiçbir zaman tam olarak ona ulaşamaz. Bu noktada gerçekliğin etrafında gezinen beyaz perde yaratılmış imgelerle dolu

<sup>77</sup> Görüntü <http://www.imdb.com/media/rm771660288/tt0120616> adresinden temin edilmiştir.



Ortadoğu için seçilmiş doğru bir sahne olur. Çünkü bu yaratım ve ifade aracı olan imgesel Ortadoğu ile Hollywood sineması Batının ideolojilerini, inançlarını ve fikirlerini görselleştirir.

Robins (1996: 114), Körfez Savaşının medyadaki yansımalarını bir bilgisayar-oyun savaşına benzetir. 11 Eylül terör eylemlerinin görüntülerinin algılanış biçimi ise tıpkı bir Hollywood felaket filmi gibidir (Koçer, 2009: 48). Kellner (2003: 87–88), 11 Eylül terör saldırısı görüntülerini film endüstrisinin terör fantesizi üzerine çektiği birçok filmden farklı olmadığını belirtir –Beyaz Saray’ın yok edildiği *Independence Day* (1999) (Bağımsızlık Günü) ya da çok katlı bir binanın yangında yıkılıp yok olduğu *The Towering Inferno* (1975) (Yangın Kulesi). Kelner yalnız değildir bu düşüncesinde. *Washington Post* yazarı Drahe, terör görüntülerini büyük bütçeli Hollywood filmlerine benzetirken, *Entertainment Weekly* yazarı Burr, görüntülerin bir saniye için de olsa *Independence Day* filmi izlediğini düşündürdüğünü belirtmiştir (aktaran Koçer, 2009: 49). 11 Eylül saldırıları “Amerika Savaşta” ya da “Amerika’nın Yeni Savaşı” gibi logolar altında kulelere (Dünya Ticaret Merkezi) çakılan uçak görüntülerini; kulelerin büyük bir duman altında çöküşünü; Manhattan sokaklarında kaçışan insanları; polis, ambulans, itfaiye sirenlerine karışan binalardan atlayan insanların çığlıklarını, ekran başındaki izleyici, Hollywood’un felaket filmlerindeki imgesel öyküleriyle birleştirerek izlemiştir (Topçu, 2010: 154). Koçer’in (2009: 55) de belirttiği gibi bu durum bir “savaş histerisi” yaratmıştır.

11 Eylül sonrası üretilen Hollywood filmlerinde de bu “savaş histerisi”nin imgeleri net bir şekilde gözlemlenir. ABD yönetiminin yaptığı açıklamalar ile düşman/ terörist tanımlaması Araplar/ Müslümanlar ile özleştirilir. Egemen ideolojinin taşıyıcısı konumunda olan Hollywood yönetiminin söylemi ve değerlerini filmlerinde kullandığı terörist-Arap, düşman-İslam öğeleri ile birlikte örtüşürerek siyasal bir gerçekliğe dönüştürür. Shaheen’e (2008) göre hem 1991 yılında hem de 11 Eylül saldırıları sonrası 2003 yılında gerçekleşen Irak saldırılarındaki medyada geniş yer alan ABD’nin Bağdat’ı bombalama görüntülerini aslında izleyici beyaz perdede çok daha önce görmüştür.

*Adventure in Iraq* (1943) filminde Bağdat'ta şeytana tapanları bombalayan Yüzbaşı Kit Carson ya da ABD Başkanının Bağdat'a yolladığı nükleer bombanın yer aldığı *Deterrence* (1999) filmi ya da *The Human Shield* (1992) filminde bir ABD'li yüzbaşının Saddam görünümlü bir adamı ve Iraklıları bombayla öldürmesi ya da helikopterden Iraklılara kurşun yağdıran Meg Ryan ve ekibinin yer aldığı *Courage Under Fire* (1996) filmi ve bu filmler gibi *Navy Seals* (1990), *True Lies* (1994), *Executive Decision* (1996) gibi filmlerle yürekli ve cesur Amerikan askerlerinin, sivillerin, gizli ajanların, ABD Başkanlarının, İsrail müfrezelerinin hatta kovboyların bile “kötü Arapları” ortadan kaldırdığına uzun yıllardır izleyici şahit olmuştur (Shaheen, 2008: 19). *L.A. Times* eleştirmenlerinden Turan (2007), 11 Eylül öncesi çekilen filmlerin ABD'nin zenofobisini (yabancı düşmanlığı) ve savaşa girme arzusunu körüklediğini ve teşvik ettiğini belirterek, 2003 yılında ABD'nin Irak'a girmesinin sebeplerinden biri olduğunu vurgulamıştır (aktaran Shaheen, 2008 19).

Sinemanın işlevi, gündelik hayat üzerinden Batılı öznenin jeo-politik belirlenimlerini, imgelerin hareketiyle kurulmuş bir gerçekliği kitlelere iletmesidir (Sarup, 1995: 195). Bu çerçevede içinde kitleleri harekete geçirebilen bir üretim etkinliği olan sinema enformasyon ileten niteliğiyle de toplumsal, ekonomik ve politik değişimi yaratmak için baskın düşünceye hâkim olanın oluşturduğu gerçeklikle bütünleşmektedir (Yetişkin, 2010: 103). Hollywood'da egemen ideolojinin hâkimiyetini muhafaza eden ve sürdürülebilir kılan bir araç haline gelerek 11 Eylül öncesi terörist olarak etiketlediği Arapları, ABD'nin Ortadoğu politikaları doğrultusunda şekillendirmiştir.

Klein'e göre (2003: 45), 1970'lerde Ortadoğu, ABD'nin dış politikasındaki yeni Nemesis'i<sup>78</sup> olur ki bu dönemde yaşanan petrol krizinin de etkisi ile “terörist” ve “şeytan” Arap imgeleri sinemaya ilk kez yansır. İslam dinini Ortadoğu ile özdeşleştiren Hollywood, aslında dünyada yaşayan 1.1 milyar Müslümanın çoğunluğunun burada yaşamadığını ya bilmiyordur ya da göz ardı ediyordur (Khatib, 2006: 175). Fakat bu gerçeğe rağmen teröristleri Arapça konuşurması (*The Delta Force*, 1986; *Executive Decision*, 1996; *Hostage*, 2005), abdest

<sup>78</sup> Adaleti sağlamak için intikam almayı savunan merhametsiz bir tanrıcadır (Martin, 2003: 25).

almayı bir terör saldırısına hazırlık gibi göstermesi (*The Siege*, 1998), yarattığı hayali terör örgütlerinin isimlerini “Allahın Kutsal Özgürlük Partisi” olarak vermesi (*Hostage*, 2005); Ortadoğu bölgesi ve üzerinde yaşayan Arapları bir “tehdit” unsuru olarak damgaladığının işaretidir.

### 4.3. HOLLYWOOD’UN ARAP İMGELERİ İLE TARİHSEL YOLCULUĞU

Çalışmanın bu bölümünde, daha önceki bölümlerde serimlenen Ortadoğu-ABD ilişkisinin tarihsel sürecinin Hollywood film endüstrisinin ürettiği filmler üzerine nasıl yansıdığı onar yıllık periodlar halinde ortaya konacaktır. Bir başka deyişle, Ortadoğu dekoruna yerleştirilen Arap imgelerinin aslında her dönemin bir öncekinin tekrarı olduğu göstermek amaçlanmaktadır. Bu tarihsel incelemede başlangıç olarak ifade etmek gerekirse ortaya çıkan görünüm şudur; Hollywood kendinden önceki Avrupalı oryantalistlerin eserlerinden ilham alarak tasarladığı Arap imgelerine, zaman içinde anlamlar ve mesajlar yüklemeye başlamıştır. Kimi zaman yorumlanan tarihsel bilgilere, kimi zaman da çeşitli söylencelere dayandırarak ürettiği metinler aracılığıyla toplumsal hafızada kemikleşen ve toptancı Ortadoğu imgeler yığını yaratmıştır. Bu temsiller sürekli bir inşa, ifade ve yorum sürecini ortaya çıkarmıştır.

Yukarıda bahsedilen analizi gerçekleştirmek için öncelikle Jack G. Shaheen’in 2009 yılında yayınladığı *Reel Bad Arabs* kitabında izlediği yönteme başvurulacaktır. Yazar sinemanın ilk tarihinden itibaren Hollywood ve Avrupa tarafından üretilmiş “kötü Arap” temalı dokuz yüz filmi incelemiştir. Bu bölümde Shaheen’in çalışması temel alınmış, ancak yöntem olarak, sinema tarihi onar yıllık dönemlere ayrılarak bu dokuz yüz film içinden çalışmanın amacına uygun olarak sadece ABD yapımı filmler seçilmiş ve çalışmanın kapsamına alınmıştır. Ayrıca, Shaheen’den farklı olarak, 2000 yılı sonrası filmlerin de incelemeye katılması ve dönemleştirilerek bir profilin çıkarılması bu bölümün alana özgün katkısıdır.

Filmler dönemin öne çıkan politik olayları ile bağlantı kurarlar, bu yüzden de filmleri incelerken tarihsel bağlantısını göz önünde bulundurmak gerekir. Khatib’e (2006: 2) göre Hollywood filmleri geçmişi yansıtarak günümüz bilgi,

ideoloji ve güç ilişkilerini oluşturan metinlerdir. Bu tarihsel bağ ise sübjektiftir. Bundan kasıt aynı tarihsel olayı yaşayan taraflar, kendi bakış açıları ve algıları çerçevesinde yansıtırlar yaşanmışlıkları. Örneğin, İsrail-Filistin arasındaki tarihsel ilişki sürecinde Hollywood, Filistinlileri kendi kamerasında terörist olarak yansıtırken, Arap sineması ise Filistinlileri daha duygudaş yansıtır. Bir başka deyişle kültürel bir temsil alanı olan Hollywood, kendi ideolojisini dönemin “sosyal” ve “siyasal” gerçekliklerinden beslenerek oluşturur ve toplumsal gelişime ürettiği fikir ve imgelerle katkıda bulunur (Kellner ve Ryan, 1997: 26, 35–41).

Her çağ, her toplum kendi ötekilerini yeni yorumlamalarla yeniden yaratır. Bu tekrarlar tarihsel, toplumsal, düşünsel ve siyasal süreçler sonrası ortaya çıkar (Said, 1978: 346–347). Hollywood ürettiği filmlerin, farklı dönemlerde aldığı biçimlerle Amerikan dış politikasının gündelik dokusunu oluşturan belirgin kaygı, arzu ve gereksinimleri resmederek, somut temsil stratejilerine hizmet eder (Kellner ve Ryan, 1997: 19). Bu bölüm içinde yer alan dönem incelemelerinde, Hollywood’un ABD’nin siyasal söylemlerini farklı tarihsel dönemlerde nasıl sinemasal anlatı ile yansıttığı ve topluma aktardığı, “yaratılmış gerçeklik” ile nasıl kültürel temsiller sisteminin içinde en etkin rollerden birine sahip olduğu vurgulanacaktır.

Bu bölümün sonunda detaylı olarak incelenen *Krallık* filmi ile Arapların etnik imgeselliği üzerinden yaratılan küresel Ortadoğu imajının Oryantalist önyargıların içinde nasıl hapsoldüğü gösterilecektir. Bu hapsolmanın sebebinin de ABD’nin Ortadoğu dış politika ilkelerinin etkili ve doğruluğunu ispatlamak için yaratılmış bir dizi ideoloji ve mitlere hizmet etmek için olduğu belirtilecektir.

### **1890’lar ve 1900’ler**

Bu yıllarda Hollywood Avrupa’dan gördüğü Oryantalist yaklaşımla egzotik bir doğu portresi çizmiştir beyaz perdede. Bu dönemi temsil eden sekiz filmde oryantal dansçılar ve gizemli harem ana temalar olmuştur. Kullanılan imajlar ise ondokuzuncu yüzyıl oryantalist eserler olmuştur. Örneğin *The Unfaithful Odalisque* filminde kullanılan imajlar Byron’ın 1813 yılında kaleme aldığı *The*

*Giaour, A Fragment Of A Turkish Tale* eserinden ilham alınarak yaratılmıştır (Shaheen, 2009: 548–549).

### **1910'lar**

Bu dönem içinde ABD, daha çok Mısır'a giden ilk Amerikalı John Ledyard'ın ya da General Sherman'ın gözlemlerinin yansımaları gibi düşünülecek 'korsan' ve 'barbar' tasvirlerine dayalı filmlere yönelmiştir. Politik mesajlar içermeyen bu dönem filmlerinde ABD-Ortadoğu arasındaki yapıcı ve olumlu ilişkilerin etkisi vardır. Ayrıca, büyük Hollywood stüdyolarının da açılımıyla Doğuyu konu edinen film sayısı 57 sayısına ulaşması, seyircinin konuya ilgisi hakkında bir fikir sağlamaktadır. Daha önceki yıllarda çekilen tema ve imajlara sadık kalınarak, konular genişletilmiştir. Servet, şehvet fantezileri ve barbarlık dekoru içinde "Ali Baba ve Kırk Haramiler", "Alladdin ve Sihirli Lambası" sihirli halılar ve kılıçlar, gizemli Bağdat ve Babil şehirleri, acımasız Arap şeyhleri ve onların haremine zorla getirilen batılı beyaz kadınlar, gizemli Mısırlı kraliçe Kleopatra'nın Batılı hükümdarı nasıl etkilediği, esrarlı ve korkutucu mumyalar ve gizli haritalar gibi imgeler bu dönemde Hollywood'a girerek, bundan sonraki yıllara damgalarını vuracaklardır. Örneğin, *Fire and Sword* (1914) filminde acımasız bir Arap Şeyhi tarafından kaçırılan bir Amerikalı kadının yine Amerikalı kahraman tarafından nasıl kurtarıldığı resmedilir. Bu tema o kadar çok beğenilir ki stüdyolar zaman zaman bu senaryoya sadık kalarak film üretirler. Örneğin, bu senaryo, seksen beş yıl sonra Universal Stüdyolarının 1999 yılında çevirdiği *The Mummy* filminde de görülür. İngiliz kadın arkeolog canlanan Mısırlı Mumya tarafından kaçırılır ve Amerikalı kahraman tarafından kurtarılır. Ayrıca farklı kültürler arasındaki farklar gözetilmeksizin tek bir Doğu imajı yaratılmaya çalışılır. Örneğin, *The Sultan's Wife* filmin başlığı her ne kadar "sultan" olsa da film Hintli bir Raja'yı anlatmakta ve Hindistan adı altında bir Arap ülkesi yaratılmaktadır.

### **1920'ler**

Bu dönem içinde üretilen filmlerde Hollywood kendisinden "farklı" olan Ortadoğu'ya anlam yükleyerek Oryantalist söylemler içinde burayı kültürel ve mekânsal olarak farklılaştırır. I. Dünya Savaşı sonrası fabrikalaşan Hollywood,

kahramansal temalı filmlere ağırlık vermiş ve beyaz perdenin ürettiği bu kahramanlar barbar ve cahil Arapları geri kalmış, ilkel koşullarından kurtarmış, onları medeniyetle tanıştırmışlardır.

Bu dönem içinde üretilen 67 film geneline bakıldığında, Tarzan filmleri çoğalmış ve yüzleri peçeli, ellerinde kılıçlar olan Arapların yer aldığı ormanlar yaratılmıştır. Barbar Arap köle tacirleri ya da acımasız Mısırlıların işkence ettikleri Musa yanlıları bu dönemin öne çıkan imgeleri olmuştur. İslam imgelerinin de görülmeye başlandığı bu dönemde örneğin *The Sheik* filminin bir sahnesinde bir cami imamının “Tanrı yok Allah vardır” sözleriyle ilk İslam imajları yaratılmaya görsel olarak başlanır. Bu film beceriksiz, akıllı olmayan Arapların, Avrupalılar tarafından kontrol edilmesi hakkındadır (Shaheen, 2009: 454–455). *The Sheik’s Wife* filminde bir Arap şeyhi ile evli olan İngiliz kadın, kız çocuğu doğurunca sarayda eşinin ailesi tarafından istenmez ve eşi erkek çocuk sahibi olsun diye bir başka kadınla evlenmeye zorlanınca İngiliz kadın kaçarak İngiliz askerlerine sığınır, çünkü bir İngiliz vatandaşı olarak onların yanında kendini daha güvende hisseder. Klişe Arap imajlarının devamı olan bu dönemde daha keskin mesajlar verilmeye başlanmıştır. *A Son Of The Desert* filminde Texaslı bir kovboyun İngiliz bir kadına Araplara çok güvenmemesi ve dikkatli olması gerektiğini söylemesi ile (Shaheen, 2009: 475), Hollywood, Araplar ile ilgili ilk “uyarılarını” beyaz perde vasıtasıyla vermeye başlar.

### 1930’lar



Resim 5: *Adventure in Sahara* (1938) filminin afişi<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Görüntü [http://www.allposters.com/-st/Adventure-in-Sahara-1938-Posters\\_c131847\\_.htm](http://www.allposters.com/-st/Adventure-in-Sahara-1938-Posters_c131847_.htm) adresinden temin edilmiştir.

1930'lar "Büyük Buhran" sonrasıdır ve ABD'nin sosyal ve politik olarak muhafazakâr döneme girdiği bir süreçtir (Neve, 1992: 2). ABD kendi içine yönelmekle birlikte dışarıda da yeni zenginlikler aramaya başlar. Ortadoğu'da bulunan petrol zenginliğinin farkına varan ABD, böylece bölgeyle ticari ilişkiler kurmaya başlar. Bu dönem içinde büyük stüdyo patronları Başkan Roosevelt'i ve hükümetini desteklemekte (Neve, 1992: 17) ve bölgeye artan ilgiyi değerlendirerek bölge hakkında tarihsel bilgileri mistik ve egzotik temalarla beyaz perdeye yansıtmaktadırlar. Ortadoğu'nun 72 filmle temsil edildiği bu dönem filmlerinde, daha önceki dönem filmlerinin imajlarının tekrarları görülürken haçlı seferleri, kutsal şehir Kudüs ve arkeolojik sırları çözen Batılı arkeologlar konulu filmlerin sayısında da artış olduğu gözlenir. Çöl teması daha sık kullanılmaya başlanmış, akıllı ve cesur Batılı kahramanların yanına cahil ve tarihlerine sahip çıkamayan Arap imajları yerleştirilmeye devam edilmiştir. *Adventure In Sahara (1938)* (bknz. Resim 5, syf. 88) filmi için *New York Times* gazetesinde yorum yazan Bosley Crowther "çölün piknik yeri olmadığını ve bir Arap'a güvenmemiz gerektiğini biliyoruz" diyerek filmin mesajını okuyucularına açıkça belli etmiştir (aktaran Shaheen, 2009: 51). *Mr. Moto Takes A Vacation* filminde Amerikalı arkeolog, Kraliçe Saba'nın mezarını bulduğunda dünyanın diğer bir ucu olan bu bölgede kendisini ve ekibini keşif yapan büyük adamlar olarak gördüğünü söylediğinde kamera sadece Batılıları çekmekte, arka planda ise çalışan işçi Mısırlıları göstermekteydi (Shaheen, 2009: 354–355). *Trouble In Morocco* filminde ise yine seyirci kahraman olarak Amerikalı bir gazeteciyi ve onun kahramanlıklarıyla Arapların elinden kurtulan lejyonerleri görür.

### **1940'lar**

II. Dünya Savaşı sonrası sanayileşen Hollywood, macera filmlerinin izleyici tarafından çok tutulmasından dolayı standartlaşmış temaları üretmeye devam etmiştir. Daha çok anti-Nazi filmlerinin, hiç yenilmeyen Amerikalı kahramanların yer aldığı bu dönem, Capra'lı<sup>80</sup> yıllar olarak da bilinir (Neve, 1992: 50, Combs ve Combs, 1994: 69). Bununla birlikte beyaz perdede yer alan Ortadoğu

---

<sup>80</sup> Frank Capra: bu dönem içinde çektiği savaş belgeselleri ve propaganda filmleri sayısız ödül almıştır.

imgesinde bir değişiklik olmamıştır. Bunun nedeni ise, ABD'nin Suudi Arabistan ile petrol için yaptığı antlaşma ve Ortadoğu ülkelerini II. Dünya Savaşı sonrası İngiltere ve Fransa'nın aksine manda altına almayışından kaynaklı Ortadoğu ile barış havasında olmasıdır.



Resim 6: *Road to Morocco* (1942) filminin afişi<sup>81</sup>

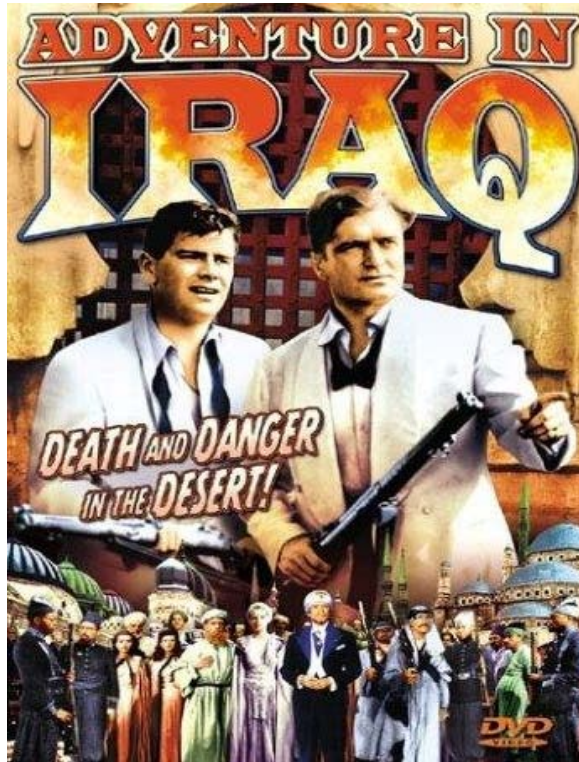
Bu dönem filmlerinde (67 film) bir önceki dönemlerde yer alan *Tarzan*, *Mumya*, *Ali Baba*, *Cleopatra* gibi karakterlere *Sinbad* eklenmiştir. Çöl teması yine en göz alıcı imajdır. Köle pazarları, Arap dilenciler, egzotik Arap kadınları ve barbar, kana susamış Arap imgeleri sıkça görülmektedir. “Macera” teması daha sıkça gündeme gelmiş, Hollywood’un en unutulmazları arasına giren *Casablanca* da bu dönemde çekilmiştir. Film afişlerinde de sık sık bu temalara yer verilerek filmlerin içeriğine uygun görsellikler izleyiciye sunulur; örneğin *Road to Morocco* (1942) (bknz. Resim 6) gibi. Mekân seçiminde Arap ülkeleri daha sık tercih edilmiş, Arap rolünde ise halen çoğunlukla Batılı aktörler oynamıştır. *Adventure In Iraq* (1943) (bknz. Resim 7) filminde uçaktaki problem yüzünden çöle zorunlu iniş yapan bir grup Amerikalı ve İngiliz, pilot tarafından uyarılırlar:

“Çölün bu kısmında şeytana tapan Arap kabileleri vardır ve herhangi bir yerden sadece soymak ve öldürmek için saldırırlar ve en önemlisi Avrupalıları hiç sevmezler.”

<sup>81</sup> Görüntü [http://www.allposters.com/-sp/Road-to-Morocco-1942-Posters\\_i6250170\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Road-to-Morocco-1942-Posters_i6250170_.htm) adresinden temin edilmiştir.



Bu uyarıda bulunan mesaj izleyiciyedir. Bu dönemde yer alan birçok filmde buna benzer mesajlar görülmektedir (Shaheen, 2009: 50–51). Amerikan topraklarında bulunan bir heykeli korumakla görevli iki Amerikalı ajanın, “abistahnian” adlı bir ülkeden gelecek olan teröristlere karşı savunmasını anlatan *Federal Agents Vs. Underworld* adlı filmde, heykelin gücü “yanlış eller”e geçerse dünya için “yıkıcı” olacağı mesajı verilir. “Yanlış eller” ise hayali yaratılmış bir Arap ülkesidir. Filmin sonunda Amerikalı ajanlar dünyanın güvenliğini sağlayarak Arapça yerine hızlı ve garip bir dil (*gibberish*) konuşan Arap teröristleri yok ederler (Shaheen, 2009: 216–217). 1940’ların sonunda ilk defa İsrail-Filistin ilişkisi *Sword In The Desert* adlı filmle yansıtılır. Film İsrail yanlısı olup, “Araplar gün geçtikçe güçleniyorlar ve bizi topraklarımızdan atacaklar” (Shaheen, 2009: 497) diyen bir İsrailli kadının yakarışlarını izleyiciye aktaran Hollywood, bundan sonraki dönemlerde çekilecek İsrail yanlısı filmlerin haberini veren bir özellik kazanır.



Resim 7: *Adventure in Iraq* (1943) filminin afişi<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Görüntü <http://www.imdb.com/title/tt0035610/> adresinden temin edilmiştir.

### 1950'ler

Bu dönemde yapılan Doğu temalı filmler 107 filmle sayısal olarak daha da artar. Bu sayının artmasının en büyük sebebi ABD-Ortadoğu arasında değişen politik havadır. Mısır Başkanı Nasır'ın Dünya Bankasından istediği kredinin verilmeyişi ve Süveyş Kanalını millileştirme isteği Mısır ve ABD arasında gerginliği yol açmıştır. Ayrıca, Bu dönem içinde çevrilen çoğu filmde Doğu teması yerine anti-komünizm teması Amerikan değer yargıları üzerinden seyirciye aktarılırken, ABD Başkanı Eisenhower savaş filmlerinde bir sembole dönüşmüştür (Neve, 1992: 171–175).

Daha önceki dönemlerde yapılan film temalarına paralellik göstermekle birlikte, çöl temaları, gizli hazineler, kahraman Batılılar, Arap köle tacirleri, harem kadınları ve zengin Arap şeyhlerine ek olarak konuyla ilgisi olmasa dahi Arap imgeleri görülmeye başlanır. *How To Marry A Millionaire* adlı filmde zenginlerle evlilik hayali kuran üç Amerikalı kadından biri olan Marilyn Monroe'nun arzusu çok zengin bir Arap şeyhi ile evlenip, çölde çadırda yaşamaktır. Filmin sadece bu sahnesinde gösterilen Arap imgesini seyirci bir daha görmez. Benzer şekilde, Alfred Hitchkok yapımı *The Man Who Knew Too Much* adlı polisiye filmde, Amerikalı bir turist ailenin Fas'a ziyaretleri sırasında bir yolcu otobüsündeki küçük çocukların Arap bir kadına yanlışlıkla çarpması sonucu kadının peçesi düşer ve kocası çok sinirlenerek çocuğa saldırmak ister. Çocuk bunun sadece bir kaza olduğunu ve neden bu kadar adamın sinirlendiğini anlamadığını söylediğinde otobüste bulunan bir Fransız "Müslümanlık kazalara yer olmayacak kadar serttir" der. Bu dönem filmlerinde daha sık İslam dini hakkında önyargılı bilgilerin verildiği gözlenirken, mistik ve gizemli Doğu imgeleri de sıkça filmlerde yer almaktadır. Doğuya düzen getirip kargaşayı dindiren, ayaklanmaları sona erdiren kahraman Batılılar bu dönem filmlerinde daha sık yer almaya başlamıştır. Genellikle Amerikalı olan bu kahramanlar, Avrupalı yandaşlarının yardımı ihtiyaçları olduğu için sahneye tesadüfen çıkmış ve onların yeterli olmadığı yerde düzen sağlayıcısı konumuna gelmişlerdir.

