

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI

**KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA HOLLYWOOD SİNEMASININ  
ULUSÖTESİLİĞİ YENİDEN İNŞASI: 2000 SONRASI HOLLYWOOD  
FİMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

Doktora Tezi

SEHER BÜYÜKBAŞ

İstanbul, 2020

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI

**KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA HOLLYWOOD SİNEMASININ  
ULUSÖTESİLİĞİ YENİDEN İNŞASI: 2000 SONRASI HOLLYWOOD  
FİMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

Doktora Tezi

SEHER BÜYÜKBAŞ

**DANIŞMANI: PROF. DR. PEYAMİ ÇELİKCAN**

İstanbul, 2020

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada küreselleşme sinema ilişkisinden yola çıkılarak sinemasal faaliyetlerin ulusal sınırların ötesinde nasıl şekillendiğine odaklanılmıştır. Ortaya çıktığı dönemde yalnızca sanat sinemasını konu edinen, kapsayan ya da sanat sineması ekseninde tartışılan ‘ulusötesilik’ kavramının günümüz endüstriyel üretim ortamı bağlamında kullanım alanında nasıl bir dönüşüm yaşandığını ortaya koymak tezin çıkış noktasını ve amacını oluşturmaktaydı. Bu anlamda çalışma kapsamında sinemada ulusötesilik tartışmalarına küresel bir vizyon ve misyon çerçevesinde üretim yapan Hollywood sineması üzerinden yeniden bakılmıştır. Göstergebilimsel analiz yöntemi ile ele alınarak incelenen filmlerden yola çıkılarak ulusötesileşmenin 2001 yılı sonrası Hollywood sinemasının film üretim tarzını şekillendiren en önemli özellik olarak karşımıza çıktığı söylenebilir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında beni yönlendiren, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen başta danışman hocam sayın Prof. Dr. Peyami Çelikcan’a, yine çalışmamın doğru bir yönde ilerlemesi noktasında öneri ve tavsiyeleriyle bana yol gösteren yardımcı olan değerli hocalarım Prof. Dr. Serpil Kirel’e, Prof. Dr. Nezih Erdoğan’a, Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus’a, Doç. Dr. F. Neşe Kaplan İlhan’a ve Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Ziya Gökçek’e teşekkürü bir borç bilirim. Tezimin ilerlemesinde her zaman fikirlerini ve yardımlarını aldığım değerli dostlarım Dr. Süheyla Nil Mustafa ve Esra Demirci’ye ayrıca teşekkür etmek isterim.

Tüm akademik yaşantım boyunca bana inanan ve yanımda olan değerli aileme; bu zorlu süreçte hayatımı kolaylaştıran, anlayışıyla ve desteğiyle her zaman yanımda olan kıymetli eşim Alihan Büyükbaş’a sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım.

Seher Büyükbaş

İstanbul, Temmuz, 2020

## GENEL BİLGİLER

**İsim ve Soyadı:** Seher BÜYÜKBAŞ

**Anabilim Dalı:** Radyo, Televizyon ve Sinema

**Programı:** Sinema

**Tez Danışmanı:** Prof. Dr. Peyami ÇELİKCAN

**Tez Türü ve Tarihi:** Doktora-2020

**Anahtar Kelimeler:** Küreselleşme, ulusal sinema, ulusötesilik, Hollywood, hegemonya, göstergebilim, Roland Barthes.

## ÖZET

### KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA HOLLYWOOD SİNEMASININ ULUSÖTESİLİĞİ YENİDEN İNŞASI: 2000 SONRASI HOLLYWOOD FİMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Küreselleşme, global düzlemde yaşanan ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel gelişme ve değişimleri açıklamak üzere yoğunlukla başvurulmuş bir kavramdır. Zira küreselleşme günümüzde insan yaşamını en fazla etkileyen olguların başında gelmektedir. 21. yüzyıla gelinmesiyle internetin insan yaşamını hızla etkisi altına alması sonucu bireyler arasındaki mesafeler ortadan kalkmıştır. Mesafeleri ortadan kaldıran, farklılıkları silikleştiren küreselleşme, üretim yapısından içerik üretimine kadar pek çok alandaki sanat yapıtlarının icrasını etkilemiştir. Küresel bir sinema olarak Hollywood da çeşitli etkiler neticesinde her türlü ulusal boyuttaki bağlardan sıyrılmış ve bu sıyrılmışlığın tesiriyle sinemada ulusötesi bir söylem inşa etmiştir. Bu söylemi inşa eden en temel unsur özellikle 2000 yılı sonrası Hollywood sinemasında evren, gezegen, uzay, dünyalararasılık gibi belirgin biçimde tekrar eden temalardır. Hollywood sineması; mekânı ve zamanı sınırlardan arındırmanın yanına kimliği ve kültürü de ulusüstü bir boyutta ele almayı eklemektedir. Zamansız ve mekânsız bir evrende salınan karakterler belli bir kimliğin ve kültürün taşıyıcısı olma görüntüsünden uzaklaşmaktadır. Bu çalışmada, Hollywood sinemasının sinemada ulusötesiliği nasıl inşa ettiği ve bu yönelimi hangi unsurlar aracılığıyla kurduğu incelenmiştir. Hollywood sinemasının ulusötesi eğilimi, 2000-2018 yılları arasında dünya çapında en fazla izleyici sayısına ulaşan ve

en yüksek gişe başarısı elde eden filmler üzerinden günümüze değin yapılagelen sinemada ulusötesilik araştırmalarının ortaya koyduğu sonuçlara da yer vererek göstergebilimsel çözümleme yöntemi aracılığıyla incelenmiştir. Film örnekleri üzerinden yapılan inceleme sonucunda Hollywood'un ulusal olmaktan ziyade ideolojik bir sinema olarak emperyalist bir yapıda olduğu ortaya çıkmıştır. Hollywood'un Birinci Dünya Savaşı'ndan süper güç olarak çıkan Amerika'nın sahip olduğu ekonomik gücü arkasına alarak egemen olması ve Amerikan yaşam biçimini idealize eden derin ideolojik izler taşıması gibi etkenlerin Hollywood'u ulusal sinema olmaktan sıyrarak biçimsel ve içerik özellikleri ile büsbütün ulusötesi bir yapıya dönüştürdüğü saptanmıştır. Ayrıca Hollywood'un sinemada kimliğe, kültüre, zamana ve mekâna ilişkin kurguladığı sinemasal evrenin hegemonik ideolojiyi sinemada üretmesini ve sürdürmesini kolaylaştırdığı ortaya çıkmıştır.

## GENERAL KNOWLEDGE

**Name and Surname:** Seher BÜYÜKBAŞ

**Field:** Radio TV and Cinema

**Programme:** Cinema

**Supervisor:** Prof. Dr. Peyami ÇELİKCAN

**Degree Awarded and Date:** Ph.D – 2020

**Key Words:** Globalization, national cinema, transnationalism, Hollywood, hegemony, semiotics, Roland Barthes.

### ABSTRACT

#### RECONSTRUCTION OF TRANSNATIONALISM OF HOLLYWOOD IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION: SEMIOTIC ANALYSIS OF HOLLYWOOD MOVIES AFTER 2000

Globalization is a concept that is used extensively to explain economic, political, social and economic developments and changes on a global scale. Globalization is indeed one of the most important cases that affect human life today. With the arrival of the 21st century, the distance between individuals has disappeared as a result of the Internet's rapid influence on human life. Globalization, which eliminates distances and dims the differences, has influenced the performance of works of art in many areas from production structure to content production. As a global cinema, Hollywood has been stripped of all kinds of national ties as a result of various effects and has built a transnational discourse in the cinema with the effect of this stripping. The main element that constructs this discourse is the markedly recurring themes such as the universe, planet, space, and interplanetary especially in the post-2000 Hollywood cinema. In addition to cleansing space and time from borders, Hollywood cinema adds to addressing identity and culture in a transnational dimension. The characters released in a timeless and space-free universe move away from the image of being the carrier of a certain identity and culture. In this study, how Hollywood cinema constructs transnationalism in cinema and through which factors it establishes this orientation is examined. The transnational tendency of Hollywood has been analyzed with the method of semiotic analysis on movies that reached the highest number of audiences worldwide and achieved the highest box office success

between 2000-2018, by including the results of transnational studies in the cinema until today. As a result of the examination made on movies, it has been revealed that Hollywood has an imperialist structure as an ideological cinema rather than a national one. Factors such as the dominance of Hollywood – based on the economic power of America which emerged as a superpower from the First World War - and having deep ideological traces that idealized the American lifestyle transformed Hollywood from being a national cinema and turned it into a transnational structure with its formal and content features. In addition, it has been revealed that the cinematic universe that Hollywood has constructed regarding identity, culture, time and space in cinema facilitates the production and maintenance of hegemonic ideology in cinema.



## İçindekiler

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| GİRİŞ .....                                                                     | 1  |
| 1. KÜRESELLEŞME, ULUS DEVLET VE YENİ TOPLUMSAL DÜZEN.....                       | 13 |
| 1.1. KÜRESELLEŞME OLGUSUNA KURAMSAL ve KAVRAMSAL YAKLAŞIMLAR ....               | 13 |
| 1.1.1. Bir Süreç Olarak Küreselleşmeyi Ortaya Çıkaran Koşullar .....            | 16 |
| 1.1.2. Küreselleşmeye İlişkin Temel Yaklaşımlar.....                            | 20 |
| 1.1.3. Ekonomik Boyutuyla Küreselleşme .....                                    | 23 |
| 1.1.4. Siyasal Boyutuyla Küreselleşme .....                                     | 26 |
| 1.1.5. Sosyo-Kültürel Boyutuyla Küreselleşme.....                               | 27 |
| 1.2. KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA EGEMENLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ ve ULUS DEVLET .....          | 35 |
| 1.2.1. Tarihsel Bağlamda Ulus Devlet .....                                      | 36 |
| 1.2.2. Modern Ulus Devletlerin Doğuşu .....                                     | 44 |
| 1.2.3. Ulus Devlet ve Milliyetçilik.....                                        | 48 |
| 1.2.4. Ulus Devlet ve Küreselleşme ile Dönüşen Egemenlik Alanları.....          | 51 |
| 1.3. KÜRESELLEŞME ÇAĞINDA KİMLİK, KÜLTÜR ve TOPLUM .....                        | 58 |
| 1.3.1. Küreselleşme ile Kimliğin Yapısal Dönüşümü .....                         | 58 |
| 1.3.2. Küresel Kültür .....                                                     | 63 |
| 1.3.3. Yeni Bir Toplumsal Düzen Olarak Ulusötesi Toplum.....                    | 65 |
| 2. KÜRESELLEŞME VE SİNEMA İLİŞKİSİ .....                                        | 70 |
| 2.1. ULUSAL SİNEMA NEDİR?.....                                                  | 71 |
| 2.1.1. Ulusal Sinema Fikri ve Dönemin Toplumsal Konjonktürü .....               | 71 |
| 2.1.2. Ulusal Sinema Kavramı ve Sinemada Kullanım Alanı .....                   | 73 |
| 2.2. KÜRESELLEŞEN DÜNYADA ULUSAL SİNEMALARIN DURUMU .....                       | 78 |
| 2.2.1. Küreselleşmenin Ulusal Sinemaya Etkileri.....                            | 78 |
| 2.2.2. Ulusal Sinemaya Dair Sorunlar ve Ulusal Sinemanın Açmazları .....        | 79 |
| 2.3. KÜRESELLEŞME VE SİNEMA İLİŞKİSİNİN BİR SONUCU OLARAK ULUSÖTESİ SİNEMA..... | 85 |

|                                                                                                                                       |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.3.1. Ulusötesi Sinema Kavramı ve Kapsamı .....                                                                                      | 85         |
| 2.3.2. Bir İcat Olarak Sinemanın Ulusötesi Doğası .....                                                                               | 90         |
| 2.3.3. Küreselleşme Ekseninde Sinemada Ulusötesilik Eğilimi .....                                                                     | 94         |
| 2.3.4. Ulusötesi Sinemanın Genel Özellikleri .....                                                                                    | 97         |
| <b>3. KÜRESEL VE ULUSÖTESİ BİR SİNEMA OLARAK HOLLYWOOD .....</b>                                                                      | <b>101</b> |
| 3.1. HOLLYWOOD SİNEMASININ YÜKSELİŞİ VE ENDÜSTRİLEŞMESİ .....                                                                         | 101        |
| 3.1.1. Hollywood Sinemasının Endüstriyel Gelişimi .....                                                                               | 102        |
| 3.1.2. Klasik Hollywood Anlatısının Estetiği ve İdeolojik İşlevi .....                                                                | 105        |
| 3.1.3. Hollywood ve Sinemada Değişen Üretim-Dağıtım-Gösterim İlişkileri .....                                                         | 109        |
| 3.2. KÜRESELLEŞME, KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE HOLLYWOOD .....                                                                               | 114        |
| 3.2.1. Bir Kültür Endüstrisi Kurumu Olarak Hollywood Sineması .....                                                                   | 114        |
| 3.2.2. Küresel Egemenlik Bağlamında Hollywood Sineması .....                                                                          | 118        |
| 3.2.4. Küresel Seyirci Neden Hollywood Filmleri İzliyor? .....                                                                        | 123        |
| 3.3. HOLLYWOOD SİNEMASI NE KADAR ULUSAL VE NE KADAR AMERİKAN? .....                                                                   | 133        |
| 3.3.1. Hollywood Sinemasının Kimliği ve Kültürü .....                                                                                 | 133        |
| 3.3.2. Küresel Hollywood Karşısında Ulusal Sinemalar .....                                                                            | 137        |
| 3.4. HOLLYWOOD SİNEMASI ve ULUSÖTESİLİK .....                                                                                         | 142        |
| 3.4.1. Biçimsel Özellikleri ile Ulusötesileşen Hollywood .....                                                                        | 143        |
| 3.4.2. İçerik Özellikleri ile Ulusötesileşen Hollywood .....                                                                          | 147        |
| <b>4. ULUSÖTESİLİK BAĞLAMINDA HOLLYWOOD FİMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ .....</b>                                                 | <b>151</b> |
| 4.1. METODOLOJİ .....                                                                                                                 | 151        |
| 4.1.1. Amaç ve Varsayımlar .....                                                                                                      | 151        |
| 4.1.2. Evren ve Örneklem .....                                                                                                        | 152        |
| 4.1.3. Kapsam ve Sınırlılıklar .....                                                                                                  | 155        |
| 4.1.4. Yöntem .....                                                                                                                   | 156        |
| 4.2. HARRY POTTER VE FELSEFE TAŞI (2001), HARRY POTTER VE ATEŞ KADEHİ (2005), HARRY POTTER VE ÖLÜM YADİĞÂRLARI: BÖLÜM II (2011) ..... | 160        |

|                                                                                                                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.2.1. Harry Potter ve Felsefe Taşı Filminin Künyesi .....                                                                                                     | 160        |
| 4.2.2. Harry Potter ve Felsefe Taşı Filminin Özeti .....                                                                                                       | 161        |
| 4.2.3. Harry Potter ve Ateş Kadehi Filminin Künyesi.....                                                                                                       | 162        |
| 4.2.4. Harry Potter ve Ateş Kadehi Filminin Özeti .....                                                                                                        | 162        |
| 4.2.5. Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II Filminin Künyesi .....                                                                                       | 163        |
| 4.2.6. Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II Filminin Özeti .....                                                                                         | 163        |
| 4.2.7. Harry Potter ve Felsefe Taşı, Harry Potter ve Ateş Kadehi ve Harry Potter ve Ölüm<br>Yadigârları: Bölüm II Filmlerinin Temel Ulusötesi Bileşenleri..... | 165        |
| 4.2.8. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi .....                                                                                                            | 165        |
| <b>4.3. YÜZÜKLERİN EFENDİSİ: İKİ KULE (2002), YÜZÜKLERİN EFENDİSİ: KRALIN<br/>DÖNÜŞÜ (2003).....</b>                                                           | <b>179</b> |
| 4.3.1. Yüzüklerin Efendisi: İki Kule Filminin Künyesi .....                                                                                                    | 179        |
| 4.3.2. Yüzüklerin Efendisi: İki Kule Filminin Özeti.....                                                                                                       | 179        |
| 4.3.3. Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü Filminin Künyesi .....                                                                                               | 180        |
| 4.3.4. Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü Filminin Özeti .....                                                                                                 | 181        |
| 4.3.5. Yüzüklerin Efendisi: İki Kule ve Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü Filmlerinin<br>Temel Ulusötesi Bileşenleri .....                                    | 182        |
| 4.3.6. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi .....                                                                                                            | 183        |
| <b>4.4. KARAYİP KORSANLARI: ÖLÜ ADAMIN SANDIĞI (2006), KARAYİP<br/>KORSANLARI: DÜNYANIN SONU (2007).....</b>                                                   | <b>192</b> |
| 4.4.1. Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı Filminin Künyesi .....                                                                                           | 192        |
| 4.4.2. Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı Filminin Özeti .....                                                                                             | 193        |
| 4.4.3. Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu Filminin Künyesi.....                                                                                                 | 194        |
| 4.4.4. Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu Filminin Özeti .....                                                                                                  | 195        |
| 4.4.5. Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı ve Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu<br>Filmlerinin Temel Ulusötesi Bileşenleri.....                             | 197        |
| 4.4.6. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi .....                                                                                                            | 197        |
| <b>4.5. KARA ŞÖVALYE (2008).....</b>                                                                                                                           | <b>209</b> |

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.5.1. Kara Şövalye Filminin Künyesi.....                                                   | 209 |
| 4.5.2. Kara Şövalye Filminin Özeti .....                                                    | 209 |
| 4.5.3. Kara Şövalye Filminin Temel Ulusötesi Bileşenleri.....                               | 211 |
| 4.5.4. Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....                                             | 212 |
| 4.6. AVATAR (2009).....                                                                     | 220 |
| 4.6.1. Avatar Filminin Künyesi .....                                                        | 220 |
| 4.6.2. Avatar Filminin Özeti.....                                                           | 220 |
| 4.6.3. Avatar Filminin Temel Ulusötesi Bileşenleri .....                                    | 222 |
| 4.6.4. Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....                                             | 223 |
| 4.7. YENİLMEZLER (2012), YENİLMEZLER: SONSUZLUK SAVAŞI (2018) .....                         | 241 |
| 4.7.1. Yenilmezler Filminin Künyesi.....                                                    | 241 |
| 4.7.2. Yenilmezler Filminin Özeti .....                                                     | 241 |
| 4.7.3. Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı Filminin Künyesi .....                                 | 242 |
| 4.7.4. Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı Özeti .....                                            | 243 |
| 4.7.5. Yenilmezler ve Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı Filmlerinin Temel Ulusötesi Bileşenleri | 244 |
| 4.7.6. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi .....                                         | 245 |
| 4.8. TRANSFORMERS: KAYIP ÇAĞ (2014) .....                                                   | 256 |
| 4.8.1. Transformers: Kayıp Çağ Filminin Künyesi .....                                       | 256 |
| 4.8.2. Transformers: Kayıp Çağ Filminin Özeti.....                                          | 257 |
| 4.8.3. Transformers Kayıp Çağ Filminin Temel Ulusötesi Bileşenleri.....                     | 258 |
| 4.8.4. Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....                                             | 259 |
| 4.9. YILDIZ SAVAŞLARI: GÜÇ UYANIYOR (2015), YILDIZ SAVAŞLARI: SON JEDI (2017).....          | 274 |
| 4.9.1. Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor Filminin Künyesi .....                                | 274 |
| 4.9.2. Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor Filminin Özeti .....                                  | 274 |
| 4.9.3. Yıldız Savaşları: Son Jedi Filminin Künyesi.....                                     | 276 |
| 4.9.4. Yıldız Savaşları: Son Jedi Filminin Özeti .....                                      | 276 |

|                                                                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.9.5. Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor ve Yıldız Savaşları: Son Jedi Filmlerinin Temel Ulusötesi Bileşenleri .....                                            | 278 |
| 4.9.6. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi .....                                                                                                          | 279 |
| 4.10. KAPTAN AMERİKA: KAHRAMANLARIN SAVAŞI (2016).....                                                                                                       | 287 |
| 4.10.1. Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı Filminin Künyesi.....                                                                                           | 287 |
| 4.10.2. Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı Filminin Olay Örgüsü .....                                                                                      | 288 |
| 4.10.3. Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı Filminin Temel Ulusötesi Bileşenleri .....                                                                      | 290 |
| 4.10.4. Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi .....                                                                                                            | 291 |
| 4.11. HOLLYWOOD SİNEMASINI ULUSÖTESİLEŞTİREN UNSURLARA YENİDEN VE DERİNLEMESİNE BAKMAK: HOLLYWOOD’UN 2001 SONRASI SİNEMADA İNŞA ETTİĞİ ULUSÖTESİ EVREN ..... | 302 |
| 5. SONUÇ.....                                                                                                                                                | 310 |
| 6. KAYNAKÇA.....                                                                                                                                             | 322 |

## TABLO LİSTESİ

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Tablo 1:</b> 1989 yılından günümüze kadar yıllara göre dünya çapında en fazla izlenen ve en fazla gişe başarısı elde eden filmler.....                                                                                                                                                                                                          | 124 |
| <b>Tablo 2:</b> 1989 yılından günümüze kadar yıllara göre Amerika Birleşik Devletleri'nde en fazla izlenen ve en fazla gişe başarısı elde eden filmler (www.boxofficemojo.com). ....                                                                                                                                                               | 126 |
| <b>Tablo 3:</b> Emrah Alparslan Konukman'ın 'Değişen Film İzleme Alışkanlıkları ve Sinema'da Hollywood Gerçeği: Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğrencilerinin Konuya Yaklaşımı' başlıklı çalışması içerisinde yer alan ve üniversite öğrencilerinin ülke sinemalarına ilişkin tercihlerini ölçmeyi amaçlayan anket çalışmasının sonuçları. .... | 130 |
| <b>Tablo 4:</b> 2001-2017 tarihleri arasında yıl bazında dünya çapında en fazla izlenen filmler (www.boxofficemojo.com). ....                                                                                                                                                                                                                      | 152 |

## ŞEKİL LİSTESİ

|                                                                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 1: Barthes'ın Anlamlandırma Şeması (Fiske, 2003, s. 120).....                                                                                                                         | 159 |
| Şekil 2: Harry Potter'in Hogwarts Büyücülük Okulu'na gidiş bileti.....                                                                                                                      | 167 |
| Şekil 3: 9 <sup>3/4</sup> numaralı peron. ....                                                                                                                                              | 167 |
| Şekil 4: Harry Potter gibi tüm öğrenciler bu iki peronun arasındaki duvardan geçerek Hogwarts Büyücülük Okulu'na varır.....                                                                 | 167 |
| Şekil 5: Filmde Harry Potter'in teyzesinin yaşadığı Londra'dan bir görüntü. ....                                                                                                            | 169 |
| Şekil 6: Hogwarts'ın güvenliğinden sorumlu olan Hagrid, Harry Potter'i sihir dünyasına açılan kapıdan geçirir. ....                                                                         | 169 |
| Şekil 7: Hagrid, Harry Potter'ı gerçek dünyadan sihir dünyasına Diagon Sokağı'ndan ulaştırır.....                                                                                           | 169 |
| Şekil 8: Harry Potter ve arkadaşları büyülü dünyaya geçmek için bir çizmenin etrafında toplanır. ....                                                                                       | 171 |
| Şekil 9: Gringotts Büyücü Bankası'nda çalışan cincüceler. ....                                                                                                                              | 172 |
| Şekil 10: Kuyu bekçisi üç başlı köpek.....                                                                                                                                                  | 172 |
| Şekil 11: Yasak Orman'da yaşayan ve yarı insan yarı at olan tek boynuzlu at.....                                                                                                            | 172 |
| Şekil 12: Hogwarts Büyücülük Okulu'nun farklı etnik kimliklerden öğrencileri. ....                                                                                                          | 173 |
| Şekil 13: Harry Potter'ın asasını aldığı Ollivanders'ın dükkânı. ....                                                                                                                       | 175 |
| Şekil 14: Hogwarts Büyücülük Okulu. ....                                                                                                                                                    | 176 |
| Şekil 15: Harry Potter'in Voldemort ile mücadele ederken bayıldığı sırada Prof. Dumbledore gelir ve Harry'ye Voldemort'a karşı kendini nasıl savunacağı ile ilgili ipuçları verir. ....     | 177 |
| Şekil 16: Yüzüklerin Efendisi: İki Kule ve Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü filmlerinin ana karakterleri. Soldan sırasıyla Frodo, Pippin, Aragorn, Merry, Legolas, Gimli ve Gandalf. .... | 184 |
| Şekil 17: Kardeşi Deagol'dan güç yüzüğünü isteyen Smeagol, bu isteğini reddedince kardeşini boğarak öldürür.....                                                                            | 186 |
| Şekil 18: Rohan Krallığı. ....                                                                                                                                                              | 188 |
| Şekil 19: Gondor Krallığı. ....                                                                                                                                                             | 188 |
| Şekil 20: Yüzüklerin Efendisi: İki Kule ve Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü filmlerinde Orta Dünya Haritası.....                                                                          | 190 |
| Şekil 21: Yüzüklerin Efendisi: İki Kule filminde Orta Dünya halkları ork gücüne karşı birleşmiştir. ....                                                                                    | 191 |
| Şekil 22: Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı ve Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu filmlerinde sürekli karşı karşıya olan Kaptan Jack Sparrow ve Davy Jones. ....                        | 198 |
| Şekil 23: Kaptan Jack Sparrow'un Siyah İnci'si ve Davy Jones'un Uçan Hollandalı'sı.....                                                                                                     | 199 |
| Şekil 24: Kardeşler Konseyi'nin toplanacağı Batık Koyu.....                                                                                                                                 | 200 |
| Şekil 25: Kaptan Jack Sparrow'un tutsak edildiği Ölüler Diyarı. ....                                                                                                                        | 200 |
| Şekil 26: Gençlik Pınarı.....                                                                                                                                                               | 201 |
| Şekil 27: Kaptan Jack Sparrow'un Hector Barbossa'dan çaldığı harita. ....                                                                                                                   | 202 |
| Şekil 28: Davy Jones'un kalbinin saklı olduğu sandığı açan anahtar.....                                                                                                                     | 203 |
| Şekil 29: Jack Sparrow'un pusulası.....                                                                                                                                                     | 203 |
| Şekil 30: Kardeşlik Konseyi'nde aynı masa etrafında toplanan korsan lordları. ....                                                                                                          | 204 |
| Şekil 31: Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu filminde mürettebatı Kaptan Jack Sparrow'u Ölüler Diyarı'ndan kurtarmaya çalışır. ....                                                          | 206 |

|                                                                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 32: Kaptan Jack Sparrow'un düşmanı Davy Jones.....                                                                                                                                       | 208 |
| Şekil 33: Kara Şövalye filminin geçtiği Gotham City sokakları. ....                                                                                                                            | 213 |
| Şekil 34: Kara Şövalye filminde bir yanıyla başarılı bir iş insanı olan diğer yanıyla ise geceleri Gotham City'de suçluları yakalamaya ve adaleti sağlamak için uğraşan Bruce Wayne. ....      | 214 |
| Şekil 35: Kara Şövalye filminde Gotham City halkının korkulu rüyası haline gelen kötücül karakter Joker.....                                                                                   | 216 |
| Şekil 36: Bruce Wayne'nin şirketi adına çalışan Fox, Hong Kong'a gider. ....                                                                                                                   | 218 |
| Şekil 37: Fox, Hong Kong'da şirketin mesajını Lau'ya iletir. ....                                                                                                                              | 218 |
| Şekil 38: RDA şirketince görevlendirilen bilim insanı ve askerler Kansas'tan Pandora'ya uzay araçları ile yolculuk ederken. ....                                                               | 224 |
| Şekil 39: Jake, Pandora'daki avatar bedeni ile ilk kez karşılaşır. ....                                                                                                                        | 226 |
| Şekil 40: Jake, Pandora'da yerli Na'vi halkından Neytiri ile tanışır. ....                                                                                                                     | 227 |
| Şekil 41: Jake, avatar bedeninde yeni bir hayata başlar.....                                                                                                                                   | 229 |
| Şekil 42: Albay Miles Quaritch askerleri ile savaş stratejilerini paylaşır. ....                                                                                                               | 230 |
| Şekil 43: Dr. Augustine, şirket yöneticisini ve albayı faaliyetlerini durması için uyarır. ....                                                                                                | 232 |
| Şekil 44: Pandora'nın ikranları. ....                                                                                                                                                          | 234 |
| Şekil 45: Dünya'nın savaş uçakları. ....                                                                                                                                                       | 234 |
| Şekil 46: RDA şirketinin Pandora'da elde etmeyi amaçladığı 'unobtainium taşı'. ....                                                                                                            | 236 |
| Şekil 47: Ruhlar Ağacı. ....                                                                                                                                                                   | 237 |
| Şekil 48: Jake, lideri olduğu Na'vi halkı ile savaş stratejilerini paylaşır. ....                                                                                                              | 238 |
| Şekil 49: Pandora'da sömürge amacına ulaşamayan RDA şirketi, kendi gezegenine dönmek zorunda kalır. ....                                                                                       | 240 |
| Şekil 50: Süper kahramanlar ile Loki ve Chitauri ordusu arasında yaşanan savaşta Stark Kulesi'nin tepesinde yer alan 'STARK' yazısı hasar alır ve yazıdan geriye yalnızca 'A' harfi kalır..... | 246 |
| Şekil 51: Süper kahramanlar, Chitauri ordusuna karşı mücadele eder. ....                                                                                                                       | 247 |
| Şekil 52: Wakanda.....                                                                                                                                                                         | 249 |
| Şekil 53: Vormir.....                                                                                                                                                                          | 249 |
| Şekil 54: Titan.....                                                                                                                                                                           | 249 |
| Şekil 55: Knowhere. ....                                                                                                                                                                       | 249 |
| Şekil 56: Natasha Romanoff. ....                                                                                                                                                               | 251 |
| Şekil 57: Açılan boşluk dünyanın diğer gezegenler ile mesafesini ortadan kaldırır. ....                                                                                                        | 252 |
| Şekil 58: Loki, tesseractı ele geçirir ve ondan aldığı güçle uzaydan bir boşluk açar. ....                                                                                                     | 256 |
| Şekil 59: <i>Transformers: Kayıp Çağ</i> filminin açılış sahnelerinden görüntüler. ....                                                                                                        | 260 |
| Şekil 60: <i>Transformers: Kayıp Çağ</i> filminin açılış sahnelerinden görüntüler. ....                                                                                                        | 260 |
| Şekil 61: Filmin açılış sahnesinde uzay araçları ile organik yaşamı yok eder ve doğadaki herşey 'transformium'a dönüşür.....                                                                   | 261 |
| Şekil 62: Optimus Prime, filmin sonunda tohumu yok etmek üzere bilinmeyen bir mekâna doğru yola çıkar. ....                                                                                    | 262 |
| Şekil 63: Tessa'nın odasındaki Amerikan bayrağı figürlü yastık.....                                                                                                                            | 264 |
| Şekil 64: Cade'in atölyesinin girişinde Amerikan bayrağı asılıdır.....                                                                                                                         | 265 |
| Şekil 65: Cade'in deposunda çalışırken kullandığı maskesinde Amerikan bayrağı figürü vardır.....                                                                                               | 265 |
| Şekil 66: Yeager ailesinin evinin girişinde Amerikan bayrağı asılıdır. ....                                                                                                                    | 265 |

|                                                                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 67:</b> KSI Şirketi, programlanabilir özelliği ile ‘transformium’ maddesine istenen formu verebilmektedir. ....                                                          | 267 |
| <b>Şekil 68:</b> Çalışmalarına Pekin’de devam etme kararı alan KSI Şirketi yöneticisi Joshua Joyce, tohumu Pekin’deki şirkete götürür. ....                                       | 268 |
| <b>Şekil 69:</b> Transformers: Kayıp Çağ filminde yer alan ürün yerleştirmelerden biri. ....                                                                                      | 270 |
| <b>Şekil 70:</b> Attinger ve Lockdown Optimus Prime’ı ve tohumu takas etme konusunda anlaşır. ....                                                                                | 271 |
| <b>Şekil 71:</b> Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor ve Yıldız Savaşları: Son Jedi filmlerinin açılış sahnesi. ...                                                                     | 280 |
| <b>Şekil 72:</b> Yoda ve Luke Skywalker. ....                                                                                                                                     | 281 |
| <b>Şekil 73:</b> Chewbacca ve Han Solo. ....                                                                                                                                      | 281 |
| <b>Şekil 74:</b> Rey ve droid BB-8. ....                                                                                                                                          | 281 |
| <b>Şekil 75:</b> Rey, evrenin geleceğinin kurtarılmasında destek istemek üzere Luke Skywalker’a gider. .                                                                          | 283 |
| <b>Şekil 76:</b> İmparatorluk tehlikesine karşı evrendeki tüm ırklar bir araya gelir ve direnişe geçer. ....                                                                      | 285 |
| <b>Şekil 77:</b> Canto Koyu. ....                                                                                                                                                 | 286 |
| <b>Şekil 78:</b> Çöl gezegeni Jukka. ....                                                                                                                                         | 286 |
| <b>Şekil 79:</b> Takodana gezegeni. ....                                                                                                                                          | 286 |
| <b>Şekil 80:</b> Galaktik İmparatorluk. ....                                                                                                                                      | 287 |
| <b>Şekil 81:</b> Lagos’ta terör grupları ile Yenilmezler arasında çıkan çatışmada on bir Wakanda vatandaşı hayatını kaybeder ve Dünya’nın gözü bir anda Wakanda’ya çevrilir. .... | 292 |
| <b>Şekil 82:</b> Dışişleri Bakanı, Yenilmezler’in artık Birleşmiş Milletler adına çalışmasını öngören antlaşmayı imzalamaları için Yenilmezler’e uzatır. ....                     | 293 |
| <b>Şekil 83:</b> Yenilmezler, Sokovia Antlaşması’nı imzalamak konusunda ihtilafa düşer ve aralarında iç savaş başlar. ....                                                        | 295 |
| <b>Şekil 84:</b> Kaptan Amerika’nın kalkanının değerli bir maden olan vibraniumdan üretilmiştir. ....                                                                             | 297 |
| <b>Şekil 85:</b> Kaptan Amerika’nın savaşta en büyük yardımcısı vibranium maddesinden üretilen kalkanıdır. ....                                                                   | 298 |
| <b>Şekil 86:</b> Lagos. ....                                                                                                                                                      | 300 |
| <b>Şekil 87:</b> Cleveland. ....                                                                                                                                                  | 300 |
| <b>Şekil 88:</b> Viyana. ....                                                                                                                                                     | 300 |
| <b>Şekil 89:</b> Queens. ....                                                                                                                                                     | 300 |
| <b>Şekil 90:</b> Bükreş. ....                                                                                                                                                     | 300 |
| <b>Şekil 91:</b> Berlin. ....                                                                                                                                                     | 301 |

## GİRİŞ

Ulus devletlerin geleceğinin ne olacağı ile ilgili tartışmalar, günümüz dünyasında gündemi en fazla meşgul eden tartışma alanlarından biridir. Bu tartışmalar bir yanıyla ulus devletlerin her şeyin hızla dönüştüğü dünyada küreselleşme olgusunun ezici etkisi ile baş edebileceğine ilişkin bir düşünce ortaya koyarken diğer yanıyla gücünü mutlak monarşiden alan imparatorlukların ulus devletlere evrilmesi gibi ulus devletlerin de farklı bir yapıya evrileceği düşüncesi de gündeme gelmektedir. Bu düşünce formlarının ötesinde farklı bir açıdan bakılacak olursa her şeyin hızla değiştiği, başka bir ‘yapıya’ evrildiği ya da tarihte hiç olmadığı kadar iç içe geçtiği dünyada ulus devlet olgusunun varlığını korumasına mı veya yeni sosyal ve siyasal mekanizmaların ortaya çıkmasına mı tanık olunacak şeklinde ortaya atılan yeni sorular günümüzde tartışma konusu olmaya devam etmektedir. İnsanlık tarihi içerisinde kısa bir zaman dilimi olarak kabul edilebilecek bir süredir bu sorular tartışılırken ve bu sorularla ilgili henüz tatmin edici yanıtlara ulaşılamamışken, günümüzde özellikle ulus devletlerin geleceğine yönelik şüphesiz tüm disiplinleri etkisi altına alan çok daha farklı ve çok daha karmaşık tartışma alanlarının ortaya çıktığı gerçeği ile karşı karşıya kalınmaktadır.

Ulus devletlerin siyasal, ekonomik ve askeri anlamda egemenlik alanlarının daralması ile ilgili ortaya çıkan değerlendirmelerin temelini küreselleşme olgusu oluşturmaktadır. Temelde ulus devletlerin varlığını ve geleceğini tayin eden dahası egemenlik alanlarını kısıtlayarak tehlikeye atan en önemli unsurlardan biri küreselleşme olgusudur. Bir sebep-sonuç ilişkisi dâhilinde küreselleşme dalgasının etkisi altına giren ulus devletlerin siyasal, ekonomik ve askeri alanlardaki bağımsızlıklarını ve bağımsız biçimde karar alabilme mekanizmalarının etkilenmemesi noktasındaki gayretlerini her ne olursa olsun sürdürdüğü görülmektedir. Ancak dünyanın her noktasını bir ağ gibi örmekte ve içerisine hapsetmekte olan küreselleşme olgusunun ulus devletlerin bu mücadelecî tavrı ve direncine rağmen etkisini her geçen gün artırdığı görülmektedir. Bu nedenle küreselleşme de ulus devlet gibi günümüz dünyasında her alanda en fazla tartışılan kavramlardan biri haline gelmiştir.

Küreselleşmenin dünya nizamında yaratmış olduğu ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel etkilere odaklanıldığında müspet ya da menfî anlamda düşünürler tarafından üzerinde uzlaşılan/birleşilen bir düşünce üretilmediği fark edilmektedir. Küreselleşmenin kimi düşünürler tarafından insanlığın ortak değerlerinin oluşumuna, devletler arasındaki potansiyel

gücünün serbest dolaşımının gerçekleşmesine ve birbirlerinin ürünlerinden yararlanmaya öncülük etmesi (Balay, 2004, s. 64-65) vb. gibi olumlu sonuçlar doğurduğu belirtilmekte; kimi düşünürler tarafından ise modern toplumlarda özellikle tüketim kültürünü dayatması, toplumsal adaletsizliğe yol açması, ekonomik anlamda gelir eşitsizliklerini perçinlemesi, toplumsal çözümler, belirsizlik ve güvensizlik durumunun ekonomik alanda kendini hissettirmesi (Bozkurt, 2000, s. 188-197) vb. bakımından bu tezin tam aksini savunarak küreselleşmeye eleştirel bir biçimde yaklaşılmaktadır.

Bir yandan ulus devletlerin egemenlik alanlarının daralmasında başrolde bulunan küreselleşme; öte yandan da kimliklerin silikleşmesine, kültürlerin melezleşmesine, neoliberal ekonomi politikalarının gelişmesine neden olmaktadır. Böylece ekonomi alanında yaşanan değişimlere bağlı olarak gelişen küreselleşme, etkisini politik ve kültürel alanlara da taşımaktadır. Tüm alanlarda yaşanan bu değişim ve dönüşüm dalgası sanatsal faaliyetlerin üretim koşulları başta olmak üzere, biçim ve içerik özellikleri üzerinde de etkiler yaratmaktadır.

Küreselleşme sürecinde ulus devletlerin sınırlarının erimesi üzerinden yürütülen bu tartışmaların sinemada da tam olarak karşılık bulduğu görülmektedir. Küreselleşme olgusu, yaşamın her alanında kendini ezici bir biçimde hissettirirken, her aşamasında farklı kimlik ve kültürden bireylerin bir araya gelerek icra ettiği kolektif bir sanat dalı olma özelliğine sahip sinemanın bu olgunun etkisi altına girmediğini ve bu değişim dalgasından etkilenmediğini iddia etmek, özellikle 2001 yılı sonrası üretilen yapıtlara bakıldığında oldukça güçtür. Küreselleşme ile birlikte ekonomiden devletlerarası ilişkilere, toplumsal dokudan kültürel yapıya kadar her ‘şey’ daha küresel ve birbirine eklemlenmiş hale gelirken, değişen ve her geçen gün daha da küresel ve ulusötesi hale gelen denge ve ilişkilerden sinemanın izole olması düşünülemez. Şüphesiz ki sinemanın da bu dönüşüm dalgasının tesiri altına girdiği görülmektedir. Yapım öncesi aşamada politik ve kültürel birikimlerin; üretim, dağıtım ve gösterim aşamasında ekonomik ve yine politik dengelerin belirleyici rol oynadığı bir sanat dalı olarak sinemanın da dünyanın değişen sosyolojik, ekonomik, politik ve kültürel dengelerinden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu anlamda küreselleşmenin özellikle 2000’li yıllardan itibaren sinema araştırmalarına farklı bir boyut ve yeni bir açılım kazandırdığını belirtmek gerekmektedir. *Bağımsız ulusaşırı sinema, sürgün sineması, aksanlı sinema, diasporik sinema, göçmen sineması ve kültürlerarası sinema* gibi kavramların ana eksenini oluşturduğu bir tartışma

alanının gelişmesi ve bu çerçevede ulusallık ve ulusötesilik gibi kavramları sinema araştırmaları tarihinde olmadığı kadar görünür hale getiren yeni tartışmaların doğduğu dikkat çekmektedir (Suner, 2006, s. 257).

Ulusal sinemalar bir topluma özgü kültürel değer ve dokulardan beslenmesi dolayısıyla tek bir kültürün yansımasıdır. Ulusal sinema üzerine yapılan tüm tanımlamalar ışığında ulusal sinema, bir toplumu temsil eden ulusal sinemanın özelliklerini, diğer bir toplumu temsil eden ulusal sinemanın özelliklerinden ayırt etmek ve farklı yanlarının altını çizmek üzere kullanılan bir kavram olarak tanımlanabilmektedir. Ulusötesi sinema ise tüm tanımlama denemelerinden yola çıkıldığında genel hatlarıyla toplumların birbirleri ile iletişime ve etkileşime geçmesi sonucu ortaya çıkan dinamiklerin sinemadaki izdüşümlerini ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Ulus devletler geriledikçe ya da etki alanları daralmaya başladıkça sinemadaki ulusal dinamikler, ayırt edici edici nitelikler ve etkiler melezleşmekte ve ulusötesi sinema, sinema endüstrisi içerisinde baskın bir hale gelmektedir. Dünya küresel bir köye dönüşürken, sinema da yapım, dağıtım ve gösterim bakımından küreselleşmekte ve ulusötesi sinema olarak yeniden biçimlenmektedir.

Bir filmin senaryosunun yazılması, yapım süreci için gerekli olan bütçenin sağlanması amacıyla film yapım şirketleri veya sinema faaliyetlerini desteklemek amacıyla filmlere fon desteği sağlayan kuruluşlar ile gerekli irtibatın kurulması, oyuncu seçimi, teknik ekibin bir araya gelmesi, kısaca yapım, dağıtım ve gösterim aşamaları bir bütün olarak düşünüldüğünde, sinema artık günümüzde her bir aşamasında farklı etnik kimliklerin temsiline dayalı ulusötesi bir forma bürünmekte ve bu form yedinci sanatta ulusal sınırların aşınmasına işaret etmektedir. Bu birliktelik ayrıca gerek üretim faaliyetlerinin ve koşullarının yönünü belirlemekte, gerekse içeriğin ve söylemin ulusal sınırların belirlediği çerçeveyi aşarak ulusötesileşmesine zemin hazırlamaktadır. Kùltürler iç içe geçerek yerellikler sönümlenirken ve dünya dengeleri ulusal nüvelerin üzerine çıkarken kültürel ve politik içeriklerden beslenen sinemanın üretim koşulları, izleme pratikleri, içerik düzenlemesi, söylemin inşası gibi pratiklerin ulusal sınırların içerisine hapsolması tahayyül edilemez bir noktaya ulaşmaktadır. Dolayısıyla her şeyden önce ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel alanlarda yaşanan değişimlere bağlı olarak meydana çıkan ‘ulusallık’ tartışmaları sinemada da karşılık bulmakta ve sinemanın ortaya çıktığı günden günümüze değin bir ÷lke sinemasını diğer ÷lke sinemalarından ayırt etmek amaçlı kullanılan

‘ulusal sinema’ kavramını sorunlu ve tartışmalı hale getirmektedir. Bu sorunlu tanımlamanın yerine, sinemada daha ziyade ulusötesi dinamiklerle şekillenen, kültürel iç içe geçişlerden beslenen yeni bir yapının varlığına dayalı bir oluşumun esas hale geldiği dikkat çekmektedir.

Bu çıkış noktasından hareketle tez çalışmasında küreselleşmenin insan hayatına girmesi sonucunda ulus devletlerin çözülme sürecine girmesiyle birlikte ‘ulusal sinema’ kavramının da sorunlu ve tartışmalı hale geldiği, yerini de ulusötesi sinema gibi film üretim koşulları, biçimsel ve söylemsel özellikleri ile bir bütün olarak ulusal sınırları aşan yeni bir forma bıraktığı varsayılmaktadır. Dahası; yerel ve küçük ölçekli sinema anlayışlarının küreselleşmeyle birlikte baskılanmasının ve etki alanlarının daralmasının devam edeceği; yerini alan ulusötesi formun ise sinemada hâkim ve egemen söylemi inşa ettiği ve etmeye devam edeceği varsayılmaktadır. Sinemanın bugününü etkisi altına alan ve geleceğine yön veren bu ulusötesi form, büyük bütçeli film yapım şirketleri aracılığıyla sinema faaliyetlerini tek merkezden yönetmeyi, dünya çapında üretim, dağıtım ve gösterim mekanizmasını elinde bulundurmayı arzulayan ve günümüzde en gelişkin endüstriye sahip Hollywood sinemasına işaret etmektedir. Hollywood sineması çeşitli düzenlemeler aracılığıyla içeriğin, biçimin ve söylemin inşa edilmesi marifetiyle ulusötesiliğe hizmet etmekte ve bu düzenleme Hollywood sinemasının film üretim stratejisinin bir standardı, bir parçası haline gelmektedir. En temelde belli bir ulusal kimliğe ve ulusal kültüre ait olmaktan uzak karakterleri ile, fiziki mekâna ve gerçek zamana bağlı olmayan kurgusu ile, uyguladığı küresel üretim stratejileri ile, tüm dünyada egemen konumda olduğu yapım, dağıtım ve gösterim mekanizması ile Hollywood sineması bir bütün olarak ulusötesi niteliğini pekiştirmiş görünmektedir. Bu pekiştirmenin arkasında yatan temel unsur kapitalist ekonomik düzenin toplumsal yaşam üzerindeki etkileridir. Üretimin kitleselleşmesi, ürün ve hizmet çeşitliliğinin artması gibi nedenler kapitalist tüketimin dünyada gün geçtikçe baskın hale gelmesi sonucunu doğurmuştur. Kapitalizm genel manasıyla üreten ve ihtiyacı oranında tüketen toplumları, bireylerinin tüketim ile güdülendiği bir toplum haline getirmiştir. Tüketim, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren daha geniş halk kitlelerine yayılmaya ve toplumlara bir yaşam biçimi şeklinde sunulmaya başlamıştır. Kapitalist düzende üretim-tüketim dengesinin korunması her şeyden önce ürünlerin/malların kitleler ile buluşmasına bağlıdır. 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren kapitalizmin küreselleşme ile bütünleşmesiyle kapitalist ekonomik düzen tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır. Toplumun tüketimle özdeşleşmesinin ve tüketimin toplumun doğal bir

alışkanlığı haline gelmesinin sinemaya yansımaları 2000’li yıllardan itibaren gerçekleşmeye başlamıştır (Dal, 2017, s. 4-9). Hollywood, kapitalist ekonomik düzenin öğütlediği biçimde film üretimi yapmakta ve küreselleşmenin öğütlediği biçimde ürettiği filmlerin küresel seyirci ile buluşmasını sağlamaktadır. Bu üretim anlayışının arkasında Hollywood’un daha fazla sayıda yapımla, dünya çapında daha fazla sayıda seyirciye ulaşmayı hedeflemesi yatmaktadır.

Belli bir ulusal kimliğe olan aidiyeti aşması, belli bir kültürün değerlerinin ve mirasının temsilcisi olmaktan öte küreselleşme ekseninde kendi yarattığı global kültürden beslenmesi ve film üretimini bu kültür ile beslemesi, fiziki olarak belli bir mekâna bağlı kalınmasından ziyade mekânın soyut olanla ilişkilendirilmesi bütün olarak bu standarttan türeyen özellikleri ulusötesi olarak tanımlamayı ve bu anlamda Hollywood’un üretim mekanizmasının ulusötesi pratikler içerdiğini belirtmek gerektirmektedir. Şunu da eklemek gerekir ki Hollywood sineması, ticari kaygılarla şekillenen üretim stratejisi ile küresel seyirciyi ürettiği yapımlarda buluşturmayı amaçlamaktadır. Hollywood filmleri günümüzde yalnızca üretim koşulları ve biçimi dâhilinde değil, aynı zamanda taşımış oldukları ideoloji dâhilinde de küresel bir vizyona ve misyona sahiptir. Hollywood sinemasının Amerika’nın dünya çapında hegemonik bir güce sahip olma ve bu gücü stabilize etme ideolojisi Hollywood sinemasının taşıdığı bu küresel vizyon ve misyonu şekillendiren en temel unsur olarak karşımızda durmaktadır. Bu anlamıyla Hollywood’un Amerikan ideolojisini üreten, taşıyan ve dünya çapında yayılmasını sağlayan yapımları biçimsel ve içerik olarak ulusötesi şekillenmektedir.

Sinemada ulusötesilik kavramı önceki çalışmalarda fiziki anlamda ulusal sınırları aşan ve kültürel karşılaşmalar neticesinde melezleşen imgeleri bünyesinde barındıran sinemasal bir formu tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Bu çalışma ve araştırmalarda ulusötesi sinemanın genel manada ‘göç’ gibi toplumsal bir olayın neticesinde yaşanan kültürel karşılaşmaları temel alan üretim biçimi ve söylem başta olmak üzere sinemadaki etkilerinin izdüşümlerine denk geldiği görülmektedir. *Diaspora, aksanlı, göçmen sineması* olarak da kategorize edilen bu formların başlıca itici gücü, göç gibi toplumların kültürel yapılarında değişimlere neden olan sosyal hareketlerdir. *Diaspora, aksanlı, göçmen* gibi sinemasal formlarda temel husus, ‘ana ülkeden’ farklı ülkeye göç edilmesi ve yerel kültür ile göç edilen ülkenin kültürü arasında gerçekleşen iç içe geçişlerin film yapım pratiklerinin ve söylemin bir parçası, tamamlayıcısı olması ile ilgilidir. Bu sinemasal oluşumlar içerik ve anlatı özelliklerini insan hareketleri ve

göçün bir sonucu olarak meydana gelen kültürel karşılaşmalardan ve iç içe geçişlerden almaktadır. Günümüze değin yapılan ulusötesi sinemaya yönelik araştırmaların özünü; birbirlerinden etkilenen, birbirlerini etkileyen ve bu etkileşim neticesinde birbiri içine geçerek melezleşen bir yapı oluşturmaktadır. Günümüze kadar yapılan ulusötesi sinema tanımlamalarında temel dinamiklerin ilhamını bu etkileşimden aldığı dikkat çekmektedir. Diaspora, aksanlı, göçmen sineması kapsamında üretilen filmlerin yönetmen ve oyuncu kadrosunda ‘melez’ ya da ‘göçmen’ kimliklerin yer alması ve kimliklerden beslenmesi söz konusudur. İki farklı kültürün kesiştiği noktada üretilen filmin yeni bir söylemi inşa ettiği belirtilmektedir.

Bu noktada tez çalışmasının sanat sineması gibi bünyesinde ulusötesi unsurlar taşıyan sinema türlerini kapsamadığını belirtmek gerekmektedir. Festival ya da sanat sineması olarak nitelendirilen sinema her ne kadar ulusötesi unsurlar içerse de Hollywood sinemasının ulusötesiliğinden belli başlı açılardan farklılık göstermektedir. Bu farklılıkların en başında sanat sinemasının ulusötesiliğinin ortak yapım projeler etrafında şekilleniyor ve tartışılıyor olmasıdır. Hollywood sinemasının ulusötesiliği ise ortak yapım proje niteliğini taşıyor olmanın yanı sıra ürettiği içeriklerin temel anlatısının ve söyleminin Amerika’nın dünya çapında temsil ettiği hegemonik güce vurgu yapmasıdır. Dolayısıyla sanat sinemasında biçimsel olarak ortaya çıkan ulusötesilik durumunun Hollywood sinemasında biçimin yanı sıra, içeriğe de yansıdığı görülmektedir.

Hollywood sineması, dünya sinemasının merkezini oluşturmaktadır. Sinemaya kazandırdığı yenilikler ve teknolojik ilerlemeler sayesinde dünya sinemasına yön vermekte ve taşıdığı dünya sinemasının lokomotif niteliği Hollywood sinemasına adeta diğer ülke sinemalarına öncülük eden pozisyonu kazandırmaktadır. Hızlı endüstrileşme sürecinin ardından üretim stratejisi büsbütün kitlesel tüketimi dayatan fordizme kayan Hollywood, hızlı üretimi kitlesel tüketimin hizmetine sunmuştur. Yine film yapımında üretimi ve dağıtımı birleştiren dikey entegrasyon sayesinde faaliyet alanı gün geçtikçe artan Hollywood, dünyanın her noktasında aynı filmi izleyen ve alımlayan küresel seyircinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sinemada üretimin küreselleşmesi, film yapım sürecini oluşturan unsurların çok uluslu olarak şekillenmesine; küresel seyirci ise film metni içerisinde üretilen içeriklerin ulusal boyuttan sıyrılmasına neden olmuştur. Bu anlamda filmi biçimsel olarak inşa etme şekli küreselleşen ve

doğal olarak ulusötesileşen Hollywood sinemasının içerik üretiminde de son dönemde ürettiği yapımlara bakıldığında küreselleşmenin etkisi altına girdiği görülmektedir. Bu etkinin özellikle 11 Eylül 2001 yılında Dünya Ticaret Merkezi'ne ait kulelere yapılan saldırıların yansıması olarak Hollywood sinemasında karşılık bulmaktadır. 11 Eylül olayının ardından Hollywood sinemasının ana temalar olarak birlik ve dayanışma, intikam, komplo, belirsizlik, dünyanın sonu ve dünyanın geleceğinin tehlikede olması gibi temalara yaslandığı görülmektedir (Westwell, 2014, s. 34). Söz konusu temaların 11 Eylül saldırılarının ardından üretilen yapımları domine ettiği görülmektedir. Bu temalar Amerika'nın küreselleşmenin de etkisi ile şekillenen global ekonomik ve siyasi stratejilerini de net biçimde ortaya koymaktadır.

Tüm bu ölçütler göz önüne alındığında Hollywood sineması, özellikle küreselleşmenin ivme kazandığı 2001 yılı itibariyle bütünüyle ulusötesi bir söylemi sinemaya hâkim ve egemen kılma motivasyonu ile filmler üretmekte ve kültür emperyalizmi boyutunda da sinemada kendi lehine bir hegemonya tesis etme gayreti içerisine girdiği görülmektedir. Tez, Hollywood sinemasında 2001 yılı sonrası ulusötesileşme eğilimin görülmesinde temel kırılma noktasını Amerika Birleşik Devletlerinde 11 Eylül 2001 yılında yaşanan Dünya Ticaret Merkezi'ne ait kulelere yapılan saldırıları ile ilişkilendirmektedir. 11 Eylül olayları Amerika tarafından sadece bir terör faaliyeti olarak değil, Amerika'ya karşı açılan bir savaş olarak değerlendirilmiştir (Keyman, 2011, s. 72). Buna karşılık olarak 2001'de başlayan Afganistan Savaşı, 2003'te başlayan Irak Savaşı'nı başlatan Amerika terörle mücadele etmek, demokrasi ve özgürlüklerin koruyucusu olmak adına kendini dünya kamuoyunda savaşın haklı olan tarafına oturtmuştur (Alakel & Yıldırım, 2014, s. 154). Bu hamlenin 11 Eylül sonrası Amerika'nın demokrasi ve özgürlük adına yapmış olduğu askeri müdahaleleri meşrulaştırmak amaçlı olduğunu belirtmek gerekmektedir (Asad, 2011, s. 111). 11 Eylül olayları Amerikan dış siyasetini o tarihten itibaren radikal bir biçimde değiştirmiş ve dış siyasette aşırı yayılmacı bir güç haline gelmiştir (Ataman & Gökcan, 2012, s. 225). Amerika'nın 11 Eylül olaylarının ardından dış siyasetinde yaşanan bu köklü değişim 2001 yılı sonrası Hollywood yapımlarının içeriğine de yandığı görülmektedir.

Hollywood sineması, ulusal sinemaları endüstriyel boyutuyla, izleyicinin tercihlerini yönlendirmesi boyutuyla, kültürel ve ideolojik boyutuyla etkisi altına almaktadır. Yayılmacı strateji kapsamında üretilen Hollywood yapımları yeni pazarlara açılırken içine girdiği ülke sinemalarını ticari gerilemeye maruz bırakmakta ve filmlerin taşıdığı ulusal ve kültürel

değerlere zarar vermektedir (Kirel, 2004, 100). Bu anlamda Hollywood sineması, üretmiş olduğu içerik ve inşa ettiği söylem ile geldiğimiz noktaya kadar yapılagelen, alışlageldik ulusötesilik tartışmalarına farklı bir boyut kazandırarak, ulusötesiliğe daha derin bir boyut kazandırmıştır. Hollywood'un üretim mekanizması içerisinde yerellikler baskılanarak üretim biçimi, kimlik, kültür, zaman ve mekân algısı, izleme pratiklerinden oluşan ayrı ayrı parçalar bir araya gelerek uluslarüstü bir kompozisyonu meydana getirmektedir. Bu kompozisyon, bütünlüklü bir biçimde ulusal bir anlatıyı değil, anlatısı ve söylemi ile tüm kültürlerin üstünde yeni ve egemen bir ulusötesi anlayışı müjdelemektedir. Hollywood sinemasının Bu noktada Hollywood'un ulusötesileşmesi ya da sinemaya yeni bir ulusötesi nitelik kazandırması ile ilgili sorulması gereken belli sorular açığa çıkmaktadır: Hollywood ulusötesi söylemi nasıl üretmektedir? Hollywood filmleri biçim ve içerik bakımından hangi özellikleri çerçevesinde ulusötesi nitelik kazanmaktadır? Hollywood'un ulusötesiliği ile günümüze kadar ulusötesi sinema şeklinde değerlendirilen anlatılar arasında ne gibi belirgin farklar göze çarpmaktadır? Filmlerde verilen ulusötesi mesajlar açık mı yoksa örtük olarak mı sunulmaktadır? Hollywood'da ulusötesi anlatıyı güçlendirmek ve daha belirgin hale getirmek için nasıl bir anlatı biçimi geliştirilmektedir? Bu soruların yanıtları küreselleşme, kültür endüstrisi, lküresel kültür, kültür emperyalizmi kavramlarından yardım alınarak yanıtlanmaya çalışılacaktır.

Tüm bunlar ışığında her şeyin birbirinin içine geçtiği ve etkileşim içerisinde olduğu bir dünyada, sinemanın küreselleşme olgusunun hangi boyutlarda etkisi altına girdiğini ve dolayısıyla hangi değişimleri gösterdiğini yorumlamak tezin başlıca amaçlarından biridir. Tez çalışmasının bunların dışındaki en önemli amaçlarından biri de küreselleşme olgusunun etkisi ile birlikte sinemada değişen üretim koşullarının sinemasal anlatı üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Bu değişimin sinemanın yapısında herhangi bir değişime yol açıp açmadığı, açtı ise bu değişikliklerin neler olduğuna dair bir inceleme alanı oluşturmaktır. Tüm bu amaçlar doğrultusunda tezde büyük oranda küreselleşmenin etkisi ile sinemanın yaşadığı bu dönüşümün sebep ve sonuçları kapsamlı şekilde ele alınacak; bu süreçte sinemada son dönemlerde özellikle ön plana çıkan ulusötesilik, kültür endüstrisi, kültür emperyalizmi, melezlik, küresel kültür kavramları üzerinden sinemanın ulusötesi yeniden yapılanması yorumlanacak ve sinemanın geleceği tartışılacaktır. Ayrıca dünyada film endüstrisinin sosyolojik, ekonomik, politik ve kültürel anlamda geldiği noktada yaşanan gelişim ve değişimler küreselleşme süreci ile ilişkilendirilerek incelenmeye çalışılacaktır. Tez çalışmasında, Hollywood sinemasının

ulusötesi sinema olarak değer kazanmasının ve ulusal sinemaların üzerindeki ezici etkisinin izleri sürülecektir. Bunların yanı sıra tez çalışması kapsamında, küreselleşmeyle birlikte siyasi ve kültürel sınırların belirsizleşmesi sonucu ortaya çıkan ulusötesi toplum ve bu toplum türü ile birlikte gelişen ve yeni bir sinema formu olarak dikkat çeken, ulusötesi sinemayı ortaya çıkaran bileşenlerin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda küreselleşme olgusunun sinemanın yapısında meydana getirdiği değişimlerden yola çıkarak Hollywood sinemasının ürettiği ulusötesi içeriklerin ulusötesiliğe nasıl hizmet ettiği ele alınacaktır.

Ayrıca sinemada ulusötesilik genel olarak Avrupa sanat sinemasına etkileri bakımından tartışılmış ve tartışılmaktadır önermesinden yola çıkarak Hollywood gibi sinemaya yön veren bir endüstrinin ulusötesiliğinin tartışılmamış olması alan yazını açısından bir eksikliğe işaret etmektedir. Bu hedef doğrultusunda alan yazınına katkı sunmak, tezin bir diğer amacıdır. Tez çalışması sinemada ulusötesilik tartışmalarına Hollywood sineması üzerinden yeni bir açılım getirerek bu etkileşimi bütün yönleriyle ortaya koymayı ve sinemanın geleceğine dair çıkarımlarda bulunabilmeyi amaçlamaktadır. Tezin en önemli amaçlarından biri, “ulusötesi sinema” kavramını günümüze değin özünde yerellikleri ve aksanları ortaya koyan sanat sineması kapsamında ele alınış ve algılanış biçiminin ötesine ve dolayısıyla farklı bir noktaya taşıyarak ulusötesi kavramının küreselleşme olgusu etkisiyle 2001 yılı sonrası gelişimini ve dönüşümünü Hollywood sineması bağlamında ele almaktır. Bu amacı gerçek kılmak her şeyden önce ‘ulusötesi’ kavramının yeni bir anlama ve bağlama kavuşmasını sağlamaktan geçmektedir.

Tez çalışması dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde ortaya çıkışı ve gelişimi başta olmak üzere ulus devlet düzeninin tarihsel izleğine yakından bakılacak ve ulus devletlerin varlığı üzerine güçlendirici ya da zayıflatıcı etkiler yaratan gelişmelerle ilgili betimleyici bir çerçeve çizilecektir. Yine birinci bölüm içerisinde; ekonomik, politik ve kültürel alanlarda ulus devletlerin etki alanının daralmasına ve zayıflamasına neden olan küreselleşme sürecinin ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal sonuçlarından bahsedilecek ve küreselleşmenin yeni bir toplum türü olan ulusötesi toplumun, küresel kültürün, melez kimliklerin ortaya çıkışına yönelik etkileri tartışılacaktır. Dolayısıyla birinci bölümde ulus devlete, küreselleşmeye ve küresel kültüre ilişkin kuramsal bir alt yapı oluşturulmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde küreselleşme etkisi ile küresel ölçekte yaşanan bu gelişmelerin sinema üzerindeki etkileri tartışılacaktır. Bu noktada ulusal sinemalara dair genel bir çerçeve çizilerek küreselleşme etkisi ile sosyolojik, ekonomik, politik ve kültürel değişimlerin ulusal sinemalar üzerinde nasıl bir etki yarattığı, cevabı aranacak temel sorulardan birini oluşturmaktır. Küreselleşme olgusunun bir sonucu olarak ulusal sinemaların ulusötesi sinemaya dönüşümünde etkin olan dinamikler ortaya konacaktır. Söz konusu dinamiklerin Hollywood sinemasında kullanımı incelenecektir. Hollywood sinemasının sinemada klasik ulusötesi tanımlaması ve kavramından bağımsız olarak fiziki sınırları aşan ulusötesi kodları nasıl yerleştirdiğine bakılacaktır. Bu noktada yine ulusötesi sinemanın genel özelliklerinden söz edilecektir.

Üçüncü bölümde küreselleşme bağlamında Hollywood sinemasının sinemaya nasıl yön verdiği incelenecektir. Sinemanın icadından kısa zaman sonra büyük bir gelişim göstererek endüstrileşme sürecine giren ve ürettiği yapımlar ile klasik anlatı estetiğini oluşturan Hollywood sineması üretim-dağıtım ve gösterim ilişkilerine de hakim olması ile dünya sinemasına yön veren merkezi bir konum elde etmiştir. Ancak bu konum ulusal sinemaları etkisi altına alması ve özellikle ürettiği içeriklerin küresel seyirci ile buluşması noktasında Hollywood sineması için ulusallık tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Ağırlıklı olarak ortak yapıma dayalı üretim sistemi ve Hollywood filmlerinin ideolojik arkaplanı Hollywood filmlerinin Amerikan kimliğine sahip olduğu iddiasını sürdürmeyi güçleştirmektedir. Dolayısıyla üçüncü bölümde üretim biçimi, ideoloji ve söylem boyutlarıyla küreselleşme ve kültür endüstrisi ilişkisi çerçevesinde Hollywood'un ulusötesi anlatıya büründüğü günümüz sinemasal evreni detaylıca incelenecektir.

Dördüncü ve son bölümde ise genel olarak ulusötesi bir sinema örneği olarak Hollywood'un anlatı dinamiklerine odaklanılacaktır. Bu bölümde Hollywood sinemasının ulusal sınırları aşması ve ulusötesileşmesindeki faktörler göz önünde bulundurularak 2001 yılı sonrası film yapım pratiklerinin ve anlatı dinamiklerinin değişmesinin söylem üzerindeki etkileri örnek filmler üzerinden tespit edilecektir. Küreselleşmenin Hollywood sinemasının endüstriyel yapısı üzerindeki etkilerinin neler olduğu ve bu etkilerin ise sinemadaki hâkim söylemi nasıl etkilediği ve şekillendirdiği bir diğer inceleme konusu olacaktır. Ayrıca ulusötesi sinema tartışmaları ile birlikte ortaya çıkan sorunlara değinilecek ve sinemanın ulusötesilik bağlamında geleceğine yönelik genel bir değerlendirme yapılacaktır.

Tezin örneklemini oluşturan filmler, özellikle küreselleşmenin yükseliş gösterdiği bir döneme işaret eden 2001 yılı sonrasında üretilen ve dünyada en fazla izleyici sayısına ulaşan yapımlardır. Tezin örneklemini oluşturan filmlerin belirlenmesinde Boxoffice verilerinden yararlanılmıştır. 2001 yılı sonrası dünya çapında yıl bazında en fazla izlenen filmlerin belirlendiği platform olarak Boxoffice'in referans alınmasının nedeni Boxoffice'in günümüzde sinemaya dair en doğru istatistikleri sağlayan platform olmasıdır. 2001 ile 2018 yılları arasında üretilen ve Box Office verilerine göre yıl bazında dünya genelinde en fazla izlenen filmler üzerinden sinemanın ulusötesiliği tartışılacaktır. Söz konusu tarih aralığında Box Office verilerine göre yıl bazında en fazla izlenen ve dolayısıyla tez kapsamında analiz edilecek filmler şu şekildedir: 2001 yılında *Harry Potter ve Felsefe Taşı* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*), 2002 yılında *Yüzüklerin Efendisi-İki Kule* (*The Lord of the Rings-The Two Tower*), 2003 yılında *Yüzüklerin Efendisi-Kralın Dönüşü* (*The Lord of the Rings-The Return of the King*), 2005 yılında *Harry Potter ve Ateş Kadehi* (*Harry Potter and the Goblet of the Fire*), 2006 yılında *Karayip Korsanları-Ölü Adamın Sandığı* (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*), 2007 yılında *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* (*Pirates of the Caribbean: At World's End*), 2008 yılında *Kara Şövalye* (*The Dark Knight*), 2009 yılında *Avatar*, 2011 yılında *Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm 2* (*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2*), 2012 yılında *Yenilmezler* (*Marvel's The Avengers*), 2014 yılında *Transformers: Kayıp Çağ* (*Transformers: Age of Extinction*), 2015 yılında *Star Wars: Güç Uyanıyor* (*Star Wars: The Force Awakens*) ve son olarak 2016 yılında *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* (*Captain America: Civil War*) ([www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com)). Bu anlamda 2004 yılında dünya çapında en fazla izlenen film olan *Shrek 2* ve 2010 yılında dünya çapında en fazla izlenen film olan *Oyuncak Hikayesi 3* (*Toy Story 3*) animasyon türüne ait olmaları ve anlam inşalarının ulusötesilikle ilişkili bulunmamış olması bakımından örneklemin belirlenmesinde tezin kapsamının dışında kalan filmlerdir.

Tez çalışmasının araştırma evreni dâhilinde örneklemini oluşturan filmlerden filmlerin ulusötesi anlatısını oluşturan ve güçlendirilen sekanslar seçilerek göstergebilimsel analiz yöntemi ile göstergelerin ürettikleri anlamlar üzerinden bir çözümleme ve yorumlama çalışması yapılacaktır. Tezde örneklemini oluşturan filmler Roland Barthes'ın düz anlam, yan anlam ve üstdil temelli anlamlandırma modelinden yararlanılarak çözümlenecektir. Sinemada göstergebilim yöntemi aracılığıyla 2001 yılı sonrası Hollywood sinemasındaki yerleşik

kodların, göstergelerin ve imgelerin ulusötesilik bağlamında kullanım modelleri çözümlenmektedir. Bu doğrutuda seçilen filmler ulusötesilik bağlamında incelenecek ve elde edilen bulgular ışığında ulusal sinemanın dünü ve bugünü; ulusötesi sinemanın ise yarınının tarihsel, siyasal ve kültürel olaylar ve sinema alanında yaşanan somut gelişmeler dikkate alınarak tartışılacaktır. Filmde kullanılan diyaloglar, nesneler, semboller, göstergeler ulusötesilik bağlamında ele alınarak incelenecektir. Filmsel anlatıda zamanın ve mekânın düzenlenmesi ve sunumunun hangi düzlemde ilerlediği analiz edilecektir. Örneklem kapsamında belirlenen film metinlerinin içeriğinde yer alan kodların taşıdığı anlamların çözümlenmesinde göstergebilim yöntemi kullanılacaktır.



## 1. KÜRESELLEŞME, ULUS DEVLET VE YENİ TOPLUMSAL DÜZEN

Çağlar boyunca insan yaşamını sürdürebilme ve bunu bir adım daha öteye taşıyarak bu yaşamı daha kolay hale getirebilmenin gayreti içerisinde olmuştur. Bu amaç doğrultusunda tarih boyunca arayışını sürdüren insan, her geçen zaman bilgi birikiminin üzerine ekleyerek seyrine devam etmiştir. Tüm bu bilgi birikimi, insanın dünyasını şekillendirmiş ve yönlendirmiştir. Edindiği birikimle yaşam biçimi değişen, ihtiyaç yapısı farklılaşan insan, ilhamını doğadan alan bir strateji içerisinde yaşamını sürdürmeye devam etmiştir. Bu anlamda içerisinden geçilen her dönemin ihtiyaç ve gereklilikleri bir önceki dönemin ihtiyaç ve gerekliliklerinin bir adım ötesine taşınmıştır. Bu ihtiyacı karşılama güdüsü; yeni kıtaların, yeni kaynakların keşfini de beraberinde getirmiştir. Bunun yanı sıra elde edilen tüm kaynaklar teknolojik gelişme ve ilerleme bakımından her dönemin bir öncekinden daha hızlı yaşanır olmasını sağlamıştır. Bu hız günümüz toplumunda insanı ve yaşamını en fazla etkileyen durumlardan biri olmuştur. İnsanı ve yaşamını anlamak üzere yapılan tüm araştırmaların yolu ‘küreselleşme’ olarak tanımlanan bir kavramdan geçmekte ve günümüz dünyasının hemen hemen tüm dinamikleri bu kavram ile izah edilmeye çalışılmaktadır.

### 1.1. KÜRESELLEŞME OLGUSUNA KURAMSAL ve KAVRAMSAL YAKLAŞIMLAR

İçinden geçtiğimiz dönemin hâkim eğilimi olan küreselleşme, çağımızın en büyük gerçeklerinden biridir (Talas ve Kaya, 2003, s. 152). Günümüz dünyasını ekonomik, siyasi, kültürel alanlarda etkisi altına alan bir olgu olarak küreselleşme, küresel ölçekte yaşanan hızlı ve bir o kadar da köklü değişimlerin gölgesinde özellikle son yıllarda sıkça tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Küreselleşmenin -bir başka deyişle, genellikle 20. yüzyılın son on yılında hızlandığı düşünülen sınırlar arası bütünleşme süreçlerinin- doğası, boyutları, sonuçları ve anlamı toplum ve kültür kuramcılarının diğer uğraşlarının önüne geçmeye başlamıştır. Toplumların yaşam koşullarını ve standartlarını, ekonomik dengeleri, siyasi konjonktürü en fazla etkileyen, domine eden, dönemin ruhuna yön veren bir olgu olması bakımından, küreselleşmenin yaşamımız üzerinde gerçekleştirdiği tesirleri incelemek, bunları sistematik bir biçimde kategorize etmek ve küreselleşmenin ekonomik, kültürel, siyasi ve gündelik yaşama yönelik tesirlerini elde edilen veriler üzerinden yorumlamak bir ihtiyaç haline gelmiştir.

Küreselleşme kavramı ile ilgili dikkati çeken en önemli durumlardan biri şüphesiz, küreselleşmenin tanımı, kapsamı, başlangıcı, içeriği ve etki alanları ile ilgili tüm düşünürlerin üzerinde uzlaştıkları kesin ve net yargıların bulunmayışıdır. Bu durum dolayısıyla küreselleşme ile ilgili net çıkarımlarda ya da kesin söylemlerde bulunabilmeyi güçleştirmektedir (Şener, 2014, s. 53). Küreselleşme ile ilgili mevcut kuramsal yaklaşımlara geçilmeden önce küreselleşme kavramına ve bu kavramın etimolojik kökenine odaklanmak gerekmektedir. Öncelikli olarak küreselleşme, sözlük anlamı olarak *uluslararası düzlemde yaygınlaşmış iktisadi etkinliklerin işlevsel anlamda birbirlerine eklemlenmesi* durumuna karşılık gelmektedir (www.tdk.gov.tr). Küreselleşme bir başka tanımlamada ise *mevcut mal ve hizmetlerin veya sosyal ve kültürel etkilerin dünyanın her yerinde giderek benzer hale geldiği bir durum* şeklinde ifade edilmektedir (<https://dictionary.cambridge.org>). Sözlük anlamının dışında pek çok düşünür küreselleşmeye ilişkin kavramsal bir çerçeve çizmiş ve tanımlamalar geliştirmiştir.

Küreselleşme kelime anlamının dışında basit şekilde ifade edilecek olursa, dünyanın küresel bir köye dönüşmesi şeklinde tanımlanabilir (Robertson, 1998, s. 22). Bunun dışında küreselleşme, yirminci yüzyılın son on yılından itibaren daha yoğun şekilde kendini hissettiren; ekonominin, kültürün, politikanın ve teknolojinin ulusal sınırların ötesine taşınması dolayısıyla sınırlar arası bütünleşmeyi sağlayan bir süreç şeklinde de ifade edilebilir (Callinicos, 2013, s. 473).

Hardt ve Negri, kuruluşu itibari ile küreselleşmeyi yalnızca bir olgu olarak değerlendirmemekte, aynı zamanda başat bir ulusötesi siyasi iktidar tahayyülüne giden yolda bir kaynak olarak nitelemektedir (2003, s. 33). Giddens da yaptığı küreselleşme tanımında, küreselleşmeyi uzamsal ve mekânsal pratiklerin bilimin ve teknolojinin gelişimine bağlı olarak daha önce hiç olmadığı ve görülmediği kadar değişim göstermesi ulamı olarak tanımlamaktadır (1990, s. 40).

Küreselleşme genel anlamda, hareket ve dolaşım boyutlarında ele alınan bir süreçten ibarettir. Buradaki hareket ve dolaşımdan kasıt; sermayenin, ürün ve hizmetlerin, insanların, simgelerin, sembollerin, anlamların ve mitlerin dolaşımıdır. Bu tanımlama dolayısıyla bizleri küreselleşmenin üç temel yapıtaşına götürmektedir. Bu yapıtaşları sırası ile şunlardan oluşmaktadır: göç vb. gibi insan hareketleri, ürünlerin/hizmetlerin dolaşımı ve bunların bir sonucu olarak ortaya çıkmakta olan güç/iktidar ilişkileri. Küreselleşme bu hareket ve dolaşım

potansiyelinden beslenerek ekonomi, kültür ve siyaset alanlarında yenilikler üreterek yeni politika ve stratejilerin filizlenmesine olanak sağlamaktadır (Kırca, 2001, s. 175-176). Ana eksenini oluşturan bu üç noktaya bakıldığında küreselleşmenin temelinde hareketlilik ve dolaşımın yer aldığı ve bu hareketlilik ve dolaşımın güç ve iktidar sorununu da beraberinde getirdiği görülmektedir.

Dünyanın içerisinden geçtiği ve ‘küreselleşme’ kavramı ile açıklanmaya çalışılan değişim sürecini farklı biçimlerde kavramsallaştıran üç temel yaklaşım mevcuttur: Küreselleşme postmodern teorisyenlerin yaklaşımında, ‘dönüşüm’ olarak; Soğuk Savaş sonrası teorisyenlerin yaklaşımında, ‘geçiş’ olarak; küreselleşme teorisyenlerinin yaklaşımında ise ‘süreç’ olarak tanımlanmaktadır (Şener, 2014, s. 53-54). Küreselleşmeyi ‘dönüşüm’, ‘geçiş’ ve ‘süreç’ şeklinde kavramsallaştıran üç farklı yaklaşımda da ortak olarak dikkati çeken küreselleşmenin ekonomik, siyasi ve kültürel alanlardaki yerleşik düzene ait unsurları yüzyılın hızına uyduracak ‘yenilikler’ ve her şekilde ‘değişim’ potansiyeli taşıdıklarıdır.

Ayrıca küreselleşmenin tarihi ve sınırlarının nereye kadar uzandığı ile ilgili çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. Küreselleşmenin miladına dair ortaya atılan ilk yaklaşıma göre; küreselleşme, insanlığın var olduğu zamandan bu yana mevcuttur. İnsanlığın oluşum gösterdiği ilk çağlardan itibaren insan nüfusunun daimî bir biçimde etkileşim halinde oluşuna en uygun açıklama küresel bir dünya düzeni ve küreselleşme olgusu ile yapılabilir. Bu yaklaşıma göre, küreselleşme yaşadığımız yüzyılı etkileyen yeni bir olgu olmaktan ziyade; tarihi, düşünüldüğünden daha eski zamanlara dayanmaktadır.

Küreselleşmenin kökenleri ile ilgili ortaya atılan ikinci yaklaşıma göre; küreselleşmenin ayak sesleri Rönesans hareketinin ortaya çıkışıyla birlikte duyulmaya başlamıştır. İleri sürülen bir düşünceye göre; küreselleşme aslında geçtiğimiz yüzyıldan itibaren hayatımızı etkisi altına alan bir olgu olmamakla birlikte, kökenleri coğrafi keşiflere kadar uzanmaktadır. Coğrafi keşiflerle ortaya çıkan bu olgunun Sanayi Devrimi ile gelişimini sürdürdüğü ve son olarak İkinci Sanayi Devrimi ile de ivme kazandığı iddia edilmektedir (Kaymakçı, 2007, s. 7). Bunun temelinde de Avrupa’da 16. yüzyıldan itibaren artan nüfusun ihtiyaçlarını karşılamak gerekliliği yatmaktadır. Söz konusu ihtiyaçların karşılanması üzere Avrupalı toplumlar gittikleri farklı coğrafyalarda yerli halkları köle haline getirerek, bu coğrafyaların değerli kaynaklarını kendi ülkelerine aktarmışlardır. Kendi zenginliğini başka

coğrafyaların kaynakları üzerinden elde eden Batı toplumları bu haliyle küreselleşmenin temellerini atmıştır (Kaya ve Talas, 2003, s. 92). Bu anlamda küreselleşmenin tarihine bakıldığında, küreselleşmenin kökenlerinin yeni toprakların, yeni toplumların keşfedildiği coğrafi keşiflere kadar uzandığını söylemek mümkündür. Bu şekliyle küreselleşmenin yalnızca yirminci yüzyıldan itibaren dünyayı her bakımdan etkisi altına alan bir olgu olarak düşünmek yüzeysel kalacaktır. Zira batılı gezginlerin dünyanın bilinmeyen, henüz keşfedilmemiş egzotik topraklarına doğru yaptıkları keşifler de küreselleşmeyi başlatan bir gelişme olarak değerlendirilmelidir (Talas ve Kaya, 2007, s. 151).

Üçüncü yaklaşıma göre; küreselleşmenin tarihi 19. yüzyıldan itibaren modernizmin ortaya çıkışı ve yayılması sürecine denk gelmektedir. Küreselleşmenin modernizmin etkisi sonucu ortaya çıkan bir olgu olduğunu ve bu şekliyle de modernizmin bir devamı niteliğini taşıdığını belirten Peter Berger şunları ifade etmektedir (2003, s. 25-26): *“Özet olarak ancak kültürel küreselleşmenin ne tek başına büyük bir vaat, ne de tek başına büyük bir tehdit olduğu gibi hiç önemsiz sayılamayacak bir sonuç çıkarılabilir”*. Ayrıca bu tablo, küreselleşmenin, şiddetli ve hızlandırılmış biçimiyle de olsa, aslında bitmez tükenmez modernleşme sınavının bir devamı olduğunu düşündürmektedir.

Küreselleşme sürecinin kökenlerine dair bu üç farklı yaklaşımın özünde ortaya koyduğu etkenler bakımından mukavemetli dayanakları vardır. Küreselleşme tartışmalarında en önemli husus esasında şurasıdır ki, hiç şüphesiz tarihsel süreçte yaşanan ekonomik, siyasi ve kültürel hareketlerin, sanatsal faaliyetlerde yaşanan yeni gelişmelerin küreselleşme olgusuna yeni bir ivme kazandırarak etkisinin yoğunlaşmasına ve her geçen gün etki alanının artmasına neden olmasıdır.

#### **1.1.1. Bir Süreç Olarak Küreselleşmeyi Ortaya Çıkaran Koşullar**

Küreselleşmenin tekil bir süreç olmaması; ekonomik, siyasi, teknolojik, kültürel ve toplumsal alanların tümünde yaşanan gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmış olmasından kaynaklanmaktadır (Özkırımlı, 2008, s. 9). Bu anlamda küreselleşmenin itici gücü olarak sayabileceğimiz iki temel unsur bulunmaktadır. Bunlardan ilki, iletişim ve teknoloji alanlarındaki güç; ikincisi ise ekonomi alanındaki güçtür (Talas ve Kaya, 2003, s. 93). İlk olarak; küreselleşmenin enformasyon ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak

ivme kazandığı söylenebilir. Enformasyon teknolojisinde yaşanan hızlı gelişmeler; dünya çapında enformasyon aktarımının ve paylaşımının kolaylaşması, dolayısıyla zaman ve mekânın yakınlaşması gibi sonuçları da beraberinde getirmektedir. İkinci olarak; dünya ekonomisinin bütünleşmesi, birden fazla ülkede mal üreten ve birden fazla ülkeye mal ihraç eden ulus-aşırı şirketlerin ortaya çıkması bankalar arası sermaye aktarımının hızlanması (elektronik ekonomi) küreselleşmenin ekonomi alanındaki itici gücünün yönlendirmesi iledir. Dünya ekonomisinin ve ticaretinin sorumluluğunu elinde bulunduran ve yeni teknolojilerin dünyaya yayılmasına öncülük eden ulus-aşırı şirketler, 1990'lı yılların başından itibaren hemen hemen tüm dünyada yabancı yatırımın üzerindeki kısıtlamaların da serbestleşmesi ile birlikte ekonomik küreselleşme sürecinin en önemli faktörü haline gelmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren iletişim teknolojilerinde de hızlı gelişmeler yaşanmıştır. Küreselleşmeyi ortaya çıkaran etkenlerin başında da bilgi ve iletişim teknolojilerinin özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından büyük hız kazanması gelmektedir. İletişim alanında yaşanan hızlı gelişmeler küreselleşmeyi tetikleyen en önemli faktörlerden biri olarak karşımızda durmaktadır. İlk iletişim aracı olarak telgraf 1840 yılında icat edilmiş ve 1920'li yıllara kadar etkisini kaybetmeden ve yerini farklı bir iletişim aracına bırakmadan önemini sürdürmüştür. Ancak 1920'li yılların akabinde teknolojik alandaki hızlı gelişmelerle telgrafi telefonun, telefon radyonun, radyoyu televizyonun gelişimi takip etmiştir (Strange, 2008, s. 158). Elektriğin telgrafa entegre edilerek geliştirilmesi, bilginin yayılımını ve uzak coğrafyalar ile paylaşılmasını kolaylaştırmış ve telgraf teknolojilerinde yaşanan gelişmeler dünyanın farklı şehirlerini birbirlerine daha da yakınlaştırmıştır. Telgraf şirketleri ve yeni ajanslar gibi ilk uluslararası kapsamlı şirketlerin ortaya çıkışı, bu şekilde varlık gösteren şirketlerin dünyanın çeşitli noktalarında faaliyet göstermesinin önünü açmıştır. Bu gelişmenin uluslararası medya pazarında da hareketlenmeye neden olduğu bilinmektedir (Chalaby, 2005, s. 28). Bu anlamda küreselleşmenin en önemli tetikleyicilerinden biri iletişim alanında görülen yeni gelişmelerdir.

Toplumsal hayat akışı içerisinde kendini daha fazla hissettirmesi ve iletişim akışının sistematik bir hal alması 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren zuhur eden bir durumdur. Fiber optik kablunun keşfi ve bilgisayar teknolojisinin gelişimi bu süreçte önemli bir noktada bulunmaktadır. Televizyon uydu yayınlarının gelişimi de bilginin dolaşımını hızlandıran bir

diğer unsurdur. Bu gelişmeler bir yandan bilginin dağılımını sağlar ve onu küresel hale getirirken bir diğer yandan da küresel izleyicinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Chalaby, 2005, s. 29). Dolayısıyla iletişimin küreselleşmesinin başlangıcını tarihsel süreçte daha eski tarihlere götürebilmek mümkündür ancak, asıl belirleyici ve vurucu etki, 20. yüzyıldan itibaren hissedilir hale gelmiştir. Öte yandan iletişim ağının küreselleşmesinin bir diğer boyutu da TV programları gibi medya ürünlerinin yerel pazarları aşarak ulusötesi dolaşımının giderek yaygın ve hızlı hale gelmesidir. Ayrıca 1970'li yıllardan sonra akşam haber kuşağı vasıtasıyla insanlar günün gelişen olaylarına yetişme fırsatı yakalamıştır. Sabah haber kuşağı ile ise akşam kaçırılan gündemi tekrar yakalama şansı insanlara verilmekte ya da akşamki gündemin güncellenen şekline ulaşabilme olanağına sahip 1980'li yıllardan sonra aralıksız olarak 24 saat yayın yapan haber kanallarının ortaya çıkması ve bu kanalların dünyanın çeşitli noktalarında temsilcilikler aracılığıyla haber ağını her geçen gün artırması, dünyanın her yerinde habere ve dahi bilgiye ulaşma olasılığının daha da artmasına olanak tanımıştır (Held ve diğerleri, 2008, s. 103). Bu kanallara örnek olarak BBC, CNN, EL Cezire gösterilebilir. Bu gibi örnekler aracılığıyla, ulusötesi medya yapılanması zaman ve mekân muhakemesini derinden sarsmakta, mesafe olarak birbirinden uzak bireyleri, olayları ve eşyaları birbirlerine daha da yakınlaştırmaktadır (İlbuğa, 2015). İletişim kanalları aracılığıyla, toplumlara dünyanın tek bir coğrafyadan ibaret olmadığı ve bu küresel coğrafyanın sınırlardan arınmış bir şekilde küreselleştiği fikri aşılansaktadır.

İletişim teknolojileri alanında yaşanan gelişmeler ile birlikte dünyada haber akışının ulusal sınırları aşarak küresel bir hal aldığı görülmektedir. Toplamların dünyanın herhangi bir noktasında yaşanan gelişmelerden tüm dünyayla beraber eş zamanlı olarak haberdar olmaları, bir diğer yandan insanların düşünce biçimi ve bilinç düzeyinin ulusal sınırları aşarak küresel boyutlara eriştiğini kanıtlamaktadır (Giddens, 2012, s. 86). Küreselleşme kavramı öncelikli olarak dünyanın bir bölgesindeki olay, karar ve etkinliklerin gezegenin uzak bölgelerindeki birey ve topluluklar için önemli olabileceği şekilde sınır ötesi toplumsal, politik ve ekonomik etkinliklerin gerginleşmesini ima eder (Held ve diğerleri, 2008, s. 88). Bu duruma, 11 Eylül 2001 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde Dünya Ticaret Merkezi'ne yönelik saldırıların haberleştirilmesi, bunların medyaya servis edilmesi ve kamuoyu ile paylaşılması süreci örnek gösterilebilir. Zira 11 Eylül saldırıları tüm dünyanın gözleri önünde yaşanan bir terör saldırısı olarak yalnızca Amerika Birleşik Devletleri'ni değil, tüm dünya ülkelerini de aynı oranda ve eş

zamanlı olarak etkileyen, etkisi altına alan bir gelişmedir. 11 Eylül olayı, toplumsal gelişmelerin ulusal sınırlar içerisinde sınırlı kalmadığını ortaya koyan ilk ve en iyi örneklerdendir (Giddens, 2012, s. 87).

Küreselleşmeyi ortaya çıkaran bir diğer faktör ise siyasal boyuttur. Ulus devletleri siyasal bir organizasyon bünyesinde bir araya getiren Birleşmiş Milletler, Avrupa Birliği gibi uluslararası ve bölgesel mekanizmalarının ortaya çıkması, komünizmin çöküşü ile birlikte Rusya, Ukrayna, Macaristan, Polonya, Çek Cumhuriyeti gibi Sovyet bloğundaki ülkelerin ve Doğu Asya devletlerinin Batı tarzı siyasal ve ekonomik sistemleri benimsemeye başlaması küreselleşmeyi ortaya çıkaran siyasal etkenler olarak dikkat çekmektedir (Giddens, 2012, s. 82-93). Teknolojik, ekonomik ve siyasal anlamda yaşanan bu tür değişim ve dönüşümler, küreselleşmeyi yoğunlaştıran faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bununla birlikte küreselleşme, birbirini etkileyen ve birbirinden etkilenen yeni bir sistemin, düzenin habercisi olmuştur. Tam da bu etkileşimler dolayısıyla küreselleşmenin temelinde belli bir neden-sonuç ilişkisi yatmaktadır. Neoliberal politikalar çerçevesinde serbest piyasa koşullarının ekonomide yaratmış olduğu ulusal sınırları aşarak uluslararasılaşma ve ulusötesileşme eğilimi, bu neden-sonuç ilişkisinden oluşan iki ayaklı dengenin ‘neden’ ayağını oluşturmaktadır. Ekonomik alanda gün yüzüne çıkan ulusötesileşme eğilimleri, kültürel, teknolojik ve siyasal anlamda da iç içe geçişlere kapı aralamıştır. Bu noktada McQuail ve Windahl, şunların altını çizmektedir (2005, s. 265):

*“Toplumun gelişen enformatizasyonu uluslararası iletişim akışının artması ve yaygınlaşması ve kültürlerarası etkilerin fazlalaşması ile birlikte gitmektedir. Elektronik iletişim teknolojileri en çok uluslararasılaşma sürecine katkıda bulunmuş olabilir; ancak diğer bazı eğilimlerle de cesaretlendirilmiştir. Bu eğilimler arasında çokuluslu ticari imparatorlukların yaygınlaşması; rekabet eden güç bloklarının güç ve etkilerini yayma çabaları; belirli format, dil ve hikâye türlerinin birçok farklı toplumda geniş kabul görmeye başladığı uluslararası 'kitle iletişim kültürünün' yükselişi sayılabilir”.*

Uluslararası sivil toplum kuruluşlarının sayısı 1990’lı yıllardan sonra neredeyse dört kat artarak altı binden yirmi altı bine yükselmiştir. İçlerinde Greenpeace, Uluslararası Af Örgütü gibi çeşitli sivil toplum örgütleri aynı duyarlılık etrafında dünyanın pek çok noktasından insanları bir araya getirmektedir (Held ve diğerleri, 2008, s. 105). Uluslararası sivil toplum

örgütleri vasıtasıyla insanlar dünya çapında daha önce rastlanılmadığı biçimde örgütlenmeye başlamıştır (Kaya ve Talas, 2003, s. 95).

Küreselleşme dünyayı eş zamanlı olarak ekonomik, siyasal, askeri, teknolojik ve kültürel alanlarda etkisi altına alan bir sürecin adıdır ve bu süreçte ortaya çıkan tüm değişimler bu alanlarda yaşanan gelişmelerin hem nedeni hem de sonucunu oluşturmaktadır. Yaşanan teknolojik gelişmeler mesafeleri kısaltmakta ve kısalan mesafeler kültürleri birbirlerine yakınlaştırmaktadır. Uluslararası siyasi ve askeri işbirlikleri ulus devletlerin egemenlik alanlarında daralmalara neden olmakta, ekonomik işbirlikleri farklı siyasal sonuçlar doğurmaktadır. Görüldüğü üzere; domino etkisi ile bir alanda yaşanan değişim dalgası bir başka alanda da kendini hissettirmekte, yeni değişim dalgalarının önünü açmaktadır. Küreselleşmenin etkileşimli doğasından kaynaklanan bu durum, küreselleşmenin siyasi boyutlarından bahsederken ekonomik, ekonomik boyutlarından bahsederken kültürel ve kültürel boyutlarından bahsederken de teknolojik boyutlarından bahsetmeyi gerektirmektedir. Bu anlamda küreselleşme tüm boyutlarının etki ve tepki anlamında iç içe geçtiği bir süreçten ibarettir. Küreselleşme gibi bir süreçle karşı karşıya kalan dünyada ekonomik, siyasi, teknolojik ve kültürel dinamiklerin ulusal sınırlar içerisinde muhafaza edileceğini öne sürmek imkânsızdır. Şüphesiz ki tek başlarına bu faktörlerin küreselleşme olgusunu ortaya çıkarma yetisi yoktur. Ancak tüm faktörlerin sistematik bir biçimde bir araya gelmesi, ekonomi, kültür, siyaset ve teknoloji alanlarını da içine alan bütünlüklü bir etkileşim neticesinde küreselleşme sürecinin başlamasına neden olmuştur. Bu noktada küreselleşmenin ekonomik, kültürel ve siyasal boyutlarına daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

### **1.1.2. Küreselleşmeye İlişkin Temel Yaklaşımlar**

Küreselleşmenin ulus devlet düzeni üzerindeki etkisini doğru biçimde anlamlandırmak öncelikle küresel dengelerin ekonomi, kültür, siyaset alanlarındaki tesirlerine odaklanmayı gerektirmektedir. Bu anlamlandırmayı doğru kodlamak ise küreselleşme ve ulus devlet ilişkisi üzerine üretilen yaklaşımlardan faydalanmaktan geçmektedir. Küreselleşmeye dair kuramsal yaklaşımlara bakıldığında temel olarak üç ana yaklaşımının ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yaklaşımlardan ilki ‘aşırı küreselleşmecilerin’ yaklaşımıdır. Bu yaklaşımın özünü, ekonomik faaliyetlerin giderek uluslararasılaşması neticesinde ulus devletlerin gücünü kaybettiği, kendi kontrol mekanizmalarını yitirdiği fikri oluşturmaktadır. Bilhassa 1990’lı yıllardan itibaren

yeryüzünde ulus devletlerin sayısı giderek artmış, ancak bu ulus devletlerin yapısal olarak daha güçsüz, uluslararası ekonomik ilişki ağları ile sarmalanmış ve ulusötesi sermaye tarafından rahat bir biçimde yönetilebilir ve kontrol altında tutulabilir bir hal içerisinde olduğu düşünülmektedir (Konak, 2011, s. 152). Bu görüşü savunan düşünürlerden Stephen J. Kobrin'e göre, küreselleşme kaynaklı olarak, ulus devletler bağımsız bir biçimde karar alabilme ve bu kararları uygulayabilme yetisini kaybetmiş ve ulus devletlerin siyasi ve idari gücünün etkisi azalmıştır. Anthony Giddens da Kobrin'in düşüncesine paralel olarak, etki alanını daraltması ve güç kaybına neden olması bakımından küreselleşmenin ulus devletler üzerinde olumsuz etki yarattığını ifade etmektedir (Konak, 2011, s. 152). Jürgen Habermas da benzer şekilde küreselleşmeyi ulus devletin varlığına karşı bir tehdit unsuru olarak nitelemektedir. Habermas için ulus devletlerin otoritesinin sarsılmasının en önemli nedenlerinden biri küreselleşme olgusudur. Habermas, küreselleşmenin ulus devletin varlığına karşı tehdit oluşturmasını ağırlığın ve önemin ülkenin hâkimiyetinden hızın hâkimiyetine kayması ile açıklamaktadır. Hızın hâkimiyeti lehine değişen dengede, kolektif kimlikler artık güvensiz hale gelmiştir. (Liakos, 2008, s.101). Kenichi Ohmae de etki alanının daralması sonucu ulus devletlerin daha edilgen, daha dışarıdan müdahale edilebilir hale geldiği savında Habermas'ı desteklemektedir. Bu yaklaşımın gerçekleşebilmesi, ulus devletlerin gücünü azaltma amacına yönelik belli girişimlerin gerçekleşmesini söz konusu hale getirmektedir. Ohmae'nin başını çektiği aşırı küreselleşmecilerin bu anlamda en somut düşüncesi küresel politikaların değer kazanması ile ulus devletlerin egemenlik alanlarının daralmasına neden olmuş ve sınırları olmayan bir dünyanın doğuşu gerçekleşmiştir (Callinicos, 2013, s. 476). Ulus devletlerin egemenlik alanlarının hangi noktalarda daraldığını Erdoğan şu şekilde sıralamaktadır (2004, s. 34): Doğrudan doğruya devleti eritmek, devletlerin parçalanması ya da yok edilmesi, merkezi devletlerin gücünü kırmak, özelleştirme yoluyla devletlerin ekonomik işlevlerini yok etmeye çalışmak, devletlerin dibini oymak.

Küreselleşme ile birlikte her türlü ulusötesi faaliyet ve hareketler, ulus devletlerin politik fonksiyonlarında değişim yaşanmasını tetiklemiştir. Küreselleşmenin etkisi ile hükümetlerin ulusötesi kurum ve kuruluşlardan bağımsız bir biçimde karar alma ve bu kararları uygulama alanları giderek daralmaktadır. Bu durum, küreselleşmenin ulus devletlerin belki ortadan kalkmasına değil, fakat kuvvetle muhtemeldir ki egemenlik alanına yönelik olumsuz bir etki yaratmasına neden olmuştur (Şener, 2014, s. 67).

İkinci yaklaşım, ‘kuşkucuların’ küreselleşme yaklaşımıdır. Küreselleşmeye ‘kuşku’ ile yaklaşan düşünörlere göre, küreselleşmenin ulus devletler üzerinde öldürücü bir etki yarattığını iddia etmek mümkün değildir. Küreselleşme karşıtı olarak kabul edilen dönüşömcölere göre; ‘küreselleşme, ulus devletler üzerinde yıkıcı etki yarattı’ gerçekliğe aykırı düşmektedir (Callinicos, 2013, s. 476). Bu yaklaşım, sermayenin küreselleşmesinin ulus devletlerin mevcudiyetine dair bir tehlike oluşturmadığı savını ortaya koymaktadır. Küreselleşmeye ‘kuşku’ ile yaklaşanlar ayrıca küreselleşmenin yeni bir olgu olmadığını, aksine küreselleşmenin her daim var olduğunu iddia etmektedir. Zira coğrafi olarak birbirine yakınlık içerisinde olan toplumlar, devletler arasında oluşan ekonomi trafiğı, tek bir dünya ekonomisi fikrini ortadan kaldırmaktadır. ‘Kuşkucu’lara göre bu etkileşimin adı, küreselleşme değil, ‘bölgeselleşme’dir. Çünkü küreselleşme, ulus devletlerin yok olmasına neden olmamakla birlikte yalnızca onların işleyişinde yapısal olarak belli değışiklikler meydana getirmektedir. Bu değışimlerden en önemlisi, ulus devletlerin küreselleşme sürecinde ulusötesi devletin bir parçası haline gelmiş olmasıdır (Konak, 2011, s. 156). Bu haliyle ulus devletler, ulusötesi devletin etkisi altına girmektedir. Bu yaklaşımın en önemli savunucularından William Robinson’a göre; küreselleşme sürecinin beraberinde getirdiğı en önemli değışim ulusötesi devletin ortaya çıkışıdır. Ulusötesi devlet, ulusötesi burjuvazinin hegemonyasını koruyan, savunan ve ilerleyen kurumlar ve uygulamalardan oluşur. Bu ulusötesi devlet aygıtını Robinson, ulusötesi ekonomik, politik kurumlar ve ulus devletlerden oluşan gevşek bir ilişki ağı olarak tanımlamaktadır. Ulusötesi devlet çok tabakalı ve çok merkezlidir. Ulusötesi örgütlenmesi hem ekonomik, politik ve aynı zamanda resmi ve gayri resmidir” (Robinson’dan akt. Konak, 2011, s. 156). Bu noktada ulusötesi örgütlenmenin ekonomik araçları olarak; Dünya Ticaret Bankası, I.M.F., Dünya Ticaret Örgütü, politik araçları olarak; U.N., O.E.C.D., G7 ve G20 tasavvur edilmektedir (Konak, 2011, s. 156). Kültürel araçları olarak da EURIMAGES gibi kültürel faaliyetlere destek programları, uluslararası film festivalleri örnek gösterilebilir.

Üçüncü ve son yaklaşım olan ‘dönüşömcölerin’ yaklaşımına göre; tablo, ulus devletler için ileri sürüldüğü gibi iç karartıcı değildir. Bu haliyle dönüşömcölerin küreselleşme yaklaşımı, ne kuşkucuların yaklaşımı kadar yüzeysel ne de aşırı küreselleşmecilerin yaklaşımı kadar gereğinden fazla abartılı değildir. Bu yaklaşıma göre küreselleşme, ulus devletlerin sonunu hazırladığı fikrinin aksine, ulus devletlerin varlığını bir yandan güçlendirmekte, bir yandan da beslemektedir (Tilly ve Wallerstein’dan akt. Konak, 2011, s. 153). Öyle ki

dönüşümcülere göre, küresel düzen dönüşüm gerektirmektedir ancak pek çok konuda eski kalıplar da günümüzde hala varlığını korumaktadır. Özellikle devletlerin küresel dengelerden etkilenmesi kaçınılmazdır ancak yine de bu dengelerden bağımsız olarak siyasal, ekonomik, kültürel alanlara hâkimdir (Giddens, 2012, s. 95). Dönüşümcüler küreselleşmeyi, etkilere ve değişmeye hazır, dinamik ve açık bir süreç olarak görmektedir (Giddens, 2012, s. 95). Ulus devletler küreselleşme süreci ile tamamen egemenlik kaybetmemekte yalnızca yapısal olarak yeniden oluşum göstermektedir (Giddens, 2012, s. 96).

‘Dönüşümcü’ düşünürlere göre küreselleşme olgusu, ulus devletlerin varlığını tehlikeye atan bir süreç olarak düşünülemez. Zira bu yaklaşımı savunanlar; ulus devletlerin küreselleşme karşısında kendini koruma altına almaya yardımcı olacak enstrümanları geliştirme ve değişen küresel dengelere uyum sağlayabilme yetisine sahip olduğunu ifade etmektedir. Dahası küreselleşme gerçeğine rağmen, ulus devletler günümüzde önemini ve değerini korumaya devam etmekte ve küresel sistem ulus devletlerin varlığı daha da güçlenmektedir. Bu anlamda, ‘dönüşümcü’ düşünürlerin teorisinden ulus devletlerin egemenlik alanlarının daralması sonucundan ziyade, pazar ekonomisinin düşünüldüğü kadar serbest bir yapıya sahip olmaması bakımından küreselleşmenin hala ulus devletlerin varlığından beslendiği sonucu ortaya çıkmaktadır (Gilpin’den akt. Konak, 2011, s. 153). Bu durum, küreselleşmenin ulus devletleri kontrol altına aldığı düşüncesine karşı olarak, ulus devletlerin küreselleşmeye yön verdiği fikri üzerinde durmaktadır (Hirst ve Thompson’dan akt. Konak, 2011, s. 153).

### **1.1.3. Ekonomik Boyutuyla Küreselleşme**

Küreselleşme ile ilgili ilk akla gelen öncelikli olarak bu olgunun ekonomi alanındaki nüfuzudur. Bunun en önemli nedeni küreselleşme olgusunun etkilerinin diğer alanlardan ziyade ekonomik alanda kendisini fazlasıyla hissettirmesi ile ilgilidir (Talas ve Kaya, 2007, s. 151). Bu anlamda küreselleşmenin itici gücünün ticaretin liberalleşmesi ve Dünya Ticaret Örgütü’nün kurulması olarak ifade edilebilir.

Küresel kapitalizmin gelişip yaygınlaşması neticesinde küresel ölçekte ekonomik dengelerin değişmesi, yeni ekonomi politikalarını da beraberinde getirmiştir. Neoliberal ekonomi politikalarının ortaya çıkması ile yatırım olanaklarının yapısı değişmiş ve küreselleşmiştir. Özellikle neoliberal politikalar çerçevesinde ticaretin liberalleşmesi, serbest

piyasa ekonomisi, küresel sermaye akışı dünyada ihracatın artmasına olanak sağlar hale gelmiştir. Serbest ticaret kurallarının yaygınlaşması, sermaye ve finans hareketlerinin serbest bir yapıya bürünmesi politikanın ekonomi alanındaki etkisini de azaltmaktadır. Bu artış, ekonominin geri dönülmez bir biçimde politikanın kontrol alanının dışında kalmasına yol açmaktadır (Bauman, 2012, s. 71).

Bu süreç, devletlerin ekonomi üzerindeki etkilerini de kısıtlamaktadır. Ekonomik küreselleşme; *mal, hizmet ve sermaye piyasalarının uluslararası bütünleşmelerini sağlayan bir süreç olarak değerlendirilmektedir* (Kaplan ve Kaplan, 2018, s. 24). Devletlerin ekonomi üzerindeki tek yetkisi iş dünyasının faaliyetlerine daha sert müdahalede bulunmak ve nüfusu piyasa anarşisinin feci sonuçlarından korumak için, yerel baskıları gözleyip kontrol altında tutarak, “denkleştirilmiş bütçe”yi emniyete almaktır (Bauman, 2012i s. 71-72). Dolayısıyla dünyada üretim sürecinin ve ilişkilerinin küreselleşmesi, dünyayı tek bir küresel pazar haline getirmekte ve merkezi kaygan bir zemin üzerinde bulunan bu küresel pazarın gerek teknolojisi gerek çalışanları ve gerekse ürünleri bir ülkeden diğerine rahatça dolaşımında bulunabilmektedir. Ortaya çıkan bu yeni küresel pazardaki akışkanlığı durdurmak günümüz koşullarında neredeyse imkânsız hale gelmiştir (Sala i Martin, 2009, s.91; Akt. Martinez, 2015, s. 34). Akışkanlık eğilimi gösteren bu yeni ekonomik sistemde endüstri küresel hale gelmiş ve dolayısıyla ulus devletin sermaye üzerindeki kontrol mekanizması zayıflamıştır. Yatırım, endüstri, bilgi akışı ve bireysel hareketliliği kısıtlayan sınırların ortadan kalkması Kenichi Ohmae’ye göre söz konusu tüm bu dinamiklerin artık coğrafi olarak çevrelenmediğinin bir belirtisidir (1995, s. 1-7).

Küreselleşmenin ekonomik sonuçlarına bakıldığında Amerika Birleşik Devletleri’ni dünya ekonomi piyasasının hâkim gücü haline getiren süreç dikkat çekmektedir. Bu süreç, ulusal ekonomilerin kaçınılmaz olarak İkinci Dünya Savaşı’ndan bir süper güç olarak çıkan Amerika Birleşik Devletleri ekonomisine ve dolayısıyla dünya ekonomisine entegrasyonuna vurgu yapmaktadır (Gökdemir ve Kurtoğlu, 2013, s. 34). Teknoloji alanındaki egemenliği ve küresel şirketlerin birçoğunu bünyesinde barındırması ve küresel kurumların merkezi konumunda bulunması dolayısıyla Amerika Birleşik Devletleri de bu gerçeklik sürecinde etkin rol oynamaktadır. Dolayısıyla küreselleşme sürecinin hâkim ve baskın aktörü A.B.D’dir. Zira küreselleşme, gerçekte A.B.D emperyalizminin yeni bir formu olarak kabul görmektedir

(Borrow'dan akt. Konak, 2011, s. 157). Emperyal politikaların siyasi ve ekonomik hareketleri yoğun bir biçimde etkilediği ve bu hareketliliklere yön verdiği günümüz koşullarında A.B.D.'nin ekonomi politikaları uluslararası sermayeyi domine etmektedir. Küresel kapitalizm yaklaşımında Uluslararası Para Fonu (I.M.F.), Dünya Bankası, Birleşmiş Milletler (U.N.) ve Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü (O.E.C.D) gibi ulusötesi devletin kurum ve kuruluşları, kapitalist sınıfın çıkarlarına yönelik işlev gördüğü düşünülürken, emperyalist küreselleşme yaklaşımında bu bahsi geçen kurumlar, A.B.D.'nin dünyanın geri kalanı üzerindeki hegemonyasının uluslararası araçları olarak kabul edilmekte ve bu araçlar A.B.D. menfaatlerine hizmet etmektedir (Borrow'dan akt. Konak, 2011, s. 157). Özellikle 21. yüzyıldan itibaren bu uluslararası yeni sisteme ve düzene yön veren kuvvet, şüphesiz A.B.D.'dir.

Bununla birlikte ekonomik küreselleşme boyutunda özellikle başat rol oynaması ve temel unsurlardan biri olması bakımından ulusötesi şirketlerin küreselleşme sürecine olan etkisinin üzerinde durmak gerekmektedir. Dünya çapında ulusal sınırları aşarak küresel çapta ekonomik faaliyetler yürütmeleri ve bu faaliyetlere yön vermeleri, bir kısmının ekonomik gücü birçok devletinkinden daha fazla olan ulusötesi şirketleri küreselleşme sürecinde temel unsur haline getirmektedir (Ulusay, 2008, s. 19). Değişen ve dönüşen yeni dünya düzeninde dünyanın hâkimiyeti artık uluslararası şirketlerin elinde bulunmaktadır (Altay, 2005, s. 17). Sahip oldukları bütçe ve teknolojiler sayesinde elde ettikleri ekonomik güçle küresel sermayeye yön verebilme yetisi ulusötesi şirketlere uluslararası siyaseti de etkin biçimde yönlendirebilme potansiyeli sağlamaktadır (Smith, 1994, s. 238).

Küreselleşmenin ekonomik boyutta ortaya çıkardığı olumsuzluklara dikkat çekenlerin en kayda değer argümanı gerek ülkeler gerekse sınıflar arasındaki gelir dağılımı noktasında yaratmış olduğu eşitsizliktir. Bu argüman şu örnek ile daha somut hale getirilebilir: G7 ülkelerinin 1965 yılı geliri, az gelişmiş ülkelerin gelirinden yirmi dokuz kat fazla iken, bu oran 1995 yılında altmış kata ulaşmıştır. Söz konusu rakamlar ve ortaya çıkardığı tablo, küreselleşmenin gelir dağılımı eşitsizliği ve adaletsizliğinin dozunu artırmada ne derece başarılı olduğunu kanıtlamaktadır (Erdoğan, 2004, s. 33-34).

Şunu ifade etmek gerekir ki küreselleşmenin en yoğun biçimde kendini gösterdiği, hissettirdiği alanlardan biri ekonomidir. Ekonomik faaliyetlerin ulusötesi olarak belirlendiği dünyada devletler, ekonomi ile ilgili kararlar alma noktasında birbirlerine bağımlılık zincirini

daha da güçlendirmektedir. Küresel ölçekte finans piyasalarını yönlendiren ulusötesi şirketlerin Amerikan merkezli oluşu da A.B.D.'yi küreselleşme sürecinde dünya ekonomisine daha da hâkim kılan unsurlardandır.

#### **1.1.4. Siyasal Boyutuyla Küreselleşme**

Küreselleşmenin siyasal etkilerine odaklanmak, öncelikli olarak küreselleşmenin ulus devletler üzerindeki etkisini tartışmayı gerektirmektedir. Modern dönemlerde siyasi, ekonomik ve askeri alanlarda kendi otoritesini kurabilen ve sürdürebilen ulus devletler, uluslararası siyasette önemli bir otorite haline gelmiştir. Ancak teknolojik ve ekonomik alanlarda yaşanan hızlı gelişmelere bağlı olarak ulus devletlerin de yapısal olarak bir dönüşüm içerisine girdiği kesindir (Bakan ve Tuncer, 2012, s. 59).

Bu süreçte siyasal anlamda ulus devletler en fazla ulusötesi belirlenen hak ve hukuk ilkeleri dışına çıkarak 'tek' başına karar alabilme kuvvet ve becerisini kaybetmekten dolayı etkilenmektedir. Zira insan hakları ilkeleri ve devletlerarası hukuk kuralları, diğer pek çok açıdan olduğu gibi siyasal alanda da ulus devletlerin etki alanlarını kısıtlamaktadır (Noi, 2007, s. 113). Küreselleşmenin siyasal boyut ve etkileri şeklinde nitelendirilebilecek bu vaziyet devletlerarası ilişkileri de düzenlemekte ve ona yön vermektedir. Avrupa Birliği, Birleşmiş Milletler gibi ulusötesi siyasi, NATO gibi askeri oluşumlarla yapılan işbirlikleri de ulus devletlerin bu konudaki 'acziyetini' yeniden gündeme getirmektedir.

Ulus devletin siyasal anlamda 'gerileme' sürecine girmesi, daha ziyade ulus devlet olgusunun günümüz koşulları ile ilişkilendirilmesinin güç olduğu fikri üzerinde şekillenmektedir. Bu anlamda ortaya çıktığı dönemin konjonktürü içerisinde özgürlükçü ve ilerici olarak nitelendirilen ulus devlet ve onun ideolojik boyutu olan ulusçuluk, günümüz koşulları içerisinde tutucu, çağ dışı kalmış ve misyonunu tamamlamış olarak kabul görmektedir. Daha ileri giderek ulus devlet kurgusunun toplumsal, ekonomik ve siyasi gelişmelerin meydana getirdiği bir zorunluluk sonucunda yerini ulus devletleri aşan, ulusötesi yeni siyasi yapılanma biçimine bıraktığı düşünülmektedir. Buna göre, 'endüstriyel toplum' aşamasından 'bilgi ve iletişim toplumu' aşamasına geçilen günümüzde, ulus-üstü yapılanmaların oluşması gerekmektedir. Ulus devletin geçmişteki bazı ekonomik ve toplumsal şartların sonucu olarak ortaya çıkması gibi, günümüzdeki teknolojik gelişmelerin tahrik ettiği

evrenselleşme süreci karşısında yetersiz kalan bu yapı yerini, daha evrensel ölçekli olan bir başkasına bırakacaktır (Erözden, 127-128).

### 1.1.5. Sosyo-Kültürel Boyutuyla Küreselleşme

Küreselleşme; ekonomik ve siyasi alanlarda yarattığı etkinin dışında bir diğer etki mekanizmasını kültür ve kimlik üzerinde oluşturmaktadır. Dünya çapında yaşanan ekonomik değişimler, siyasi çalkantılar, teknolojik gelişmeler, kültürel dinamiklerin fay hatlarında da belli başlı kırılmaların yaşanmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Küreselleşme ile birlikte iletişim ve ulaşım araçlarının yoğun bir gelişim göstermesi; zamanı, mekânı, yaşamı ve dünyayı algılama biçimimizi de etkilemektedir. Teknoloji ile gelişen bu araçlar vasıtasıyla toplumlar arası etkileşimde de yoğunlaşma yaşanmaktadır. Toplumların hiçbir zaman olmadığı kadar etkileşime açık bir hale gelmesi, aralarındaki kültürel aktarımları da artırmakta ve kuvvetlendirmektedir.

Temel motivasyonu birleştirme, aynılaştırma, benzetme üzerine olan küreselleşme pek çok alanda olduğu gibi kültürel alanda da insan hayatına nüfuz ederek insanların günlük pratikleri üzerinde radikal değişimler meydana getirmektedir (Tomlinson, 2004, s. 202). Bu değişimleri önceleyen ise, küreselleşmenin doğrudan ya da dolaylı olarak kimliğin ve kültürün yapısal özelliklerine müdahalede bulunacak içerikler üretmesidir. Öyle ki:

*“Çokuluslu kapitalizm ulusal kültürleri, ulusal ekonomilere yaptığı gibi, kozmopolitleştirerek zayıflatır. Jean François Lyotard’ın da ifade ettiği gibi; “Biri reggae dinliyor, western izliyor; öğleyin McDonald’s ürünleri akşam da yerel yemekler yiyor; Tokyo’da Paris parfümü sürüyor ve Hong Kong’da ‘eski moda’ giysiler giyiyor... Çokuluslu kapitalizm kadın ve erkekleri geleneksel bağlarından kopararak ve kimliklerini kronik bir krize sürükleyerek tecrit ve kaygıya yol açan, bu ideal kozmopolitliği hızla çoğaltmayla meşgul olduğu sırada, tepki yoluyla, savunmaya dayalı dayanışma kültürlerini besler”* (Eagleton, 2005, s. 78).

Küresel dünyada toplumları birbirinden ayıran kültürel özelliklerin, kültürel farklılıklarının sönmüldüğü, dolayısıyla küresel kültür şeklinde kavramsallaştırılan kimliksiz, eklektik bir içeriğin inşası açığa çıkmaktadır. Bu noktada küreselleşme, sosyal ve kültürel alanda mekâna ilişkin sınırları ortadan kaldırmış ve insanların, toplumların giderek daha fazla kültürel olarak homojenleştirmiştir (Kaplan ve Kaplan, 2018, s. 24).

Küreselleşmenin sosyo-kültürel alanda ortaya çıkardığı yeni kavramlardan biri ‘melezleşme’dir. Melezlik kavramına kelime anlamı olarak bakılacak olursa; bir araya gelme, birbirine geçme, birbirini etkileme gibi eylemlerin temel unsuru olduğu ortaya çıkmaktadır. Melezlik aynı zamanda, artan kültürlerarası trafik neticesinde kültürlerin birbirlerine benzeme ve birbirlerine karışması süreci olarak tanımlanabilir. Melezlik olgusunun taşıyıcı eylemi ‘karışmaktır’. Homojen bir kültür oluşumunun ön plana çıkması bazı düşünürler tarafından olumlu karşılanırken, bazı düşünürler melezleşmenin kültürel farklılıkları ve kültürlerin özgün motiflerini yok etmesi bakımından olumsuz sonuçlar içerdiğini düşünmektedir.

Küreselleşmenin kültür alanında beraberinde getirdiği en önemli değişim, ulusal nüvelerin sönmesi ve kültürel benzerliğin artış göstermesidir (Calhoun, 2007, s. 114). Küreselleşme olgusu neticesinde artık saf ve tek bir kültürden söz edebilmek neredeyse imkânsız hale gelmiş ve kültürlerin birbirleri içerisine girerek homojen yapıdan heterojen bir yapıya büründükleri görülmektedir. Tüm kültürler artık melez ve heterojen bir yapıdadır (Burke, 2011, s. 82). Bu minvalde kültürlerin tek başına ve dört bir tarafı sularla çevrili bir ada gibi tüm etkileşimlerden uzak olduğu dönemler geride kalmıştır. Önceleri tüm müdahalelere rağmen homojen yapısını korumayı başaran kültürlerin küreselleşme etrafında gelişen olayların etkisinden kaçınması günümüz koşullarında artık mümkün görünmemektedir (Burke, 2011, s. 150-151). Küreselleşme ayrıca, mekânın ve coğrafyanın getirdiği farklılıktan kaynaklanan kültürel çeşitlilikleri törpüleyerek, birey ve toplumlarının yaşam tarzlarının, tüketim alışkanlıklarının, değer yargılarının kısaca yaşama dair icra ettikleri tüm kültürel etkinliklerinin benzeşmesine neden olmaktadır.

Küreselleşmenin kültürel boyutunda özellikle toplumların tüketim kalıpları, yeme-içme alışkanlıkları, değer yargıları bakımından birbirleri ile benzeşmesi üzerinde durulmaktadır. Dünya çapında yaşanan teknolojik, ekonomik ve siyasi değişimler; toplumların reflekslerine, düşünüş biçimlerine de yansımaktadır. Bu anlamda küreselleşmenin yaşam biçimlerine etkisinin toplumların birbirlerine benzeşmesi noktasında ön plana çıktığı görülmektedir. Kültürel homojenleşme olarak kavramsallaştırılan bu benzeşme olgusu, küresel kültürün Batı kültürü ve/ya Amerikan kültürü etkisiyle standartlaştığı fikrinden doğmaktadır (Holton, 2000, s. 140). Daha açık bir ifade ile kültürel homojenleşme toplumların Amerikan kültürünün tesiri altında kalması, ‘Amerikanlaşması’ını ifade etmektedir. Küreselleşme de bu

standartlaşmasının, yaşam biçimlerinin giderek ‘Amerikanlaşma’sının başlıca nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır (Gökdemir ve Kurtoğlu, 2013, s. 36). Bu durum küresel manada tek bir hâkim kültürün filizlenmesine neden olmakta ve sürecin akışı, Amerikan kültürünün baskın olduğu bir küresel kültürün oluşumuna, bu kültürel dalganın tüm dünyayı etkisi altına almasına doğru ilerlediğimize işaret etmektedir (Talas ve Kaya, 2007, s. 155). Küreselleşmenin yayılmacı gücüne ve özelliğine vurgu yapıldığında, esas olarak Amerika’nın yayılmacı politik ve ekonomik gücüne gönderme yapılmaktadır. Burada küreselleşmenin emperyalist yanı vurgulanırken asıl ifade edilen ya da edilmek istenen Amerika’nın dünyaya karşı olan emperyalist tavrıdır (Jameson, 2000, s. 41-43). *“Kültürel çeşitlilik ve yerel kültürleri tehdit eden Batı merkezli bir kitle kültürünü ifade ettiği ölçüde küreselleşme, tek yönlü kültürel bir dengesiz akış sonucu yerelin ve farklılıkların saf dışı edilmesiyle sağlanan kültürel bir standardizasyon ve homojenleşme hareketi olarak tanımlanarak tartışmaya açılmaktadır”* (Kara, 2016, s. 607). Bu süreç içerisinde, yaşam biçimlerinin giderek birbirine benzemeye ve hayat tarzlarının da yine aynı şekilde gün geçtikçe tekdüze hale geldiği görülmektedir (Mahiroğulları, 2005, s. 1280).

Roland Robertson ise kültürlerin küreselleşme ile birlikte eklektik bir yapıya bürünmesini “küresel teklik” şeklinde kavramsallaştırmaktadır. Küresel teklik kavramı, tüm dünyayı etkisi altına alan bir dünya kültürünü ifade etmekten ziyade; tüm yerelliklerin, farklı yaşam biçimlerinin birbirleri ile yakınlaşmakta, konuşmakta ve birbirlerine dokunmakta olduğu anlamını taşımaktadır (Tomlinson, 2004, s. 24). Yaşam biçimlerinin giderek birbirine benzemesi, tüketicilerin bir ürüne karşı geliştirdikleri beğeni ve onu satın almaya yönelik geliştirdikleri tercih üzerinde etkili olmaktadır (Ohmae, 1995, s. 29).

Teknolojinin gelişimi, insan hayatının kolaylaşmasını ve yaşam standartlarının da yükselmesini beraberinde getirmektedir. Küreselleşmenin olumlu sonuçlarından biri olarak değerlendirilebilecek bu durum, insanların, eşyaların, bilginin, fikirlerin yer değiştirmesini ve akışını kolaylaştırmıştır. Küreselleşmenin en radikal olarak nitelendirilebilecek etkilerinden biri şüphesiz, enformasyonun yapısı ve dolaşımına yönelik yapmış olduğu etkidir. Öyle ki teknolojinin her geçen gün biraz daha gelişmesi, enformasyon akışında da bu oranda bir gelişme yaşanmasına neden olmaktadır. Enformasyon akışında yaşanan bu gelişme doğrultusunda herkes aynı habere aynı anda erişebilecek konuma gelmiştir. Bu anlamda dünya artık,

McLuhan'ın 'global köy' kavramında da açıkça ifade ettiği gibi, zaman ve mekân kavramlarının anlamını yitirdiği küresel bir köy haline gelmiş ve elektronik medya insanlığı yeniden tek bir noktada bir araya getirmiştir (2014, s. 31). İnsanlar artık aynı marka kıyafetleri giymekte, aynı ürünleri tüketmekte, anlık bilgiye eş zamanlı olarak ulaşmaktadır. Bu durum dünyanın dört bir yanındaki insanların yaşam ve düşünce biçimlerinin aynılaşması bakımından özellikle dikkate değer bir nitelik taşımaktadır. Enformasyon teknolojilerinde yaşanan tüm bu gelişmeler, insanların düşünce biçimlerinin de giderek ulus devlet düzeyinden küresel düzeye eriştiğinin bir işaretidir (Giddens, 2012, s. 86).

İnsan, teknoloji, para ya da diğer tüm üretim mallarının bir noktadan farklı bir noktaya taşınımının ya da dolaşımın teknolojinin gelişim göstermesi ile doğru orantılı olarak kolay hale gelmesi, ülkeler arası trafiğin son yüzyılda öncekilere oranla daha da hızlanmasına yol açmıştır. İnsanın ve her türlü metanın mobilizasyonunu daha kolay hale getiren bu sistem, kültürel anlamda farklılıkları içine alan ve onlarla bir arada yaşayan devletlerin de farklı kimliklerin bir aradalığından türeyen bir yapıya bürünmesine neden olmaktadır. Bu çoğul karakter, devletleri ulus devletler olmaktan apaçık şekilde çıkarmaktadır (Smith, 2002, s. 94). Bu bağlamda küreselleşmenin ekonomik sonucu olarak ulusötesi şirketlerin ulus devletlerin etki alanını sınırlayarak ekonomiye hâkim olması gibi kültürel sonucu olarak da ulus devletlerin yapısının homojenlikten heterojenliğe kayması şeklinde gelişim göstermiştir.

Ayrıca ulus devletlerin bünyesinde heterojen değil, fakat homojen bileşiklerden oluşmayı arzulayan bir siyasal yapı olması sebebiyle, küreselleşme gibi yüzyılımızı karakterize eden bir olgunun bu yapı üzerinde tesiri olmaması kaçınılmazdır. İnsanların tarihte olmadığı kadar yer değiştirmesi, çeşitli nedenlerle göç etmesi ve yerleşim yerini değiştirmesi, ulus devletlerin de ülke toprakları içerisinde tek etnik kimliğin bir aradalığına dayanan homojen yapısını aşındırmaktadır (Bakan ve Tuncer, 2012, s. 60). Küreselleşme ile dünyada yoğun biçimde süregelen insan hareketliliğinin, yer değiştirmelerin neticesinde farklı kimlikler bir araya gelerek yeni bir yapı oluşturmaktadır.

Tomlinson ise küreselleşmenin modern yaşamı karakterize ettiği; giderek yoğunlaşan ve birbirine bağlı ve bağımlı hale gelen akışların egemen olduğu sürece "karmaşık bağlantılılık" adını vermektedir. Bu anlamda bu karmaşıklığı anlayabilme ve anlamlandırabilme süreci modern dünyada ekonomileri, politikaları, kültürleri, gelenekleri, alışkanlıkları, yaşam

biçimlerini, pratikleri, deneyimleri birbirine bağlayan ve bağımlı hale getiren küreselleşmenin doğru ve bütüncül biçimde ele alınmasından geçmektedir (2008, s. 322-323). İlk dönemlerde toplulukların karşılaşması yalnızca yalnızca komşu topluluklar arasında olağandışı durumlardan ve tehlikelerden korunma amacıyla düzenlenen törenler aracılığıyla gelişmektedir (Kaplan, 2016, s. 78). Bununla beraber iletişim ve ulaşım teknolojilerinin gelişmesi, önceleri bir yere ulaşmak için harcanan zamanı kısaltmış ve kısalan bu süre, mesafeler arası yakınlık duygusunu geliştirmiştir. Kültürlerin karşılaşması, hibritleşmesi ve zaman içerisinde eklektik bir yapıya dönüşmesi teknolojinin nimetleri sayesinde gelişen bu yakınlık duygusundan doğmaktadır. Zaman ve mekânın esnemesi de ayrıca bu bağlantılılık ve bağlılık durumunu ileriye taşımaktadır (2008, s. 322-323).

Küreselleşme etkisi ile değişen siyasi dengelerin toplumları birbirlerini daha fazla etkiler, birbirlerinden daha fazla etkilenir, birbirlerine eklenir ve iç içe geçişlere hazır hale getirdiğini söylemek mümkündür. Ulus devlet olarak varlık gösteren toplumların ulusallık anlamında yitirdikleri etkinlik alanları, ulus devletlerin tek bir milletin sınırları içerisinde yaşaması ilkesini de esnetmektedir. Dünyanın giderek küçüldüğünü ifade eden Robertson, bu esnekliğin sonucunda ulus devletlerin giderek çokkültürlü bir yapıya büründüklerini ifade etmektedir (Talas ve Kaya, 2007, s. 155). Bununla birlikte, küreselleşmenin kapalı toplumlarda çoğunlukla geleneksel düzende çözülmeye ve toplumsal düzende de bu doğrultuda çöküşe neden olduğu görülmektedir. İhtiyaç dışı tüketim ve alışveriş özendirilmekte, tüketim merkezli anlayış topluma giderek yerleşmektedir. Küreselleşme, tüketim ve kitle kültürünün yayılması ve alışkanlıkların anlayışa dönüşmesi noktasında uygun zemini hazırlamaktadır (Talas ve Kaya, 2007, s. 154-155).

Kuramcıların küreselleşme üzerine ortaya koymuş oldukları tüm bu görüşlerin yanı sıra küreselleşme giderek daha karmaşık bir hal almaya başlamakta ve toplumsal düzlemde yeni dinamiklerin oluşmasıyla birlikte yeni ve farklı kavram ve olguları hayatımıza sokmaktadır. Küreselleşmenin beraberinde getirdiği özellikle sosyal dokudaki değişimler; bu değişimleri tanıma, anlamlandırma, tanımlama ve yorumlama ihtiyacını doğurmuştur. Söz konusu ihtiyacın karşılanmasına yönelik olarak, yaşanan bu değişimler sistematik bir biçimde kategorize edilmiş ve tanımlanmaya başlanmıştır. Küreselleşme tartışmaları da bu şekilde hayatımıza farklı kavramların girmesine yol açmıştır. Bunlardan biri şüphesiz ‘yerelleşme’ kavramıdır.