### 1960'lar

Öncelikle bu dönem içinde film endüstrisinde ekonomik ve kavramsal değişimler yaşanmıştır. Stüdyolar özel kuruluşlarca satın alınmış ya da holdingleşmişlerdir (Kellner ve Ryan, 1997: 25). ABD'de bir yandan Siyah Amerikalıların insan hakları/ vatandaşlık hakları mücadelesi vermesi liberal değişimleri beraberinde getirmiş (Neve, 1992: 204); diğer yandan soğuk savaş, Hollywood'un ajan ve savaş temalı filmlerle bir tür tarihsel belge üretmesine yol açmıştır. Özellikle 1967 yılında Ortadoğu'da yaşanan Altı Gün Savaşında İsrail'in yanında yer alması, ABD'nin bu bölge ile politik ve sosyal ilişkilerini kökten değiştirmiştir.

Bu on yıllık dönemi temsil eden 81 film arasından üç önemli film ortaya çıkar ki bu filmlerde kullanılan imgeler halen günümüze kadar etkilerini sürdürmektedir. Bu filmlerden ilki *Exodus*'dur (1960). Bu filmle İsrail sempatisi yaratan Hollywood, Arapları düşman ve barbar olarak göstermiştir (Shaheen, 2009: 209). Barış yanlısı olmayan Araplar, işkence yapan, boğazları kesen acımasızlar olarak görsel ve duyumsal bir biçimde resmedilmişlerdir. Filmlerden ikincisi ise 1998 yılında Amerikan Film Enstitüsü tarafından tüm zamanların en iyi beşinci filmi seçilen *Lawrence Of Arabia*'dır (1962). Araplara yardım eden bir İngiliz askerin cesareti ve akli sayesinde onlara özgürlük kazandırmasını görsel bir şovla anlatan film, Arapların Batılıların yardımı olmadan topraklarını bile korumaktan aciz olduğunu gösterirken, savaş tekniklerinin hiçbirini bilmediklerini ortaya koyar. Sonuncu film ise *Khartoum*'dur (1966). Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında bir İngiliz sömürgesi olan Sudan'daki mehdi ayaklanmasını anlatan filmde, İngiliz General Gordon'un ayaklanmaya karşı direnişi sahnelenir. Gordon'un katı Hıristiyan düşüncelerinin karşısında Müslümanlar tarafından seçilmiş kişi olduğuna inanılan Mehdi vardır. Ancak Müslüman lideri oynayan ve Hintli aksanıyla konuşan Batılı aktör Laurence Oliver gerçekçi bir Müslüman'ı sergilemekten çok uzaktadır. Arap-İsrail "Altı Gün Savaşları"ndan bir yıl sonra çekilen bu film, kendinden önceki İsrail sempatisi yaratan filmleri pekiştirici niteliktedir. Bu üç filmin dışında çekilen filmlerde ise Arap ve Ortadoğu imgelerinin tekrar anlatımları ile sıkça karşılaşılır.

### 1970'ler

1960'ların sonunda yaşanan ekonomik istikrarsızlık, 1973 yılında on yıldır süren Vietnam savaşının bitişi, toplumsal bölünmeler, devletteki yolsuzluklar (Watergate Skandalı), nükleer savaş kaygısı 1970'lerin ABD'sinin toplumsal ve siyasi gelişmeleridir. Hollywood sinemasının ideolojisi dönemin toplumsal gelişmelerinden ayrı düşünülmemeyeceğinden bu dönem içinde yaşananlar Hollywood filmlerinde geniş yer alır (Kellner ve Ryan, 1997: 26). Bununla birlikte, Ortadoğu temalı filmlerin sayısında bir düşüş olduğu gözlemlenir. Bunun nedeninin ABD Mısır ve İsrail arasında yıllardır süren antlaşmazlığı gidermek amacıyla soyunduğu barış elçiliği görevi olduğu söylenebilir.



Resim 8: *The Wind and the Lion* (1975) filminin afişi<sup>83</sup>

1970'lerde çekilen 57 yapım daha çok düşük bütçeli, korku ve macera üzerine kurulu filmlerdir. Bunun yanı sıra ideolojilerin içselleştirildiği bu dönemde yeni muhafazakârlık ruhunun birçok filme kaynaklık ettiği ve düşmanın SSCB olarak belirtildiği görülür. Bir önceki dönemde başlayan İsrail yanlısı filmlerin bu

<sup>83</sup> Görüntü <http://www.imdb.com/media/rm2706087168/tt0073906> adresinden temin edilmiştir.

dönemde de devam ettiği gözlenmektedir. *The Jerusalem File* adlı filmde İsraili barış temsilcilerini öldüren Filistinli teröristler yer alırken, *Prisoner In The Middle* adlı filmde ellerinde nükleer bomba bulunan Filistinlilerin yarattığı tehlike ve bu bombayı etkisiz hale getirecek olan İsraililer ile bir Amerikalı generali görmekteyiz. Filmde İsraili kadınlara tecavüz eden, esir aldıkları İsraili askerlere işkence yapan Arap figürleri vasıtasıyla Araplar hakkında olumsuz bir imgenin yaratılmasının yanı sıra İsraili askerlerin bu nükleer bombayı ancak Amerikalı general ve onun ülkesinin yardımı ile etkisiz hale getirebileceği intibai veriliyor izleyiciye (Shaheen, 2009: 408–409). *The Wind And The Lion* (1975) (bknz. Resim 8, syf. 94) adlı filmde İskoçyalı aktör Sean Connery'nin oynadığı Faslı bir lider, Amerikalı bir kadını kaçıır ve Amerikan Başkanı Teddy Roosevelt ile özgürlüğü için pazarlık yaparken, Amerikalı kadının Araplara karşı önyargılı tavır ve söylemlerine tanık olunur. Arap kılığındaki oyuncu bu önyargıları kırmaya çalışır ama diğer Arap karakterlerin Amerikalı kadının söylediği önyargılı sözlerden çokta uzak olmadığına şahit olur izleyici. Bu dönemde çevrilen James Bond seri filmlerinden *Diamonds Are Forever* ve *The Man With The Golden Gun*'da yer alan Arap karakterler hep ünlü İngiliz ajanın düşmanları rolünde olmuşlar, fesli takım elbise giymiş fiziksel olarak ürkütücü karakterler olarak resmedilmişler ya da bu filmlerde Oryantal danslarla bir egzotizm yaratılmıştır. Dönemin sonlarında çekilen *The World's Greatest Lover* adlı filmde Arap şeyhini oynayacak bir aktör olarak seçilen Gene Wilder'a, Arap kılığına girip, onlar gibi davranması öğretilir. Ona öğretilenler, bugüne kadar çevrilen filmlerden esinlenerek yaratılmış tüm klişelerdir ve çekim günü geldiğinde Wilder "bu gerçek hayat, bu sahteliği yapamayacağım" deyip çekimleri terkederken, seyirciye bunların sadece klişe ve sahte olduğunu yaptığı basın toplantısı ile anlatmaya çalışır. Fakat bir komedi filminde verilen bu mesaj için çok geçtir, çünkü filmde Wilder yerine çoktan yeni bir aktör bulunmuştur (Shaheen, 2009: 570–571).

### **1980'ler**

1980'li yıllar ABD için Reagan'lı yıllardır ve Hollywood, Başkan Reagan'ın tüm dış ve iç politika stratejilerini beyaz perdeye yansıtır (Powers, Rothman ve Rothman, 1996: 81). Güney Amerika'da yaşanan antlaşmazlıklar (*Under Fire*,

*Salvador*), daha güçlü bir Amerikan ordusuna duyulan ihtiyaç (*Top Gun, Iron Eagle*), Sovyet tehlikesi (*Red Dawn, Rambo III*), iç politika baskısı için kullanılan anti-komünizm (*Daniel*), yükselen finans gücü (*Wall Street*) ve kapalı gişe fantezileri (*Batman, Ghostbusters*) en sık karşılaşılan temalar olmuştur bu dönemde (Powers, Rothman ve Rothman, 1996: 33). Prince'e (1995: 2) göre Hollywood'un o döneme kadar yapılmış en iyi politik mesajları veren filmler bu dönemde üretilmiştir. Bir başka deyişle, ordunun gücünü gösteren ve sadık asker 'Rambo' gibi filmler 80'lere damgasını vurur. *Rambo II* (1985) filmini izleyen Başkan Reagan yaptığı bir açıklamada bu film sayesinde eğer Ortadoğu'da Amerikalı rehinelere alınır ne yapması gerektiğini öğrendiğini belirtmiştir (aktaran Prince, 1995: 16). Amerikan toplumunun tehdit altında olduğuna inanan Reagan, Hollywood ile bu inancı topluma aktarmıştır.

Ortadoğu ile ilişkiler ise çetrefilleşmiştir: 1979 yılında İran'da Şah'ı ve iktidarını yıkıp yerine geçen Humeyni, ABD tarafından "Büyük Şeytan" olarak adlandırılmış, Saddam Hüseyin'in ise İran'la sürdürdüğü savaş esnasında Batı'dan aldığı silah desteğini arttırmıştır. Bu dönemde Arap imgeli filmlerin sayısının 135'e çıkması, ABD'nin Ortadoğuya olan ilgisinin bir göstergesidir adeta. Dolayısıyla Arapları daha sık beyaz perdede görmeye başlar izleyici ve artık terörist, tehlikeli ve akıllı olmayan Araplar olarak rolleri kesinleşmiştir. Bu dönemde en sık görülen tema Batılı (çoğunlukla Amerikalı bir asker ya da Amerikalı eski bir asker) kahramanların dünyayı terörist bir Arabın elinden kurtarmasıdır. Bu temaya örnek olarak *Jewel of the Nile* (1985) (bknz. Resim 9, syf. 97), ya da *The Soldier* (1982) filmleri gösterilebilir.

Bu dönem filmlerinde Amerikalı bir arkeolog ya da tarih bilimcinin, Arapların elinden değerini bilmedikleri bir tarihi eseri kurtarmaları öyküsü ve benzeri gibi çözümün önerildiği filmlere ağırlık verilmiş ve cevabın Batı'da olduğu gösterilmiştir. *Dawn of the Mummy*'nin gişe başarısından sonra serileri çekilen kurgusal Amerikalı arkeolog Indiana Jones'ın maceralarından *Raiders of the Lost Ark* ya da *Sphinx* bu filmlerden sadece birkaçıdır. Kimi zaman komedi türüyle benzer temalar işlenmiştir. Örneğin *Oh God! You Devil* filminde yeni müşterilerinin listesini görmek için bilgisayara baktığında Yaser Arafat'ın resmini

görerek “uzun zamandır müşterim” diyen şeytan imgesi ya da *Protocol* filminde bulunan Harem öğeleri Doğu algısını çarpıtarak, önyargıları beslemiştir.



Resim 9: *Jewel of the Nile* (1985) filminin afişi<sup>84</sup>

### **1990'lar**

1990'larda ABD ile Ortadoğu arasındaki sorunlar bir başka boyuta taşınır: 1991'de Körfez Savaşı gerçekleşir, 1996'da Afganistan'da Taliban'ın yönetimi ele geçirir ve cihat yanlısı Usame Bin Ladin'in ortaya çıkar. Böylece İslam'ın Batı için bir tehdit ve artan terör saldırılarının arkasında İslam'ın terörle bir bağı olup olmadığı tartışmaları başlar. Burada ilk olarak “terör” kavramının Batı toplumunda nasıl algılandığına tarihsel perspektiften bakmak 1990'larda oluşan bu “yargıyı” anlamakta yol gösterecektir. Kavram ilk olarak Fransız Devrimi sürecinde (1793–1794), Fransız hükümetinin devrimcileri nitelemek amacıyla kullanılmıştır (Demirer, 2001: 28). Sözcük olarak kökünü Latince “terrere” sözcüğünden almış ve ilk olarak *Dictionnaire de la Academie Française*'nin 1789 yılında yayımlanan ekinde; “korkudan titreme” veya “titremeye sebep olma” anlamında kullanılmıştır (Laquer, 1977: 6). Bu tanımın içeriğinden hareketle korkutan ve korkan iki tarafın var olduğu söylenebilir. Terörizm,

<sup>84</sup> Görüntü <http://www.imdb.com/title/tt0089370/> adresinden temin edilmiştir.

tarafaların bir anda korkutan rolünden mağdur rolüne, mağdur rolünden korkutan rolüne geçtiği kaygan bir alandır (Bilgin ve Kooji, 2006: 35–36). Örneğin 1948 yılında İsrail Devleti kurulmadan önce, Filistin toprakları İngiltere mandası altında olan bir bölgeydi. İlerleyen yıllarda İsrail'in başbakanları olacak olan Menahem Begin ve Yitzhak Shamir, yaptıkları terör eylemleri nedeniyle o dönem İngiltere'nin en çok aranılan suçluları arasındaydı (Lockman 2004: 225). Dolayısıyla terörizmin tüm toplumlar tarafından kabul edilmiş bir tanımı yoktur (Aktan 2002: 62). Bunun sebebi ülkelerin kendi ihtiyaçlarına göre bu kavrama farklı anlamlar yüklemesidir: Bir ülke “terörist” olarak adlandırdığına bir başkası “kurtuluş savaşçısı”, “gerilla” ya da “isyancı” diyebilir (Tacar, 2002: 29). Kavram olarak ortaya çıktığı günden itibaren anlamsal değişimler geçirerek yan anlamlar edinmiş olan “terör”, Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyinin 12 Haziran 1998 tarihinde, 1173 sayılı kararına göre de “nedeninden ve amacından ayrı bir eylemdir. Terör eylemiyle dünya mücadele edecektir” (Aktan, 2002: 66).

Bu dönem filmlerinde sıkça Körfez Savaşı sonrası kemikleşen “Arap Terörist” ya da silah satan “kötü Arap” imgeleri görülmektedir. ABD dış politikasında da bu dönem “teröristlere açtığı savaş” ile gündemdedir. 1998 yılında Dış İlişkiler Başkanı Richard Hass'e “teröristler ABD'den ne istiyor?” sorusuna, “bizim yaptığımız bir şeyden değil, kim olduğumuzdan kaynaklanıyor...biz dünyanın en güçlü ülkesiyiz...laik bir ülkeyiz...bu varlığımızda onları rahatsız ediyor” olarak cevap vermişti. Aynı yıl içinde ABD Başkanı Clinton ise “Barış ve demokrasi için hareket ettiğimizden, teröre karşı durduğumuzdan, Amerikalılar terörün hedefidir” demiştir (aktaran Semmerling, 2008: 23).

*Delta Force Commando II* (1990) filminde Amerikalı General “terörizm yine yükselişte” söylemi ile Arap teröristleri işaret etmekte; devam filmi *Delta Force 3: The Killing Game*'de (1991) ise Filistinli teröristler Miami şehrini nükleer bomba ile tehdit etmektedir. Bu filmlerin gişe başarısı, beraberinde devam filmlerini getirmiştir. *Delta Force One: The Lost Patrol* (1999) filminde yer alan “Arap teröristleri” “Muhammed'in kılıcı gibi keskinler” söylemiyle “sert”, “acımasız”, “keskin” gibi sıfatları çağrıştıran bir toplumsal kişilik tiplemesine yerleştirmişlerdir. *Double Edge* (1992) filminde yer alan kadın Amerikalı



gazeteci film boyunca İsraililere karşı Filistinlileri savunsa da sonunda kendisi de Filistinli teröristlerin saldırısına uğrar. Bu filmde Amerikalı gazetecinin Filistinlileri anladığını söylediği sahnede, İsraili bir yazarın “bu ülkede çok fazla Arap terörist var, bu yüzden burası çok tehlikeli...ama ben iyi adamlardanım” sözleriyle izleyiciye İsraililerin “bizden” olduğu, Filistinli Arapların ise “kötü-öteki” olduğu benimsetilir. İsrail’in merceğinden bakılarak kurgulanan filmler, bu filme sınırlı değildir. *Eve of Destruction* (1991) ve *Executive Decision* (1996) gibi birçok filmde Filistinli Araplar “terörist” damgasından kurtulamamışlardır. Sadece Filistinli Araplar değil, *Freedom Strike* (1998) filminde nükleer bomba sahibi Suriyeli teröristler, *G.I. Jane* (1997) filminde Libyalı teröristler, *The Pelican Brief* (1993) ya da *Patriot Games* (1992) filmlerinde ülkesi olmayan sadece “Ortadoğulu terörist” olarak adlandırılan Araplar ya da *The November Men* (1994) filmindeki gibi Amerikan Başkanı Bush’a suikast yapmayı planlayan Amerika doğumlu Araplar, beyaz perdede ABD’nin “düşmanı” olarak canlandırılmışlardır. Bu dönem filmlerine ayrıca “Çöl Savaşı” teması damgasını vurmuş; *The Finest Hour* (1991), *Desert Thunder* (1998), *Deterrence* (1999) ve *Three Kings* (1999) filmleri ile savaşı kazanan “kahraman” Amerikalılar anlatılarak, kötü adam “Saddam Hüseyin ve Iraklılar” gösterilmiştir. Batı zihniyetine göre geleneksel olanın bir tezahürü olan Doğu, bölge insanının doğaya yakın olmaları nedeniyle “geri kalmış” olanı da temsil eder ve bu algı bu dönem filmlerinde de karşımıza çıkar. Örneğin *The Bonfire of the Vanities* (1990) filminde bir uçakta beraber yolculuk yapan Amerikalıların Araplar hakkındaki düşünceleri şöyle yansıtılmıştır:

“...ve bu uçak hayvanları ile birlikte yolculuk yapan Araplarla dolu. Daha önce uçağa binmemiş, orta yere tuvaletlerine yapan, ne konuştukları anlaşılmayan bu hayvanlarla dolu.”

Bunun yanı sıra *Don Juan Demarco* (1995) filminde yer alan harem sahneleri ya da Hollywood’un her dönem vazgeçemediği Mumya filmleri bu dönemde de sık sık yer almıştır. *Tale of the Mummy* (1998) filmi ve gişe başarısından sonra devam filmleri de çevrilen *Mummy* (1999) filmlerinde hep Batılı kahramanlar dünyayı tehdit eden tehlikeli ve gizemli mumyaları yok ederek dünyayı kurtarmışlardır. Ancak bu dönemde çekilen mumya filmlerinin diğerlerinden

farkı, daha stratejik savaş tekniklerini filmlerin içine entegre etmesi ve “Çöl Fırtınası Savaşı”na da gönderme yapmasıdır.

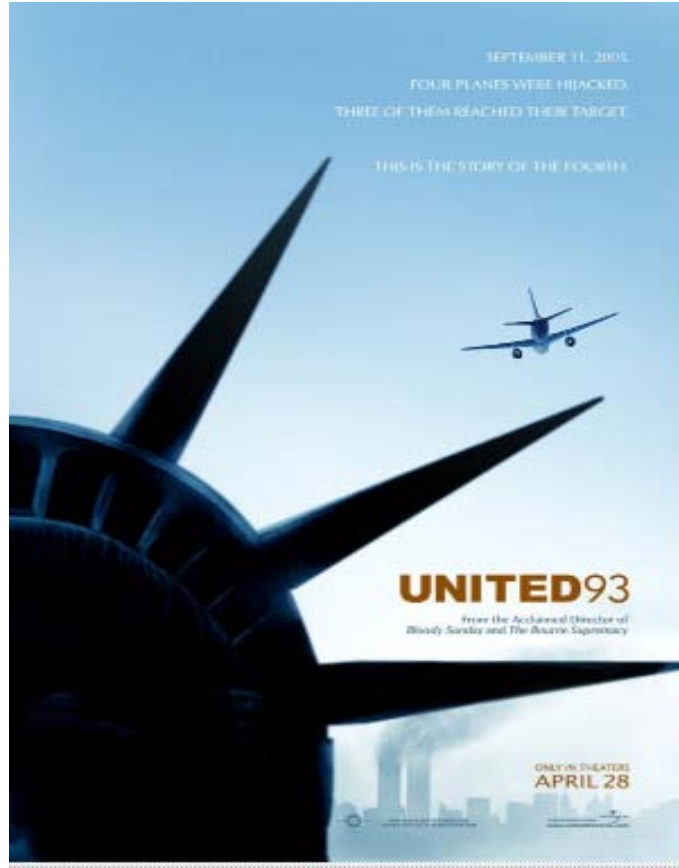
### **2000’ler**

Debord (1996: 37–50) “gösteri”nin; biçimi ve içeriğiyle üretimin hâkim işaretlerinden oluştuğunu belirterek, dünyadaki yaşanmışlıkları ve yaşanmamışlıkları görünür kıldığını vurgular. Bu çalışmada Debord’ın “gösteri”si Hollywood olarak adlandırılmış ve toplumun taşıyıcısı olduğu vurgulanmıştır. Yirminci yüzyılda üretilen Hollywood filmlerinde yer alan ABD dış politika süreçlerinin yansımaları yirmi birinci yüzyılın ilk on yılında da “bütünleşmiş bir gösteri” (Debord, 1996: 179) olarak devam etmiştir. Kellner ve Ryan, (1997: 409) Hollywood biçimlerinin ideolojik olma niteliğini “tahakküm toplumunu şekillendiren değer, pratik ve kurumların cevherini oluşturan figür ve anlatıları çoğaltmalarından” kaynaklandığını belirtirler. Yirminci yüzyılda ABD’nin savunma ve saldırı ittifaklarının beyaz perdede ideolojik formlar şeklinde sıkça yer alması, yirmi birinci yüzyılın başında yaşanan 11 Eylül 2001 terör saldırıları sonrasında oluşturulan “ulusal güvenlik stratejilerinin” beyaz perdede kendisine geniş yer bulmasına sebep olmuştur. Bu ilk on yıllık dönem içinde ABD’nin aktif olarak yer aldığı Afganistan ve Irak savaşlarının etkileri üretilen Hollywood filmlerinin “figür” ve “anlatılarının” içinde çoğalmışlardır. Yaşanan tarihsel olayları, Hollywood kendi bilgi süzgecinden geçirip filmlerin görsel dokuları içine kattığı Zizek’in deyimiyle (2004: 49) “gerçek parçaları” ile toplumsal gerçeklik yaratmaya bu dönem içinde de devam eder. “Gerçek parçaları” ile kast edilen filmlerde yer alan Doğu’ya ait fiziksel görüntülerin (çöl, deve, çarşafli kadın figürleri ya da peçeli Araplar) yer almasıdır.

Zizek (2004: 68), “gerçekteki bilgiyi destekleyen fanteziler senaryonun ana hatlarını oluşturur” der. *Air Marshall* (2003) filminde Arap teröristlerin kaçırdıkları uçaktaki yolcuları öldürmesi, *Belly of the Beast* (2003) filminde radikal bir İslam grubu tarafından kaçırılan iki Amerikalı kadını kurtarmak için görevlendirilen Amerikalı asker, *Crank* (2006) filminde El-Kaide terör örgüte bağlı Arap teröristlerin ellerinde tüfeklerle yer alan görüntüleri ya da *The Marine* (2006) filminde El-Kaide teröristlerinin yer alması gibi görüntüler Hollywood’un “gerçek

bilgileri”dir. Bir başka deyişle, filmlerde El-Kaide gibi terör örgütünün ismini kullanması senaryonun inandırıcılığını destekleyen imgesel “gerçek parçaları”dırlar. Ancak 11 Eylül 2001 sonrası, karikatürize edilmiş, “akıllı” olmayan Arap teröristlerin “gerçek” yüzü ile karşılaşan ABD, Hollywood dolayısıyla artık daha stratejik plan uygulayan Arap teröristleri kendine muhatap alır. Tıpkı Berger’ın (2009) da belirttiği gibi filmlerdeki karakterler fikirleri simgeleyen birçok nesneyle çevrelenmektedir. Burnett (2004) tarihin filmlerde hayat bulduğunu ve görsellik kazandığını belirtir. ABD yaşadığı bu terör saldırısını çeşitli film türlerine entegre ederek “görsel gerçeklik” çerçevesinde tarihsel gerçekliği yeniden yaratmıştır. Ayrıca, film örneklerinde görüldüğü gibi, 2000’lerde kültürel emperyalizm bakışı açısı ile İslami fundamentalizm ABD dış politika stratejilerinde yeni “öteki” olmuş ve bu çerçeve içinde Müslüman Araplara Hollywood’da militan ve pasif rolleri verilerek, kahraman Batılı imgesi ile izleyiciye mutlu sonlar yaşatılmıştır.

Bunun yanı sıra Arnheim (2007: 161) soyut imgelerin simgesel işlevleri olduğunu vurgular. 11 Eylül sonrası Müslüman Araplara karşı oluşan güvensizlik bu dönem filmleri içinde kendine iyice yer edinir: *Babel* (2006) filminde Fas’ta bir turist otobüsünde bir kadın yanlışlıkla vurulur, ama Amerikalı yetkililer bunun bir terör saldırısı olduğuna kanat getirir ve yardımı ambulans yerine askeri helikopter ile gönderirler. Otobüs bir köyde yardım gelene kadar bekleme kararı almasına rağmen, otobüsün içinde bulunan diğer Amerikalı turistler köyün içinde bulunan Araplardan korkmaya ve kendilerini güvende hissetmemeye başlayınca, yaralı kadını ve kocasını orada bırakarak köyü terk ederler. Bu güvensizlik durumuna bir başka örnek, *Flightplan* (2005) filminde yer alır. Çocuğunu uçağın içinde kaybeden Amerikalı anne, onun kaçırıldığına kanat getirir ve uçağın içinde yolculuk eden yolculara baktığında bir Arap olduğunu fark ederek, onu suçlar. Suçsuzluğu anlaşılan Arap karakter uçağa dönerek “başka sorusu olan...o zaman kendinize rahatsız edecek başka bir Arap bulun” der.