*“21. yüzyıla girerken ulus-devletin en önemli unsurlarından biri olan, üzerinde kurulmuş bulunduğu toprak parçası (national territory) belirli ölçüde önemini kaybetmektedir. Artan coğrafi hareketlilik, geçici, devrevî ya da yinelenen göçlerin artışı, ucuz ve kolay yolculuklar, yeni teknolojilerin sağlamakta oldukları sürekli iletişim bireyin tek bir ülkeye, tek bir ulusa ait olduğu düşüncesini zayıflatmaktadır. Bu topluluklara mensup bireyler kimliklerini belli bir coğrafyaya bağlı olmaksızın oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla, küreselleşme beraberinde yerelleşmeyi de getirmektedir. Bu nedenle “küreselleşme” (globalisation) ile birlikte “yerelleşme” (localisation) kavramı da kullanılmaya başlanmaktadır” (Unat, 2002, s. 288).*

Küreselleşme olgusunun temelini oluşturan göç ve insan hareketleri, kimliklerin ve kültürlerin melezleşmesini beraberinde getirmektedir. Kimi zaman iç içe geçişlere kimi zaman da farklı kültürler ile etkileşimlere kapı aralayan bu gelişmeler, küreselleşmenin doğasının oluşumuna da katkı sunmaktadır. Küreselleşmenin yerelleşmeyi beraberinde getirmesi ve küresel kültürün yerel değişikliklerle beraber benimsenip kabul edilmesi durumuna örnek olarak küresel bir marka haline gelen McDonalds zincirini örnek gösterebiliriz. McDonalds, Amerika’da müşterilerine ayaküstü yeme (fastfood) olarak bilinen hızlı yeme-içme kültürünü ucuz bir şekilde pazarlamaktadır. Ancak aynı ayaküstü yeme kültürü McDonalds tarafından, Doğu Asya toplumuna yerel kültürel özelliklerle yeniden inşa edilerek sunulmaktadır. Zira Doğu Asya toplumu ile Amerikan toplumunun yeme-içme alışkanlıkları, günlük yaşam pratikleri birbirinden farklıdır. Dolayısıyla herhangi bir ürün, kurum ya da ‘şey’ küreselleştiği oranda yerelleşmektedir (Berger, 2003, s. 18-19).

Küreselleşen ve dünya çapında hizmet veren birçok firma gibi Amerika kökenli bir yiyecek firması olan McDonalds, Amerika dışında hizmet verdiği müşterisine cazip görünmek, tüketicisinin beklentilerine uygun cevap vermek amacıyla yerel lezzetleri de alternatif olarak sunmaktadır. Buna örnek olarak McDonalds şirketinin farklı ülkelerdeki faaliyetlerine bakmak gerekmektedir. Örneğin McDonalds şirket yetkilisi Fransa’da McDonalds’a karşı başlatılan eylemlerin isabetsiz olduğunu belirtmektedir. Şirket yetkilisinin yaptığı açıklamada Fransa’da piyasaya sürülen ürünlerin yüzde 80’inden fazlasının Fransız malı olduğunu ifade etmektedir. Dahası Fransız tarım ürünlerinin kullanarak ve bunun yanı sıra onbinlerce Fransızlı istihdam ederek aslında ülke ekonomisine katkı sağladıklarını söylemektedir (Hunter ve Yates, 2003, s. 336).

MTV ve McDonalds gibi küresel anlamda hizmet veren şirketlere, özellikle son dönemlerde iletişim teknolojilerinde gerçekleştirdikleri atılımlarla ulusötesi özelliklerini perçinleyen ve dünya ekonomi pazarında yerlerini almayı başaran giyim, içecek, iletişim gibi markalarını da ekleyebiliriz. Bu markalar gün geçtikçe hayatımızda daha fazla yer işgal etmeye başlamıştır. İşgal alanı genişledikçe bu küresel markaların etki alanları da artmaktadır. Öyle ki dünyanın çok farklı coğrafyalarında yaşayan insanlar, bu küresel markaların kıyafetlerini giymekte, üretmiş oldukları iletişim araçlarından istifade etmekte ve yine üretmiş oldukları yiyecek ve içecekleri tüketmektedir. Bu şekliyle küreselleşen dünyanın bir yandan da aynı ölçüde küçüldüğünü ve en uzakların bile son derece yakın olduğunu söylemek mümkündür. Uzakları yakın kılan bu süreç, kültürleri de birbirlerine yaklaştırarak aralarında bir etkileşim yaşanmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla şunu vurgulamak gerekir ki küreselleşme sürecinde toplum, yeni alışkanlıklar kazanır ve bu alışkanlıklar zaman içerisinde içselleştirilmekte ve yaşam tarzına dönüşmektedir.

Bu duruma müzik sektörü üzerinden örnek verebiliriz: Müzik sektöründe hizmet veren en önemli televizyon kuruluşlarından MTV gibi büyük firmalar küreselleştiği ölçüde yerelleşmektedir. MTV, şirketin merkezi olan Amerika dışında yayın yaptığı ülkelerde o ülkenin yerel motifleri ile süslemektedir (Hunter ve Yates, 2003, s. 349-350).

Bu noktada küreselleşme beraberinde ikircikli bir durumu da meydana getirmektedir. Küreselleşme ile Amerikan kültürü dünyayı etkisi altına almakta ve diğer kültürlerin bu egemen kültürü özümsemesini sağlamaktadır. Bu şekliyle Amerikan kültürü dünyada baskın ve egemen kültür konumuna gelmektedir. Ancak diğer yanılla egemen kültür dışında kalan ve birbirinden farklı kültürlerin birbirleriyle kaynaşmasına da tanık olunmaktadır. Küreselleşme bu şekliyle hâkim kültürü tek bir noktada toplarken, yerel kültürlerin dünya çapında daha görünür olmasını ve ön plana çıkmasını sağlamıştır. Böylece küresellik ve yerellik kavramları günümüz tartışma ortamında eş zamanlı olarak açığa çıkmaktadır (Karaduman, 2010, s. 2891).

Kültürel karşılaşmalar, sanatsal yaratım süreci içerisinde kendini hissettirmektedir. Küreselleşme olgusu ile insan hareketliliğinin artış göstermesi, kültürel karşılaşma ve etkileşimleri de beraberinde getirmektedir. Küreselleşme neticesinde kültürel iç içe geçişlerin etkileri, toplumsal dokuda yaratmış olduğu dönüşümlerde görüldüğü gibi tüm sanat dallarında da kendini apaçık göstermektedir. Mimaride, müzikte, filmde, tiyatrodaki, edebiyatta, dilde

olduğu gibi diğer tüm sanat dalları ve kültürel alanlarda bu dönüşümlerin etkilerini görmek mümkündür. Örneğin müzik alanında, farklı etnik kimliklerin bir araya gelerek oluşturdukları gruplar her biri kendi kültürel birikimlerine dayanarak uluslar üstü bir form, bir biçim ortaya koymaktadır (Robins, 2008, s. 288). Küreselleşmenin kültürel sonuçlarından biri olarak değerlendirilebilecek bu durum, küreselleşmenin kültürel melezleşmeyi beraberinde getirdiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Müzik sanatı üzerinden de küreselleşmenin etkilerini okumak üzere şu örneği vermek yerinde olacaktır: Brezilyalı şarkıcı Gilberto Gill, müziğini Afrika'nın yerel esintileri ile beslemek amacıyla Senegal ve Nijerya'ya gitmiştir. Bunun dışında Afrikalı sanatçılar da karşılıklı olarak Amerikalı sanatçıların müzik anlayışının etkisinde kalmıştır. İki müzik kültürünün karşılaşması yeni ve melez bir doku ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda Amerikalı sanatçıların Afrikalı sanatçılardan esinlenmesi, yeni bir dil ve yeni bir uyarlama geliştirmektedir (Burke, 2011, s. 47-48). Bir diğer ifadeyle, tüm kültürler, günümüzde tarihte hiç olmadığı kadar birbirleri ile karşılaşmakta, yakınlaşmakta ve bu haliyle diğer kültürler ile doğrudan ya da dolaylı olarak etkileşime geçmektedir.

Küreselleşmenin kültürel alandaki bir diğer etkisi de dil üzerinde görülmektedir. Yaşadığımız dünyada dilin küreselleşme sürecinde önemli ölçüde rol oynadığı görülmektedir. Birçok kişi tarafından küresel bir dil olarak kabul edilen İngilizcenin, evrensel bir dile dönüşmesindeki tarihsel sürece yakından bakmak gerekmektedir. İngilizce'nin dünya dili/evrensel dil olarak yükselmesinin temelleri dünya çapında siyasi, ekonomik ve teknolojik dengelerin değişmesine yol açan endüstri devrimine kadar uzanmaktadır. Endüstri Devrimi yaşanırken Büyük Britanya dünyada en fazla kolonisi bulanan devletler arasında yer almaktaydı. Kolonilerinden elde ettiği hammadde ile endüstri ve ticaret alanında dönemin önde gelen devletleri arasında yer alan Büyük Britanya, Endüstri Devrimi'nin de lokomotifi olmuştur. Büyük Britanya'dan yükselen bu sanayileşme dalgasına bağlı olarak teknolojinin, modern bilimlerin gelişmesi İngilizce'nin tıp, matematik, fizik, biyoloji gibi alanlarda literatüre yeni kelimeler/kavramlar kazandırmasına yol açmış ve netice itibarıyla İngilizce bu alanlarda ön plana çıkmaya başlamıştır (Tutaş, 2004, s. 301-302). Sosyolog ve dilbilimciler, bir dilin evrenselleşmesini sağlayan temel unsurun o dili konuşanların sayısı ile bağlantılı olmadığını belirtmektedir. Bir dilin küreselleşmesinin, evrensel hale gelmesinin ardında siyasi, ekonomik,

askeri güç ve ilişkiler saklıdır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sonunda Büyük Britanya siyasi ve askeri anlamda gücünü yitirmeye başlasa dahi, İngilizce evrenselliğinden bir şey kaybetmemiştir. Bunun en önemli nedeni, İkinci Dünya Savaşı'nda iki süper güçten biri olarak yükselen Amerika Birleşik Devletleri'nin resmi dilinin de İngilizce olmasıdır. Bu anlamda İngilizce, Endüstri Devrimi'nden itibaren önemini hiçbir dönem kaybetmemiştir (Tutaş, 2014, s. 304). Küresel bir dilin, İngilizcenin, ortaya çıkması farklı ülkelerde ve hatta yarım kürelerde yaşamaları bile bireyleri birbirine yaklaştırmaktadır. İngilizcenin bu küreselleştirici etkisi sayesinde şirketler, ticaretin liberalleşmesi ile ulusal sınırları aşmış ve büsbütün ulusötesi bir yapıya bürünmüştür.

Bu noktada küreselleşme, tarihte hiçbir zaman yalnız olmayan/kalmayan toplumların/toplulukların (Strauss, 1995, s. 24) daimi olarak ilişki içerisinde olması noktasında istikrar üreten bir mekanizmayı işlettiği görülmektedir.

## **1.2. KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA EGEMENLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ ve ULUS DEVLET**

İçerisinde bulunduğumuz uluslararası sistemin bir yapı taşı olan ulus devletlerin tarihi 17. yüzyıla kadar uzanmaktadır. İmparatorluklar döneminden ulus devletlere geçişin tarihin akışı içerisinde çeşitli siyasi ve ekonomik gelişmelere paralel olarak yaşandığı bilinmektedir. Ulus devletlerin doğuşunu müjdeleyen temel gelişme modern anlamda uluslararası ilişkilerin de başlangıcı kabul edilen 1648 Vestfalya Antlaşması'dır. Vestfalya Antlaşması, devletlerin bir başka devletin toprak bütünlüğüne, egemenliğine, iç işlerine karışılmaması gibi karşılıklı taahhütler üzerinden ulus devletlerin toprak bütünlüğünü koruma altına almayı amaçlayan bir barış antlaşması niteliği taşımaktadır. Devletlerarası verilen bu taahhütler her şeyden önce ulus devleti sınırları içerisinde mutlak egemen bir mertebeye taşımıştır. Bu antlaşma, kendi teritoryal sınırları içerisinde idare ve irade mekanizmasını geliştiren ulus devletleri dönemin 'egemen' siyasi otoritesi haline getirmiştir. 1789 Fransız Devrimi ile yükselen milliyetçilik dalgası da çok uluslu imparatorlukların dağılma sürecine girmesini hızlandırmıştır. Dünyada 'milliyetçi' düşünce değer kazandıkça imparatorlukların küçük ulus devletlere ayrılarak dağılması kolaylaşmıştır. Son olarak 20. yüzyılda yaşanan iki büyük savaştan biri olan Birinci Dünya Savaşı da Osmanlı İmparatorluğu gibi çok uluslu imparatorlukların sonunu hazırlayan süreci başlatmıştır.

20. yüzyılın başlarında Birinci Dünya Savaşı'nın siyasi sonuçlarına bağlı olarak ulus devletlerin sayısında ciddi bir artış yaşanmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Dünya dengeleri siyasi ve ekonomik gelişmelere göre şekillenirken, aynı yüzyılın son çeyreğinden itibaren bu dengeler üzerinde iletişim ve bilgi teknolojilerindeki gelişmeler belirleyici rol oynamaya başlamıştır. Öyle ki 20. yüzyılın sonlarına doğru iletişim ve bilgi teknolojilerindeki gelişmeler, dünyayı daha hızlı bir hale getirmekte; bu hızlı akış yeryüzünde siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal dengelerin de daha hızlı biçimde değişmesine, yön değiştirmesine neden olmaktadır. Kabaca küreselleşme etkisi olarak tanımlanan bu ahval, pek çok alanda etkisini göstermiş olduğu gibi ulus devletlerin etkinlik ve egemenlik alanları üzerinde de değişime yol açıcı etkileri olmuştur.

### 1.2.1. Tarihsel Bağlamda Ulus Devlet

Ulus devletlerin tarihsel bağlamda gelişimine odaklanmadan önce ulus ve ulus devlet olgularına birer kavram olarak ayrı ayrı yakından bakmak gerekmektedir. Ulus devletin toplumsal temeli, yapıtaşı ulustur. Dolayısıyla ulus devleti tanımlama, temel unsurlarını ortaya koyma ve ulus devlet ile ilgili yapısal bir çerçeve çizmeden önce 'ulus' kavramını önceye almak, bu kavrama odaklanmak uygun olacaktır. Öncelikli olarak 'ulus' kelime anlamı olarak *“belli bir sınır içinde yaşayan ve halk kültürüyle seçkin kültürünü yaratan insanların oluşturduğu siyasal toplum”* (www.tdk.gov.tr) olarak tanımlanmaktadır. Kelime anlamı olarak bir diğer tanımı da *“derebeylik düzeninin yıkılışı ve anamalcı düzenin oluşumu döneminde ortaya çıkan, toprak, ekonomik yaşam, dil, ruhsal yapı ve ekin sel özellikler yönünden ortaklaşalık gösteren en geniş insan topluluğu biçim; millet”* şeklinde yapılmaktadır (www.tdk.gov.tr).

Modern dönem öncesi toplumlar üç ana kategoriye ayrılmaktadır (Harris'ten akt. Giddens, 2012, s. 68). İlk toplum türü, avcı-toplayıcı toplum türüdür. Avcı-toplayıcı toplumlar yaşamlarını yabani doğada yenebilir durumda bulunan bitkileri toplayarak, avcılık ya da balıkçılık yaparak kazanmaktadır. Avrupa, Yeni Zelanda, Avustralya ve A.B.D.'nin dünya üzerindeki nüfuz alanının genişlemesi ve dünyada egemen olmaya başlamasıyla birlikte avcı-toplayıcı toplumlar varlıklarını sürdüremez duruma gelmiştir. Günümüzde avcı-toplayıcı toplumların dünya nüfusu içerisinde yüzde 0,001'e denk gelen nüfusu bu toplumların yok olmak üzere olduğuna işaret etmektedir. İkinci olarak istikrarı temsil eden kır-tarım toplumları,

avcı-toplayıcı toplumların evcil hayvanlar yetiştirmeye ve üzerinde yaşadıkları toprakları ekmeye başlaması ile ortaya çıkmıştır. Kır-tarım toplumlarının yaşamlarını evcil hayvanlar yetiştirerek ve ürettikleri basit yapıdaki aletler ile tarımsal faaliyetler yürüterek sağladıkları görülmektedir. Son toplum türü ise modern toplum türü olarak nitelendirilen ve hareketi temsil eden sanayi toplumudur. Avcı-toplayıcı ve kır-tarım toplumlarının ortadan kalkması ya da etki alanlarının azalmasına sanayileşme neden olmuştur (Giddens, 2012, s. 68-73). Bu noktada sanayileşmeyi tanımlamak önemlidir: “*Sanayileşme, cansız güç kaynaklarının (buhar ya da elektrik gibi) kullanımına dayanan makinalaşmış üretimin ortaya çıkışını ifade eder*” (Giddens, 2012, s. 73). Avcı-toplayıcı ve kır-tarım toplumlarının ekonomik faaliyetlerinin temelini avcılık, toplayıcılık ve tarımsal faaliyetler oluştururken; sanayi toplumlarının ekonomik faaliyetlerinin temelini seri ve toplu üretim oluşturmaktadır. Tarihsel süreçte üretim biçiminde yaşanan radikal değişiklikler, sanayi toplumlarını avcı-toplayıcı toplumlardan ve kır-tarım toplumlarından keskin çizgilerle ayırmaktadır. Bu ayrım esasında, geleneksel toplumlar ile modern toplumların çalışma alanları ve biçimlerinde görülen değişikliklerden doğmaktadır. En önemli ayrımlardan biri, tarımla uğraşan toplumların faaliyet alanlarını açık kırsal alanlar oluştururken; sanayi toplumlarının etkinlik alanlarını fabrikalar, dükkânlar, ofisler gibi kapalı alanlar oluşturmaktadır (Giddens, 2012, s. 74). Seri üretim amaçlı kentlerde kurulan fabrikalar ve işçi statüsü ile fabrikalarda toplanan bireyler, yeni bir toplum türü olan kitle toplumunu ortaya çıkarmıştır. Bu durum neticesinde kent yaşamının giderek yükselen bir değer haline gelmesi ve insanların kitleler halinde kentlere göç etmesi, sanayileşmenin bir sonucudur. Yeryüzünde bu anlamda süreç içerisinde değişim gösteren yaşam, bir yandan toplulukların hem kendi içlerindeki iletişimi hem de diğer topluluklar ile olan iletişimini doğrudan düzenlerken, diğer yandan da farklı siyasal modellerin ve yönetim biçimlerinin gelişmesine olanak sağlamıştır. Makinelerin insan hayatına girmesi ve onu çepeçevre kuşatması ile birlikte insanlık artık geri dönülemez bir biçimde sanayi toplumu seviyesine ulaşmıştır. Üretim ilişkilerinin gelişmesinde istiflenen bilimsel ve teknolojik birikimin referans alınması, günümüz sanayi toplumunun harekete ve üretime dayalı niteliğini pekiştirmektedir.

Sanayi toplumlarının ortaya çıkmasının sosyal ve siyasal yankıları ulusçuluk akımını da beraberinde getirmesi ile hissedilmektedir (Gellner, 2013, s. 80). Sanayileşmeyle birlikte, taşımacılık ve iletişim daha hızlı hale geldiğinden daha bütünleşmiş bir ‘ulusal’ topluluğun ortaya çıkması söz konusu olmuştur (Giddens, 2008, s. 74-75).

Ulusun ortaya çıkışını sanayileşmenin ve sanayi toplumuna geçişin bir sonucu olarak görenlerden biri Ernest Gellner'dir. Gellner'in görüşüne göre; ulus, modern çağda ortaya çıkan bir toplumsal örgütlenme biçimidir.

*“Gelişmiş pazar ekonomisi, gelişmiş sanayi, yüksek oranlı şehirleşme, okuma yazma oranının yüksekliği ancak modern-toplumların ekonomik değişim süreci sonucunda elde ettikleri kazanımlardır. Ulusun oluşumunun bu ölçüde vurulması, ulusun mevcudiyetinin bu ölçütlerle belirlenmesi, açıkça ulusun modern çağlarda ortaya çıkan bir toplumsal yapılanma olduğunun kabulü anlamına gelmektedir”* (2013, s. 68).

Ulus ayrıca kendi iradeleri dâhilinde bir arada topluluk olarak yaşamayı tercih eden insan kümesine verilen addır (Gellner, 2013, s. 102). Ernest Gellner (2013, s. 9) ulusu ayrıca, modern devletle birlikte tarihsel bağlamda ortaya çıkan bir kategori olarak betimlemekte ve her etnik grubu ulus şeklinde tanımlamanın olanaksız olduğunu belirtmektedir. Ernest Gellner, kültürel homojenleşmeye yol açması bakımından ulusların oluşumunda sanayi toplumunun etkisi üzerinde durur. Sanayi toplumunun kültürün homojenleşmesine giden yolu açması ile ulusların oluşumunu tetiklediğini belirtmektedir.

Ulus devlete ilişkin tanımlama girişimlerinin çoğunlukla birbirine benzer noktalara odaklanılarak ve ortak unsurlara vurgu yapılarak kavramsallaştırıldığı görülmektedir. Bu kavramsal bakış açılarından biri de Ernest Gellner tarafından geliştirilmiştir. Gellner'in ulus devlet tanımlamasında iktidar vurgusu ön plana çıkmaktadır. Gellner' a göre, kökenleri tarihin eski dönemlerine dayanmamakla birlikte, ulus devletler oluşumunu modern koşullar etrafında şekillenen siyasal hareketlere borçlu olan bir örgütlenme biçimidir (2013, s. 9-10). Ulus devlet, Gellner'in ifadesiyle, bir yanıla iradesini ve gücünü 'ulustan' almakta, diğer yanıla da aldığı bu gücü yine 'ulus' adını kullanmaktadır (Gellner, 2013, s. 58-59). Bu şekliyle 'ulus', ulus devleti var etmekte ve meşrulaştırmaktadır. Bu anlamda ulus devletin kendini kurumsallaştırmada ve meşrulaştırmada ihtiyaç duyduğu kurumsal aygıtın adı ulustur.

Ulus, genel anlamda sınırları belli bir toprak parçası üzerinde ortak ve belli özellikleri taşıyan bireylerin bir araya gelerek oluşturdukları topluluğun adıdır (Erözden, 1997, s. 57-58) ve ulusun varlığından söz edebilmek için her şeyden önce beş temel unsurun bir arada bulunması gerekmektedir. Bunlardan ilki ulusu meydana getiren bireylerin dilde birliği sağlaması, aynı dili konuşuyor olmasıdır. Kullanılan ortak dil, ulusu bir arada tutan, bir topluluk

haline getiren önemli faktörlerden biridir. Ulus devlet olabilmenin ön koşullarından biri olan ve ‘ulus’ olarak nitelendirilen topluluğa mensup bireylerin aynı dili konuşuyor olması gerekliliği fikri, dili ulusun ve ulus devletin oluşumunda önemli bir noktaya taşımıştır. Bir ulusa mensup bireyleri bir arada tutan, birbirlerine yaklaştıran, diğer uluslara mensup bireylerden ayırt eden temel unsurlardan biri olan dilin önemi M.S. 1500’lü yıllardan sonra devletler tarafından kavranmış ve dilin korunması ve yüceltilmesine yönelik uygulamalar yapılmıştır. Bu uygulamalara örnek olarak 1539 yılında ilan edilen ferman ile Fransız dilinin bir gecede Fransa’nın tek resmi dili olarak tanınması gösterilebilir. Ulus devletlerin oluşumunu önceleyen bu gelişme dilin ulusun ve ulus devletlerin oluşumunda ne derece etkisi olduğunu göstermektedir. Buna ek olarak dilin önemini vurgulayan uygulamalardan bir diğer dikkat çekici olan ise yine Fransız dilinin korunması ve yüceltilmesi amacıyla Paris’te kurulan Académie Française’dır. Académie Française kuruluş amacına uygun olarak Fransız dilini korumak, geliştirmek, devletin toprakları boyunca yayılımını hızlandırmak ve onu sanatın ve bilimin dili haline getirmek için çalışmalarını yürütmüştür (Giddens, 2008, s. 162). Dilin ulusal sınırlar içerisine çekilmesi ve siyasal otorite tarafından denetim altına alınması, dili ulus devletin ve ulusçuluk akımının temel dinamiği haline getirmiştir. Fransız dilinin resmi dil olarak kabul edilmesi, onu korumaya yönelik olarak bir akademinin kurulması siyasal ve kültürel alanda yaşanan gelişmelerle de birleşerek etkileri öncelikle Avrupa’ya, oradan da dalga dalga tüm dünyaya yayılacak olan Fransız Devrimi’nin ayak seslerini oluşturmaktadır. Fransız Devrimi’nin yanı sıra ‘ulus’ fikrinin dünyaya yayılmasına neden olan bir diğer olay, 20. yüzyıldan itibaren sömürge ülkelerinin bağımsızlık mücadelesi vermesidir. Özellikle Asya ve Afrika ülkelerinde baş gösteren bu bağımsızlık hareketleri ‘ulus’ fikrinin dünyaya yayılmasını ve evrensel bir şekle bürünmesini sağlamıştır.

Öte yandan 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekleştirilen eğitim reformları da Fransız toplumuna kolektif bir ulus bilinci kazandırma noktasında yeni açılımları içermiş ve reformlar çerçevesinde oluşturulan yeni eğitim müfredatı Fransız ulusunun bütünleşmesini öngören ve amaçlayan doğrultuda inşa edilmiştir. Ortak bir Fransız tarihi ve ortak dil olarak Fransızca’nın önemini vurgulayan bu reform ortak bir tarihin oluşturulması ve dilin korunması çabalarını teşvik etmesi bakımından ulus devletin siyasal anlamda yapılanmasının önünü açmıştır (Calhoun, 2007, s. 105). Fransa özelinde ele alınan siyasal, ekonomik, kültürel değişimlerin beraberinde getirdiği yeniliklere ayak uydurma çabası ve toplumlarda yükselen

milliyetçilik dalgası devletlerin siyasal anlamda ‘ulusal’ bir yapılanma içerisine girme sürecini tetiklemiştir.

Ulus meydana getiren ikinci unsur, ortak bir kültürel ve tarihsel arka plandır. “Söz konusu unsuru, çok genel olarak, ‘ulusal’ olarak nitelendirilen bir tarihsel ve kültürel birikimin, “ulus” olarak nitelendirilen bir toplumsal grubun hafızasında yer etmek suretiyle türdeşlik bilinci yaratması şeklinde tarif etmek mümkündür” (Calhoun, 2007, s. 110). Ortak bir iletişim, düşünce, davranış, işaret ve çağrışımlar sistemine sahip olmak bir topluluğu ulus yapan en önemli hallerdendir. Ulus meydana getiren bireylerin sahip olduğu ortak kültürel ve tarihsel birikim, bu birikim etrafında toplanan bireylerde toplumsal birlik şuurunu güçlendirmektedir. Dolayısıyla ulusun ortaya çıkması noktasında ortak bir kültürel ve tarihsel arka planın varlığı kaçınılmazdır.

Soy birliği de ulusu meydana getiren bireylerde aranan bir diğer ortak unsurdur. Aynı etnik yapıya mensup ve soydaş olmak bir ulusa mensup olmanın şartıdır. Tüm bunlar, ulusun tanımlanması bakımından en temel unsurlar; ulusun inşasında aranan en temel maddelerdir (Calhoun, 2007, s. 106-113). Bu unsurlara ek olarak bir topluluğun tüm bireylerinin kendilerini ve birbirlerini aynı ulusun üyesi olarak tanımlamaları da aynı ulusa mensubiyetin ve aidiyetin gerçekleşebilmesi için yeter kabul edilmektedir (Gellner, 2013, s. 28). Aynı ülkede yaşamak ve aynı dili konuşmak bir topluluğu ulus yapan bir diğer ölçüttür ancak bunun tamamlayıcı koşulu, bu topluluğun her bir bireyinin toplum içerisinde ortak hak ve görevleri paylaştığını kabul etmesi, buna rıza göstermesinden geçmektedir (Gellner, 2013, s. 28). Bu noktada esas olan gönüllülük ilkesidir. Bauman da Gellner’a paralel olarak ulusun inşası noktasında esas olanın sadakatle bağlı olma ilkesi olduğunu şu sözleriyle ifade etmektedir (2015, s. 64):

*“Modern bir ulusun inşası, bir bölgeye, komşuya yahut birliğe eski sorumluluklarla bağlı bireylerin, yeni kurulan yapıya ve bunun kanunlarına vatandaşlık ödevleriyle bağlanacak şekilde değiştirilmesine bağlıdır. Yeni görevin uygulanması ve kontrolü, şimdilerde modası geçmiş olduğu düşünülen eski görevin tersine, kendiliğinden, içgüdüleriyle hareket eden ve yenilenmenin kendi kendini iten mekanizmasına emanet edilemezdi; aksine dikkatle ve kesin olarak dizayn edilmeye ve tüm halkı tek bir biçime sokacak organize bir eğitim süreciyle hayata geçirilmeye ihtiyacı vardı. Bu modern düzenin inşası ve idaresi yöneticiler, denetçiler ve eğitimciler gerektirdi. Ulus ve devletin inşa dönemi, yönetilenler ile yönetimin ortak, günlük ve doğrudan katılımını gerektirdi.”*

Anthony Smith, ulusu kavramsal bir zemine oturtma girişiminde bulunurken özellikle bireylerin müşterek olarak paylaştıkları toprağa, kültüre, tarihi bir geçmişe vurgu yapmaktadır:

*“Milletler, yurt içindeki halkı bir arada tutan ortak bir anlayış, emel, hissiyat ve fikirlere, ortak bir sivil ideoloji ve kültürel boyuta sahip olmalıydılar... Bir millet, tarihî bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihî belleği, kitleyi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun, adı olarak tanımlanabilir”* (1994, s. 27-32).

Smith'in millet tanımında; ortak mit ve anılar, kitlesel bir halk kültürü, belirli bir anavatan, ekonomik birlik, tüm üyeleri için eşit haklar ve ödevleri paylaşan isimlendirilmiş bir insan topluluğu gibi dinamikler ön plana çıkmaktadır (2002, s. 99). Bu anlamda bir topluluğu ulus olarak tanımlamadan önce gerekli ve yeterli koşulların taşındığından emin olmak gerekmektedir. Bu koşullardan ilki, bir arada yaşayan ve ulus şeklinde tanımlanan topluluğun aynı kültürü paylaşmasıdır.

Benedict Anderson ise millet ve milliyetçilik olgularının organik oluşumlar olmadığını, aksine icat edildiğinin altını çizmektedir. Anderson'a göre millet olarak tanımlanan topluluğun defakto olarak bir araya gelmeden, birbirlerini tanımadan, birlikte yaşama pratiği edinmeden aynı toplumsal, kültürel ve siyasi motivasyona sahip olmalarını hayali cemaatçilik olarak tanımlamaktadır (Anderson, 2009, s. 20-21). Anderson, ayrıca Avrupa'da ortaya çıkan ulusçuluk hareketinin üç aşamalı olarak ortaya çıktığını ifade eder. Bu aşamalardan ilki bünyesinde iki farklı oluşumu barındırır. İlk aşamanın birinci oluşumunda, modern çağlarla birlikte dikey zaman kavramının yanı sıra yatay zaman kavramının da ortaya çıktığı gözlenmekte ve yatay zaman kavramı esasen, aynı anda farklı mekânlarda vuku bulan olayları ifade etmektedir. Bu aşamada dikkat çeken en önemli sonuçlardan biri 'eşanlılık' kavramının ortaya çıkmasıdır. İlk aşamanın ikinci oluşumunda ise kapitalist yayıncılığın yaygınlaştığı görülmektedir. Latin dilinde yazılan eserlerin dilinin ağır ve tımtırlı yapısı nedeniyle okuyucunun ilgisini kaybetmesi, Reform hareketinin yeni okur kitleleri ortaya çıkarması, bazı monarkların halk dillerini devlet dili olarak benimsemeleri kapitalist yayıncılığın yaygınlaşmanın belli başlı nedenlerindendir (Erözden, 1997, s. 15). Ulusçuluk hareketinin ortaya çıkmasındaki ikinci önemli aşama; ilk önceleri Avrupa devletlerinin Amerika kıtasındaki kolonilerinde, koloninin daha elit olarak değerlendirilebilecek kısmına mensup idari personelin bilinç düzeyindeki yükselmeye bağlı olarak artan 'anavatan' fikrinin ortaya çıkmasıdır. Esas olarak Amerika kıtasındaki kolonilerde ortaya çıkan ulus devlet

hareketi, zamanla Avrupa kıtasına yayılmıştır. Ulusçuluk düşüncesini ortaya çıkaran üçüncü ve son aşama ise, eşanlılık düşüncesi ve kapitalist yayıncılığın bir araya gelmesiyle gerçekleşen düşünsel atılımın kitleselleşmesidir. Bu birliktelik, geniş toplulukların hayali düzlemde kalması şartı ile bir bütün olarak kavranmasına neden olur. Kendisi ile aynı gazeteyi okuyan kitlenin yalnızca çok küçük bir parçası birbirini tanıyor olabilir, ancak bu küçük kitlenin ardında aslında on binlerce kişinin olduğu bilincine de sahip olmasını bu duruma örnek gösterilebilir. Hayali topluluk fikri ile anavatan fikrinin bir araya gelmesi ilk defa Amerika topraklarındaki kolonilerde ortaya çıkmıştır. Bu birleşme ise ortaya ulus devlet ve ulusçuluk olgularını çıkarmıştır (Erözden, 1997, s. 16-17).

Emmanuel-Joseph Sieyès'in yaptığı ulus tanımı da şöyledir: *Ortak bir yasa altında yaşayan, aynı yasama organıyla temsil edilen vb. bir ortak insanlar topluluğudur* (2005, s. 13). Halkın iradesinin egemenliğin kaynağını oluşturduğunu düşünen ve yaşadığı sınırlara karşı bir aidiyet; ortak bir dili ve etnik kimliği paylaştığı insanlara karşı bir bağlılık hisseden topluluğu millet olarak ilk kez tanımlayan düşünür Sieyès'e göre (Noi, 2007, s. 31), siyasal toplumun (devletin) oluşumunda üç evre söz konusudur. Bunlardan ilkinin ulusun ortaya çıkışı oluşturmaktadır. Ortak oldukları değerler etrafında toplanarak bir bütün oluşturma niyeti ile bir araya gelen topluluklar aynı zamanda ulusu oluştururlar. Dolayısıyla Sieyès'in görüşüne göre siyasal toplumun oluşumunun ilk aşamasında ulusun meydana çıkışı vardır. Bu durumda ulus, her şeyden önce vardır ve her şeyin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. İkinci evresinde ise kamusal amaçları yerine getirebilmek amacıyla siyasal anlamda örgütlü, organize bir yapıya kavuşması söz konusudur. Ulus bu evrede, siyasal, ekonomik ve kültürel araç ve dinamiklerden beslenen, ortaya ulusu temsil eden bir irade koyabilen ve her bireyin gönüllülük esasına dayalı olarak birikimi ile katkı sağladığı daha organize bir durumdadır (Sieyès, 2005, s. 9-14). Ulusal iradeye katılmak, bu birliğin ve bütünlüğün oluşmasına varlığı ile katkı sunmak, bireyi yurttaş yapan gelişmeler olarak değerlendirilebilir. Devletin oluşmasına sunduğu katkı ile yurttaş, yasalar karşısında diğer yurttaşlar ile aynı haklara, özgürlüklere sahip olmaktadır. Üçüncü ve son evrede ise ulusal iradesinin 'bir bölümünün kullanımını' temsil eden bir yönetimin oluşması söz konusudur. İktidar olarak tanımlanan bu odak, ulusun menfaati yararına hizmet edecek bir mekanizmaya karşılık gelmektedir (Ağaoğulları, 2010, s. 195-201).

Ulus devlet her şeyden önde bir devlet modelidir. Bu devlet modelinde bir toplumda bir arada yaşayan insanlar, kendi kaderlerini milli politik oluşum ve kurumlar etrafında şekillendirmektedir. Ulus devlet kavramı, sınırları belli bir toprak parçası üzerinde aynı dili konuşan, aynı dine inanan, aynı tarihi geçmişe sahip, aynı kültürü paylaşan, siyasal anlamda dostları ve düşmanları aynı olan insan topluluğunun bir araya gelerek oluşturdukları toplumsal yapı olarak milletin siyasal biçimde örgütlenen biçimini ifade etmektedir. Merkeziyetçi bir temel üzerinde şekillenen ulus devlet sosyolojik ve tarihsel bir olguyu çağrıştırmaktadır (Cebeci, 2008, s. 24). “*Ulus, çokluğu disipline etmeyi, onun iç farklılıklarını ve çeşitliliğini yürürlükten kaldırmayı, iç ve dış arasında ona sınırlar koymayı, onu halk olmaya, yani üzerinde hâkimiyet kurulmaya hazır bir özne olarak oluşturmayı üstüne alır*” (Liakos, 2008, s. 112). Ulus devlet, kültürel, yaşam biçimi, inanç sistemi, dil gibi alanların tümünde homojen bir yapı hayal eder ve buna ulaşmayı arzu etmektedir. Bu homojenliğin yakalanması, ulusal değerlerin korunması ve siyasal otoritenin sağlanması bakımından önem taşımaktadır (Smith, 2003, s. 180).

Anthony Smith ise, ulus devlet ile ilgili görüşünü şu şekilde açıklamaktadır: “*Kurallara bakılırsa, tek bir etnik ve kültürel halkın bir devletin sınırları içinde ikamet etmesi ve bu devletin sınırlarının söz konusu etnik ve kültürel halkın sınırlarıyla örtüşmesi durumunda bir devlete ‘ulus-devlet’ denilebilir*” (2002, s. 94). Smith’in tanımlaması dikkate alındığında ulus devletin varlığından söz edebilmek için öncelikli olarak üç temel ögenin bir arada bulunmasına ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bu üç temel öge; toprak parçası, kültür ve kimlikten oluşmaktadır. Anderson’un hayali cemaatler kavramı ile açıkladığı ulus devlet sürecinin ortaya çıkışı şu şekilde kısaca özetlenebilir: “*Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, el yazmasından matbuya ve şimdi de matbudan dijitalle geçiş. Bu geçişlerden her biri sadece bir yeniden düzenleme değil, koşulların dönüşümüdür*” (2009, s. 83). Sözlü ve yazılı kültürde yaşanan bu değişim, hayali cemaatleri ait olma fikrine ve milletlere dönüştürmüş; ulus fikri de bu dönüşümle ortaya çıkarmıştır (Liakos, 2008, s. 83). Anthony Giddens ise ulus devletleri, geleneksel devletleri birbirinden ayıran belirsiz sınır bölgeleri yerine birbirlerinden açıkça ayrılmış sınırları olan politik topluluklar olarak tanımlamaktadır (2012, s. 75).

Tüm düşünürlerin ulusa ve ulus devlete ilişkin ortaya koydukları fikirler doğrultusunda ulus devletin en belirleyici ölçütlerinin bir topluluğun sınırları belli bir toprak parçası üzerinde ortak bir dili, kültürü, tarihi, etnik kimliği paylaşması olduğu söylenebilir. Bir

gönüllülük esası içerisinde ulusu oluşturan her birey; dil, kültür, tarih, etnik kimlik alanında paylaşımında bulunduğu topluluğun bir parçası olarak eşit hak ve özgürlüklere sahip olduğunun bilgisine sahiptir. Bu şekilde ulusa, ulus devlete ilişkin detaylı bir kavramsal inceleme yapıldıktan sonra modern ulus devletlerin doğuşuna, bu doğuşun ardında yatan siyasi ve ekonomik gelişmelere yakından bakmak gerekmektedir.

### **1.2.2. Modern Ulus Devletlerin Doğuşu**

Ulus devletlerin tarih sahnesine çıkışının arka planında yer alan çeşitli değişkenlerin olduğu bilinmektedir. Tarihsel süreç içerisinde modern ulus devletlerin doğuşunu tetikleyen pek çok kırılma noktası yaşanmıştır. Bu kırılma noktaları yalnızca ortaya çıktıkları coğrafyaları değil, aynı zamanda siyasi, ekonomik farklılaşmalara neden olmasıyla tüm dünyayı da etkisi altına aldığı görülmektedir. Tarihte ulus devletlerin doğuşuna etki eden olayların nedenleri ile birlikte ele alınması faydalı olacaktır.

Öncelikli olarak modern ulus devletlerin oluşumunu müjdeleyen en önemli gelişmelerden biri, Otuz Yıl Savaşları sonucunda 24 Ekim 1648 tarihinde Roma İmparatorluğu, Alman Prensları, İspanya, Fransa, Hollanda ve İsveç arasında imzalanan Vestfalya Antlaşmaları'dır. Bu anlaşmalar neticesinde antlaşmanın altına imzasını atan devletler, birbirlerinin egemenlik alanlarına saygı göstermeyi taahhüt etmiş, kendi egemenlik alanlarında ise özgür bir biçimde hareket edebilme özgürlüğünü garanti altına almıştır. Bu antlaşma ile egemenlik hakkını kendi eline alan devletler, merkezi yönetim biçimi ile siyasi otoritesini kurmayı, ulusal ordu ile ulusal sınırlarını ve çıkarlarını korumayı öncelemiştir (Philpott, 2004, s. 4). Westphalia Antlaşmaları, kendi toprak sınırları içerisinde siyasi ve ekonomik egemenlik alanını garanti altına alması ve dolayısıyla otoritesinin oluşumuna katkısı sebebiyle modern ulus devletlerin oluşumuna hizmet etmiştir. Antlaşmalar, bir devletin başka bir devletin iç işlerine müdahale etmesini engelleyen, siyasi anlamda alınan kararlarda egemenlik temin eden ve her şeyden önce devletlerin birbirleri ile eşitliğini sağlama alan yapısı ulus devletlerin oluşumu açısından büyük önem arz etmektedir. Westphalia Antlaşmaları öte yandan Avrupa devletler sistemine giden yolu açmıştır (Habermas, 2012, s. 13).

17. yüzyılın ortalarına doğru siyasi otoritenin el değişmesine yönelik devletlerarası stratejiler gelişme gösterirken, bir yandan da dünyayı siyasi anlamda şekillendiren farklı

olaylar da gelişme göstermektedir. İmparatorlukların dağılma sürecine girmesi ve içlerinden farklı yapılarda ulus devletlerin oluşmasının temelleri coğrafi keşiflere kadar uzanmaktadır. Ulus devletlerin ortaya çıkışı ile coğrafi keşiflerin arasındaki ilişki şu şekilde izah edilebilir: Coğrafi keşiflerin ardından teknolojik gelişmelere bağlı olarak üretimin daha hızlı ve kitlesel hale gelmesi, burjuvazinin daha fazla hammadde ve insan gücüne olan ihtiyacını da açığa çıkarmıştır. Bu anlamda öncelikli olarak Batılı devletler sömürgelerinden elde ettikleri hammadde ve insan gücü ile üretim ağını daimi kılmayı amaçlamıştır. Amacına ulaşan ve ekonomik anlamda güçlü pozisyona ulaşan burjuvazi, üretimde sürdürülebilirliği sağlayabilme ve sahip olduğu gücü muhafaza edebilmenin yolunun yalnızca serbest piyasa ekonomisinin uygulanmasından değil, yeni bir siyasi modelin inşa edilmesinden geçtiğinin farkında olmuştur. Burjuvazi, bu siyasi modelin inşa edilmesi ile üretim ve pazarlama sürecini kontrol altına almayı ve süreci daha istikrarlı hale getirmeyi hedeflemiştir. Tamamıyla burjuvazinin daha fazla gelir elde etmesi ve sömürge pazarının kontrolünü apaçık biçimde elinde bulundurması maksadıyla inşa edilecek bu yeni siyasi yapı, burjuvazinin amaç ve çıkarlarına hizmet edecek bir model sunmaktadır. Ancak imparatorluk ve derebeylik yapıları, sonrasında ulus devlet olarak isimlendirilecek olan bu modelin hayata geçirilmesini önleyen birer engel olmuştur (Bakan ve Tuncel, 2002, s. 52-53). Sonrasında 1789'da patlak veren Fransız Devrimi neticesinde yükselen milliyetçilik dalgası, pek çok milletin bir aradalığına dayanan bir siyasi yapı olan imparatorlukların varlığını tehdit eden bir unsur halini almıştır. İmparatorluk ve derebeyliklerin geleceğinin tehlike altında olması en fazla sömürge düzeninin devamını arzulayan ve bu nedenle deyim yerindeyse yeni bir siyasi modele ihtiyaç duyan burjuvazinin ekmeğine yağ sürmüştür. Bu noktadan sonra imparatorluklar geri dönülemez bir biçimde dağılma süreci içerisine girmiş ve bundan sonra ulus devletlerin inşa süreci başlamıştır.

Ulus devletlerin tarihsel süreçteki gelişimlerine odaklanmak, öncelikli olarak imparatorluk düzeni üzerinde durmayı gerekli kılmaktadır. Ulus devletlerin oluşumuna katkısı olan siyasal olaylardan bir diğeri de imparatorlukların –kral devlet anlayışının- etkisini kaybetmiş olmasıdır. Kral-devletlerin 18. yüzyıla gelindiğinde etki alanlarının giderek daralmasının nedeni, Fransız Devrimi'ne giden yolu açan Immanuel Kant, Jean Jacques Rousseau, Voltaire, Diderot ve Montesquieu gibi aydınlanma filozofları ve onların halkın iradesini önceleyen, halkın iradesine odaklanan bir siyasi yapıya duyulan ihtiyacı hatırlatan felsefeleridir. Bu süreçte kralın keyfi uygulamalar ile ülkeyi yönetme eğilimi, bu keyfi

uygulamalar neticesinde ortaya çıkan adaletsizlikler, halkın emeği ve işgücüne yönelik sömürü aydınlanma filozoflarının siyasal rejimin halkın üzerinde yaratmış olduğu etkiyi ortaya koymak amaçlı altını çizdikleri temel noktalardandır. Aydınlanma filozofları yine o dönemde feodal düzenin ve monarşinin muhafızı halini alan ve dolayısıyla meşruluğu sarsılan kilise kurumunu da sert biçimde eleştirmiştir.

Kral- devlet yönetiminin soylu-avam ayrımını körükleyerek toplumsal tabakalaşmaya neden olması, devlet düzeni içerisinde her bireyin eşit haklara sahip olmasının ve bu sahipliğin devletin güvencesi altında olmasının önünde engel teşkil etmiştir. Halkın egemenliğinin ve iradesinin temsil edildiği bir düzen dışında herhangi bir düzeni tanımayan ve halkın menfaatine bulmayan aydınlanma filozofları, siyasal reformların hayata geçmesini toplumun eşitlikçi bir yapıya kavuşmasının ön şartı olarak sunmuş ve bu yapıya olan ihtiyaca, gerekliliğe vurgu yapmıştır. Aydınlanma filozoflarının toplumsal düzen içerisinde köklü değişikliklere gebe bu radikal fikirleri hayata geçirmeye hazırlanırken iktidarın bu değişime direnişle karşılık vermesi aydınlanmacılar ve reformistler için devrimi gerekir hale getirmiştir (Ağaoğulları, Zabcı ve Ergün, 2009, s. 350-353). Bu devrimin adı şüphesiz ‘özgürlük, eşitsizlik, ayrımcılık’ prensiplerinin yerine ‘özgürlük, eşitlik, kardeşlik’ ilkelerini koyan 1789 Fransız Devrimi’dir (Münch, 2001, s. 42).

Fransız Devrimi, halkın iradesinin üzerinde bir iradenin söz konusu olamayacağı ve siyasal otorite anlamında asla değişmez kabul edilen doktrin ve varsayımların yerini aklın, bilimin alması fikrinin şiddetle savunulmasından doğmuştur. Böylece aydınlanmacı filozoflar öncülüğünde toplumsal iradenin üzerinde herhangi bir gücün var olmadığı, olsa dahi yok olmaya mahkûm olamayacağı düşüncesi ile feodal düzen ve monarşiye şiddetle karşı çıkılması sonucu halkın üstünlüğü galip gelmiştir (Ağaoğulları, Zabcı ve Ergün, 2009, s. 350-353). Dünyada siyasal anlamda tüm dengeleri değiştirecek olan bu devrim, doğanın boşluk kabul etmemesi felsefesini de arkasına alarak yeni bir siyasi oluşumu müjdelemiştir. Mutlak aklın önem kazanması, değerli hale gelmesi kral-devletlerin yerini, gücünü halkın egemenliğinden alan ulus devletlere bırakmasına vesile olmuştur. Bu anlamda aydınlanma filozoflarının açtığı yolda milliyetçilik dalgasını yükselten ve kitlelere ortak bir etnik kimlik ve dil etrafında birleşilmesi fikrini aşıl原因 Fransız Devrimi, ulus devletleri ortaya çıkarmasının yanı sıra bireylere bir arada yaşayabilmeleri ve o ulusal sınırların dışında kalanları ‘öteki’ olarak

konumlandıracakları millet ve onun ideolojiye yansımış hali olan milliyetçilik fikrini empoze etmiştir. Fransız Devrimi'nin yalnızca Fransız vatandaşlarına değil, tüm insanlığa getirdiği en büyük yenilik, egemenliğin kaynağının kral yerine halktan alınmasını sağlamış olmasıdır (Keane, 1994, s. 118-119). Bununla birlikte Fransız Devrimi, ulusun kendi kaderini yine kendisinin tayin etme hakkınının meşru bir zemine oturmasını sağlaması bakımından ( Yuval-Davis, 2008, s. 144) tarihin seyri içerisinde büyük önem taşımaktadır.

Ulusa yöneticisini seçme ve reddetme hakkının ve milli iradeyi temsil etme imkânının verilmesine antik Yunan ve Roma'da rastlanmakta ve bu, Antik Yunan ve Roma'da da demokrasi pratiklerinin bugünkü modern anlamda olmasa da demokrasi atılımlarının olduğuna işaret etmektedir. Fransız Devrimi, demokrasiyi hayatın her alanında uygulanır kılmaya çabalarına halkın desteğini katarak meşru bir zemine çekmiş ve toplumun hakları konusunda bilinçlenmesine giden yolu açmıştır. Ulusun söz konusu bu haklara sahip olmasının ön koşulu ise kendine özgü bir ulusal kimliğe sahip olmasıdır (Calhoun, 2007, s. 97-98).

Osmanlı İmparatorluğu ve Osmanlı İmparatorluğu ile aynı dönemlerde varlık gösteren ve yıkılışları da aynı yıllara denk gelen (1918) Avusturya-Macaristan İmparatorluğu imparatorluk düzeninin en önemli örnekleri arasında gösterilebilir. Osmanlı İmparatorluğu ve Avusturya Macaristan İmparatorluğunun yıkılış sürecinden yaklaşık yetmiş yıl daha yerleşik düzenini korumasına karşın Rus İmparatorluğu da diğer iki imparatorluk ile birlikte aynı kaderi paylaşmak durumunda kalmıştır (Yerasimos, 2010, s. 7-8). Bir zamanlar birçok etnik kimliğin bir arada yaşadığı imparatorluklar, büyük oranda yükselen milliyetçilik dalgasının etkisiyle dağılarak küçük ulus devletlere ayrılmıştır. 1875-1914 yılları arası, İmparatorluk dönemi olarak nitelendirilmektedir. Söz konusu tarih aralığı, imparatorluk düzeninin yeryüzünde sayıca fazla olduğu döneme denk gelmesi bakımından bu biçimde nitelendirilmektedir. Almanya, Avusturya-Macaristan, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, Osmanlı İmparatorluğu, Japon İmparatorluğu ve Britanya İmparatorluğu'nun 1918 tarihi itibarıyla parçalanarak ulus devletlere ayrılmışlardır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Sovyetler Birliği'nin dağılması, Yugoslavya'nın parçalanması özellikle Balkanlarda büyük imparatorlukların küçük ulus devletlere ayrılmasına neden olmuştur. Bu parçalanmanın sonucunda Sırbistan, Arnavutluk, Bosna-Hersek, Hırvatistan gibi devletler ortaya çıkmıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki

günümüzde imparatorluk unvanının yegâne taşıyıcısı, dünya siyasetinde önemli bir pozisyonu elinde bulundurmeyen Japonya'dır (Hobsbawm, 1999, s. 67-68).

Ulus devletlerin tarih sahnesine çıkışı; toplumsal ve siyasal düzende yaşanan değişimleri şu şekilde açıklamaktadır: *“Ulus-devletin gelişiyile devletler daha evvel sahip olmadıkları idari ve bölgesel olarak düzenlenmiş bir birliğe sahip olurlar. Ancak bu birlik sadece idari kalamaz, çünkü gereken faaliyetlerin esas koordinasyonu kültürel homojenlik unsurlarını varsayar”* (Giddens, 2008, s. 287). Avrupa'da mutlak monarşi sonrasında feodalite gibi siyasi otoritenin beylikler nezdinde paylaşıldığı yönetim biçimlerinin yerini doğrudan tek merkezden yönetim modelinin alması, modern ulus devletlere toprakları ve halkları üzerinde müdahale edebilme yetkisini kazandırmıştır.

### 1.2.3. Ulus Devlet ve Milliyetçilik

Milliyetçilik; sınırları belli olan, ortak kültürel pratiklere, tarihsel geçmişe ve ideolojik bir söyleme sahip bireyleri ulus devlet çatısı altında toplamayı, onları müşterek bir toplumsal motivasyon etrafında bir araya getirmeyi amaçlayan olgunun adıdır (Calhoun, 2007, s. 14-15). *“Milliyetçiliğin kendine ait bir siyasal ve kültürel gündemi vardır: Ulusların kendi kaderini tayini ilkesi temelinde örgütlenmiş bireysel birimler olan ulus devletlerin mümkün olduğunca geniş siyasal, kültürel ve -evet- ekonomik özerkliğe sahip oldukları bir dünya düzeni öngörür”* (Özkırımlı, 2008, s. 3). Hobsbawm'a göre ise milliyetçilik, devletlerin vatandaşları üzerinde otorite sağlayabilme, toplumu denetim altında tutarak dizayn etme amacıyla üretilen bir fikirdir (Hobsbawm, 2010, s. 103). Milliyetçilik dışında herhangi bir duygu, insanların bir toprak parçasına ve devlete karşı duydukları bağlılığı meydana getirememektedir. Orduların kurulması ve 'vatan' kabul edilen toprakların korunması gerekliliği fikri de bu milliyetçilik duygusunu kamçılaması bakımından ayrıca önem taşımaktadır.

Ulus devletlerin bilhassa 1789 yılında vuku bulan Fransız İhtilali'nin ardından milliyetçilik fikrinin yükselmesi ile ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Ulus devlet gücünü ya da devamlılığını, aynı kültürel ideolojik denklem üzerinde uzlaşan egemen etnik kimlikten almaktadır (Smith, 2002, s. 127). Dolayısıyla modern ulus devletlerin ortaya çıkması, Fransız Devrimi'nin akabinde beliren milliyetçilik akımının ortaya çıkması ile aynı döneme denk

gelmekte ve bu iki olay arasında sebep-sonuç ilişkisinin yaşandığı görülmektedir (Gellner, 2013, s. 26).

Oluşumunu 18. yüzyıldan itibaren tamamlayan ve giderek genişleyen ulus devletlerin milliyetçilik fikrini geliştirdiği bir gerçektir. Ulus devlet olgusu; ortak kültür, ortak dil, ortak geçmiş, ortak din, ortak toprak parçası gibi asgari müştereklerin bir araya gelmesi şartlarını öncelemiş ve milliyetçilik fikrinin gelişmesini ve yükselmesini sağlamıştır. Bu anlamda ulus devletin bir ürünü olan milliyetçilik fikri, tarihsel süreç içerisinde kökenlerinin eskiye dayanmaması ve 18. Yüzyıl itibariyle gelişim göstermesi dolayısıyla modern bir oluşuma sahiptir (Hobsbawm, 2010, s. 29).

Giddens'in tespitine göre ulus devletler; oluşum ve gelişim süreçleri itibariyle birbirlerinden farklılık göstermekle birlikte jeopolitik önemleri, küresel siyasete katılma ve etkileme becerileri bakımından dört farklı kategoriye ayrılmaktadır. Bu kategorilerden ilkinin 'klasik' yapıdaki ulus devletler oluşturmaktadır. Klasik ulus devletlerin en belirgin özelliği sınırları içerisinde dil birliğini sağlamış olmasıdır. Bu anlamda dilde heterojen bir karaktere sahip olmadıkları görülmektedir. Büyük çoğunluğu 18. ve 19. yüzyıllarda ortaya çıkmasına karşın bir kısmı da, Avusturya, Türkiye gibi, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkmıştır. Latin Amerika ülkeleri gibi 'sömürgeleşmiş' ulus devletler ise ikinci kategoriyi oluşturmaktadır. Sömürgeleşmiş ulus devletler özellikle farklı coğrafyalardan aldıkları göçler neticesinde kültürel heterojenliğe ulaşmışlardır. Sömürgeleşmiş ulus devletlerin en belirgin özelliği ise emperyal güçlere karşı verdikleri ulusal bağımsızlık mücadelesi sonucu devlet olma sürecine girmiş olmalarıdır. Bu devletlere örnek olarak İspanya'ya karşı bağımsızlık mücadelesi veren Latin Amerika ülkeleri gösterilebilir. Sömürgeleşme sonrası ulus devletler ise üçüncü kategoriyi oluşturmaktadır. Sömürgeleşme sonrası kategorisi içerisinde yer alan devletlere örnek olarak Britanya İmparatorluğu'ndan ayrılan ulus devletler gösterilebilir. 'Sömürgeleşmiş' ile 'sömürgeleşme sonrası' kategorilerini birbirinden ayıran temel özellik, sömürgeleşmiş ulus devletlerin bağımsızlıklarını ulusal bir direnişin, başkaldırının, mücadelenin sonucunda kazanmış olmaları; 'sömürgeleşme sonrası' devletlerin bağımsızlıkları ise ana ülkenin rızası sonucu gerçekleşmiş olmasıdır. Dördüncü ve son kategoride yer alan 'modern' ulus devletlerde ise, merkezi yönetim eğilimi görülse de göç gibi çeşitli nedenlerle heterojen bir kültürel dokunun yaygınlaştığı görülmektedir. Bu dört kategori de göz önüne

alındığında ‘klasik’ ve ‘modern’ ulus devletlerin aksine ‘sömürgeleşmiş’ ve ‘sömürgeleşme sonrası’ ulus devletlerde daha ziyade askeri yönetime doğru bir eğilimin olduğu görülmektedir. ‘Klasik’ ve ‘modern’ ulus devletlerde ise askeri yönetimlerin yerine daha güçlü bir merkeziyetçi yönetim anlayışının egemen olduğu görülmektedir (Giddens, 2008, s. 350-359).

İlaveten kapitalizm ve kapitalist yayılmacı politikalar da toplumsal bir refleks olarak milliyetçiliğin üretilmesine ve milliyetçilikten güç alan siyasal yönetim biçimi olan ulus devletlerin oluşumuna katkıda bulunmuştur. 1876-1915 yılları arasında dünya toprakları, sayıca az fakat tüm dünyayı etkisi altına alan devletler tarafından yayılmacı politikaları ile paylaşılmıştır. Bu devletlere bakıldığında Fransa, Britanya, A.B.D., Almanya, İtalya, İspanya, Rusya, Belçika, Japonya, Portekiz gibi çoğunluğu Avrupa devletlerinden oluşan bir liste ile karşılaşılmaktadır (Hobsbawm, 1999, s. 70). Bu yayılmacı politikanın ardında yatan en önemli nedenlerden biri, şüphesiz o dönemin ekonomik ve siyasi konjonktürü içerisinde gelişmiş olarak kabul edilen devletlerin her birinin sanayi alanında yaşanan gelişmelere bağlı olarak yeni pazarlara gereksinim duymaları ve bu ihtiyaçlarını karşılayacak alanları elde etme arayışında olmalarıdır (Hobsbawm, 1999, s. 78). Bu ihtiyaç aynı zamanda, açık kapı politikası ile gelişmemiş ülkelerin topraklarını bünyesinde bulundurdıkları doğal kaynakları ile emperyalist devletlerin iştahını kabarttığı bir pazar haline getirmiş ve emperyalist devletlerin kendi menfaatleri doğrultusunda gelişmemiş ülke topraklarını diledikleri şekilde haritalandırmayı gerekli kılmıştır. 19. yüzyılın sonlarından Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar geçen sürede ‘Üçüncü Dünya’ ülkelerinin kapitalizm ile bezenmiş emperyalist güçler tarafından işgale uğraması dünyada hâkim olan bu yayılmacı politikaların bir sonucudur.

*“Konuya tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşan Hobsbawm, ulus-devleti kapitalist ekonomik sistemin belirli bir aşamasındaki unsurlarından biri olarak görmekte ve kapitalizmin 19. yüzyıldaki çehresinin ulus devlet şeklindeki siyasi örgütlenmeyi gerektirdiği varsayımıyla, 19. yüzyıl Avrupası’nda ulus-devletlerin ve ulusçuluk akımlarının otaya çıkışını olağan bulmaktadır” (Erözden, 1997, s. 69).*

Ulus devlet anlayışının mahiyetine odaklanıldığında, ulusun üzerinde yaşadığı toprak parçasının ‘vatan’ olarak kabul etmeyi ve benimsemeyi incelemesi dikkat çekmektedir. Bu anlamda sınırları siyasi koşullar çerçevesinde belirlenen toprak parçası kutsallaşmış, korunması ulusu meydana getiren tüm bireyler tarafından gönüllülüğten öte zorunluluk haline gelmiştir. Milliyetçilik olarak kavramsallaştırılan bu vaziyet, ulus devlet anlayışının toplum reflekslerinde

yarattığı değişimin özetidir. Netice olarak ulus devletlerin ortaya çıkışı, toplumsal düzlemde ‘vatanlaşan’ toprak parçasının değerli ve mukaddes hale gelmesine neden olmuştur (Erözden, 1997, s. 116-117). Devletin birinci vazifelerinden biri, yurttaşları arasından birlik şuurunu meydana getirmek ve onları ortak kullandıkları dil vasıtasıyla, üzerinde uzlaştıkları değerler vasıtasıyla birbirine bağlayacak gönül köprüleri oluşturmaktır. Bu köprülerin oluşabilmesi öncelikli olarak vatanseverlik duygusunun tüm yurttaşlara filizlenmiş olmasına bağlıdır. Ancak bu durum, kısa sürede ortaya çıkarılabilecek bir gelişme olmamakla birlikte, gerçekleşebilmesi için çeşitli pratiklerin hayata geçirilmesi gerekmektedir. Devlet, bu pratikleri genel manada Habermas’ın devletin ideolojik aygıtları olarak tanımladığı okul gibi araçlarla sağlamaktadır (Ağaoğulları, 2010, s. 153-154). Bu noktada ulus devletin okul, ordu, siyasi katılım araçları ile birlikte kendi ulusunu kendi yarattığını söylemek mümkündür.

Ulus devletler her şeyden önce kültürel homojenliği sağlamayı hedeflemektedir. Ulusun üniter bir yapı olarak kabul edilmesi ise, bu homojenleşmeyi teşvik eden, kısırtan bir gelişme olmuştur. Sınırların korunması ve geçişlerin kontrollü olarak sağlanmasının ulusal kimliklere şekil verdiği, bir kalıba soktuğu görülmektedir. Yine bütünleşik bir ekonominin hayata geçmesi de modern ulus devletlerin ulusal kimlikleri tek bir oluşumunun müjdesidir. (Calhoun, 2007, s. 93-94).

#### **1.2.4. Ulus Devlet ve Küreselleşme ile Dönüşen Egemenlik Alanları**

Küresel düzen içerisinde devletlerin egemenlik alanlarına tesir eden çeşitli dinamikler söz konusudur. Bu dinamiklerin başında ekonomik etmenler gelmektedir. Küresel bir ekonominin varlığı bazı durumlarda ulus devletlere kazanç sağlayan bir durum gibi görünse de çeşitli noktalarda risk faktörlerini açığa çıkardığı görülmektedir. Bir devletin ekonomik büyüme sağlayabilmesi; dünya ekonomisine uyum sağlayabilme kapasitesine göre belirlenmektedir. Ancak söz konusu bu uyum ekonomi alanındaki dalgalanmalardan daha fazla etkilenme gibi durumlarda devletlerin riske girmesini kolaylaştırmaktadır. Giddens yine dünya ekonomisine eklemlenmenin ulus devletlerin ekonomileri üzerindeki olumsuz etkileri konusundaki endişelerini şu ifadeleriyle dile getirmektedir: “*Ulusal ekonomileri bakımından devletlerin en ciddi egemenlik aşınması kesinlikle bunların her tür genel politik kontrolden kopuk olarak dünya ekonomisi içerisine dalmasıyla olur*” (2008, s. 370).

Ulus devletlerin egemenlik alanlarına tesir eden ikinci bir dinamik askeri alanda yaşanan gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. 20. yüzyılın başlarından itibaren savaşın yalnızca siyasi olarak değil, aynı zamanda ekonomik ve toplumsal kayıpları da beraberinde getirmesi ve bu tarihten itibaren insanlık adına büyük yıkımların yaşandığı iki dünya savaşının gerçekleşmesi dünya devletlerini askeri anlamda da büyük güç olma yarışı içerisine sokmuştur. Bu yarışın askeri dengeler açısından getirdiği en büyük değişim, ulus devletlerin küresel ittifaklar kurma mecburiyetinde bırakmasıdır. Bu küresel ittifaklar devletlere topraklarını koruma ve güvenliğini sağlama faydası sağlarken bir yandan da bağımsız biçimde karar alabilme mekanizmasının işleyişinde çeşitli sorunların meydana çıktığına işaret etmektedir (Giddens, 2008, s. 370). Bu duruma üye ülkeleri dış güçlerden gelecek tehdit ve tehlikelere karşı koruma amacıyla kurulan Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü (N.A.T.O.)'nün kurulması örnek olarak gösterilebilir.

Ekonomik ve askeri dinamiklerin dışında ulus devletlerin egemenlik alanlarına müdahale de bulunan siyasi dinamikler de mevcuttur. Devletlerin kendilerini angaje ettikleri siyasi kuruluşlar da ulus devletlerin bağımsız biçimde karar alma ve politika üretme özgürlüğünü törpülemektedir. Söz konusu siyasi angajmanlara da ulus devletlerin katılımından oluşan Avrupa Birliği örnek gösterilebilir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında askeri ve ekonomik anlamda tüm dünyaya gücünü kanıtlayan ve bu savaştan dünyanın süper gücü olarak çıkan Amerika Birleşik Devletleri karşısında dünyada söz sahibi olma noktasındaki mevkiisini yitirmek istemeyen ve savaş sonrası oluşan yeni güç dengelerinin dışında kalmak istemeyen Avrupa Devletleri 1992 yılında Maastricht Antlaşması ile ekonomi temelli bir birliğe katılım göstermiştir. Avrupa Birliği'ni bu anlamda küreselleşmenin dünyadaki ilk somut girişimlerinden birinin adı olarak nitelemek yerinde olacaktır. Avrupa Birliği'nin çok uluslu yapısı, sermayenin uluslararası dolaşımını daha serbest hale getirerek ulus devletin bu alandaki sınırlayıcı durumunu esneklik kazandırmıştır.

Bilgi teknolojisinde geline son noktada küresel şirketler dünyanın her yerinde faaliyet göstermeye başlamıştır. Bireysel tüketicilerin tercihlerinin de küreselleşmesi de yine sınırları aşan dünyanın geri dönülmez bir biçimde küreselleşme sürecine girdiğini ortaya koymaktadır (Dura ve Kılıçarslan, 2011, s. 95). Ekonomik alanda yaşanan bu gelişmeler ulus devletlerin ekonomik faaliyetlerin düzenlenmede etkinlik alanının daralması anlamına gelmektedir.

Dolayısıyla ulus devletlerin egemenlik alanının daralmasını tetikleyen ekonomik gelişmeler; küresel sermaye akışı ve ticaretin liberalleşmesidir. Bu anlamda ulus devletlerin çöküş sürecine girmesine küreselleşmenin ekonomik boyutu yol açmakta ve bu çöküşün kültürel ya da politik gerekçelerden ziyade en başta ekonomi temelli gerekçelere dayanmaktadır. Bununla birlikte endüstri küresel hale gelmiş ve dolayısıyla ulus devlet sermaye üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. Ohmae'ye göre, ulusötesi şirketlerin en önemli özelliklerinden biri, mekânsız bir sermayeye sahip olmalarıdır. Dünyanın belli bir noktası merkez alınarak yönetilmesine karşın ulusötesi şirketler herhangi bir devlete bağlı değildir. Bu mekânsızlık, ulusötesi şirketleri herhangi bir coğrafyaya bağlı olmaktan alıkoymakta ve böylece ulus devletlerin bu şirketler üzerinde düzenleyici bağlantılarını bozmaktadır (Dura ve Kılıçarslan, 2011, s. 96). Ulusötesi şirketlerin serbest ekonomi piyasasındaki gücünün artması, ulus devletlerin sermaye üzerindeki kontrolünün daralmasından geçmektedir. Bu gücün artışı ise ulus devletlerin etki alanının kısıtlanmasından geçmektedir. Ulusötesi şirketlerin modern ekonomi düzenlemeleri çerçevesinde ekonomik güç elde etme planının ilk aşaması ulus devletleri küreselleşme sürecine entegre ederek kendi kontrol mekanizması dahilinde ulus devletleri yeniden dizayn etmektir. Bu durum netice itibarıyla ulus devletlerin gücünün ulusötesi şirketler nezdinde azalmasına yol açmaktadır (Dura ve Kılıçarslan, 2011, s. 99).

Dünya çapında küreselleşme olgusunun beraberinde getirdiği ve gün geçtikçe genişleyen entegrasyon süreci, ulusal ekonomilerin küresel ölçekte yaşanan gelişmelerden daha fazla etkilenmesi ve bu hâletin dünya ekonomisinin yapısında değişikliklere yol açması, daha da önemlisi dünyadaki politik ve ekonomik güçlerin değişmesi ulus devletlerin güncel olarak dünyadan bağımsız biçimde politikalar üretmesine engel olmaktadır (Das'tan akt. Cebeci, 2008, s. 27). Öyle ki ulus devletler tek başına ülkesi adına karar alabilme yetisini kaybetmeye, gücünü bu doğrultuda yitirmeye başlamıştır (Marko'dan akt. Cebeci, 2008, s. 27).

Bazı düşünürler, ulus devletin gerilemesinde en önemli faktörlerden biri olarak küreselleşme bağlamında ortaya çıkan ulusötesi şirketleri görmektedir. Günümüzde gelir seviyelerine göre yapılan sıralamada ilk sıralarda kendilerine yer bulan ulusötesi şirketler, gayri safi yurt içi hasıla düşünüldüğünde dünya çapında birçok ülkeyi geride bırakan yapıları ile dikkat çekmektedir. Dünya çapında sayıları son yıllarda artmaya başlayan ulusötesi şirketlerin etki alanı da böylece giderek artmakta ve bu artan etki alanı sahip oldukları ekonomik varlıkları

ile ulus devletlerin karar alma eylemlerini etkilemektedir. Bauman, ulusötesi şirketlerin ulus devletler üzerindeki etkisinden söz ederken şunları not düşmektedir:

*“G. H. Von Wright’in deyişiyle, görünen o ki, ulus devlet aşınıyor ya da belki ‘sönümleniyor.’ Aşındırıcı güçler ulusaşırı. Ulus devletler muhasebe için hâlâ tek çerçeve ve etkili politik inisiyatifin tek kaynağı olduğundan, aşındırıcı güçlerin ‘ulusaşırılığı’ ulus devletleri kasıtlı, amaçlı ve potansiyel olarak rasyonel olan eylemler alanının dışına koyar. Böylesi eylemleri adayan her şey gibi böylesi güçler, biçimleri ve eylemleri de bir giz bulutu içinde silinip gitmiştir; güvenilir bir analizin konusu değil, tahmin konusudurlar” (2012, s. 62).*

Özelleştirme politikaları ile kamusal alanda vermiş olduğu hizmetlerden geri çekilen ve sorumluluklarından feragat eden ulus devletlerin yerini ağırlıklı olarak ulusötesi şirketlere bırakması dolayısıyla etki alanı daralmış olmaktadır (Kaplan, 2013, s. 28-29). Bununla birlikte Susan Strange’ye göre, devletin kontrol ve yönetim otoritesini azaltması, refah dağıtımında ulusötesi şirketlerin etki alanının artması, ulus-şirketlerin gelir toplayıcısı rolünü üstlenmesi gibi nedenler göz önünde bulundurulduğunda, ulusötesi şirketlerin dünya üretim yapısında önemli değişikliklere neden olduğu ortaya çıkmaktadır (Dura ve Kılıçarslan, 2011, s. 94). Bu doğrultuda ulusötesi şirketler, her geçen gün etki alanı daralan ve küçülen ulus devletin varlığı üzerinde ciddi bir tehdit unsuru olmaya başlamıştır.

Yaklaşık olarak beş asırdır varlığını korumayı başaran ulus devletler, küresel dinamiklerin dönüştürücü etkisi ile özellikle 1980’li yıllardan itibaren bir aşınma sürecine girmeye başlamıştır. Bu aşınmanın ardında yatan çeşitli nedenler vardır. Bunlardan ilki, ulus devletlerin ekonomi üzerindeki etki alanının azalması ve ekonomik düzlemdeki yetkilerinin ulusötesi kurumların eline geçmesidir (Kaymakçı, 2007, s. 9). Küreselleşme olgusu ile ulus devletlerin varlığının ve egemenlik alanının tehlikeye girdiği ve ulus devletlerin yok olduğunu ileri süren teorisyenlerin dışında bu düşüncenin muhalifi olarak aslında küreselleşme olgusunun ulus devletlerin varlığının ve egemenlik alanının zedelenmesinin ötesinde ulus devletlerin gücünü perçinleyen bir etkisi olduğunu ileri süren teorisyenler de mevcuttur. Bu anlamda özellikle son yüzyılda ekonomik siyasal ve teknolojik gelişmelere bakarak varılan bu iki farklı görüş göz önüne alındığında, küreselleşmenin ulus devletler üzerindeki etkisine yönelik mutlak bir yargıya varmanın güç olduğu görülmektedir. Ancak iki görüşten de beslenerek şu sonucu çıkarmak mümkündür: Küreselleşmenin ulus devletlerin egemenlik ve hâkimiyet alanlarını sınırlayıcı bir etkisi olduğu söylenebilir ve bu durum ulus devletler ile ilgili bir varlık krizi

meydana getirmektedir. *“Burada açık olan şu ki, ulus ve ulusal kimlik çökme tehlikesiyle burun buruna değildir. Fakat küreselleşmenin dinamizmi ve karmaşıklığı öyle ki, bu tip bir özdeşleştirme biçiminin istikrarı sonsuza kadar garanti altında değildir”* (Tomlinson, 2008, s. 325).

Ulus devlet kendini, gerek küresel gerekse bölgesel anlamda devletlerarası işbirlikleri, anlaşmalar ve organizasyonlar aracılığıyla gelişen yeni angajmanlar içerisinde bulmaktadır. Ulus devlet, bazı durumlarda bağlı ve bağımlı olduğu organizasyonların getirdiği ve gerektirdiği koşulları sağlama noktasında kendini bir sınırlılık içerisine gönüllü olarak sokmaktadır. Bu sınırlılık, ulus devletin egemenlik alanını daraltmaktadır. Ulus devletlerin siyasi güç ve otorite kaybına uğramasının en önemli nedenlerinden biri de küresel çapta karşılıklı bağımlılıkların artış göstermesine bağlı olarak ekonomik işlevleri ve serbest karar alma yetisini yitirmesidir (Smith, 2002, s. 3-7). Bu anlamda ulus devletlerin egemenlik alanlarının kısıtlanmasına yol açan en önemli araçlar; tek merkezden yönetilen ancak pek çok ülkede faaliyet gösteren çok uluslu şirketler, uluslararası finans kuruluşları ve küresel sivil toplum kuruluşlarıdır. Ulus devletlerin faaliyet ve egemenlik alanlarının daralmasına giden süreci; Avrupa Birliği, N.A.T.O., Kuzey Amerika Serbest Ticaret Anlaşması (N.A.F.T.A.) gibi siyasi, ya da ekonomik kuruluşlara olan bağılılıkları hazırlamıştır (Cebeci, 2008, s. 23-30).

Küreselleşmenin ekonomi alanında yaşanan gelişim ve değişimlerde başat rol oynayan ulusötesi şirketler, ulus devletlerin egemenlik alanına yönelik ortaya çıkan ‘tehlike’de pay sahibidir. Ulus devleti ve küreselleşmeyi birbirinin oluşumunu ve gelişimini etkileyen iki süreç olarak değerlendirmek mümkündür. Küresel ölçekte sermaye hareketlerindeki uluslararasılaşma, üretimdeki değişen yapı, teknolojideki gelişmelere bağlı olarak iletişim olanaklarının gelişmesi ve bu gelişmelerin kültürler ve uluslararası etkileşimi kuvvetlendirmesi gibi müşterek etkiler, bir yandan küreselleşmenin her geçen gün yoğunlaşarak etkisini artırmasına bir diğer yandan da ulus devletlerin etkinlik alanlarının kısıtlanmasına neden olmaktadır. Dünyada ekonomik düzene yön veren ve bu haliyle ekonomik hâkimiyetin sahibi olan uluslararası şirketler ve kuruluşların bir sonraki aşamada dünya siyaseti üzerinde belirleyici bir rol oynamaya ve söz sahibi olmaya başladığı görülmektedir (Kaya ve Talas, 2003, s. 95). Neomerkantalistlerin yanı sıra Fred Bergsten, Alfred Stephan, Panich, Eric Helleiner, Stephen Krasner gibi düşünürlere göre, ekonomik ve askeri gücü bünyesinde toplama

potansiyeli olmayan ulusötesi şirketler, ulus devletler ile rekabet edebilecek ve onların etki alanlarını azaltabilecek güce de sahip değillerdir. Ancak bu varsayımın aksini savunan düşünürler de mevcuttur. Küresel ölçekte ekonomi üzerinde geniş etki alanlarına sahip olması, gücünü egemen oldukları ekonomik kaynaklardan alan ulusötesi şirketleri ekonomik güç olarak konumlandırırken ulus devletlerin karar alabilme sürecini etkilemesi dolayısıyla ulusötesi şirketler, ulus devletlerin gücünü büyük oranda zayıflattığı düşünülmektedir (Dura ve Kılıçarslan, 2011, s. 86-87). Bu anlamda günümüzde artık ekonomide ilişkilerin belirleyici öznesi Dünya Bankası, O.E.C.D., IMF, Dünya Ticaret Örgütü Gümrük Birliği ve Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması (G.A.T.T.) gibi ulusötesi şirketler, kurum ve kuruluşlar olmuştur. Bu şirketlerin her geçen gün sayılarının artması, ulus devletlerin ekonomik faaliyetlerde bulunma, kararlar alma, bu kararları uygulama noktasında gücünün ve etki alanının giderek azalması ile sonuçlanmaktadır (Kaymakçı, 2007, s. 9).

Küreselleşmenin siyasi boyutunda, ulus devletlerin geleceği ile ilgili yeni tartışmalar, devletlerin yapı ve fonksiyonlarında bir yeniden inşa sürecine duyulan ihtiyacın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Öte yandan da ulus devletlerin işleyişindeki bu kültürel, siyasi ve ekonomik dalgalanma ve değişimlerin bir yeniden yapılanma sürecinin yaşanmasına işaret ettiği görülmektedir (Gökdemir ve Kurtoglu, 2013, s. 36-37). Bu ihtiyaç, küreselleşmenin gölgesinde yaşanan ekonomik değişim ve dönüşümlerin en ciddi siyasi etkilerinden biri olan ulus devletlerin etkisizleşmesini de beraberinde getirmektedir (Talas ve Kaya, 2007, s. 154). Küreselleşme olgusunun dünyayı etkisi altına aldığı sosyal değişim ve dönüşüm dalgası ile ulus devletlerin bu dalgaya maruz kalma sürecine girdiği düşüncesinin temel dayanağı, ulus devletlerin ekonomilerini, dillerini, kültürlerini ve hatta belli noktalarda toprak bütünlüklerini kendi kontrolleri altında tutabilme vasıflarını yitirmiş olmalarıdır. Ulus devletlerin elindeki otokontrol mekanizması, giderek ulusötesi şirketlerin, güçlerin eline geçmeye başlamıştır (Konak, 2011, s. 151). Bu anlamda ekonomi alanında beliren güç odağının kayması durumu, siyasal otoritenin sağlanması durumunda da kendini hissettirdiği görülmektedir. Bu noktada Donnan ve Wilson'ın görüşlerine yer vermek yerinde olacaktır (2002, s. 15):

*“Sınırların eski fonksiyonları yok artık. Ya da en azından, her hususta yok. Kültürün globalleşmesi, iktisadın ve siyasetin uluslararasılaşması ve Soğuk Savaş'ın bitmesiyle birlikte süper güç olma savaşıyla uydu savaşlarının sönümlenmesi, gözle görülür bir şekilde sınırların ardına kadar açılmasına ve*

*sermaye, mal, insan ve düşünce hareketlerine sınır getiren devlet rollerinin gevşemesine yol açtı”.*

Ulusötesi şirketlerin ve dahası ulusötesililiğin ulus devletler üzerinde yıpratıcı ve egemenlik alanını daraltıcı bir etkisi olduğunu ortaya koyan tüm bu iddiaların aksine ulusötesi şirketlerin ulus devletler üzerinde herhangi bir olumsuz etkisi olmadığını düşünenlerin de mevcudiyetinden söz etmek gerekir. Bu yönde fikir geliştirenler, tüm yapıları ile birbirine entegre hale gelen küresel sistem içerisinde birbirleri ile rekabet etmelerine karşın gerek ulus devletlerin gerekse ulusötesi şirketlerin birbirine hem gereksinim duyduğu ve hem de birbirinden beslendiğini öne sürmektedir. Ulusötesi şirketler, kendi gücünü, hâkimiyetini gerçekleştirmek ve yerleştirmek için ulus devletlerin iktidarını zayıflatma ve egemenlik alanlarını daraltma yöntemini gerçekleştirmiştir. Ulusötesi şirketlerin ulus devletlerin egemenliğini elinden alması fikri aslında bir paranoyadan ibarettir. Bunun bir paranoya olarak değerlendirilmesinin nedeni ise ulusötesi şirketlerin ulus devletlerden bağımsız olarak faaliyet gösteremeyeceğinin ileri sürülmesidir. Ulusötesi şirketler tersi şekilde anlamlandırılmasına karşın, ulus devletler ve onların politikalarına biat etmek durumundadır. Küreselleşmenin ekonomi ekseninde ulus devletlere yönelik hamlesini bu minvalde şu şekilde okumak daha doğru olacaktır: Ulusötesi şirketler ve ulus devletler kendi çıkarlarını korumak ve benimsedikleri politikaları uygulamak için her iki taraf da uygun bir zeminde uzlaşma arayışında olmaktadır. Her iki taraf da kendi menfaatlerini gerçekleştirmek doğrultusunda gerek tavizler vermekte gerekse politik değişikliklere gitmektedir (Erdoğan, 2004, s. 34-35).

Küreselleşmenin ulus devletin kültürel ve sosyolojik alandaki egemenliğine ve homojenliğine yönelik yol açtığı dönüşüm ise ulus devletin etnik kökeninde yaşanan dönüşüm ile bağlantılıdır. Günümüzde, tek bir millettten oluşan bir devletin varlığından söz etmek oldukça güçtür. Zira pek çok devlet tek bir etnik kimlik ile meydana gelmemekle birlikte, farklı etnik kimliğin bir aradalığına dayanan ve melez kimliklerin bir arada temsiline dayalı bir yapıya sahip oldukları dikkati çekmektedir. Dolayısıyla, ulus devletlerin çok uluslu ve çok kültürlü yapısı, devletin ‘ulus devlet’ olarak nitelendirilmesini güçleştirmektedir (Smith, 2003, s. 171). Habermas ulus devletlerin çoğulcu bir yapıya bürünmelerinin onların homojen bütünlüğünü aşındırdığını ifade etmektedir. Habermas’a göre ulus devletin homojenize kültürel yapısından uzaklaşıldığını belirterek kültürel yaşayış biçimlerindeki çeşitliliğin, kısaca heterojenize yapının, artış gösterdiğini ve bu artışın kaçınılmaz olduğunu eklemektedir (2012, s. 26).

### 1.3. KÜRESELLEŞME ÇAĞINDA KİMLİK, KÜLTÜR ve TOPLUM

Küreselleşmeyi bir süreç olarak düşünmek gerekirse bu sürecin kültür ve kimlik gibi sosyal olgulara yapılarında dönüşümler meydana getirecek kadar dokunduğu bilinmektedir. Küreselleşmenin toplumun düşünüş, yaşayış, duyuş yapısını meydana getiren kültür ve bireyin varoluşundan itibaren ‘benliğini’ tanımlayan kimlik üzerinde meydana getirdiği değişimin etkisi günümüz koşullarında kendini hissettirmekten öte yaşamın merkezine taşındığı görülmektedir. Bu noktada küreselleşmenin kimliğin ve kültürün yapısında meydana getirdiği dönüşümlere yakından bakmak faydalı olacaktır.

#### 1.3.1. Küreselleşme ile Kimliğin Yapısal Dönüşümü

Kimlik, kişinin ‘Ben kimim?’ sorusuna karşılık olarak verdiği yanıt(lar) ile ulaştığı bir ait olma durumudur. Kimlik, bireyin toplum içerisinde nerede konumlandığı, hangi oluşumlara bağlı ya da ait olduğu hakkında bilgiler içerir. Kimlik, bireyde her şeyden önce güvende olma hissiyatından doğan bir bağlanma tavrıdır. Bir yere, bir topluluğa ait olma, bağlanma ihtiyacına karşılık geliştirilen tavır, güvende olma durumunu tesis etmeye yöneliktir. Kimlik, bireyi bir yanıla toplumun diğer bireylerinden ayıran, diğer yanıla da toplumun diğer bireylerine yaklaştıran bir ait olma, bağlı olma halinin ifadesidir. Kimlik; domine etmesi ve yön vermesi ile insan hayatının en önemli bir parçasıdır (Ortaylı, 2016, s. 57):

*“Kimlik ülkedir, her anlamda sınıfımızdır. Kimlik hayatımızı tespit eder, bazı insanlar bir araya gelmiş, yolunu tam da çizemedikleri bir tarih ve coğrafyada, bir ülke meydana getirmişler. Bu durumda, kuşkusuz devlete has birtakım organlar ortaya çıkar: Polis, ordu vs; bunlarsız yaşayamıyoruz, mümkün değil. Birey olarak da kendimizi bu organların sahası dışına çıkaramıyoruz. Burada Türkler var, Türkiye var; ama, ben beynelmilel bir adamım diye infirad yoluna gidemiyorsunuz. Zira muhataplar beynelmilel değil ve sizi Türklük kompartımanı içinde ele alırlar. Hiçbir şekilde kimlik sahibi olmadan hayata devam edemezsiniz, mümkün değildir ve bütün organlarla birlikte de bu kimliğin siyasi teşekkülüne bağlısınızdır”.*

Ortaylı’nın da belirttiği gibi kimlik, bizi biz yapan en temel unsurdur. Bireyin, kendini var edebilmesi ve kendini gerçekleştirebilmesi öncelikli olarak bir kimlik kazanımını gerektirmektedir. Bu noktada kimliğin inşasının en önemli niteliğinin çocukluk yıllarından itibaren başlaması ve hayat boyu devam etmesi olduğunu belirtmek gerekmektedir. Kimlik;

bireyin gelişim çizgisinde düşünsel ve davranışsal olarak öğrendiği, geliştirdiği ve tercihleri neticesinde ulaştığı bir konumdur (Karaduman, 2010, s. 2886-2887). Bu konum bireyi, toplum içerisinde tanımlamaya, konumlandırmaya ve ‘öteki’nden ayırt etmeye yarayan bir ifadedir. Smith’in ifadesiyle kimlik; siyasal, kültürel, sosyolojik angajmanlar bireylere kimliğini inşa etme sürecinde gerekli zemini hazırlamakta ve birey toplum içerisindeki yerini kimliği ile inşa etmektedir. Birey toplum içerisinde doğumuyla birlikte kendini belli başlı kimliklerle çevrelenmiş olarak bulmaktadır. Etnik kimlik bunun en temel örneğidir. Etnik kimlik olgusu ile bireyin nesilden nesile bir gruba aidiyetini geliştiren güçlü ve kesintisiz bir bağ söz konusu olmaktadır (Smith, 2002, s. 140)

Endüstri Devrimi sonrası tüm dünyayı etkisi altına alan küreselleşme olgusu; kimliğin oluşumunu yapısını, karakterini de değiştirmiş; kimliği zaman ve mekândan soyutlamıştır. Dinamik yapısı ile zaman içerisinde değişim ve dönüşüm gösteren kimliğin yapısında, geleneksel toplumlarda fazlaca tartışılan bir kavram olmasa da, modernleşme ve postmodernleşme sürecinde çeşitli değişiklikler meydana gelmiştir. Modernizmin ve postmodernizmin kimlik ile ilişkisi, kimliği gelişen, değişen ve dönüşen bir yapıya büründürmüştür. Modernleşme sürecinde bireyin toplumdaki pozisyonuna veya mesleğine göre oluşan kimliğin postmodernleşme döneminde ise imajlar yoluyla oluşma eğilimi gösterdiği görülmektedir. Postmodernizm ekseninde kimlik, daha yalın kat, daha katmanlı, daha belirsiz ve daha akışkan bir hal almıştır (Karaduman, 2010, s. 2888-2897).

Küreselleşmenin ulus devletlere en ciddi müdahalesi kimlik ve kültür alanında olmuştur. Kimliğin ve kültürün milli olma niteliğine karşı öne çıkan tehdit küreselleşme etkisi ile birey üzerinde bir kimlik bunalımına yol açmıştır. Böylece küreselleşmenin milli olma özelliği üzerinde yarattığı tahribat ulus devletlerin mevcudiyeti üzerinde de zaman içerisinde tehlike oluşturmaya başlamıştır (Kaya ve Talas, 2003, s. 99).

Kimliğin doğuştan itibaren elde edildiği, yaradılıştan geldiği fikri günümüzde geçerliliğini kaybetmiş; yerini ise kimliklerin inşa edilen, kazanılan, bölünen, parçalanan, yeniden bir araya gelen yapılar olduğu fikrine bırakmıştır. Neticede yaradılıştan gelmeyen kimliğin oluşumu, toplumsal kurumlar ile bireyler arasında sürekli etkileşim meydana getirmektedir. Birey-toplum ilişkisinden meydana gelen kimliğin “*net sınırları olmayan, pek*

*çok unsurun toplamı ve onların daha fazlasını ifade eden çok katmanlı” bir yapıdan meydana geldiği ifade etmek mümkündür (Deliormanlı, 2006, s. 11).*

Günümüz siyasi ve kültürel konjonktürü içerisinde yeniden üretilen kimliğin melez ve müphem bir halde olduğu görülmekte; küreselleşme kimliğin yapısında da dönüşümler yaşanmasına neden olmaktadır (Smith, 2002, s. 15). Milli kimlik, sosyal yapı içerisinde göçmenlerin, sürgünlerin, sömürülenlerin, marjda kalanların doğal olarak yerellikten beslenerek akışkan bir gelişim ve değişim süreci içerisinde olmasını ifade eder. Bu anlamıyla milli kimlik, günümüzde köksüz ve yerlerinden edilmiş kimliklere ait olan; kitle iletişim araçlarının, ulusötesi şirketlerin ve hızla gelişen kitle tüketim kültürünün etkisi ile birbirlerine daha fazla yaklaşan kültürel birikimlerin bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkan kozmopolit bir motifi ifade etmektedir. Bu durum aslında *“her alanda ve her türlü üründe artan bir kültürel ve ekonomik aynılık olduğuna dair pek çok kanıt olduğunun bir işaretidir”* (Smith, 2002, s. 18).

İletişim kanallarının, ulaşımın, ticaretin (ekonomik ilişkilerin) ve bilginin hızlı bir biçimde tüm dünyaya yayılması ve günümüzde daha kolay ulaşılır hale gelmesi (Décarie, 2000, s. 2), insan hareketlerinin de aynı oranda hızlanmasına olanak sağlamaktadır. Savaş, politik baskı gibi toplumsal ve siyasal olaylar ve ekonomik kaygılar neticesinde ya da eğitim ve kültür faaliyetleri kapsamında insanların bulundukları yerden bir başka yere doğru hareket etmeleri, insanların sınırların ötesine taşınacak yeni bir ilişkiler ağı geliştirmesi ile sonuçlanmaktadır. Kısaca göç olarak tanımlanmakta olan bu hareketlilik, ekonomik, kültürel, siyasal ve sosyal olmak üzere pek çok etkiyi de beraberinde getirmektedir. Bu hareketliliğin kültürel sonuçlarından biri, kültürel iç içe geçişler ve karşılaşmalar neticesinde toplumların çokkültürlü bir yapıya bürünmeleridir.

Geleneksel göç sürecinde göç eden toplumların/toplulukların kimliklerini muhafaza edememeleri hadisesi, sosyolojik açıdan sık karşılaşılan bir durumdur. Göç eden toplumlar çoğu zaman geldikleri coğrafyaya tekrar dönme durumlarını daima akıllarının bir tarafında saklı tuttuklarından göç ettikleri toplumun ulusal ve kültürel kimliğini benimsemek noktasında isteksiz davranabilmektedir. Ancak her şekilde birlikte yaşamının kaçınılmaz bir getirisi ya da sonucu olarak göç alan ülkenin kimliği ve kültürü göç eden ülkenin ulusal kimliği ve kültürü ile karşılaşabilmekte ve karışabilmektedir. Küreselleşmenin de bir sonucu olarak göçmen

toplulukların kimlik ve kültürlerinin gelişiminin giderek daha melez bir düzleme taşıdığı görülmektedir.

*“Küresel kapitalizm, dünyayı tek bir ekonomik sistem altında birleştirme yönünde eğilim gösterirken, yukarıdan küreselleşme süreci ile empoze edilen sınırların olmadığı hayali bir dünya düşüncesi, sadakati zayıflatarak topluluğa bağlılığı azaltma eğiliminin oluşmasına neden olmuştur. Bu bağlamda ele alındığında küreselleşme; medeniyet ve kimliğin başlıca zorlayıcısı olarak yorumlanabilir” (Noi, 2007, s. 77).*

Noi'nin de ifade ettiği gibi, coğrafi sınırlardan arınmış bir dünya fikri, toplulukların belli bir kimliğe olan bağlılık ve aidiyet hissini törpülemektedir. Göçmenler birden fazla dil konuşarak, birden fazla ülkede ikamet ederek, aynı anda birden fazla ulusötesi faaliyet içerisinde bulunarak, birden fazla ülkenin vatandaşlığına sahip olarak ulusötesi kimliğini inşa etmektedir. Büyük oranda iletişim ve ulaşım teknolojilerinin gelişmesine bağlı olarak ulusal bir durumdan ulusötesiliğe geçişi sağlayan bu durum, ulus devletlerin koruma altına aldığı katı sınırların kimlik bağlamında aşıldığının en belirgin göstergesidir (Martiniello, 2007, s. 77-78).

Günümüzde kültürlerin iç içe geçtiği, birbirleri ile karşılaştığı ya da karıştığı, temas ettiği, birbirlerine zaman zaman yaklaştığı, çeşitli deneyim ve yaşam biçimlerini takas ettikleri bir düzen içerisinde (Bauman, 2015, s. 44) kimlikler de bu karşılıklar dünyasının tesiri altında kalmakta ve mutlak bir dönüşüm içerisine girmektedir. Bu anlamda başta küreselleşme olgusunun etkisi ile artan insan hareketliliği kimliklerin yapılarında çeşitli değişimler meydana getirmektedir. Toplumsal hareketlerin hız kazanması neticesinde toplumların yapısı da çeşitlenmekte ve daha karmaşık hale gelmektedir. Bu karmaşıklık kimliklerin oluşumunu da karmaşık hale getirmektedir. Örneğin geleneksel toplumlarda bireyin kimliği yaşadığı topluma ve coğrafyaya olan aidiyeti ile şekillenirken, modern toplumlarda ise her birey kendi kimliğini yaşadığı coğrafyanın etkisinden bağımsız olarak oluşturmaktadır (Karaduman, 2010, s. 2886). Dolayısıyla önceleri kimlik oluşumunda edilgen halde olan bireyin günümüz dünyasında bu anlamda etkin hale geldiğini söylemek mümkündür. Özgürlük çağında herkesin birden fazla kimliği bulunmaktadır. İngiltere’de doğan bir Hint, aynı zamanda İngiliz kimliğinin taşıyıcısı; Fransa’da doğan bir Cezayirli aynı zamanda Fransız; Almanya’da dünyaya gelen bir Türk aynı zamanda Alman kimliğine sahip olabilmektedir. Marshall Berman’ın ifadesi ile katı olan her şeyin buharlaşması (2004) hadisesi, küreselleşme ile eklektik bir yapıya bürünen kimliğin doğasına müphemlik karışmasından doğmaktadır.

Yaşadığımız çağda her şeyi etkisi altına alan küreselleşme kimliklerin yapısında da ciddi değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Kimliğin mekâna bağlılığı sönümlenmeye başlamış, kimlik adeta birçok aidiyeti içerisine çeken ve bir araya getiren bir mıknaatısa dönmüştür. Evlilikler, ekonomik işbirlikleri, kültürel pratikler gibi farklı kimlikleri bir araya getirebilecek mikro ilişki biçimleri gelişerek küresel boyutlara taşınan bir makro ilişki biçimlerine dönüşebilmektedir (Holton, 2000, s. 148). Bu bağlamda toplumların kimliğe ve aidiyetlere yükledikleri anlamda kaymalar yaşanabilmektedir. Bu kaymalar netice itibari ile yine belli bir kimliğe karşı duyulan sadakatin zayıflamasına yol açabilmektedir.

Küreselleşmenin beraberinde getirdiği bir diğer olgu, melezleşmedir. Dünyada yaşanan yoğun göç hareketleri, kimliklerin yeni kimlikler ile karşılaşmasına olanak sağlamaktadır. Aynı topraklar üzerinde yaşayan farklı etnik kimlik ve kültürel altyapıya sahip toplumlar, zaman içerisinde birbirlerinin kültürlerinden etkilenmektedir. Şüphesiz ki kitle iletişim araçlarının ve uluslararası ekonomik ilişkilerin gelişmesi, milli kimliklerin yapısında da homojenliği ortadan kaldırıcı etkisi olmuştur. Yaşanan gelişmeler ekseninde de kimlik yapısal bir değişiklik içerisine girmiş, heterojen bir yapıya bürünmüştür (Karaduman, 2010, s. 2892).

*“Ortaya kökeni toplumun bir kopyası olmayan aynı zamanda yeni geline ülkenin etkilense de o ülkenin aidiyetini de giyinememiş ‘melez/sınırda’ bir kimlik çıkar. Bu kimliğin oluşumunda göçmenin bireysel tarihi kadar hem göç alan ülkenin hem de göçe kaynaklık eden ülkenin ekonomik, toplumsal ve kültürel özel koşulları ve iki ülke arasındaki tarihsel ilişki önemli rol oynar”* (Sönmez, 2011, s. 261).

Küresel dünyada gelişen insan hareketliliğinin bir sonucu olarak topluluklar günümüzde birden fazla etnik kimliğin ve kültürün bir arada yaşadığı topluluklar haline gelmiştir. Modern toplumların en belirgin özelliğinden biri olan kozmopolit ve heterojen yapı, küreselleşmenin dünyanın demografik yapısı üzerinde gerçekleştirdiği değişikliğe işaret etmektedir. Bununla birlikte küreselleşmenin kültürel kimlikler üzerinde ortaya çıkardığı etkiler konusunda iki ayrı görüş mevcuttur. İlk görüş, küreselleşmenin kültürel kimlik üzerinde herhangi bir etkisi olmadığı, kimlikleri yok edip ortadan kaldırmadığı yönündendir. Bu görüşe dayanak olarak ise, kimliğin küresel dinamiklerden bağımsız olarak tamamen yerel dinamiklerden beslenen bir olgu olması ve aslında küreselleşmenin kimliği yaratım sürecinin baş aktörü olmadığı gösterilmektedir. İkinci ve aksi görüşe göre ise küreselleşmenin her şeyi etkisi altına aldığı gibi

kimlik ve kimliğin inşasını da etkilediği ve baskıladığıdır. Küreselleşmenin kimliği baskıladığı ve başkalaştırdığı görüşünün en önemli savunucularından biri Castells'dir (Tomlinson, 2008, s. 322-323).

Her iki şekilde de görüş belirtenlerin düşünceleri, küreselleşme çağında kimliğin yapısal dönüşümünü, kimliğin yapısında meydana gelen değişimleri anlamak noktasında önem taşımaktadır. Ancak her şeyin iç içe geçtiği bir çağda kimliğin eklektik bir görüntüye bürünmediğini öne sürmek bir yanıyla meşru bir düşünce olmaktan uzak olarak değerlendirilebilir. Toplumların bir asır öncesine göre; kimliğini, benliğini tanımlama ile ilgili ciddi kafa karışıklıklarının, ikilemelerinin olması bu duruma en iyi örnektir. Kimliğini ortaya koymada sorunlar yaşıyor olması, doğduğu coğrafyayı mı, yaşadığı coğrafyayı mı ya da etnik bakımdan bağlı olduğu coğrafyayı mı referans alacağı noktasında tercihte bulunmakta zorlanan modern toplumların varoluşsal sancılar yaşadığının kanıtıdır. Zira kimlik bunalımı bireye/topluma modernizm ve küreselleşmenin muhataralı bir hediyesidir.

### **1.3.2. Küresel Kültür**

Giderek artış gösteren kültürlerarası trafik, kültürün mekân ile olan bağlarını, mekâna olan bağlılığını zayıflatmıştır. Kültürlerarası iletişimin yaygınlaşmasına bir ortamda kültürlerin etkileşiminden doğan kültürel pratikler yeni, melez ve karmaşık bir kültürel formun inşasına neden olmuştur. Bu form, ulusal ve yerel kültürler için bir tehdit oluşturmakta, yerelliklerin varlığını tehlikeye atmaktadır. Küreselleşme etkisi ile kültürel karşılaşmaların, iç içe geçişlerin, karışımların engellenemez bir boyut kazanması 'yerelliklerin' geleceğine yönelik bu riskli gidişatı daha dikkat çekici hale getirmektedir (Tomlinson, 2004, s. 193-194).

Küreselleşen ekonomide göç alan ve göç edilen ülkeleri tanımlamak ve birbirinden ayırmak giderek daha zor bir hal almaktadır. Geleneksel göç sürecinde dünya üzerinde en fazla göç alan ya da göç edilen noktaları tayin etmek olanaklı iken, günümüz modern göç hareketliliğinde artık yalnızca A ve B noktalarından söz etmek mümkün değildir. Bunun yerine artık dünyanın her noktası göç alma ve göç verme potansiyeline sahip görünmektedir (Martiniello, 2007, s. 76-77). Göçmenler, göç sırası ya da sonrasında başta ailevi, ekonomik, sosyal, örgütsel, dinsel, politik olmak üzere çeşitli ilişkiler geliştirmekte ve bu ilişkileri istikrarlı

hale getirmenin mücadelesini vermektedir. Bu nedenle göçmen kimlikler, sınırları devre dışı bırakarak bu sınırların ötesinde ilişkiler gelişmesini sağlamaktadır (Nedelcu, 2010, s. 35).

Bununla birlikte tarihin ilk dönemlerinden bu yana toplumların yaşamını yalnız sürdürdüğü görülmemiş ve bunun aksine iletişimlerinin olmadığı düşünülmediği dönemlerde dahi topluluklar halinde bir arada oldukları görülmüştür. Dolayısıyla tarihin ilk çağlarından itibaren insanlık birbirinden ayrıık biçimde yaşayan ancak kendi içerisinde ya da yakın komşuları ile ilişki geliştiren farklı boyutardaki insan topluluklarından oluşmaktaydı. Bu topluluklar zaman zaman soyutlama zaman zaman da yakınlaşma neticesinde farklılıklarını ortaya koyma düşüncesi içerisinde olmuştur (Kaplan, 2016, s. 79). Kendisi olma, kendini gösterme ve farklı olma arzusu ve güdüsü ile gelişen bu refleksif düşünce açıkça insan toplulukların doğanın oluşturduklarına karşı meydana getirdiklerini içermektedir (Arsebük, 1995, s. 19). Bu noktada Kaplan, ortaya çıkan kültürel çeşitliliğin insan topluluklarını parçalara ayıran, onları birbirinden yalıtın özelliğinin değil aksine onları birbirine yaklaştıran ve birleştiren bir noktada durduğuna işaret etmektedir (Strauss'tan akt. Kaplan, 2016, s. 79).

Toplumun dönüşümünde ve toplumlararası ilişkilerin küresel boyutlara taşınması küreselleşmenin ve onun itici gücü olarak teknolojik gelişmelerin, ulaşım olanaklarının artmasının etkisine vurgu yapan Kaplan şunları ifade etmektedir (2013, s. 35-36):

*“Teknolojinin, iletişim teknolojisinin ve paranın dolaşımı aracılığıyla ulusal devletleri içinden çıkamayacakları girift ilişkiler ağıyla birbirine bağlayan bir global toplumun hızla geliştiği görülmektedir. Uluslararası şirketler artmaktadır, global ulaşım olanakları genişlemektedir. Ulusal sınırları aşan medya ve örneğin ‘global ısınma’ gibi dünyanın her yerini etkileyen çevresel sorunlar ulusal devletleri aşan yeni bir ‘global toplum’ sürecine etken olmaktadır. Bu globalleşme süreci aynı zamanda hızla değişen bir olaylar olgusuna da neden olmaktadır. Globalleşme, toplumları, kendi kontrolleri dışında herhangi bir yerde meydana gelen değişimlerin etkilerine karşı maruz bırakmaktadır”.*

Coğrafi sınırlılıkların ortadan kalkması, kültürün küreselleşmesine yol açmıştır. Kültürün coğrafi anlamda sınırlılıklarla olan bağlarının zayıflamaya başlaması, kültürü ulusal bağlarından kopararak küresel etkilere açık hale getirmektedir (Canclini, 1995, s. 229). Katı sınırların devre dışı kalması, insan hareketliliğini artırmış; bu artış ise kültürlerin tarihte hiç olmadığı kadar birbirleri ile karşılaşmasına/karışmasına imkân tanımıştır. Küresel alanda birbirleri ile doğrudan ve yoğun bir biçimde etkileşim içerisine giren kültür öğeleri, bu karışım

neticesinde melez bir forma bürünmektedir. Kültürel farklılıkların ve kültürün özgül değerlerinin kaybolduğu, sönümlendiği fikri, dünyanın kültürel bütünleşmesini; yaşam biçimlerinin, kültürlerin ve tüketici davranışlarının birbirine benzediğini ima etmektedir (Morley ve Robins, 1997, s. 155).

### 1.3.3. Yeni Bir Toplumsal Düzen Olarak Ulusötesi Toplum

Kimliğin etnik bir tarihe ya da dini bir geleneğe bağlı birçok aidiyetten meydana geldiğini savunan Amin Maalouf, kimliğin farklı desenlerin bir araya gelerek bir kompozisyon oluşturduğu fikrini savunmaktadır. Dolayısıyla kimliğin bölünemez bir yapıda olduğuna dikkat çeken Amin Maalouf, *Ölümcül Kimlikler* başlıklı eserinde kendisine yöneltilen “daha çok Fransız” mı, yoksa “daha çok Lübnanlı” mı hissettiği” sorusuna verdiği yanıt ile küreselleşme etkisi ile günümüz dünyasında kimliğin yapısında yaşanan dönüşümleri net biçimde ortaya koymaktadır. Maalouf verdiği yanıtta kendisini hem Fransız hem de Lübnanlı hissettiğini söylemektedir ve yanıtından oldukça emindir. Zira Maalouf kendisini kendisi yapan dinamiklerin iki ülkenin dilinde, kültüründe, geleneklerinde saklı olduğunu ve dolayısıyla her iki ülkenin de kimliğini taşıdığını açıkça ortaya koymaktadır (Maalouf, 2000, s. 6).

Ulus devletlerin ortaya çıkması ile belirgin hale gelen ulusçuluk akımı, beraberinde ulusal menfaatleri daima ön planda tutan, toplumsal anlamda kapalı, muhafazakâr ve ulusal sınırlar içerisinde etkileşimi önceleyen bir bilincin yükselmesine neden olmuştur. Bu bilinç, yurttaşların ulusal duruşları açısından pratikleri ve refleksleri üzerinde etkili olmuş; toplumun düşünce yapısında daralmaya neden olmuştur. Ancak özellikle son yüzyılda küreselleşme ile birlikte dünya çapında değişen siyasi ve ekonomik konjonktür, yeni toplumsal dinamiklerin oluşumunda etkili olmaktadır. Bu anlamda 21. yüzyıl dünyasını her alanda derinlemesine etkisi altına alan küreselleşme olgusunun yurttaşlık fikri üzerinde de derin etkileri olduğunu söylemek mümkündür. Sınırların kalktığı bir dünyada ulusların; klasik anlamda içe kapalı, ötekini dışlayan bir kimlik oluşturmalarının sakıncalarını göz önüne alarak; ulusal kültür, kolektif kimlik ve bellek inşasında yeni anlayışlara yönelmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır (Tekinalp, 2005, s. 77).

Bununla birlikte küreselleşme ekseninde kimliğin geri dönülmez biçimde eklektik bir yapıya evrilmesi, kimliği merkezine koyan yeni kavramları hayatımıza dâhil etmektedir.

Bunlardan ilki, ‘ulusötesi yurttaş’ kavramıdır. Yurttaş; aynı dili, kültürü, değerleri paylaştığı ve bir arada yaşadığı insanlarla birlikte varlığını vatanın ayrılmaz bir parçası olarak hisseden, bu bütünü özümseyen, bireysel çıkarlarını bir kenara bırakarak toplumsal birliğin menfaati ve yararına adımlar atan ve vatana karşılıksız olarak gönül bağı ile derinden bağlı olan kişidir. Her şeyden önce yurttaşlarda aynı ulusa ait oldukları bilinci gelişmekte ve bu bilinç onlarda tüm kamuoyunun gözetimi altında oldukları, kamuoyunun hayrı olmadan ilerleyemeyecekleri ya da kamuoyu olumlu yargı bildirmeksizin hiçbir şey icra edemeyecekleri düşüncesini aşılacaktır (Ağaoğulları, 2010, s. 151-156). Bu, şüphesiz bir bütünü oluşturmanın yarattığı aidiyet hissinin ve inanmışlığın sonucudur. Vatandaşlık, bir ülkeye olan bağlılığın kurumsallaşmış adı; tam ve resmi üyeliğin bir ifadesidir. Vatandaşlık ise, vatandaş ile devlet arasında gelişen karşılıklı ilişkiler serisinden oluşmaktadır (Faist, 2000, s. 206). Bir kişi iki ülkenin vatandaşlığına da sahip olduğunu belli eden pasaportu elinde bulundurabilmekte ve her iki ülkenin de vatandaşlarına sağladığı tüm yasal haklardan faydalanabilmektedir. Ulusal vatandaşlık göçmenlerin tek bir siyasi kültüre asimile edilmesini öngörürken ulusötesi vatandaşlık, vatandaşların sadakatlerinin birden fazla ülkeye yönelmesini ifade etmektedir (Faist, 2000, 207).

Ulus devlet düzeni içerisinde çeşitli haklar ile varlığını güvence altına alan ve kendini gerçekleştirme alanına sahip olan ‘yurttaş’ küreselleşmenin bir getirisi olan evrensel insan hakları fikrinden de güç alarak yeni haklar kazanma imkânı bulmuştur. Göç gibi çeşitli sosyolojik olgular çerçevesinde ulusal sınırların ötesine taşınan bireylerin evrensel yasalar ile garanti altına alınan yeni haklara kavuşması, vatandaşlık kavramını farklı bir zemine çekmektedir. Kitlemel göç hareketlerinin yanı sıra, teknolojielde gelişmeler de klasik vatandaşlık kavramının yeniden değerlendirilmesini gerekli hale getirmenin yanı sıra çifte vatandaşlık (dual citizenship), diyasporik vatandaşlık (diasporic citizenship), ulus-aşırı vatandaşlık (transnational citizenship), ulus-ötesi vatandaşlık (post-national citizenship), kozmopolitan vatandaşlık (cosmopolitan citizenship), kültürel vatandaşlık (cultural citizenship) gibi yeni kavramların oluşmasına neden olmuştur (Noi, 2007, s. 114).

Uluslararası insan hakları hukukunun oluşturulması ve bu hakların ulusüstü bir mekanizma tarafından güvence altına alınması ulusal aidiyetlerin üzerine taşınan yeni bir yurttaşlık biçimini meydana çıkarmıştır (Yuval-Davis, 2008, s. 143). Küreselleşme ile ulaşım

ve seyahat olanaklarının gelişmesi, insanların bir yerden bir diğer yere ulaşmasını kolaylaştırdığı bir gerçektir. Bu kolaylık, zaman içerisinde yerleşim yerini eğitim, ticaret vb. nedenlerle kalıcı olarak değiştiren insan sayısının da artış göstermesine neden olmuştur. Bu durum kozmopolit kimliklerin de ortaya çıkmasının en önemli nedenlerinden biridir. Yaşadığı coğrafya ile bağlar kuran, kültürel entegrasyon sürecini tamamlamış ancak terk ettiği coğrafya ile dilini konuşabilmesi, kültürel pratiklerini devam ettirebilmesi bakımından da organik bağlarını sürdüren bir kozmopolit dünya vatandaşı kimliğini ortaya çıkarmıştır. Bu tam anlamıyla küreselleşmenin kozmopolit kimliğin üretim süreci üzerinde etkin olması ile açıklanabilmektedir. Etnik kimlik bakımından bağlı oldukları coğrafya ile bağları zayıflayan ve göç edilen coğrafyanın dilini, kültürünü, yaşam biçimini benimseyen yeni bir toplum türü ve bu topluma entegre yaşayan yeni bir yurttaş profili ortaya çıkmaktadır. Hardt ve Negri'nin “yeni evrensel imparatorluk” olarak tanımladığı günümüz dünyasının “tek kutuplu” yapısında, temelde etnik kimliklerinin bağlı bulunduğu coğrafyaların sınırını aşan kendilerine, kendilerince özgür ve bağımsız yaşam alanları oluşturan yeni “küresel yurttaşlar” ortaya çıkmaktadır (Unat, 2002). Küreselleşmenin kültürel etkilerinin bir sonucu olarak insanlar kendi kimliklerini tanımlarken ya da oluştururken ulus devlet dışında kalan kaynaklara yönelmektedir. Dolayısıyla küreselleşmenin etkisiyle ulus devletin kimlik kaynağı oluşu önemini ve güncelliğini yitirmiş görünmektedir (Giddens, 2008, s. 87-88).

Ulusötesi toplum da belirli bir etnik kimliğe sahip herhangi bir toprak parçasına ait olmadan ortaya çıkan bir toplum türü olarak tanımlanabilir (Unat, 2002, s. 289). Ulus devlet yapısından bağımsız olarak ortaya çıkan ulusötesi toplum, aynı etnik kimliğe mensup bireylerin bir arada yaşadığı ulus devlet fikrinin bir anlamda devre dışı kalması ile ortaya çıkmıştır. Ulusötesi toplumun oluşumu, belli başlı sosyal değişiklikler meydana getirmiştir. Bunların en başında ‘topraksız devlet’ fikrinin ortaya çıkması ve salt olarak tek bir etnik kimliğe mensup bireylerin yaşadığı homojen bir ulus devlet fikrinin ortadan kalkmasıdır. Unat, bu durumu Berlin, Paris ve Londra gibi günümüzün büyük metropollerinden örneklendirir ve şunları ekler: Bugün Berlin, Alman olduğu kadar Türk; Paris, Fransız olduğu kadar Arap; Londra, İngiliz olduğu kadar Hint olduğunun ve Karayipli derken aslında homojen bir yapıya sahip ulus devlet sürecinin aşıldığını ve artık günümüzde ulusötesi gibi yeni toplum türlerinin ortaya çıktığının altını çizmektedir (2002, s. 292). Dahası tüm bu gelişmeler; en az iki dil bilen, farklı kültürlerle kolaylıkla entegre olabilen ve bu kültürler arasında geçiş sağlayabilen, göçün hem

başlangıç hem de varış noktalarında evi olan, göç alan ve göç veren ülkeler ile başta sosyal olmak üzere, kültürel ve ekonomik bağlantılar kurabilen yeni bir toplum türünün varlığına işaret etmektedir.

Ulusötesi pratikler, pek çok faktörün bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bunlar arasında; sermayenin uluslararası şekilde yeniden düzenlenmesi (yapılanması), göç edilen ülke toplumu içerisinde göçmenlerin politik ve ekonomik güvensizliğinde yaşanan artış ve göçmen politikalarının sağlam zemine oturtmak ve daha işler hale getirmek amacıyla göç edilen ve göç veren ülkeler arasında geliştirilen uluslararası projelerin yeniden düzenlenmesi sayılabilir (Nedelcu, 2010, s. 34). Günümüzde toplumsal kurumlar birbirleri ile karmaşık bir ilişki halindedir ve bu kurumlar ulusötesi politikalar tarafından yönetilmektedir (Kaplan, 2013, s. 9). Göçmenlerin gerçekleştirdiği ulusötesi ilişkiler, toplumlar arasında müzik, sinema, yemek gibi sosyal ve kültürel alanlarda gelişen değişimlerin taşıyıcısı olmaktadır. Bunu yeri geldiğinde göç ettikleri bölgede ekonomik ilişkiler geliştirerek, yeri geldiğinde sosyal ya da politik oluşumlara eklemlenerek hem kendi toplumlarını hem de yeni geldikleri toplumu aşan ulusötesi fikirler üretmektedir (www.iom.int, 2010, s. 1-3).

Ulusötesi toplumun nasıl bir toplum türü olduğunu daha iyi kavramak için ulusötesi toplumu niteleyen özelliklere daha yakından bakmak gerekmektedir. Ulusötesi toplumlar, etnik kimliklerinin bağlı olduğu ulusal sınırların ötesinde farklı yaşam biçimlerine sahiptir (Şimşek, 2016, s. 17-20) ve yaşadıkları coğrafyanın kültürel dinamiklerini deneyimlemekte ve yine o coğrafyanın alışkanlıklarını benimsemektedir. Dura'nın "dünya toplumu" şeklinde kavramsallaştırdığı ulusötesi toplum ideolojisi yasalar ve anlaşmalar ekseninde izomorfizm (tek-şekillilik) oluşturulması ile ortaya çıkmaktadır (www.cihandura.com). Ulusal sınırları aşarak birden fazla toplum ile ulusaşırı nitelikte ilişkiler geliştirmek de ulusötesi toplumun bir diğer özelliğidir. Bu özellik, ulusötesi yurttaşların kimliklerinin yapılanmasında bu ulusötesi ilişkilerin belirleyici olduğunu ortaya çıkarmaktadır (Şimşek, 2016, s. 21). Ulus devletten ulusötesi topluma geçiş süreci üzerine paralel düşüncelere sahiptir. Ulus devletten daha heterojen bir yapıya sahip olan ulusötesi ve uluslararası kurumların, hayali cemaatlerin ve ulusötesi kolektif dayanışma platformlarının ortaya çıkması ve çoğalması ile ulus devletlerin artık etkisini yitirdiğini görülmektedir.

*“...Ulaşım ve iletişim teknolojilerinde 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan gelişmeler diasporalar ile anavatanları arasında temas kurma olanaklarını arttırdı. Diasporalar ile anavatanları arasındaki iletişimde mekânsal/zamansal kısa yollar, ikisi arasındaki etkileşimin yanı sıra bilgi düzeyinde de artış getirdi. Belki daha da önemlisi, daha önce birbirinden yalıtılmış olan diasporadaki insanlara bir araya gelmek için yeni imkânlar vererek aidiyet söylemlerini de değiştirmiş olabilirler” (Yuval-Davis, 2008, s. 154).*

Karşılıklı göç hareketleri, ulusötesi yurttaşlığı ortaya çıkaran en önemli unsurlardan biridir. Evlilik, iş hayatı ve eğitim gibi sebepler de bireyleri yaşadıkları coğrafyadan farklı bir coğrafyaya doğru hareket etmeye teşvik etmektedir. Günümüzde, özellikle geçen son on yılda, dünya ölçeğinde yaşanan savaşlar da bireyleri toplu göçe zorlayan bir başka unsur oluşturmaktadır. Sonuç olarak küreselleşme süreci ile birlikte; ulusal kültürün ve sınırların zayıfladığı; ekonomik, sosyo-kültürel ve politik olarak bütünleşik bir dünya modelinin ortaya çıktığı görülmüştür (Kaplan ve Kaplan, 2018, s. 24).

## 2. KÜRESELLEŞME VE SİNEMA İLİŞKİSİ

19. yüzyıl insanlık tarihinde en önemli dönüm noktalarından birini ifade etmektedir. Bu yüzyıldan itibaren Sanayi Devrimi yeni buluşların dönüştürücü etkisiyle insan yaşamına hızla etki etmiş ve damgasını vurmuştur. Sırasıyla telgraf, telefon, radyo gibi araçların icadıyla birlikte iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler dünyayı bir ucundan bir ucuna bilginin taşınımı bağlamında daha yakın kılmıştır. İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler 19. yüzyıldan itibaren dünya üzerindeki noktaları birbirine daha yakın kılmaya başlamışken, tren yollarının gelişimine bağlı olarak ulaşım teknolojilerinin gelişmesi ile de insan hareketliliğinin boyutunda değişim ve gelişimler söz konusu olmuştur. Ulaşım olanaklarının gelişmesi bir yerden bir başka yere ulaşma noktasında insan hareketliliğini daha kolay hale getirmiştir.

20. yüzyıla gelindiğinde televizyonun icadıyla iletişim teknolojilerinin ivme kazanması, dünyayı iletişim ve ulaşım bakımından daha örülü hale getirmiştir. Bu anlamda 19. yüzyıl itibariyle özellikle iletişim ve ulaşım teknolojilerinde yaşanan yoğun gelişmeler esas itibariyle küreselleşmenin inşasına hizmet eden gelişmeler olarak karşımızda durmaktadır. Bununla birlikte sanayileşmeye bağlı olarak iletişim ve ulaşım alanlarında yaşanan gelişmeler toplumlararası kültürel etkileşime kapı aralamış ve kültürel geçişkenliğin hız kazanmasına neden olmuştur. Küreselleşme teknolojik gelişmeler ışığında sunmuş olduğu imkânlarla Dünya üzerinde toplumları birbirine daha fazla yaklaştırırken, toplumları daha yoğun biçimde birbirlerinden etkilenmeye ve birbirlerinden etkilenmeye açık hale getirmiştir. Bu anlamda 19. yüzyıl itibariyle ekonomi temelli gelişmelerin toplumların kültürel yapılarında değişimlere, dönüşümlere yol açtığını söylemek kaçınılmaz olmaktadır.

Küreselleşme kavramsal olarak global ölçekte yaşanan hızlı ve bir o kadar da köklü değişimlerin gölgesinde özellikle 1990'lı yılların sonlarından itibaren sıkça tartışılan bir olgu haline gelmiştir. Küreselleşme toplumları kültürel etkileşimlere daha fazla maruz bırakan, ekonomik işbirliklerine daha fazla mecbur bırakan ya da daha yoğun siyasal angajmanlar içerisine çeken yapısı ile dünyayı her noktasından birbirine bağlı ve bağımlı küresel bir köy haline getirmektedir. Bir diğer ifadeyle teknolojik gelişmeler çerçevesinde karşılıklı gelişen bu bağımlılık hali, küresel köy imgesini inşa etmektedir (McLuhan, 2014, s. 48).

Ekonomik, toplumsal, siyasi ve kültürel etkilerinin ilk bölümde derinlemesine ele alındığı küreselleşme, sanat yapıtlarını da içerik ve üretim ilişkileri bakımından etkisi altına almaktadır. Bu bağlamda küreselleşme olgusu ekonomik, toplumsal, siyasi ve kültürel alanlar üzerinde çeşitli noktalarda değişimlere neden olduğu gibi sanatsal faaliyetler üzerinde de kendini hissettirmektedir. Bir kitle iletişim aracı ve aynı zamanda bir sanat dalı olarak sinema doğası itibari ile her şeyi içerisine ve etkisi altına alan küreselleşmeden etkilenmektedir. Dünyanın ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi alanlarda iç içe geçen yapısı, ürettiği içeriklerle kültürel dinamiklerden beslenen, ihtiyaç duyduğu altyapıyı ekonomik dinamiklerle sağlayan sinemayı da küreselleşmenin etkisi altına sokmaktadır. Bu anlamda küreselleşme ekseninde kimliğin, kültürün, toplumun değişim ve dönüşümünün sinemada ulusallık tartışmalarını nasıl beraberinde getirdiğine bakılacaktır.

## **2.1. ULUSAL SİNEMA NEDİR?**

Sinema ortaya çıktığı dönem ve içerisinde bulunduğu toplumsal ve politik konjonktür göz önünde bulundurulduğunda üretim sınırları belirgin bir sanat dalı olarak dikkat çekmektedir. Üretim pratiklerini belli başlı çalışmalar dışında kendi ulusal sınırları içerisinde gerçekleştiren ulus devletler; zaman içerisinde kendi kültüründen, kendi kimliğinden beslenen bir sinema anlatısı geliştirmiştir. Özgün biçimde geliştirilen bu anlatı, bir ulusun sinemasını diğer ulusun sinemasından ayıran nitelik ve karakterle donatılmıştır. Bu doğrultuda ulusal sinema, kendi sınırları içerisinde kendi ekonomik olanakları ile üretilmekte ve kendi kültürünü yansıtmaktadır.

### **2.1.1. Ulusal Sinema Fikri ve Dönemin Toplumsal Konjonktürü**

19. yüzyıl milliyetçilik dalgasının ziyadesiyle hissedildiği bir çağdır. Sinemanın içerisine doğduğu bu yüzyılı etkisi altına alan milliyetçilik dalgasının, henüz doğmakta olan bir sanat dalına dokunmaması, onu teğet geçmesi olanaksızdır. Sinemanın doğuşunun bu yüzyıla denk gelmesi, milliyetçilik dalgasının henüz doğmakta olan bir sanat dalı üzerindeki etkisini belirgin hale getirmektedir. Bu anlamda sinema Fransız Devrimi sonrası özellikle Avrupa'dan tüm dünyaya yayılan milliyetçilik dalgasının etkisi altına girmiştir. Bu etkiyle sinema icat edildiği dönem içerisinde belli coğrafi sınırlar dâhilinde kültürel etkileşimlerden uzak, ulusal sermaye ile üretimini sürdürmeye devam etmiştir.

‘Ulusal’ kavramı ortaya çıktığı günden günümüze değin varlığını korumaya devam etmektedir, ancak ulusal anlamı ifade eden terimin sosyal, ekonomik ve siyasi değişimlere ve baskılara göre farklılaştığı da açıktır. Bu değişimi kaçınılmaz kılan ise, 'ulusal' teriminin anlamının siyasal, sosyal ve ekonomik değişimlere ve baskılara göre tıpkı ülkenin durumu ve dünyadaki konumuna göre zamanla değişmiş ve değişiyor olmasıdır (Hayward, 2005, s. 5-16).

Ulusal sinema tartışmalarını ortaya çıkaran gelişme her şeyden önce Birinci Dünya Savaşı sonrası Hollywood sinemasının dünya sinema pazarı üzerindeki her geçen gün büyüyen hâkimiyetine karşı yükselen tepkilerdir. Higson, Hollywood sinemasının Dünya sinema pazarı üzerindeki hâkimiyetini kırma düşüncesinin Avrupa sanat sinemaları ile başladığını ileri sürmektedir (1989, s. 37-39). Birinci Dünya Savaşı nedeniyle zayıf düşen Avrupa ekonomisini fırsat bilen Hollywood dünya film pazarındaki etkisini giderek arttırmış ve bu artış gözle görülür biçimde diğer sinemaları Hollywood’a ve onun yayılmacı politikalarına karşı önlemler almaya itmiştir. Bu şekilde sinemada milliyetçi düşüncenin devamı olarak ulusallık anlayışının yerleşmeye başlamasına karşı kapı aralanmıştır.

Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı ekonomik tahribat dolayısıyla Hollywood sinemasının gerisine düşen Avrupa sinemaları, Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesi ile birlikte durağan bir döneme girmiştir. Ancak savaşın sona ermesi ile birlikte Avrupa sinemasında Hollywood egemenliğine ve onun sömürgeci anlatısına karşı ve özellikle Avrupa’da sinema faaliyetlerini canlandırmak üzere yeni arayışlar baş göstermiştir. Bu anlamda bir yeniden toparlanma sürecine giren Avrupa sineması yeni özgün akımlar ortaya koymaya başlamıştır. İngiltere’de İngiliz Özgür Sineması, Fransa’da Yeni Dalga Sineması, İtalya’da Yeni Gerçekçilik olarak kendini gösteren sinema akımları ortaya çıktıkları ülkeler ile özdeşleşmiştir. Böylece Avrupa sinemasında yükselen ulusallık arayışları, diğer bölgelere de sıçramış ve Latin Amerika ülkelerinde de Hollywood sinemasının Dünya sinema pazarındaki egemenliğine ve iktidarına karşı bir hareket ortaya çıkmaya başlamıştır. Üçüncü sinema olarak adlandırılan bu devrimci sinema hareketinin başlıca güdüsü, Hollywood sinemasının sömürgeci yaklaşımını kırmak (Behçetoğulları, 2002, s. 87) ve onunla rekabet edebilecek düzeye erişmek olduğu kadar Avrupa sinemaları gibi kendi özgün anlatı yapısını kendi sinemasında kurmak olmuştur.

Savaşın getirdiği ekonomik ve toplumsal şartlar, özellikle savaşı yaşayan ve savaştan etkilenen coğrafyalarda sinema faaliyetlerinin olumsuz biçimde etkilenmesine eden olmuştur. Ancak savaşın sona ermesi ile sinema faaliyetlerine önem verilmeye ve Hollywood karşısında kendi ulusal sinemalarını canlandırmaya gayret gösterilmiştir. Dönemin hâkim düşünce yapısı olan milliyetçilik akımının da etkisi ile ulusal sinemalar özellikle kendi kültürü ve kimliğini yansıtan, kendi sermaye birikimi ile oluşturulan ve ‘kendini’ yansıtan özgün bir anlatım modelinin arayışında olmuştur. Bu arayışın sonucunda Hollywood sinemasından farklı ve Hollywood sinemasına başkaldıran ulusal sinemalar meydana çıkmıştır.

### 2.1.2. Ulusal Sinema Kavramı ve Sinemada Kullanım Alanı

Ulusal sinemayı bir bütün olarak oluşturan temel dinamikleri ortaya koymadan önce ulusal sinemaya ilişkin mevcut tanımlara yer vermek yerinde olacaktır. Ulusal sinema kavramı ilk kez 1966-1967 yıllarında kullanılmıştır (Refiğ, 2013, s. 93). En basit şekliyle ulusal sinema, ait olduğu ulusu niteleyen özelliklerin, değerlerin sinemada temsil ediliş biçimidir.

Tom O'Reagan, ulusal sinema kavramını,

*“aynı zamanda bir estetik etkinlik ve film yapım eylemi, göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir teknoloji, devletin sivil bir projesi, endüstriyel bir proje ve baskın uluslararası sinemalara (özellikle Hollywood’a, ama yalnızca ona değil) bir tepki olarak ortaya çıkan uluslararası bir proje”*

olarak tanımlamaktadır (Tom O'Reagan'dan akt Ulusay, 2008, s. 69).