Resim 10: *United 93* (2006) filminin afişi<sup>85</sup>

Hollywood bu dönemde, 11 Eylül terör saldırısının yarattığı duygusal dramı sinemasal anlatı ile yansıtmıştır. *Land of Plenty* (2004), *United 93* (2006) (bkz. Resim 10) ve *World Trade Center* (2006) filmleri yaşanan 11 Eylül dramına odaklanmış, uçakların içindeki yolcuların ya da yanan ikiz kulelere giren itfaiyecilerin kahramanlıkları beyazperdeye aktarılmıştır. Bu dönemde Hollywood'da çekilen filmler, Hobswan'ın da (1990) belirttiği gibi, "yaratılmış geleneklerle" ulusal mitler ve simgeler üretmekte; ulusu birlik yapan ve dünyaya haklı olduklarını gösteren mesajlar içermektedir (aktaran Khatib, 2006: 167). Bir başka deyişle bu dönem filmleri, ABD'nin dış politika stratejilerini haklı çıkarmak için, 11 Eylül saldırısını bir kayıp ve acı sorunu çerçevesinde temsil eder. *Fire Over Afghanistan* (2003), *The Deal* (2005), *Jarhead* (2005), *Home of the Brave* (2006), *The Hurt Locker* (2008) ya da *Green Zone* (2010) gibi çevrilen filmlerle Hollywood, ABD'nin Afganistan ve Irak savaşlarında haklı bir politika güttüğünün mesajını vermektedir.

<sup>85</sup> Görüntü <http://www.imdb.com/title/tt0475276/> adresinden temin edilmiştir.

Arnheim (2007: 167–169), basit bir tasarımın bile somut ve yoğun bir biçimde onu taşıyanın karakterini yansıttığını belirterek, bir kimlik oluşturduğunu belirtir. Hollywood, geçen yüzyılda filmlerinde Doğu'yu egzotik öteki olarak tanımlamış ve Avrupa'nın Oryantalist Doğu imgelerini yeniden canlandırarak siyasal amaçlı yeni kimlikler eklemiştir. Yirmi birinci yüzyılda da Doğu'nun egzotik kimliğini metinlerine yansıtan Hollywood, Batılı bakış açısı içinde kalmıştır. Harem görüntüleri (*Click*, 2006) çölde yapılan at yarışındaki hilekâr Araplar (*Hidalgo*, 2004) (bknz. Resim 11), büyülü küpeler (*The Hot Chick*, 2002), komediyi anlamayan Araplar (*Looking for Comedy in the Muslim World*, 2005), Mısır'dan gelen sihirli tablet (*Night at the Museum*, 2006), Amerikalı kahramanın develerin üzerinde çölde gezinmesi (*Sahara*, 2005), canlanan mumyalar (*Mummy Raider*, 2001 ve *The Mummy's Kiss*, 2002) gibi egzotik temalı filmler, günümüz Hollywood sinemasındaki süregen doğu algısına dair fikir verebilecek birkaç örnektir.



Resim 11: *Hidalgo* (2004) filminden bir sahne<sup>86</sup>

1900'lü yıllarda Hollywood'un ürettiği filmler, Kearney'nin de belirttiği gibi, "imajların hüküm sürdüğü bir dünyada" yer almışlardır (aktaran Morley ve Robins, 1997: 64). Egemen imgeler (mumyalar, çöl, oryantal dansçılar, sihir,

<sup>86</sup> Görüntü <http://www.imdb.com/media/rm426350848/tt0317648> adresinden temin edilmiştir.

vb.) yirminci yüzyılda Ortadoğu hakkında sürdürülebilir bir anlamlar kümesi yaratmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, Mistik Doğu, Tehditkâr Doğuya imgelerin politik ve ekonomik olay ve süreçlere dönüşür. Yirmi birinci yüzyılda zaten hep var olan mekânsal sınırlar daha da keskinleştirilip “görüntü medeniyet”inin (Hollywood’un yarattığı görüntü hâkimiyeti) hüküm sürdüğü bir dönem başlamıştır. Batı kimliğinin bir parçası olan ABD, bu kimlikle idealize edilmiş bir bütünlük içinde çokluğu temsil ederek, bunu dış politikasının merkezine oturtmuş ve dünyadaki “parçalayıcı” ve “tehditkâr” güçlere karşı sürekli mücadele içinde “temsil ettiği değerleri ve kimliğini” savunmuş ve böylece içsel tutarlılığı ve bütünlüğünü korumuştur (Morley ve Robins, 1997: 46). Bu “korumacı kimliğini”nin en büyük sözcülerinden Hollywood, bu kimliği sıkça ürünlerinin konusu haline getirerek, ABD’nin günümüz sömürgecilik anlayışı içinde “öteki”nin oluşmasını sağlamak için inşa ettiği Ortadoğu’yu bir dekor olarak yirmi birinci yüzyılda da sık sık kullanmaktadır.

## BÖLÜM V: KRALLIK FİLMİNE DAİR BİR ÇÖZÜMLEME

Çalışmanın bu aşamasında görsel seraplarla yaratılan *Krallık* (2007) filmindeki “ötekileştirme” ile Hollywood’un nasıl bir gerçeklik yaratmaya çalıştığı çözümlenecektir. Film eleştirel yapısı ve dönemini yansıtır derecesi göz önüne alınarak seçilmiş ve söylem analizine tâbi tutularak semiyotik inceleme yapılmıştır. Filmin içeriğinde yer alan tarihsel göstergelere, toplumsal dinamiklere ve ABD-Ortadoğu politikaları ile ilgili söylemlere öncelik verilmiştir. Elde edilen bulgular, neden-sonuç ilişkisi kurmaktan çok, kültürel çalışmalar alanında yaşanan Doğu-Batı ikileminin arka planını açığa çıkarılmasına ve dönem analizlerinin daha sağlıklı yapılmasına yardımcı olmuştur. Ayrıca, incelenecek olan bu filmle Arapların etnik imgeselliği üzerinden yaratılan küresel Ortadoğu imajının, Oryantalist önyargıların içinde nasıl hapsoldüğü gösterilecektir. Bu hapsolme durumunun da ABD’nin Ortadoğu için güttüğü dış politikaya uygun olarak yaratılmış bir dizi ideoloji ve mitlere hizmet etmek için olduğu gösterilecektir.

Zizek (2004) “Gerçek ne kadar gerçektir?” diye sorgularken popüler kültürün en vazgeçilmezi sinema örneklerinden yola çıkarak “sinemanın” gerçeğin “kara deliği”ni dolduran bir fantezi olduğunu, simgesel yanılsamaların bir yansıması olduğunu belirtir. Zizek, Hollywood’u bir gerçek yaşam taklidi olarak görerek, 11 Eylül saldırılarının görüntülerinin büyük felaket yapım sahnelerini anımsattığını belirtir. Kellner ve Ryan’ın, (1997: 93–94) da belirttiği gibi, felaket senaryolarında bulunan temsiller, var olan krizler konusunda hem yatıştırıcı hem de uyarıcı işlevi görürler; fakat krizin boyutu derinleştikçe, izleyici ölüm ve yıkımın perde de daha da karamsar bir şekilde resmedildiğine şahit olur. Felaket senaryolarında “düşman” ne kadar korkutucu ve yıkıcı olursa olsun kahraman ya da kahramanlar tarafından alt edilir ve barış sağlanır.

Zizek, ABD hükümetinin kendi vatandaşlarının ve çeşitli ülkelerin eleştirilerine karşı Irak savaşını haklı çıkarma çabalarını, diğer bir deyişle kendi yarattığı düşmanın ne kadar tehlikeli olduğu konusunda onları ikna etme girişimlerini

“ödünç alınan Irak çaydanlığı” eğretilmesi ile gösterir<sup>87</sup>. Zizek (2004), “gerçek” olayların geri dönüşümlerle kurmacaya havale edildiğini, gündelik en sıradan olayın bile çok tehlikeli bir hal alabileceğini belirtir. Filmlerde aynı motiflerin birçok farklı sürümüyle karşılaşıldığını belirten Zizek, popüler kültürde bu çoklu örneklerin bulunmasına şaşırılmaması gerektiğini söyler. Hollywood filmlerinde Doğu ile ilgili tarihsel gerçeklerin hasıraltı edilmesi de Hollywood’un “hayali Doğu” imgelerinin sürdürülebilmesi için zemin oluşturur. “Bir şeyden bahsederken, onun gerçekliğini askıya alır, parantez içine koyarız” der Zizek (2004: 40). Hollywood filmlerinde anlatılan “tarih” yaşanmış olandan ziyade yaşanması arzu edilen bir “tarihtir”. “Bildiği farz edilen özne” olarak Batıyı esas alan Hollywood, tarihi kendince yorumlayarak gerçekliği yeniden inşa eder.

Kellner ve Ryan, (1997: 34–39), sinemada gösterilen temsillerin, toplumsal yaşamda bulunan söylemlerin sinemasal anlatımla betimlendiğine ve insanların dünyayı bu temsiller vasıtasıyla algılayıp anlamlandırdığını belirtir. Doğunun “yardıma muhtaç” konumu, Zizek’in de belirttiği gibi, “üretilmiş” değil “bulunmuş” gibi gösterilmesi “Hollywood simgesel gerçekliğini” yaratır. Bu bölümde çözümlenen *Krallık* filmi, 11 Eylül sonrası çekilmiş kendi türevlerinden pek de farklı olmayarak, simgesel Ortadoğu gerçeğini yansıtmaktadır. Bununla birlikte, çalışmada, Zizek’in belirttiği ABD’nin günümüzde halen Afganistan ve Irak’ta sürdürdüğü savaşları ideolojik olarak haklı çıkarmak için üretilmiş bir film olduğu serimlenecektir.

---

<sup>87</sup> Zizek’in 2003 yılında yazdığı *Ödünç Alınan Irak Çaydanlığı* kitabında, neden bu başlığı seçtiği ile ilgili bir açıklaması vardır: “Bu kitabın başlığı Saddam Hüseyin rejiminin düşürülmesinden sonraki günlerde müze ve arkeolojik sitelerden çalınan çaydanlıklara gönderme yapmıyor... Rüyaların ilginç mantığını göstermek için Freud’un bir şakasına gönderme ile ilgili: (1) ben senden hiçbir zaman ödünç çaydanlık almadım; (2) çaydanlığı kırmadan geri verdim; (3) çaydanlığı senden aldığımda kırıldı... İnkâra gayret ettiği şeyi inkâr ettiği güçle kuvvetlendirir- sana kırılmış bir çaydanlığı geri getirdiğimi... Aynı tutarsızlık 2003 yılının başlarında Irak’a yapılan saldırının mazur gösterilmesini karakterize etmiyor mu?” (s: 7)



### 5.1. SİNEMADA SİMGESEL AKTARIM AFİŞLE BAŞLAR



Resim 12: Eugene Fromentin, “The Heron Hunt–1865” (“Balıkçıl Avı–1865”)<sup>88</sup>

Oryantalist ressamın kavramları ve görüntüleri, Hollywood’un Oryantalizm deneyiminin ilk örnekleridir. Örneğin, Eugene Fromentin, 1800’lerin ortalarındaki Oryantalist ressamlardan birisidir. “The Heron Hunt–1865” (“Balıkçıl Avı–1865”) (bknz. Resim 12) adlı eseri, Cezayir’i resmeder. Fakat eleştirmenler, manzaranın Cezayir’den ziyade Fransa’ya benzediğini düşünmektedir (Peltre, 1998: 8). Öte yandan, Fromentin’e göre bu resimler, belgeler gibi değil, envanterler gibi düzenlenmiştir (aktaran Benjamin: 2003). Günümüzde ise Hollywood beyaz perde de bu envanterleri biçimsel değişiklikler yaratarak yeni anlamlar oluşturduğu ABD’nin ideolojilerinin dolayıcısı olarak kullanmaktadır.

Bu tür envanterlere örnek olarak günümüz Hollywood filmlerinin afişleri gösterilebilir. Afişler öncelikle tanıtıcı özellikleri ile ifade ettikleri film metinleri hakkında izleyiciye ilk mesajı iletme özelliğine sahiptirler. İzleyicinin film hakkında temel bir fikir-alma noktasını oluşturan afişler, kullandığı göstergeler ve taşıdığı metinler doğrultusunda film içeriğine bağlantı yapma özelliği taşırlar (Parsa, 2008: 114 – 115). İzleyiciler öncelikle afiş üzerinde filmin adını, sonra filmin içindeki göstergeleri (karakterler, mekânlar, illüstrasyonlar vb), daha sonra ise filmle ilgili ön bilginin aktarıldığı metinleri izleme eğilimindedirler (Soyer ve

<sup>88</sup> Görüntü [http://www.zazzle.com/the\\_heron\\_hunt\\_by\\_eugene\\_fromentin\\_1865\\_card-137503095069556947](http://www.zazzle.com/the_heron_hunt_by_eugene_fromentin_1865_card-137503095069556947) adresinden temin edilmiştir.

Olgundeniz, 2008.).<sup>89</sup> Bir başka deyişle, afişin yapısı filmin krokisi için bir kompozisyon yaratır.

Universal Pictures tarafından yapımcılığının üstlenildiği *Krallık* filmi, 2007 yılında Peter Berg tarafından yönetilmiş olup, Hollywood'un klişe "Arap Terörist" temalı film örneklerinden biridir. Shaheen'e (2008: 132) göre, 11 Eylül sonrası çekilmiş en vahşi Arap imgeli filmidir. Görsel imgelerin bulunduğu filmin afişleri<sup>90</sup> filmin "görsel gerçeği"ni yansıtarak "öteki" kavramını izleyiciye aktarır. Bir Oryantalist serap olan bu afişlerdeki karakterler Ortadoğu'ya ait yaratılmış fikirleri simgeleyen birçok nesneyle çevrelenmiştir. Bu nesnelere de "duyguların ve ideolojilerin aktarılmasına aracılık etmiş olmaktadır" (Balcı, 2000: 21–22). Fiske'ye (2003) göre göstergeleri aktarma ya da alma, bir toplumsal ilişkiler pratiğidir. Bu pratik içinde de izleyici bu afişlerle anlam oluşturur ya da yaratır.

Filmin birinci afişinde (bkz. Resim 13, syf. 109) filmin dört başrol oyuncusunun FBI yazılı siyah T-shirtleri ve iki tanesinin taktığı FBI baskılı şapkalar (kıyafet kodları) ile yürürken çekilmiş fotografik görüntülerinin yanı sıra filmde yer alan diğer Arap askerinin silik görüntüleri yer alır. Burada Amerikalı başrol oyuncularının yanı sıra yan rolde oynayan iki Arap karakterin görüntüleri belli belirsizdir. Ama afişte en büyük öge olarak sırtları izleyiciye dönük, ellerindeki tüfeklerle "terörist" izlenimi veren (bu da değişmeceli bir yaklaşımla benzer "gerçek" görüntülerin kullanıldığı görsel ve yazılı medyadan alıntı yapmaktadır) kıyafetlerinden anlamlandırılan iki Arap karakterdir.

<sup>89</sup> Çatalcalı SOYER, A ve Seda Sünbül OLGUNDENİZ, Animasyon Film Afişlerinde Duygusal Zeka Kullanımı: Görsel Ve Metinsel Öğeler Aracılığıyla Yaratılan Beğeniler, 2.Uluslararası Duygusal Zeka Sempozyumu, 9-10 Ekim 2008, İzmir

<http://ayseoyer.wordpress.com/2009/11/11/%E2%80%9CAnimasyon-film-afislerinde-duygusal-zeka-kullanimi-gorsel-ve-metinsel-ogeler-araciligiyla-yaratilan-begeniler%E2%80%9D/>

<sup>90</sup> Filmin üç adet afişi vardır. Bu afişler

<http://www.universalstudiosentertainment.com/the-kingdom/>

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-62537/afisler/ve>

<http://www.imdb.com/title/tt0431197/mediaindex?page=2>

adreslerinden bulunmuştur. Çalışmanın içeriğine ve amacına uygun olarak bu afişlerin üçü de seçilip, incelenmiştir.



Resim 13: *Krallık* (2007) filminin birinci afişi<sup>91</sup>

Ayrıca yazılı metin olarak afişin altında “Kimseye Güvenme” ve “Seçkin bir FBI takımı düşman ülkeye katili yakalamaya gider” yer almaktadır. Anahtar kelimelere yananlam olarak bakınca Doğunun Batı tarafından tasviri ortaya çıkar: Batı ‘seçkindir’ ve ‘adildir’, Doğu ‘düşman’ ve ‘katil’. Bu kelimelerin anlamlarına hem eğretilme hem de metonimi olarak filmin metni içinde kimi zaman açık kimi zaman örtülü bir biçimde şahit olunacaktır. Diğer yandan filmin posterinde Amerikalı oyuncuların adları afişin üstünde büyük harflerle yazılı bir biçimde yer almıştır. Yan rollerde oynayan Arap aktörlerin isimlerine afişin en altında yer verilmiş ve çok küçük harflerle yazılmıştır, tıpkı fotografik görüntülerinin geri plana itilmesi gibi yazısal olarak da afişin altında yer almışlardır -ki filmin kurgusunda bu aktörlerin canlandırdığı karakterler tıpkı diğer Amerikalı yardımcı oyuncular kadar yer almışlardır.

<sup>91</sup> Görüntü <http://www.imdb.com/media/rm2762969856/tt0431197> adresinden temin edilmiştir.

Afişte birinci derece gösteren kişiler iken, ayrıca ikinci derece gösteren nesnelere de yer almaktadır. Arap askerlerinin arkasında Prens sarayının çatısı gözükmekte ve tıpkı bir cami gibi durmaktadır ki bunun Prens sarayı olduğunu ancak filmi izleyince izleyici öğrenebilmektedir. Saray resminin sağ tarafında yer alan çizgisel iki kule izlenimi veren simgelerden bir tanesi üstünde duman vardır. İzleyicinin burada “toplumsal hafıza” ile gördüğü imgeye yananlam yükleyerek 11 Eylül 2001 Dünya Ticaret Merkezine yapılan bombalı terör saldırısı izlenimini edinmesi beklenir.

Afişte, genel görünüm açısından on sekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl Oryantalist ressamın resimlerinde bulunan “çöl” sarısı hâkimdir. Burada Barthes’in (1977: 23) “photogenia” dediği yananlam taşıyan mesaj; aydınlatma, pozlama ve baskı tekniği ile “süslenmiş” görüntünün kendisidir. Bu afiş baskın sarı renginin arkasında yer alan her bir gösterge ile ABD’nin Ortadoğu’ya yönelttiği ideolojik politik kültürün anlamına uyan kodlara sahip yananlamlar üreterek, algılama ve anlama boyutunu geliştirmek yoluyla izleyiciye film hakkında bilgi vermektedir.

Filmin ikinci afişinde (bkz. Resim 14, syf. 111) hem fotoğraf yoluyla hem de illüstrasyon yoluyla bir savaş durumunun görsel bilgisi verilmektedir. Fotoğrafik görüntüler büyük ölçekli iken illüstrasyon yolu ile yapılmış görüntüler küçük ölçekte. Afişte ön planda öncelikle filmin üç başrol oyuncusunu üzerlerinde kurşungeçirmez yelekleri ve ellerinde tuttıkları tüfeklerle arkalarında yer alan kurşun deliklerinin olduğu bir duvarın fotoğrafik görüntüleri gözükmektedir. Arka planda ise havada uçan iki helikopter ve bir binanın önünde alev görüntüsünü veren sarı bir patlama gözükmektedir. Patlamanın önünde ise filmde yan rolde oynayan Arap asker karakterinin silik görüntüsü bir kargaşa izlenimi veren görüntünün içinde yer alır. Afişte kullanılan her gösterge çağrışımsal bir uyarandır. Afişte kullanılan kadın karakteri diğer iki erkek karakterden farklı yöne bakmakta ve yüzünde ve kolunda yaralar vardır. Kadın karakterin üzerinde bulunan askeri kıyafetler ve elinde taşıdığı tüfek ile oluşturulan “asker” imajı ve vücudundaki yara görüntülerinin izleyici de bir uyarıcı görevi görmesini sağlayarak bir kavga ya da çatışma sonrası olduğu mesajını vermektedir. Ayrıca, üç karakterin de ellerinde taşıdıkları tüfekleri hazır bir durumda

tutmaları, bir tehlike ya da düşmanla karşı karşıya olduklarının izlenimini afişte yaratmaktadır. Yazılı metin olarak afişte yer alan “Ateş Altında. Baskı Altında. Zaman Yok” yazıları yer almaktadır ki bu metin de karakterlerin fiziki duruşlarını açıklamaktadır. Yazılı metinde verilen mesaj ayrıca filmin metni içinde izleyiciye ana mesaj olarak aktarılacaktır. Diğer afişte olduğu gibi bu filmin posterinde de Amerikalı oyuncuların adları afişin ortasında büyük harflerle yazılı bir biçimde yer alırken, yan rollerde oynayan Arap aktörlerin isimleri afişin en altında yer almış ve çok küçük harflerle yazılmıştır.

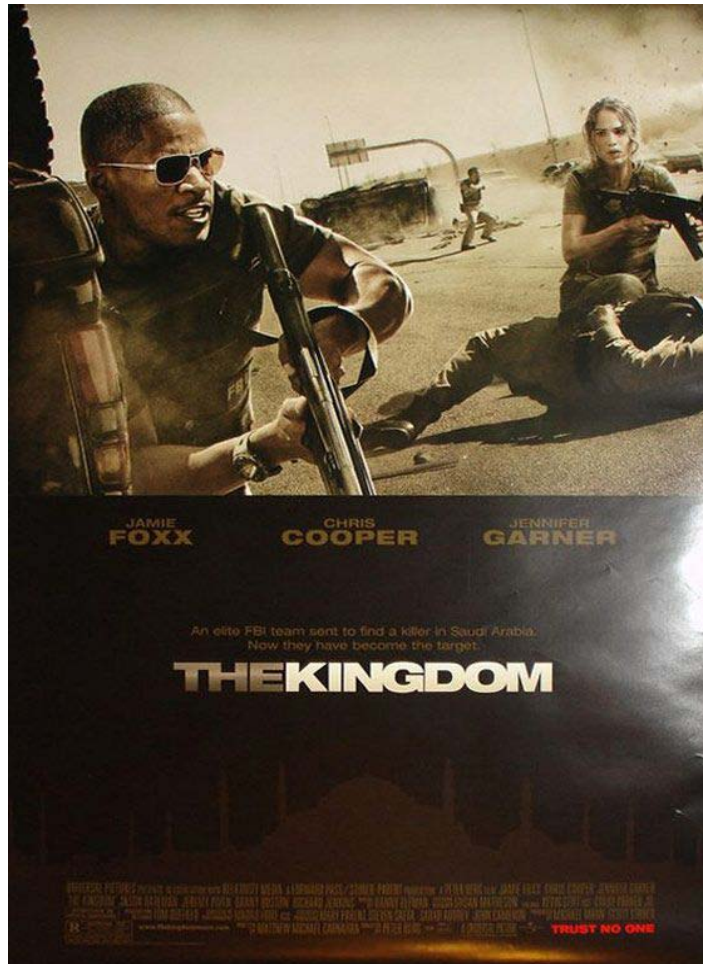


Resim 14: *Krallık* (2007) filminin ikinci afişi<sup>92</sup>

1991 yılında Birinci Körfez Savaşı'nın görüntülerini tüm dünya ekranlarından CNN televizyonu aracılığı ile izlemiş, “akıllı” bombaların üzerinde bulunan kameralarından yansıyan patlamaları ve havada uçan askeri helikopter ve uçak görüntüleri ile tarihin ilk “gerçek zamanlı televizyon savaşına” şahit olmuştu. Savaşın dramatik ve görsellik yapısı televizyon ekranlarında gösterilen helikopter, uçak ve bomba gibi nesnelere sayesinde izleyiciye aktarılmıştır.

<sup>92</sup> Görüntü <http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://monkeyinmymind.com/wp-content/uploads/2008/02/the-kingdom-movie-poster.jpg&imgrefurl> adresinden temin edilmiştir.

Krallık filminin afişinde de birinci derece gösteren olarak teçhizatlarını donanmış, ellerinde tüfekleri hazır bekleyen askerler kullanılırken, ikinci derece gösteren olarak savaş nesnelere yer almaktadır. Bu nesnelere ilki, Amerikan askerlerinin arkasında havada uçan iki askeri helikopterdir. Bu görüntü ile izleyiciye bir savaş durumunun enformasyonu verilmektedir. Ayrıca filmin başlangıcında bulunan bombalama görüntülerinin arka planda resmedilmesi de “savaş” anlamlandırılmasına yüklenen bir başka göstergedir. Afişte, genel görünüm ve yazılı metin savaşın nerede geçtiği ya da düşmanın kim olduğu mesajını vermemektedir. Buna ek olarak, nesnelere kullanımının görsel anlatıda ikinci planda kalması ve askerlerin ön planda kullanılması ile “savaşın” ya da “çatışmanın” insan bedenine yakın “sıcak” savaşa ilişkin anlam yaratılmıştır.



Resim 15: *Krallık* (2007) filminin üçüncü afişi<sup>93</sup>

<sup>93</sup> Görüntü <http://www.imdb.com/title/tt0431197/> adresinden temin edilmiştir.

“Gösterge, kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her şey” (Erkman 1987: 10) olarak tanımlanmaktadır. Filmin üçüncü afişinde (bknz. Resim 15, syf. 112) yer alan görüntüler de birer gösterge olup, filmin anlatı yapısını filmin içinden bir sahnenin fotoğrafik görüntüsü ile izleyiciyle iletişim sağlar. Bu iletişimi sağlayan sahnede kullanılan simgeler de afişteki görüntünün anlamını derinleştirir.

Uluyağcı (2007: 219) simgeyi, “bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini olanaklı kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir” olarak açıklar. Afişte temel olarak saptanan üç simge vardır: tüfek, devrilmiş arabalar ve afişin ikinci yarısında bulunan karanlık bölümde silüet olarak kullanılan cami ve minaralar. İlk simge olarak afişte yer alan büyük ölçekle gösterilmiş birisi erkek diğeri kadın olan filmin ana karakterlerinin elinde tuttuğu tüfek bir savaş ya da bir çatışma durumunu simgelemektedir. Tıpkı Wollen’ın da (1989: 149-150) belirttiği gibi adaletin simgesi olan terazi bir başka simge ile, örneğin bir at arabası ile değiştirilemeyeceği gibi, burada savaşın simgesi olarak da tüfek gösterilmiştir. Kuşkusuz simgelerin anlaşılabilmesi için uzlaşımın da bilinmesi gerekir. Bu noktada izleyici kendi deneyimlerini, tutumlarını ve duygularını afişe taşıyarak metnin anlamlandırılmasına doğrudan katkıda bulunur (Fiske 1996: 61-62).