Nijat Özön ulusal filmin tanımını herhangi bir ülkenin kendi ürünü olan sinema yapıtı şeklinde yapmaktadır. Belli koşullara bağlı olarak üretilmesi durumunda film o ülkenin ulusal filmi olarak kabul edilmektedir (Özön, 2000, s. 817-818). Özön, ulusal sinemayı ise bir ülkenin sinema faaliyetlerinin ve bu faaliyetler kapsamında üretilmiş filmlerin tümü olarak tanımlamaktadır (2000, 818). Özön, ulusal sinemayı Türk sineması üzerinden halkın film izleme ihtiyacından doğan, halk tarafından üretilen, halkın kendi parası ile finanse edilen bir sinema olarak ele alarak kavramsallaştırmaktadır. Ulusal sinema, halkın kendi bütçesi ile finanse edilmesi dolayısıyla, halkın istek ve tercihlerini yansıttığını belirtmektedir (Özön, 2000, s. 728).

Film eleştirmeni Andrew Butler, en sade biçimde ulusal sinemayı bir ulusa ait sinematik ürünlerin tümü şeklinde tanımlamaktadır (2011, s. 132). Ulusal sinema kavramı çoğunlukla, popüler izleyici kitlelerinin gerçek sinema deneyimini tasvir ederek tanımlayıcı olmaktan çok, ulusal sinemanın ne olması gerektiğinin altını çizerek adeta bir reçete işlevi ile kullanılmıştır (Higson'dan akt. Higbee ve Lim, 2014, s. 8).

Ulusal sinemadan söz etmek, etnik kimliğe dayalı bir birlikten söz etmek anlamına gelmektedir. Bu yapı, belli başlı anlamların bir araya gelmesi sonucu oluşan homojen bir kimliğe işaret etmektedir. Bu şekliyle ulusal sinema tanımlaması, ulusal kimlik, gelenek ve kültürü homojen, yerleşik ve değişkenlik göstermeyen dinamikler olarak kategorize etmektedir (Sönmez, 2011, s. 258-259).

Ulusal sinema kavramı temel anlamda farklı ulus devletlerde üretilen filmlere dair farklı özelliklere vurgu yaparken, belli noktalarda ortak özellikler gösteren filmler arasındaki sınırları ortaya koymaktadır (Higson, 2000, s. 16). Ulusal sinema; ulus, ulusallık, ulusal kimlik ve ulusal kültür gibi kavramlar ile yakın ilişki içerisindedir. Ulusun ve ulus devletin oluşumunun akabinde ortaya çıkan ulusal sinema da siyasallaşma süreci içerisinde ulusal kültürün taşıyıcısı konumundadır. Geleneksel olarak, bir sinemanın 'ulusal' özelliği, onu diğer sinemalardan (özellikle de Hollywood sinemasından) ayıran farklılıklar bakımından tanımlanmaktadır (Hayward, 2005, s. 8). Hayward bu noktada genel anlamda sinemanın ulusallığını ölçmek üzere yedi farklı kategoriden bahsetmektedir (2005, s. 8-9): anlatı, tür, kültürel kod ve gelenekler, oyuncular, jest ve morfoloji, ulusal mitlerin taşıyıcısı olarak sinema. Söz konusu bu yedi başlık, Hayward'ın ulusal sinema tanımlamasında en temel ölçütleri ifade etmektedir.

Bununla birlikte ulusal sinemaya yönelik pek çok tanımlama girişimi söz konusudur. Bunlardan ilki ulusal sinemanın bir ulusun ortak olarak paylaştığı soyut bir kimlik ve kültür birliğinin inşasından doğduğu fikri üzerine gelişmiştir. Bu tanımlama her şeyden önce bir içirme ve dışarıda bırakmayı beraberinde getirmektedir; bu mekanizma içeriye aldığını merkezileştirmekte, dışarıda bıraktığını ise marjinalleştirmektedir. Higson bu süreci 'dâhili kültürel sömürgeleşme' şeklinde tanımlamaktadır (Morley ve Robins, 1997, s. 130). Ulusal sinemanın belli bir coğrafyaya bağlılık ve aidiyet geliştirirken Dünya'nın geri kalanı ile kimlik ve kültür bağlamında arasına mesafe koyduğu gözlenmektedir. Bir başka deyişle ulusal sinema

anlayışı, ulusal sınırlarla belirlenen bir coğrafyaya ait sinemanın kendini ifade etmesi ve film yapımından, dağıtım ve gösterimine kadar tüm aşamaların sınırlarının ulusal çizgilerle belirlenmesi ve dolayısıyla yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında kendine yetmesidir. Bu anlamda ulusal sinemadan söz edebilmek, öncelikle sinemadaki içerik üretiminin kimlik ve kültür bakımından ulusal değerlerden beslenmesini gerektirmektedir.

Ulusal sinemaya ilişkin daha sistematik bir kavramsal çerçeve geliştirme girişimi öncelikli olarak Andrew Higson tarafından denenmiştir. Higson, ilk olarak *Screen* dergisinde yayımlanan ‘The Concept of National Cinema’ başlıklı makalesinde ulusal sinemaya ilişkin geniş bir analizde bulunmuştur. Higson makalesinde ulusal sinemayı tanımlama noktasında dört temel yaklaşımın varlığından söz etmektedir. Andrew Higson’ın ortaya koyduğu bu yaklaşımlardan ilkinin ekonomi temelli yaklaşım oluşturmaktadır (1989, s. 36). Ekonomik yaklaşım; yerli film endüstrisinin yapısını, ulusal sinemanın üretim koşullarını çözümlemeye yönelik bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım; ulusal sinemanın yapım, dağıtım ve gösterim mekanizmasının işlevine, bu mekanizmanın mülkiyetini elinde bulunduran yapıya ve kontrol işlemlerine yönelik sorunlara yanıt aramaktadır. Ekonomik dinamiklerin belirleyici olduğu bu yaklaşım, filmin hangi sınırlar içerisinde üretildiği, kim tarafından finanse edildiği ya da yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarının kimlerin kontrolünde olduğuna odaklanmaktadır. Ekonomi temelli yaklaşımda, filmin bir devletin ulusal sınırları içerisinde, bu sınırların çevrelediği kimliğin taşıyıcısı olan yapımcı ve yönetmenlerce üretiliyor olması, filmin finansmanının ulusal sermaye tarafından karşılanıyor olması gibi koşullar esas teşkil etmektedir. Dolayısıyla ekonomi temelli yaklaşımda temel olarak filmin üretiminde finansal bağlantı ve kaynakların yerli/ulusal olması beklenmektedir (Higson, 1989, s. 36).

Higson’ın makalesinde sözünü ettiği ulusal sinemayı tanımlamada ikinci odak noktası, metin odaklı yaklaşımdır. Metin odaklı yaklaşımın temelinde, film metinlerinin üretiminde ulusal nüvelerin izlerinin sürülebilirliği merkezi ağırlığı oluşturmaktadır. Metin odaklı yaklaşımın temelini filmlerin neyi konu edindiği ya da ne hakkında olduğu, ortak bir stile sahip olup olmadıkları gibi soru(n)lar oluşturmaktadır (Higson, 1989, s. 36). Ulusal sinemayı metin temelli olarak değerlendiren bu yaklaşım esas olarak içeriğin kültürel anlamda yerli/ulusal olmasına odaklanmaktadır. Yine söz konusu yaklaşım ulusal sinemanın ulusun kendi kimliğine dair, kendi kültürüne dair, kendi tarihine dair kısacası ‘kendine dair’ filmler ürettiği olup

olmadığı ile ilgilenmekte ve içerisinde bulunduğu coğrafyanın kültürel dinamiklerini ne kadar taşıdığı ve bu dinamiklerden ne kadar beslendiği; öykünün ve söylemin ulusal kültürün; karakterlerin ise ulusal kimliğin ne derece taşıyıcısı olduğu üzerinde durmaktadır. Öyle ki ulusal sinemayı sınırları dışında kalan diğer sinemalardan ayıran farklılıklar, ulusal sinemayı var eden niteliklere dönüşmektedir. Ulusal sinemanın sınırlarını belirlemek ve belirgin özelliklerini saptamak için en önemli adımlardan biri onu diğer ulusal sinemalarla karşılaştırmak ve üslup ve içerik anlamında aralarındaki farkları ortaya koymak olmalıdır (Behçetoğulları, 2002, s. 79).

Ulusal sinemayı tanımlamada Higson'ın makalesinde belirttiği üçüncü referans noktası üretim ilişkileridir. Bu yaklaşım; dağıtım ve gösterim mekanizmaları da dâhil olmak üzere sinemada üretim dengelerinin ulusal sınırlar dâhilinde gerçekleşmesi gerekliliğinden doğmaktadır (Higson, 1989, s. 37). Öyle ki filmlerin dağıtım ve gösteriminde ulusal güç dengelerinin egemen olması, bu yaklaşımda önem arz etmektedir. Bu yaklaşıma göre, yapım maliyetleri ulusal sermaye aracılığıyla karşılanan bir filmin dağıtım ve gösterim aşamalarında da kontrolün ulusal sınırlar içerisinde sağlanması beklenmektedir. Dağıtım ve gösterim aşamalarında söz sahibi ol(a)mayan ulus devletinin endüstrileşmiş bir sinemaya sahip olmasını ve ulusal sınırları içerisinde kalan kendi pazarına egemen olmasını beklemek güçtür.

Ulusal sinemaya yönelik tanımlama çalışmalarında ortaya koyulan dördüncü ve son yaklaşım ise ulusal sinemaya eleştirel yaklaşımdır. Ulusal sinemaya eleştirel yaklaşıma göre, ulusal sinema sanat sineması formuna bürünerek ve sanat sineması kalitesi üzerinden değerlendirilen bir sinemaya dönüşmektedir. Ulusal sinemaya eleştirel yaklaşım yüksek sanat ve yüksek kültür değerleriyle örülü olduğu iddiasını ortaya koymaktadır. Yüksek kültür öğeleriyle donatılan ve kurgulanan yapısı ulusal sinemayı elitist bir eksene çekmektedir. Genel itibarıyla popüler sinema seyircisinin arzu ve beklentilerine uygun düşmeyen ve büyük ölçüde bu beklentileri karşılayamayan bu elitist eksen dolayısıyla ulusal sinemayı uluslararası film pazarından uzağa itmekte, festival gibi sınırlı alanlarda var olma çabasına düşürmektedir (Higson'dan akt. Behçetoğulları, 2002, s. 77-78). Bu anlamda ulusal sinemaya eleştirel yaklaşım bir bakıma 'ulusallığın' ulusal sinemanın dünya sineması içerisindeki yerini ve sinema seyircisi nazarındaki önemini oldukça sınırlandırdığını ve minimize ettiğini ifade etmektedir.

Ulusal sinema, Hollywood sineması dışında kalan sinemaları ifade etmek üzere kullanılan bir ifadedir. 1980'li yıllara kadar ulusal sinema çalışmaları ulusal ruhun ifadesi olarak ulusal sınırlar içerisinde üretilen film metinlerine işaret etmekteydi. Ulusal sinema incelemesi filmin ulus devlet desteği ile üretilmesinin yanı sıra dağıtım, gösterim, izleyici ve söylem üzerine de odaklanmayı gerektirmektedir (Crofts, 2000, s. 385-386). Bu anlamda Crofts da Higson gibi ulusal sinema tanımlamasında yapım, dağıtım ve gösterim mekanizmalarının ulusal sınırlar içerisinde icra edildiği kadar, filmin sermayesinin de ulusal kanallar aracılığıyla karşılanıyor olmasını ve metnin ulusal kültür ve kimlikten beslenmesi gereken bir anlatıya sahip olmasını öncelemektedir.

Esaslı olarak yabancı sermaye yatırımına dayanmadan, yerli sermaye ile üretilen filmler ulusal sinema kapsamında değerlendirilmektedir. Ulusal sermaye ile üretilen filmlerin ulusal sinema kapsamında değerlendirilmesinin en önemli nedeni, ekonomik koşulların sanat yapıtlarının içeriğine yönelik yapmış olduğu müdahaledir. Son yıllarda ülke ekonomilerinin küresel politikalar ekseninde şekillenmesi, ekonominin sinemanın içerik üretimine müdahalesinde etkin biçimde belirleyici rol oynamasını kaçınılmaz kılmaktadır.

Ulusal sinema; bir ulusun geçmişini, bugününü ve geleceğini, kültürel mirasını, geleneklerini, ortak kimliğini ve sürekliliğini yansıtarak o ulusun iç dinamiklerine odaklanmaktadır. Belli bir ulusun kültürel mirasından ve tarihselliğinden beslenmesi, o ulusun kendi ekonomik kaynakları ile üretiliyor olması, yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarının tümünde kendi ağırlığının hissediliyor olması gibi koşullar, ulusal sinemanın en belirgin özelliklerini oluşturmaktadır. Ulusal sinemanın bu şekilde iç dinamiklere yönelmesi bir yandan da diğer ulusal sinemalardan farkını ortaya koymaktadır (Higson, 2000, s. 36-37).

Bununla birlikte herhangi bir ulusal sinemanın öncelikli amacı kendi sınırları içerisinde istikrar sağlayan bir endüstri haline gelebilmek ve kontrolünü kendisinin sağladığı bir pazar inşa etmektir. Bunların ötesinde her ulusal sinema Hollywood sineması ile belirli bir statü eşitliğine ulaşmayı hedeflemektedir (Teo, 2009, s. 412). Bir filmin ulusun kendi endüstriyel ilişkileri içerisinde üretilmesi, yapım ekibinin o ülkenin ulusal kimliğini taşıyor olması, anlatı dinamikleri bakımından o ülkenin kültüründen besleniyor olması ve filmin yine aynı ülke toprakları üzerinde üretilmiş olması ulusal sinemayı var eden özelliklerin başında gelmektedir.

Bu bağlamda ulusal sinema, ulusal kültürün taşıyıcısı olma özelliği ile ulusun tarihselliğini yeniden inşa etmektedir.

Sonuç itibariyle ulusal bir sinemadan bahsedebilmek, öncelikli olarak bir ulusun tüm sanat dallarında ulusal bir bilincin oluşumuna bağlıdır. Dolayısıyla ulusal bir sinemadan bahsedilebilmesi ulusal bir edebiyat, ulusal bir tiyatro, ulusal bir müzik, ulusal bir mimari anlayışının hâkim olması ile ilgilidir. Sinema da tüm sanat dalları ile etkileşim içerisinde olması itibariyle sinemanın ulusallığı diğer sanat dallarının da ulusal bir öze ve değere sahip olmasını gerekli kılmaktadır(Refiğ, 2013, s. 98). Burada ifade edilmek istenen, bir filmin özü, karakteri ve genel yapısı itibariyle ulusal bir nitelik taşıyabilmesinin yolu, o ülkenin kültür damarından beslenen geleneksel sanatlar ile aynı temelde bulunmasından geçmektedir.

## **2.2. KÜRESELLEŞEN DÜNYADA ULUSAL SİNEMALARIN DURUMU**

Küreselleşme ekonomik, toplumsal, siyasi ve kültürel düzlemlerde etkilerini sürdürmeye devam ederken bu etkilerin sinemaya nasıl yansıdığı, özellikle ekonomik bağımlılıkların, kültürel benzeşmelerin ve iç içe geçişlerin, siyasi angajmanların sinemadaki etkilerinin neler olduğu sorusu/sorunsalı gündeme gelmektedir. Bu sorunun/sorunsalın yanıtını ararken öncelikli olarak kültürel benzeşmelerin ve iç içe geçişlerin etkisi ile sinemada üretilen içeriklerin yapısında nasıl bir değişim olduğu öncelikle incelenmesi gereken bir alan olarak karşımızda durmaktadır. İkinci olarak ekonomik işbirlikleri ve bağımlılıkların sinemadaki üretim ilişkilerini nasıl şekillendirdiği de yine bu kapsamda ele alınması gereken bir konudur. Bu anlamda sinemanın doğduğu yıldan itibaren küreselleşme ekseninde yaşadığı değişim ve dönüşümün yanı sıra sinemanın küreselleşme dalgasından ne şekilde etkilendiğine detaylıca odaklanmak gerekmektedir.

### **2.2.1. Küreselleşmenin Ulusal Sinemaya Etkileri**

‘Ulusal’ kavramı ortaya çıktığı dönemden günümüze değin varlığını korumaya devam etmektedir. Ancak ulusal anlam ifade eden teriminin sosyal, ekonomik ve siyasi baskılara göre değişim gösterdiği de açıktır. Ulusal sinemaların temel amacı hem ulusal hem de uluslararası sinema pazarına yerel bir etki bırakmaktır (O'Regan, 2002, s. 140-142). Ancak gün geçtikçe daralan alanlar sinemada da benzer biçimde ulusal sınırlar dâhilinde üretilen içeriklerin ve bu yönde bir üretim ilişkisinin gelişmesini güçleştirmektedir.

Günümüz konjonktüründe her alanda etkisini hissettiren küreselleşme, film üretim biçimleri ve anlatı dinamikleri üzerinde de etkisini hissettirir konuma gelmiştir. Mekâna bağlı uzaklıkların son dönemlerde ulaşımı kolaylaştırması ile yakın hale gelmesi kültürel iç içe geçişliliği hızlandırmıştır. Kültürlerin birbirleri ile daha etkin biçimde karşılaşması sinemada ulusallığın tartışılır hale gelmesine yol açmıştır. Filmin anlatı yapısı içerisinde yaşanan bu gelişmelere ekonomideki küreselleşme hareketliliğine bağlı olarak üretim biçimlerinin de uluslararasılaşması eklenince ulusal sinemaların ulusallığı ya da geleceği başlı başına tartışmalı bir alan haline gelmiştir. Küreselleşme ekseninde filmde anlatının ulusötesileşmesi ya da üretim biçiminin uluslararasılaşması günümüzde ulusal sinemaların varlığının önündeki en önemli tehditlerden birini oluşturmaktadır.

Filmi bir kimlik içerisinde tanımlamak ve hangi ulusa ait olduğuna dair saptamada bulunmak sinemanın ortaya çıktığı günden bu yana hangi ulusal sınırlar içerisinde üretildiğine yönelik organize bir fikir geliştirmekten geçmektedir. Ancak küreselleşme ekseninde kültürel geçişkenliğin artması, kimliğin inşasında yaşanan hibritleşme, iletişim ve ulaşım olanaklarının çoğalmasına bağlı olarak insan hareketliliğinin hız kazanması, çok kültürlü toplum yapılarının oluşması gibi dünyayı etkisi altına alan gelişmeler sinemayı da ulusal nüvelerin azalması ve hibritleşme noktasında etkisi altına almaktadır.

### **2.2.2. Ulusal Sinemaya Dair Sorunlar ve Ulusal Sinemanın Açmazları**

19. yüzyıl itibariyle yayılan milliyetçilik akımının etkisiyle gelişen ulusal sinema anlayışı, Birinci Dünya Savaşı'nın özellikle Avrupa'da yarattığı sarsıcı ortamın etkisiyle tüm dünyada etkisini ve ağırlığını artıran Hollywood sinemasına karşı yürüttüğü var olma mücadelesinin bir sonucudur. Savaş nedeniyle ekonomik anlamda yara alan Avrupalı devletlerin sinema faaliyetlerinin gerilemesi söz konusu olmuştur. Hollywood sineması, Avrupa'da savaş nedeniyle sinemadaki mevcut bu boşluğu stüdyo sistemi aracılığıyla ve hızlı üretim anlayışı ile doldurmaya çalışmıştır. Hollywood sineması, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yeni bir ekonomik çalkantının içerisinde düşen Avrupa sinemasındaki etkinlikleri daraltmayı bir kez daha başarmıştır. Bir yandan hızla endüstrileşen yapısı ve sayıları gün geçtikçe çoğalan stüdyoları ile film üretiminde dünyayı etkisi altına alan Hollywood sineması, uluslararası film pazarında dağıtım ve gösterim aşamalarını da kontrol altına alarak sinemada egemenlik alanını giderek genişletmiştir. Bu şekliyle Hollywood sineması, ulusal sinemaların

etki alanlarını kısıtlayarak dünyada sinemaya egemen gelişimini sürdürmeye devam etmektedir.

20. yüzyılı etkisi altına alan iki dünya savaşı, Avrupa ülkeleri gibi savaşların yıkıcı etkilerine doğrudan tutulmayan Hollywood sinemasının uluslararası film pazarında egemenlik alanını genişletmesine, ulusal sinemaların ise sönümlenmesine neden olmuştur. Bu gelişmelere 1980’li yılların sonundan itibaren dünyaya hızla yayılan küreselleşme hareketlerinin de eklenmesi ulusal sinemaların egemenlik alanlarına yönelik ciddi bir müdahaleye yol açmıştır. Dünyanın ekonomi, kültür, siyaset gibi alanlarda daha sarmal bir ilişki düzenine geçiş sağlaması küresel hareketlerin hız kazanmasının önünü açmıştır. Bilhassa Soğuk Savaş ve Avrupa Birliği’nin ortaya çıkmasının ardından küresel sermaye akışının hız kazanması ulusal sınırların geçişkenliğinde artışa neden olması bakımından ulusal sinema kavramını sorunlu hale getirmektedir.

*“Ulusal sinema kavramı, ulusal sınırları verili kabul ettiği, bu sınırların siyasi ve ekonomik gelişmeleri, kültürel üretimi ve kimliği kendi içinde tutabildiği varsayımı üzerinde durduğu ve ulusal kimliğin bütünlüklü ve sabitlenmiş bir yapıda olduğu ön kabulüne dayandığı içindir ki, zaten kendi başına fazlasıyla sorunlu bir kavramdır” (Suner, 2006, s. 284).*

Ulusal sinemanın günümüzde tartışmalı bir kavram haline dönüşmesi, çeşitli nedenlere dayanmaktadır. Bu nedenlerin başında gelen küreselleşmenin baş döndürücü hızı sinemanın da yapısında çeşitli değişimlerin yaşanmasına neden olmaktadır. Filmin yapımcısının, yönetmeninin, oyuncularının ve teknik kadrosunun etnik kökenleri veya yapım olarak ait oldukları ülkeler ve filmin üzerinde geçtiği coğrafya da bir filmin hangi ulusa ait olduğu noktasında yeterli ipucunu vermekte yetersiz kalmaktadır (Ulusay, 2008, s. 10). Günümüz dünyasında küreselleşmenin kimliğin inşasına yönelik müdahalesi ve yerelliklerin aşınmaya başlaması günümüzde pek çok alanda olduğu gibi sinema alanında da ulusallık tartışmalarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ekonomi, siyaset, kültür alanlarında yaşanan dönüşümlerin neticesinde yaşam koşullarının, ekonomik ilişkilerin, politik angajmanların farklılık arz etmesi, sinemada üretim koşullarının olduğu gibi içeriğin ve anlatının da değişmesine/yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Dünya vatandaşlığı fikrinin sinemada etnik ve yerel kimlikleri silikleştirmesi, küresel kültür fikrinin sinemada yerel kültürleri aşındırması, uluslararası finans politikaları gerçeğinin sinemada üretim koşullarının yapısını değiştirmesi ve tüm bu dinamiklerin bir araya gelerek bir bütün haline gelmesi sinemaya egemen yeni bir oluşumu

müjdeleyen gelişmeler olarak dikkati çekmektedir. Bu bağlamda küreselleşme etkisi ile bir filmin bir ulusu temsil ettiğini ortaya koymak ya da bir ulusun yerel dinamikleri ile donatıldığını iddia etmek giderek güç bir hal almaktadır (Kirel, 2004, s. 100-101). Bu kavramı sorunlu hale getiren bir diğer unsur, teknolojinin gelişimine bağlı olarak filmlerin dağıtım ve dolaşımının kolay hale gelmesidir (Ezra ve Rowden, 2006, s. 1).

Sönmez de bu noktada Avrupa Sineması özelinde sinemada ulusallık tartışmalarına yeni bir bakış geliştirmektedir (2011, s. 258-259):

*“Avrupa Sineması araştırmaları çoğu zaman ‘ulusal sinema araştırmaları’ ile eş değer görülmektedir. Avrupa Sineması’nı değerlendirmede ‘ulusal sinema’nın ‘homojen kültür tahayyülü’ ve ‘ötekiyle kurduğu ilişki’ önemli birer parametre olarak kabul edilmektedir. Ancak ‘ulusallık’ kavramı içerisinde sinemayı/filmi değerlendirmek oldukça sorunludur. (...) Sinemayı ulus-devlet bağlamıyla ilişkilendirerek anlamlandıran ‘ulusal sinema’ kavramının temel sorunu, Andrew Higson’ın da belirttiği gibi, ulusal kimlik ve geleneğin homojen, sabit ve yerleşik kategoriler olduğunu varsaymasıdır. Bu varsayım, Avrupa merkezîyetçi homojen ve sabit kültür geleneğiyle kesişir. Avrupa Sineması’nın ‘öteki’ dünyayı temsilinde bir eksiklik, bir içermeme ve görmezden gelme eğilimi ortaya çıkmaktadır. Avrupa Sineması’nda kültürel olarak uyumlu olmayanlar ulusal mitin kurulmasına yardımcı olabilecek kadar temsil edilmişlerdir”.*

Ulusal kavramının günümüzde her alanda geçerliliği tartışılırken ve bu bakımdan sorunlu bir kavram haline gelmişken, ulusallık meselesi üzerine yürütülen tartışmalar sinema alanında da kendini göstermektedir. Bu noktada ulusal sinemanın odak noktası ile ilgili ifade ettiği alan da çeşitli açmazlar göze çarpmaktadır. Bu açmazların oluşumuna neden olarak küreselleşmenin sonucunda kültürel formların hibritleşmesi, sınırların geçişkenliğinin artması, kimliklerin iç içe geçerek melezleşmesi gösterilebilir. Bunun yanı sıra gelişen teknoloji ile film dağıtım aşamasında video, DVD gibi yeni digital medya olanaklarının artması, hem izleyici hem de film yapımcılarının bu olanaklara kolayca ulaşabilmesini sağlamaktadır (Ezra ve Rowden, 2006, s. 1).

Bununla birlikte milli bir kimliğin varlığına ilişkin bir iddia da bulunmak için öncelikle tarihî bir toprak/ülke, ya da yurt, ortak mitler ve tarihî bellek, ortak bir kitlesel kamu kültürü, topluluğun bütün fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler ve son olarak da topluluk fertlerinin ülke üzerinde serbest hareket imkânına sahip oldukları ortak bir ekonomiden bahsetmek gerekir (Smith, 1994, s. 31-32). Walker Connor tarafından yapılan

değerlendirmelere göre bugün itibariyle, Dünya devletlerinin yalnızca yüzde onunun ortak ve tek bir etnik kültürü paylaşma noktasında milli devlet olma iddiasında bulunabileceklerini ortaya çıkarmaktadır (Smith, 1994, s. 33). Dünya devletlerinin tek bir etnik kültürü paylaştığını ve milli devlet olarak tanımlanabilme iddiasında bulunabileceğini söyleyebilmenin oldukça güç olduğu bir ortamda, sinema özelinde düşünüldüğünde, tek bir milli kimliğe sahip ulusal bir sinemadan bahsedebilmek günümüzde artık büyük ölçüde olanaksız hale gelmiştir.

Fransız yönetmen Jean Luc Godard ise İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gerçek anlamda yalnızca dört ulusal sinemanın varlığından söz edilebilir. Bu dört ulusal sinema şu şekildedir: İtalyan, Alman, Rus ve Amerikan sinemasıdır. Godard bu sinemaların dışında kalan sinemaları özgül ve devrimci olarak nitelemekte ve uzun süre yaşayamamalarını bu nitelikte olmalarına bağlamaktadır. Ancak Godard'ın bu düşüncesinin yanıltıcı olduğu ve küresel anlamda düşünüldüğünde de dar ve güncelliğini yitirmiş bir bakış açısı ile formüle edildiği görülmektedir (Orr, 1997, s. 18). Ayrıca Godard tarafından ulusal sinema olarak tanımlanan özellikle İtalyan ve Alman sinemalarında son dönemlerde farklı ülkeler tarafından fonlanan ortak yapımların artış gösterdiği ve bu gidişatın İtalyan ve Alman sinemalarının ulusal yapısını bozduğu görülmektedir.

*“Ulusal sinemanın, artık, ne belli bir ulus-devletin sınırları içinde yapılmış bir grup filmin analizinde en uygun kategori olduğu farz edilebilir, ne de bütün film endüstrilerinin ulusal endüstriler olduğu kabul edilebilir. Ulus, mekânın hayal edilebileceği tek birim değildir. Kültürel bir ürünün ulusal kültürel bir ürün olarak tasarlanması, uluslararası yatırım, yerel ya da bölgesel kültür emekçileri ve kimlikleri coğrafi yakınlığa bağlı olmayan kültür üreticileri tarafından geçersiz kılınmıştır. Böylece, coğrafi bir mahalli paylaşmak zorunluluğu olmayan topluluklardan çıkan film yapım gelenekleri olarak kadınların sineması, siyah sineması, siyah sinema ve queer sinema'yı gösterebiliriz”* (Mike Gasher'den akt. Ulusay, 2008, s. 71).

Ulusal sinemalar en homojen halleri ile düşünüldüğünde dahi günümüzün kültürel geçişliliğinden ve iç içe geçişkenliğinden nasibini almaktadır. Göç gibi insan hareketliliğinin, savaş gibi farklı ulusları birbiri ile karşılaştıran bir olgunun sonucu olarak ulusal sinemaların birbirlerinden etkilenme ve birbirlerini etkileme sürecine girdiği görülmektedir. Bu duruma Bollywood sineması ile İngiliz sineması, Fransız sineması ile Magrib sineması, Alman sineması ile Türk sineması arasındaki etkileşimler örnek olarak gösterilebilir (Elsaesser, 2005, s. 493). Bu noktada küreselleşmenin etkisi ile günümüzde sinema alanında gözle görülür ve geri

dönülemez biçimde giderek artan ulusötesileşmenin sinemada yerel motifleri silikleştirdiğini ya da ortadan kalmasına yol açtığını söylemek mümkündür (Butler, 2011, s. 135).

*“Daha az ticari filmlerin yönetmenleri ise, genellikle birden çok kurum ve ülkeden fon almak ve her birinin kendine özgü taleplerini karşılamak durumunda kalırlar. Bir Peter Greenway filmi olan The Baby Of Mâcon (1993), örneğin, İngiliz fonunun yanı sıra, Hollanda, Fransa ve Almanya’dan para talep etmek zorunda kalmıştır. Şu hâlde, bu bir İngiliz filmi midir?”*

Butler’dan yapılan alıntı bu noktada akla, günümüzde bir ülkenin asgari milli kodlarını karşılayan bir sinemanın varlığından bahsedilebilir mi ya da bir filmi, etnik anlamda bir ulusa ait kılan temel unsurlar nelerdir gibi paralel sorular getirmektedir. Özellikle sinemada son on yılda büyük oranda artış gösteren farklı ülkelerden alınan destek fonları ile gerçekleştirilen ortak film yapımlarının yapısı göz önüne alındığında ulusal sinema kavramını yeniden tartışmaya açmak gerekmektedir.

Her filmin belli bir derecede yerellikten kaynaklanan ulusal bir nitelik taşıdığını söylemek mümkündür. Tüm nüanslar ve ulusötesi eleştirel yaklaşımların beraberinde getirdiği ulusallık sorunsalı göz önüne alındığında dahi ulusal kimlikler ile sinema anlatısı arasında bir bağlantı olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak yine de tüm bu dinamikler filmin bir ulusun gerçeğine ulaşmasını sağlamayabilmektedir (Shaw, 2013, s. 65).

Bununla birlikte Hollywood sineması endüstriyel bir üretim mekanizması içerisinde Dünya sinemasına yön verme gayretine devam etmektedir. Dolayısıyla ulusal sinemaların her geçen dönem Hollywood sineması ile rekabet edebilme olasılığı biraz daha erimektedir. Hollywood’un yayılcı film üretim politikası karşısında ulusal sinemalar, film festivallerine sıkışmıştır; ulusal sinemaların uluslararası alanda görünürlüğü yalnızca özel olarak düzenlenen organizasyonlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Ulusal sinemaların ancak bu alanlarda görünür kalarak ayakta kalma şansları olduğu bilinmektedir (Kirel, 2006, s. 55). Ulusal sinema kapsamında iki tür film üretim biçimi ortaya çıkmaktadır: Bunlardan ilki ulusal popüler sinema, ikincisi ise alternatif sinemadır. Alternatif sinema; minimal ve doğrudan anlatım yapısı, kısıtlı bütçe ile üretilmesi, ağır kurguya dayanan temposu, gerçekçi yaklaşımı ile Hollywood sinemasının karşısında konumlanmaktadır. Ulusal popüler sinema ise daha hızlı kurgu, diyalog sahnelerinde daha yakın çerçeveleme, serbest dolaşan kamera, yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu (Bordwell, 2010, s. 139-168), kurmaca yaklaşım ve simgesel anlatımı ile

Hollywood'un sinemasal anlatım ve üretim mantığına bürünmektedir. Ulusal popüler sinemanın büsbütün Hollywoodvari bir sistemle şekilleniyor olması anlatımı ve biçimi ulusallıktan uzaklaştırmaktadır. Bordwell, ulusal sinemaların üslup ve anlatı bakımından Hollywood sinemasına öykünmesini şu şekilde açıklamaktadır:

*“Bu yeni biçem, sinema konusunda kıyıda köşede kalmış uluslar için de büyük avantajlar getiriyordu; yakın çekimler, hızlı kesmeler, sürekli hareket eden el kamerası, uzun odaklı objektifler ve oyuncuların tekli çekimlerinden oluşan sahneler düşük bütçeli yapımlar için idealdi. 1980'lerde Hong Kong'da John Woo ve Tsui Hark yoğunlaştırılmış devamlılığın daha da yoğunlaşmayla sonuçlanan, çok göze çarpan bir biçem yaratmak üzere kovboy filmlerinin normlarıyla oynadılar. 1999'da Tayland'da (Nang Nak), Kore'de (Shiri: Tell Me Something), Japonya'da (Monday) ya da İngiltere'de (Lock, Stock and Two Smoking Barrels) piyasa için çekilen bir film yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusunun tüm işaretlerini sergiliyordu. Bu biçem artık hem uluslararası piyasa filmleri için, hem de dışarı satılan 'sanat filmleri'nin oldukça büyük bir bölümü için bir temel olmuştu” (2010, s. 154).*

Dolayısıyla ulusal sinema kapsamında üretildiği iddia edilen popüler filmler de gün geçtikçe Hollywoodlaşmaktadır. Ulusal popüler sinema Hollywood sinemasının biçimsel ve içeriksel özelliklerini taşıması bakımından Hollywood ile benzeşmektedir. Dolayısıyla bu durum ulusal sinemaların sınırları içerisinde üretildiği toplumun kimliği, kültürü ile özgün anlatısal özellikleri ile donatılmış olduğu düşüncesi kendiliğinden zayıflamaktadır. Hollywood bu şekilde ulusal sinemalara rakip olan ancak onları zaman içerisinde kendisine benzeten bir sistemi dünya sinemasına egemen kılmayı başarmıştır.

Bugün yine de ulusal sinemanın varlığını özel siyasi koşullar çerçevesinde oluşan belli durumlarda yine de ortaya koyduğu görülmektedir. Buna örnek olarak Kuzey Kore sinemasını gösterebiliriz. Kuzey Kore sinemasında propagandist filmler ulusun algısını yönlendirmek amaçlı üretilmekte ve bu durum filmlerin deniz aşırı ülkelere taşınmasını ve burada izleyici ile buluşmasının önünde engel teşkil etmektedir. Kuzey Kore'de yerleşik hale gelen film üretim biçiminin bu şekilde oluşum göstermesi; kapalı bir yönetim biçimi ile üretilmesi bakımından filmlerin de diğer ülkeler ile kültürel alışveriş içerisinde olmadan izole biçimde üretilmesi, uluslararası dağıtım ağına girmeden yalnızca Kuzey Kore'de dolaşıma çıkmasına bağlanabilir (Shaw, 2013, s. 64). Bu anlamda, Kuzey Kore sineması; kapalı ve otoriter bir yönetim biçimine sahip Kuzey Kore'nin siyasal yönetiminin bir özeti gibidir. Sinema alanında yaşanan bu gelişmeler, Kuzey Kore sinemasında ulusötesi ilişkilerin etkinleşmesinin de önüne geçmekte,

küresel çağda izole film üretim pratiklerinin yalnızca bir ulus devlet için geçerli olmak kaydıyla olsa dahi ulusal sinemanın etkinliğini korumasına olanak tanımaktadır.

### **2.3. KÜRESELLEŞME VE SİNEMA İLİŞKİSİNİN BİR SONUCU OLARAK ULUSÖTESİ SİNEMA**

Küreselleşmenin dünyada siyasi, ekonomik, kültürel dengeler üzerinde meydana getirdiği değişimlerin etkileri şüphesiz sinemaya da yansımaktadır. Dünya çapında ekonomik ve siyasal konjonktüre bağlı olarak yaşanan bu değişimler sinemada da dengelerin değişmesine yol açmaktadır. Sinema teknolojiye güdümlü doğası ile her dönemde farklılaşan üretim şekilleri ile çevrenmektedir. Dolayısıyla sinemayı anlamak, dönemi anlamaktan geçmektedir. Sinemada küreselleşmenin etkisi ile farklı bir üretim dengesinin gelişmesi filmlerin sinemanın icat edildiğinden bu yana süregelen yapım, dağıtım ve gösterim şekillerine de etki etmektedir. Ulaşılabilirlik anlamında dünyanın giderek küçüldüğü bir dönemde uluslar sinema alanındaki hareketliliklerde birbirine daha yakın ve etkileşimli hale gelmiştir. Bu etkileşim neticesinde sinemada küresel-yerel, ulusal-uluslararası/ulusötesi gibi karşıtlıklardan doğan çeşitli tartışmalar ortaya çıkmıştır.

Bu anlamda küreselleşmenin sinemaya en dikkat çekici müdahalesi sinemanın taşıdığı ulusal nüvelere yöneliktir. Küreselleşmenin sinema üzerindeki etkisi yoğunlaştıkça söz konusu ulusal nüveler ulusötesileşme eğilimi göstermektedir. Küreselleşme ve sinema etkileşimini ve bu etkileşimin sinemada ulusötesiliğe nasıl yol açtığına bu noktada daha yakından bakmak faydalı olacaktır.

#### **2.3.1. Ulusötesi Sinema Kavramı ve Kapsamı**

Trans kelime anlamı olarak ‘ötesi, ötesinde, başka bir yerde ya da durumda’ anlamlarına gelmektedir (www.ldoceonline.com). Transnasyonalizm kavramı ise her şeyden önce ‘ulus’ mülahasasının sınırlarının aşıldığına işaret etmektedir (Décaire, 2000, s. 2). Ulusötesilik kavramı günümüzde genel anlamda göç alan ülke ile göç veren ülke arasında bireyler vasıtasıyla kurulan ilişkiye odaklanmaktadır. Göçün değişken özelliklerini farklı bir boyutta ele almak üzere ortaya atılan yeni bir teorik kavram (Şimşek, 2016, s. 17) olan ulusötesilik kavramı, bazı kaynaklarda ulusaşırılık, bazı kaynaklarda ise transnasyonalizm şeklinde kullanılmaktadır.

Ulusötesilik, ulus düşüncesinin ortaya çıkardığı her türlü fikrin ve pratiğin yerini ulusal sınırları aşan fikir ve pratiklere bırakması ile ortaya çıkmıştır. Ulusötesilik, ulus kavramını aşan, ulus fikrinin üzerinde yer tutan bir kavramdır (Décarie, 2000, s. 1). Bireylerin ve toplumların ulusal sınırları aşan hareketlerini ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Ulusötesilik ayrıca, genel olarak göç veren ülke ile göç alan ülke arasında kurulan ilişkiyi ön plana çıkarmaktadır (Şimşek, 2016, s. 19-20). Ulusötesilik kavramı ayrıca genel olarak ulus devlet sınırları ötesinde insanları ve kurumları bağlayan etkileşimler ve çoklu bağlar ile ilgilidir. Bu kavram ayrıca büyük uzaklıklara ve uluslararası sınırların varlığına rağmen gelişen küresel ilişkilerin oluştuğu koşul olarak tanımlanmaktadır (Vertovec'ten aktaran Şimşek, 2016, s. 21). Ulusötesilik, küresel sürecin bir belirtisi olarak ortaya çıkmakta ve “çifte hayat” olarak da ifade edilmektedir. Ulusötesilik; bireyler ve kurumlar arasındaki ekonomik, kültürel, politik ilişkilerin ulusal sınırların ötesinde mekânsal kimliklerin anlamını yitirmesi ile yeni bir aidiyet biçimi ortaya çıkarmaktadır (Uçar İlbuğa, 2015). Donna ve Wilson da ulusötesiliğin tanımını şu şekilde yapmaktadır (2002, s. 24):

*“Transnasyonalizm, sınır bölgelerinde yaşayanları sınırın öteki tarafının etkisi altına sokar. Hatta bezen her iki taraf da aynı değerleri, düşünceleri, gelenek ve görenekleri paylaşır. Sınır bölgelerinde yaşayanların, yaşadıkları devlet içerisine kısmen de olsa çevre olarak konumlandırılmalarının bir fonksiyonudur bu. Tek bir yerel kültüre ve diğer sınır devlet tanımı içerisinde, etnik grupların ve ulusların rolüyle bağlantılı problemlerden bağımsız olarak, şurası açık bir biçimde görülüyor ki, ‘uluslararası’ denilen bütün sınırlar, devletlerin birbiriyle buluştukları, ülke liderlerinin ve kurumlarının komşu devletlerin liderleriyle ve kurumlarıyla görüşmeler yaptıkları yerlerdir. Her ne kadar uluslararası sınırlarda devlet yapıları statikse de, devlet organları ve kuruluşları, sınırdan geçiş yapan ve sınırda yaşayan insanlar arasındaki iktisadi ve siyasi değerler ve faaliyetlere ilişkin müzakereler, sürekli ve dinamiktir”.*

Sinema küreselleşmenin getirdiği yeni dinamiklerin etkisi altına girerek günümüzde yeni bir evreye girmiştir. Bu evrede, sinema ulusal sınırların dışına taşarak sınırlardan, bariyerlerden arınmış ve dolayısıyla geçişken bir forma bürünmüştür. Bu bağlamda ortaya çıkan modern sinema formunu ulusötesi sinema olarak nitelemek mümkündür.

*“Sosyo-ekonomik, jeo-politik ve estetik boyutlarıyla küreselleşmenin postmodern çağda sinemayla ilişkisi; genellikle uluslararası sinemada endüstriyel örgütlenmeden film içeriklerine, küresel, ulusal ve yerel arasındaki sınırların bulanıklaşması, Hollywood egemenliği, kültürel çeşitlilik ve*

*homojenleşme, küreselleşmeyle bağlantılı göçerlik ve yersizyurtsuzluk gibi meseleler üzerinden yeni bir dünya düzeninin kültürel üretim üzerindeki etkisi çerçevesinde ele alınmaktadır” (Kara, 2016, s. 612).*

Ulusötesi terim olarak, ulusal sınırların ötesine uzanmayı ve/ya ulusal sınırların ötesinde faaliyet göstermeyi ifade etmektedir. Sinemada ulusötesi kavramı ise, ulusal kavramının ifade edemediği veya ifade etmede yetersiz kaldığı durumlar için kullanılmaya başlanmış ve sinemada ulusötesilik tartışmaları ise Andrew Higson’ın ‘The Limiting Imagination of National Cinema’ makalesinin 2000 yılında yayımlanmasının ardından hız kazanmıştır. Higson’ın bu makalesinin yayımlanmasının ardından sinemada ulusal sınırların geçişkenliği üzerine tartışmalar daha görünür hale gelmiştir (Shaw, 2013, s. 49).

Ulusötesi sinema kavramsal olarak uluslararası işbirliğinden doğan estetik, siyasi veya ekonomik sonuçlara bakmaktan ziyade uluslararası ortak üretim ya da işbirliğini ifade etmek için kullanılmaktadır (Higbee ve Hwee, 2014, s. 10). Ulusötesi sinema, özellikle küreselleşen dünyanın koşullarına karşılık olarak gelişen bir form olarak dikkat çekmektedir.

*An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* başlıklı çalışmada Hamid Naficy, ulusötesi sinemayı ‘önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel, sinemasal ve üstsinemasal<sup>1</sup> sınırları boylu boyunca kesen yeni bir tür’ olarak tanımlamaktadır (Suner, 2006, s. 258). Bunun yanı sıra sinema alanında yeni tartışılmaya başlanan ‘ulusötesi’ kavramına, ulusal sinema ile izah edilmeye çalışılan ve izah edilmeye çalışıldıkça daha karmaşık hale gelen yapım, dağıtım ve gösterim zincirinin yapısını anlamada yardımcı bir kavram olarak misyon yüklenebilir.

Ulusötesi sinema, eleştirel düşünceye bir değişim getiren ulusal bir markaya sahip filmleri değişim noktasında teşvik etmektedir. Ezra ve Rowden, ulusötesi sinemanın hem küreselleşmeyi hem de eski sömürge ve üçüncü dünya ülkelerinden film yapımcılarının karşı hegemonik tepkilerini içerdiğini ileri sürmektedir. Ayrıca ulusötesi sinemanın insanları, toplumları veya kurumları birbirine bağlayan küresel bir güç olarak anlaşılabilceğini eklemektedir (2006, s. 1-2). Bu durum, internet, edebiyat, televizyon ve diğer yeni medya

---

<sup>1</sup> Üstsinemasal,

araçlarının da desteği ile dünyada değişen dengelerin sinema ile arasında oluşan karşılaşmayı, ortaklığı ve bütünleşmeyi temsil etmektedir.

*“Görülüyor ki, sinema, öyküsünü (senaryo),(konu) farklı bölgelerden seçebilir, küresel hikâyelerden yola çıkabilir, gerekli ekonomik desteği farklı ülkelerdeki kuruluşlardan sağlayabilir, çekim ekibini ve oyuncu kadrosunu çeşitli ülkelerin sinemacılarından oluşturabilir. Çekim mekânını seçerken de özgürdür. Sözgelimi, oriental bir vaha sahnesini Arizona çöllerinde çekebilir ya da platoda oluşturabilir. Çekim sonrası işlemler için ise, bir başka ülkenin laboratuvarlarını tercih edebilir. Sıra gösterime geldiğinde, film dünya pazarındaki film dağıtımclarına sunulur, çeşitli ülkelerdeki festivaller aracılığıyla seyirci ile buluşturulur. Bu noktada, sinemanın küresel bir sanat olduğunu söyleyebiliriz” (Buyan, 2007, s. 224-225).*

Ulusötesi sinema, ulusötesi ittifaklar ve iş birliklerinden doğduğu gibi yeni ulusötesi ittifaklar ve iş birlikleri de doğurmaktadır. Filmler ortak fonlarla üretilmekte ve yine ortak fonlar aracılığıyla dağıtımı ve gösterimi yapılmaktadır. Bu fonların en önemli ve en bilinen örneklerinden biri Fonds de Soutien au Cinéma Européen (Eurimages)’dır (www.coe.int). 1989 yılında kurulan ve merkezi Strasbourg’da bulunan Eurimages, Avrupa Konseyi’nin Avrupa’daki film ve televizyon yapımlarının üretiminin teşvik edilmesi amacıyla kurduğu kültürel bir fondur. Bu fon, Avrupa’da üretilen kurgu, animasyon ve belgesel filmlere finansal destek sağlayarak Avrupa çapında sinemanın gelişimine katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Otuz yedi ülkenin üyesi olduğu Eurimages, sinemada ortak yapımları destekleme prensibi ile bir yandan Avrupa kültürünün ve Avrupalı kimliğinin taşıyıcısı olan filmleri finanse etmeyi öte yandan da bu filmleri destekleyerek gişe başarısı elde etmelerini amaçlamaktadır.

Ulusötesi sinema kavramının sinema alanındaki hangi boşlukları doldurmak üzere ortaya atıldığını ve gerçek anlamda neyi ifade ettiğine yönelik son dönemde çalışmalar yapılagelmektedir. Bu anlamda sinemanın son dönemlerde global ölçekte yaşanan gerek ekonomik, gerek kültürel ve gerekse politik gelişmelerin etkisi altında evrildiği bu noktayı daha iyi kavrayabilmek adına, bu nitelemenin sinemanın hangi özellikleri kazanması ile açıklanabileceğine yakından bakmak gerekmektedir.

Ulusötesi etkileşimler, son yıllarda film üretim koşullarına etkin bir biçimde yön vermektedir. Bu etkileşimlerin özellikle fonlama, oyuncu ve teknik ekibin seçimi noktasında film çalışmalarının merkezine taşındığı görülmektedir (Shaw, 2013, s. 47). Ulusötesi etkileşimler, fonlama, kast ve film ekibi bakımından yeni gelişmeler ortaya koymuş ve ulusötesi pazara açılan çok sayıda film tek bir ulusa mal edilemez hale gelmiştir. “*Film yapımından promosyonlara film sektöründeki her aşama, aktörlerin milliyeti, sponsorların kaynağı, çekim mekânları gibi filmlerin kültürel kimliklerini belirleyici faktörlerin her biri ulusal sınırların geçişkenliğinin göstergesi haline gelmektedir*” (Kara, 2016, s. 608). Bunun yanı sıra ulusötesi sinemayı yeni bir tür olarak tanımlayan Suner’in referans noktasını; sinemacıların yurtlarını tarihsel, toplumsal, siyasal olmak üzere çeşitli nedenlerle terk etmek durumunda kalmaları, film üretiminde yöneldikleri temaların, biçimsel öğelerin ve son olarak da üretim ve tüketim koşulları söz konusu olduğunda da ortaya koydukları tavrın benzerlik göstermesi oluşturmaktadır (2006, s. 258).

Ulusötesi sinema, ulusal sinemalarla izah edilmeye çalışılan pek çok konuda görülen sınırlılıklar nedeniyle ortaya atılmış bir kavramdır. Bu kavram, film yapım ve dağıtımının doğasının küreselleşmeyle birlikte farklılaştığına vurgu yapmaktadır. Ulusötesi sinema kavramı, sinemanın kültürel bir alışveriş olduğu, melezlikle karakterize edildiği ve öteki pazarlarla ilişki içinde var olduğunun benimsenmesi gerekliliğiyle ortaya çıkmıştır. Ulusal sinema kavramı tek başına çağdaş kültürel teşekküllerdeki çeşitliliği ve farklı teşekküller arasındaki iç içe geçmeleri yorumlamakta eksik kaldığı için ulusötesi sinema kavramına başvurulduğu dikkat çekmektedir. Böylece, ulusötesi kavramı ulusal sınırlara sığmayan kültürel ve ekonomik teşekkülleri ifade etmek için kullanıldığı görülmektedir. Ulusötesi sinema artık geçirgen hale gelmiş sınırlardan birbirine karışan, yapım, kast, dağıtım ve gösterimin melezliğiyle ifadesini bulan bir sinemadır.

Bununla birlikte ulusötesi sinema, bir estetik yaklaşım, sinemada yeni bir üslup arayışının karşılığı ya da bir film yönetmenleri hareketi değildir. Ulusötesi sinema öncelikli olarak film üretiminin finansal boyutları ile ilgilidir. Küreselleşme ekseninde gelişen uluslararası ekonomik işbirlikleri, filmin de uluslararası ekonomik işbirliklerine dayalı olarak üretilmesine kapı aralamıştır. Film yapım koşullarını etkileyen bu güncel ekonomik yapılanma sinemayı müdahaleye daha açık hale getirmiştir. Filmin farklı uluslar ya da farklı uluslardan

işletmeler aracılığıyla fonlanması bir yandan büyük ölçüde üretim biçiminin ulusötesileşmesini sağlamakta diğer yandan da dağıtım ve gösterim ağlarıyla küresel seyirciye pazarlanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu ulusötesi hareketlilik; farklı uluslardan yapımcı, yönetmen ve oyuncuyu bir merkezde toplamayı, biraraya getirmeyi başarmaktadır. Dolayısıyla bu ulusötesi ekonomik iş birliği ulusötesi sinemanın temel yapıtaşıdır.

Ana hatlarıyla biçimsel niteliğini oluşturan dinamiklerin yanı sıra içeriği oluşturan dinamiklere de bakıldığında ulusötesi sinemanın göçmenlik ve diaspora gibi temalara sahip olduğu ve kültürler arası boşlukta kendine yer bulduğu görülmektedir. Bir kayıp hissiyle birlikte, yerinden edilmiş bireyin ya da kitlenin kimlik ve kültür arayışı ekseninde içerisinde bulunduğu duruma odaklanmakta ve dolayısıyla küreselleşme girdabına kapılan bireyin ya da kitlelerin hikâyelerini konu edinmektedir.

Küreselleşme etkisi ile ulusal sinemaların ulusötesi bir ivme kazanmasında üretim ve dağıtım biçimlerinin çok sesli hale gelmesinin, göçmenlerin yaptığı sinemanın ve dünyanın dört bir yanında estetik ve stil olarak Hollywood sinemasını andıran filmler üretilmesinin etkisi söz konusudur (Deliormanlı, 2006, s. 26-29). Sınırların geçirgenliği arttıkça ve bu geçirgenlik hız kazandıkça ulusal kültürün ve kültür öğelerinin yapısı homojenlikten heterojenliğe doğru evrilmektedir.

Bununla birlikte sinemada ulusötesileşme ya da kültürel alışveriş alanı haline gelme yeni bir durum değildir. Bu noktadaki yenilik; bugün filmin finanse edilmesi, üretimi, dağıtımı ve alınılmasındadır. Sinema da paranın, eşyanın, bilginin ve insanların olduğu gibi büyük oranda küreselleşmenin etkisi ile kültürlerin birbiri ile karşılaştığı, etkileşime geçtiği bir sosyal alan haline gelmiştir. (Martinez, 2005, s. 34).

### **2.3.2. Bir İcat Olarak Sinemanın Ulusötesi Doğası**

Sinemada ulusötesiliği veya bir filmi ulusötesileyen koşulları pek çok boyutta ele alarak incelemek mümkündür. İki veya daha fazla ülkenin bir filmin ortak yapımcısı olması, filmin oyuncu kadrosunun, teknik ekibinin farklı etnik kimliklerin bir aradalığına dayanıyor olması, film mekânlarının farklı coğrafyalardan oluşması, film anlatısının ulusal sınırları aşan ve ulusötesileşen temalara yaslanması, çokdillilik gibi farklı dinamikler filmi ulusal sınırlara ve ulusal bir anlatıya hapsedilemeyecek noktaya taşımaktadır. Bununla birlikte son dönem

alışmaları ulusötesiliğın sinemada özellikle son dönemlerde ortaya çıkan bir oluşum olduğunu düşündürmektedir. Ancak icadından ve ilk film gösteriminden bu yana sinema ulusötesi bir sanat dalı olma niteliğı taşımaktadır. Buna örnek olarak Fransız yönetmen Alice Guy Blanche'nin 1900'lü yılların henüz başlarında A.B.D.'ye göç etmesi ve film yapım pratiklerine burada devam etmesi (Miller ve diğeri, 2012, s. 126) sinemanın ulusötesi biçimde icadının yanı sıra, ulusötesiliğın ayak seslerinin hissedilir düzeye ulaştığını göstermektedir.

Film üretiminin ulusötesi kolektif bir birlikteliğın eseri olmasının yanı sıra, icat olarak sinemanın kendisinin ulusötesi bir kolektiviteden beslendiğı gerçeğini sunmaktadır. Televizyon ve radyo gibi görsel-işitsel iletişim araçlarının ya da telefon, telgraf ve telsiz gibi telekomünikasyon iletişim araçlarının aksine sinema, kolektif bir irade sonucu ortaya çıkan bir icattır (Monaco, 2002, s. 223). Sinemanın tek bir coğrafiyada, tek bir mucit tarafından üzerinde araştırmalar yapılan ve bu araştırmalar neticesinde icat edilen bir sanat olmadığı bir gerçektir. Birbirinden bağımsız şekilde Amerika ve Avrupa kıtalarında yapılan araştırmalar bunun en somut örneğidir.

Sinemanın icadının tarihsel sürecine bakıldığında, farklı coğrafyalarda hareketli görüntüyü kaydetmeye ve kaydedilen bu görüntüleri seyirlik bir malzeme haline getirmeye yönelik girişimlerin eş zamanlı olarak vuku bulduğu görölmektedir. Bu coğrafyalardan biri olan Amerika Birleşik Devletleri'nde Thomas Edison hareketli görüntüyü kayıt altına alma fikrinden yola çıkarak New Jersey'deki laboratuvarında 1888 yılında çalışmalar yapmaya başlamış ve ilk görüntüler 1890 yılının sonbahar aylarında elde edilmiştir. 'Kinetoskop' adı verilen bu aletin üretimi tam olarak 1891 yılında tamamlanmıştır (Özön, 1985, s. 24). 1893 yılında patenti alınan kineteskop, o dönem için film gösteriminde kullanılan aygıtların temelini oluşturması bakımından büyük öneme sahiptir. Kişiyeye özel seyir deneyimine yönelik üretilmiş olması dolayısıyla izleyiciye kolektif olmayan, daha ziyade bireysel alımlamaya dayanan bir seyir deneyimi sunan kineteskop çalışmalarında Edison'a İngiliz William Kenedy Laurie Dickson eşlik etmiştir (Monaco, 2002, s. 223).

Hareketli görüntünün kaydedilmesine yönelik ilk alışmalar Amerika kıtasında bu şekilde devam ederken, benzer çalışmaların hemen hemen eş zamanlı olarak Avrupa kıtasında da devam ettiğı görölmektedir. Özellikle Fransa'da Auguste ve Louis Lumière kardeşler Edison'un kineteskopuna benzeyen ancak belli noktalarda ondan farklılaşan bir film gösterim

aygıtı tasarlamıştır. ‘Sinematograf’ adı verilen ve ilk film gösterim makinelerinden biri olan sinematograf, görüntüyü kaydetmek ve belli bir ekran üzerine yansıtmak amacıyla kullanılmıştır (Monaco, 2002, s. 223-224). Lumière kardeşler, geliştirdikleri sinematografin patentini 13 Şubat 1895 tarihinde almayı başarmıştır. Hemen hemen eş zamanlı olarak Edison tarafından Amerika kıtasında üretilen Kinetoskop ile Auguste ve Louis Lumière kardeşler tarafından Avrupa kıtasında üretilen Sinematograf’ı birbirinden ayıran en önemli özelliklerden biri, izleme pratiği ile ilgilidir.

*“Şüphesiz, hareketli resim teknolojisi geliştirmek için çalışan tek mucit Edison değildi. Aynı tarihlerde, ABD’de ve Avrupa’da bazı mucitler çoğu zaman birbirlerinden bir şeyler öğrenerek benzer makineler geliştirdi. Ne var ki, rakiplerinin çoğu, Edison’dan farklı olarak hareketli imgeleri bir kişiye küçük bir deliğin içerisinden göstermeyi değil, geniş perdede yansıtmayı hayal etti”* (Decherney, 2019, s. 19-20).

Kinetoskop, bireysel izleme pratiğine dayanırken; sinematograf, birden fazla sayıda seyirciye, geniş bir izleyici topluluğuna aynı anda izleme deneyimi yaşatabilmektedir. Dolayısıyla sinemanın tabiatına daha yaraşır bir donanıma sahip olan sinematograf, aynı anda daha fazla sayıda izleyiciye film gösterimi yapabilmektedir. Sineteskop ve Kinetoskop adı verilen bu iki aygıt, bu şekilde belli başlı noktalarda birbirinden farklılaşsa dahi, her ikisinin de özünde aynı amaca yönelik geliştirilen iki aygıt olduğu görülmektedir.

Lumière kardeşler icat ettikleri sinematograf makinesi ile 28 Aralık 1895 tarihinde Paris Capucines Bulvarı üzerindeki Grand Café’nin bodrum katında halka açık olarak ilk film gösterimini yapmıştır. Söz konusu tarihte, sinema tarihinin ilk kitlesel gösterimi yapılmıştır. Ortaya çıktığı dönemde ulusal bir seyir deneyimine seslenen sinema, Lumière kardeşlerin dünyanın farklı noktalarına temsilciler göndererek oralardan elde ettikleri görüntüleri yine dünyanın çeşitli noktalarında izleyici ile buluşturmuştur. Dolayısıyla sinema, gerek ortaya çıkış, icat ediliş biçimi bakımından gerekse izleme pratiklerine yönelik getirdikleri ivedi uygulamalar bakımından ulusal sınırları aşan modern bir icat olmuştur.

Bununla birlikte bir diğer açıdan bakılacak olursa sinemanın henüz icat edildiği 1800’lü yılların sonlarından itibaren Hollywood sineması görsel olarak hikâye anlatma geleneğinin dünyadaki başlıca temsilcisi olmanın yollarını aramış ve bu yolları inşa etmiştir (Bordwell, 2016, s. 16). Hollywood sinemasının hikâye anlatma biçimi (klasik anlatı yapısı)

özünü Aristo'dan almaktadır. Bu anlamda Hollywood sinemasının estetik yapılanmasının en önemli unsuru olan anlatı yapısı, ulusal bir anlatı yapısı olmanın ötesinde bir öykünme hadisesinin neticesidir (Gönen, 2007, s. 18-19). Bu öykünme hadisesinin mahiyeti ve Hollywood sinemasının sanatsal yapılanmasının klasik anlatı ile temelleniyor olması ulusötesi bir karaktere sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Sinema icadının hemen ardından icat edildiği sınırları aşarak kıtalararası bir yolculuğa koyulmuştur. Ulusal sınırlar arasına hapsedilemeyecek kadar evrensel olma niteliği taşıyan sinema bu yönüyle bir ulusa ait olmaktan çıkarak uluslararası hizmetini film pratiklerinin dünyanın dört bir yanına yayılmasıyla göstermiştir.

Bu anlamda sinema icadından bu yana içerisinde doğduğu ulusal sınırlara hapsolarak bir ulusa mal olmuş bir sanat dalı olmaktan çok ortaya çıkışından itibaren farklı coğrafyalara uzanma telaşında olmuştur. Dünyanın dört bir tarafına gönderilen kameramanların farklı kültürlerle dair elde ettiği görüntüler, yine dünyanın çok farklı noktalarında izleyici ile buluşmuştur. Bu bağlamda sinemanın doğası itibari ile uzak coğrafyaların kültürlerini birbirine temas ettirmedeki emeli ve gayreti neticesinde küresel bir iletişim aracı olma özelliği taşımaktadır. Yaren (2007, s. 31-32), Susan Hayward'dan aktardığı pasajında sinemanın ulusallıktan en uzak sanat dalı olduğunu şu cümlelerle ifade etmektedir:

*“Susan Hayward on dokuzuncu yüzyılın milliyetçilik çağı olduğunu, sinemanın, milliyetçiliğin yol açtığı yıkım ve dekadans çağında dünyaya geldiğini belirtir. Hayward'ın sinema ve milliyetçilik arasında oluşturduğu bu eşzamanlılık, filmin ulusallığının habercisi gibidir. Ancak bu akıl yürütmede doğum yıllarında gezgin kumpanyalarla sınır sınır dolaşan sinemanın, ulusallığa en uzak, en uluslararası olduğu zamanlarını yaşadığı ve milliyetçi gurura olabilecek en uzak mesafede bulunduğu dikkate alınmamıştır”.*

Ancak şüphesiz ulusötesilik bağlamında düşünüldüğünde icadından bu yana hâlihazırda ulusötesi nitelik taşıyan sinemanın ilk dönemlerindeki ulusötesiliği ile günümüzde küreselleşmenin etkisi ile değişen ve dönüşen ulusötesiliği arasında yapısal olarak farklar bulunmaktadır. Ortaya çıktığı dönemden itibaren oluşumu itibariyle ulusötesi bir yapıya sahip olan sinema, günümüzde dünyayı bir bütün halinde dönüştüren küreselleşme olgusunun etki alanına girmesi ile de farklı bir biçim kazanmıştır. Ancak yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sinemanın o dönemin koşulları içerisindeki ulusötesi özelliği ile günümüzde büründüğü ulusötesi özelliklerin belli başlı farklılıklar gösterdiği varsayılmaktadır.

### 2.3.3. Küreselleşme Ekseninde Sinemada Ulusötesilik Eğilimi

Küreselleşme ekseninde dünyanın daha fazla birbirine bağlı bir hal alması ve giderek daha fazla çokkültürlü yapıya bürünmesi sinemada da ulusötesileşme dalgasının etkisi altına girmesine neden olmuştur. Dünyada yaşanan bu değişimlere bağlı olarak sinemada çeşitli dönüşümlerin yaşanması kaçınılmaz olmuştur. Sinemanın küreselleşme etkisi altına girmesinin ve buna bağlı olarak yapısında çeşitli dönüşümlerin yaşanmasının arkasında belli başlı nedenler yatmaktadır. Bu nedenlerin başında küreselleşme etkisi ile sınırların geçişkenliğinin artması gelmektedir.

*“Özellikle 1980 sonrasında ekonomik küreselleşme ivme kazanmıştır; şirketler yeni üretim teknolojilerindeki gelişmelerden etkilenmiş ve birbirleriyle büyük bir rekabet ortamına girmişlerdir. İç pazarlar doyuma ulaşmış, tüketicilerin seçiciliği ve ürün çeşitliliği artmıştır. Teknolojinin mal ve hizmet üretimindeki fonksiyonu önem kazanmıştır. Hem rekabetin artması hem de mal ve hizmet çeşitlenmesiyle birlikte, artık daha seçici olan tüketiciler için ‘yaşam süreleri kısaltmış ürünler’ tasarlanmıştır. Şirketlerin ürün stokları aza indirgenmiştir, kaliteli-düşük maliyetli-kısa ömürlü-teknolojik ürünlerin piyasada kısa sürede dolaşıma girdiği bir süreç başlamıştır. Böylece esnek üretim sistemi devreye sokulmuştur”* (Kaplan ve Kaplan, 2018, 28-29).

Kaplan ve Kaplan’ın da ifade ettiği gibi özellikle 1980’li yıllarda küreselleşme rüzgârının yönü ve hızı değişmiştir. Her alanda dünya çapında yaşanan rekabet anlayışı sinemada da karşılığını bulmuştur. Küreselleşmenin 80’li yıllardaki hızına ayak uyduran ve rüzgârının itici gününü arkasına alarak ivme kazanan Hollywood sineması olmuştur. Yapım koşullarını zenginleştiren, dağıtım ağını güçlendiren, gösterim aşamasında multipleks çözümler üreten (Ateşalp, 2013, s. 86) Hollywood kendine merkezi bir konum elde etmiştir.

Ulusötesiliğin mümkün kıldığı en önemli hususlardan biri dünyanın her noktasında mekânın, düşüncenin ve yaşamın benzeşmesidir. Bu benzeşmeye temel olarak finansın, insanların, fikirlerin ve imajların ulusötesi akışı neden olmakla birlikte (Higbee ve Hwee, 2014, s. 10-12) ulus devlet sınırlarının ötesinde imgelerin oluşumuna ve bu imgelerin temsiline sinemada daha etkin ve rastlanır hale gelmektedir. Bu, esas itibarıyla ulusötesi sinema küreselleşmenin yalnızca insanları ve hizmetleri değil, fikirleri ve istekleri değiştiren geçirgen doğasının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Sharma, 2014, s. 4).

Bir filmi bir ulusa ait kılmanın veya bir filmin o ulusun kültürel dinamikleri ile bezeli olduğunu iddia edebilmenin güçlüğü, genel olarak özellikle 21. yüzyıldan itibaren kültürlerin birbirlerinden etkilenir ve birbirlerini daha fazla etkiler bir yapıya bürünmelerinden, sınırların geçirgenliğinin artmasından ve hatta insan hareketliliğine bağlı olarak kimliklerin iç içe geçmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun sinemaya yansması ise özellikle 1900’lü yılların ilk çeyreğinden itibaren görünür duruma gelmiştir.

Avrupa sinemasını canlandırmak ve ortak yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarına destek sağlamak amacıyla kurulan ve kültürel bir oluşum olan Eurimages’ın başlıca amacı Avrupa toplumunun ortak kültürel değerlerini ve ortak kimliğini öne çıkaran filmleri destekleyerek ortak bir Avrupa kültürünü yaşatmaktır (Altunç, 2008, s. 22). Altunç’un da belirttiği bu amaç doğrultusunda Eurimages; ortak yapımlar için, film dağıtımı için, sinema salonları için ve dijitalleşme için olmak üzere dört ana kategoride filmlere finansal destek sağlamaya devam etmektedir. Bu anlamda Eurimages, Avrupa ülkeleri arasında ortak film yapım çalışmalarını desteklemektedir. Eurimages’in yıllık bütçesi üye ülkelerden sağlanan katkılar ve yapılan destek anlaşmaları ile beraber yirmi beş milyon euroya ulaşmaktadır. Her üye devletin filmlerin ortak yapımına, dağıtımına ve gösterimine destek vermek üzere yürütme organı olan Yönetim Kurulu’na temsilci atadığı Eurimages’in sinemada yapım, dağıtım gösterim aşamalarının her birinde ciddi ekonomik destekleme ve fonlama sistemlerine sahip kuruluşların ulusötesi sinemayı ortaya çıkaran, ortaya çıkış sürecini hazırlayan ya da gelişmesine destek olan faktörlerden olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte Avrupa Birliği tarafından oluşturulan Eurimages fonlarından bir filmin destek alabilmesi için ikiden fazla ülke tarafından yapım sürecine dâhil olması şartı aranmaktadır (www.coe.int).

Bununla birlikte Avrupa Birliği bünyesinde Avrupa sinemasının Hollywood sineması ile rekabet edebilmesi amacıyla kurulan Eurimages gibi kuruluşlar sinemanın ulusötesi kolektif oluşumlarla yeniden şekillenmesine neden olmaktadır. Ancak dünya sinemasına giderek hakim güç haline gelen Hollywood’a karşı güçlü bir Avrupa sineması hayalini gerçekleştirme çabaları, kültürel anlamda ulusal değer ve temsillerin ağırlığının kaybolmasına yol açmıştır. Özellikle Eurimages’in ortaya çıkışından itibaren Hollywood ile rekabet etmek üzere yüksek bütçeli ortak yapım projelerine ağırlık verilmesi, gerçek anlamda bir Avrupa sinemasının varlığından söz edebilmeyi güçleştirmektedir (Miller ve diğerleri, 2012, s. 353). Avrupa sineması özelindeki

bu kolektif oluşum, sinemada ulusal nüvelerin varlığını tehlikeye atmakta dolayısıyla sinemada ulusal ya da bölgesel hareketlerin küresel hareketlere dönüştüğüne işaret etmektedir.

Eurimages gibi sinemaya ulusötesi destek fonlarının yanı sıra uluslararası film festivalleri de ulusal sinemalar arasındaki kültürel alışverişi kolaylaştırması ve alternatif küresel bir dağıtım ağını müjdelemesi bakımından önem taşımaktadır (Chaudhuri, 2005, s. 5). Uluslararası film festivallerinde yapımlar ulusal sınırların ötesinde küresel seyircinin ilgisine sunulmaktadır. Uluslararası film festivallerinin dünyanın dört bir yanından oyuncu, yapımcı ve teknik ekibi tek bir noktada bir araya getirmesi sinemanın ulusal sınırlar içerisine hapsedilemeyecek kadar evrensel doğasını tekrar hatırlatmaktadır. Buna örnek olarak ilk uluslararası film festivali olan Venedik Uluslararası Film Festivali gösterilebilir. İlk olarak 1932 yılında düzenlenen Venedik Uluslararası Film Festivali günümüze kadar varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Uluslararası film festivallerinin sinemanın ulusötesileşmesine en önemli katkısı, özellikle ulusötesi işbirliklerine zemin hazırlamasıdır ([www.labiennale.org](http://www.labiennale.org)). Dünyanın dört bir yanından gelen ve bir merkezde toplanan oyuncu, yapımcı ve yönetmenlerin film yapım süreci içerisinde işbirliğini destekler bir tavırla sinemanın ulusötesileşmesine katkı sağlamaktadır. Film festivalleri bu anlamda sinemada ulusötesi işbirliklerinin gerçekleşmesi noktasında sinemanın ulusötesileşmesine katkı sağlamaktadır.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da uluslararası film festivalleri ulusçu bir sinema anlayışı ile yayılmaya başlamıştır. 2000’li yıllara kadar bu motivasyonla yoluna devam eden uluslararası film festivalleri büyük ölçüde küreselleşmenin de etkisiyle büyüme ve daha fazla kitleye ulaşma hedefiyle profesyonel ve endüstriyel işbirliklerine, uluslararası ortaklıklara yönelerek ilerleyişini sürdürmektedir. Bu ilerleyiş sinemanın çehresinde ulusötesileşme eğilimini hızlandırdığı ve dolayısıyla uluslararası film festivallerinin sinemanın ulusötesileşmesine bir yönüyle katkıda bulunduğu söylenebilir (De Valck’dan akt. Öcal, 2013, s. 215).

Şunu ifade etmek gerekir ki kolektif bir temsile dayanan yapısı ve icadının eş zamanlı olarak farklı kıtalarda yürütülen çalışmalarla şekillenmesi sinemaya zaten ulusötesi bir nitelik kazandırmaktadır. Ancak Higson’ın da belirttiği gibi ulusötesi sinema kültürel ve ekonomik bir etkileşim neticesinde gerçekleşen küresel bir yolculuktur ve ulusal sinemalar bu yolculukta işlevini yitirmiş görünmektedir (Higson, 2006, s. 18-19). Bununla birlikte sinemanın o

dönemki ulusötesiliği ile günümüzdeki ulusötesiliği arasında belli başlı noktalarda farklılaşmalar görülmektedir. Bu farklılığı yaratan en temel nokta sinemada film yapım pratiklerini bir bütün olarak içeren yapım, dağıtım ve gösterim mekanizmasının ulusötesileşmesinin yanında sinemada küreselleşme ekseninde yaşanan gelişmelere bağlı olarak içeriğin ve anlatının de ulusötesileşmesidir. Bu anlamda günümüzde özellikle Hollywood sineması etrafında şekillenen ulusötesilik tartışmaları günümüzde yeni ve geniş açılımlar kazanmıştır (Yetimova ve Odabaş, 2018, s. 390).

#### **2.3.4. Ulusötesi Sinemanın Genel Özellikleri**

Sinema, her aşaması birbirinden ayrılmaz biçimde önem arz eden ve her aşaması kendi içinde ayrı bir süreç oluşturan kolektif bir deneyimdir. Bu kolektif deneyim herşeyden önce her aşaması ayrı bir emek süzgecinden geçilerek oluşmaktadır. Her aşamasında farklı rollerin etkin olduğu film yapım süreci çok uluslu bileşenlerden oluşabilmektedir. Ancak bu bileşenlerin filmi ulusötesileyeabilmesi için öncelikli olarak anlamlı ve sistematik bir biçimde tespit edilmesi gerekmektedir (Wang, 2008, s. 19). Film ulusötesi kılan en temel ölçütler çok dillilik, yapımın çok ulusluluğa dayanması (yapımda ortaklık), farklı uluslardan oyuncu, yönetmen ve teknik ekibin biraraya gelmesi, çokdillilik ve çoklu mekânda üretimdir.

Filmin üretim olanakları bir bütün olarak düşünüldüğünde ulusötesi ortak yapım projesi ile ortaya çıkmış olması, çekim mekânı olarak farklı coğrafyaların seçilmiş olması, filmde birden fazla dilin konuşuluyor olması, bünyesinde ünü ulus sınırlarını aşmış ve dünyanın dört bir yanında geniş hayran kitlesine sahip yıldız oyuncular bulundurması, doğup büyüdüğü topraklardan uzakta, farklı coğrafyalar üzerinde film üreten ve dolayısıyla hem doğup büyüdüğü toprakların hem de üzerinde yaşadığı coğrafyanın kültürel dinamiklerini filmlerine akıtan yönetmenler tarafından üretilmiş olması bir filmi ulusötesi kılan başlıca özellikler arasında sayılabilmektedir.

Ulusötesi sinema; film üretimi, dağıtımı ve gösteriminin ulusal sınırları aşan bir boyuta ulaşmasını ifade etmektedir. Ulusötesi sinemayı niteleyen en önemli özellik filmin üretiminde, dağıtımında ve gösteriminde ikiden fazla ülkeden yapımcının rolü olmasıdır. Bir diğer ifade ile farklı ülkelerden yapımcının filmin yapımında ortaklığı üstlenmesi gerekmektedir. Uluslararası proje ortaklığına ve işbirliklerine dayalı yapımlar, filmlerin farklı uluslardan yapımcıların

biraraya gelerek yeni bir biçim ve içerik üretmesine imkân tanımaktadır. Bu yeni biçim ve içerik denemesi ulusötesi bir nitelik taşımaktadır.

Ortak film yapım pratiklerinin sinemada ulusötesiliği nasıl tetiklediğinden önce ortak yapımın doğasını kavramak yerinde olacaktır ve bu doğayı keşfetmek, sinemada ortak yapımdan neyin kastedildiğini açıkça ortaya koymaktan geçmektedir. Sinemada ortak yapımdan kastedilen film projesinin düşünce aşamasından seyirci ile bulunduğu ana kadar iki ya da daha fazla ülkeden film şirketinin yapımda rol alması, bu film şirketlerinin film projesinin ortak yürütücüsü olmasını ifade etmektedir. Sinemada ortak yapım bir diğer şekilde film yapım projesinin iki ya da daha fazla ülkeden yapım şirketinin katılımıyla yürütülmesidir (Özön, 2000, s. 508). Her iki tanımdan da açıkça anlaşıldığı üzere filmde ortak yapım projesinin söz konusu olabilmesinin ön koşulu, farklı iki ya da daha fazla ülkeden yapım şirketinin o filmin ortak yürütücüsü olmasıdır. İki ya da daha fazla ülkenin ortak yapımcısı olması, henüz üretim aşamasında filmin ulusötesi doğasına işaret etmektedir. İki ya da daha fazla ülkeden yapım şirketi tarafından planlanması ve gerçekleştirilmesi de sinemada ulusötesiliği beraberinde getirmektedir. Film projesine dâhil olan yapım şirketlerinin her biri filmin ulusallıktan ve yerellikten bir adım daha uzaklaşmasına neden olmaktadır. *“Varsayılan filmsel metnin ‘kimliği’ giderek daha fazla kendi değişik gelir akışlarının birbiri içinde eritilmesi, birbirine bağlanması için baskı altında şekillenmektedir”* (Bordwell, 2016, s. 18). Bu anlamda sinemada ulusötesiliğin önemli kaynaklarından biri ortak yapımlardır.

Ortak yapım koşullarını günümüzde çeşitli organizasyonlar belirlemektedir. Bu organizasyonlara örnek olarak Latin Amerika’da faaliyet gösteren Conferencia de Autoridades de Ibero-América, Pasifik-ötesi faaliyet alanına sahip olan Pacific Rim Consortium for Public Broadcasting ve Avrupa’da faaliyet gösteren Eurimages gösterilebilir (Miller ve diğerleri, 2012, s. 340). Sinemada bölgesel bir birlik sağlama, üye ülkelerin kültürel mirasının sinemada temsilini destekleme, geliştirilen tedbirler üzerinden ekonomik bütünlük elde etme bu kuruluşların varoluş amaçları arasında yer almaktadır. Bu kuruluşlar farklı ülkelerin ortak yapım faaliyeti içerisinde olmasını zorunlu kılan bir prosedüre sahip olması dolayısıyla kültürel ve ekonomik mirası ulusal sınırların ötesine taşıyarak sinemanın ulusötesileşmesine hizmet etmektedir. Ancak bu ulusötesileşme dünyanın her köşesine uzanan, her köşesini kucaklayan bir ulusötesileşme anlamını taşımamakta, daha ziyade bölgesel bir alışverişe dayanmakta ve bu alışverişten beslenmektedir. Bu nedenle uluslararası fonlama kuruluşların sinemada

ulusötesileşmeyi teşvik eden girişimlerinin desteklenen projelerin yarısından fazlası yurtdışında gösterime girmediği ve izleyici ile buluşamaması dolayısıyla amacına hizmet etmede yetersiz kaldığı görülmektedir (Miller ve diğerleri, 2012, s. 344). Bu halde, Conferencia de Autoridades de Ibero-Amerécia, PACRIM ya da Eurimages gibi kuruluşlar global olmaktan ziyade bölgesel anlamda ulusötesiliği gerçekleştirebildikleri görülmektedir. Bununla birlikte uluslararası ortaklığın film üretiminde bir eğilim haline dönüşmesi, uluslararası ortak yapımların sayısında artışı da beraberinde getirmektedir. Bu ortak yapımlar, ülkeler arası film yapımında oyuncu, yönetmen ve yapım ekibi değişimleri ile kültürel aktarım da sağlamaktadır (Refiğ, 2013, s. 94).

*“Ortakyapım, görsel-işitsel endüstrinin toplumsal-mekânsal dönüşümünde önemli bir rol oynar. Ulusal kimliklerin belirlediği oynak sınırlar ve ekonomik serbestinin sınır tanımazlığı, ortakyapım alanlarında kesişir. Ortakyapım, yeni uluslararası iş bölümünün hemen üzerinde Atlantik-ötesi bir yatırım köprüsü inşa eder. Avrupa popüler kültürünün eseri olan dev ödemeli kanallar bu köprü üzerinden batıya geçerlerken, vergi muafiyeti ve ucuz işgücü arayan Hollywood ise bu köprü üzerinden doğuya geçer. Köprü, Hollywood ile rekabet edecek bir Avrupa endüstrisinde nasıl anlaşmaların, ödeneklerin ve sınırlamaların tasarlanması gerektiğini belirler. Anlaşmalar, ödenekler ve sınırlamalar, pan-Avrupa görsel-işitsel endüstrisinin oluşturulması umuduyla, ekonomik serbestinin gerektirdiği biçimde tasarlanırlar. Ancak, pan-Avrupa görsel-işitsel endüstrisinin oluşturulması için gereken tek koşul ekonomik serbesti değildir” (Miller ve diğerleri, 2012, s. 385).*

Günümüz sinema üretim koşullarında özellikle yaşanan ekonomik gelişmelere bağlı olarak film yapım bütçelerinin artış göstermesi filmleri daha büyük bütçelerle üretilir hale getirmektedir. Daha büyük bütçelerle üretim imkânı bulan yapım şirketleri film çekimlerinin gereken durumlarda farklı mekânlarda yapılabilmesinin önünü açmıştır. Filmlerin büyük bütçelerle üretilmesinin kolay hale gelmesi, yapımın farklı coğrafyalara yayılabilmesinin önünü açmıştır. Farklı mekânların film üretiminde ön plana çıkması sinemada ulusötesileşmeye yol açan bir diğer etkidir.

Filmin ulusötesileşmesinde ön plana çıkan bir diğer özellik filmin yönetmeninin, oyuncu ve teknik kadrosunun farklı uluslardan bir araya gelmesidir. Farklı etnik kimliklerden oyuncu, yönetmen ve teknik kadronun filmin anlatısına ortak biçimde katılımı film yapısının ayırt edilemez biçimde ulusötesileşmesini sağlamaktadır. Farklı uluslardan oyuncuların filmin anlatı yapısı içerisinde kendi ulusal dilleri ile temsil edilme durumları ise filmi çokdilli hale getirmesi dolayısıyla yine filmde ulusötesileşmeye neden olmaktadır.

Özet olarak film yapımında uluslararası işbirlikleri, filmin çekim mekânlarının dünyanın farklı noktalarından oluşuyor olması, farklı uluslardan oyuncu, yönetmen ve teknik ekibin bir araya gelerek ulusötesi kolektif bir yapı oluşturması sinemanın ortaya çıktığı günden bu yana hâlihazırda uluslararası olan özelliğini bir adım öteye taşımıştır; küreselleşme olgusunun getirdiği ekonomik, politik ve kültürel sonuçların etkisiyle de günümüzde sinemanın artık geri dönülmez bir biçimde evrildiği ve ulusötesileştiğini göstermektedir (Ulusay, 2008, s. 10).



### **3. KÜRESEL VE ULUSÖTESİ BİR SİNEMA OLARAK HOLLYWOOD**

Küreselleşmenin şüphesiz son yıllarda tüm dünyayı, siyaset, ekonomi, politika ve kültür alanlarında etkisi altına aldığı tartışılmaz bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Tüm alanlarda hükmünü hissettiğimiz küreselleşmenin özellikle boyut atladığı bir süreçte sinemanın bu etki alanının dışında kaldığını iddia etmek olanaksızdır. Bununla birlikte küreselleşme siyaset, ekonomi, kültür gibi alanları dalga dalga etkisi altına aldığı gibi sanatsal faaliyetlere de yön vermektedir. Sinemada da tüm bu alanlar gibi son dönemlerde yaşanan ekonomik, politik, kültürel ve sosyolojik değişme ve gelişmelerin etkisi ile belli alanlarda kırılmalar yaşanmış ve sinemanın yapısında önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bunlardan en önemlisi, küreselleşme olgusunun etkisi ile sinemada film üretim koşullarında yaşanan değişimler ile ulusal sınırların aşılması ve ulusötesi ilişkilerin belirleyici hale gelmesidir. Küresel ölçekte yaşanan bu gelişmelerin sinemanın yapısında ciddi değişimlere yol açmış olması; sinemaya dair mevcut araştırmaları geliştirme ve sinemanın bu değişimlerden nasıl etkilendiğini tespit ederek bu verileri sistematik bir biçimde ortaya koyma ihtiyacını gündeme getirmektedir. Ulusötesi ilişkilerin film üretim koşullarında baskın ve egemen hale gelmesi, yeni bir üretim modelinin ortaya çıkmasına da neden olmaktadır. Bu üretim modelinde sınırların ötesine taşınan hareketliliklerin sinemaya nasıl yansıdığına bakmak ise bu koşullarda bir gereklilik haline gelmiştir.

Bununla birlikte küreselliğin/uluslararasılığın mikro ölçekte Hollywood sinemasına makro ölçekte ise dünya sinemasına kültür, kimlik ve ulusallık bağlamında çeşitli tartışmaları beraberinde getirmektedir. Bu tartışmalar küreselleşmenin toplumsal etkileri ve toplumların birbirleri ile olan etkileşimi arttıkça yoğunlaşmaktadır. Bu düzlemde günümüz sinema araştırmaları ve tartışmalarının başında Hollywood sinemasının kültür endüstrisi kurumu olarak konumu, ulusal sinemalar üzerindeki baskıcı etkisi gelmektedir.

#### **3.1. HOLLYWOOD SİNEMASININ YÜKSELİŞİ VE ENDÜSTRİLEŞMESİ**

Hollywood sineması 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren sinemanın gücünü keşfetmiştir. Bunun yalnızca kitleleri etkileme gücü ile sınırlı olmadığını fark eden Hollywood sineması aynı zamanda ticari/endüstriyel yönüyle de sinemaya yön verilebileceğini keşfetmiştir. Hollywood sinemasının kültür endüstrisi kurumu haline gelme sürecinin arkasında yatan çeşitli faktörler bulunmaktadır. Buna yönelik olarak henüz icadının ilk yıllarından

itibaren stüdyo sisteminin inşa edilmesi, yıldız sistemine dayanan yapımların ağırlık kazanması ve akabinde yapım, dağıtım ve gösterim zincirinin büyük bütçeli film şirketlerinin kontrolünde sağlanıyor olması Hollywood sinemasını sinemanın merkezine oturtan gelişmeler olarak karşımızda durmaktadır. Hollywood sineması, kendine has anlatısı ve estetiği ile, ürettiği içerikler ile, filmi bir meta sinemayı ise bir endüstri olarak kabul eden anlayışı ile tüm dünyaya kültür ve ideoloji pazarlayan bir endüstri haline gelmiştir. Kendi anlatısını inşa eden ve bu anlatıyı Amerikan kültürü ile süsleyen Hollywood sineması konvansiyonel üretime yönelik üstünlüğü ele geçirmesi ile sinemada merkezi bir konuma oturmuştur.

İnsan hareketliliği gibi sinemanın dünya çapındaki hareketliliğini de politik ve finansal koşullar belirlemektedir. Hollywood sinemasının hâkim olmak, etkisi altına almak, tesir etmek, değiştirmek üzerine inşa ettiği yapı sanatsal içerikleri ve bu sanatsal içeriklerin Dünya'ya yayılımını etkilemektedir. Bu yayılımı ve Hollywood sinemasındaki ulusötesi anlatıyı hegemonik kılan nedenleri daha iyi kavrayabilmek ve açıklayabilmek Hollywood'un bir endüstri halini alana kadar geçirdiği sürece odaklanmayı gerektirmektedir. Hollywood sinemasının dünya sineması üzerindeki egemenliğinin dayanaklarını daha iyi kavramak adına sinemanın tarihsel seyrine odaklanmak ve bu endüstrinin tarihsel gelişim sürecine, Hollywood sinemasını zirveye taşıyan dinamiklere ve endüstriyel bir kurum olarak sinemanın biçimsel ve anlatısal özelliklerine yönelik etkilerine yakından bakmak gerekmektedir.

### **3.1.1. Hollywood Sinemasının Endüstriyel Gelişimi**

Hollywood sinemasının dünya çapında yükselişi ve endüstriyel gelişimi Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden itibaren gerçekleşmiştir (Ulusoy, 2006, s. 6). İlk Hollywood stüdyosu 1911 yılında kurulmuş ve bu tarihten itibaren Hollywood sineması, sinemanın endüstrileşmesine giden yolu açan bir yapı haline gelmiştir. İlk stüdyonun kuruluşunun ardından kısa süre sonra yeni stüdyolar kurulmuş ve bu minvalde Hollywood sinemasının film üretim hızı da artmıştır.

Hollywood sineması endüstrileşmeye başladığı dönem olan 1920'lerden bu yana sinema dünyasına hâkim olma ve yön verme amacıyla rakip sinema pazarlarını ele geçirme stratejisi ile hareket etmiştir. 1926 yılında Hollywood'un en büyük film yapım şirketlerinden olan Paramount ve Metro-Goldwyn Mayer film yapım şirketleri Almanya'nın ünlü film yapım şirketi Universum Film AG (UFA)'ya on yedi milyon dolarlık ekonomik destek sunmuştur.

Paramount ve Metro-Goldwyn Mayer şirketlerinin sunduğu desteğe karşılık olarak UFA; Paramount ve Metro-Goldwyn Mayer'in yirmi filminin dağıtımını üstlenecek ve ayrıca sahip olduğu sinema salonlarının % 50'sini Paramount ve Metro-Goldwyn Mayer'e tahsis edecektir (Scognamillo, 1994, s. 30-31). Bu örnek, Hollywood sinemasının kendi şirketleri bünyesinde üretilen filmleri daha fazla dış pazara yayma amacının bir göstergesidir.

1930'lu ve 1940'lı yıllar Amerika'nın beş Hollywood film yapım şirketi tarafından kontrol edildiği ve yönetildiği bir dönem olarak kabul görmektedir. Bu beş film yapım şirketi; Paramount, Loew's Inc., Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros., Twentieth Century-Fox ve Radio Keith-Orpheum'dur. Tüm bu şirketler, faaliyet gösterdikleri zamandan itibaren Amerikan film endüstrisinin lokomotifi olmuştur (Gomery, 1992, s. 57).

1914 Birinci Dünya Savaşı, 1929 İktisadi Bunalımı, 1939 İkinci Dünya Savaşı, 1970 Petrol Bunalımı, 1990 Sovyetlerin Dağılması Amerikan siyasi tarihi için taşıdığı önemin yanı sıra, Hollywood sinemasının ulusal sinemalar karşısındaki yükselişinde de dönüm noktası olmuştur (Atam, 2012, s. 20). 19. yüzyılın sonlarında icadın Fransa'da gerçekleşmiş olması ve film üretiminde Fransız şirketlerinin ön plana çıkması dolayısıyla Dünya sinema pazarının kontrolü Fransa'nın elinde bulunmaktaydı. Öyle ki Fransa, Amerika'ya yıllık olarak yedi yüzün üzerinde film ihraç etmesinin yanı sıra, Latin Amerika film piyasasını da elinde bulundurmaktaydı (Miller ve diğerleri, 2012, s. 125). Birinci Dünya Savaşı'na kadar dünya film pazarına hâkim olan Fransa'yı İtalya takip etmekteydi. Savaşın başlaması Avrupa film şirketlerinin sinema faaliyetlerini kısıtlanmasına neden olmuştur. Sinema çalışanlarını ve tesislerini destek olmak amacıyla mücadelenin emrine veren film şirketlerinin elinde savaş sonrası gösterebilecekleri film neredeyse yoktu (Decherney, 2019, s. 40). Bu anlamda Avrupa'da patlak veren Birinci Dünya Savaşı, 1900'lü yılların başından itibaren kendi iç pazarını kontrol altına alan Amerikan film şirketlerinin öncelikle Latin Amerika olmak üzere kendi dışında kalan coğrafyalara da giderek hâkim olmasına ve diğer pazarlarda da egemenlik kazanmasına yol açmıştır. 1914 Birinci Dünya Savaşı'na kadar dış pazarda egemenliği söz konusu olan Fransa'nın savaşın taraflarından biri olması dolayısıyla Dünya'ya film ihracatı durma noktasına gelmiş ve dünya pazarını A.B.D.'ye kaptırmıştır. A.B.D. kısa vadede savaş nedeniyle film ihracatının sekteye uğraması bakımından zarar etmiş gibi görünse de uzun vadede savaş bitiminde elinde biriken film stoğunu piyasaya sürmesi ile bir anda kar etmeyi

garantilemiştir (Atam, 2012, s. 20). Fransa sonuç itibariyle yaşadığı savaşlar neticesinde Dünya sinema pazarının kontrolünü A.B.D.'ye kaptırmıştır. A.B.D.'nin 1900'lü yılların başlarında elde ettiği bu üstünlüğü ve hâkimiyeti günümüze kadar koruduğu dikkat çekmektedir.

Sinemanın kitleleri ideolojik anlamda etkileme ve sürüklemeye gücünün ve aynı zamanda ticari amaçlar doğrultusunda kullanılabilecek etkin bir araç olmasının fark edilmesi de yine Hollywood sinemasının film üretim hızını etkilemiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'da film pratiklerinin sekteye uğramasının etkisiyle Hollywood sineması, Dünya sinemasının lokomotif konumuna ulaşmıştır.

Sinemanın icadından kısa süre sonra, henüz 1920'li yıllarda Amerikan filmleri dünya çapında bir hegemonya kurmuştur (Moretti, 2001, s. 94). Dünya film endüstrisinde Hollywood sinemasının hegemonyasının hissedilir hale gelmesinin nedeni bazılarının göre, Hollywood sinemasının pazarlama stratejilerine önem vermesi ve tamamen ekonomik başarıya odaklanması; bazılarının göre ise kendine özgü bir anlatı (klasik anlatı) geliştirmesi ve bu anlatıyı tüm filmlerinde yeniden inşa etmesidir ([www.bishopg.ac.uk](http://www.bishopg.ac.uk)). İç pazarda olduğu kadar dış pazarda da etkin bir pozisyon sahibi olmayı amaçlayan Hollywood sineması, bu hedefini İkinci Dünya Savaşı'nın akabinde, 1950'li yıllara gelindiğinde gelirinin yüzde ellisini dış pazardan elde etmesi ile gerçekleştirmiş görülmektedir. Bu durum, açık biçimde Hollywood sinemasının üretim biçimi ile ulusötesileşmesinin de bir göstergesidir (De Zoysa ve Newman, 2002, s. 189-190).

Sinema sanatı, 1950'li yıllara kadar seyircinin büyük ilgisi ile karşılanmış, zaman zaman savaş nedeniyle çeşitli ülke sinemalarında sinema faaliyetlerinde gerileme görülse de Hollywood sineması yükselişine devam etmiştir. Ancak 1950'li yıllarda gelişen çeşitli olaylar sinema açısından belli başlı zorlukların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu zorlukların nedenlerinin başında sinemanın seyircisini televizyon yayıncılığının ortaya çıkması ile televizyona kaptırmış olmasıdır. Televizyon yayıncılığı, 50'li yıllara kadar dünya sinemasındaki başat rolünü ve egemenliğini hız kesmeden yükselten ve güçlendiren Hollywood sinemasını da etkisi altına alarak ekonomik açıdan gerilemesine neden olmuştur. 1950'li yıllara gelinceye kadar seyirciyi sinema salonlarına çekmekte oldukça başarılı olan sinema, televizyonun geniş kitleler tarafından benimsenmiş olması nedeniyle 60'lı yıllara kadar gerileme göstermiş ve seyircisini televizyona kaptırmıştır. Beyaz perdeden küçük ekrana

taşınan yeni seyir deneyimi ile seyirci; haber bültenlerini, dizileri, eğlence kültürüne yönelik içerikleri ücretsiz olarak alma şansına sahip olmuştur. 1946 yılında haftada doksan sekiz milyon bilet satan Hollywood sinemasının 1962 yılında yalnızca bu rakamın dörtte birini satabildiği ve dolayısıyla sinema salonlarının tenhalaştığı dikkat çekmektedir (Decherney, 2019, s. 126). Yeni sinema teknolojilerinin gelişmesi ve teknik olanakların zenginlik kazanmasıyla 1960'lı yıllara kadar geçen bu durağan dönem son bulmuş ve sinema yeniden parlak bir döneme girmiştir (Yaylagül, 2010, s. 13-14)

Tino Balio da 1920'li yıllarda başlayan, 1980'li yıllardan sonra ise ivme kazanan dünya sinema endüstrisi içerisindeki Hollywood sinemasının egemenliğini daha iyi sinema yapma gayretinin etkili pazarlama stratejileri ile buluşmasına bağlamaktadır (1998, s. 60). 1980'li yıllara gelindiğinde değişen siyasi, ekonomik ve kültürel konjonktürle birlikte İngilizcenin dünya çapında daha yaygın biçimde kullanılan bir dil haline gelmesi ve internet ağının gelişimi de Hollywood sinemasının dünya sinemasındaki konumunu güçlendirmiştir. Dünyanın tüm noktalarındaki izleyicilere hiçbir ulusal sinemanın başarılı olmayacağı kadar ulaşabilme potansiyeli Hollywood sinemasını dünya sinema endüstrisi içerisinde ayrıcalıklı ve üstün bir konuma ulaştırmıştır.

*“Hollywood terimini dünya genelinde baskın bir sinema haline gelmiş olan belli tarz ve türden filmler için kullansam da, çağdaş ABD sineması genellikle Hollywood sineması olarak sınıflandırılan daha ziyade anaakım filmlerden çok daha çeşitli tarz ve estetikleri, film türlerini ve eleştirel-muhaliif çalışmaları içeren örnekler de sergilemektedir”* (Kellner, 2011, s. 15).

Tüm bunlar ışığında insan hareketliliği gibi sinemanın dünya çapındaki hareketliliğinin de politik ve finansal koşullar etrafında belirlendiğini söylemek mümkündür. Hollywood sinemasının hâkim olmak, etkisi altına almak, tesir etmek, değiştirmek üzerine inşa ettiği yapı sanatsal içerikleri ve bu sanatsal içeriklerin dünyaya yayılımını etkilemektedir. Bu yayılımı Hollywood sinemasındaki ulusötesi anlatıyı ön plana çıkararak daha da görünür yapmakta ve hegemonik kılmaktadır. Bu noktada Hollywood sinemasının dünya sineması üzerindeki egemenliğinin dayanaklarını daha iyi kavramak adına klasik Hollywood anlatısının estetiğine ve ideolojik işlevine de eğilmek gerekmektedir.

### **3.1.2. Klasik Hollywood Anlatısının Estetiği ve İdeolojik İşlevi**

Klasik Hollywood anlatısının en temel bileşeni olarak dramatik yapının serim-düğüm-çatışma-doruk nokta-çözüm modelinde ilerliyor olmasıdır. Klasik dramatik yapı olarak kabul gören bu anlatı yapısı temelini Aristo'nun Poetika'sından almaktadır. Aristo'ya göre her tragedya içerisinde bir düğümü ve bir de çözümü barındırır. Dramatik yapı içerisinde cereyan eden olaylar düğümü; geri kalan olayların tümü ise çözümü oluşturur (1995, s. 51). Düğümden çözüme kadar geçen tüm olaylar arasındaki nedensellik bağı antik tragedyalarla başlayan günümüzde ise Hollywood ile devam eden klasik dramatik yapının en vazgeçilmez unsurudur (Ersümer, 2013, s. 41-42).

Hollywood sinemasının anlatı yapısını oluşturan klasik anlatı sinemasında olaylar bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde sunulmaktadır. Bir sahnede ortaya çıkan soruların yanıtını sonrasında gelen sahne içerisinde barındırmaktadır. Bu şekilde önceki sahne kendisinden sonra gelen sahnenin gerekçesi niteliğindedir. Her sahne kendisinden önce gelen sahnede ortaya çıkan soruları çözüme ulaştırmaktadır. Bu şekilde Hollywood anlatısının eksenini ileriye doğru bir çizgide ilerletmektedir (Ersümer, 2013, s. 101).

Klasik Hollywood anlatısının bir diğer önemli özelliği, olayların klasik mutlu son ile çözümlenmesidir. Doruk noktaya kadar yükselen olaylar çözüm bölümünde sonlanır. Film anlatısı içinde çözüm bölümüne taşınan tüm sorular yanıt bulur; filmin mutlu sonuyla varılan nokta egemen değerlerin yeniden üretildiği, klasik düşünce kalıplarının tekrar edildiği (Ersümer, 2013, s. 107), toplumsal normların yeniden çizildiği yerdir.

Devamlılık kurgusu, Hollywood anlatısında anlatımın akıcılığını koruyan temel araçlardan biridir. Bir kurallar bütünü çerçevesinde ortaya çıkan devamlılık kurgusu biçiminin en önemli özelliği farkına varılmazlıktır ve bu özelliği ile izleyicinin dikkatinden sıyrılmasıdır. Hollywood sinemasının devamlılık kurgusunu ilkeleştirmesinin nedeni *söylemin etkisini, anlam üretme sürecini görünmez kılmaktır* (Ersümer, 2013, s. 140).

Hollywood sinemasının anlatısında dikkat çeken bir diğer özellik ise özdeşleşmeye dayalı kurgusal yapıda olmasıdır. Hollywood filmleri, seyircinin dikkatini filmin içerisine çekerek onu kurgusal evrenin derinlerine çekmektedir. Filmin dramatik yapısı dâhilinde gelişen olayları kendisinin yaşadığı deneyimler olarak algılamaktadır. Tragedya protagonistinin gerçekleştirdiği eylemleri kendisinin gerçekleştirdiği düşüncesine kapılmaktadır. Dolayısıyla

yaşadığı bu özdeşleşme ilişkisi seyirciyi Aristoteles'in Poetika'sında ifade ettiği katharsis (arınma) sürecine götürmektedir (1995, s. 21).

Hollywood sinemasının anlatı estetiğinin bir diğer özelliği ise tüm hikâyenin en derin ayrıntılarına kadar izleyiciye sunulmasıdır. Seyircinin film üzerine düşünce üretmesine izin verilmemektedir. Senaryoda herhangi bir boşluk yaratmaksızın tüm hikâye seyircinin gözleri önüne serilir. Seyirci bu anlatı yapısında yalnızca 'seyirci' olarak kalmaktadır. Tüm detaylarına kadar izleyiciye sunulan kurgusal anlatım; mekâna, zamana, karakterlere ve olaylara ilişkin tüm birikimi hazır bulmaktadır. Hollywood sinemasının klasik anlatı estetiği bünyesinde 'iyiler' ve 'kötüler' kesin çizgilerle belirlenmektedir. Hollywood sinemasının bir diğer önemli özelliği film üretimini büyük bütçelerle sağlaması ve film için set, dekor gibi özel mekânların kullanılmasıdır (Kirel, 2006, 62).

Bir kitle iletişim aracı olarak sinema, iktidarların çeşitli ideolojik amaçlarını gerçek kılmak noktasında araçsallaşmaktadır. Özünü çoğaltma ve yayma esastan alan sinema ideolojik içeriklerin ulusötesi yayılımını sağlamak suretiyle egemen ideolojilere toplumsal gerçeklik yaratma noktasında katkı sağlamıştır (Hazneci, 2016, s. 24). Sinemanın filmler aracılığıyla ideolojik içerikler üretme, bunları çoğaltma ve yayma misyonunun ötesinde seyirci filmin kendisini eğlendirmesi ve günlük yaşamın tüm gerçekliğinin dışına itmesini beklemektedir (Ryan ve Kellner, 2010). Hollywood sineması da bu anlamıyla eğlence üreten bir endüstridir. Bu endüstri bir yanıla eğlence üretmekte ve satmakta diğet yanıla da filmleri egemen ideolojinin yeniden üretildiğı popöler kitle költürü ürünü olarak sunmaktadır. Bireyci kapitalist burjuva ideolojisine dayanan 'Amerikan rüyası' filmler aracılığıyla ihraç edilmektedir. Bu noktada Ulusoy'un ifadeleri dikkat çekmektedir: "1928 yılında Ticaret Bakanı Herbert Hoover, sinemanın en güvenilir ticari mal ve Amerikan yasamı, alışkanlıkları ve ürünlerinin en güçlü tanıtıcısı olduğunu söylerken sinemanın sadece bir kazanç kapısı olmadığını, insanlara Amerikan olan her şeyi satın aldırtan çok güçlü bir aracı olduğunu belirtmiştir" (2006, s. 9). Hollywood yapımı filmler, kapitalist toplumun egemen bireyci ideolojisini taşımaktadır. Hollywood filmleri statü, başarı, kişisel kalite, cinsiyet rolleri, gençlik, etnisite gibi egemen ideolojinin perspektifinden bakan temaları ön plana çıkarmaktadır. Hollywood sinemasının özdeşleşmeye dayalı dramatik yapısı ile seyirci bu ideoloji bombardımanına yeniden maruz kalmaktadır. Hollywood filmleri, bu ideoloji ile

seyirciye tüketmeyi öğütlemekte ve hatta dayatmaktadır. Bireyciliği temel alan bu ideoloji burjuvazi ideolojisini meşrulaştırmaktadır (Yaylagül, 2010, s. 15-21).

Kültürü bir endüstri haline getirerek ürünlerini ticari birer meta olarak üreten Hollywood yapımı içerikler seyirciyi tüketime özendirmektedir. Seyirci, izlediği filmin etkisinde kalarak ne kadar fazla tüketir, harcar ve dolayısıyla ne kadar mal ve hizmete sahip olursa o kadar mutluluğa ulaşacağı düşüncesine kapılmasını sağlayacak kodlar ile baş başa kalmaktadır. Bu anlamda zengin olmak, daha fazla paraya ve güce sahip olmak Hollywood sinemasında idealize edilmektedir. Bu bakış açısı, yalnızca yerel seyirciyi değil üretilen filmlerin dış pazara ihraç edilmesi ile aynı zamanda küresel seyirciye de etkisi altına almaktadır. Hollywood filmler aracılığıyla dünyaya yaydığı tüketim kültürü ideolojisi ile dünya toplumları nazarında kapitalizmi meşrulaştırmakta ve daha da mühim olarak onu ideal bir yaşam biçimi olarak sunmaktadır. Bu durum dünyada Amerika Birleşik Devletleri'nin kültürel, ekonomik ve politik egemenlik alanlarını genişlemesini sağlamakta ve bununla birlikte Amerikan yapımı, homojen ticari kitle kültürü bütün dünyaya ihraç edilmektedir (Yaylagül, 2010, s. 17-19). Decherney de, bu ideolojinin devletin de desteği ile filmler aracılığıyla dünyaya nasıl yayıldığı ve egemen olduğunu şu ifadeleri ile açıklamaktadır:

*“1910’lardan beri ABD hükümeti Hollywood’un küresel bir endüstri haline gelmesine yardımcı olacak ciddi miktarda kaynak sağladı; bazen Hollywood dünyayı Amerikanlaştırma mekanizması olarak görülür. Ne var ki Hollywood stüdyo sistemi her zaman küresel kültürü hem bir araya toplamış hem de yaymıştır; Amerika’ya ve dünyanın geri kalanını aynı şekilde Hollywoodlaştırmıştır”* (Decherney, 2019, s. 14).

2001 sonrası Hollywood sinemasında ses ve görüntü efekti kullanımının yoğunlaştığı dikkat çekmektedir. Hollywood filmleri sanat yapma gayreti dışında, seyirciyi şaşırtma amacıyla kurgulanan gösteri anlayışının ağır bastığı, hatta adeta sirk ya da havai fişek gösterisine dönüşen öğelerle doludur. Bilgisayar desteği ile üretilen filmler çocuk, genç ve yetişkin olmak üzere tüm izleyici kitlelerini sinema salonlarına çekmeyi amaçlamaktadır. Bu filmler Özön’e göre, seyirciyi oyalayan ve çoğunlukla tehlikeli ürünlerdir. Özellikle doğaüstü ve gizemli olayları ele alırken aslında seyirciyi yönlendirmekte, onu ele geçirmekte ve beynini yıkamaktadır (Özön, 2008, s. 252). Hollywood filmlerinin tema olarak dünyanın tehlikede ve kurtarılmayı bekleyen yapıda olması, günümüz konjonktüründe dünyanın içinden geçtiği dönemi sembolize etmektedir. Günümüz dünyası dünya egemenliğini ele geçirme, petrol ve su

savaşları ve bu kaynakları paylaşamama durumu, Amerika'nın dünyaya 'demokrasi' getirme çabası gibi gündemlerle meşgulken sinema seyircisi, Amerika'nın Hollywood filmleri ile yaydığı ideolojiye maruz kalmaktadır (Özön, 2008, s. 252-253).

Savaşların yoğunlaştığı günümüz dünyasında sinema seyircisi kendini gerçek dünyanın bu 'yorucu ve huzursuz edici' atmosferinden uzak tutacak sinema içeriklerine yönelmeyi tercih etmektedir. Ancak küresel seyirci bu atmosferden kaçarken sığındığı alanda, Hollywood filmlerinde, yeni bir ideoloji bombardımanına tutulmaktadır. Zira 2001 yılı sonrası Hollywood sinemasında, hangi film türünde olursa olsun (bilimkurgu, fantastik vb.) dünyayı kötülüklerden ve tehlikelerden koruma ve dünyaya egemen olma ideolojisi alt metinde yoğun olarak işlenmektedir. Hollywood sineması Scognamillo'nun da belirttiği üzere "*Hollywood ve Hollywood sonrası Amerikan sinemasında A.B.D. bir cennet gibi gösterilmiyor, yine de eksiği ve fazlası ile 'yaşanılacak bir yer'dir (A Place to Live), demokrasinin koruyucusu ve gerektiğinde koca bir gezegenin güvencesi* (Scognamillo, 1994, s. 58) konumundadır.

### 3.1.3. Hollywood ve Sinemada Değişen Üretim-Dağıtım-Gösterim İlişkileri

1930'lu yıllara gelindiğinde sinema dünyasını kendi belirlediği kriterler ile şekillendirmeye devam eden Hollywood sineması, yapımını üstlendiği filmlerin dağıtım ve gösterimini de kurduğu film şirketleri aracılığıyla üstlenmeye başlamıştır. Bu şekliyle Hollywood sineması, üretim aşamasındaki varlığını dağıtım ve gösterim alanlarına da taşıyarak sinema dünyasındaki hâkimiyetini genişletmiştir. Bu süreçte Hollywood'un sinemayı Amerikan kültürü ile egemen kılmak için emperyal bir araç olarak kullandığını ve bu girişime karşı önlem almak gerektiğini düşünen çeşitli devletlerin hükümetleri Hollywood filmlerine kota koymaya başlamıştır. Ancak bu kota uygulaması, durumu ulusal sinemaların lehine kısmen etkilemiş olsa da Hollywood sinemasının egemenliğini kısıtlayan bir etkiye yol açmamıştır (Manvell, 1968, s. 6).

Warner Brothers, 20. Century Fox ve Metro Goldwyn Mayer gibi dönemin ufak bağımsız film yapım şirketleri bir araya gelerek ilk Hollywood stüdyolarını kurmuştur. Bu bağımsız film şirketleri birleşmelerinin ardından prodüksiyonunu üstlendikleri filmlerin anlaşmalı oldukları sinema salonlarına dağıtımlarını da üstlenmiştir. Bu şekilde Amerikan iç pazarını kontrol altına almayı başaran stüdyolar faaliyet alanlarını genişleterek Avrupa pazarına yönelmiştir (Ulusoy, 2006, s. 7). Bununla birlikte Hollywood sineması artık çok uluslulaşmış

ve Londra merkezli Paramount ve Universal'ın müşterek olarak sahip olduğu United Pictures International (UIP), yirmi altı ülkede bulunan ofisleri, yirmi üç ülkede bulunan temsilcilikleri ve toplam iki yüz ülke ile olan iş ortaklıkları ile Hollywood sinemasının önde gelen dağıtım şirketleri arasında bulunmaktadır (Behlil, 2008, s. 2013).

*“Ancak alınan tüm önlemlere rağmen Hollywood’un tüm dünyada halen büyük bir güç olduğu görülmektedir. 1970 yılında Hollywood’un İtalya’daki payı, %33.7, Fransa’daki payı %35.2, İspanya’daki payı %35 iken, 1985 yılında Batı Avrupa’da alınan biletlerin %41’ini Hollywood yapımları oluşturmuş ve 1995 yılında bu oran %75’e yükselmiştir. 1999 yılında A.B.D., Batı Avrupa’ya %65, Asya ve Pasifik’e %17.4, Latin Amerika’ya %13, Orta Doğu ve Afrika’ya %2.3 oranında film ve kaset ihraç etmiştir. 2002 yılına gelindiğinde ise; Hollywood’un gişedeki hakimiyeti yirmi yılın en büyük gelişmesini göstermiş ve pazar payını %13.1 oranında artırmıştır. Böylece Hollywood’un uluslararası dolaşımından elde ettiği gelir 9.64 milyar dolara ulaşmış ve Avrupa’daki pazar payı %71’e çıkmıştır. 2004 yılında ise, film ihracatından elde ettiği gelir 14 milyar dolar seviyesine ulaşmıştır. Hollywood majörleri gelirlerinin %60’ını Avrupa’nın beş önemli pazarı olan Fransa, İtalya, İspanya, Almanya ve İngiltere’den elde etmektedir” (Orta, 2008, s. 166).*

Orta’nın sunduğu veriler ışığında ulus devletler tarafından alınan önlemlere rağmen Hollywood filmlerinin diğer pazarlarda olduğu gibi Fransa’da da etkinliğini sürdürmeye devam ettiği görülmektedir. Hollywood filmlerinin iç pazardaki egemenliğini ve etkisini kısıtlamaya, daha fazla yerli filmin iç pazardaki dolaşımının sağlanmasına yönelik alınan bu önlemin amacına hizmet etmediğini veriler ortaya koymaktadır. Hollywood bu süreçte Dünya sinema pazarını fethetmeye çabalarken, kendi iç pazarındaki hakimiyetini sürdürmek ve güçlendirmek üzere oligopol koşullar yaratmıştır (Trumpbour, 2002, s. 4). Orta’nın Miller’dan aktardığı (2008, s. 166-167) verilere göre Hollywood sinemasının egemenliği yalnızca Fransa’da değil ulusaşırı topraklarda giderek artmakta olduğu açıkça görülmektedir:

High concept kavramı öncelikli olarak Barry Diller tarafından kullanılmıştır. Diller kavramın daha ziyade ekonomik ve endüstriyel boyutu üzerinden kavramsallaştırmasının yanında Columbia Pictures Başkanı Peter Guber ve Disney Başkanı Jeffrey Katzenberg gibi isimler kavramı basit ve kolay anlaşılır anlatım biçimi olarak kavramsallaştıranlar da mevcuttur. High concept kavramı öncelikle televizyonda ve film endüstrisinde kullanılan bir kavram olmuş; kavramın anlamı daha sonra ise özellikle yüksek gişe geliri elde eden Hollywood filmlerinin işaret etmek için kullanılmıştır. Bu anlamda high concept daha ziyade ana akım sinema içerisinde ticari amaçlarla üretilen filmleri diğerlerinden ayırmak üzere

kullanılmaktadır. High concept çağdaş film endüstrisi içerisinde ekonomik ve endüstriyel kalıplar etrafında şekillene bir film yapım biçimi olarak düşünülmektedir. Sinemada high concept kavramı temel olarak iki ana unsura yaslanmaktadır. Bu unsurlardan ilki filmin tek bir cümle ile özetlenebilir ve pazarlanabilir yapıda olmasıdır. Filmin tek bir imge ile anılması ve kendinden söz ettirmesi ise high concept kapsamında değer taşıyan bir durumdur. İkinci unsur ise daha önce gişe başarısı elde eden filmlerin referans noktası olarak seçilmesidir. İçerik olarak daha önce tutan ve seyircinin takdiri ile karşılanan gişe filmlerinden hareketle bir üretim planlaması yapmak gişe başarısını şansa bırakmamak adına önem taşımaktadır (Decherney, 2019, s. 143). High concept stratejisi ile üretilen filmlerin genel özellikleri; ticari kar amacıyla üretilmiş olmaları, filmlerden elde edilecek geliri ve daha fazla kitlenin ilgisini çekebilmek amacıyla yıldız oyuncuların yer alması, yüksek oranda reklam almaları ve son olarak pazarlama stratejileri ile çok sayıda salonda gösterime girmeleridir (Wyatt, 1994, s. 7-20). Tüm bu öğeler high concept stratejisi ile üretilen ticari filmlerin daha kolay biçimde pazarlanabilmesini sağlamaktadır (Erus, 2010, s. 130).

Amerika Birleşik Devletleri, Birinci Dünya Savaşı'nın sonucunda ekonomik ve siyasi olarak ağır yaralar alan Avrupa devletleri karşısında siyasi ve ekonomik gücünü pekiştirmiştir. Endüstrileşme hareketlerine sinemanın erken döneminden itibaren ağırlık veren Hollywood sineması, elinde bulundurduğu iç pazar hakimiyetini genişleterek ulusal sınırları dışında sinema faaliyetlerini sürdürme stratejisi geliştirmiştir. Savaşın yarattığı zor koşullar ile mücadele eden Avrupa ülkeleri artık Hollywood sineması için iyi birer pazar haline gelmiştir. Ürettiği sanatsal içerikleri ile Avrupa sineması, Hollywood sinemasının eğlence içerikli yapımları ile rekabet etme noktasında zorluk yaşamaya başlamıştır. Avrupa sineması böylece diğer ülke sinemaları gibi 1900'lü yılların ilk çeyreğinden itibaren hem ekonomik hem de ideolojik olarak Hollywood sinemasının ezici etkisine maruz kalmıştır (Altunç, 2008, s. 19).

Bununla birlikte A.B.D sinema alanında ilk örgütlenmeye başlayan ülkelerdendir. Öykülü film çalışmalarının yanı sıra 1900'lü yılların henüz başlarında stüdyoların inşa edilmesini A.B.D'nin sinemanın endüstrileşmesi yönündeki gelişmelere öncülük ettiği şeklinde yorumlamak mümkündür. Sinemanın icadından kısa süre sonra endüstrileşme yönünde gelişmeler gösteren Hollywood sineması bu anlamda rekabet ettiği Avrupa sinemaları ile arasındaki mesafeyi giderek açmıştır. Hollywood'un dev bütçeli stüdyoları sadece film

yapmakla kalmamış; aynı zamanda sinemanın gelecek vadeden yıldız, yönetmen ve yapımcılarını kendi bünyesine katmış; filmlerin dağıtım ve gösterime girmesinin de kontrolünü sağlamış; dağıtım ve gösterim aşamalarında da kendi egemenlik alanını oluşturmayı başarmıştır. Hollywood sineması bu şekilde ekonomistlerin “dikey entegrasyon” olarak adlandırdıkları bir endüstri yapısına bürünmüştür. Major film yapım şirketleri, film üretiminden elde edecekleri geliri garanti altına almak ve olası ekonomik riskleri minimize etmek amacıyla bu yapıyı tesis ettiği anlaşılmaktadır. Bu yapı ekonomik getiriyi garanti altına alırken, endüstrinin dağıtım, gösterim ve tüketim aşamalarını bir bütün olarak kabul ederek ve kontrol altına alarak elde edecekleri gelirden istikrar sağlamayı ve mümkünse yükseltmeyi hedeflemektedir (Yaylagül, 2010, s. 16).

Dünya çapında en fazla gişe başarısı elde eden filmlerin yapımını ve dağıtımını Buena Vista (Walt Disney Company'nin bir iştiraki), Sony Pictures, Twentieth Century Fox, Universal Pictures, Warner Brothers ve Paramount gibi Amerikan menşeli majör film yapım şirketleri üstlenmektedir. Bu şirketler, gişe rekorları kıran Hollywood filmlerinin ve kendi pazarlarında ticari olarak başarılı olmaları muhtemel yerel olarak üretilen filmlerin dağıtımını yönetmek suretiyle Latin Amerika ve Batı Avrupa’da olduğu gibi dünyanın çeşitli ülkelerinde baskın bir konuma sahip olmuştur (uis.unesco.org, s. 13). Amerikan menşeli majör film yapım şirketlerinin dünya çapında ulusal pazarlardaki baskın pozisyonu hangi içeriklerin beyaz perdede seyirci ile buluşacağına ve nasıl buluşacağına doğrudan etki etmektedir. Majörler bu durumda belirleyici rol oynarken, Avrupa kıtasının önemli bir üretim geleneğine sahip ulusal sinemaları ürettikleri filmlerin sınırları ötesine ulaşamamasıyla karşı karşıya gelmektedir (uis.unesco.org, s. 35).

Hollywood sinemasından kaynaklanan ticari ve kültürel tehditlere karşı aralarında Kanada, Çin, Güney Kore ve Fransa gibi ülkelerin de olduğu çok sayıda ülke politik önlemler alma yolunu seçmiştir. Bu önlemlere televizyonda yabancı yayın içeriklerini kısıtlamak ve yerel film endüstrisini desteklemek örnek gösterilebilir. Hollywood sineması karşısında alınan bu önlemler yerelliği koruma, yabancı müdahalesini de bertaraf etmeye yönelik hem korumacı hem de ofansif teşviklerdir (Scott, 2005, s. 166). Ancak Hollywood sineması tüm bu önlemlere karşın Birinci Dünya Savaşı’ndan bu yana sinemadaki yapım, dağıtım ve gösterim hâkimiyetini sürdürmüştür. Hollywood sineması, günümüzde film yapım ve dağıtım şirketleri, dünya

apında hayran kitlesi bulunan yıldızları, ödüllü yönetmenleri ile dev bir endüstri haline gelmiştir. Sahip olduğu tüm kaynakları Hollllywood sinemasına dünya sinemasına yön verme ve ulusal sınırların ardına taşınan bir endüstri halini alma gücünü kazandırmaktadır.

*“1914-1929 dönemi, Hollywood’u merkez olarak seçmiş olan Amerikan sinemasının kesin yapılanma dönemidir. Birinci Dünya Savaşı boyunca (1914-1918) ve savaş sonrası yıllarda Kuzey ve Güney Amerika’da yalnızca Amerikan filmleri gösterildiği gibi aynı filmler Avrupa sinema pazarlarının % 90’ını işgal ediyorlar, bugüne kadar süregelen bir yapım/dağıtım/tanıtım siyaseti sayesinde” (Scognamillo, 1994, s. 29).*

Birinci Dünya Savaşı’ndan merkezi Kuzey Amerika ve Avrupa olan Büyük Buhran’a kadar geçen süreyi Hollywood sinemasının temel oluşumunun gerçekleştiği dönem olarak tanımlayan Scognamillo, Hollywood filmlerinin iç pazara yönelik hâkimiyetini ortaya koyarken dış pazardaki başarısını da vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra, Hollywood sinemasının 1900’l yılların başlarından itibaren bu etki alanını geliştiren faaliyetlere örnek olarak şunları ifade etmektedir (Scognamillo, 1994, s. 28):

*“A.B.D ’de ilk sinema salonu 1902’de Los Angeles’te açılıyor ve onu, üç yıl sonra, New York’ta açılan bir salon izliyor. 1905’te ‘Nickelodeon’ adı ile tanına daha rahat ve geniş sinema salonları(200 ile 300 koltuklu) faaliyete geçiyor ve birkaç yıl içinde ülkenin her yanına ulaşıyorlar (1906’da 100 ‘Nickelodeon’, 1908’de ise 10.000)”.*

Bunun yanı sıra yapım, dağıtım ve gösterim modellerinin küreselleşmesi, sinemada üretim koşullarının yapısal olarak farklılaşmasına neden olmaktadır. Bu farklılaşma şüphesiz yeni bir anlatı modelini de beraberinde getirdiğine işaret etmektedir. Hollywood filmlerinin başarısı arttıka finanse edilmelerini, pazarlamalarını ve ihraç edilmelerini daha kolay ve olanaklı hale gelmiştir. Kapitalist retim tarzını benimseyen majör film yapım şirketleri; yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarına hâkim olarak sermayenin ve uluslararası eğlence şirketlerinin bir parçası olmaktadır (Yaylagül, 2010, s. 11).

Amerikan medya şirketlerinin pek çoğunun Amerika Birleşik Devletleri merkezli üretim ve dağıtım anlayışından sıyrılarak daha ziyade ulusaşırı üretim ve dağıtım modeline odaklanmaya başladıkları görülmektedir (Landler’dan akt. Kırca, 2001, s.177). Bunun sinyalleri hem televizyon sektöründe hem de sinema sektöründe görülmektedir. CNN, El Cezire gibi medya sektörünün nc isimlerinde görülen üretim ve dağıtım modellerinin

ulusötesileşmesi durumu ile sinema alanında da karşılaşılmaktadır. Warner Brothers, Twentieth Century Fox, Paramount gibi Amerika Birleşik Devletleri merkezli büyük film yapım ve dağıtım şirketleri de son yıllarda etki alanlarını genişleterek ulusaşırı pazarlara açılma eğilimi göstermiş ve bu anlamıyla ulusötesileşme belirtileri göstermeye başlamışlardır.

### **3.2. KÜRESELLEŞME, KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE HOLLYWOOD**

Kültür toplum tarafından üretilen bir olgu iken günümüzde kültürün kendisinin bizzat endüstri haline gelmesi, toplumu da bu endüstrinin ürettiği ve alınır-satılır hale gelen kültür ürünlerini yalnızca tüketen konumuna indirgemıştır. Kültürel küreselleşme ise bir yanıyla kültürel emperyalizme denk gelmektedir. Kültürel emperyalizm kavramsal olarak egemen kültürlerin korunmaya değer ‘öteki’ kültürleri baskıladığı fikrinin kabulüdür. Kültür emperyalizminde güçlü olan; televizyon ve film gibi sahip olduğu tüm araçları zayıf olan kültürü domine etmek ve baskılamak için kullanmaktadır. Bütün alanlarda tüm dünyayı saran alışkanlıkların egemen kültür araçları ile düzenlendiği sistem içerisinde yerel kültürlerin, kimliklerin korunması zorlu bir hal almıştır. Kültür emperyalizmi olarak kavramsallaştırılan söylem temel olarak kültürel küreselleşmeye, Amerikan menşeli tüketim ürünlerinin, yaşam biçimlerinin, kültürel değerlerin yayılmasına ve baskın biçimde konumlanışına eleştirel bir yaklaşım ile ele almaktan ibarettir (Tomlinson, 2013, s. 284-296).

Bir kültür endüstrisi kurumu olarak sinemanın kitlelerin tüketimine uygun olarak düzenlendiği ve kültür endüstrisinin kültürü yeniden üreterek onu standartlaştırdığını düşünen Adorno’nun kültür endüstrisi ve sinema eksenindeki fikritayatından yola çıkarak Hollywood sineması ve kültür endüstrisi ilişkisine yakından bakmak yararlı olacaktır.

#### **3.2.1. Bir Kültür Endüstrisi Kurumu Olarak Hollywood Sineması**

Günlük yaşamımızda küreselleşmenin insan yaşamına sunduğu olumlu katkılar yakından hissedilmektedir. Ancak bu olumlu etkilerin yanı sıra küreselleşmenin kültürel etkileri, tektipleştirici etkisi bakımından düşünüldüğünde insan ve toplum yaşamında çeşitli dönüşümlerin yaşanmasına neden olmaktadır. Bu dönüşümlerin başında ulusal kültürlerin baskılanarak küresel kültürün dünyaya egemen olmasıdır. Bu egemenliğin merkezi ise, Amerikan kültürüdür. “*Amerikan televizyonuna, müziğine, yiyeceğine, giysilerine ve filmlerine yer açmak için yerel popüler ya da geleneksel biçimlerin saf dışı edilmesi ya da dilsizleştirilmesi*

yoluyla dünya kültürünün tektipleştirilmesi, birçokları tarafından küreselleşmenin esası olarak görülmüştür” (Jameson, 2000, s. 41). Amerikan kültürünün dünyaya yayılarak yerel ve ulusal değer ve motiflerin bertaraf edilmesi bu noktada küreselleşmenin esası olarak yorumlanmaktadır. Dolayısıyla küreselleşme ile kültür endüstrisi birbirinden ayrı olarak düşünülemeyecek iki kavram olarak karşımızda durmaktadır. Birbirine neden-sonuç veya sebep-sonuç ilişkisi kadar yakın olan bu iki olgu, dünyanın kültürel dönüşümü ya da dünyanın amerikanlaşmasına yönelik en sık başvurulmuş iki kavramdır.

Adorno, *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* başlıklı eserinde derinlemesine bir kültür endüstrisi tanımlaması ortaya koymaktadır. Adorno’nun kültür endüstrisine ilişkin temel bakışını kültürel ürünün standardizasyonu ve dağıtım olanaklarının rasyonelleştirilmesi belirlemektedir.

*“Kültür endüstrisinde ilerleme olarak gösterilen, sürekli yeni diye yüceltilen her şey, başsız-sonsuz bir aynılığı gizlemektedir; bu bağlamda değişimler, kültüre ilk egemen olduğu günden beri kâr güdüsü ne kadar değiştiyse o kadar değişmiş olan bir iskeleti maskeleymektedir. Bu nedenle, “endüstri” teriminin ilk anlamında alınmaması yerinde olur. Bu terim doğrudan doğruya üretim sürecini değil, kültürel malın standardizasyonunu –her sinema seyircisinin aşına olduğu Western filmlerinde olduğu gibi– ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesini anlatmak amacıyla kullanılmaktadır. Kültür endüstrisinin ana sektörü olan sinemada üretim süreci, geniş bir işbölümündeki, makine kullanımı ve –kültür endüstrisi içinde aktif olan sanatçılarla onu yönetenler arasındaki uzun süreli çatışmada ifadesini bulan– emekçilerin üretim araçlarından ayrılması vb teknik işleyiş tarzlarını anımsatsa da bireysel üretim formları yine de korunmaktadır” (Adorno, 2003, s. 13-14).*

Bir kültür endüstrisi kurumu olarak Hollywood sineması küresel seyircinin arzu ve beklentisine göre ürettiği içerikler ile endüstrinin devamlılığını sağlamaktadır. Küresel seyircinin sinemasal içeriklere karşı takındığı tutum ve tüketim alışkanlığı Hollywood sinemasının üretim yapısına şekil vermektedir. Kültür endüstrisinin birer ürünü olan Hollywood filmleri zaman zaman izleyicinin beğenisi ile karşılaşma ve gişede gelir başarısı sağlama bağlamında devam filmlerinin çekilmesi, zaman zaman ise tutan projelerin yeniden üretilmesi gibi stratejiler aracılığıyla geliştirilmektedir. Hollywood sinemasının ürettiği içerikler ile küresel seyirciyi kendine bağladığını ve uydurduğunu düşünen Adorno, şu sözleri ile kültür endüstrisinde kar güdüsü ile hareket eden ticari organizasyonların kitlelerin tüketimine göre üretim sürecini ve tüketimin yapısını belirlediğini ifade etmektedir (Adorno, 2003, s. 12):

*“Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Kitlelerin tüketimine göre düzenlenen ve büyük ölçüde o tüketimin yapısını belirleyen ürünler, tüm sektörlerde az çok bir plana göre üretilir. Tüm sektörler yapısal olarak benzerdir ya da en azından birbirinin açıklarını kapatarak, neredeyse tamamen gediksiz bir sistem oluştururlar. Bunu olanaklı kılan sadece çağdaş teknik olanaklar değil, aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur”.*

‘Erkeğin’ ‘kadın’, ‘zenginin’ ‘yoksul’, ‘beyaz’ olanın ‘siyah’ üzerindeki egemenliğinin hüküm sürdüğü (Özer, 2015, s. 224) ve ilişkilerin cinsiyet, sınıf, ırk üzerinden konumlandığı ve şekillendiği dünyada; siyasi ve ekonomik ilişkilerce şekillenen gerek söylem gerekse üretim koşullarında güç ve egemenliğin eşitsiz dağılımından sinema da nasibini almaktadır. Elit gücün ve egemen kurumların temsilcisi olan ana akım sinema, Avrupa sanat sineması ve marjda kalanı ifade etmek için kullanılan Üçüncü Sinema sinemada egemenlik ilişkilerinin biçimlendirdiği üretim yapısını tamamlayan parçalardır. Farklı üretim şekillerine dayanan bu üç kategorili sinema yapısı içerisinde Hollywood sineması lehine egemenlik sahalarının oluştuğu ve bu sahaların giderek geliştiği görülmektedir.