İkinci simge olarak devrilmiş arabalar gözükmektedir. Bu da izleyiciye tıpkı tüfeklerin simgesel anlamı gibi bir çatışma içinde bulunulduğu mesajı verir. Afişte yer alan kadın askerin arkasında bulunan toz kümesi de devrilen arabaların yarattığı efekti güçlendirilmek üzere kullanılmıştır. Ayrıca kadın askerin önünde yer de yatan yüzü gözükmeyen üniformalı birinin (ki film izlenince bu kişinin Amerikalı ajanları evlerine dönmesi için havaalanına götürülen Arap askerlerden biri olduğu anlaşılacaktır) görüntüsü de savaş durumunun mesajını desteklemektedir. Afişte diğer afişlerde olduğu gibi yine Amerikalı oyuncuların adları büyük harflerle yazılmış, diğer karakterlerin adları afişin altında küçük boyutlarda yer almıştır. Filmin adının üstünde yer alan yazılı metinde afişin görsel öğelerinin açıklamasını yaparak, filmin mesajını ve nerede

geçtiğini göstermektedir: “Bir grup elit FBI ajanı Suudi Arabistan’a bir katili yakalamak için gönderilir. Şimdi onlar hedef haline gelmiştir.” cümlelerinden oluşan yazılı metin parçalar halinde incelendiğinde, izleyiciye kahramanların Amerikalı olduğu, filmin geçtiği yerin Suudi Arabistan (-ki diğer afişlerden farklı olarak yer adı verilmiştir) olduğu, “katil” olarak adlandırılan kötü karakterin burada olduğu ve son olarak da bu kişinin Amerikalıları “hedef” olarak öldürmek istediği mesajı yer almaktadır. Diğer afişlerde olduğu gibi filmde oynayan diğer Arap karakterlerden biri geri planda küçük ölçekli yer almış ve yüzü seçilmemektedir.

## 5.2. FİLMİN KISA ÖYKÜSÜ

Sinema, yeniden canlandırılmaları bünyesinde toplar. Yüzyıllar önce Oryantalistlerin resimlerinde ve edebi eserlerinde betimledikleri Doğu’yu günümüz Hollywood film yapımcıları beyaz perdede yeniden canlandırarak, yeni anlamlar eklemiştir. Hollywood, kendi gerçeklerini, kullandığı imgelerle içselleştirerek kişiselleştirir ve izleyicinin algısında “orada olduğu” duygusu yaratır. *Krallık* filminde de izleyici bir olay örgüsü içine çekilerek “orada olduğu” duygusu yaşatılmakta ve böylece, “öteki” hakkındaki imgesel algısı, düşünceleri biçimlendirilmektedir.

*Krallık* filminin kısaca konusu şöyle gelişmektedir: Suudi Arabistan Krallığının Başkenti Riyad'daki bombalı terörist saldırıda çok sayıda Amerikalı sivil ve hükümet yetkilileri hayatını kaybeder. Bunun üzerine harekete geçen FBI yetkilileri, sorumluları ele geçirmek ve rakip istihbarat ajanlarıyla mücadele edebilmek için bu ülkeye özel bir ajan ekibi gönderir. Ancak Suudi Arabistan’a varınca kendilerini 11 Eylül terör saldırısından sorumlu El-Kaide örgütünün elemanları ile karşı karşıya bulurlar. Diplomasi ve siyasi oyunların yanı sıra kendi elemanlarından biri bu örgüt üyeleri tarafından kaçırılınca artık işlerinin sadece sorumluları yakalamak değil, arkadaşlarını da kurtarmak olduğunu düşünen FBI ajanları, Arap polislerinin de yardımını alarak, suçluları olağanüstü savaş teknikleri ve araştırma kabiliyetlerini kullanarak yakalarlar.



### 5.3. ANİMASYON YOLUYLA ÖNBİLİNÇ OLUŞTURMA

Pudovkin, "süreklilik başlıkları"nın izleyene gereken açıklamayı kısa ve net bir şekilde verdiğini ve filmin kurgusu içinde bu başlıkların sık sık yer aldığını belirtir (aktaran Simpson, Utterson ve Shepherdson, 2004). *Krallık* filminin başında dört dakikalık bir animasyon gösterimi vardır. Bu gösterimde ABD ile Suudi Arabistan arasındaki petrol ilişkilerinin anlatıldığı tarihsel süreç ve FBI'nın yurt dışında nasıl ve neden görev yaptıkları açıklanır. Bu kısa animasyon seyirciyi Amerikalılar açısından bilgilendirmek ve onları film boyunca kendi bakış açılarına hapsetmek amacıyla yapılmış ve filmin giriş aksiyon bölümünün yerine geçmiştir<sup>94</sup>. Bir başka deyişle, bu animasyonel "eğitimde" bir imajlar akını görülmektedir ki Debord'a (1996: 21) göre "bu akına gösteriyi yönetenler tarafından biçim verilir... Gösterilen her imajın bağlamı, geçmişi, amaçları ve sonuçları verilen bilgileri doğrular biçimde seçilir." Bu animasyonel bilgi akışında gösterilen "gerçek"; CNN görüntüleri, gazete haberleri, fotoğraflarla anlatılan bir "gerçekliktir" -ki bu "gerçekçi" yanılsamayı yaratan imgelere eklenen metinlerle de ABD'nin egemen ideolojisi yansıtılır. Ryan ve Kellner (1997: 421), film anlatılarında "tanıklara" başvurulmasının tarihsel anlatının inanırlılığını güçlendirdiğini ve filmlere belgesel benzeri bir hava kattığını belirtirler. *Krallık* filminde kullanılan "tanıklar" da betimlenen ABD ve Suudi Arabistan ilişkisinin tarihsel gerçekliğini vurgulayarak, filmi "perdenin dışına taşımışlardır". Kısaca bu dört dakikalık görsel ve söylemsel tarihi bilgi, ABD'nin kendi kültürel önyargılarının süzgecinden geçip, doğrudan ABD-Ortadoğu dış politika ilkeleriyle oluşturulmuştur.



Resim 16: Animasyonel bilgi akışından bir sahne

<sup>94</sup> Metin içinde *Krallık* (2007) filminin DVD'sinden animasyonel bilgi akışı bölümünün sahnelerinin bazı resimleri temin edilerek kullanılmıştır.

Bu animasyonel tarihsel bilgi akışı, filmin girişini oluşturur ve izleyici için bir başlangıçtır. Çöl görüntüleri eşliğinde, eski bir radyo sesi ilk tarihsel bilgi başlangıcı olarak 1932'yi gösterilir (bknz. Resim 16, syf 115). Ekranda çölde atın üstünde ellerinde silahlı Araplar gözükmetedir. “Vahhabi askerinin de yardımıyla yarımadaı ele geçiren Bin Suud yeni ülke kurdu” bilgisiyle ekranda *Krallık* yazısı belirir. Bu aynı zamanda da filmin adıdır. “Vahhabiler” kelimesinden sonra ekrana, namaz kılan yaşlı bir Arap görüntüsü gelir. İzleyici görüntüyü izlerken kendi duygu ve görüntü deneyimleri ile filmin mesajını algılar. Filmlerde görülen nesnelere görevi de bu duyguları harekete geçirmektir. Kant'a göre nesnelere duyuları etkiler ve tasarımların oluşmasına katkıda bulunur (aktaran Büker, 2010: 29). Bu sahnede görülen namaz kılan Arap, Müslümanlıkla özdeşleştirilmiş ilk görüntüdür ve içeriğin anlam kazanması için kullanılmıştır.



Resim 17: Animasyonel bilgi akışından bir sahne

Yıl 1933'tür ve petrolü şans eseri bulan Suudiler; “aslında biz su arıyorduk” diye belirtirler (bknz. Resim 17). 1938'e gelindiğinde ise ülkedeki tüm itirazlara rağmen kral ABD ile ortak ARAMCO'yu (ABD ve Suudi Arabistan krallığı ortak petrol arıtma şirketi) kurar. Bunun iki devlet arasındaki ilk birleşme olduğu belirtilir. Ekranda beliren Avrupalı yaşam alanları gösterilirken şöyle bir sözel açıklama yapılır: “Şirketin Batılı yerleşenleri için Batı tarzı ilk yerleşim birimleri kuruldu. Duvarların dışındaki İslami yasaklar duvarların içindekiler için geçerli değildi”. Bu sırada denize ve havuza giren mayolu kadınlar gösterilirken, duvarın dışında da çarşaf giymiş kadınlar gösterilmektedir (bknz. Resim 18 ve 19, syf 117).



Resim 18 ve 19: Animasyonel bilgi akışından sahneler

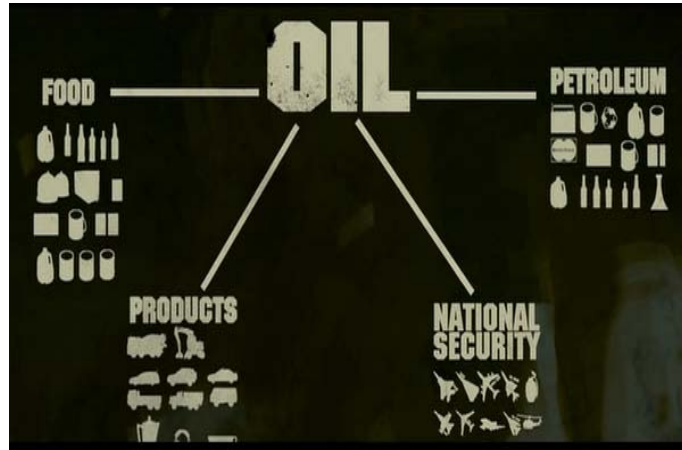
Yıl 1945'tir ve ekranda büyük harflerle “Güvenlik için Petrol” yazısı belirir (bknz. Resim 20) ve sözel bir açıklama yapılır: “Krallık içinde Amerikalıların varlığını Araplar da istiyor çünkü biz (Amerikalılar) onlar için güvenlik anlamına geliyoruz”. Açıklamayı yapanın yetkili biri olduğunu düşündüren eski ses kayıtları, izleyicinin kafasında “gerçeklik” olgusunu yaratmaktadır. “Gerçek” Tv görüntüleriyle ABD Başkanları Kennedy ve Nixon, Suudi Kral ile gösterilir. Akabinde bir Oryantal dansçı gözükür (bknz. Resim 21). Bu dansçının ne konuyla ilgisi vardır, ne de olaylarla. Daha sonra ekranda diskolarda Batılı kadınlarla eğlenen takım elbise giymiş Araplar belirir ve Suudi kraliyet ailesinin “para saçtığını” ve muhafazakârların da bundan hiç hoşnut olmadığı anlatılır seyirciye. “Muhafazakâr” kelimesinin geçtiği yerde de namaz kılan Arap görüntüsü ikinci kez belirir.



Resim 20 ve 21: Animasyonel bilgi akışından sahneler

Yıl 1970'tir ve savaş görüntüleri ve fotoğrafları eşliğinde Arap-İsrail savaşı ve İsrail'e destek olan ABD gösterilir ekranda. Burada gösterilen animasyonla seyirci, İsrail yıldızının, ABD bayrağındaki bir yıldızla dönüştüğüne şahit olur.

Vahhabilerin bu destekten memnun olmadıklarını ve kraliyet ailesine petrolün satışının durması için baskı yaptıkları anlatılır görüntülerle. Yıl 1973'tür ve ekranda büyük harflerle "Petrol Ambargosu" yazısı belirir. Bu bölümde anlatım yerine sadece gazete başlıkları ve "gerçek" Tv görüntüleri kullanılmıştır. "Petrol dolaşımını kontrol eden Araplar, Batı dünyasını esir alıyor" ya da "gaz yok" ya da "petrol fiyatları dört katına kadar yükseldi" yazılarının arkasından gelen Tv muhabir sesleri, bir gerginlik durumunu ekrana taşımıştır. Ekranda çıkan animasyonel bir tablo eşliğinde izleyici neden petrolün bu kadar ABD için önemli olduğunu anlıyor, çünkü petrol demek gıda, benzin ve de en önemlisi ulusal güvenlik demektir (bkz. Resim 22). Ulusal güvenlik yazısının arkasından havalanmış bir askeri uçağı ekranda gören izleyici "petrol, ABD'nin en önemli ulusal önceliğidir" açıklamasını yine bir yetkili olduğunu düşündüren eski bir ses kayıtlarından duyar.



Resim 22: Animasyonel bilgi akışından bir sahne

Yıl 1974'tür ve "Ambargoya Son" yazısı ile birlikte "ambargonun sona ermesi ile birlikte petrol üreticileri ve tüketicileri arasında güç dengeleri yeniden tanımlandı" açıklaması, ABD Başkanları Reagan ve Nixon'ın Suudi Kral ile yan yana görüntüleri ile birlikte belirir ekranda. 1980'leri atlayan tarihsel süreç, birden ekrana yıl 1990'ı getirir. Elinde tüfeği, ağzında sigarası, askerleriyle dans eden (bkz. Resim 23, syf. 119) ve Hitler misali askerlerine selam veren Saddam Hüseyin görüntüleri eşliğinde tanklar ve elinde tüfek tutan Arap askerlerin görüntüsü eşliğinde "Irak Kuveyt'e giriyor" yazısı belirir perdede. "Bir Suudi olan Usame Bin Ladin kraliyet ailesine Irak ordusunu Kuveyt'ten çıkarmak

için hizmet etmeyi teklif ederek, Afganistan'daki birliklerini getirebileceğini söyledi" açıklaması ile ekranda Usame Bin Ladin'in görüntüleri belirir (bknz. Resim 24). Burada uyandırılmak istenilen duygu, temsilin kendisine duyulan duygudur ki bu da 11 Eylül sonu oluşan Bin Ladin'e karşı "terör nefreti"dir. "Ama Suudilere daha iyi bir teklif gelmişti: Yarım milyon Amerikan askeri" söylemi ile birlikte Amerikan Başkanı Bush ve Suudi Kralının yan yana oturmuş görüntüleri belirir ve bunun yanı sıra ABD bayraklı tanklar, helikopterler ve bir tabur dolusu Amerikan askerinin tepeden çekilmiş çöl görüntüleri ekrana gelir. Akabinde, yan yana oturmuş askeri üniformalarıyla General Herbert Norman Schwarzkopf ve General Colin Luther Powell'in<sup>95</sup> cam bardaktan çay içme görüntülerini, meşhur CNN Körfez Savaşı görüntüleri izler.



Resim 23 ve 24: Animasyonel bilgi akışından sahneler

Yıl yine 1990'dır ve ekranda "Dünya genelinde terör saldırıları arttı" yazısı (bknz. Resim 25, syf. 120), Riyad, Nairobi, Dar Es Salam ve USS Cole terör saldırıları "gerçek" gazete fotoğrafları eşliğinde verilir. Bin Ladin'in mikrofon önü konuşma görüntülerinin ardından terör saldırıları sonucu yıkılmış binaların ve bir Amerikan askeri gemisine yapılan bombalı saldırı sonrasında çekilmiş fotoğrafları izleyiciye gösterilir. Bu görüntülerin geri planında ise şu açıklama yapılır: "Teklifi reddedilince sokak ve camilerde ABD ve Krallık ailesini ve onların lanetli ittifakını aşağılamaya başladı". Daha sonraki görüntülerde ise "gerçek" Tv spikerlerinin konuşmalarından alıntılar yapılır: "Bin Ladin bu hafta yine Suudi ailesine çattı."

<sup>95</sup> 1991 yılındaki Körfez Savaşındaki ABD ordusunu yöneten Amerikalı generallerdir.

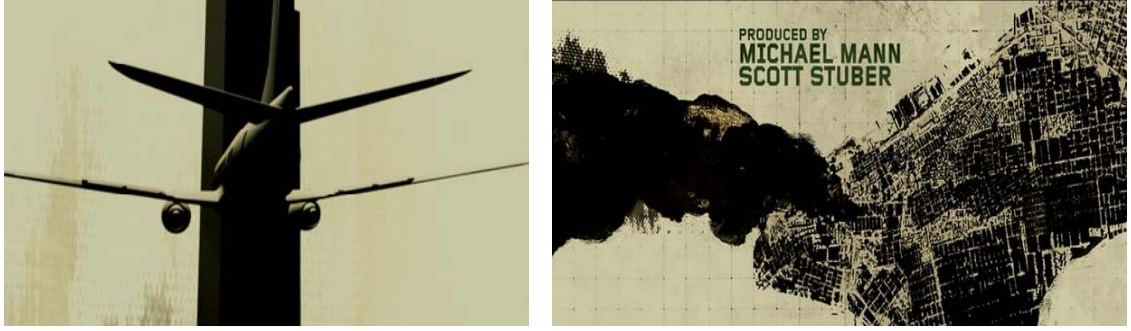


Resim 25: Animasyonel bilgi akışından bir sahne

Bir animasyonla dünya haritası belirir ekranda ve 1990'dan 2000 yılına kadar dünya genelinde El Kaide'nin sorumlu olduğu terör saldırılarının yerleri ateşlerle gösterilir. Animasyon gösterimi siyaz-beyaz biçimiyle devam ederek, Arap yarımadası üzerinden yükselen binaların yanında "Krallık: Dünyanın 1 numaralı petrol üreticisi" yazısı (bknz. Resim 26), okyanusu geçerek ABD haritasında New York üzerinde beliren Dünya Ticaret Merkezi İkiz Kuleleri gösterir ve yazı olarak "ABD: Dünyanın 1 numaralı petrol tüketicisi" yazısı ekranda belirir (bknz. Resim 27). Görüntü burada yavaşlar ve geri plandan bir uçak animasyonu İkiz Kulelere doğru yaklaşır (bknz. Resim 28, syf. 121). Burada ikiz kuleler Nora'nın (2006: 9-12) belirttiği "Hafıza mekânlarıdır". İnsan bedeni dışında hafıza taşıyıcılarını anlatmak için kullandığı bu terim ile Nora, müze, anıt gibi tarihi oluşturan kamusal alanların hatırlattığı içerikler ve geçmiş olaylarla bağlantıları zamansallık yaratır. Uçaklar, Kulelere çarpmak üzereyken ekran ilk defa kararır ve müzik susar. Bir sonraki sahnede, tipografik bir Manhattan haritası üzerinden yükselen kara dumanı gören izleyici (bknz. Resim 29, syf. 121), sadece siren seslerini duyar bu sahnede.



Resim 26 ve 27: Animasyonel bilgi akışından sahneler



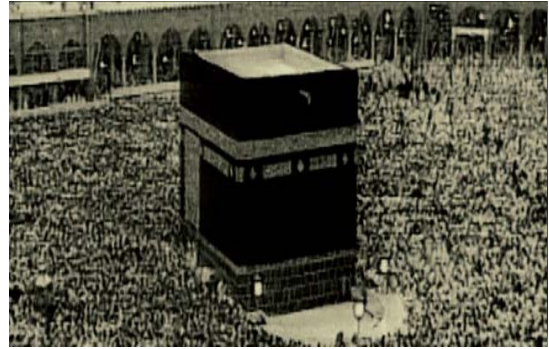
Resim 28 ve 29: Animasyonel bilgi akışından sahneler

“Gerçek” CNN görüntüleri ve haber spikerlerinin konuşması eşliğinde ekranda “15” rakamı belirir ve rakamın içinde “gerçek” 11 Eylül terör saldırısından sorumlu teröristlerin fotoğrafları yer alır (bkz. Resim 30): “19 teröristten 15’inin Suudi olduğunun anlaşılması felaket olmuştur” açıklaması ağır çekim ve müzik eşliğinde yapılır ki izleyici üzerinde asılı kalması planlanan şüphe ve gerginlik yaratılmış olur. “Çünkü Ladin, Suudi Arabistan’ın düşman olduğunu Amerikalıların kafasına kazımıştı” açıklaması ile “düşmanı” belirlemiş olur böylece. “15” rakamının içinde yer alan terörist fotoğrafları “gerçek” hayatta CNN’in 2002 yılında yayınladığı 90 dakikalık belgesel filmi “Amerika Hatırlayacak”ta da CNN muhabiri Paula Zahn tarafından şöyle değerlendirilmiştir: “En nihayet gördük... Şeytanın yüzlerini gördük... Bu alçakça saldırıyla binlerce masumun ölmesine sebep olanların gözlerinin içine bakabiliyoruz...”. Bu açıklama ile “şeytan” imgesi bu fotoğraflara yüklenmiş ve bu imgenin beş yıl sonra çekilen *Krallık* filminde de tekrarına şahit olmuştur izleyici.



Resim 30: Animasyonel bilgi akışından bir sahne

Suudi kralın görüntüleri eşliğinde “sizlerin yanınızdayız” diyen kralı (bknz. Resim 31), ünlü CNN muhabiri Larry King’in karşısında oturan ünlü Suudi müfti ve akademisyen olan Yusuf Al-Quaradasi’nin “bu alçakça saldırıyı yapanlar nasıl Müslüman olduğunu söylemeye cesaret ederler” görüntüleri takip eder. “Müslüman” kelimesinin geçtiği açıklama ile birlikte hemen Mekke’de bulunan Kâbe ve etrafında bulunan yüzlerce Müslüman gösterilir (bknz. Resim 32). Böylece üçüncü kez dua eden Müslüman görüntüsü “Müslüman” adı geçtiği an ekrana yansır.



Resim 31 ve 32: Animasyonel bilgi akışından sahneler

Animasyonel bilginin son bölümünde, ekrana alışveriş merkezlerindeki çarşafli kadınlar, Mercedes arabalar, tomarla Amerikan dolarları, lüks marka dükkân (Ferrari, Valentino vb.) görüntüleri gelir ve “burası geleneklerle çağdaşlığın şiddetle çatıştığı bir ulus” açıklaması yapılır. Akabinde, Suudi Arabistan’ın başkenti Riyad’da 2004 yılının Nisan ayında yapılan bombalı saldırı görüntüleri gelir ki bu tarih izleyiciye verilmez, sadece olay yerini inceleyen “gerçek” FBI ajanlarının görüntüleri ekrana yansır (bknz. Resim 33, syf. 123). “Gerçek” görüntüden animasyonel bir görüntüye geçen sırtı dönük FBI ajanı bombalanmış bir binaya bakmaktadır ve ekranda daktilo yazısı şeklinde “ABD vatandaşı ülke dışında saldırıya uğradığında öncü teşkilat FBI olmalıdır” açıklaması belirir (bknz. Resim 34, syf. 123)..





Resim 33 ve 34: Animasyonel bilgi akışından sahneler



Resim 35 ve 36: Animasyonel bilgi akışından sahneler

Son görüntülerde ise, izleyici, ABD Başkanı George W. Bush'u Suudi Kral ile yan yana yürürken görmekte (bknz. Resim 35); ardından yüzleri örtülü, ellerinde Kur'anı Kerimi tutarak tüfek sallayan Araplara şahit olmaktadır (bknz. Resim 36): CNN'nin "son terörist saldırılar, ABD yanlısı ülkede bulunan radikal vahhabi militanları arasında bir görüş ayrılığı olduğunu gösteriyor" yorumu ile 4 dakikalık bilgi akışı sona erir. Debord'a (1996) göre gösteri hâkimiyetinin (Hollywood) ilk hedefi tarihsel bilgiyi kendi yorumuyla sunmaktır böylece zihinlere kendi bakış açısını yerleştirir. Bu noktada, filmin başında verilen animasyonel tarih bilgisi de filmin yönetmeninin kendi yorumu olarak yorumlanabilir. Animasyonel bilginin sonunda yaratılan "kuşku", filmin metninde defalarca kendisini gösterecektir. Ayrıca, filmin başlangıcında yer alan bu animasyon, izleyicinin kafasında sentetik bir yargı yaratır ki Stumpf'a (1997) göre (aktaran Büker, 2010: 29) bu yargılar, yeni bilgiler sunar çünkü yargının öznesi kavramı açıklamaz<sup>96</sup>. Zizek (2004: 123) yönetmenin filmi izleyiciye bir bütün halinde sunduğunu ama bunun

<sup>96</sup> Örneğin, "elma kırmızıdır" yargısından yeni bir bilgi elde ederiz ama "kırmızı" olma elmanın tanımında yoktur.

aslında hiçbir zaman bunun tam bir bütün olmadığını belirtir. Animasyona dayalı giriş ile İslam ve Terör arasında kurulan özdeşlik (sentetik yargı) filmin “bütünü” içinde de yer alır. Halbuki bu “bütün gerçeklik” sadece Hollywood’un yarattığı “öteki İslam”dan ibarettir.

Bu “tarihsel eğitim”, seyirciye CNN tarzı hazırlanmış bir haber programı tadında Suudi Arabistan, yani ‘Krallık’ ile ABD arasındaki petrol ilişkilerini ve devlet ilişkilerini aktarır. El-Kaide’nin yükselen terör olayları ve 9\11 terör saldırısında uçak teröristlerinin %80’inin Suudi olduğu belirtilir -ki burada gerçek CNN görüntüleri verilir. Bu sahneyi en sonda vermesi, izleyicinin kafasında Suudi Arabistan ile olan ilişkilerin dostane olmadığı kuşkusunu yaratır ve animasyonun başlangıçındaki “göreceli” olumlu ilk üç dakikayı hafızalardan siler. İzleyici burada gerçek terör görüntüleri ile yoğun bir duygusallığın içinde bırakılır – ki ilk açılış sahnesinde onlarca Amerikalının Suudi Arabistan’da bombalanarak öldüğüne şahit olur -bu da gerçek görüntüden sonra gelen film senaryosudur, ama amaç izleyicinin bunu da gerçek olarak algılamasıdır. Fortin’e (1989) göre filmlerde kullanılan gerçek tarihi görüntüler izleyicide güvenilirlik yaratarak verilecek mesajların daha inandırıcı olmasını sağlar (aktaran Khatib, 2006:182). Elbette, başlangıçtaki animasyon bilgilerinin amacı ‘öteki’ Doğunun (teröristlerin yuvası Ortadoğu) altını çizerek seyirciye hatırlatmak ve beyinlerde bu görüntüleri canlı tutmaktır. Bu tip betimlemeler ve imajlar, ‘nefret’ ve ‘hoşgörüsüzlüğü’ pompalar ve dilsel ‘ötekiliğe’ destek olur.

#### **5.4. FİLMİN ORYANTALİST ÖGELERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ**

##### **5.4.1. KLASİK ORYANTALİZMDEN (HOLLYWOOD’UN “EGZOTİK” ORTA DOĞU’SU) YENİ ORYANTALİZME (HOLLYWOOD’UN TEHLİKELİ ORTA DOĞU’SU VE TERÖRİST ARAPLAR)**

“Ben ve diğerleri ayrımından hareketle dünyanın merkezine kendisini koyan Batı, Ortaçağ’dan itibaren Doğu kültürleri, medeniyetleri ve inançları etrafında başlattığı şarkiyat çalışmalarıyla kendi Doğu’sunu oluşturmuş, 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).

Doğunun, güzel sanatlar içinde zamanın koşullarına uygun olarak önce roman, resim, fotoğraf ve en sonunda da sinemada bir “arzu nesnesi” olarak temsili, Said’in oryantizm tanımını yansıtır. Bir arzu nesnesine dönüştürülen Doğu, Hollywood filmlerinin çoğunda yaratılan çöl sarısı loş ışıklı egzotik dekorda dans eden birbirinden güzel kadınlarla dolu harem, peçe gibi klişeler ya da tarihlerinin farkında olmayan cahil Araplar ya da çölde gezinen develer, Said’in oryantizm tanımında vurguladığı cinsel imgeler, arzular ve “öteki” ile donatılan Doğu’nun temsiliyle örtüşür. Klasik oryantizm içinde yaratılan bu mekân aslında Batı için düşsel bir alandır.