Hollywood sineması kültürel hegemonya kurma yolunda emin adımlarla ilerlemesini sağlayan çeşitli dinamiklere sahiptir. Bunlardan ilki izleyicisine hâkim ve üstün bir yaşam standardı sunması ve her filmde bu standartları görünür hale getirmesidir. Amerikan kültürel kodlarının yerleşik olduğu Hollywood filmleri; starları, ulusötesi söylemi ve imajı ile dünyanın tüm noktalarındaki kitleler için sosyalleşme sürecinin bir parçası olmuştur. Amerikan ideolojisi ile yüklü küresel bir kültürü dünyaya pazarlama aracı olarak Hollywood filmleri dünya çapında yerel kültürü etkileyen ve dönüştüren bir dinamizme sahiptir.

*“Mattelart da benzer bir yaklaşımla küresel kültür anlayışının amaçlarından birinin tek bir imge pazarı yaratılması olduğunu belirtmekte ve Amerikan kültür endüstrisinin, küreselliğin parametrelerini belirlediğini vurgulamaktadır. Bunun nedenlerinden biri Amerika’nın kültürel üretimi başlangıcından beri endüstriyel bir girişim olarak görmesi, bir diğeri ise Amerikan pazarının karmaşık iç işleyişidir. Tüketici yapısının dünyadaki tüketici tabanı gibi kültürel bir çeşitlilik göstermesi, zamanla Amerika’nın kültür ürünleri üzerindeki tartışmasız egemenliğini beraberinde getirmiştir” (Yüksel, 2018, s. 333).*

Kültür endüstrisi kurumu olarak Hollywood sineması, filmler aracılığıyla kültürel birikimleri transfer etmekte ve satışa sunmaktadır. Hollywood sineması toplumların yeme-içme alışkanlıklarını, giyim tarzlarını, değer yargılarını kısaca kültürel dinamiklerini yavaş yavaş

eriterek köksüzleştirmektedir. Hollywood sinemasının da kültür üreten bir endüstri, Hollywood filmlerinin ise bu endüstrisinin birer metası olması gerçeğini bir sanat dalı olarak sinemanın ekonomik sisteme bu derece uyumlu olması, bağlı ve bağımlı hale gelmesi ile açıklamak mümkündür. *“Ancak, endüstri sözcüğünü düz anlamıyla anlamamak gerekir. Bu sözcük, konunun standartlaştırılmasına -her sinema izleyicisinin bildiği Western türü gibi- ve yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleştirilmesine gönderme yapar, dar anlamda üretim süreçlerine değil”* (Adorno, 2011, s. 112). Ancak Adorno’nun da ifade ettiği gibi kısa zamanda yükselen ve devleşen Hollywood sinemasının endüstriyel yapısını doğru biçimde alımlamak gerekmektedir. Öyle ki Hollywood sinemasının endüstriyel yapıya kavuşması üretim süreçlerinden değil; heryere ulaşma, heryerde olma stratejisinin elde ettiği başarıdan ve Hollywood filmlerinin kalıplaşan anlatısından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte endüstriyel üretim alanına dönüşen Hollywood sineması, seyircisini tüketici ya da müşteri olarak kabul etmektedir (Oskay, 2018, s. 173).

Bu kabule ilave olarak kültür endüstrisinin seyirciyi salonlara çekme noktasında sinemayı bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Kültür endüstrisi kurumu olarak Hollywood sinemasını endüstrileşme sürecinde egemen bir noktaya taşıyan bir diğer unsur ise seyirciyi sinema salonlarına çeken yaşam tarzının yaygınlık göstermesidir. Hollywood sineması seyircinin bu yaşam tarzının bir getirisi olan yorgunluğunu ve stresini atması için alan açmaktadır.

*“Kültür endüstrisi, en büyük gücünü ise insanlarda yorgun ve başarılı günler sonunda kafalarında şekillenen ‘eğlenceyi hak ettim’ düşüncesinden alır. Mekanikleşmiş çalışma hayatı ve ondan kaçış arasında popüler sanat köprü görevi görür. Bir şekilde sanat ürünlerinin tüketiminin zor günlerde arttığı görülür örneğin son ekonomik krizde sinemaya giden sayısında artış göstermiş olduğu saptandı. Bu durmadan işleyen karşılıklı alış veriş bir şekilde çökmeyen bir sinema endüstrisini oluşturur. Bu durumda tüketiciyi kaçırmamak gerekir ki, o zaman da riskli işlerden uzak durulmalıdır”* (Yeğinboy, 2011).

Hollywood sinemasının dünya sinemasına hâkim bir konum elde ederken bunu hangi güçle sağladığı ve bu gücü nereden aldığı sorusu gündeme gelmektedir. Wayne, Hollywood filmlerinin ve ürettiği içeriklerin dünya çapında popülerliğini koruması ve daha fazla tüketilmesini, Amerika’nın dünyadaki kültürel hegemonyasının bir sonucu olduğunu ima etmekte ve bu hegemonik durumun ulusal kültürlerin özgün içerikleri üzerinde tehdit oluşturduğunu ifade etmektedir (2002, s. 2). Wayne, Hollywood sinemasının dünyada sinema

faaliyetleri üzerinde hegemonik bir güç haline gelmesini kolaylaştıran etkenleri şu şekilde sıralamaktadır (2002, s. 6-7):

- Hollywood sinemasının yapısal özellikleri,
- Kapitalist ve yayılmacı niteliği,
- Film üretiminde artan yapım maliyetleri ve bu maliyetlerle ulusal sinemaların Hollywood ile rekabet edebilme şansının azalması,
- Hollywood sinemasının film üretiminde elde ettiği ekonomik başarıların alınacak yeni banka kredilerinin daha uygun koşullarda kullanılmasını sağlaması,
- Hollywood sinemasının dünyaya yayılmacı politikaları çerçevesinde etkin reklam ve pazarlama stratejilerinin yapılması,
- Dünyanın dört bir yanından yeteneklerin Hollywood'a toplanması,
- Kendi içeriklerini üretmede kültürel yayılmacılığı esas alan bir anlayışın neticesi olarak yapım sürecinin yanı sıra dağıtım mekanizması üzerinde de egemen olması.

Ticari bir endüstri olarak ekonomik çıkarlarını üretim planlamasının amacı haline getiren Hollywood sineması, bu amacı gerçekleştirmek üzere her türlü stratejiyi geliştirdiği ve uyguladığı görülmektedir. Filmlerin gişe başarısını garanti altına almak ve kar marjını yüksek tutmaya yönelik olarak yıldız oyuncuların varlığından yararlanmak bu stratejilerden biri olarak uygulanmaktadır. Filmde yıldız oyuncuların yer alması, hazır bir seyirci kitlesi olarak onların hayranlarını sinema salonlarına çekecektir. Bu şekilde Hollywood filmlerinde yıldız oyuncuların ikonolojik özelliklerinden faydalanılırken, diğer yandan ise gişe başarısı garanti altına alınmaktadır (Yaylagül, 2010, s. 15). Sahip olduğu tüm bu nitelikler Hollywood'un ekonomik ve ideolojik gücünü de yanına alarak sinemada kendisi lehine hegemonik bir yapı inşa etmesine olanak sağlamaktadır.

### **3.2.2. Küresel Egemenlik Bağlamında Hollywood Sineması**

Siyasal alanda yaşanan ulus devlet tartışmaları, sinemanın milli kimlik ile olan ilişkisini yoğun olarak gündeme getirmektedir. Sinemada ulusötesileşmenin en önemli

etkilerinden biri, Hollywood sinemasının egemen olduğu bir sinema endüstrisinin ortaya çıkması ve ulusal sinema endüstrilerinin erozyona uğramasıdır. Hollywood sinemasını küresel bir sinema endüstrisi ve ulusal sinemalar üzerinde baskı unsuru haline getiren ise Hollywood sinemasının kapitalist stratejiler çerçevesinde ulusallığı terk etmesinde saklıdır. Hollywood sinemasının kendi hegemonyasını kurmasının en önemli nedenlerinden bir diğeri de sinemanın erken döneminden itibaren endüstrileşme sürecine girmesi ve Amerika Birleşik Devletleri sınırları dışından gelebilecek her türlü teknolojiye ve filme kendini kapatarak sinemadaki egemenlik alanını kendi sınırları dışından başlatmış olmasıdır (Öcal, 2013, s. 193).

Sinemanın erken yıllarından itibaren dünya sinemasında vazgeçilmez bir konuma ulaşan Hollywood sineması (Teksoy, 2005, s. 83); bilgi, eğlence ve iletişim dünyasındaki hegemonik konumunu günümüzde de korumaya devam etmektedir (Elsaesser, 2005, s. 492). Hollywood sinemasının ekonomik olarak Birinci Dünya Savaşı’ndan itibaren sistematik olarak genişleyen dünya pazarındaki yeri ve etkisi sayesinde diğerkülke sinemalarını etkileme, onları gölgeleme kapasitesinin oldukça yüksek olduğu görölmektedir.

Hollywood sineması, sinemadaki hâkim konumunu özellikle ürettiğı filmlerden elde ettiğı gişebaşarısı ile oluşturmaktadır. Bir yanıyla dünyada en fazla izleyici sayısına ulaşan ve diğerk yanıyla da kültür endüstrisi ürünü olarak değerkendirilen içerikler üreten Hollywood sineması bu şekilde sinemada ekonomik ve kültürel/ideolojik üstünlük sağlamaktadır. Başarıya ulaşmada en önemli motivasyonlarından biri olan gişebaşarısı elde etme yolunda Hollywood sineması denenmiş ve izleyicinin beğenisi ile karşılanmış filmleri izleyiciye bir ‘yeniden üretim’ mantığı içerisinde sunmaktadır. Gişebaşarısı elde eden filmlerin devam filmlerini üretme, yine başarı elde eden ve dünya çapında milyonlarca izleyici sayısına ulaşan filmlerin farklı karakterler etrafında izleyiciye yeniden sunulması Hollywood sinemasının adeta bir stratejisi durumuna gelmiştir. Bu konu hakkında Abisel de şunları ifade etmektedir:

*“Hollywood’un dev stüdyoları, 1920’lerin rekabet koşulları içinde, bir yandan çarpıcı ve yeni konuların peşinde koşuyor, öte yandan da sınanmış olanların güvencesinden yararlanıyordu. Böylece Amerikan sinemasının, türleri, alttürleri ve tarzları çeşitlendi. Hangi filmin, ne zaman ve nasıl gişebaşarısı kazanabileceğinin kesin formülü hiçbir zaman bulunamadığından, yapılan yatırımın taşıdığı riske karşı, başarılı filmlerin benzerleri yapıldı, bazı nitelikleri tekrarlandı. Bunların yanı sıra stüdyolar zarar olasılığına karşı, bir yandan öngösterimlerle nabız ölçüp, öte yandan seyircinin hangi filmlere daha çok ilgi gösterdiğini sürekli izleyip kendilerini korumaya çalıştılar. Dolayısıyla*

*Hollywood için en önemli mesele, her zaman neyin nasıl satılacağı oldu. Sonuçta iki ayrı sistem film türleri ve yıldızcılık, bu açıdan en güvenilir dayanaklar olarak ortaya çıkmıştı” (Abisel, 1999, s. 42).*

Kırel de Abisel’e paralel olarak Hollywood sinemasının üretim biçimi ve anlatı yapısını dış pazara yönelik elde edeceği başarıyı hesaplayarak kurguladığını ve şekillendirdiğini ifade etmektedir (Kırel, 2006, s. 58). Hollywood sineması, birçok değişkeni göz önünde bulunduran küresel bir strateji ile film üretimi yapmaktadır.

Hollywood’un sahip olduğu imkânlar doğrultusunda hegemonik bir alan ve kurumsal bir güç inşa ettiği bilinen bir gerçektir (Teo, 2009, s. 425-426). Bu anlamda Hollywood sinemasının dünya sineması düzleminde ayrıcalıklı bir konumda olduğu fikri de kendiliğinden gelişip serpilmiştir. Hollywood sineması bu anlamda bir paradokstan ibarettir. Bir yandan sinemaya kazandırdığı yeni olanaklar noktasında destek görürken ulusal sinemanın gelişimi üzerinde bozucu bir etki yarattığı da düşünülmektedir. Durum ne olursa olsun, Hollywood sinemasının kültürün küreselleşmesinde hegemonik bir güç olduğu tartışmasız bir gerçektir. Bir mıknaş gibi dünyanın dört bir yanından gelen yetenekleri de kendine çekmekte, sahip olduğu ekonomik güç ile dünya sinemasına yön vermektedir. *“Ayrıca, nasıl ki Hollywood filmleri küresel finans ve prodüksiyon ekipleri ile film sektöründeki yetenekleri kendine çekiyorsa, küresel film prodüksiyonlarında da çoğunlukla Hollywood teknik ve personelinin yararlanılır”* (Kellner, 2011, s. 16). Bir yandan da kendini konumlandığı mevki itibarıyla dünyanın diğer sinemaları arasında karşılıklı bir çatışmayı teşvik etmektedir (Teo, 2009, s. 414).

Hollywood’u dünya sinemasında egemen bir noktaya taşıyarak küresel bir sinemaya dönüştüren önemli etkenlerden biri, Hollywood sinemasının Birinci Dünya Savaşı yıllarından itibaren farklı kültürlerden ve farklı milletlerden yapımcı, yönetmen ve oyuncu için cazibe merkezi haline gelmesidir (Akbulut, 2012, s. 12). Örneğin Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, Rex Ingram, Maurice Tourneur, W. F. Murnau, Victor Sjöström, Karl Freund gibi Avrupa sinemasının öncü yönetmenleri kendi ülkelerinde sinemaya dair edindikleri birikimi Amerika’ya göç etmek suretiyle Hollywood sinemasına taşımışlardır (Teksoy, 2005, s. 83). Sinema üretimi noktasında pekçok yönetmen ve yıldızın da erken dönemden itibaren Hollywood’a göç etmesi Hollywood’u sinemanın merkezine taşıyan bir başka unsur olarak dikkat çekmektedir. Bu anlamda Hollywood sinemasının erken dönemlerden itibaren

çokkültürlüğü benimseyen ve çokkültürlülükten beslenen yapısı ürettiği içeriklere yansımış ve dolayısıyla dünya seyircisine seslenme ve kucaklama vizyonunu daima ileri noktaya taşımıştır. Bu iki unsur Hollywood sinemasının küresel egemenliğinin önünü açan gelişmeler olarak karşımızda durmaktadır.

Dünya sinemasında Hollywood'u egemen bir noktaya taşıyan unsurlar ekonomik ve kültürel boyutlara sahiptir. Hollywood; yaş, cinsiyet, kimlik, kültür ayrımı yapmaksızın dünyanın her noktasından seyirciyi ürettiği içeriklerde buluşturmayı hedeflemektedir. Bu anlamda *Yüzüklerin Efendisi* serisinden başlayarak *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filmine gelene kadar yıl bazında dünya çapında en fazla izlenen film olma başarısını yakalayan ve gişede rekor kıran filmlerin başarısı, yetişkinlerin çocuklarıyla eğlenebileceği kadar sofistike aile filmleri olmalarının bir getirisi (Hall, 2002, s. 20). Tez kapsamında ele alınan örnek filmler ölçeğinde düşünüldüğünde Hollywood sineması filmlerini üretirken genel manada çocuk, genç ve yetişkin olmak üzere tüm izleyici kategorilerine hitap etmeyi hedeflemektedir. Daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı amaçlayan Hollywood sineması, içeriklerini 'herkese' göre üreterek gişede elde edeceği başarıyı ve daha fazla sayıda izleyiciye ulaşmayı garanti altına almaya çalışmaktadır. "*Hollywood, yirmili yıllardan itibaren uluslararası ve homojen bir kitle olarak değerlendirdiği seyirci kitlesine yönelik filmler üretmeye başladı ve altmışlara dek uzanan bir dönem boyunca, 'stüdyo sistemi' en parlak sonuçlarını aldı*" (Abisel, 1999, s. 43). Abisel'in de ifade ettiği gibi, Hollywood sinemasının film üretim stratejisinin bir parçası olan daha fazla sayıda küresel seyirciye ulaşabilme amacı, Hollywood sinemasının ekonomik ve siyasi olanaklar çerçevesinde küresel egemenlik alanını genişletmesini sağlamıştır. Bu anlamda Hollywood'un küreselleşmesinin arkasında yerel pazarları ve seyirciyi sömürgeleştirmesi yatmaktadır (Semati ve Sotirin, 1999, s. 176).

*"Kültürel bir dayatmadan ziyade kültürel bir kaybın hissedildiği küresel bağlamı, mekânlar ve kültür arasındaki tarihsel bağların kopuşu ve kültürel bir merkezsizleşme olarak nitelendirmek mümkündür. Sinema bağlamında bu durum ekonomik ve endüstriyel düzlemde ulusal bağları gevşemiş, artık bir "yeri" olmayan "küresel" bir Hollywood'a tekabül etmektedir. Hollywood'un "küresel" olarak nitelendirilebilecek temel pazarlama stratejilerinden blockbuster filmleri, 'hiçbir fark gözetmeden her yerde ve her mekânda hakim olmayı' amaçlamaktadır"* (Kara, 2016, s. 607-608).

Bununla birlikte *Harry Potter*, *Yüzüklerin Efendisi*, *Karayip Korsanları*, *Yenilmezler*, *Yıldız Savaşları* gibi Hollywood yapımı film serilerinin yapımını üstlenen şirketler eş zamanlı

olarak video oyunları, oyuncaklar vb. gibi araçlar tasarlayıp geliştirerek bunları piyasaya sürmekte ve dolayısıyla seyircinin filmleri farklı boyutlarda da deneyimlemesini sağlamaktadır. Bu durum majör fil yapım şirketlerinin filmlere entegre bir üretim yapısı sayesinde daha geniş bir hilkaye dünyası inşa etmektedir (Furby ve Hines, 2014, s. 92). Böylece Hollywood yalnızca film üreten bir endüstri değil, aynı zamanda bu endüstriyi çeşitli araçlar vasıtasıyla genişletme amacını güden bir merkez konumundadır. *Yıldız Savaşları* markalaşarak dünya çapında ticari başarı elden eden ve geniş bir pazara sahip olan ilk film olarak kabul edilir. Zira *Yıldız Savaşları*'nın tişörtleri, posterleri, müzikleri vb. yan ürünlerinden elde ettiği hasılatı filmde elde edilen gişe hasılatının oldukça üzerindedir. Bu anlamda *Yıldız Savaşları* 'ticari ürünler endüstrisini' oluşturan ilk film olma özelliğini taşımaktadır (Furby ve Hines, 2014, s. 118) ve *Yıldız Savaşları* ile başlayan bu furya 21. yüzyılda Hollywood tarafından üretilen filmler de bu strateji üzerine kurulmaya başlanmıştır.

Küreselleşmeden beslenen ve Hollywood'un omurgasını temsil eden çok uluslu film şirketleri uluslararası pazara yönelik olarak mal ve hizmet üretimi yapmakta ve dünyanın her yanına bu mal ve hizmetleri pazarlamaktadır. Küresel seyirciye yönelik olarak fikir ve ideoloji yüklü olan bu mal ve hizmetler aynı zamanda ekonomik gücünün sağladığı üstünlük ile A.B.D.'nin modernliğin sembolü olduğu inancını transfer etmeye çalışmaktadır (Ulusoy, 2006, s. 12-13). Böylece küreselleşmenin güç kazandırdığı Hollywood sayesinde Amerikan kültürünü ve kimliğini film anlatısının merkezine oturarak dünya çapında gösterim olanağı kazanan filmler aracılığıyla dünyaya aktarılmıştır. Küreselleşme ekseninde yaşanan bu aktarım ulusal kültürler açısından büyük tehlike oluşturmaktadır. Hollywood'un çok uluslu film yapım şirketlerinin global ölçekli stratejisini oluşturan bu tabloda filmlerin gelişen teknoloji kapsamında satılabilir ve kar elde edilebilir bir durumda olması ayrı bir yer tutmaktadır (Ulusoy, 2006, s. 12-13).

*“Hollywood filmlerinin hiç durmadan yarattığı ve kendi içinde geliştirdiği homojen kültürde sosyal sınıflar arasında kesin ayrımlar yoktur, “Amerikan Rüyası” olarak adlandırılan şeyi, herkesin her an her şeye sahip olabileceği umudunu filmlerinde yansıtmaktadır. Hollywood filmleri, Amerikan kültürünün üstünlüğünü vererek söz konusu kültüre karşı bir istek yaratmaktadır. Bu filmler, farklı zevklerde ve kültürlerdeki izleyiciyi ortak noktada buluşturan konu isleyişi ile tutarlılık sağlamaktadır. Bu özelliği ile kültürel kimlikleri belli ulusal formlara soku Hollywood, Amerika hayalini*

*farklı sosyal formlarda sunarak Amerikanlaşmış bir kültür sunmaktadır”*  
(Ulusoy, 2006, s. 12-13).

Hollywood sinemasının kimliği ve kültürü Amerikan kimliği ve kültüründe merkezileştirdiğini ve mutlu yaşam, özgürlük gibi temaları küresel seyircinin dikkatine sunduğunu belirten Ulusoy; faydacı, olumlu bir bakış açısıyla kurguladığı evrende küresel ve uluslararası bir birlik sunduğunu eklemektedir (Ulusoy, 2006, s. 14). Her yerde olma ve her mekânda egemen olmayı amaçlayan Hollywood sinemasının İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra daha yoğun bir uluslararasılaşma süreci içerisine girdiğini söylemek gerekmektedir. Ancak daha öncesine bakıldığında Hollywood sinemasının küresel pazar hâkimiyetini Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa film endüstrisinin düşmesiyle kazandığı görülmektedir. Hollywood sineması; ulusal iştirakler ve A.B.D. arasındaki yönetimsel kararların daha sıkı bir koordinasyonu, yoğun küresel ve yerel pazarlama kampanyalarının başlatılması ve uluslararası bir kitleyle başarı elde ederek yerel tercihlerin ön plana alınması gibi hem ekonomik hem de kültürel stratejilerle dünya piyasasındaki egemenliğini garanti altına almayı hedeflemiştir (Nicoli, ebha.org, s. 10). Öte yandan Birinci Dünya Savaşı'ndan bu yana elde ettiği konumunu korumaya devam eden Hollywood sinemasının küreselleşme dalgasının itici gücünü arkasına aldığı görülmektedir. Endüstrileşmenin yanı sıra sinemaya yön vermesi ve her yeni teknolojiye kısa zamanda uyum sağlaması Hollywood sinemasını sinema dünyasında sarsılmaz ve vazgeçilmez bir noktaya taşımıştır.

#### **3.2.4. Küresel Seyirci Neden Hollywood Filmleri İzliyor?**

Hollywood sinemasının dünyada küresel bir nitelik kazanarak evrensel bir sinema olarak kabul görmesini sağlayan nedenlere ek olarak rakamsal veriler eşliğinde Hollywood sinemasının 1989 yılından başlayarak dünyayı sarmalayan konumuna ve küresel seyircinin bir tercih olarak neden Hollywood sinemasına yöneldiğine odaklanmak yerinde olacaktır. Küresel seyircinin Hollywood filmlerine yönelmesinin nedenlerine geçmeden önce 1989 yılından günümüze değin dünya çapında ve Amerikan iç pazarında en fazla izlenen filmlere ilişkin sayısal verilerin yer aldığı tablolar şu şekildedir:

**Tablo 1:** 1989 yılından günümüze kadar yıllara göre dünya çapında en fazla izlenen ve en fazla gişe başarısı elde eden filmler<sup>2</sup>.

|    | Yıl  | Film                                             | Yönetmen                  | Yapım            | Dağıtım               | Gişe Geliri      |
|----|------|--------------------------------------------------|---------------------------|------------------|-----------------------|------------------|
| 1  | 1989 | <i>Indiana Jones and the Last Crusade</i>        | Steven Spielberg          | A.B.D.           | Paramount             | 474.171.806 \$   |
| 2  | 1990 | <i>Ghost</i>                                     | Jerry Zucker              | A.B.D.           | Paramount             | 505.702.588 \$   |
| 3  | 1991 | <i>Terminator 2: Judgment Day</i>                | James Cameron             | A.B.D.-Fransa    | TriStar               | 520.881.154 \$   |
| 4  | 1992 | <i>Aladin</i>                                    | Ron Clements, John Musker | A.B.D.           | Buena Vista           | 504.050.219 \$   |
| 5  | 1993 | <i>Jurassic Parc</i>                             | Steven Spielberg          | A.B.D.           | Universal             | 1.029.153.882 \$ |
| 6  | 1994 | <i>The Lion King</i>                             | Roger Allers, Rob Minkoff | A.B.D.           | Walt Disney Pictures  | 968.483.777 \$   |
| 7  | 1995 | <i>Toy Story</i>                                 | John Lasseter             | A.B.D.           | Buena Vista           | 373.554.033 \$   |
| 8  | 1996 | <i>Independence Day</i>                          | Roland Emmerich           | A.B.D.           | Twentieth Century Fox | 817.400.891 \$   |
| 9  | 1997 | <i>Titanic</i>                                   | James Cameron             | A.B.D.           | Paramount             | 2.187.463.944 \$ |
| 10 | 1998 | <i>Armageddon</i>                                | Michael Bay               | A.B.D.           | Buena Vista           | 553.709.788 \$   |
| 11 | 1999 | <i>Star Wars: Episode I - The Phantom Menace</i> | George Lucas              | A.B.D.           | Twentieth Century Fox | 1.027.044.677 \$ |
| 12 | 2000 | <i>Mission: Impossible II</i>                    | John Woo                  | A.B.D.-Almanya   | Paramount             | 546.388.105 \$   |
| 13 | 2001 | <i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</i>     | Chris Columbus            | A.B.D.-İngiltere | Warner Bros.          | 974.755.371 \$   |

<sup>2</sup> Tablo verileri, Internet Movie Database (IMDB) ve Box Office Mojo'dan 13.09.2018 tarihinde elde edilmiştir. Yıl bazında dünya çapında en fazla gişe geliri elde eden filmlerin sıralanmasında 1989 yılının başlangıç olarak belirlenmesi bu yıldan önceki verilerin mevcut olmamasından kaynaklanmaktadır.

|    |      |                                                                             |                                             |                     |                          |                  |
|----|------|-----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------|--------------------------|------------------|
|    |      | <i>(Harry Potter ve Felsefe Taşı)</i>                                       |                                             |                     |                          |                  |
| 14 | 2002 | <i>The Lord of the Rings: The Two Towers (Yüzüklerin Efendisi-İki Kule)</i> | Peter Jackson                               | A.B.D.-Yeni Zelanda | New Line Cinema          | 926.047.111 \$   |
| 15 | 2003 | <i>Yüzüklerin Efendisi-Kralın Dönüşü</i>                                    | Peter Jackson                               | A.B.D.-Yeni Zelanda | New Line Cinema          | 1.119.929.521 \$ |
| 16 | 2004 | <i>Shrek 2</i>                                                              | Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon | A.B.D.              | DreamWorks               | 919.838.758 \$   |
| 17 | 2005 | <i>Harry Potter ve Ateş Kadehi</i>                                          | Mike Newell                                 | A.B.D.-İngiltere    | Warner Bros Pictures     | 896.911.078 \$   |
| 18 | 2006 | <i>Karayip Korsanları-Ölü Adamın Sandığı</i>                                | Gore Verbinski                              | A.B.D.              | Buena Vista              | 1.066.179.725 \$ |
| 19 | 2007 | <i>Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu</i>                                    | Gore Verbinski                              | A.B.D.              | Walt Disney Pictures     | 963.420.425 \$   |
| 20 | 2008 | <i>Kara Şövalye</i>                                                         | Christopher Nolan                           | A.B.D.-İngiltere    | Warner Bros Pictures     | 1.004.558.444 \$ |
| 21 | 2009 | <i>Avatar</i>                                                               | James Cameron                               | A.B.D.-İngiltere    | Twentieth Century Fox    | 2.787.965.087 \$ |
| 22 | 2010 | <i>Toy Story 3</i>                                                          | Lee Unkrich                                 | A.B.D.              | Buena Vista              | 1.066.969.703 \$ |
| 23 | 2011 | <i>Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm 2</i>                            | David Yates                                 | A.B.D.-İngiltere    | Warner Bros Pictures     | 1.341.511.219 \$ |
| 24 | 2012 | <i>Yenilmezler</i>                                                          | Joss Whedon                                 | A.B.D.              | Marvel Studios-Paramount | 1.518.812.988 \$ |
| 25 | 2013 | <i>Frozen</i>                                                               | Chris Buck, Jennifer Lee                    | A.B.D.              | Buena Vista              | 1.276.480.335 \$ |
| 26 | 2014 | <i>Transformers: Kayıp Çağ</i>                                              | Michael Bay                                 | A.B.D.-Çin-         | Paramount                | 1.104.054.072 \$ |

|    |      |                                             |                          |           |                |                  |
|----|------|---------------------------------------------|--------------------------|-----------|----------------|------------------|
|    |      |                                             |                          | Hong Kong |                |                  |
| 27 | 2015 | <i>Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor</i>       | J.J. Abrams              | A.B.D.    | Lucas Films    | 2.068.223.624 \$ |
| 28 | 2016 | <i>Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı</i> | Anthony Russo, Joe Russo | A.B.D.    | Marvel Studios | 1.153.304.495 \$ |
| 29 | 2017 | <i>Yıldız Savaşları: Son Jedi</i>           | Rian Johnson             | A.B.D.    | Buena Vista    | 1.332.539.889 \$ |
| 30 | 2018 | <i>Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı</i>        | Anthony Russo, Joe Russo | A.B.D.    | Buena Vista    | 2.048.359.754 \$ |

**Tablo 2:** 1989 yılından günümüze kadar yıllara göre Amerika Birleşik Devletleri'nde en fazla izlenen ve en fazla gişe başarısı elde eden filmler ([www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com)).

|   | Yıl  | Film                                                           | Yönetmen                  | Yapım         | Dağıtım               | Gişe Geliri    |
|---|------|----------------------------------------------------------------|---------------------------|---------------|-----------------------|----------------|
| 1 | 1989 | <i>Batman</i>                                                  | Tim Burton                | A.B.D.        | Warner Bros.          | 251,348,343 \$ |
| 2 | 1990 | <i>Ghost (Hayalet)</i>                                         | Jerry Zucker              | A.B.D.        | Paramount             | 217,631,306 \$ |
| 3 | 1991 | <i>Terminator 2: Judgment Day (Terminatör 2: Kıyamet Günü)</i> | James Cameron             | A.B.D.-Fransa | TriStar               | 205,881,154 \$ |
| 4 | 1992 | <i>Batman Returns (Batman Dönüyor)</i>                         | Tim Burton                | A.B.D.        | Warner Bros.          | 162,902,340 \$ |
| 5 | 1993 | <i>Jurassic Parc</i>                                           | Steven Spielberg          | A.B.D.        | Universal             | 402,828,120 \$ |
| 6 | 1994 | <i>The Lion King (Aslan Kral)</i>                              | Roger Allers, Rob Minkoff | A.B.D.        | Walt Disney Pictures  | 422,783,777 \$ |
| 7 | 1995 | <i>Batman Forever (Batman Daima)</i>                           | Joel Schumacher           | A.B.D.        | Warner Bros.          | 184,069,126 \$ |
| 8 | 1996 | <i>Independence Day (Kurtuluş Günü)</i>                        | Roland Emmerich           | A.B.D.        | Twentieth Century Fox | 306,169,268 \$ |

|    |      |                                                                                                    |                                             |                      |                                  |                |
|----|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|----------------------|----------------------------------|----------------|
| 9  | 1997 | <i>Men in Black (Siyah Giyen Adamlar)</i>                                                          | Barry Sonnenfeld                            | A.B.D.               | Sony Pictures                    | 250,690,539 \$ |
| 10 | 1998 | <i>Titanic</i>                                                                                     | James Cameron                               | A.B.D.               | Paramount                        | 659,363,944 \$ |
| 11 | 1999 | <i>Star Wars: Episode I - The Phantom Menace (Yıldız Savaşları: Bölüm I- Gizli Tehlike)</i>        | George Lucas                                | A.B.D.               | Twentieth Century Fox            | 474,544,677 \$ |
| 12 | 2000 | <i>How the Grinch Stole Christmas</i>                                                              | Ron Howard                                  | A.B.D.               | Universal Pictures               | 260,044,825 \$ |
| 13 | 2001 | <i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone (Harry Potter ve Felsefe Taşı)</i>                        | Chris Columbus                              | A.B.D.- İngiltere    | Warner Bros.                     | 318,087,620 \$ |
| 14 | 2002 | <i>Spider-Man (Örümcek Adam)</i>                                                                   | Sam Raimi                                   | A.B.D.               | Marvel-Studios-Columbia Pictures | 407,022,860 \$ |
| 15 | 2003 | <i>Finding Nemo (Kayıp Balık Nemo)</i>                                                             | Andrew Stanton, Lee Unkrich                 | A.B.D.- Yeni Zelanda | Walt Disney Pictures             | 380,843,261 \$ |
| 16 | 2004 | <i>Shrek 2</i>                                                                                     | Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon | A.B.D.               | DreamWorks                       | 441,226,247 \$ |
| 17 | 2005 | <i>Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith (Yıldız Savaşları: Bölüm 3- Sith 'in İntikamı)</i> | Mike Newell                                 | A.B.D.- İngiltere    | Warner Bros Pictures             | 380,270,577 \$ |
| 18 | 2006 | <i>Karayip Korsanları- Ölü Adamın Sandığı</i>                                                      | Gore Verbinski                              | A.B.D.               | Buena Vista                      | 423,315,812 \$ |
| 19 | 2007 | <i>Spider-Man 3 (Örümcek Adam 3)</i>                                                               | Sam Raimi                                   | A.B.D.               | Marvel-Studios-Columbia Pictures | 336,530,303 \$ |

|    |      |                                                                                   |                               |                  |                                     |                |
|----|------|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|------------------|-------------------------------------|----------------|
| 20 | 2008 | <i>Kara Şövalye</i>                                                               | Christopher Nolan             | A.B.D.-İngiltere | Warner Bros Pictures                | 535,234,033 \$ |
| 21 | 2009 | <i>Transformers: Revenge of the Fallen (Transformers - Yenilenlerin intikamı)</i> | Michael Bay                   | A.B.D.           | Paramount                           | 402,111,870 \$ |
| 22 | 2010 | <i>Avatar</i>                                                                     | James Cameron                 | A.B.D.-İngiltere | Twentieth Century Fox               | 760,507,625 \$ |
| 23 | 2011 | <i>Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm 2</i>                                  | David Yates                   | A.B.D.-İngiltere | Warner Bros Pictures                | 381,409,310 \$ |
| 24 | 2012 | <i>Yenilmezler</i>                                                                | Joss Whedon                   | A.B.D.           | Marvel Studios-Paramount            | 623,357,910 \$ |
| 25 | 2013 | <i>Iron Man 3 (Demir Adam 3)</i>                                                  | Shane Black                   | A.B.D.           | Marvel Studios-Paramount            | 409,013,994 \$ |
| 26 | 2014 | <i>Guardians of the Galaxy (Galaksinin Koruyucuları)</i>                          | James Gunn                    | A.B.D.           | Marvel Studios                      | 333,176,600 \$ |
| 27 | 2015 | <i>Jurassic World</i>                                                             | Colin Trevorrow               | A.B.D.           | Universal Pictures                  | 652,270,625 \$ |
| 28 | 2016 | <i>Finding Dory (Kayıp Balık Dori)</i>                                            | Andrew Stanton, Angus MacLane | A.B.D.           | Walt Disney Pictures                | 486,295,561 \$ |
| 29 | 2017 | <i>Yıldız Savaşları: Son Jedi</i>                                                 | Rian Johnson                  | A.B.D.           | Buena Vista                         | 620,181,382 \$ |
| 30 | 2018 | <i>Black Panther</i>                                                              | Ryan Coogler                  | A.B.D.           | Marvel Studios-Walt Disney Pictures | 700,059,566 \$ |

Tablo 1’de sıralanan filmler, 1989 yılından günümüze kadar yıllara göre dünya çapında en fazla izlenen ve en fazla gişe başarısı elde eden filmlerdir. Bu filmlerin en önemli ortak özellikleri Hollywood sinemasının endüstriyel üretim mekanizması içerisinde büyük bütçelerle üretilmeleri ve dünya çapında geniş seyirci kitlelerine ulaşmalarıdır. Elbette dünya çapında yıllara ve izlenme oranlarına bakıldığında karşımıza yukarıdaki tablonun çıkması,

dünya sinema pazarında Hollywood sinemasının hissedilir etkisinden kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra yirmi dokuz filmin ortak özelliklerinden bir diğeri tümünün yapımında Hollywood sinemasının imzasının olmasıdır. 1989 yılından 2018 yılına kadar geçen süre içinde büyük yapım şirketleri tarafından dev bütçelerle üretilen Hollywood yapımı filmler dünya çapında geniş seyirci kitlelerine ulaşmayı ve bunun da ötesine geçerek dünyada en fazla izlenme oranlarını yakalamayı başarmıştır. Tablo 1 ve Tablo 2’de elde edilen veriler Hollywood sinemasının iç pazarda ve dış pazardaki hâkimiyetini ortaya koymakla birlikte 1989 yılından bu yana

Yine Tablo 1’de görüldüğü üzere, 2001 yılı itibariyle yıllara göre dünya çapında en fazla izlenen filmlerin tümünün yapımının arkasında Hollywood sinemasının dev bütçeli film şirketlerinin olduğu görülmektedir. Bir filmin izleyiciye ulaşmasında ve gösteriminin yapılmasında en önemli aşama olan dağıtım evresinde dev bütçeli Hollywood şirketlerinin hegemonyası açık biçimde hissedilmektedir. Hollywood yapımı filmlerin sinema salonlarında daha fazla gösterimde kalması ve buna bağlı olarak izlenme oranlarının yükselmesi, Hollywood sinemasının dağıtım evresindeki yoğun hâkimiyetinin doğal bir sonucudur. Küresel seyirciyi bu filmleri tercih etmeye ve izlemeye sevkeden motivasyonlardan yola çıkarak Hollywood sinemasının dünya seyircisini kucaklamayı başaran küresel bir sinema olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır.

*“Kuşkusuz, Hollywood’un en önemli gücünü küresel seyircisinin büyüklüğü oluşturmaktadır. Başka bir deyişle, Hollywood’un tartışılmaz gücü seyircisinin büyüklüğünde ve yaygınlığında aranmalıdır. Hollywood ürünleri dünya çapında hiç izlenmeseydi kesinlikle bugün bu kadar çok sayıda çalışmanın merkezini oluşturmayacaklardı. Hollywood’un küresel seyirciye dijital çoğaltım ve yayın olanakları ile daha kolay ulaşıyor olması, Hollywood filmlerinin sınır ve yasak tanımadan seyircisine ulaşabilme gücü yaşanan bu gerçekliği daha "canlı" hale getirmektedir. Bu bakışla "Hollywood olan"ın tam olarak ne olduğu bir kez daha düşünülmelidir. Hollywood bir film üretim biçimine işaret ettiği kadar bir düşünce yayma merkezidir de ve bu özelliği bertaraf edilmeyecek kadar ön plandadır” (Kırel, 2006, s. 59).*

1920’li yıllara damgasını vuran ve dünyayı iktisadi açıdan derinden etkileyen Büyük Buhran yıllarında Hollywood’un film üretimi, dağıtımı ve gösteriminden elde ettiği geliri gözle görülür biçimde azalmıştır. 1927 yılında 31,8 milyon dolar olan geliri, 1931’de 20,5 milyon dolara; 1932’de 3,1 milyon dolara; 1933’te ise 10,9 milyon dolara kadar düşüyor. Hollywood sinemasının 1950’li yıllara gelindiğinde yalnızca iç pazardan elde ettiği yıllık geliri

1.300.000.000 doları bulmuştur. Devam eden yıllarda hasılatına yıl yıl artırmayı başaran Hollywood sinemasının 1977 yılında elde ettiği net karı ise 2.325.000.000 dolara ulaşmıştır. 1990 yılı rakamlarına bakıldığında Hollywood sinemasının ürettiği filmlerin gösteriminden elde ettiği gelirin 3.204.000.000 dolar olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Hollywood sinemasının elde ettiği gelirin artması, yıllık film üretim sayısında da ciddi bir artış yaşanmasını sağlamıştır (Scognamillo, 1994, s. 31-37).

Emrah Alparslan Konukman'ın *Değişen Film İzleme Alışkanlıkları ve Sinema'da Hollywood Gerçeği: Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğrencilerinin Konuya Yaklaşımı* (2018) başlıklı çalışması sinema seyircisinin film tercihleri, sinemaya gitme alışkanlığı ve yerli ve yabancı yapımlar karşısındaki tutumu üzerine detaylı veriler içermektedir. Ankara, Gazi ve Başkent Üniversitelerinin İletişim Fakültelerinin Radyo-Televizyon Bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler üzerinden yapılan araştırmada öğrencilere sorulan sorulardan biri 'En çok hangi ülke yapımı sinemaları izlemeyi tercih ediyorsunuz?' sorusu olmuştur. Aşağıdaki tabloda (Konukman, 2018, s. 313) 119 öğrencinin soruya verdikleri yanıtlara yer verilmiştir:

**Tablo 3:** Emrah Alparslan Konukman'ın 'Değişen Film İzleme Alışkanlıkları ve Sinema'da Hollywood Gerçeği: Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğrencilerinin Konuya Yaklaşımı' başlıklı çalışması içerisinde yer alan ve üniversite öğrencilerinin ülke sinemalarına ilişkin tercihlerini ölçmeyi amaçlayan anket çalışmasının sonuçları.

|                                         |            |
|-----------------------------------------|------------|
| Hollywood                               | 75         |
| Türk Sineması                           | 12         |
| İran Sineması                           | 7          |
| Bollywood                               | 5          |
| Fransız Sineması                        | 11         |
| Rus Sineması                            | 2          |
| Diğer (İspanyol, İtalyan, Bağımsız vb.) | 7          |
| <b>Toplam</b>                           | <b>119</b> |

Tabloya göre soruya yanıt veren 119 öğrencinin 75'i Hollywood sineması yanıtını vermiştir. Hollywood sineması, diğer ülke sinemalarına ciddi bir fark atarak sinema seyircisi tarafından en fazla tercih edilen sinema olmayı başarmıştır. Hollywood sineması yanıtından sonra verilen en yüksek yanıt olan Türk sineması yanıtını ise 12 öğrenci vermiştir. İlk iki yanıt arasında hemen hemen beş kat fark gözlenmektedir.

Ticari, kültürel ve ideolojik olarak dünya sinemasına yön veren Hollywood sinemasının dünya çapında popüler olmasının ve küresel seyircinin Hollywood sinemasını tercih

etmesinin en temel nedenlerinden biri filmlerin kendilerine sunduğu büyüdü dünyada saklıdır. Küresel seyircinin Hollywood filmlerini tercih etmesinin arkasında yatan itki, bu filmlerin seyirciyi kendini ait hissettiği bir alana davet ediyor olmasıdır (Kirel, 2004, s. 113). Hollywood sineması, gerçek yaşamın sorunlarından, sorumluluklarından, tüm olumsuzluklarından kaçmak için küresel seyirciye adeta bir ‘ferahlama alanı’ oluşturmakta ve onu film boyunca kendi ulusal kimliği ve kültüründen kopararak ‘güvenli bir yabancılık’ içerisinde katarsis yaşamasını sağlamaktadır. Ünsal Oskay, küresel seyircinin Hollywood filmlerine eğilim göstermesi ve onları dünya çapında en fazla izlenen filmler haline getirmesinin ardında yatan nedeni, Hollywood filmlerinin insanların toplumsal düzlemdeki inançsızlıklarını, korkularını, umut kırıklıklarını, beklentilerini, daha iyi bir yaşama ulaşabilmeye ilişkin umutlarını yansıtmaları ile açıklamaktadır (Oskay, 2018, s. 179-180). Oskay’a paralel olarak sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo da Hollywood yapımlarının içeriklerinin seyircinin beğenisine göre düzenleniyor olmasının Hollywood’a gişe garantisi sağladığını ifade etmektedir (Scognamillo, 1994, s. 66):

*“Seyircinin profili ve beklentileri, iç ve dış pazarda, belirli ve belirgin bir evrimden (veya bir şartlanmadan) geçerse bile ‘temel içgüdüleri’ değişmez, ancak kuşak farklılıkları gösterirler. 30’lu yıllardan 50’li yıllara ve televizyonun yayılmasına kadar Hollywood sineması ‘güvenli’ ve ‘güvenilir’ bir seyirci kalabalığına dayanıyor. İç pazarda bu seyirci büyük kentlerin ve, özellikle, küçük kentlerin, kasabaların, radyo ile de beslenen kırsal alanların seyircisidir. Durağan bir seyircidir bu, tutucu ve örfli, ulusal ve ırksal değerlere bağlıdır. Sinema, kendi ülkesinin bir ürünü olan sinema ona çizgiden ayrılmayan aksine çizgiyi vurgulayan (aile, yuva, vatanseverlik, inanç) öyküler, duygular ve kahramanlar vermelidir, onu hoş tutmalıdır, dertlerini unutturmalıdır, giderek uyutmalıdır”*

Scognamillo’nun da belirttiği üzere 1950’li yıllara kadar geçen sürede sinema seyircisinin profili ulusal ve ırksal değerlere sadakatle bağlı olan bir yapıdadır. Dolayısıyla 50’li yıllara kadar sinema seyircisinin genel manasıyla kendi ulusal kültürünün maddi-manevi öğeleriyle şekillenen bir anlatıyı kucaklamakta olduğu görülmektedir. Ancak küreselleşmenin toplumların ve kültürel yapılarının üzerine etkileri bağlamında düşünüldüğünde küresel seyirci, egemen kültür tarafından üretilen, egemen kültürün değerlerini benimseyen ve bunu açıkça

gösteren içeriklere yönelmektedir. Sinemada ağırlıkla hedeflediği seyircisini sinema salonlarına çekmeye yönelik üretim yapan Hollywood iç ve dış pazarda bu şekilde baskınlığını sürdürmeyi başarmıştır.

Kırel de (2004, s. 112) Hollywood sinemasının kültürel bir özellik olarak hitap ettiği seyircinin niteliğinin kozmopolit ve uluslararası olmasının sinema anlatısının da doğal olarak uluslararası olmasını sağladığını belirtmektedir. Hollywood sinemasının iç pazara yönelik kitlesinin, diğer bir deyişle Amerikan toplumunun kozmopolit yapıda oluşu, Hollywood yapımı filmlerin de kozmopolit bir üretim sistemi ve anlatı kurgusu içerisinde üretilmesine neden olmaktadır. Amerikan toplumunun göçmen nitelikli bir toplum olmasından kaynaklı olarak Hollywood sinemasına ilişkin anlatının ulusallıktan uzak, daha ziyade ulusüstü bir potansiyel taşıdığını belirtmek gerekmektedir. Kozmopolit ve uluslararası bir seyirci kitlesine hitap etme ve küresel seyirciyi kucaklama motivasyonu Hollywood filmlerinin sınıfsız, her izleyiciyi tek bir kimlikte ve kültürde birleştiren bir anlatı formülü ile üretilmesine itmiştir (Kırel, 2004, s. 113). Bu anlamda başından beri Hollywood filmleri seyircilerinin ulusal çeşitliliği nedeniyle küresel ve ulusötesi bir çekiciliğe sahiptir. İç pazarda elde edilen gelirin büyük kısmının göçmenlerden sağlanmasından dolayı, üretim stratejisi sosyal, politik ve kültürel çatışma ve farklılıkları minimize eden bir boyuta çekilmektedir (Nicoli, ebha.org, s. 10). Bununla birlikte kendi sınırları içerisinde yaşamını sürdüren göçmenleri ve küresel seyirciyi de kapsayacak biçimde küresel bir sinema dili oluşturan Hollywood, sınırlarını ulusal sinemaların üretimlerine kapatarak kendi iç pazarında da tamamen Hollywood hâkimiyetini egemen kılmıştır. Bu anlamda Amerikan seyircisinin Hollywood dışında üretilen filmlere sinema salonlarında erişiminin söz konusu olmadığı ortaya çıkmaktadır.

*“Amerikan halkı dışardan gelen filmleri seyretme olanağına sahip değildir. Amerikan film endüstrisi bu olanağı gücünü kullanarak ortadan kaldırmıştır. Hiçbir yabancı filmin, örneğin New York'ta bizim bölgedeki sinemalarda gösterilme olanağı yoktur. Bizim bölgenin nüfusu ne kadar? Çok değil, sadece 3.5 milyoncuk. Bırakın yabancı filmi bağımsız Amerikan film yapımcıların filmlerinin bile gösterilme olanağı sıfıra yakındır. Çünkü sinemaların çoğu dikey-entegrasyonun bir parçasıdır ve bağlı olduğu konglomeranın filmlerini gösterir”* (Erdoğan, www.irfanerdogan.com).

Özetle dünya sinemasında Hollywood filmlerinin görünürlüğü her geçen gün artarken Amerikan iç pazarında da Hollywood egemenliği göze çarpmaktadır. Hem iç hem de dış pazarda elde ettiği bu egemenliğin en temel nedenlerinden biri Hollywood piyasasına yabancı sinema içeriklerinin girme şansının bulunmamasıdır. İç pazarını kontrolü altında tutarak ve homojen yapısının bozulmamasına özen göstererek gişe gelirlerinin düşme riskini ortadan kaldıran Hollywood, aynı şekilde dış pazarın hakimiyetini de uyguladığı çeşitli stratejiler çerçevesinde korumayı başarmaktadır. Hollywood sineması bu şekilde iç ve dış pazar üzerindeki hakimiyetini stabilize ederek devam ettirmektedir.

### **3.3. HOLLYWOOD SİNEMASI NE KADAR ULUSAL VE NE KADAR AMERİKAN?**

Hollywood sineması film üretim aşamalarında ekonomik ve ideolojik olmak üzere çeşitli nedenlerle üstünlüğü ele geçirmiş bulunmaktadır. Sinemanın erken yıllarından itibaren elinde bulundurduğu sinemasal imkânları sistematik biçimde organize etmeyi ve bunun bir getirisi olarak endüstrileşmeyi başaran Hollywood sinemasının üretim stratejisi özellikle blockbuster film üretim stratejisi ile daima iç pazarın ötesine uzanmak ve küresel seyirciyi kucaklamak olmuştur. Bu amaç doğrultusunda Hollywood sineması, filmi kültür endüstrisinin bir ürünü olarak üreten ve bu ürünle tüm dünyaya yön verme ve yönetme egemenliğine ulaşmayı amaçlamıştır. Ürettiği içerikleri dünyaya Amerikan ideolojisini yayma amacıyla üretilmesi bakımından oldukça yerel; dünya seyriscisini kimlik ve kültürüstü bir noktada buluşturması bakımından ise oldukça evrenseldir. Bu noktada Hollywood sinemasının kimliğine ilişkin, özellikle Hollywood sinemasının Amerikan ulusal sineması olup olmadığına ilişkin, sorular ve sorunlar ortaya çıkmaktadır.

#### **3.3.1. Hollywood Sinemasının Kimliği ve Kültürü**

Günümüz dünyasında ekonomi, kültür, siyaset ve daha pek çok alanda belli değişim ve dönüşümlere yaşandığı gibi, sinemayı da ulusal başlığı ile belli bir coğrafyada sınırlamak ve sınırlarını belirlemek çelişkili tespitlerin ve belli yönleriyle eksik değerlendirmelerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Film dendiğinde şüphesiz ilk akla gelen ve dünya çapında yıl bazında en fazla film üretimi yapan endüstrilerden biri olan ve ana akım sinema olarak da adlandırılan Hollywood sineması, sınırları Amerika Birleşik Devletleri'ni aşan film yapım,

dağıtım ve gösterim ağı bir bütün olarak göz önüne alındığında Amerika Birleşik Devletleri'nin ulusal sineması olarak tahayyül edilebilir mi sorusu akla gelmektedir. Bu soruyu bir başka şekilde de sormak mümkün olabilmektedir: Bir filmin milli kimliğe sahip olması beklenebilir mi? Bir filmin bir ulusa ait olarak değerlendirilebilmesi için hangi ölçütlere sahip olması gerekir? Yapım, dağıtım, gösterim aşamaları göz önüne alındığında, farklı etnik kimlikten yönetmen ve oyunculara kapılarını açan, farklı ülkelerden yapımcıların bir araya gelerek üretime katıldığı Hollywood sinemasını günümüz koşullarında bir ulusal sinema olarak kabul etmek oldukça güçtür.

Hollywood sinemasını Amerikan ulusal sineması olarak tanımlayabilmenin önündeki ana engel Amerika Birleşik Devletleri merkezli film yapım şirketlerinin ulusötesi şirketler ile yapmış olduğu iş birlikleridir. Yüksek bütçeli şirketlerin pekçok Hollywood film yapım şirketini bünyelerine dâhil etmeleri ve ardından ulusötesi korporasyonların bu şirketleri satın almaları (Ulusay, 2008, s.29), Hollywood sinemasını bu süreçten itibaren Amerikan ulusal sineması olmaktan çıkararak ona büsbütün ulusötesi bir nitelik kazandırmaktadır. Hollywood şirketlerinin yapısında görülen bu büyüme ve genişleme Hollywood'un sinema dünyasında yapımı, dağıtımı ve gösterimi daha kolay biçimde kontrol etmesini sağlamıştır. Zira Hollywood sineması tarih boyunca, rakipleri Hollywood şirve Avrupalı kültürel milliyetçiler tarafından büyük oranda Amerikalı olarak tanımlanmıştır; ancak günümüzde Hollywood eleştirmenleri Hollywood filmlerini ulusal bir kültürün parçası olarak algılayamadıklarını iddia etmektedir. Bu, özellikle son yıllarda gittikçe daha fazla sayıda film eleştirmeninin ortaya koyduğu bir düşüncedir (Behlil, 2008, s. 212).

Hollywood sinemasının ürettiği söylemin taşıdığı kültür bakımından ne kadar ulusal olduğu tartışılır bir nokta haline gelmiştir. Hollywood'un Amerikan sineması olmaktan ve ulusal bir sinema olma niteliğinden uzaklaşmasının bir diğer temelini, Hollywood sinemasının ulusal bir oluşum olarak nitelendirilemeyecek kadar dünya sinema piyasası ile bütünleşmiş ve onu ele geçirmiş olması oluşturmaktadır. Hollywood sinemasının iç pazardaki üretiminin ulusötesi pazarlarda hâkimiyet sağlayabilmek üzere şekilleniyor olması Hollywood sinemasının Amerikan ulusal kimliğinin taşıyıcısı özelliğini yitirmesi noktasında olduğu düşünülmektedir (Miller ve diğerleri, 2012, s. 172).

“Film ve Televizyon Eylem Komitesi (FTAC) bir Hollywood koalisyonudur ve üretimin dışarıya kaçmasına karşı çıkmaktadır. Arkasında aktörlerin, yönetmenlerin, taşıma ekiplerinin ve diğerlerinin sendikalarının onayını alarak ‘Amerikan film ve televizyon endüstrisi bizim ulusal kültürel mirasımızın bir parçasıdır ve bir başka ulus tarafından teslim alınamaz’ diye protestolarda bulunmaktadır” (Miller ve diğerleri, 2012, s. 169).

Hollywood sineması olarak tanımlanan Amerikan sineması aynı zamanda doğrudan bir ulusal sinema olmaktan uzaklaşmaktadır. Bunun nedeni Hollywood sinemasının küresel bir üretim merkezi haline gelmesi ve bu merkezden tüm dünyayı etkisi altına alan sinemasal ürünler ihraç etmesidir. Bu noktada küreselleşme, kültür endüstrisi ve Hollywood arasındaki ilişki çemberi daha geniş bir hal almaktadır (Çelik, 2019, s. 322). Bu ilişki çemberinin genişlemesi Hollywood’un her yerde olma dünyanın her noktasına hâkim olma amacıyla elde ettiği gişe başarısı Hollywood’a ekonomik egemenlik; filmleri Amerikan ideolojisini dünyaya yaymak üzere birer araç olarak kullanarak kültürel egemenlik sağlamaktadır. Ürettiği içeriklerin dünya pazarında karşılık bulması ve küresel seyirciyi sinema salonlarına çekebilme stratejisi ile şekillenen üretim anlayışı Hollywood’un ulusötesi temalara eğilmesine neden olmuştur. Bu ulusötesi temalara özellikle 2001 yılı sonrası yoğun bir eğilim gösteren Hollywood, Amerikan ulusal görüntüsünü filmlerinde özgürlük, eşitlik, refah gibi olumlu özelliklerle özdeşleştirerek kurgulamıştır. Filmlerin hikâyelerini bu görüntüyü yaratmak için öyküler de dâhil olmak üzere bütün olanakları kullanmış (Bi’den akt. Çelik, 2019, s. 323) ve seyircinin zihin dünyasında taze tutmak için sürekli tekrar etmiştir. Bu genişleme ve istikrarını sürdürme ideolojisi Hollywood’u üretim sınırlarının ötesine taşımaktadır. Bu nedenle bir yanıla Amerikan ulusal sineması olarak üretimini sürdüren Hollywood sinemasını günümüz üretim koşulları, ilişkileri, kimliğin inşası ve kültürün küreselleşmesi dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda *dünyanın her yerine dokunaçları yayılmış bir ahtapot* (Brook, 2013) görüntüsü sergilemektedir. Bu anlamıyla Hollywood filmleri dünya çapında Amerikan kültürünün küreselleşmesine aracılık etmektedir.

Dünyanın her noktasına ulaşabilme, dünya seyircisini kucaklayabilme ideali, Hollywood sinemasını A.B.D’nin ötesine taşımış ve dünyaya yayılmasını sağlamıştır. Zamandan, mekândan ve her türlü kimlikten arınmış bir üretim anlayışı, Hollywood sinemasını ulusötesi bir forma büründürmektedir. Zira Filmleri kendi sahibi olduğu stüdyolar tarafından veya yan kuruluşları tarafından dünya çapında dağıtılmakta olan Hollywood sineması, 1900’lü

yılların henüz başlarında etkinlik alanını sınırların ötesine taşımış ve dünyaya açılmıştır. İcadından kısa süre sonra sinemanın gücünü ve ticari kazanç elde etme yönünü keşfeden ve inşa ettiği dev film yapım stüdyoları aracılığıyla kısa sürede endüstrileşen Hollywood sineması, içeriklerini dünya pazarında karşılık bulması ve ses getirmesi amacıyla üretmektedir. Üretim anlayışını endüstrinin ortaya çıkışından itibaren küresel bir düzlemde ilerleten Hollywood, biçimsel özellikleri ile ulusötesileşen sinemasını günümüzde yöneldiği içerikler ile de perçinlemektedir.

*“Amerikan sinemasına baktığımızda, başlangıcından bugüne kadar en çok kullandığı kaynaklara bir göz attığımızda, kültürel yelpazesinin çeşitliliği ve karmaşıklığı hemen dikkatimizi çeker. Amerikan sineması bir kültür taşıyıcısıdır. Ancak hangi kültürün? Her kültürün ve herhangi bir kültürün, çünkü bir ülke içindeki ırksal yelpaze bunu gerektirmektedir (Scognamillo, 1994, s. 63-64).*

Sinemanın kitleleri etkileme ve ekonomik pazar gücünü 1900’lü yılların başlarında fark eden Hollywood sineması, ilgisini Amerikan iç pazarından dünya pazarına çevirmiştir. Küreselleşme olgusu ile hız kazanan Hollywood sineması ve ulusötesilik tartışmaları iki farklı görüş etrafında şekillenmektedir. Bu görüşlerden ilki, küreselleşmenin esas olarak dünya sinema pazarında daha fazla egemenlik alanı kazanmak adına ulusallık ve yereliktен beslenmekten taviz vermenin Hollywood sineması üzerinde olumsuz bir etki yarattığıdır. İkinci görüş ise Hollywood sinemasının zaten Amerikan iç pazarının dışında kalan tüm coğrafyaları bir pazar haline getirdiğinden bu yana Hollywood sinemasının Amerikan ulusal sineması olduğunu iddia etmek gayrimuhtemel bir hal almıştır. Zira Amerikan vatandaşları çoğunlukla Hollywood sinemasının Amerikan kültürünün dünyaya yayılması noktasında önemli bir araç olarak işlevselleştiğini düşünmektedir. Ancak bu işlevsellik Hollywood sinemasının küresel seyirciyi kucaklama hedefiyle ulusallıktan uzaklaşarak evrensel öğeler ve kodlarla bezeli yeni bir anlatım ve söylem geliştirdiği gerçeğini bir kez daha hatırlatmaktadır. Bu anlamda yine Amerikan vatandaşlarının Hollywood sinemasının Amerikan ulusal kültürünün taşıyıcısı olduğu ile ilgili şüpheleri mevcuttur (Miller ve diğerleri, 2012, s. 27).

Günümüzde Amerikan toplumunda ulusötesileşmenin sinemada kültürel mirasın ve ulusal değerlerin korunmasına zarar verdiği düşüncesi gelişmeye başlamış ve bu düşünce toplum nazarında kaygı verici boyutlara ulaşmıştır. Hollywood sineması, dünya seyircisine ulaşma ve dünya sinema pazarı üzerindeki hâkimiyetini sürdürmek adına yereliktен uzaklaşmakta, ulusal sınırların ötesine seslenen evrensel içerikler üretmeye devam etmektedir

(Miller ve diğerkleri, 2012, s. 168). Dolayısıyla Hollywood bir taraftan dünya sinema pazarını elinde tutar ve ona hükmederken, diğerk taraftan Amerika kendi iktidarını Hollywood filmleri aracılığıyla yeniden üretmeye devam etmektedir.

Demek oluyor ki küreselleşen dünyada, filmler giderek daha ulusötesi bir karakter kazanmış ve Hollywood ürünleri, “Amerikan rüyası”nı tüm dünyaya ihraç etmek için güçlü birer araç olmuştur. Bu anlamıyla Hollywood ürünleri; üretim süreci düşünüldüğünde Amerikan; film senaryosunun filmin dağıtılacağı ülkeye özgü sembolik unsurlarla zenginleştirilmesi anlamında ise evrenseldir (Nicoli, ebha.org, s. 1-2).

### 3.3.2. Küresel Hollywood Karşısında Ulusal Sinemalar

Küreselleşme ile kültürel sınırlar aşınır ve insanlar ve toplumlar birbirlerine daha yakın hale gelmektedir. İnsanları ve toplumları birbirlerine daha yakın ve daha tanıdık kılan küreselleşme sinemada üretim alanlarını siyasi kutuplaşmalar ile şekillendiğı görölmektedir. Üretim alanlarını ideolojik ve estetik açıdan tanımlanmasının küresel kültürde güçleştiğı görölmektedir. Yeme-içme, giyinme, iletişim kurma, kısaca genel olarak tüm tüketim alışkanlıklarının küreselleştiğı ve her şeyin tek tipleştiğı dünya düzeninde her ulusun kendi ülke sınırları içerisinde icra ettiğı bir ulusal sinemanın varlığından en azından günümüzde hala söz edebilmek olanak dâhilinde görölmemektedir.

*“Birinci Sinema (Hollywood), İkinci Sinema (Avrupa Sanat Sineması) ve bu sinemalara alternatif olarak Solanas ve Getino’nun 60’lı yılların sonlarında önerdiği Üçüncü Sinema kategorileri soğuk savaş döneminin jeopolitik terimleriyle ifade edilen siyasi kutuplaşmaları yansıtmaktadır. Ancak estetik ve ideolojik farklılıkların temel alındığı konumlandırmalar, dolayısıyla sınırları vurgulayan sınıflandırmalar küresel kültürde terk edilmiş gözükmemektedir”* (Kara, 2016, s. 606).