Bilginin yerine düşsel malzemelerin kullanıldığı bir “sonuç” olan bu tarz filmlerde cahil ve barbar doğulunun karşısında batılı çoğunlukla bir kurtarıcı ve bilgi ile donatılmış medeniyetin temsilcisi olarak “ben ve öteki” karşıtlığında yer almıştır. Çünkü medeniyetten ve bilgiden mahrum doğu(lu kahraman), bir gerilik içindedir ve gelişmiş batı(lı kahraman) için bir tehdit olmayacaktır. Doğuya atfedilen tüm bu özellikler, batının sömürgesi olmasını meşru kılması için yeterliydi.

“11 Eylül öncesinde Ortadoğu toplumlarının sosyal altyapılarının eksiklikleri gerekçe gösterilerek zaten demokratikleşmeyecekleri ileri sürülerek bu toplumlara egemen olan anti-demokratik rejimleri, “demos” karşı gene bu aktörler yani Batılılarca desteklenmekteydi. 11 Eylül sonrasında gene aynı aktörler bu tutumlarını radikal bir biçimde değiştirerek, tam da karşı kutuptaki bir tavrı benimsediler: bu sefer Ortadoğu toplumlarının demokratikleştirilmesini acil bir sorun haline getirdiler.” (Nişancı, 2001: 89 )

Nişancı’nın belirttiği gibi yeni oryantist söylemlerin başlangıcı 11 Eylül terör saldırısı gibi görünse de, önceleri cehaleti ve barbarlığıyla küçümsenen “Arap-öteki” ye bakış, dünya siyasi konjonktürünün Soğuk Savaş sonrası değişmesiyle birlikte tümüyle farklılaşmıştır. Dolayısıyla Hollywood sineması 1980’li yıllardan itibaren doğuyu Batı (Amerika) için büyük tehdit olarak görmeye başlamış; 1990’lardaki Körfez Savaşının ardından, doğulu hakkında oluşturduğu kimlikte simgesel bir farklılaşma görülmeye başlanmıştır: Genellikle radikal İslami görüşle ilişkilendirilen yeni doğulu kimlik, artık bir Arap teröristtir.

Edward (2001: 13), Arapların bu filmlerde sürekli terörist olarak temsil edilme nedenini, soğuk savaş sonrasında boşalan “düşman rolü”nün yerini doldurulması ihtiyacına bağlar. 80’lerde yapılan filmlerde genellikle terörist eylemleri başarısızlıkla sonuçlanan beceriksiz Araplar, artık güçlü, zeki kahramanlar olarak beyaz perdede kendilerine yer edinmişlerdir. Batının 1980’lerde uyguladığı şablonda becereiksiz “öteki”nin karşısına koyduğu “ben”, her zaman daha güçlü ya da zekâsıyla üstün görünen beyaz adamlardı. Klasik Oryantalizm söyleminin bu dönemde çok da değişmediğini, sadece küçümsenen unsurların din ile ilişkilendirilerek daha da derinleştirildiği gözlenmektedir. Hollywood, “ben” ve “öteki”nin temsilini ABD’nin değişen siyasi konjonktürüne göre biçimleyerek 11 Eylül 2001 de İkiz Kulelere yapılan terörist saldırıları sonrası yeniden yorumlayarak biçimlendirmiştir. Simgesel olarak bu kuleler “Batı medeniyetini temsil ederken, kuleleri tahrip eden terörizm genelde Orta Doğu’nun, yani İslam’ın temsilini üstlendi (Uluç, 2009: 379).

Bu oluşan konjonktür ile birlikte daha önceleri Ortadoğu’nun cehaleti, barbarlığı ve eksikliklerinin -yani klasik oryantizmin içeriğinde yer alan negatif imgesinin- yerini, yarattığı tehlike ve tehditlerle bir tür histeri aşıl原因 bir Ortadoğu imgesi aldı (Erdem, 2004: 70). Böylece Klasik Oryantalizm yerini, Abaza ve Stauth’un (1990) deyimiyle “Gelişmiş Batı” ile “ Barbar Doğu” arasındaki irrasyonel ayrımın sürdürüldüğü” (aktaran Khatip, 2006: 223), ancak daha saldırgan ve düşmanca bir oryantalist dile bıraktı.

Sadowski (1993: 1), komünizmin çöküşü ile Batı dünyasının kendine “tehdit” bulmakta gecikmediğini, oryantalist söylemler içine yeni kelimeler ekleyerek kendilerine Orta Doğu’yu yeni hedef belirlediklerini belirtir. Pipes (1981: 62-70) İslamı ve ordu düzenini incelediği *Slave Soldiers and İslam* (1981) kitabında, dünyada en çok teröriste ve en az demokrasiye sahip ülkelerin Müslüman olduğunu belirtmesi, Milton ve Edwards’ın “İslami politikaları, şiddet, despotizm, terörizm, fundamentalizm, dini tahakküm ve seküler demokratik devletçilik ve batı medeniyetlerine karşı duyulan düşmanlık” ile ilişkilendirmesi (aktaran Richardson, 2004: 14) ya da Lewis’in “Arap Ortadoğu’yu 21. yüzyılın Hasta Adamı” (aktaran Alam, 2007: 196) olarak tanımlaması gibi söylemler, yeni

Oryantalist söylemin çerçevesini çizmiş ve demokratikleşemeyecek Ortadoğu'nun demokratik Batı için bir tehdit konumuna geldiği belirtilmiştir.

11 Eylül tarihinden sonra ABD, uzlaşma ve diplomasi ile çözülemeyeceği iddiasıyla şiddete karşılık kullandığı şiddet ile Ortadoğu üzerindeki politikalarını, meşrulaştırma ve dünyaya kabul ettirme yoluna, en önemli ideolojik aygıtlarından Hollywood ile devam ettiği söylenebilir. Hollywood aksiyonu içinde "masum" Amerikalıların karşı karşıya kaldığı tehdit üzerine yoğunlaşan 2001 sonrası filmler, yeni oryantalist bakış açısı ile çevrelenmiştir; böylece Batılı kahramanlar yeniden biçimlendirilmiş ve daha donanımlı "tehditkâr Arap"a karşı bir güç unsuru olarak kullanılmıştır. Bu filmlerden *Krallık* (2007) filmi açık metaforik mesajlarıyla bu bölümde incelenmiştir.

#### 5.4.2. KRALLIK FİLMİNİN ORYANTALİST ÖĞELERİ



Resim 37: *Krallık* filminden bir sahne<sup>97</sup>

Pudovkin'e göre, senaryo yazarı, yazdığı her cümlenin, görünür bir şekilde ekran üzerinde plastik (kolay şekil verilebilen) olarak görünmek zorunda olduğu gerçeğini aklından çıkarmamalıdır. Sonuçta, önemli olan, yazdığı kelimeler değildir, ama bu kelimelerle tarif ettiği, dıştan ifade edilen "plastik görüntülerdir." Başka bir deyişle, kelimelerin yerini plastik görüntüler almaktadır (aktaran Simpson, Utterson ve Shepherdson, 2004). Filmde, Amerikalıların aileleri ile hoşça ve keyifli zaman geçirdiğine dair piknik görüntüleri yoluyla izleyiciye masumiyet, sevgi ve özgürlük mesajları verilir. Araplar için verilen mesajlar ise çok daha farklı bir yönde ilerler, çünkü bu sevgi dolu sahneyi yok etmek üzere

<sup>97</sup> Metin içinde *Krallık* (2007) filminin DVD'sinden, filmin bazı sahnelerinin resimleri temin edilerek çalışmanın amacına uygun olarak kullanılmıştır.

gelen intihar bombacıları (bknz. Resim 37, syf. 127) ve onları uzaktan izleyen liderleri (bknz. Resim 38) ve yardımcılarını Araplardır ve bu kişiler acımasız ve tehlikelidir.



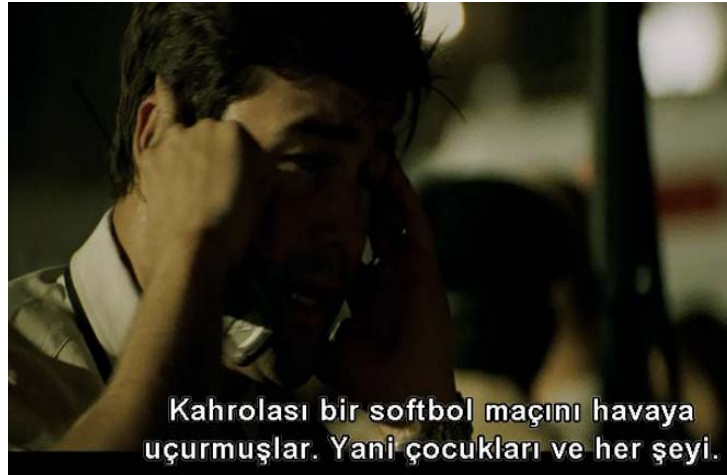
Resim 38: *Krallık* filminden bir sahne

Filmin ilk sahnesinde resmedilen bu betimleme, filmin ilerleyen sahnelerinde izleyiciye ne zaman bir bomba sahnesi görse ilk olarak akıllarına Arapları getirmesini sağlayacak ve bu Arapların “masum” insanları öldürecek kuşkusunu verecektir. Filmde aktarılan bu kalıpyargı Hollywood’da başka birçok filmde de kullanılmıştır; örneğin *Canavar* (2007) filminde New York’a bir canavar saldırır ve bu yaratığı henüz görmeyen halk, patlamaların kaynağı olarak ilk önce Arap teröristleri düşünürler<sup>98</sup>

Riyad’da bombalamanın olduğu yerde bulunan FBI ajanı Francis Manner, ABD’de de bulunan bir başka FBI ajanı olan arkadaşı Ronald Fleury’i telefonla arayarak “burada bir sürü ceset var... Çocukları bile parçaladılar... Hemen buraya gelmelisin, hayır demelerine izin verme” der (bknz. Resim 39, syf. 129). Telefon konuşması sonrası yerde bulduğu bir çocuk şapkasını tutan Manner, “çocukları bile parçaladılar, anlıyor musun?” der bir başka çalışma arkadaşına. Sonra bir başka bombalama daha olur ve olay inceleme yerinde bulunanlar da

<sup>98</sup> Film, New York’ta yaşayanların büyük bir gürültü duyması ile başlar, gürültünün nereden geldiğini anlamaya çalışan insanlar önce bir deprem sonrada bir bombalama olayı olduklarını düşünürler ve sokağa fırlarlar. New York caddeleri alev alev yanan yıkıntı ve enkazlarla kaplıdır. Tıpkı bir savaş görüntüsü vardır sokaklarda. Ardından Manhattan tarafında şiddetli bir patlama daha olur ve Özgürlük Heykeli’nin kafası dev bir top güllesi gibi caddeye çarpar. Ve ancak o zaman izleyici bunun bir terör saldırısı olmadığını anlar çünkü heykelin başında büyük bir pençe izi vardır. New York’a bir canavar saldırıda bulunmaktadır ve bu saldırıdan kaçmaya çalışanlar filmin ana konusunu oluşturur.

hayatlarını bu saldırı sonrası kaybederler. Burada izleyiciye teröristlerin acımasız ve insani duygulardan yoksun oldukları düşüncesi aşılanır. “Dünyanın açık yarası”<sup>99</sup> olarak da adlandırılabilen, 11 Eylül terör histerisinin bir uzantısı olan bu “nefretsel söylem”, izleyiciye ilk başta verilen bilgi akışından sonra yine ilk sahnelerle hatırlatılır.



Resim 39: *Krallık* filminden bir sahne

Sonraki sahnede, telefon konuşmasının bitiminde Fleury’i küçük oğlu ile konuşurken görür izleyici. Oğluna “bazı kötü şeyler olmuş” diyen Fleury’e, oğlu da “ne çok kötü insan var” diyerek tüm çocuksu masumiyetiyle cevap verir. Burada gösterilen masumiyet ABD’ye yüklenir. Fleury’de oğluna cevap olarak “evet, ama sen onlardan değilsin” diyerek izleyiciye kimin “kötü” kimin “iyi” olduğunu işaret eder ve “kötü”nün Araplar olduğu gösterir. Burada ayrıca izleyici ABD’nin dış politikasında belirlediği “terörist” ve “Amerika Düşmanı” imajlarının yansımalarını görmektedir.

FBI komuta merkezinde toplanmış ajanlara saldırı hakkında bilgi verirken görülen Fleury’e ajanlardan birisi olan Grant Sykes tarafından “cehenneme gidip, yardım etme şansımız var mı?” diye bir soru yöneltilir ki, saldırının olduğu yer Suudi Arabistan burada “cehennem” olarak adlandırılmaktadır. Camporesi’ye (1991: 75) göre, “cehennem” kavramı geleneksel olarak tarihte egemen olanın bilgisi, değer anlayışı ve arzularının tam tersi olarak

<sup>99</sup> Zizek (2004: 57) bu terimi Lacan’dan ödünç almış ve Çernobil faciasını adlandırmak için *Güneş İmparatorluğu* filmi çözümlemesinde kullanmıştır.

anlamlandırılmıştır. Fleury, saldırının sorumlusunun Ebu Hamza adlı biri olduğundan şüphelendiğini ve bu kişinin “Usame bin Ladin hayranı” olduğunu belirtir ajanlara. Burada yaratılan sahnede “gerçek” terörist ismi kullanılarak filmin ilerleyen sahneleri için inandırıcı ve mantıklı görünen “tam açıklamalı bir model” yaratılmıştır. Ayrıca burada kurgulanan “Ebu Hamza” karakteri Amerikan ideolojilerini ve mitlerini tehdit eden “şeytani-terörist” imgesidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Fleury, babası Manner’ın öldüğünü söylemek üzere Manner’ların evine gittiğinde Manner’ın oğlu “babam Suudi Arabistan’da öldü, biliyor musun?” diyerek filmde izleyiciye Suudi Arabistan’ın masum insanların, aile babalarının öldükleri yer izlenimini yaratılır. Ayrıca, bu sahnede çocuğun elinde oyuncak helikopterle oynadığını görür izleyici. Barthes (1990: 54) oyuncaklar hakkında şöyle demektedir: “yaygın oyuncaklar insan nesnelere küçültülmüş kopyalarıdır....her zaman bir şey anlatırlar ve bu bir şey de toplumsallaştırılmıştır.” Dolayısıyla çocuğun elinde tuttuğu oyuncak helikopterin kataloğu izleyiciye savaş göstergesi olarak sunulmakta, aynı zamanda bu, filmin senaryosunun da oyuncuğu olup, filmin ana mesajının “savaş” olduğu gösterilir. Barthes, oyuncak kullananların birer “çıracak” olduğunu, nesneyi yaratmadıklarını ama ona yarı-yaşam verdiklerini belirterek ilerisi için yaşam anlamları yarattıklarını belirtir. Bu sahnede babası terör saldırısı sonucu ölmüş ve oyuncak helikopteri ile oynayan çocuk üzerinden, yönetmen izleyiciye çocuğun ölen babasının bir asker olduğu mesajı hatırlatılmaktadır.

FBI’da bu toplantı gerçekleşirken, aynı anda kamera izleyiciye Arap askerlerin olduğu bir komuta merkezi gösterir ki altyazıda da buranın “Riyad Komuta Merkezi” olduğu belirtilir. Alt yazı ile bize “General El Abdülmelik-Suudi Arabistan Ulusal Muhafızları” olduğu anlatılan kişi gösterilir. Bankta oturan ve üstü kan içinde olan çavuş Haytham’ın, bir asker tarafından sopa ile dövülmesini izlemektedir. Bu dövülen adamı izleyici, filmin ilk sahnesindeki bombalama olayından hatırlar, çünkü Amerikalıları tüfeklerle öldüren iki teröristi yakalamış ve vurmuştur. General, çavuşun bu olayla bir bağlantısı olduğunu düşünmekte ve itiraf etmesini sağlamak için ağır şiddete başvurmaktadır ki, izleyicinin kafasında işkence yapan Arap polis imajı yerleşir. General, çavuşun kardeşinin Amerikalılarla savaşırken öldüğünü söylerken, çavuş kendisinin



kardeşi gibi olmadığını söyleyerek filmin ilerleyen sahnelerindeki iyi Arap imajını yaratır bu sahnede. Bu “iyi” imaj Amerikalılarla savaşmayan ve onları koruyandır. Albay Faris El Gazi (Suudi Devlet Polisi) karakterinin çavuşun bu olaylarla bir suçu olmadığına inanması ve işkenceyi onaylamayan bakışları filmin ikinci “iyi Arap” karakterini yaratır. İşkence sonrası doğruyu söylediği ve teröristlerle bir bağı olmadığı ortaya çıkan çavuşa, General “ülkeni savunurken yaralandın, tamam mı?” emir-sorusu ile “yalan”da devreye girmiş güvenilmez Arap imajı daha da güçlendirilmiştir.

Bir sonraki sahnede, Albay ve çavuşu bir restorantta yemek yerken görür izleyici. Filmin iki “iyi Arap” karakteri, masumları öldüren suçluları yakalamayı ne kadar istediklerini ve ülkelerini sonuna kadar korumaya ne kadar kararlı olduklarını söylerler birbirlerine. Araplarla ilgili olumlu imaj, bu sahnedeki iki Arap karakter üzerinden çizilir. Böylece olumlu imaj film boyunca sadece bu iki karakter üzerinde kalır, filmin sonunda izleyici sadece bu iki Arap karakterin iyi olduğunu hatırlar ve bunu tüm Araplara yüklemeyiz.

Olay yeri Riyad’a gidip inceleme yapmak isteyen Fleury ve arkadaşlarına FBI müdürü Robert Grace tarafından onay verilir. Burada filmin yönetmeni, film kahramanlarını onurlu Amerikan FBI ajanları olarak belirtmiş olur. Onlar kendilerini ülkelerinin demokrasi anlayışına adanmış, “suçluları” yakalamak için her şeyi göze almışlardır. Fakat Dışişleri ve Güvenlik Bakanlığı “kraliyet ailesi ülke ve halk üzerinde hâkimiyetini kaybederse, petrol üzerinde de hâkimiyetini kaybeder. Bu yüzden de bizim gitmemize izin vermezler” gerekçesiyle ve “Ortadoğu’da kalan son müttefiklerimizden birini fazlasıyla yıpratmak istemeyiz” söylemi ile FBI ajanlarının Riyad’a gitmesine izin vermezler. Bunun üzerine toplantıda bulunan FBI ajanlarından biri olan Janet Mayes (Jennifer Garner);

“El-Kaide bu savaşın ilk bölümünü kaybetti ve bunun farkında. Sıfırdan yeni bir aşama başlattılar. Eğer Batı yanlıysanız, üzerinize becerikli katilleri salarız. Hamza gibi. Bu adamlar saldırıları planlayan, eğiten, beyin yıkayan, şiddeti isteyen adamlar... Ve biz onlarla savaşıyoruz”

diyerek ikna etmeye çalışır bakanlık görevlilerini ama aslında izleyiciye savaştıkları “şeytani” anlatarak, propaganda yapmaktadır. Burada Althusserin’de belirttiği gibi (aktaran Kazancı, 2003: 48) yapılan propaganda

ideolojinin somutlaştırılmış halidir. Bu ideoloji de ABD'nin 21. yüzyılda Ortadoğu için güttüğü hegemonik çıkarlar doğrultusunda oluşturduğu adalettir.

Sinemada "ikililik" (karşıtlık üzerine kurulu) kavramı, popüler ideolojilerin Batılı izleyicinin "favori filmlerinde" nasıl yer aldığını ifade eder (Gledhill ve Williams, 2000, s. 107). Birçok izleyici, popüler türde filmleri ikililikten birisi olarak görür; "hor görülenden hoşlanma ikililiği veya çok fazla zevk verenden nefret etme ikililiği" gibi (Gledhill ve Williams, 2000, p. 107). Riyad'a gitmeyi aklına koyan Fleury, Suudi Arabistan büyükelçisine şantaj yaparak izin alır ki bu şantajın içeriğinde yine Suudi Arabistan'ın aslında ABD müttefiki olmadığı açıkça belli edilir;

"FBI'nin elinde, kraliyetten iki kişinin eşlerinin Bostan'da bulunan 3 Arap kültür merkezine 10 milyon dolar bağış yaptığına dair delil var. Paralar Cakarta'ya gönderiliyor. Eğitim kamplarına. Camilerin önünde küçükler oyun oynarken, büyükler camilerin arkasında atış talimi yapıyor... Bu haber basına sızdığına büyük haber olur... Ve ben hemen Riyad'a gitmek istiyorum bu haberin sızması karşılığında..."

Burada Fleury karakterini politik ve kültürel mücadelenin bir simgesi olarak gören izleyici, onun sayesinde bir sonraki sahnede havalanında dört FBI ajanını Riyad'a götürmek için bekleyen uçağın görüntülerine şahit olur. Khatib (2006) "öteki"nin yaşadığı mekânın politik üstünlük kurmak konusunda "biz"e bir tehdit oluşturduğunu ve bu tehditi kaldırmak için önce onun sınırlarından içeri girmesi ve kendi fikir ve davranışlarını ona empoze etmesi gerektiğini belirtirken, bunu yapmak için tıpkı sömürgecilik döneminde emperyal güçlerin yaptığı gibi gücünü gösterme bilinciyle hareket etmeleri gerektiğini vurgular (Khatib, 2006: 26). Tıpkı Fleury karakterinin ortaya koyduğu gibi, her ne olursa olsun Suudi topraklarına gidilmelidir. FBI ajanlarının Suudi topraklarına indiğini öğrenen Amerika Dışişleri Bakanlığı, FBI müdürüne, ajanların hareketlerini onaylamadıklarına dair sert bir dille yazılmış bir mektup gönderir. Bununla birlikte, FBI ajanlarının ihtiyacı olan tüm donanımı onlara sağlarlar. İzleyici tam bu noktada Gledhill ve Williams'ın (2000) belirttiği "ikililiğe" şahit olur. Bir başka deyişle, ABD Dışişleri Bakanlığı, FBI'ı kesin bir dille onaylamasa da (hoşlanmadığı bir durum), FBI ajanlarına gerekli tüm yardımı göndermesi aslında eylemin sonuçlarından yarar sağlamayı umduğu anlamına gelmektedir.

'Krallığa' doğru giderken uçakta ajanlardan Adam Leavitt (Jason Bateman) "gittiğimiz yer nasıl bir yer?" diye sorar, Skyes'da "Biraz Mars'a benziyor" der. Seyircinin önce kafasında dilsel kaynaklı bir imaj yaratır ve Batının (dünyanın) topraklarını nasıl Doğudan (başka bir gezegen) ayırdığına şahit olur. Barthes'in Mars örneğinde olduğu gibi, Soğuk Savaş esnasında Marslaştırılan (bu dünyadan olmayan öteki) SSCB, İslami-terör ile savaş esnasında da Ortadoğu'ya yüklenen bir anlam miti olmuştur. Ajanlardan Mayes "orada olduğumuz sürece bana çok kötü gözlerle bakacaklar" diyerek, gittikleri yerde kadına "kötü" gözle bakıldığını izleyiciye klişe önyargılarla aktarır.



Resim 40: *Krallık* filminden bir sahne

Uçaktan indikleri zaman dört FBI ajanını Albay El Gazi ve askerleri karşılar. Askerlerden birisi onlara "kurşun yelek" takıp takmadıklarını sorduğunda izleyici Amerikalıların bu topraklarda güvende olmadığını, akabinde de ajanlardan Leavitt'in "pasaportumda İsrail damgası var, sorun olur mu?" sorusu ile de İsrail yanlısı olmanın bu topraklarda sorun olabileceği izlenimini edinir. Ayrıca, yönetmen, filmde Doğunun fiziksel yansımasında klişe görüntülerden kaçmamıştır. Tıpkı Ortadoğu mekânı olarak çölü kullanan Hollywood (*Jewel of the Nile, Rules of Engagement, The Siege, vb.*) yapımı gibi bu filmde de çöl görüntülerine yer verilmiştir. Her ne kadar Riyad yüksek binaları ve otopanlarıyla bir Avrupa şehri imajını yansıtırsa da seyirciye buranın Doğu olduğu unutturulmamıştır. Kalacakları yere büyük siyah araçlarla giderlerken, ajanlardan biri otobanda bir kamyonetin arkasındaki bir deveyi (bknz. Resim 40) ve çöle inşa edilmiş otopanın kenarında namaz kılan bir Arap görür. Zizek

(2004: 48) *Güneş İmparatorluğu* filmi için çözümlerken, filmdeki baş karakterin Çin'deki kaos ve sefaleti ailesinin Rolls Royce arabasının içinden pencerenin dışına bakarak gördüğünü ve bunun gerçek parçaların bir tür sinematik yansıması olduğunu belirtir. *Krallık* filminde Amerikalı ajanın arabasının penceresinden gördüğü Doğu'da Doğu ile ilgili yaratılmış "gerçek parçaları"dır. Khatib (2006: 25), çoğu Hollywood filmlerinde gösterilen Arap şehirlerinin içinde sadece militan ya da savaşçıların yaşadığı bir yer olarak betimlendiğini ve izleyicinin sivilleri görmediğini belirtir. Bu görsel motifle birlikte kullanılan deve figürü de izleyiciye filmin Doğu'da geçtiğini tekrar ve tekrar anımsatır. Modern otobanda kalacakları yere doğru yol alan Amerikalı FBI ajanları, sonsuz çöl kumlarına bakarken, bir kamyonetin arkasındaki deveyi görürler. Araplar eski ulaşım araçlarını şimdi kullandıkları yeni taşıma araçlarının arkasında taşımaktadırlar. Deve figürü de tıpkı çöl dekoru gibidir, çünkü Oryantalist ressamların resimlerinden fırlayıp günümüz Hollywood filmlerinin içinde yeniden anlamlandırılarak hayat bulmuştur.

Short (1991: 26), Hollywood'un "öteki"nin yaşadığı yeri olumsuzluklarla dolu bir mekân, modern vahşi bir alan (*modern wilderness*) ya da betonla kaplı vahşi bir orman (*concrete jungle*) olarak tasvirlediğini belirtir. Arap askerler tarafından, ajanlar bir spor salonunun içine yerleştirilirler ve kapı arkalarından kilitletir. Ajanlardan Leavitt bu kilitleme işinin "yangın kurallarına" aykırı olduğunu söyleyince, takımdaki diğer arkadaşı Mayes "ne yangın kuralları, burası vahşi bir orman der." Bu bağlamda, Doğu vahşi bir orman, yani kuralların olmadığı düzensiz bir yerdir. Böylece, filmin ilk başında Doğu ile Batı, Batılılar tarafından birbirinden ayrılır.

Bir sonraki sahnede, kamera caminin arkasında doğan güneşi gösterirken, kubbesinde bulunan hilâle odaklanır (bknz. Resim 41, syf. 135). Burada gösterilen hilâl İslam dünyasını yansıtmaktadır ki Arnheim'in belirttiği "simgesel işlev" ortaya çıkar. Hilâl, somut görüntüsü ile İslam dinini simgeler ama buradaki işlevi ise İslam dinine Batı tarafından yüklenmiş ideolojik fikirleri simgelemesidir. Friedman'a göre (aktaran Lockman, 2004: 218–219) Arap ve Batı dünyası kendi simgelerine bakılarak bile ayırt edilebilir. Bu semboller Haç ve Hilâl'dir. Batıyı

imleyen haç için, keskin hatlarıyla başı ve sonu belli olan bir sembol olduğunu söyleyen; Doğuyu imleyen hilal için ise köşeleri olmayıp, kıvrımları olan ve birçok anlam içeren geniş bir yay benzetmesi yapan Friedman, bu sembolleri anlam olarak insanlara da yükler. Arapların, “biz” dediği Batılılara hiç benzemediğini, “biz”in mantıklı olduğunu ve ne düşünüyorsa onu söylediğini, öte yandan Arapların bir şey söylerken genellikle başka bir şeyi ima ettiklerini belirtir. Ona göre, Ortadoğu’da gerçek ve doğruluk her zaman göreceli kavramlar olmuşlardır tıpkı rüyasal çöl manzaraları gibi. Frye (1984: 93) bu tip yorumlar için şu uyarıyı yapar: “Günümüzdeki görüşleri, geçmişe etkili ve süslü bir biçimde dayarsak, bizim fikir ve anlayışımızı da çarpıtacaktır”. Bu çarpıtmada kültürlerarası iletişimde en büyük hasarı oluşturacaktır. Lockman’a (2004) göre Friedman gibi yazarlar, Amerikalılara karmaşık ve anlaşılması güç dünyada onların anlayabileceği en basit şekilde onların masum, haklı ve mantıklı olduklarını göstermek için bu “gülünesi” ham açıklamayı yapmıştır. Fakat izleyici bu ham bilginin izlerini *Krallık* ve benzeri filmlerde görmeye devam etmektedirler.



Resim 41: *Krallık* filminden bir sahne

Olay yerini incelemeye gelen ajanlar, bombalama sonrası harabe olmuş binaları (bknz. Resim 42, syf. 136) ve olay yerindeki onlarca Arap polisi görürler. Bu sırada kamera onlarla aynı açıdan hareket ederek onların bakış açısını verir. Burada askerlerin bilinmeyen topraklardaki araştırmalarını göstermek için izleyici ile bağlantı kurulur. O sırada ABD elçiliğinden gelen Damon Schmidt arabadan inerek ajanların yanına gelir. Görevinin onları oradan “sağ salim

çıkarmak” ve “evlerine gitmelerini sağlamak” olduğunu söyler. Burada, Schmidt karakteri aracılığı ile izleyicinin kafasında buldukları “tehlikeli” yer ile “ev” arasında bir bağlantı kurdular -ki bu da tehlikeli “Ortadoğu” topraklarıdır ve “ev”lerinin bulunduğu ABD toprakları da güvenli yerdir. Bu sırada Prens, Amerikalıları ziyarete gelmiştir. Schmidt hemen FBI ajanlarına Batının Doğu ile ilgili tüm kültürel önyargılarını bir şaka ifadesi ile aktarır: “o soru sormadıkça konuşmayın, o elini bırakmadıkça elini bırakmayın” ve kadın ajana dönerek “hemen o memeleri kapatmalıyız” der ve üzerine uzun bir cüppe geçirtilerek, “sözlü temasa girmemesi” telkininde bulunur. Burada Zizek’in (2004: 76) Freud’dan ödünç aldığı “simgesel anlam” kavramı vardır. Zizek filmlerdeki bu simgesel anlamı kelime temsillerinden, anlam temsillerine geçiş olarak görür. Filmde yer alan bu sahne Hollywood anlatısal gerçekçiliğin zemininde yatan sözselsel uyarıdır ki bu uyarıda bulunan simgesel anlam ise İslam dinine karşı yapılan bir uyarıdır. Prens FBI ajanlarıyla el sıkışırken, dönüp kendisiyle gelen gazetecilere fotoğraf için poz verir ve “teröristleri biz de yakalamak istiyoruz ve kararlılığımızı göstermek için Amerika’dan bir ekip getirttik, olayı incelemeleri ve bize rapor vermeleri için. Ama burada tutuklama yapmak için bulunmuyorlar” diyerek, ajanları ertesi gün için sarayına davet eder. Ayrılan Prens’in arkasından, bombalamanın gerçekleştiği olay yerinde çalışmak ve araştırma yapmak isteyen ajanları Albay engelleyerek tekrar spor salonuna götürür; kamera bu esnada namaz kılan Arap askerleri gösterir. İzleyici anlar ki namaz zamanında çalışmak yoktur. İzleyici burada ajanların “kendi dünyalarından, farklı” bir dünya ile karşı karşıya olduklarını görür.



Resim 42: *Krallık* filminden bir sahne

Arapları “öteki” konumuna düşüren imgelerden en önemlilerinden biri, ekibin araştırma yapmak üzere olay yerine geldiklerinde onlara belirtilen kurala göre, “ölü bir Müslümana dokunamayacak olmalarıdır.” Böylece ayrımcılığı aslında Müslümanların yaptıkları ve Hıristiyanlara karşı önyargılı oldukları gösterilir. Yabancı topraklarda “farklı” bir kültür ve iklim kuşağındadırlar. Semmerling’e (2008: 18) göre Amerikalılara göre Ortadoğu “farklı” bir kültürle yoğrulmuş coğrafi bir alandır. Kendi ülkelerinin “İncil”i, “anayasası”, “insan hakları beyannamesi” ve “bağımsızlık bildirgesi” burada yoktur. Kendi dünyalarında etik kurallar ve “olması gerekenler” vardır; yine kendi dünyalarının politik sisteminde adalet, eşitlik, hukuk, hükümet ve bireyin hakları vardır. Fakat okyanusun öbür kıyısındaki Ortadoğu, bunlardan yoksundur. Bir başka deyişle, Batı dünyasının demokrasi ideolojileri orada yeşermemiştir.

Olay yeri incelemesi yapamayacaklarını anlayan “çalışkan” ajanlar, görgü tanıklarıyla konuşulmadığını farkedip, onlarla konuşmaya başlarlar. Tanık sorgulamaları, bombalama olayını yaşayan Amerikalılarla yapılmaktadır ve duygusal sözlerle birlikte izleyiciye önceden edinilmiş imgeler hatırlatılır: Bunlar 11 Eylül saldırı görüntüleri ya da önceki Hollywood imgeleridir. Tanıklardan birinin söylediği gibi “her yer Rambo filmindeki gibiydi, yani her yerde silahlı adamlar vardı”.

Eşini kaybetmiş bir Amerikalı ile görüşmek isteyen Fleury, adamın “acılı” ve “kızgın” ifadeleri ile karşılaşır. Yanında bulunan Albayı ve diğer Arap askerleri gören Amerikalı, “bunu yapan sizsiniz” diyerek onlara saldırmak ister. Onu sakinleştirmek için Fleury FBI kimliğini gösterir ve oğulları ile görüşmek ister. Adamın cevabı izleyicinin “duygusal gerçeklik” çerçevesi içindedir:

“Ne soracaksınız ha oğullarıma? Annelerinin kan kaybindan ölmesini seyretmelerini mi? Oğullarıma bunu mu soracaksınız? Eve döndüğümde 5 yaşındaki oğlumun elinde yara bantları vardı ve annesinin ağzını tutturmaya çalışıyordu.”

Yaratılan bu duygusal etki sonrasında, izleyicinin kendine sorması istenilen sorular bu “acılı baba” tarafından Albaya yöneltilir:

“Peygamber Muhammed’in istediği, Allah’ın istediği bu mu? Allah sizin çocuklarınızı benimkilerden çok mu seviyor? Allah sizin eşlerinizi benimkinden çok mu seviyor? ...uzun zaman önce eve dönmeliydim.”

Bu sözler ile yaratılmış “düşman” ve “terörist” İslam görüntüsü ekranda asılı bırakılmıştır.

Lewis'e (aktaran Lockman, 2004: 217) göre, Müslümanlar Batıya karşı üçyüz yıldır yenilmektedirler. Güçlerini önce Rusya'ya sonra da Batıya karşı kaybetmişlerdir. Ülkerinde kendi otoriterleri kalmamış, yabancıların fikirleri, kanunları ve yaşam tarzları gelmiştir. “Müslüman öfkesi” de bu yüzden oluşmuştur. “Kâfirlerin gerçek inanlar üzerinde kurduğu egemenliğe karşı çıkararak çalınan inançları, amaçları, onurları ve yaşamları” için artık mücadele veren Müslümanlar yüzyılların birikimini artık bu şiddet içerikli eylemlerle dile getirmektedirler diyen Lewis'in (aktaran Lockman, 2004: 218) görüşlerini Lockman çarpık ve yetersiz görmekte ve bunların azaltılmış tarih bilgileri ışığı ifade edildiğini belirtmektedir. Lockman (2004), bu tarz bilgilerin günümüz Batı toplumlarında İslam'a karşı önyargıları kamçılıdığını savunmaktadır ki, filmde gösterilen bu sahne ile de bu kanıtlanmış olur.

Filmde iki “iyi” Arabı canlandıran karakterlerin aile yaşantıları verilerek bu karakterlere izleyicilerin sempati duyması sağlanır. Albay, karısı ve çocuklarıyla evinde huzurlu bir gece geçirirken, çavuş da evde hasta babasına bakar. Bu görüntülerin arkasından spor salonunda oğlu ile konuşan Fleury'i görür izleyici. Yavaş bir müziğin eşliğinde yine cami görüntüsü ve tepesindeki hilâl şeklinin ardından ay gözükmekte ve günün bittiğinin haberini vermektedir izleyiciye. “İkililik” kavramını yönetmen burada da yaratır -“nefret edilene sempati duyma.” Tüm Arapların kötü olmadığı, onların da “bizler” gibi ailesi olduğu gösterilir.

Ertesi gün Amerikalı ajanların olay yeri incelemesi sırasında dikkatlerini çeken bir binaya giderler. Şehrin içindeki bu binanın yüksekliği ajanlara internette yayınlanan bombalama görüntülerinin buradan kaydedilmiş olma olasılığı olduğu izlenimini verir. Şehire inen ajanlar ve Arap polisler, halkın meraklı bakışları eşliğinde araçlarından kurşungeçirmez yeleklerini giymiş bir biçimde inerler. Binanın çatısına çıktıklarında muhtemel videonun çekildiği bina olduklarına karar verirler ve etraftaki görgü tanıkları ile konuşmak isterler. Ama Albay kimsenin onlarla konuşmayacağını ve eğer bombalama olayından



Amerikalı ajanların belirttiği gibi Hamza sorumlu ise yerel halkın ona sempati duyduklarını söyler. Fleury neden sempati duyuyorlar diye sorunca da “sizin Robin Hood’unuz gibi” cevabını alırlar Albaydan. Burada izleyici, Suudilerin halk kahramanının bir terörist olduğunu düşünür. Hemen akabindeki sahnede de bu “halk kahramanının” adamları bomba hazırlıkları içindedir. Yeleklerin içine yerleştirilmiş bombaların arkasında Amerikalı ajanların çekilmiş fotoğrafları vardır (bkz. Resim 43). İzleyici bu sahne ile “teröristlerin” bir sonraki hedefinin Amerikalı ajanları öldürmek olduğunu ve bunun için bir plan yaptıklarını düşünür.



Resim 43: *Krallık* filminden bir sahne

Akşam Prens'in sarayındaki davete kadın ajan hariç, diğer ajanlar gider. Çünkü onun gelmesinin yasak olduğu söylenmiştir ajanlara. Yolda Prens'in sarayına doğru giderken, ülkede kaç tane Prens'in olduğunu soran Fleury'ye, Albay beş binin üstünde olduğunu söyler. Bunun üzerine Fleury hepsinin böyle sarayı varsa parasını kim ödüyor diye sorunca Albayın cevabı “Exxon, Shell, Chevron” olur (bkz. Resim 44, syf. 139). İzleyiciye burada tekrar “petrol”ün ne kadar önemli olduğu ve bu petrolü almak için petrol şirketlerinin ne kadar çok para harcadığı hatırlatılır. Ayrıca, saraya doğru giderlerken, yolda FBI ajanlarına refakat eden Arap polisler tarafından Prens'in evcilleştirilmiş şahinini tutmanın bir onur olduğu, teklif ederse kabul etmeleri gerektiği söylenir. Bir sonraki sahnede ajanlardan biri korku dolu bir yüzle şahini tutmakta olduğunu görülür (bkz. Resim 45). Aslında bu sahne Fromentin'in resminin Hollywood versiyonudur ve bunu bir envanter olarak kendi yorumuyla birlikte kullanmıştır.

Prens onlara “safari” ayarlamayı teklif ettiğinde Fleury, oraya suçluları yakalamaya geldiklerini, “Amerika’nın mükemmel bir yer” olmadığını “ama suçluları yakalamakta çok iyi olduklarını” söyler. Zizek’e (2004: 54) göre, filmlerde karakterlerin söylemleri dolayısıyla yaratılan simgesel “gerçeklikler” sayesinde izleyici karaktere güvenir ve onun yaptıklarını doğru bulur. *Krallık* filminde, Fleury’nin Prens’e Amerika için söyledikleri de yaratılan simgesel gerçekliğin bir parçasıdır. Prens Fleury’nin sözleri üzerine ajanlara tam yetki verir. Burada Fleury üzerinden Hollywood, Amerika’da da birçok sorun olduğu belirtilir, ama “suçluları” yakalamada çok iyi oldukları mesajı verilir. 1931 yılında tutukladıkları ünlü mafya lideri Al Capone’u hapsettikleri Alcatraz hapishanesi günümüzde turistlerin ABD’de en çok ziyaret ettikleri yerlerden biridir -ki bu da Hollywood’un “suçluları” yakalamada gösterdikleri “gururun” bir göstergesidir.



Resim 44 ve 45: *Krallık* filminden sahneler

Ertesi gün yine izleyiciye caminin tepesinde duran hilâlin arkasında beliren güneş gösterilir. Kamera izleyiciye ek olarak bu sefer, çölde develeri (bkz. Resim 46, syf. 141), otobanda lüks arabasını kenara çekip namaz kılan bir Arabı da gösterir. Yeni günde ekip, delilleri incelemeye başlamıştır. Üstün suçluları yakalama teknikleri ile Suudi polislerin yakalayamadıkları ipuçlarını yakalarlar. Ölüler üzerinde otopsi yapmak isteyen kadın ajana “Müslümanlara” dokunamayacağı hatırlatılır ve otopsiyi onun direktifleri ile başka bir Suudi polis yapar. Burada izleyiciye Müslümanların Hristiyanları ayırdıkları ve öldüklerinde dahi kendilerine dokundurmayacak kadar “onlardan” hoşlanmadıkları izlenimi yaratılmıştır



Resim 46: *Krallık* filminden bir sahne

Bu arada Albay El Gazi ile buldukları bir delil üzerine bir bilgisayar oyunları dükkânına arabayla giden Fleury, ona bu kargaşa içinde neden polis olmak istediğini sorar ve Albay, çocukken izlediği “Hulk”<sup>100</sup> yüzünden olduğunu söyler. Bir Arap polisi, bu mesleği seçmesinin sebebi olarak bir Amerikan “kahramanı”nı göstermektedir. Bir Oryentalist bakış ile Doğu, Batının kahramanları sayesinde “kahraman” olmaya karar verir izlenimi yaratılır.

Bilgisayar oyunlarının Arap gençler tarafından oynatıldığı dükkâna girdiklerinde (bkz, resim 47, syf. 142), Fleury, Arap çocuklarının oynadıkları bilgisayar oyununda Amerikan askerlerini öldürmekte olduklarına şahit olur (bkz, resim 48, syf. 142). Hatta yönetmen bu çekimi sadece bir kez yapmaz. Üç kez ekranda gösterdiği bu oyundan kareler ile Arap gençlerinin bilgisayar oyunlarında bile Amerikalı askerleri vurduğuna dikkati çeker ki bu da Semmerling’in (2008: 198) deyimiyile izleyiciye “görsel gerçeklik” yaratır. Dükkânın sahibi eski bir Usame Bin Ladin militanı olan İzz El Din’dir ve hükümetin genel affı ile kendine yeni bir hayat kurmuştur. Bunu öğrenen Fleury, Albaya “acaba Bin Ladin’in yerini biliyor mudur? Eğer biliyorsa çok iyi bir terfi alacağım” der. Ama Albay artık onun kamu hizmeti yaptığını belirtir. Kamu

---

<sup>100</sup> Hulk Stan Lee ve Jack Kirby tarafından yaratılmış bir Marvel Comics şirketi çizgi roman karakteridir. Bruce Banner isimli bilim adamının, çölde yapılan bir nükleer deneyde gamma ışınlarına maruz kalması üzerine geçirdiği genetiksel mutasyon sonucu ortaya çıkan kahramandır. Asıl kişiliği zeki ve mantıklı bir bilim adamı olmasına rağmen, sinirlendiği ve heyecanlandığı zamanlarda insan üstü bir güce sahip olan bir deve, Hulk'a dönüşmektedir. (Açıklama Marvel Comics’in resmi internet sitesinden alınmıştır.) [http://marvel.com/universe/Hulk\\_\(Bruce\\_Banner\)](http://marvel.com/universe/Hulk_(Bruce_Banner))

hizmetinde de “militan” olarak yaptığından farklı bir şey yapmamaktadır: Yine kendi dükkânında Amerikan askerlerini öldürtüyordur fakat bu sefer “sanal” olarak. El Din ile konuşmaları esnasında Amerikan ajanlarının bulduğu bir delil olan bombanın bir parçası kendisine sorulur. Bu parçanın bir “Amerikan ordu” parçası olduğu ve şüphelileri Ebu Hamza’nın bunu rahat elde edebileceğini belirten İzz El Din, Ebu Hamza’yı yakalamanın zor olduğunu çünkü onun bir “hayalet” gibi olduğunu söyler. Ayrıca sözlerine, bu bombayı yapanın geceleri rahat uyduğunu, çocuk ve kadınları öldürmenin onu rahatsız etmediğini belirten El Din, kendisinin uykusuz geceler geçirdiğini ve sonra teslim olduğunu belirtir. Her ne kadar, izleyici üzerinde onun “pişmanlık” duygusu hissettirilmeye çalışılsa da El Din karakteri üzerinden “söylemler”deki mesajlarla karakterin eski bir “terörist” olduğu unutturulmamaktadır. El Din, Fleury ile tokalaşırken kamera El Din’in elini ve kopmuş olan iki parmağını gösterir: “Gün gelir her bombacı kendi yarattığı eser tarafından ısırılır” diyen El Din, anlamlı bakışları ile Fleury’e Ebu Hamza’nın da böyle bir ele sahip olduğunu belirtir. Kamera burada korkutucu bir eli yakın çekim yapmış, seyirci üzerindeki gerilimi arttırarak, karakteri “çirkinleştirmiştir.”



Resim 47 ve 48: Krallık filminden sahneler

Bir sonraki sahnede bazı Arapların bir arabanın bagajına çok miktarda bomba koyduğunu gören izleyici yeni bir saldırı yapacaklarını anlar. Bir video karşısına oturmuş yüzü kapalı bir Arap ise video kayıdı yaparken “Allahu Ekber” demektedir. Kamera bu adamın eline odaklanınca iki parmağının kopmuş olduğunu göstermekte ve bu kişinin Ebu Hamza olduğunu izleyiciye düşündürmektedir.

İlerleyen sahnelerde, yeni ipuçları elde eden Amerikan ajanları sayesinde şüpheli olabilecek bir yer bulunur ve baskın yerine Arap polislerle birlikte giderler. Baskın sonrası şüpheliler ölü olarak ele geçirilirler. El parmaklarını kontrol eden Fleury, Ebu Hamza adındaki şüphelinin baskın yerinde olmadığını anlar. Baskın yerlerinde farklı ülkelerin -ki bunlardan biri Japonya'dır- büyükelçiliklerinin fotoğraflarını gören Fleury, ABD'li ajanlara ve Arap polislerine bu ülkelerin Irak'ta askerleri bulunan ülkeler olduğunu söyler. Bu teröristler için "düşman" sadece ABD değil, onların yandaşları da "kara listenin" içindedirler. Olay yerine gelen ABD büyükelçiliğinden Schmidt, ajanlara olayı çözdüklerini ve dışarıda onları bir aracın beklediğini ve "eve" döneceklerini söyler. Çünkü bu baskın esnasında FBI'nın burada bulunması El Cezire<sup>101</sup> tarafından gereğinden fazla abartılacaktır.

Uçağa doğru yolda giderlerken, bir araba buldukları konvoydaki araca çarparak patlar ve buldukları araba ağır bir kaza geçirir. Ajanlar ve arabada bulunan iki "iyi" Arap polis kazadan yaralı bir biçimde kurtulurlar ama kaza sonrası olay yerine silahlarıyla teröristler gelir ve kaza yapmış arabanın içinden Amerikalı ajanlardan Leavitt'i arkadaşlarının yoğun çabasına rağmen sürükleyerek kaçırlar. Arap polisler ve Amerikalı ajanlar araçtan çıkarak arkadaşlarını kurtarmaya çalışsalar da teröristler onu çoktan bir aracın içine bindirip uzaklaşmışlardır. Bu esnada başka bir araçtan geride kalan Amerikalı ajanlara ve Arap polislere ateş edilmeye başlanır. Ajanlar ve polisler karşılık vererek aracın içindekileri yaralarlar. Ateş açılan aracın içindeki Araplardan biri ağır yaralı bir biçimde olay yerinden uzaklaşırken, ajanlar ve polisler başka bir araca binip bu aracı takip etmeye başlarlar. Ajanların ve polislerin bulunduğu araçta tam bir panik yaşanmaktadır. Arkadaşlarının öldürülmek üzere kaçırdığını düşünen ajanlar, kaçıranları "geberteceklerini" bağırılmaktadırlar. Aynı anda ekranda Leavitt'in bulunduğu araç gösterilir. Leavitt araçtan kaçmaya çalışmakta ama teröristler tarafından dövülerek durdurulmaktadır. Artık aksiyon sahneleri başlamıştır. Hızlı araba kovalamaca sahneleri içinde birden, bir caminin minaresi ve tepesindeki "hilâl" gösterilir. Bu kovalamaca esnasında

---

<sup>101</sup> Katar merkezli bir haber kanalı olan El Cezire, Arap dünyasına ilişkin güncel haberlerini yayınlamaktadır.

gösterilen “hilâl” film boyunca defalarca gösterilmiştir. Ancak, buradaki önemi “düşmanı” belirtmek içindir – ki bu “düşman” İslamdır.

Leavitt elleri ve ağız bağlı bir biçimde arabadan sürüklenerek indirilerek bir binaya sokulur. Arkasından da yaralı Arabin olduğu araç binanın önüne gelir ve yaralı Arap içeri sokulur. Son gelen aracı takip eden ajanlar ve polisler, binanın önüne gelirler. Albay buldukları bölgenin güvenli bir bölge olmadığını ve orada olmamaları gerektiğini söylemektedir, çünkü orası Amerikalılar için “tehlikelidir”. Bu sözler ile “Krallığın” ABD için güvenli bir yer olmadığı tekrar seyirciye hatırlatılır.



Resim 49: Krallık filminden bir sahne

Arabanın içinde bulunanlar çevreyi gözlemekte ve silahlarını hazırlamaktadırlar. Ajanlardan biri dışarıda bulunan kara çarşafli, yüzü peçeli bir kadınla göz göze gelir (bkz. Resim 49). Hollywood’un daha önce kullandığı göstergeler dizgesinden kurtulamayan bu film, burada da çarşafli ve peçeli kadın imgesini kullanır. Kadın kafasını iki yana sallayarak, orada olmamaları gerektiğini ima etmektedir.

Kadının arkasından elinde füzeyle yüzü kapalı bir Arap belirir (bkz. Resim 50) ve hedef olarak buldukları aracı belirler. Burada izleyici afixi hatırlar. Çünkü afixte bulunan geleneksel Arap kıyafeti olan dishdash’ın<sup>102</sup> içinde ve başlarındaki örtüyle sırtları dönük iki Arap’ın aynısıdır elinde füze-atar tutan

<sup>102</sup> Geleneksel Arap beyaz erkek kıyafeti.

Arap. Füzeden ve arkasından atılan el bombasından kurtulan ajanlar ağır bir çatışmanın içine girerler. Bu dövüş sahnelerinde bile 'ötekileştirme' kendini göstermiştir. Amerikalı FBI ajanları ile Suudi teröristler arasında çıkan çatışmada, ajanlar tam bir organize içinde hafif silahlarla ve takım halinde savaşırken, teröristler ağır silahlarla organize olmadan birbirlerinden uzak noktalarda çatışmanın içindedirler ve bu çatışmanın sonucunda FBI ajanları organize olamayan teröristleri mağlup ederler. Bunun yanı sıra, kamera disiplinli Amerikan ajanlarına odaklanmış ve Arap polisleri çekmemektedir. Ayrıca teröristler silah kullanımında başarısız, ama Amerikan ajanları her silah atışıyla bir teröristi öldürmektedir. Bu tarz çekim Hollywood'un birçok kopya ürününde mevcuttur. Bu tip kopya ürünlerde kullanılan bu tarz sahneler düzenlam olarak bir dövüşü simgelese de, yananamlarında Barthes'in belirttiği kötü ile iyinin dövüşü vardır. Örneğin *Rules of Engagement* (2000) filminde Yemenlilerle çatışmaya giren Amerikan askerleri kendilerine ateş açan tüm keskin nişancı teröristleri öldürmüşlerdir.



Resim 50: Krallık filminden bir sahne

Burada izleyiciye yine "duygusal bir gerçeklik" verilir. Çünkü kaçırılan Amerikalı ajan Leavitt'tir. Bir odaya götürülür, elleri ve ağzı bantlanmıştır (bkz. Resim 51, syf. 147). Karşısında bulunan Arap bir video kamera kurmaktadır. Burada izleyici yüzü kapatılan Leavitt'in başının teröristler tarafından "İslam kılıcı" ile kesileceğini düşünürler, çünkü kamera Leavitt'in korku dolu bakış açısından hemen yanında duran, elinde siyah büyük bir kılıç tutan Arabı gösterir.

Barthes'in (1990: 62) *Çağdaş Söylenler*'de, Kazan'ın *Rihtımlar Üstünde*<sup>103</sup> adlı filmde yer alan bir işçinin acı dolu hikâyesindeki örneği burada yakalanan ajanla örtüşmektedir. Bu filmdeki başkarakterle izleyicinin kaynaştığını ve yokluğunun gösteriyi izleme isteğini bıraktıracağını belirten Barthes (1990: 63-64) bu karakterin izleyici için “yeni İsa” olduğunu ve izleyicinin onun acısına sonuna kadar katıldığını belirtir. Burada kaçırılan ajanın tüm korkusuna katılan izleyici, kameranın odaklanarak çektiği “kılıç” nesnesi üzerine anlamlar yükler. Bu tarz görüntülerin CNN ve benzeri birçok haber kanalında defalarca yayınlanmış olması böyle bir algılayışın çağrışımlarını da zaten önceden hazırlamıştır. Burada Arnheim'in örneklediği “basit gamalı bir haç tasarımı” örneği verilebilir. Arnheim, yeni bir anlam taşıyıcısı olduğunu belirttiği haçın artık başka çağrışımlardan arındığını belirtir ve son derece duygusal bir yananlam içerdiğini ve yaydığını söyler (2007: 166). Bu örnek üzerinden filmin o sahnesinde gösterilen kılıçın da aynı tasarım işlevinden geçtiği ve ona “İslam Kılıcı” yananlamının yüklendiği söylenebilir. Ayrıca, binanın içine Leavitt'i kurtarmak için giren Fleury, Mayes ve El Gazi kapalı kapıları kontrol ederlerken, kapılardan birinin yanında kan izleri görürler ve kapıyı açmadan önce Fleury, El Gazi'ye “Allah kapının hangi tarafında” diye sorar. El Gazi'nin cevabı ise “yakında göreceğiz olur. Bunun üzerine kapıyı açan ve içeride buldukları teröristleri öldüren El Gazi ve Fleury, seyirciye “Allah”ın onların yanında olduğunu gösterirler, çünkü “Allah” doğrunun ve haklının yanındadır ki bu durumda doğru ve haklı olanlar Fleury ve ona yardım eden El Gazi'dir. Sonraki sahnelerde Ebu Hamza'yı yakalarlar. Fakat El Gazi yaralanmıştır ve Fleury'nin kollarında son nefesini verirken Fleury, El Gazi'ye sürekli “onları hakladık” der. Fleury'nin bu sözleri ile seyirci El Gazi'nin iyi Arap olduğunu ve Amerikalıları korurken “şehit” olduğu izlenimi yaratılır. Ayrıca, kahraman Amerikalılar kötü adamları yakalamış ve cezalandırmıştır.

---

<sup>103</sup> Marlon Brando tarafından canlandırılan Terry isimli başkarakter limanlarda yerel çete patronu Johnny Friendly için çalışan eski bir boksördür. Daha sonra çeteye karşı savaşmaya başlayan karakter, limanda dışlanır ama sonunda çete liderine karşı işçileri yeniden birlik haline getiren bir kavgadan sonra zafer kazanır.





Resim 51: Krallık filminden bir sahne

“Krallıktan” ayrılmadan önce El Gazi’nin evine başsağılığına giden Fleury, El Gazi’nin oğluna “babam çok cesur bir adamdı ve benim iyi bir arkadaşım” diyerek, filmin başında ölen Amerikalı arkadaşının oğluna yaptığı konuşmayı izleyiciye hatırlatarak El Gazi’nin de onun bir arkadaşı olduğu izlenimini verir. Seyiciye “suçluları” yakalamak için El Gazi karakteri üzerinden “iyi” Arap ve “olumlu” Arap imajı yaratılmaya çalışılsa da filmin genelinde büyük çoğunlukla yer alan “kötü” Arap imajı daha çok yer almıştır.

“Ev”lerine gitmek üzere uçağa binerlerken, Çavuş Haytham Fleury’e bir tesbih<sup>104</sup> verir ve “endişelerini gidermek için” der. Ülkelerine dönen ajanlar arasında geçen konuşma, aynı anda “Krallıkta” bir anne ile oğlu arasında geçen konuşmayla paralel bir biçimde verilir:

FBI bürosu;

*Leavitt: Krallığa gitmeden önce, FBI’da yapılan toplantıda, Mayes Manner için ağlarken, kulağına eğildin ve birşeyler fısıldadın ve birden Mayes ağlamayı kesti. Ne söyledin ona?*

Suudi Arabistan;

*Arap Kadın: Deden (Ebu Hamza) ölmeden önce kulağına bir şeyler fısıldadı. Ne söyledi sana?*

<sup>104</sup> Tesbih, birçok dinde ibadet aracıdır. İslamda Allah’ın sıfatlarını tesbih ederken sayı saymak için kullanılır. Din dışında stres atmak için çevirilir.

FBI bürosu;

Fleury: *Sakın korkma hepsini öldüreceğiz.*

Suudi Arabistan;

Küçük çocuk: *Sakın korkma hepsini öldüreceğiz.*

Filmin son sahnesini oluşturan bu görüntülerle izleyiciye daha savaşın bitmediğini ve devam edeceği gösterilmiş olur. Barthes (1990: 19), *Çağdaş Söylenler*'de boks sporunu anlatırken bu sporun özelliğinin izleyici tarafından "iyilik ve kötülük arasındaki söylensel dövüş" olduğunu belirtir. *Rocky* filmi izlerken izleyici kötü dövüşçünün Rus olduğunu düşünür ki böylece dövüş siyasal nitelik kazanır. Dövüşü izlerken de kazananın adaleti getirecek olan iyi dövüşçü olmasını ister. Barthes, göstergelerin düş kırıklığı yaratmadığını ve kitlenin kendisinden beklediğini sonunda verdiğini söyler. Bu film içinde aynı unsur geçerlidir. Çünkü Amerikalı ajanlar, zor bir dövüşün sonunda Arap teröristleri yakalar ve adaleti sağlar. İzleyici burada hayal kırıklığına uğramaz ama filmin sonunda verilen mesajla da bu dövüşün halen devam edeceğini bilir.

Film, terörle mücadeleyi anlatan bir kurgu üzerine inşaa edilmiştir ki bu da ABD'nin 2001'de yaşadığı terör saldırısından sonra uyguladığı öncelikli dış politikasıdır. Bu nedenle filmin görsel ve sözlü çözümlerinde Ortadoğu-Arap imgelerinin üzerine yoğunlaşarak, günümüz Oryantalizm ruhunun gölgesindeki ABD'nin Ortadoğu'ya ilişkin yürüttüğü ideolojiyi yansıtan sahneler seçilmiştir.

"Terörü" bir savaş olarak algılayan ABD, bu ideolojiyi canlı tutmak için de en gözde sözcüsü Hollywood'u kullanmaktadır. 2001 terör saldırısını yaşayan ABD Başkanı George W. Bush yeni yüzyılın Haçlı seferlerini başlatacağını 14 Eylül'de Ulusal Katedral'de yaptığı konuşma ile ülkesine ve dünyaya duyurur: "sizi duydum ve bu binaları devirenler yakında siz de bizim ulus olarak sesimizi duyacaksınız." 17 Eylül'de Beyaz Saray'da düzenlenen basın toplantısında ise tüm dünyaya "Dünya Polisi" imajını hatırlatır: "Bu gece, biz bir ülke olarak bir tehditle uyandık ve özgürlüğünü savunmamız istendi... ya biz düşmana adaleti

götüreceğiz, ya da adaleti biz düşmana götüreceğiz” (aktaran Semmerling, 2008: 234)

Hollywood tarafından yaratılan “Terörist Arap” imgeleri *Krallık* filminde de devamlılığını korumuştur. Temsil, politika ve psikoloji bu filmle bir ilişkiler ağı oluşturmuştur. Bu ağ içindeki çerçeve ve kompozisyonlardaki öğelerde filmin politik temasını destekler. Dolayısıyla Hollywood’un Ortadoğu hakkındaki bilgisinde bir değişim olmadığı bu filmde açıkça görülmektedir. ‘Ötekileştirme’ üstü kapalı olarak Batıya ikili düşünce yapısının ve dünyayı organize etme yönteminin kapılarını açmıştır. *Krallık* filminde de Batı medeniyeti Doğunun tehdidi altındadır ve dünya (Batı-ABD) Ortadoğunun terörle elde etmek istediği güce karşı koyacaktır. Filmin başkahramanı ve karakteri Fleury, ‘özgürlüğü’ ve ‘demokrasiyi’ kaybetmekten korkmaktadır. Filmde Doğunun tehdidini kabul etmeyen Fleury bunun için Hamza ile savaşmayı tercih ederken Batı içinde bir simge haline dönüşür. Bu simge klasik Amerikan versiyonu bir “kahramandır”: Bu kahraman sömürgeci bakış açısıyla, bilimsel bilgisiyle, otoriter diliyle, çağdaşlık taraftarı, zeki bir “insandır” ki bu özellikler Semmerling’e (2008: 34) göre, izleyici “Doğuyu ancak bu özelliklere sahip bir kahramanın gözünden” görebilir ve anlayabilir.

## SONUÇ

Ortadoğu, Ortaçağdan bu yana Batı için hem bir cazibe bölgesi, hem de etnik, dini ve kültürel bakımdan farklı unsurların da yer aldığı bir mekân olarak “Öteki” olmuştur. Ondokuzuncu yüzyılda gerek yeraltı ve yerüstü zenginlikleriyle gerek jeopolitik ve jeostratejik konumu ile “ötekiliğini” korumuştur. 20. yüzyılın son dönemlerinde İslam’ı kendi diskuru yapan birçok örgüt bu bölgede ortaya çıkmış, Batılı hegemonyaya karşı terör saldırıları düzenlemeye başlamıştır. Terör daha önceleri farklı bölgelerle ilişkilendirilirken, 11 Eylül 2001 saldırısı sonrası terör ve İslam birbiri ile ilişkilendirilmiş ve Ortadoğu bölgesi ile birlikte anılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla 2000’lerde mekân düzenleme aracı olarak terörizme karşı savaş açan ABD’nin “düşman ötekisi” olmuştur.

Hollywood’un anlam kodları içinde ABD’nin politik ideolojileri hep görülmüştür. Bu çalışmada ABD-Ortadoğu dış politikalarının tarihsel incelemesine dayanarak, Hollywood filmlerinde Oryantalizmin söz ve eylemlerle ifade edilen bir metin haline nasıl dönüştürüldüğü gösterilmiş, bu büyük ekonomik sektör içinde farklı film türleriyle “Arap- ötekinin” yirminci yüzyılın başından başlayıp günümüze kadar nasıl bir değişim geçirip bugüne eriştiği incelenmiştir. Çalışmanın amacı doğrultusunda, ABD’nin uluslararası ilişkilerinde izlediği ajandaya göre hareket eden Hollywood’un her dönem “düşman” imgesini beyaz perde de nasıl resmettiği gözlemlenerek, önce II. Dünya Savaşında Naziler ve Japonların bu imgeyi üstlendiği, Soğuk Savaş döneminde ise Komünist Rusların bu rolü oynadığı belirtilmiştir. Soğuk Savaşın ardından, günümüzde, “düşman” imgesini köktendinci İslam grupların aldığı serimlenmiştir. Hollywood tarihinin ilk yıllarında, Arapların sinemadaki temsilinin “eğlendirmek” amaçlı olduğu dönem analizlerinde belirtilerek, ötekileştirilen eski Sovyet Komünistlerinin yerine iyi ve kötüyü polarize etmek için yeni “öteki-Arap” imgesinin 1980’lerde yaratılmaya başlandığı betimlenmiştir. 11 Eylül sonrasında Yeni Oryantalizm söylemi ile birlikte Hollywood’da ki “ben” ve “ öteki” ayrımının daha keskin bir tavırla Orta Doğu’ya yüklendiği görülmektedir. Klasik Oryantalist öğelerin tamamen silinmediği beyaz perde, Yeni Oryantalizmin “tehditkâr” öğelerle güçlendirilmiş bir ötekisini yansıtmaktadır.

Son olarak, incelenen *Krallık* filminin daha önceki Hollywood kopyaları gibi Doğu kültürüne ve coğrafyasına yönelik ötekileştirici ve önyargı dolu yorumlarına işaret edilerek, bunun ABD'nin yirmi birinci yüzyıl başlarında Ortadoğu için güttüğü dış politika stratejilerinin bir yansıması olduğu belirtilmiştir.

İnsanların zihninde oluşan “gerçek” bilgi, fantezi senaryolarına dayanır diyen Zizek (2004: 69), öznenin bu gerçekleri bir dizi imgesel özdeşlemelere dayandırdığını belirtir. Toplumsal gerçekliğin kendisini yapılandırması sonucu “ötekinin” ortaya çıkışı siyasi düzenlemelerin gerçekliği ile bir paralellik yaratır (Zizek, 2004: 101). “Ötekinin” işaretlendiği yerde de “gerçekliğin” oyunu oynanır- ki bu oyun da iktidar ve egemenliğe dayanır. Hitchcock filmleri üzerinden iktidar ve iktidarsızlık denklemini inceleyen Zizek, bu çalışma için bir rehber olmuştur. Bu çalışmada görüldüğü gibi, ABD (Batı) ve Ortadoğu (Doğu) ilişkisi içinde de iktidar ve iktidarsızlık denklemi mevcuttur. Hollywood sineması rehberliğinde iktidara sahip olmayan Doğulu imgesi altında nesneleştirilerek yaratılan “Arap-Öteki”, bilgisiz ve yüzeysel bir simgesel ağın içine hapsedilmiştir. Üretilen farklı türlerdeki filmlerin olay örgülerinde yaratılan imgesel içerikler, Arap-ötekiyi tarihsel dilimler içinde şekillendirmiş ve bugünkü konumuna getirmiştir. Bir başka deyişle, öyküsel gerçekliğe dâhil edilen “öteki” tarihsel bağlamın açtığı kimliğinden kurtulamaz. “Kurgu” ile “gerçekliğin” iç içe girdiği beyaz perde, “ötekinin eksikliğini” yansıtır diyen Zizek (2004: 121), böylece yaratılan anlamların içselleştirildiğini belirtir.

Analiz edilmiş olan *Krallık* filminde Batı zihniyetine göre inşa edilmiş bir Arap-öteki imgesi açık bir şekilde gözler önüne serilir. Bu filmdeki “ötekinin” tarihsel bir sürecin sonundaki farklılaştırıcı ilişkilerin bir toplamı ya da sonucu olduğu söylenebilir. 11 Eylül gerçeğinin işlevi filmin kurgusal yapısına işlenmiş ve “siyasallaştırılmış mekânı “ –ki burada kast edilen Ortadoğu’dur- üzerine bu kurgu da konumlandırılmıştır. Arnheim’in belirttiği “algısal taşıyıcı” filmin başında gösterilen gerçek 11 Eylül terör saldırıları görüntüleri olup, bir simgesel işlevle filmin fikrinin yapısal iskeletinin oluşmasına rehberlik etmiştir. Filmin ilerleyen sahnelerinde gösterilen diğer temsillere yüklenen (hilal, cami, çöl ve

Arap) anlamlar da Hollywood'un uzun yıllardır beyaz perdesinde asılı kalan temsiller ve anlamlardan farklı değildir. Bu tür bir örüntü filmin 11 Eylül sonrası çekilen filmlerle paralellik kazanmasını sağlar ki bu da “yeni düşman Arap” temsilidir. Arnheim (2007: 253), düşüncelerin şekle gerek duyduğunu ve şeklin de bir ortamdan türediğini belirtir. *Krallık* filmi ABD'nin Ortadoğu için siyasi düşüncelerinin somut olarak şekle girmiş örneğidir. Söylemsel ve görsel Oryantalist düşüncenin bir uzantısı olan film ABD'nin politik ideolojilerinin somut bir “gerçekliğidir”.

Biz (Batı) ve ötekileri ayıran faktörler biz tarafından tarihin çeşitli zamanlarında yeni anlamlar yüklenerek derinleştirilmiştir. Ayırıştırıcı bu faktörler günümüzde terörle savaş adı altında başka bir kimlik kazanmış ve uçurum genişlemiştir. Levinas'a göre ötekini kendi dünyamıza indirgeyerek açıklamak yerine, kendimizden ayrı olarak bir ilişki yaratmalıyız (aktaran Uluç, 2009: 52). Levinas'ın da belirttiği gibi, ötekine biz'in gözlüklerinden bakarak yorumlamak bu ayırıştırıcı faktörleri silinmez kılacaktır. İter ise ötekine etik bir sorumlulukla yaklaşıldığında farklılıkların oluşturduğu derin uçurumların kapanacağını belirtir (aktaran Uluç, 2009: 53). Edinilmiş bir kimlik olan “öteki”nin eski imgelemleri içinde sıkışıp kalmak yerine etik yaklaşımlar içinde ötekinin “ötesine” geçilebildiği takdirde toplumsal yeni pratiklere yer açılabilecektir. “Öteki” ile diyalog kurmadan yaratılan “biz” öznelleştirilerek, farklılıklardan beslenmiştir. Belki de yine sinema bu noktada anlam şemaları içinde “öteki” ile diyalog kuracak bir araç olacak ve çok kültürlülüğün sesine dönüşecektir.

“Toplumsal kimlikler” için verilen mücadele her geçen gün daha da zorlaşmaktadır (Morley ve Robins, 1997: 48). Tarih boyunca var olan “mekânsal sınırlar”; siyasal hareketler ve örgütlenmelerle beslenerek sosyal yapı ve değerlerin “farklılıklar” üzerine kurulmasına yardımcı olmuştur. Bu çalışmada çözümlenen *Krallık* filminin ahlaki evreni de bu bir dizi farklılıklar üzerine kurulmuştur- ki bunlar yüzyıllardır süren “öteki” kalıplarının bir uzantısıdır. Doğu-Batı, geri kalmışlık-modernlik, adalet-adetletsizlik ve zayıf-güçlü zıtlıkları bu filmin farklıları üzerine oturarak filmin “öteki”liğinin öne çıkmasına yardımcı olur.

Gösterinin hâkimiyet kurduğu bu dönemde, geri dönüşlerle kendini tekrarlayan bir söylem içinde Oryantalist “gerçekliğini” sürdürmektedir. Her ne kadar günümüzde enternasyonalizmin sağladığı yeni boyut ile “mekânsal sınırlar” yeni bir anlam kazanmışsa da toplumsal gerçeklerin ürünü olan ideolojik olgular gösteri biçiminde maddileşmeye devam etmektedir. Bu, yeni medya yüzünden kan kaybeden sinemada her ne kadar sembolik coğrafyaların alanını daraltmışsa da bir temsil aracı olan sinemanın toplumun değer yargıları ve inanışlarını ideolojik bir kalıp içinde sinemasal biçimlere dönüştürerek farklı öyküleme stratejilerinde politik süreçleri harekete geçirip görsellik kazandırmasındaki önemli rolleri üstlenmeye devam etmesine yol açacaktır. Bu çerçevede içinde hâkim görselliğin yarattığı algının nasıl değişeceği aranan cevap değildi bu çalışmada. Asıl bu görselliklerin içine tarih boyunca hapsolmuş bir Arap-ötekiyi belirtmekti. Bu belirlemenin sonucunda bir sonraki aşama izleyici algısı üzerinde yapılabilecek bir çalışmadır.

Rainey’e göre, izleyici algısı beyaz perdede verilen illüzyonlarda önemli bir rol oynar. Ona göre algı “insanların dünyaya nasıl baktığı ya da olayları nasıl gördüğüdür; dinlerde, ideolojide, politik inançlarda hatta önyargılardaki farklılıklar insanların nasıl algıladığı ile alakalıdır.” Yaratılan Ortadoğu dekorunda yer alan Arap imgelerinin sinemadaki yansımasındaki yanılsamaları incelemek için, bu bireylerin kişilikleri, davranış tutumları, inançları, yaşadıkları toplumun yapısı, ekonomik boyutu, kültürel gelenekleri, ulusal ve tarihsel izdüşümleri incelenmelidir. Bu çalışmanın bir sonraki aşaması olarak önerilen boyut ise işte bu anlayış içinde çevrelenmiş olan bir izleyici araştırması olacaktır. Toplumun yarattığı sistemin doğruluğu ile büyüyen birey, etrafındaki olaylara da bu pencereden bakması kaçınılmazdır.

Bu noktada, bu çalışma ABD-Ortadoğu dış ilişkiler politikalarındaki tutumları tarihsel bir süreç çizelgesinde Oryantalizm rehberliğinde incelemiş ve Hollywood sinemasında bu ilişkinin izdüşümleri inceleyerek, örnek bir film çözümlemesi üzerinden yorumlamıştır. Çıkan sonuç ışığında “öteki”nin nasıl ötekilikten kurtulacağına cevap aranmamışsa da öneri olarak Schanapper ve İter’in düşünceleri verilebilir. Schnapper’a (2005) göre, değişen bu dünya

içinde kùltùrlere global bir yargı ile bakılmaması gerekmekte ve böylece farklı kùltùrlerin göreliliklerinin anlamlarının muhafaza edilebilir. Kristeva ise “biz” olan dünyada birçok kùltürün var olduğunu anlar ve kabul ederse, kùltürel tekelin yıkıcılığını keşfeder diye belirtir. Farklılığa zenginlik kaynağı olarak bakılırsa sinema da bu çeşitliliği yansıtabilir (aktaran Uluç, 2009: 53).



## KAYNAKÇA

- Akar, A. (2004). *Kıyamet Komplosu Küresel Kaosun Kriptoları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Akdemir, E. (2011). 11 Eylül Sonrası Amerika'nın Ortadoğu Politikası ve Düşünce Kuruluşları. S. Laçiner ve A. Celalifer Ekinci, (Ed.), *11 Eylül Sonrası Ortadoğu* içinde (281-332). Ankara: USAK Yayınları.
- Akkurt, M. (2005). *Afganistan'ın Yapılanmasında Siyasi ve Ekonomik Stratejiler*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Aktan, G. (2002). *Dünyada Terör: Terörizm ve Uluslararası İlişkiler. Dünyada ve Türkiye'de Terör*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları.
- Alam, M. Shahid. (2007). *Challenging The New Orientalism; Dissenting Essay on the "War Against Islam"*. Islamic Publications.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Y. Alp ve M. Özışık, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ambrose, S. E. ve Brinkley, D. G. (1993). *Rise to Globalism: American Foreign Policy Since 1938*. London: Penguin Books.
- Anderson, R. ve I. Fawzy (1988). *Egypt Revealed: Scenes from Napoleon's Description de l'Egypte*. Cairo: American University in Cairo Press .
- Andrew, D. (Ed.). (1976). *The Major Film Theories*. Oxford: Oxford University Press.
- Arı, T. (2007a). *Geçmişten Günümüze Ortadoğu Siyaset, Savaş ve Diplomasi* (Güncellenmiş 3. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Arı, T. (2007b). *Irak, İran, ABD ve Petrol* (Güncellenmiş 2. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.

- Armağanoğlu, F. (1991). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914-1995*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Asad, T. (2003). *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity (Cultural Memory in the Present)*. USA: Stanford University Press
- Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Ausland, J. C. ve Nitze, P. H. (1996). *Kennedy, Krushchev and the Berlin-Cuba Crisis, 1961-64*. Aschehoug AS: Scandinavian University Press.
- Bacevich, A. J. (2005). *The New American Militarism*. New York: Oxford University Press.
- Bal, İ. (2003). Ortadoğu'da Savaş, ABD ve Türkiye. *Stratigma Dergisi*, 3, s: 4.
- Balçı, B. (2000). *Modernizm Bağlamında Dışavurumcu Sanatın Nesneye Bakışı*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana
- Barthes, R. (1990). *Çağdaş Söylenler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthold, V. V. (2000). *Asya'nın keşfi, Rusya'da ve Avrupa'da Şarkiyatçılığın Tarihi*. (K. Bayraktar ve A. Meral, Çev.). İstanbul: Yöneliş.
- Bayramoğlu, M. (1999). *Marshall Planından Bahar Devrimine Hollywood Sinema Endüstrisi*. İstanbul: Evrensel Kültür.
- Beaulieu, J. ve M. Roberts, (Ed.) (2002). *Orientalism's Interlocutors: Rewriting the Colonial Encounter*. Durham, NC: Duke University Press.

- Benjamin, R. (2003). *Orientalism: Delacroix to Klee*. Sydney, Australia: Art Gallery of New South Wales.
- Bernstein, M. ve G. Studlar (1997). *Visions of the East: Orientalism In Film*. New Brunswick, NJ: Ruthers University Press.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bilgin, S. ve Kooij, F. (2006). Savaştan İstihdama, Terör Yasamış Kadınlar: Hollanda Anlatıları. F. F. Gümüšoğlu. (Ed.), *Terör, Şiddet ve Toplum* içinde (35-42). İstanbul: Bağlam Yayınları
- Bilmes, L. J. ve Stiglitz, J. E. (9 Mart 2008). The Iraq War Will Cost Us 3 Trillion, and Much More. *The Washington Post*.
- Bozkurt, E. (2003). *Birleşmiş Milletler Sisteminde Kuvvet Kullanımı*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Bottomor, T. (2001). *Marksist Düşünce Sözlüğü* (Çev. Mete Tunçay). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bradford, M. E. (1994). *Founding Fathers: Brief Lives of the Framers of the United States Constitution*. KANSAS: University Press of Kansas
- Braudy, L. ve M. Cohen (2004). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Brezezinski, Z. (2001). Bir Siyasal Savaş Planı. *The Wall Street Journal* ,25 Eylül 2001. M. Sever ve E. Kılıç (Ed.). *Düşmanını Arayan Savaş*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Brzezinski, Z. (Güz 1992). The Cold War and Its Aftermath. *Foreign Affairs*, vol.71, no.4.
- Bulut, Y (2006). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. İstanbul: Küre Yayınları.

- Burnett, R. (2004). *İmgeler Nasıl Düşünür?*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Haylaz Yayınları.
- Campbell, D. (1992). *Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Camporesi, P. (1991). *The Fear of Hell: Images of Damnation and Salvation in Early Medieval Europe*. US: Pennsylvania State University Press.
- Carrier, J. G. (1992). Occidentalism: The World Turned Upside-down. *American Ethnologist*, 19 (2): 195–212.
- Chapman, G. (2004). A. Kuyuş ve F. Üstel, (Ed.) *Gençler İçin Çağdaş Tarih*. İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Childs, P. ve P. Williams (1996). *An Introduction to Post-colonial Theory*. London, England: Longman.
- Chomsky, N. (2001). *Sömürgecilikten Küreselleşmeye*. (M.E. Sakıncı, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Clancy, T. & Homer, C. (1997). *Her Erkek Bir Kaplandır*. (F. Kurtulmuş, Çev.). İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Clark, I. (2001). *The Post-Cold War Order, The Spoils of Peace*. Oxford: Oxford University Press.
- Clifford, J. (1986). Introduction: Partial Truths. J. Clifford ve G.E. Marcus, (Ed.). *Writing Culture* içinde (1-26). Berkeley: University of California Press.
- Combs, J. ve Combs, S. (1994). *Film Propaganda and American Politics: An Analysis and Filmography*. New York: Garland Publishing
- Coward, R., ve Ellis, J., (1985). *Dil ve Maddecilik: Semiyolojideki Gelişmeler ve Özne Teorisi*. (E. Tarım, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.+

- Crooke, A. (05/06/2006) *Yeni Oryantalizm'in "Barbarları" Ve "Haydutları"*. (B. Baklagil, Çev.). Erişim Tarihi, Mayıs, 2009  
<http://www.pusula.tv/detail.asp?Gundem=2219>
- Çağan, K. (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*. Ankara: Altinküre Yayınları.
- Çakmak, H. (2003). *Avrupa Güvenliği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çalış, S. (1999). Ulus, Devlet ve Kimlik Labirentinde Türk Dış Politikası, *Liberal Düşünce: Türk Dış Politikasında Demokrasi, İnsan Hakları ve Kimlik Tartışmaları*, 4, 1, s. 10.
- Çalışkan, K. (2008). Ortadoğu Siyaseti ve Toplumlari Anlamak. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*. Cilt 39, s: 1-21.
- Çelik, N. B. (1999). *İdeoloji Kuramlarında Özne: Althusser ve Gramsci, Kültür ve İletişim*, 2 (2), s: 101-129.
- Çongar, Y. (18 Mart 2007) *Salman Rushdie ile edebiyattan siyasete – 3 ZAMAN ALABİLİR AMA...Türkiye, Pamuk'un değerini bir gün anlar*. Erişim Tarihi, Temmuz 2007, <http://www.milliyet.com.tr/2007/03/18/guncel/agun.html>
- Çoruk, Ş. A. (2007). Oryantalizm Üzerine Notlar. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: IX. Sayı: 2.
- Dağı, Z. (2002). *Rusya'nın Dönüşümü: Kimlik Milliyetçilik Ve Dış Politika*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Davutoğlu, A. (2001). *Stratejik Derinlik*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demirer, T. (2001). Terörist mi dediniz- Küreselleşme ve Terör. *Küreselleşme ve Terör*. M. A. Civelek (Ed.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Dewey, J. (1989). *The Public and Its Problems*. K. Dolbeare, (Ed). İçinde (482-500). *American Political Thought* New Jersey: Chatham.
- Dilman, H. (2009). Uluslararası İlişkilerde Eğretilen Kullanımı, *Harp Akademileri Komutanlığı, Stratejik Araştırmalar Enstitüsü, Güvenlik Stratejileri Dergisi*. Yıl 5, Sayı 9.
- Dixon, W.W. (Ed) (2004). *Film and Television After 9/11*. USA: Southern Illinois University Press.
- Doğan, N. (2004). Yeni Dünya Düzeni Bağlamında Uluslar Arası Sistem, NATO'nun Rolü Ve Türkiye'nin Stratejik Konumu. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 10, s: 25-41.
- Dudu, M. (2009, 17 Temmuz). Politika ve Sinema Üzerine. *Futuriska Dergisi*. Erişim Tarihi, Eylül 2010 <http://www.futuristika.org/kultura/sinema/politika-ve-sinema-uzerine/>
- Durukan, K. (2010). *Doğu-Batı İkilemine Dört Bakış: Montesquie, Fanon, Galeano, Said*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Edward, B. (2001). Yankee Pashas and Buried Women Containing Abundance in 1950's Hollywood Orientalism. *Film & History*. 31.2. s: 13.
- Erdem, E. İ. (2004). *The Clash of Civilizations: Revisited After September 11*. B. Aras ve G. Bacık (Ed.). *September 11 and War Politics*. İstanbul: İstanbul Fatih Üniversitesi Yayını.
- Erhan, Ç. (2002). Soğuk Savaş Sonrası ABD'nin Güvenlik Algılamaları, R. İnanç ve H. Taşdemir, (Ed.) *Uluslararası Güvenlik Sorunları ve Türkiye*, içinde (61) Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

- EROL, H. (6 Ağustos 2010 ). *Geçmişten Günümüze ABD'nin Ortadoğu Politikası*. Erişim Tarihi, Aralık 2010,  
<http://www.tuicakademi.org/index.php/kategoriler/amerika/252-gecmisten-gunumuze-abdnin-ortadoğu-politikas>
- Esmer, C. (Mart/Nisan 2005). Yeniden Ayağa Kalkmaya Çalışan Ülke: Afganistan, *TİKA Avrasya Bülteni*, s: 32-33.
- Finler, Joel W. (2003). *The Hollywood Story*, (3d ed.). London and New York: Wallflower.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.). Ankara: Ark Yayınları.
- Frye, R.N. (1984). *History of Ancient Iran*. Munich: C.H. Beck.
- Gale, K. (Temmuz 2007) *Colonization of the Mind*. Erişim Tarihi: Ağustos 2009,  
[http://h07.cgpublisher.com/proposals/230/index\\_html](http://h07.cgpublisher.com/proposals/230/index_html)
- Giglio, E. (2000). *Here's Looking at You: Hollywood, Film and Politics*. New York: Peter Lang Publishing
- Gledhill, C. ve L. Williams (2000). *Reinventing Film Studies. "Dream Factory"*. London: Arnold.
- Gözütok, T. (2010). *19.Yüzyıl Batı Seyahatnamelerinde Ortadoğu Ve İstanbul İmgesi: François René De Chateaubriand Örneği*. A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [Taed] 44, s: 97-117.
- Gramsci, A. (1997). *Hapishane Defterleri*. (A.Cemgil, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları
- Grimmett, F. R. (1999). *Instances of Use of United States Armed 1789-1999*. Washington D.C.: Congressional Research Service.

- Gupta, U. (1976). *Hollywood and the big bucks, The business of American film*.  
Erişim Tarihi, Mart 2011,  
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/filmbizbooks.html>
- Günel, A. (2004). Büyük Orta-Doğu Projesi ve Türkiye. *Ege Akademik Bakış: Ekonomi, İşletme, Uluslar Arası İlişkiler Ve Siyaset Bilimleri Dergisi*, 4, 1-2, s: 156-169.
- Haldon, J. (2001). *The Byzantine Wars: Battles and Campaigns of the Byzantine Era*. England: History Press.
- Harp Akademileri Komutanlığı. (1990). *Körfez Krizi-Irak'ın Kuveyt'i İşgal ve İlhakı*. İstanbul: Harp Akademileri Komutanlığı Askeri Bilimler Araştırma Merkezi Yayınları.
- İlter, T. (1999). Keşfin Beyaz Mitolojisi: “Yeni Dünya”nın Keşfinden “Olgular”ın Bulgusu Yoluyla George Bush’un “Yeni Dünya” Düzen(ler)ine. Keyman, F., Mutman, M. ve Yeğenoğlu, M. (Ed.). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* içinde (235-253). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Ankara, Sayı: 1, Cilt: 1, S: 9-38.
- Kadioğlu, A. (02/02/2003). *Yeni muhafazakârlık savaş sever*. Radikal Gazetesi.  
Erişim Tarihi, Kasım 2005  
[http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=1946](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=1946)
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1999). *Yeni İnsan ve İnsanlar*. İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Kayar, M. (2003). *Amerikan İlişkilerinde Irak Sorunu*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.



- Kellner, D. (2003). September 11, Spectacles Of Terror, And Media Manipulation: A Critique Of Jihadist And Bush Media Politics. *Logos*, 2,1, Winter.
- Kellner, D. ve Ryan, M. (1997). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kennan, G. F. (1947), The Sources of Soviet Conduct, *Foreign Affairs*, 25: 566-582. <http://www.historyguide.org/europe/kennan.html>
- Keyman, F., Mutman, M. ve Yeğenoğlu, M. (1999). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Khatib, L. (2006). *Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. London: I. B. Tauris.
- Kılıçbay, M. A. (2003 Şubat-Mart-Nisan). Kimlikler Okyanusu. *Doğu- Batı: Kimlikler*, Sayı.23,Yıl.6, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, s: 158.
- Kırpık, G. (2008). Oryantalizm ve Necip el-Akîki'ye Göre Oryantalizmin Bazı Önemli Temsilcileri. *Akademik Bakış*, Cilt 2, Sayı 3, s: 243-258.
- Klein, C. (2003). *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination*. USA, LA: University of California Pres.
- Kocaoğlu, T. (2002). Afganistan Ulusal Sorununun Uluslararası Boyutları.\_A. Ahmetbeyoğlu, (Ed.). *Afganistan Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı (TATAV) Yay.
- Koçer, D. (2009). 11 Eylül Ve Amerikan Popüler Kültürüne Yansıması: Bilgisayar Oyunları Örneği. *Çanakkale Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Dergisi*. Cilt, 10, sayı 2, s: 43-55.
- Koppes, C. ve Black, G. D. (1990). *Hollywood Goes To War: How Politics, Profits And Propaganda Shaped World War II Movie*. New York: Free Press/Macmillan

- Kozloff, S. (1992). Narrative Theory and Television. R. C. Allen, (Ed.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism* içinde (67-100). London: Routledge.
- Krauthammer, C. (2007, Mayıs 18). Prelude To Six Days. *The Washington Post*. Erişim Tarihi, Şubat 2010. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/05/17/AR2007051701976.html>
- Kundi, M. A. ve Mir, F. (2002). Afganistan: Sona Ermeyen Savaş. A. Ahmetbeyoğlu, (Ed.). *Afganistan Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları.
- Kurtbağ, Ö. (2010). *Amerikan Yeni Sağı Ve Dış Politikası*. Ankara: Karınca Yayınevi.
- Lacoste, Y. (2008). *Büyük Oyunu Anlamak. Jeopolitik: Bugünün Uzun Tarihi*. İstanbul: Ntv Yayınları.
- Laçiner, S. (2007). Ortadoğu Diye Bir Yer Var mı?. *Uluslararası Hukuk ve Politika Dergisi*. Cilt: 3 Sayı:10. Erişim Tarihi, Mart 2009. <http://www.usak.org.tr/dosyalar/dergi/GYI6FMajJQzAE2kA4O5bQUNkO77VJu.pdf>
- LaFeber, W. (1997). *America, Russia, and the Cold War 1945-1996*. New York: McGraw-Hill.
- Laquer, W. (1977). *Terrorism*. Boston: Little Brown and Company.
- Leffler, M. P. (Yaz 1988). The United States and the Strategic Dimensions of the Marshall Plan. *Diplomatic History*, vol.12, no.3, s: 277-283.
- Lenczowski, G. (1990). *American Presidents And The Middle East*. USA: Duke University Press.
- Lieven, A. (2004). *America Right or Wrong: An Anatomy of American Nationalism*. New York: Oxford University Press.

- Lind, M. (2006), *The American Way of Strategy*, New York: Oxford University Press.
- Lockman, Z. (2004). *Contending Visions Of The Middle East: The History And Politics Of Orientalism*. UK: Cambridge University Press.
- Loomba, A. (1998). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Low, Barbara (1998). Mind-growth or Mind-mechanization? The Cinema in Education: Close Up 1927-1933. J. Donald, A. Friedberg ve L. Marcus (Ed.) *Cinema and Modernism* içinde (247-250). London: Cassell.
- MacKenzie, J.M. (1995). *Orientalism: History, Theory and the Arts*. New York & NY: Manchester University Press.
- Mann, J. (2004). *Rise of the Vulcans: The History of Bush's War Cabinet*. New York: Penguin.
- Marquis, C. (2003). Muslims Object to Graham. *New York Times*, 18 Nisan: B10.
- Martin, R. (2003). *Myths of Ancient Greek*. USA: Nal Trade.
- Mckay, D. (2006). Imperial Therapy: Mark Twain and the Discourse of National Consciousness in Innocents Abroad. *Colluquy*, Sayı: 11, S: 164 – 177. *Erişim Tarihi: 4 Ocak 2012*.  
<http://www.arts.monash.edu.au/ecps/colloquy/journal/issue011/mckay.pdf>.
- Memmi, A. (1991). *The Colonizer and the Colonized*. Boston & MA: Beacon Press.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

- Morley, D. ve Robins, K. (1997). *Kimlik Mekânları*. (E. Zeybekoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nafissi, M. (1998). Reframing Orientalism. *Economy and Society*, 27 (1), s: 97-118.
- Napoleoni, L. (2004). *Modern Cihat "Terör Örgütlerinin Kasalarındaki Dolarlar Nereden Geliyor"*. (N. Domaniç ve N. Avhan, Çev.). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Neve, B. (1992). *Film and Politics in America: A Social Tradition*. London: Routledge
- Nişancı, Ensar. (2001). Klasik Oryantalizmden Neo-Oryantalizme; İslam, Demokrasi ve Büyük Ortadoğu Projesi Üzerine. *Avrasya Dosyası*. Avrasya Bir Vakfı Yayını. Cilt:11. Sayı:3.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Offner, A. A. (2002). *Another Such Victory: President Truman and the Cold War, 1945-1953*. Stanford: Stanford University Press.
- Okutan, Ç. *Arap Milliyetçiliği*, Erişim Tarihi Aralık 2010, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/471/5421.pdf>
- Oskay, Ü. (1980). *Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar*. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt: 35, Sayı: 1, s: 197-253.
- Oren, M. (2002). *Six Days Of War: June 1967 And The Making Of The Modern Middle East*. USA: Oxford University Press.
- Oren, M. (2008). *Power, Faith, and Fantasy: America in the Middle East: 1776 to the Present*. USA: W. W. Norton & Company

- Özbudun, S. ve Şafak, B. (2005). *Antropoloji: Kuramlar/Kuramcılar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özcan, M. (2002). Büyük Oyun II: Taliban Sonrası Afganistan. A. Ahmetbeyoğlu, (Ed.). *Afganistan Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı (TATAV) Yay.
- Özkan, B. (2011). Soğuk Savaş Sonrası Amerikan Dış Politikası. *Stratejik Araştırmalar*, 9(16), s: 51-91.
- Özkan, T. (2003). *Bush ve Saddam'ın Gölgesinde Entrikalar Savaşı*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Öztarsu, M. F. (17.05.2010). *Rusya ve ABD İlişkileri'nin Dünü ve Bugünü, Erişim Tarihi Ekim 2011*, <http://www.sde.org.tr/tr/haberler/1052/rusya-ve-abd-iliskilerinin-dunu-ve-bugunu.aspx>
- Paret, R (1968). *The Study of Arabic and Islam at German Universities: German Orientalists Since Theodor Nöldeke*. F. Steiner .
- Parrish, S. (Eylül/Ekim 95). Soviet Reaction to the Marshall Plan: Opportunity or Threat. *Problems of Post-Communism*, vol.42, no.5, s: 18-24.
- Parrish, S. ve Narinsky, M. M. (Mart 1994). New Evidence on the Soviet Rejection of the Marshall Plan, 1947: Two Reports. *CWIHP*, Working Paper No. 9, Washington, s. 1-2.
- Parsa, S. (2008). *Film Çözümlenmeleri*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Peltre, C. (1998). *Orientalism in Art*. New York: Abbeville Press.
- Pipes, D. (1981). *Slave Soldiers and Islam: The Genesis of a Military System*. New Haven: Yale University Press.

- Powers, S., Rothman, D. J. ve Rothman, S. (1996). *Hollywood's America: Social and Political Themes in Motion Pictures*. US: Westview Press.
- Prakash, G. (Ed.). (1994). *After Colonialism*. Princeton, NJ.: Princeton University Press.
- Pratt, M. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York.
- Prince, S. (1995). *Visions of Empire: Political Imagery in Contemporary American Film*. USA: Prager Publishers
- Raşid, A. (2001). *Taliban: İslamiyet, Petrol ve Orta Asya'da Yeni Büyük Oyun*. İstanbul: Everest- Mozaik Yay.
- Rıfat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*. İstanbul: YKY Yayınları
- Richardson, E. John. (2004). *(Mis)representing Islam; The Racism and Rhetoric of British Broadshet Newspapers*. Netherland: John Benjamins Publishing Company Netherland.
- Robb, D. R. (2005). *Hollywood Operasyonları*. (S. Okan, Çev.). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Robins, K. (1996). *İmaj: Görmenin Kültür Ve Politikası*. (N. Türkoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Rubin, A. (2007). Edward W. Said (1935–2003). E. Yıldız, (Ed.). **Oryantalizm: Tartışma Metinleri**. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Sadowski, Y. (1993). The New Orientalism and the Democracy Debate. *Middle East Report*. Sayı:183.

- Said , E. (1978). *Orientalism*. London: Vintage.
- Said E.,(1986). Orientalism Reconsidered. F. Barker, (Ed.). *Literature, Politics and Theory: Papers from the Essex Conference, 1976-84*, s: 223-224.
- Said, E. (2004). *Kültür ve Emperyalizm*. (N. Alpay, Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Salinger, P. ve Laurent, E. (1991). *Körfez Savaşı Gizli Dosya*. (E. Akbulut, Çev.). İstanbul: E Yayınları.
- Sander, O. (1989). *Siyasi Tarih: Birinci Dünya Savaşının Sonundan 1980'e Kadar*. Ankara: İmge Yayınları.
- Sander, O. (2010). *Siyasi Tarih II. Cilt 1918-1994*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Sardar, Z. ve Davies, M. W. (2004). *Amerika'dan Neden Nefret Ediliyor*. (H. Osmanağaoğlu, Çev.). İstanbul: Aykırı Yayınları.
- Sarem. (2001). *Afganistan ve Taliban Hareketi ile ABD, Rusya Federasyonu, Pakistan, İran, Hindistan, Çin Halk Cumhuriyeti ve Orta Asya Cumhuriyetleri'nin Afganistan'a Yönelik Politikalarının Değerlendirilmesi*. Ankara: Genelkurmay ATASE Stratejik Araştırma ve Etüt Merkezi (SAREM) Yay.
- Sarup, M. (1995). *Postyapısalcılık Ve Postmodernizm*. (A. B. Güçlü, Çev.). İstanbul: Ark
- Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişki*. (A. Sönmezay, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Scott, I. (2000). *American Politics in Hollywood Film*. Edinburg: Edinburg University Press
- Semmerling, T.J. (2008). *"Evil" Araps in American Popular Film*. USA: University of Texas Print.

- Seydi; S. (2003). Batı'nın İslami Teröre Yaklaşımı. *Stradigma* (E-dergi), Sayı:8, Eylül.
- Shaheen, J. G. (2008). *Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs After 9/11*. USA: Olive Branch Press
- Shaheen, J.G. (2009). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. US: Olive Branch Press (updated edition).
- Sherry, M. S. (1995). *In the Shadow of War: The United States Since the 1930s*. New Haven: Yale University Press.
- Simpson, P., Utterson, A., ve K. Shepherdson (2004). *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London: Routledge.
- Spanier, J ve Hook, S. W. (1998). *American Foreign Policy since World War II*. Washington: Congressional Quarterly Inc.
- Tacar, P. (2002). *Demokrasi ve Terör*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları.
- Tomlinson, J. (1991). *Kültürel Emperyalizm*. (E. Zeybekoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Topçu, G.Y. (ED.) (2010). *Hollywood'a Yeniden Bakmak*. Ankara: De Ki Basım Yayım Lmt. Şti.
- Türkbağ, A. (2003). Kimlik, Hukuk ve Adalet Sorunu. *Doğu-Batı: Kimlikler*, Sayı 23, İstanbul, s.211.
- Twain, M. (1869). *Innocents Abroad*. Erişim Tarihi: 2 Ocak 2012. <http://books.google.com.tr/books>.
- Tyler, P. E. (8 Mart 1992). *Pentagon's Document Outlines Ways to Thwart Challenges to Primacy of America*. Erişim Tarihi, Kasım 2010, <http://work.colum.edu/~amiller/wolfowitz1992.htm>



- Uluç, G. (2009). *Medya ve Oryantalizm*. İstanbul: Anahtar Yayınevi.
- Uluyağcı, C. (2007). Simge Kavramı Ve Bir Film Çözümlemesi: Karşılaşma. *Selçuk İletişim*, sayı: 5, 1, s. 217-224.
- Ülkü, İ. (2002). *Moskova'yla İslam Arasında Orta Asya*. İstanbul: Kum Saati Yayınları.
- Warren, C. (1995). America's Leadership, America's Opportunity. *Foreign Policy*, Cilt. 98, No 4, s. 6-27.
- White, T. R. ve J. E. Winn (Spring 1995). Islam, Animation and Money. *Kinema: Journal for film and audio media*, 03, Erişim Tarihi, Şubat 2010. <http://www.kinema.uwaterloo.ca/white951.htm>
- Wollen, P. (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yağmur, M. ve Özkılınc, M. Filmin Babası: David Wark Griffith (1875-1948). *Erişim Tarihi, Şubat 2011*, <http://www.broadcasterinfo.net/85/sinema.html>
- Yavuz, N. (2003). Şark Meselesi Açısından Ortadoğu Gelişmeleri. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 23, Sayı: 3, s: 89-98.
- Yalsızuçanlar, S. (2003). *Binbir Gece Masalları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yeşiltaş, M. (2004). *ABD'nin Uluslar Arası Terörizme Yaklaşımı*. K. İnat, (Ed.). *ABD'nin Haydut Devletleri içinde* (13-53). İstanbul: Değişim Yayınları.
- Yıldırım, S. (2003). *Oryantalistlerin Yanılgıları*. İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Yılmaz, S. (Mayıs 2009). ABD Silahlı Kuvvetlerinde Dönüşüm. *Stratejik Araştırmalar Dergisi*, Sayı 13, s: 21. Ankara: Genelkurmay Ataşe Başkanlığı Yayınları.
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. İstanbul: Kitle Yayınları

- Yılmaz, V. (1998). *Siyasi Tarih*. İstanbul: Harp Akademileri Komutanlığı Yayınları.
- Yurdusev, A. N (1997). Avrupa Kimliğinin Oluşumu ve Türk Kimliği. A. Eralp (Ed.), *Türkiye ve Avrupa: Batılılaşma Kalkınma Demokrasi içinde* (21-61). Ankara: İmge Kitapevi.
- Zizek, S. (2004). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jazques Lacan'a Giriş*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Zizek, S. (2003). *Ödünç Alınan Irak Çaydanlığı*. (M. Öznur ve S. Erduman, Çev.). İstanbul: Encore.
- Zizek, S. (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- American Indians Today*, Erişim Tarihi, Eylül 2010, <http://www.american-indians.net/today.htm>
- Obama: Bin Ladin bir teröristti, İslamla savaşta değiliz* (2 Mayıs 2011). Erişim Tarihi, 5 Mayıs 2011, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&Date=&ArticleID=1047991&CategoryID=81>
- President Bush Addresses Prayer Service* (14 Eylül 2001), Erişim Tarihi, Mayıs 2006, [http://articles.cnn.com/2001-09-14/us/bush.memorial\\_1\\_prayer-service-names-men-and-women?\\_s=PM:US](http://articles.cnn.com/2001-09-14/us/bush.memorial_1_prayer-service-names-men-and-women?_s=PM:US)
- Transcript of President Bush's address*, (21 Eylül 2001). Erişim Tarihi, Mayıs 2006, [http://articles.cnn.com/2001-09-20/us/gen.bush.transcript\\_1\\_joint-session-national-anthem-citizens?\\_s=PM:US](http://articles.cnn.com/2001-09-20/us/gen.bush.transcript_1_joint-session-national-anthem-citizens?_s=PM:US)

## EKLER

**EK 1:** Eugène Ferdinand Victor Delacroix “**Sardanapaal'in Ölümü**” (1827)



**Kaynak:** <http://www.istanbularthouse.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=253>

**EK 2:** Jean Auguste Dominique Ingres, “Büyük Odalık” (1814)



**Kaynak:** <http://www.tualim.net/yagli-boya/13560-buyuk-odalikjean-auguste-dominique-ingres.html>

**EK 3:** Jean Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı” (1864)



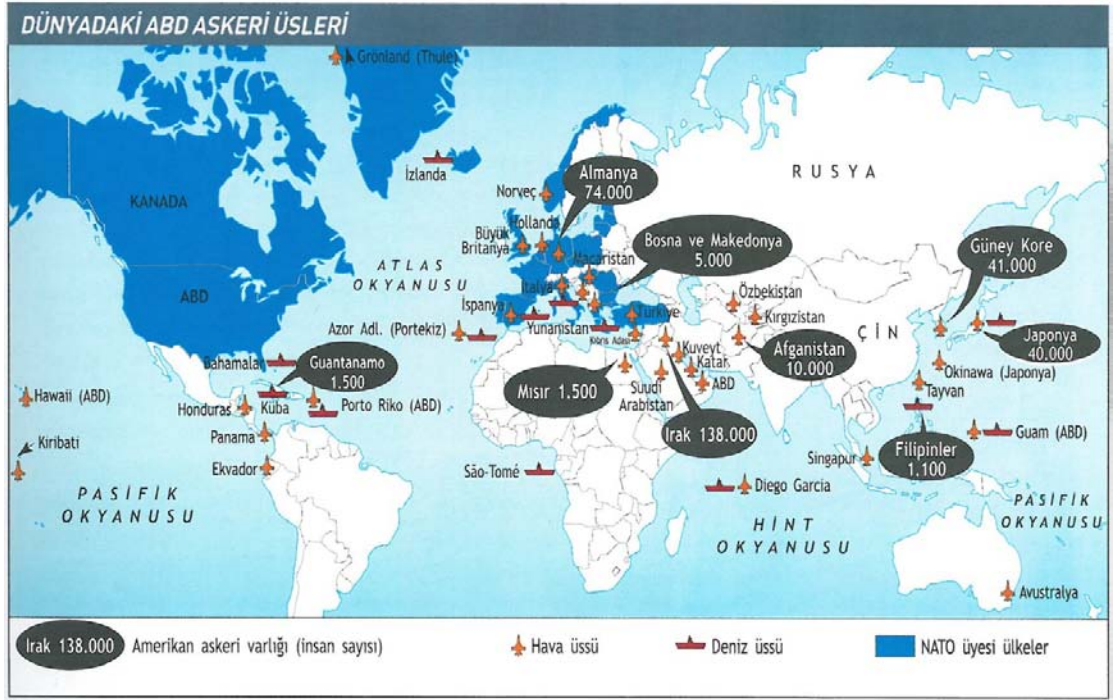
**Kaynak:** <http://sanat.milliyet.com.tr/le-figaro---turk-hamami--en-erotik/kultursanat/haberdetayarsiv/18.11.2008/1017394/default.htm>

**EK 4: Antoine-Jean Gros, “Ebukir Savaşı” (1810)**



Kaynak: [http://www.reproarte.com/picture/Antoine  
Jean\\_Gros/Bonaparte+at+the+battle/5754.html](http://www.reproarte.com/picture/Antoine_Jean_Gros/Bonaparte+at+the+battle/5754.html)

## EK 5: ABD ASKERİ GÜÇ HARİTASI



Kaynak: Lacoste, 2008: 36