Kara, sinemada siyasi kutuplaşmaları ifade etmek için çeşitli kategorilerin kullanıldığını ancak küresel kültür çağında ideolojik ve estetik farklılıkların, sınırlar içerisine hapsolan sınıflandırmaların kullanım dışı kaldığını belirtmektedir. Hollywood sineması, kamuoyunu etkileme ve kültürel değerkleri şekillendirme potansiyelinden dolayı bir kültür endüstrisi olarak kabul görmektedir. Hollywood sinemasını hegemonik bir güç olarak tahayyül eden bu ön kabul, dolayısıyla Hollywood sinemasının uluslararası politik bir sorun haline geldiğine işaret etmektedir. Öyle ki Fransa başta olmak üzere birçok ülke kendi sinema

endüstrilerini korumak adına önlemler almak durumunda kalmıştır (Stille, 2001, s. 1). Amerikan sinemasının bir yandan kendi sinema endüstrileri üzerindeki nüfuzunu azaltmak bir yandan da bu nüfuzun meydana getirdiği kültürel dönüşümü engellemek adına Fransa’da olduğu gibi Hollywood yapımı filmlere kota koymak gibi çeşitli tedbirler alınmıştır (Peña, 2001, s. 3-4). Hollywood ürünleri çoğu ülkenin iç pazarında ve uluslararası alanda lider olsa da her ulusal sinema, kendi etki alanlarının farklılığına rağmen hem ulusal hem de uluslararasıdır. Ancak ulusal sinemalar Hollywood sineması ile rekabet edebilecek düzeyde değildir, bununla birlikte tüm ulusal sinemalar Hollywood pratikleri ve normları ile birlikte Hollywood filmleri için birer pazar niteliği taşımaktadır (Elsaesser, 2005, s. 38). Bunun da ötesinde Hollywood ulusal bir sinema olarak kabul edilmemekte ve değerlendirilmemektedir (O’Regan, 2002, s. 139). Ulusal sinemalar, kendi yerel pazarlarına hükmedememek suretiyle Hollywood sinemasının dünya sineması üzerindeki hegemonik yapısına teslim olmuş ve bu haliyle dışarıya bağımlı izlenimi vermektedir (O’Regan, 2002, s. 141).

Klasik Hollywood film üretim biçimine dönüşen film yapımı, Birinci Dünya Savaşı’na kadar uluslararası bir üretim tarzı olara dikkat çekmekteydi. Film yapım biçimi Avrupa’da ya da Hollywood da aynı düzlemde ilerlemekteydi. Savaş öncesi üretilen filmler hızlı bir şekilde yayılıyor ve film yapımcıları küresel etkileşim içerisinde sinemaya dair bilgi alışverişinde bulunmaktaydı. Fakat Hollywood sinemasının savaşın yarattığı atmosferin de etkisi ile film üretiminde elde ettiği başarıyı dağıtım evresine de egemen olarak büyötmüştür. Hollywood sinemasının ani ve hızlı gelişimi karşısında kendi filmlerinin dünya pazarında ayırt edilebilmesini amaçlayan Avrupa ülkeleri sinemada yeni ulusal tarzlar geliştirmeye başlamıştır. Dışavurumcu Alman sinemasının, izlenimci Fransız sinemasının ve bunlar gibi ulusal tarzların 1920’li yıllarda gelişim göstermesinin gizemi, Hollywood sinemasının egemenliği ile rekabet edebilme arzusunda yatmaktadır (Decherney, 2019, s. 42).

Hollywood sinemasının İngilizce’yi temel dil olarak merkezde konumlandırması bakımından daha fazla evrensele yaklaşmayı, ulusötesileşmeyi arzuladığını söylemek mümkündür (Ray, 1985, s. 29). Ana dili İngilizce’den farklı olan bir oyuncu, İngilizce biliyorsa kendisine Hollywood’da yer bulabilmektedir. Fransız asıllı oyuncu Marion Cotillard, Hollywood yapımı filmlerde Fransızca değil, İngilizce konuşmaktadır. Bu filmlere örnek olarak *Başlangıç* (Inception, 2010) ve *Müttefik* (Allied, 2016) filmleri örnek gösterilebilir. Oynadığı

Fransız yapımı filmlerde Fransızca konuşan Cotillard'ın Hollywood filmlerinde İngiliz dilinde konuşması dikkat çekmektedir. Yine Fransız oyuncu Juliette Binoche da Fransız yapımı filmlerinde Fransızca konuşurken Hollywood yapımı filmlerde İngilizce konuşması ile dikkat çekmektedir. Örneğin Binoche'un oynadığı 2016 yapımı *Sils Maria: Ve Perde (Clouds of Sils Maria)* filminde karakterine İngiliz dilinde hayat vermektedir. Bir diğer örnek olarak Türk asıllı oyuncu Haluk Bilginer Türk yapımı filmlerinde Türkçe konuşmakta ancak oyuncunun 2016 yapımı *Ben-Hur* filminde İngilizce konuştuğu görülmektedir. Bu bağlamda ana dili farklı olan oyuncuların Hollywood bünyesinde İngilizce konuşma paydasında buluştukları görülmekte ve Hollywood sineması bu bağlamda sinemanın merkez noktası haline gelmektedir. Oyuncu boyutunun dışında yapım ekibinin ulusal kimliği de filmin ulusallığını tartışmalı hale getirmektedir. Kirel, Bozdemir'den yaptığı alıntısında filmi bir kimlik içerisinde değerlendirmenin zorluğuna vurgu yapmaktadır (Kirel, 2004, s. 104):

*“Ülke sinemasına inanmak konusu ince bir konu. Bu coğrafyanın ruhunu olabildiğince yansıtmaya çalışmanın desteklenmesi gereken bir çaba olduğuna her zaman inandım. Ama şurası da var ki, günden güne daralmaya başladı dünya, ileriki yıllarda daha da daralacak. Yani Arjantin filmini İtalya montajlıyor. Mesela bizden bir örnek vereyim. Almanya'da doğmuş bir Türk yönetmenler var. Bunlara ne diyeceğiz? Alman mı Türk mü? Alman parasıyla Türkçe film çekiyorlar. 'Gönlümdeki Köşk Olmasa' Danimarka filmi. Türk Oyuncularla Danimarkalı yönetmen tarafından Danimarka parası ile, Türkiye'de çekiliyor. Ne filmi bu? Yoksa bunlar gereksiz tartışmalar mı?”*

Kirel'in bıraktığı yerden başka bir örnekle sinema ve ulusallık tartışmalarına devam edilebilir. Deniz Gamze Ergüven'in yönetmenliğini yaptığı 2015 yapımı *Mustang* filmi Fransa, Türkiye, Katar ve Almanya ortak yapımıdır. Senaryosu Deniz Gamze Ergüven ve Alice Winocour tarafından yazılan film, Türkiye'de geçmekte ve tamamen Türk oyuncular katkıları ile üretilmiştir. Buna karşın Fransa'nın 2016 yılı Oscar adayı olan filmin ulusal kimliğine ilişkin bir düşünce üretebilme ve onu coğrafi bir sınır içerisinde dâhil etmek oldukça güç görünmektedir. Ortak yapımların farklı ülkelerin finansal desteği ile üretilmesi, farklı kimliklerden oyuncu ve yapım ekibinin biraraya gelmesi, kültürel içeriklerin değişkenlik göstermesi filmlerin kimliğini ortaya koyabilmeyi karmaşık hale getirmektedir (Cerrahoğlu, 2019, s. 525-526).

*“Birisi sinemadan konuşmaya başlıyorsa, bu Amerikan sinemasından söz ediyor demektir... Hollywood'u dışarıda bırakmaya niyetlenen her konuşma, Hollywood ile*

*başlamalıdır”* (Moretti, 2001). Moretti’nin Rotha’nın ifadesinden yaptığı bu alıntı, sinemadan bahsedilmesi durumunda akla ilk olarak Hollywood sinemasının geldiği tespitini doğrulamaktadır. Bu ifade ayrıca Hollywood sinemasını film pratiklerinin merkezine koyan bir alımlamanın dışavurumudur. Ulusal sinemaların varlığı ile ilgili tartışmalar Hollywood sinemasının dünya film endüstrisi üzerindeki egemenliğine referansla başlamaktadır (Semati ve Sotirin, 1999, s. 178). Hollywood sinemasının küresel çapta etkinlik alanına sahip olmasının temelleri Birinci Dünya Savaşı’ndan itibaren atılmaya başlamıştır. Avrupa ülkelerinin savaşta mücadele vermesi ve bu doğrultuda sinema faaliyetlerinin kısıtlılık göstermesi Hollywood sinemasının Avrupa sinemaları karşısında ilerleme göstermesi için bir fırsat olmuştur. Savaşla ekonomik yaralar alan ve bu yaraları sarma mücadelesi verirken yeni bir savaşla baş başa kalan Avrupa’da sinema faaliyetleri ikinci bir defa sekteye uğramıştır. Bu süreçte Hollywood sinemasının pazarı haline gelen Avrupa ülkeleri Hollywood sineması ile rekabet etmede geride kalmış; İkinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesi ile de aradaki mesafe giderek açılmaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı’nın savaşı yaşayan ülke sinemalarına etkisini fırsat bilen Hollywood sineması, bu ülkeleri potansiyel pazar haline getirerek diğer ülke sinemaları karşısında yükselişine devam etmiştir. Özellikle Avrupa sinemasında savaş nedeniyle yaşanan bu gerileme, Hollywood sineması karşısında ulusal sinemaların derinden etkilenmesine ve gerilemesine neden olmuştur. Buna ek olarak Kirel, Hollywood sinemasının endüstriyel ve kültürel yayılmacılığın etkilenen ulusal sinemaların ‘kendi evinde misafir’ olduklarını ifade etmektedir (2004, 100). *“Hollywood... tamamıyla Öteki olarak çok zor tasarlanır/düşünülür, çünkü hemen hemen her ulusun film kültürü itirazsız bir biçimde Hollywood’dur”* (Higson’dan akt. Kirel, 2004, s. 112).

Ulusal sinemaların çöküşüyle ilgili tartışmalar genellikle Hollywood’un dünya film pazarına egemenliği ve yerel film endüstrileri bağlamında oynadığı (yıkıcı) rol açısından ele alınmaktadır; bu açıdan değerlendirildiğinde ulusal sinemalar daima “Hollywood’a karşı” olarak tanımlanmakta ve konumlandırılmaktadır (Nicoli, ebha.org, s. 7). Bu anlamıyla ulusal sinemaların dünya sinemasındaki konumunu anlama ve anlamlandırabilmek onların Hollywood karşısındaki durumunu ile ilgili olmaktadır. Bunun temel nedeni ticari bir film endüstrisi olarak Hollywood’un diğer ülkelerin sinemalarını ekonomik ve kültürel olarak etkisi altına almasıdır. Bu durumla ilgili Kirel’in *“Bir ülke sineması incelendiğinde, ilk bakışta*

*doğrudan konuyla ilgisi yokmuş gibi görünse de söziün dönüp dolaşıp Hollywood'a geliyor oluşu ise neredeyse kaçınılmazdır” (2006, s. 54) anlam kazanmaktadır.*

Hollywood'un ulusal sinemaların dünya sinema pazarındaki etkisini azaltmak, verimliliğini düşürmek ve faaliyetlerini kısıtlayarak kendisine daha fazla alan açmak üzere kurmuş olduğu sistem çeşitli önlemlere dayanmaktadır. Bu önlemleri Scognamilllo, sinema salon zincirlerini satın almak ve dağıtım aşamasını kontrol altına almak şeklinde sıralamaktadır (1994, s. 32):

*“Dışpazarlarının rantabilitesini düşürmemek eşittir ulusal sinemaların verimliliğini ve (varsa) rekabetini dizginlemektir. Bu yüzden de önlemler alınır; örneğin sinema salonları zincirlerini satın almak ya da 'kapatmak', dağıtım şubeleri kurmak, o ülke sinemasını destekler gibi görünmek (dağıtıma alınan filmlerle), diplomatik yollardan (ticari anlaşmalar vb.) yasallaştırmayı yönlendirmek gibi”.*

Hollywood'un almış olduğu bu önlemler ulusal sinemaların Hollywood karşısında direnç gösterememesine neden olmuştur. Ancak bununla birlikte Hindistan, Çin, Güney Kore ve Japonya gibi ülkeler kendi sınırları içerisinde sahip oldukları endüstriyel ilişkiler çerçevesinde üretim yapmaya devam etmektedir. Ancak bu üretim kendi sınırları içerisinde kalması ve ulusötesi dolaşımının sınırlı ve kısıtlı kalmasından dolayı Hollywood'un dünyanın her noktasına ulaşabilme motivasyonu ile rekabet edebilecek bir konumda gelişim gösterememektedir. Hindistan, Çin, Güney Kore ve Japonya gibi Uzak Doğu ülkelerinde yapılan sinema üretiminin daha ziyade iç/yerel pazara yönelik olduğunu ileri sürmek mümkündür. Hedef kitlenin belli bir coğrafyanın kültürü ve kimliğine ait olması ve sınırlarının bu şekilde belli olması film üretiminde içeriğin de yerellikle şekillenmesine ve yerellikten beslenmesine neden olmaktadır. Örneğin Bollywood film endüstrisinin dağıtım ve gösterim sınırlarının hemen hemen Hindistan sınırları ile sınırlı kalması Bollywood filmlerinin ağırlıklı olarak Hint kültüründen beslenmesine, Hint kültürünün bir yansıması olmasına sebebiyet vermektedir.

Hollywood'un egemenliği, diğer ülke sinemalarını yerel içerik üretmeye itmiştir. Üretilen yerel içerikler, küreselleşmeye karşı bir cevap niteliğindedir. Ancak, ironik olarak, ulusal sinemalar bir yandan yerel içerik üretirken öte yandan da kendi kültürlerini dünyaya göstermeye çalışmaktadır. Sinema endüstrisine televizyon endüstrisinden geçen bu fikir, film

endüstrisinde yerel motifleri korumak amacını taşımaktadır. İlginç olan soru, Hollywood'un yerel, ulusal sinema tarafından evrensel bir paradigma olarak değiştirilip değiştirilemeyeceğidir. Şimdiye kadar, diğer ulusal sinemaları tamamlayan Hollywood'dur, ancak Hollywood'a alternatif bir paradigma sorunu yeni bir şey değildir ve Hollywood var olduğu sürece bu sorun gündeme gelmeye devam etmiştir (Teo, 2009, s. 416).

Sonuç itibarıyla Hollywood sinemasının ulusal sinemalar ile rekabetinin hegemonik bir düzlemde ilerlemekte olduğu görülmektedir. Zira Hollywood sineması sahip olduğu tüm ekonomik gücünü dünya sinemasında daha fazla görünür olma ve yer edinme stratejisi üzerinde kullanmaktadır. Ekonomik gücünün bir getirisi olarak emperyalist doğasını ulusal sinemaların yaşam alanlarını daraltmak ve onları günümüzde daha da küçülen sınırlara hapsedmek üzere kullanmaktadır. Bu anlamıyla Hollywood sineması dünya çapında ekonomik ve ideolojik boyutuyla devleşen bir endüstri konumuna yükselirken ulusal sinemaların etki alanından bahsetmek daha da güç hale gelmektedir.

### **3.4. HOLLYWOOD SİNEMASI ve ULUSÖTESİLİK**

Hollywood sineması, dünya sinemasının merkezini oluşturmaktadır. Sinemaya kazandırdığı yenilikler ve teknolojik ilerlemeler sayesinde dünya sinemasına yön vermekte ve taşıdığı dünya sinemasının lokomotif niteliği Hollywood sinemasına adeta diğer ülke sinemalarına öncülük eden pozisyonu kazandırmaktadır. Hızlı endüstrileşme sürecinin ardından üretim stratejisi büsbütün kitlesel tüketimi dayatan fordizme kayan Hollywood, hızlı üretimi kitlesel tüketimin hizmetine sunmuştur. Yine film yapımında üretimi ve dağıtımı birleştiren dikey entegrasyon sayesinde faaliyet alanı gün geçtikçe artan Hollywood, dünyanın her noktasında aynı filmi izleyen ve alımlayan küresel seyircinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sinemada üretimin küreselleşmesi, film yapım sürecini oluşturan unsurların çok uluslu olarak şekillenmesine; seyirci profilinin küreselleşmesi ise film metni içerisinde üretilen içeriklerin ulusal boyuttan sıyrılmasına neden olmuştur. Bu anlamda filmi biçimsel olarak inşa etme şekli küreselleşen ve doğal olarak ulusötesileşen Hollywood sinemasının içerik üretiminde de son dönemde ürettiği yapımlara bakıldığında küreselleşmenin etkisi altına girdiği görülmektedir. Bu noktada Hollywood'un küreselleşme süreci ile biçimde ve içerikte ulusötesileşmesine yakından bakmak gerekmektedir.

Günümüze değin bilhassa Avrupa sanat sineması ile ilişkilendirilen ve temel olarak biçimsel özellikleri aracılığıyla kategorize edilen ulusötesi sinema küresel kültür çağında farklı bir zemine oturmaktadır. Batı, coğrafi keşifler sonrasında Reform, Rönesans ve Aydınlanma hareketleri ve süreçleri ile elde ettiği maddi-manevi formasyonları dünyanın geri kalanından kendini ekonomik, sosyal, sanatsal, politik olarak ayırmak ve ayırtırmak üzere kullanmıştır. Dolayısıyla Batı imgesi ile bütünleşen Kıta Avrupası'nda ortak film yapım projeleri çerçevesinde gerçekleşmekte olan faaliyetleri ulusötesilik olarak okumak eksik bir değerlendirmeye götürmektedir. Avrupa'nın özellikle günümüz konjonktürü içerisinde kendinden olmayana ya da öteki olana surlar, sınırlar ören klancı zihniyeti (Kaplan, 2016, s. 96), sınırları içerisinde üretilen filmleri biçimsel ve içerik olarak ulusötesileştirmemektedir. Zira ulusötesi sinemanın çıkış noktasını temsil ettiği düşünülen Avrupa sinemasının günümüzde küresel ve evrensel kültürel değerlerden uzaklaşmış olması bu düşüncüyü güçlendirmektedir. Avrupa'nın küresele ve evrensele dair politikasının ve bir idealizminin bulunmayışına paralel olarak gelişen film üretimi karşısında Hollywood herkes adına sınırsız bir dünya vadeden içerikleri tüm dünyanın beğenisine sunmaktadır. Tam da bu noktada Hollywood'un başlangıçtan beri ekonomik bir güç olarak egemen ve bu sebeple ulusallıktan ziyade ideolojik olması Hollywood'un sinemada hegemonik ideolojiyi üretmesini kolaylaştırmıştır.

#### **3.4.1. Biçimsel Özellikleri ile Ulusötesileşen Hollywood**

Hollywood sinemasının dünya film pazarındaki hâkimiyeti 1920'li yılların başlarından itibaren hissedilir boyutlara ulaşmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren dünya sinema pazarına yön verici etkisiyle Hollywood sineması; üretimi, dağıtımı ve gösterimi ulusallıktan sıyrarak sinemaya küresel bir yön vermiştir. Bu anlamda Hollywood'u ulusötesi ulaşılabilirliği dolayısıyla Amerikan ulusal sineması olarak nitelemek (Crofts, 2000, s. 390) ve Hollywood'u Amerika Birleşik Devletleri topraklarına hapsetmek güçleşmiştir.

Sinemanın icadının henüz ilk yılları, The Edison gibi Amerikan şirketlerinin sinema piyasasında egemen olma mücadelesi verdiği yıllar olarak dikkat çekmektedir. Dünya sinema piyasasında egemen ve hâkim bir noktaya ulaşmak ve bu egemenliği kalıcı hale getirmek amacıyla Hollywood çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimlerin başında Motion Picture Patents Company'nin kurulması gelmektedir. Motion Picture Patents Company; yabancı şirketlerin A.B.D. içerisindeki faaliyetlerini düzenleyen, bu şirketlerin haklarını Motion Picture

Patents Company'ye devretmedikçe zor hale getiren yapısı ile Amerikan pazarında yabancı filmlerin dağıtımını kısıtlama ve Hollywood filmlerinin tüm dünyaya yayılmasını kolaylaştırma görevini üstlenmiştir (Miller ve diğerleri, 2012, 126-127). Dünya sinema piyasasına daha fazla Hollywood filmini servis etmenin önünü açacak şekilde yerel dağıtım şirketlerini satın almak bir diğer girişim olarak dikkat çekmektedir. Bu girişimler Hollywood sinemasının coğrafi olarak sinema pazarındaki üstünlüğünü garantilerken sayısal olarak da bu üstünlüğü perçinlemektedir. Öyle ki 1939 yılına gelindiğinde dünya sinema piyasasında dolaşıma giren filmlerin % 65'ini Hollywood sinemasının ürettiği görülmektedir (Miller ve diğerleri, 2012, s. 128-129).

1980'li yıllardan bu yana Hollywood sinemasının Batı Avrupa perdelerini ele geçirmeye yönelik çabası başarı ile sonuçlanmış; Doğu Avrupa ve diğer pazarlara yönelik önemli ilerlemelere bağlı olarak Hollywood sinemasının dünya film pazarındaki konumu giderek güçlenmiştir (Crofts, 2000, s. 390). Hollywood sinemasının 1990'lı yıllara gelindiğinde denizaşırı ülkelerden elde ettiği geliri ve denizaşırı sinema pazarındaki payı böylece katlanarak artmıştır. Öyle ki Hollywood sineması sinema salonlarından elde ettiği gelirin yarısını Amerika dışında kalan salonlardan elde etmiştir (Bordwell, 2016, s. 15). A.B.D.'nin yıllık film üretim sayısı, ürettiği filmleri dünya çapında daha fazla salonda gösterime sokarak daha fazla sayıda izleyici ile buluşturabilmesi düşünüldüğünde sayısal verilerin Hollywood sinemasının 'İkinci Sinema' ve 'Üçüncü Sinema' üzerinde oluşturduğu baskıyı net biçimde hissedilir hale getirmektedir. 1985 yılı verilerine bakıldığında Avrupa izleyicisinin satın aldığı biletlerin % 45'i Hollywood filmlerine aittir. 1995 yılına gelindiğinde bu oranın % 75'e ulaştığı görülmektedir (Miller ve diğerleri, 2012, s. 50). On yıllık arada % 35'lik yükselme Avrupalı izleyicinin giderek daha fazla Hollywood yapımı filmlere yöneldiği ve Hollywood sinemasının sinema piyasasındaki egemenliğinin güçlendiğine işaret etmektedir.

Hollywood, dünya sinema piyasasını ele geçirmeye gayret gösterirken filmleri gişe başarısı elde etme bakımından kendini kanıtlama yolunda da büyük çaba harcamaktadır (Elsaesser, 2005, s. 492). Bu güdülenme, Hollywood yapımlarının dünya sinema pazarına egemen olma ve bu egemenliğe istikrar kazandırma gayretini perçinlemektedir. Her yerde olma, her yere ve herkese ulaşma motivasyonu Hollywood sinemasının içeriğin üretiminde evrensel bir üslup geliştirmesine neden olmaktadır.

Tüm dünyaya hitap edebilmek adına içerik üretiminde yaşanan değişimlerin yanı sıra dağıtım ve gösterim aşamalarında da şüphesiz kontrolün etkin biçimde sağlanması ve muhafaza edilmesi gerekmektedir. Bu gerekliliğin farkında olan Hollywood sinemasının dev yapım şirketleri yalnızca yapımda değil, diğer aşamalarda da egemenliğin kazanılmasının farkına erken dönemlerden itibaren varmıştır. Hollywood sinemasının oluşturduğu stüdyo sistemi ve bu sistemin her geçen yıl ekonomik anlamda gelirlerini, kar oranlarını artırmaya yönelik motivasyonu; yapım şirketlerini geniş kitlelere ulaşma ve dünya sinema pazarına egemen konumunu muhafaza etmeye itmektedir (Teksoy, 2005, s. 299). Zira yalnızca Hollywood sineması filmlerini dünya çapındaki salonlara ulaştırıp orada tutabilen küresel dağıtım ağına sahiptir ve arkasındaki devlet desteği Hollywood sinemasını daha fazla yabancı pazarlara ulaşma noktasında teşvik etmektedir (Elsaesser, 2005, s. 501). Bu anlamda Hollywood'un sahip olduğu stüdyolar sayesinde büyük bütçe ile film üretebilme olanağı; dağıtım ve gösterim aşamalarındaki etkin pozisyonu ve arkasına aldığı devlet desteği ile sinemanın geleceğine yön vermektedir.

Elisabeth Ezra ve Terry Rowden küreselleşmeyi ulusun ötesindeki insanları ve kurumları birbirine bağlayan küresel bir güç olarak tanımlarken bu tanımın sinemadaki karşılığının ulusötesi işbirlikleri ile küresel kapitalist sistemin tezahürü olan Hollywood sinemasının dünya film pazarı üzerindeki hâkimiyetini içerdiğini belirtmektedir. Hollywood'un blockbuster film üretim biçimi de bu kapitalist sistemin bir parçasıdır. Ulusötesi şirketler Birleşmiş Milletler tarafından büyüklükleri, oligarşik yapıları, çok sayıda yabancı iştirakini bünyelerinde barındırmaları ve şubeleri gibi dört kriter aracılığıyla tanımlanmaktadır. Bu şekliyle Hollywood da biçimsel bakımdan ulusötesi şirketlere benzemektedir. Örneğin ulusötesi şirketlerin bir ülkeye yatırım yapma biçimi ya orada yeni bir şirket kurmak ya da var olan şirketleri satın almaktır ([www.cihandura.com](http://www.cihandura.com)). Bu özellik Hollywood için düşünülecek olursa ulusal sinema iştiraklerinin Hollywood film şirketlerince satın alınması dünya piyasasında Hollywood'u bir kez daha ön plana çıkardığı görülmektedir. Bunun yanı sıra ulusötesi şirketlerin sahip oldukları finans ve üretim gücü sayesinde ulusal ekonomilere müdahalede bulunduğu gibi ([www.cihandura.com](http://www.cihandura.com)) Hollywood da ekonomik gücünü ulusal sinemaların rentabilitesini daraltmak üzere kullanmaktadır. Ulusötesi şirketlerin ulusal sinemaları etkileyerek yeniden yapılandırması ([www.cihandura.com](http://www.cihandura.com)) özelliği Hollywood'da da görülmektedir. Hollywood ulusal sinemaları etkileyerek üretim biçimlerinin

Hollywoodlaşmasına neden olmaktadır. Ulusötesi şirketlerin bir diğer özelliği olan ulusal bağımsızlıklarını ortadan kaldırmaya yönelik olarak ulus devlete karşı olma durumu (www.cihandura.com) Hollywood'da kendini ulusal sinemalara karşı olma şeklinde kendini göstermektedir. Öte yandan ulusötesi şirketlerin ülkeler üzerinde egemenlik tesis edebilmesinin önündeki temel güç ulus devletlerdir. Bu anlamda ulus devletleri etkisizleştirmek ve küreselleşme perspektifinde tümünü uyumlu hale getirmek gerekmektedir (www.cihandura.com). Hollywood da bu sistem içerisinde ulusal sinemaları devletlerin etkisizleştirilmesi noktasında küreselleşme itici güç olarak kullanılmıştır. Böylece Hollywood sinemasının dünya çapındaki yönetmenlerinin gişe başarısı elde eden filmler ürettikçe artık 'Amerikan' filmi üretmeleri gerekmemektedir (Behlil, 2008, s. 210-215). Bu filmler artık Amerikan olmaktan ziyade ulusötesi dinamikler ile var olmakta ve ulusötesi nitelikleri ve dikkat çekmektedir.

Bununla birlikte Hollywood sineması, dünyanın dört bir yanından oyuncu, yönetmen ve teknik ekibi bir araya getirerek uluslararası bir üretim organizasyonu inşa etmektedir. Hollywood filmleri çoğunlukla çeşitli kimliklerden oyuncu kadrosunun, yönetmenlerin, teknik ekibin biraraya gelmesi ile ortaya çıkmaktadır. Dünya sinemasının merkezi olarak kabul edilen ve bu merkezin çevresini büsbütün kontrol ettiği düşüncesini benimseyen yetenekler kendilerini sinemanın merkezinde yer edinmek, Hollywood filminde yer almak ve onun bir parçası olmak için çabalamaktadır. Zira Hollywood kendilerini dünyanın her yerinden seyirciye ulaşma noktasında kapı aralamaktadır. Hollywood sinemasının bu şekilde oyuncu, yönetmen ve teknik ekip nazarında bir cazibe merkezi haline gelmesi onları Hollywood'un yapım şirketleri tarafından üretilen bir yapımın parçası olma gayreti içerisine sokmaktadır. Bu anlamda Hollywood sineması ulusal mikro kimliklerin biraraya gelmesi ile ulusötesi makro bir kimlik inşa etmektedir.

Bunun yanı sıra bir filmi ulusötesi kılan önemli ölçütlerden biri olan ortak yapım projeler Hollywood sinemasında da ağırlığını hissettirmektedir. Hollywood filmlerinde çoğunlukla bir ayağı Amerika Birleşik Devletleri'nin, diğer ayağı ise dünyanın farklı noktalarından ülkelerin ortak yapımcı olarak katılım gösteresi Hollywood sinemasını ulusötesi yapan bir diğer unsurdur. Bu anlamıyla Hollywood sineması 'Ulusötesi Sinemanın Genel Özellikleri' başlığı altında yer alan ve bir filmi ulusötesi olarak tanımlama noktasında yardımcı

olan genel özellikleri bünyesinde bütünüyle barındırdığı görülmektedir. Bu genel özellikler Hollywood'un film yapım sürecinin biçimsel olarak ulusötesileştiğine işaret etmektedir.

### 3.4.2. İçerik Özellikleri ile Ulusötesileşen Hollywood

Thomas Elsaesser ve Warren Buckland, *"Hollywood sinemasının bir dünya dili, tıpkı evrensel bir dil gibi güçlü, istikrarlı, kusursuz bir görsel iletişim sistemine sahip bir dünya endüstrisi"* olduğunu belirtmektedir (Behlil, 2008, s. 13). Ulusal referanslardan sıyrılmış ve arınmış bir sinema içeriği üretmesi ve bu içeriği ulusötesi koşullarla belirlenen bir dağıtım ve gösterim düzenlemesi dâhilinde gerçekleştiriyor olması itibariyle Hollywood sineması ulusötesiliği günümüze kadar tartışıl原因en standart çizginin ötesine taşımaktadır. Hollywood sinemasının günümüzde ürettiği içerikler ve üretim yapısı bir bütün olarak düşünüldüğünde ulusötesiliğe hizmet eden bir araç olarak tahayyül edilebilmektedir.

*"Hollywood filmleri gittikçe hikâye tarafından daha çok belirlendiler, gittikçe daha fazla içgüdüsel ve düşünmeden yapılan eylemlere yer verdiler, kinetik ve daha hızlı adımlarla ilerleyen, gittikçe daha çok özel efektlere dayanan, gittikçe daha fazla 'fantastik' (ve böylelikle apolitik), ve gittikçe daha fazla daha genç seyircileri hedef almaya başladılar"* (Bordwell, 2016, s. 17).

Hollywood stüdyoları, film dağıtım alanında tüm dünyaya yayılan egemenlik ağları ile sinema sektörüne yön vermektedir. Warner Bros, Fox, Columbia Tri Star gibi Amerikan menşeli stüdyolar, sahip oldukları dünya çapında etkin biçimde faaliyet gösteren dağıtım şirketleri aracılığıyla sektörü doğrudan ellerinde bulundurması, ulusal sinemaların hareket kabiliyetini olumsuz anlamda etkilerken Hollywood sinemasına küresel nitelik kazandırmasının ötesinde ulusötesileştirmektedir (Erus, 2007, s. 9). Sinemanın bu şekilde tek bir noktadan yönlendiriliyor olması nedeniyle kültürlerin ve kimliklerin sinemaya yansımaları silikleşmektedir. Amerikan kültürü ve bu kültür etrafında şekillenen film yapım pratiğinin giderek dünya sinemasında "evrensel" bir özellik haline geldiği görülmektedir (Ezra ve Rowden, 2006, s. 1-2).

Sinemada küreselleşme başta olmak üzere çeşitli etkiler neticesinde her türlü ulusal boyuttaki bağlardan sıyrılmış ve bu sıyrılmışın tesiriyle sinemada ulusötesi bir söylem ortaya

çıkıştır. Bu söylemi inşa eden en temel unsur özellikle 2001 yılı sonrası Hollywood sinemasında belirgin biçimde tekrar eden temalardır.

2001 yılı sonrası Hollywood sineması dünya seyircisinin daha fazla ilgisini çeken zamanda yolculuk, uzayda ve gezegenlerarası yolculuk gibi düşgücüne dayanan temalara ağırlık vermektedir. Dünya üzerinde bilim ve teknoloji yoğun bir hızla gelişmektedir; bu gelişme hızı filmlerin üretim biçimine yansıdığı gibi üretilen filmlerin içeriklerine de yansımaktadır.

2001 yılı itibariyle üretilen Hollywood yapımı filmlerin içerikleri incelendiğinde ağırlıklı olarak galaksi, evren, uzay, yıldızlararasılık, gezegenlerarasılık gibi temaların ön plana çıktığı görülmektedir. Bu yıl itibariyle ortaya çıkan Hollywood yapımlarında çoğunlukla Dünya'nın, gezegenlerin, galaksinin geleceğinin tehlikede olduğu ve kötücül güçlerin galaksinin kontrolünü eline almak üzere evrendeki tüm canlı yaşamını yok etmek üzere olduğu gibi temaların tekrar ettiği görülmektedir. Ayrıca 2001 sonrası Hollywood sinemasında evren her daim yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Evrenin, galaksinin, gezegenlerin geleceğine kasteden kötücül güçlere karşı iyicil güçler ırk, tür, kimlik, kültür farkı gözetmeksizin birlik olarak evreni bu kötücül güçlerden korumaya çalışmaktadır. Dahası kimlik ve kültür bağlamında belli bir mekâna ya da coğrafyaya aidiyet göster(e)meyen karakterlerin Dünya'nın sınırlarını aşan hareketi veya yolculuğu filmlerde ön plana çıkmaktadır. Bu anlamda 2001 sonrası Hollywood filmlerinin yaygın olarak işlenen ve tekrarlanan temaları, filmlerin anlatısının ulusötesileşmesine yol açmaktadır.

Hollywood sinemasında özellikle 2001 yılı itibariyle üretilen içeriklerin zamanın ve uzamın düzenlenmesini farklı bir boyutta işlediği görülmektedir. Hollywood sinemasında gerçek zamandan ve uzamdan kopuşun bilinçli bir biçimde küreselliği ve daha da ötesinde ulusötesileşmeyi hedeflediği açıktır. Hollywood sinemasında zamanın ve mekânın muğlaklaşması, belirsizleşmesi ulusötesileşmenin bir tezahürüdür. Film mekânı olarak yeryüzünün herhangi bir noktasının seçiliyor olması ve hatta o coğrafyaya dair film metninin herhangi bir ipucu vermemesi, Hollywood sinemasındaki ulusötesileşme etkisini kanıtlamakta ve bu etkiyi güçlendirmektedir. Bir diğer yandan yıldızların, galaksilerin, gezegenlerin film mekânı olarak kurgulandığı Hollywood sinemasında zaman ve uzam sonsuz bir çizgide ilerlemektedir.

Küreselleşmenin de etkisiyle Hollywood sinemasının ele aldığı temalar ve ürettiği içeriklerde zamanın ve uzamın inşasında ulusötesileşme eğiliminin ağırlık kazandığı görülmektedir. Hollywood sineması; mekânı ve zamanı sınırlardan arındırmanın yanına kimliği ve kültürü de ulusüstü bir boyutta ele almayı eklemektedir. Gerçek zamanın ve uzamın muğlaklığı, küreselleşme olgusu ile eriyen milli kimliğin ve kültürel değerlerin sönümlenmesi ile birleşerek bütünleşmesi sonucu ortaya küresel bir sinema boyutundan ulusötesi boyuta uzanan bir sinema içeriğine işaret etmektedir. İnsan türündeki canlıların mekânsal aidiyetlerinin bulunmayışı onların ulusal bir kimliğe ve kültüre olan aidiyetlerinin önüne geçmekte ve engel olmaktadır. Buna ilave olarak farklı ırkların ve türlerin bir aradalığına dayanan anlatı yapısı, Hollywood sinemasında karakterlerin tek bir noktada buluşmasına engel olmaktadır. Zamansız ve mekânsız bir evrende salınan karakterler belli bir kimliğin ve kültürün taşıyıcısı olma görüntüsünden uzaklaşmaktadır. Dolayısıyla evreni mekân olarak kullanan, temayı ulusal boyutların ötesine taşıyan Hollywood sineması, kimliği ve kültürü de ulusötesilik bağlamında sunmaktadır.

Özetle ortaya konulan örnek yaklaşımlar ışığında Hollywood sinemasının ulusal olmaktan ziyade ideolojik bir sinema olarak emperyalist bir doğaya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlamıyla 80'li yıllardan itibaren ekonomik temelli küreselleşmenin güçlendirdiği Hollywood sinemasının hegomonik yapısı ulusal sinemalar üzerindeki etkisini ve baskısını artırmıştır. Dolayısıyla ekonomik üstünlüğünü ideolojik ve siyasi üstünlüğü ile birleştiren Hollywood sineması bu yapının kendi lehine ulusötesi olarak evrilmesini sağlamıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nin dünya nazarında ekonomik ve politik alanlarda bir süper güç olma ve dünyanın merkezinde bulunma durumuna paralel olarak Hollywood, sinemada inşa ettiği yapıyı sahip olduğu bu üstün güç ile perçinlemektedir. Bu anlamda Hollywood, sahip olduğu ekonomik gücü ve ideolojik üstünlüğü sinemasına hâkim kılmak suretiyle sinemada ulusötesi evrenin doğasını ve sınırlarını genişletmiş bulunmaktadır.

Sinemada üretim biçimiyle, biçimsel ve içeriksel özellikleriyle yeni bir form sistematize eden Hollywood sinemasının ekonomik gücü ve küreselleşme etkisiyle dünyada sinemasal evrene yön verdiği görülmektedir. Hollywood, geliştirdiği stratejiler ekseninde ahtapotun kolları gibi ulusal sinemaları etkisi altına aldığı da ortaya çıkmaktadır. Bu noktada tezin araştırma evreni dâhilinde belirlenen filmler göstergebilimsel analiz methodu ile ele

alınarak incelenecektir. Küresel ve ulusötesi bir sinema olarak Hollywood yapımı olan, 2001 yılı sonrası üretilen ve dünya çapında en fazla gişe başarısı elde eden filmlerde ulusötesiliğın izleri sürülecektir.



## 4. ULUSÖTESİLİK BAĞLAMINDA HOLLYWOOD FİMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

### 4.1. METODOLOJİ

#### 4.1.1. Amaç ve Varsayımlar

Hollywood sineması ulusötesilik bağlamında kültürü, kimliği, sınırları, aidiyetleri günümüz ulusötesi tartışmalarından farklı boyuta taşımış ve üretim ilişkileri ve ürettiği söylem ile sinemada ulusötesiliği farklı bir boyuta taşımıştır. Bu üretim ilişkileri ve üretilen söylem anlamlandırılmaya çalışıldığında Hollywood sinemasının ulusötesiliği sanat sinemasından ya da diğer ülke sinemalarından farklı biçimde işlediği görülmektedir. Sanat sinemasında ya da diğer ülke sinemalarında ulusötesilik hâkim pratik, iki farklı kültürün karşılaşması ve iç içe geçmesi sonucu ortaya çıkan yeni ve melez bir kültürün, melez bir kimliğin yansımalarıyla oluşmaktadır. Hollywood sinemanının ürettiği ulusötesi söylem ise farklı kültürlerin karşılaşması ve iç içe geçmesi sonucu oluşmamaktadır. Bu anlamda çalışmanın en önemli önermelerinden biri, küreselleşme olgusunun sinemanın ortaya çıktığı günden bu yana zaten mevcut ulusötesi yapısını değiştirdiği ve bu yapıyı daha da karmaşık hale getirdiğidir. Bunu, sinemanın yapısının küreselleştiği şeklinde de kısaca ifade etmek mümkündür. Bu önerme bir anlamda tezin çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Sinema araştırmalarında ulusötesileşmenin etkisinin artacağı ve dolayısıyla sinema çalışmalarına yön verdiği ve vermeye devam edeceği ifade edilebilir. Ayrıca günümüz araştırmalarında ulusötesi sinema olarak tanımlanan diasporik sinemanın ulusötesiliği bir adım ileri boyuta taşınarak Hollywood'un ürettiği kimliksiz, kültürsüz, mekânsız ve zamansız içerik ve söylemlerin ulusötesiliğine dönüşmüştür. Tezin en önemli varsayımı çoğunlukla sanat filmlerinde görülen ve üretim koşullarının ve temanın sinemayı ulusötesileştirmesinden; yapının, içeriğin, anlatının, söylemin tümünün bütünlüklü olarak sinemayı ulusötesileşmesine doğru bir eğilimin baş gösterdiği ve Hollywood sinemasının bu ulusötesileştirmeyi sinemaya egemen kılmayı amaçladığıdır.

Tezin bir diğer varsayımı Hollywood sineması eksenindeki ulusötesi sinema pratiklerinin yaygınlaşmasıyla ulusal sinemaların etki alanlarını giderek daralmakta olduğu ve Hollywood sineması merkezli ulusötesi sinemanın etki alanının aynı ölçüde genişlediğidir.

Bu varsayımlardan yola çıkarak tezin en önemli amacının Hollywood sinemasının küresel bir sinema olmanın ötesinde kimlik, kültür, zaman, mekân bağlamlarında ulusötesi söylemi ve içeriği nasıl inşa ettiğini ortaya çıkarmaktır. Bu anlamda tezin giriş kısmında sinema ve ulusötesiliğe ilişkin sorulan sorulardan hareketle küreselleşme ekseninde Hollywood sineması ve ulusötesiliğin ilişki ve etkileşimlerinin ortaya konması amaçlanmaktadır.

#### 4.1.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın örneklemini oluşturan filmler, özellikle küreselleşmenin yükseliş gösterdiği bir döneme işaret eden 2001 yılı sonrasında üretilen ve dünyada en fazla izleyici sayısına ulaşan yapımlardır. 2001 sonrası üretilen tüm filmlerde ulusötesiliğin izlerini sürmenin güçlüğünü göz önünde bulundurarak filmler, araştırma kapsamında 2001 yılı sonrası Boxoffice verileri ışığında dünya çapında en fazla izlenme oranını yakalayan filmler olarak belirlenmiştir. Dünya çapında en fazla izlenen filmlerin seçilmesinde dünya izleyicisinin bu filmler üzerinde uzlaştığı fikri etkili olmaktadır. Dünya çapında yıl bazında en fazla izlenen filmlerin çalışma evreni olarak belirlenmesi tezin varsayımları ve amacı ışığında temel bağlamı olan ‘ulusötesiliğe’ ayrıca hizmet etmektedir.

Tezin örneklemini oluşturan filmlerin belirlenmesinde gişe verilerinden yararlanılmıştır. 2001 yılı sonrası dünya çapında yıl bazında en fazla izlenen filmlerin belirlendiği platform olarak gişe verilerinin ([www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com)) referans alınmasının nedeni günümüzde sinemaya dair en doğru istatistikleri sağlayan platform olmasıdır. Tezin araştırma kısmında incelenen filmleri belirlerken Boxoffice platformunun seçilmesi, sinema istatistiklerinde daha güvenilir ve daha kabul edilebilir sayısal verilere ulaşılmasını sağlamasındandır. Örneklemi oluşturan filmler Tablo 2’de kronolojik olarak sunulmaktadır:

**Tablo 4:** 2001-2017 tarihleri arasında yıl bazında dünya çapında en fazla izlenen filmler ([www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com)).

|  | Yıl | Film | Yönetmen | Yapım | Dağıtım | Gişe Geliri |
|--|-----|------|----------|-------|---------|-------------|
|--|-----|------|----------|-------|---------|-------------|

|    |      |                                                  |                                             |                     |                          |                  |
|----|------|--------------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------|--------------------------|------------------|
| 1  | 2001 | <i>Harry Potter ve Felsefe Taşı</i>              | Chris Columbus                              | A.B.D.-İngiltere    | Warner Bros.             | 974.755.371 \$   |
| 2  | 2002 | <i>Yüzüklerin Efendisi: İki Kule</i>             | Peter Jackson                               | A.B.D.-Yeni Zelanda | New Line Cinema          | 926.047.111 \$   |
| 3  | 2003 | <i>Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü</i>        | Peter Jackson                               | A.B.D.-Yeni Zelanda | New Line Cinema          | 1.119.929.521 \$ |
| 4  | 2004 | <i>Shrek 2</i>                                   | Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon | A.B.D.              | DreamWorks               | 919.838.758 \$   |
| 5  | 2005 | <i>Harry Potter ve Ateş Kadehi</i>               | Mike Newell                                 | A.B.D.-İngiltere    | Warner Bros Pictures     | 896.911.078 \$   |
| 6  | 2006 | <i>Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı</i>    | Gore Verbinski                              | A.B.D.              | Buena Vista              | 1.066.179.725 \$ |
| 7  | 2007 | <i>Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu</i>         | Gore Verbinski                              | A.B.D.              | Walt Disney Pictures     | 963.420.425 \$   |
| 8  | 2008 | <i>Kara Şövalye</i>                              | Christopher Nolan                           | A.B.D.-İngiltere    | Warner Bros Pictures     | 1.004.558.444 \$ |
| 9  | 2009 | <i>Avatar</i>                                    | James Cameron                               | A.B.D.-İngiltere    | 20. Century Fox          | 2.787.965.087 \$ |
| 10 | 2010 | <i>Toy Story 3</i>                               | Lee Unkrich                                 | A.B.D.              | Buena Vista              | 1.066.969.703 \$ |
| 11 | 2011 | <i>Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm 2</i> | David Yates                                 | A.B.D.-İngiltere    | Warner Bros Pictures     | 1.341.511.219 \$ |
| 12 | 2012 | <i>Yenilmezler</i>                               | Joss Whedon                                 | A.B.D.              | Marvel Studios-Paramount | 1.518.812.988 \$ |

|    |      |                                             |                             |                          |                |                  |
|----|------|---------------------------------------------|-----------------------------|--------------------------|----------------|------------------|
| 13 | 2013 | <i>Frozen</i>                               | Chris Buck,<br>Jennifer Lee | A.B.D.                   | Buena Vista    | 1.276.480.335 \$ |
| 14 | 2014 | <i>Transformers: Kayıp Çağ</i>              | Michael Bay                 | A.B.D.-<br>Çin-Hong Kong | Paramount      | 1.104.054.072 \$ |
| 15 | 2015 | <i>Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor</i>       | J.J. Abrams                 | A.B.D.                   | Lucas Films    | 2.068.223.624 \$ |
| 16 | 2016 | <i>Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı</i> | Anthony Russo, Joe Russo    | A.B.D.-<br>Almanya       | Marvel Studios | 1.153.304.495 \$ |
| 17 | 2017 | <i>Yıldız Savaşları: Son Jedi</i>           | Rian Johnson                | A.B.D.                   | Buena Vista    | 1.332.539.889 \$ |
| 18 | 2018 | <i>Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı</i>        | Anthony Russo, Joe Russo    | A.B.D.                   | Buena Vista    | 2.048.359.754 \$ |

2000’li yıllardan itibaren küreselleşmenin tüm dünyada ivme kazanması ve bu tarihten itibaren her alanda olduğu gibi sinemada da kendini daha yoğun bir biçimde hissettirmesi de çalışmanın örnekleminin yine bu tarih aralığı ile sınırlandırılmasında belirleyici bir etken olmuştur. Dolayısıyla örneklemin belirlenmesinde en önemli ölçütlerden birinin filmin yapım yılı olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Bu şekilde 2001 ile 2018 yılları arasında üretilen ve gişe verilerine göre yıl bazında dünya genelinde en fazla izlenen filmler üzerinden sinemanın ulusötesiliği tartışılacaktır. Bunun yanı sıra 2004 yılında dünya çapında en fazla izlenen film olan *Shrek 2* ve 2010 yılında dünya çapında en fazla izlenen film olan *Oyuncak Hikayesi 3 (Toy Story 3)* animasyon türüne ait olmaları dolayısıyla anlam inşalarının ulusötesilikle ilişkili bulunmamış olması bakımından tezin araştırma ve uygulama evrenine dâhil edilmemiştir.

Bununla birlikte, tezin iddiasını ve ortaya koyduğu varsayımları ispatlaması amacıyla öncelikli olarak 2001-2018 yılları arasında dünya çapında en fazla izlenen filmler belirlenmiştir. Belirtilen tarih aralığının incelenmesi ile elde edilen sayısal veriler ışığında Hollywood sinemasının küresel seyirciyi etkisi altına almadaki yetisi ele alınarak yorumlanacaktır. Hollywood’un ulusötesiliği yakalamak adına daha fazla dünya seyircisine ulaşma gayesinin amacına ulaşp ulaşmadığı gişe verileri üzerinden elde edilen sayısal veriler ışığında yorumlanmaya çalışılacaktır.

#### 4.1.3. Kapsam ve Sınırlılıklar

Ulus, ulus devlet, ulusallık, ulusötesilik, küreselleşme, kültür endüstrisi gibi kavramlardan beslenen tezin sınırlılıklarını tespit ederek ortaya koymak, tezin bağlamından kopmadan iddiasının ortaya konması bakımından önem taşımaktadır. Doğrudan konusu ulusallık, ulus devlet, küreselleşme gibi kavramlar olmayan tezde bu kavramlarla ilgili yalnızca genel bir çerçeve çizilecektir. Bu kavramlar, ulusal sinemalardan ulusötesi sinemaya giden sürece daha yakından bakabilmek adına yalnızca bir çıkış noktası niteliği taşımaktadır. Bunun dışında tezin araştırma evrenini oluşturan film incelemelerinde örneklem oluşturan filmlerle ilgili de bir kısıtlamaya gidilmiştir. Tez çalışmasının örneklemine oluşturan filmler, özellikle 2001 ile 2018 yılları arasında üretilen ve Box Office verilerine göre dünya çapında yıl bazında en fazla izlenen ilk filmleri kapsamaktadır. Bu yıllar arasında yer alan filmleri örneklem olarak belirlemenin en önemli gerekçelerinden biri, şüphesiz bunun gibi bir tarih sınırlamasına gidilmemesinin tezin sınırlarını aşabileceği gerçeğidir.

Amerika'nın dünya düzeninde ele geçirdiği ekonomik ve kültürel üstünlüğü Hollywood filmleri ile devam ettirme ve dünyaya yayma amacı filmler üzerinde Amerikan ideolojisinin yayılmacı söyleminin hâkim olmasına yol açmaktadır. Bir diğer anlamıyla *Hollywood, Amerikan yaşam biçiminin temsilcisi ve taşıyıcısıdır* (Çelik, 2019, s 96). Hollywood sinemasının bu küresel vizyonu, tüm dünyada küresel seyirciye ulaşma misyonuyla birleşmektedir. Dünya çapında yürütülen sinema faaliyetlerine yön vermesi; yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarının her birine liderlik etmesi, Hollywood sinemasını Amerika Bireşik Devletleri sınırlarının ötesindeki varlığını güçlendirme noktasına getirmiştir. Bununla birlikte Hollywood inşa ettiği sinemasal evrenin merkezine Amerika'nın dünyanın her daim kurtarıcısı olduğu ideolojisini yerleştirmiştir. Amerika'nın diğer devletlerin sahip olduğu gücün ötesinde sahip olduğu gücü, Hollywood filmleri ideolojik olarak yeniden üretmekte ve bu ideolojiyi küresel seyirciye dayatmaktadır. Dolayısıyla Hollywood sineması Amerikan ulusal sineması olmanın ötesinde amacı kendi ulusal sınırlarının ötesinde yaşamını sürdürmek üzere üretim yapan ideolojik bir sinema olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Hollywood sinemasının egemen kültürün ideolojisini nasıl taşıdığını ve ulusötesiliği nasıl inşa ettiğini ortaya koymak tezin ana kapsamını oluşturmaktadır. Araştırma evreni kapsamında belirlenen filmlerin analizi yapılmadan önce filmlerin kısa özet ve künyelerine yer verilmiştir. Film metinlerinin ana

eksenini oluşturan ulusötesi temalar film analizlerinin omurgasını oluşturmaktadır. Belirlenen filmlerde ulusötesi temaların geliştirdiği söylem, mekân düzenlemesi, öykü ve söylemin kurulumu, özne, filmlerin seyri içerisinde kullanılan sembol ve göstergeler özellikle ulusötesilik bağlamında ele alınarak değerlendirilecek ana unsurlar arasındadır. Öte yandan araştırma evreni dâhilinde çözümlenecek filmlere bakıldığında *Harry Potter*, *Yüzüklerin Efendisi*, *Karayip Korsanları*, *Yenilmezler* ve *Yıldız Savaşları* gibi devam filmlerinin olduğu görülmektedir. Söz konusu devam filmleri inceleme bölümünün akışını bozmayacak biçimde her biri aynı başlık altında incelenecektir. Devam filmlerinin aynı başlık altında çözümlenmesinin nedeni filmlerin ulusötesilik bağlamında içerisinde tekrar eden unsurlar barındırıyor olmasıdır. Bu anlamda tezin akışı içerisinde tekrara düşmemek ve farklı başlıklarda aynı çözümlmeleri sunmamak adına devam filmleri tek bir başlık altında birleştirilmiştir.

#### 4.1.4. Yöntem

İnsan yaşamı boyunca hayatı anlama ve anlamlandırma süreciyle karşı karşıyadır. Göstergebilim de tüm dinamikleriyle hayatın somut gösterenlerini anlamlandırma süreci ile soyut gösterene dönüştürme noktasında bir yöntem sağlamaktadır. Ortaya çıktığı günden günümüze değin amacı ve sınırları belli olan ve hayatı anlama ve anlamlandırma çabasında insana yöntem sağlayan göstergebilim; zaman içerisinde Sosyal Bilimler alanında başvuru alan en etkin çözümleme modellerinden biri haline gelmiştir. Göstergebilim; yazınsal bir metnin, bir filmin, bir tiyatro eserinin, bir müzik parçasının, mimari bir eserin hangi anlam üretim süreçlerinden geçerek şekillendiğini ortaya çıkarmaya ilişkindir.

Göstergebilim, hayatın her alanında anlamlı bir biçimde bir araya gelen dizgeleri çözümleyerek anlamaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda göstergebilim en öz haliyle insanı çevreleyen dünyayı tüm dinamikleriyle anlamaya çalışmaktadır (Parsa ve Olgundeniz, 2014, s. 90-91 ). Günay ise *Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması* başlıklı çalışmada göstergebilimin ilgi alanını şu şekilde açıklar (2012, s. 19):

*“Göstergebilim, anlam sağlayıcı her türlü yapıda anlamın işleyişiyle, anlamın oluşum ve düzenleniş mekanizmasıyla ilgilenir. Bir bildirinin anlamlandırılması sürecinde, geliştirdiği kuram ile okuyucuya yardımcı olmayı amaçlar. Göstergebilim bu nedenle bir bildirinin anlaşılması için değişik okuma*

*düzeyleri önermiş ve anlamı ortaya koymak için de farklı yöntemler geliştirmiştir”.*

Genel yapısı itibariyle göstergebilim üzerine düşünce üreten teorisyenler toplum içerisinde göstergelerin hangi yasalar etrafında oluştuğunu, nasıl gelişim gösterdiğini ve hangi özellikleri içerdiğine ilişkin sistematik bir ilme ulaşmayı hedefleme noktasında birleşmektedir. Bu hedefin neticesinde her birinin çeşitli yönlerden katkı sağladığı göstergebilim doğmuştur. Hızlı bir gelişim seyri gösteren göstergebilim, 1960’lı yıllardan itibaren insan bilimleri alanında yapılan son çalışmalar ışığında gelişen yöntemler göstergebilim alanındaki etkinlikleri de hızlandırmıştır (Rifat, 2009, s. 23).

*“Göstergebilim daha geniş ve daha yalınlaştırılmış bir anlatımla, insanın, içinde yaşadığı dünyayı anlamasını sağlayacak bir model geliştirir. Çevresini anlamaya çalışan herkes zaten bir ölçüde bir "gösterge avcısı"dır. Daha fazla bir çabayla bu anlama süreci yöntemli bir biçime dönüştürülebilir. Bu yöntemi sağlayacak olan da göstergebilimdir”* (Rifat, 2009, s. 23).

Göstergebilim alanında 1950’li yıllarda Fransa’da çalışmalar yapan Roland Barthes’da başta göstergebilimin kurucuları Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce olmak üzere diğer göstergebilimciler ile birlikte göstergebilimin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Barthes’ın göstergebilimde en temel çabası insanın içerisinde yaşadığı dünyayı anlama ve anlamlandırabilmesine yönelik olmuştur. Bu amacı gerçekleştirmek üzere geliştirdiği anlamlama modeli bir anlatım düzlemi ile bir içerik düzlemini kapsamakta ve anlamlama bu iki düzlem arasındaki ilişki ile ortaya çıkmaktadır (1979, s. 87).

Roland Barthes göstergebilimi dilbilimin bir alt dalı olarak görmektedir. Bu düşüncenin Barthes’daki çıkış noktası moda, mutfak, yazın, görüntü gibi gösterge dizgelerinin ancak dil aracılığıyla gerçeklik kazanacağını düşünmesidir (Rifat, 1998, s. 162). Barthes’ın Saussure’den etkilenerek ortaya koyduğu gösterge anlayışına göre; gösterge; gösteren ile gösterilenin birleşiminden oluşmaktadır. Barthes’ın gösterge yorumunda gösterenin düzlemi anlatıma/söze dayalı düzlemi; gösterilenin düzlemi ise içeriğin düzlemini oluşturmaktadır. Barthes’a göre gösterge; gösteren ile gösterilenin buluşmasının ürünüdür (1979, s. 31). Barthes anlamlama dizgesinin iki bileşeni olduğundan söz eder; ilk bileşen anlatım düzeyi, ikinci

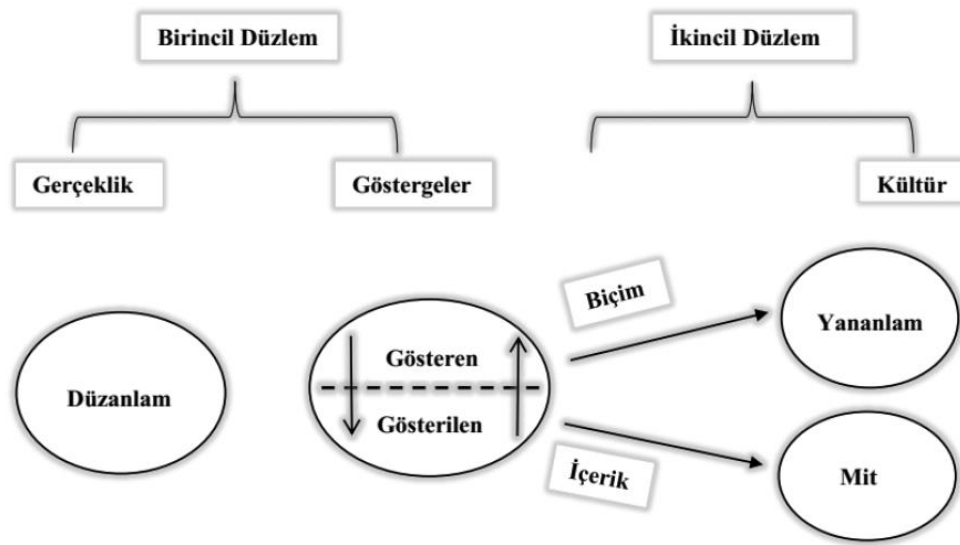
bileşen ise içerik düzeyidir. Barthes'ın göstergeleri anlamlandırma modelinde yananlamsal gösterge dizgesinin göstereni sözdizimi, gösterileni ise düşünce yapısıdır (1979, s. 87-91).

Barthes gösteren ve gösterilen bir araya geldiğinde göstergeyi meydana getirdiğini ve göstergenin gösteren ve gösterilenin çağrışımsal toplamı olduğunu belirtmektedir (Barthes, 2014, s. 182). Göstergebilimin ilkelerinin temel amacının dilbilime dayanarak çözümsel kavramlar ortaya koymak olduğunu belirten Barthes, bu ilkeleri dört ana başlıkta kategorize etmektedir (1979, s. 1): Bunlar sırasıyla dil ve söz, gösteren ve gösterilen, dizge ve dizim, son olarak da düz anlam ve yan anlamdır.

Barthes göstergeler arasında iki tür bağıntıdan söz etmektedir. İlk bağıntıyı dizimsel bağıntı olarak tanımlamakta ve dizimsel bağıntıyı *aynı söz zinciri ya da sözce içinde birlikte var olan iki veya daha çok birim arasındaki her türlü bağıntıyı belirtmek* üzere kullanmaktadır. Dizisel bağıntı ise ikinci bağıntıdır ve dizisel bağıntı *aynı biçimbilimsel-sözdizimsel ya da anlamsal sınıfa ait ve birbirinin yerini alabilecek çeşitli dil birimleri arasındaki gücül bağıntıyı ifade etmek* üzere kullanılmaktadır. Her iki bağıntı düzlemi iki biçime sahiptir. Bu biçimin ilk düzlemi olan dizimler düzleminin dayanak noktası uzamdır; burada bahsedilen uzam tek yönlü ve çizgisel olarak oluşmaktadır. Bu anlamda her bir öge anlamını kendinden önce ve sonra gelen ögeler ile kurduğu bağıntıdan almaktadır. Biçimin ikinci düzlemi ise çağrışımlar düzlemi olarak tanımlanmaktadır. Bu düzlemde aralarında ortak bir değer barındıran ögeler birbirlerini çağrıştırmakta ve böylece yeni bağıntıların ortaya çıkmasına yol açmaktadır (Rifat, 2013, s. 70-71).

Barthes'ın göstergebilimi bir anlam kümesi olarak bir araya gelen dizgeleri çözümlmek üzere bir model geliştirir. Bu çözümlme modelinin en temel noktası göstergenin bir düzanlam; bir de yananlam olmak üzere iki anlam ihtiva ettiğidir. Düz anlam anlamlandırmanın ilk düzeyini oluşturur. Düzanlam; göstergenin birincil anlamını belirtir, gösterge içindeki anlamdır, gösterenle gösterilen arasındaki birincil ilişkidir. Örneğin, bir oyuncakçı gören çocuğun zihninde oluşan görüntüsel imgeyle, oyuncak kavramı çağrışır. Yananlam; Barthes'a göre ikinci anlamlandırma düzeyidir. Yananlam; göstergenin, kullanıcının entelektüel düzeyiyle birleştiği andaki etkileşimidir. Göstergede yananlam onu kullananların duyguları ve kültürel değerleriyle karşılaştığında ortaya çıkmaktadır. Fiske (2014: 183)'ye göre “düzanlam neyin fotoğraflandığıdır; yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır”. Yan anlam ise

anlamlandırmanın ikinci düzeyidir. Yan anlam göstergenin kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla veya kültürel değerleriyle bir araya geldiğinde ortaya çıkan etkileşimi ifade etmektedir. Barthes’a göre düz anlamın konusu göstergenin neyi ele aldığı, yan anlamın konusu ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir. Bununla birlikte Barthes gösterenin göstergenin anlatım düzlemini; gösterilenin ise göstergenin içerik düzlemini oluşturduğunu belirtmektedir (Bircan, 2015, s. 20).



Şekil 1: Barthes'ın Anlamlandırma Şeması (Fiske, 2003, s. 120).

Düzanlam göstergenin zahiri; yananlam ise göstergenin batını tarafıdır. Düzanlam göstergenin obje boyutunda olduğu gibi kavranmasıyla açığa çıkmaktadır. Yanlamda ise göstergenin obje boyutundan öte ima edilen anlamının açığa çıkmasıdır (Parsa ve Olgundeniz, 2014, s. 92-93). Düz anlam bir diğer şekilde *bir dilsel birimin (sözcüğün, göstergenin) belirttiği anlamın öznel olmayan, değişmez, söylem dışında çözümlenebilir ögesi* olarak tanımlanabilir (Rifat, 2013, s. 72). Yan anlam ise *bir dilsel birimin (sözcüğün, göstergenin) öznel öğelerden oluşan ya da bağlamlara göre değişen anlamı* şeklinde tanımlanmaktadır (Rifat, 2013, s. 233). Dolayısıyla düz anlam kavramsal olarak yan anlamın karşıtı olarak bir değer kazanmaktadır (Rifat, 2013, s. 73). Bununla birlikte Büker, yananlam yaratımında esas olanın düzanlamlı görüntülerin bir araya gelmesi gerektiğini belirterek; yönetmenin bu süreçte çekimini nasıl yapacağı ve izleyiciye nasıl sunacağına ilişkin sistematik bir düşünce geliştirmesi gerektiğini savunmaktadır (2012, s. 51-52)

Anlamlamaya yönelik bu üç düzlem ise gösterge (anlatım) ve gösterilen (içerik) olmak üzere iki dizgeye sahiptir. Gösteren, gösterilen ve göstergeden oluşan ilk dizge anlam düzeyinin ilk basamağı olan düz anlamı oluşturur. Anlamlandırma düzeyinin ilk basamağında yer alan düz anlam, anlamı yalnızca görüntü boyutuyla inşa etmektedir. Barthes bu noktada düz anlamı birinci dizgenin, yan anlamı ise birinci dizgeyi kapsayan ikinci dizgenin oluşturduğunu ifade etmektedir (1979, s. 88).

Göstergebilimsel anlamlandırma yöntemine göre sinemada izleyicinin perdede gördüğü görüntü düz anlamı, izleyicinin zihin süzgecinden geçerek düşüncesinde oluşan yorum ise yananlamı oluşturmaktadır. Göstereni oluşturan görüntünün izleyicinin düşünce dünyasında gösterilene dönüşmesi izleyicinin görüntü ile kendi toplumsal ve kültürel birikimini bütünleştirmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra sinemada belli başlı teknik olanaklarla yananlam güçlendirilebilmektedir. Farklı çekim teknik ve ölçekleri, ışık kullanımı ve kamera hareketleri ile yananlamanın düzlemi kuvvetlenebilmektedir (Agocuk, 2014, s. 8).

Bu çalışmada örneklem olarak belirlenen filmlerden seçilen görsellerin her biri Roland Barthes'ın göstergebilimsel inceleme yöntemi olarak sunduğu anlamlandırma modeli üzerinden anlatı (düz anlam, yan anlam) ve söylem (üstdil) boyutlarıyla detaylı bir incelemeye tabi tutulacaktır. Her gösterge ayrı ayrı tablolaştırılarak gösteren ve gösterilen boyutlarıyla birlikte nasıl bir anlam katmanı oluşturduğuna yer verilecektir. Bununla birlikte Roland Barthes'ın göstergebilimsel anlamlandırma yönteminin seçilmiş olması tezin varsayımlarını ortaya koyma noktasında uygun bir inceleme modeli sunuyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Ulusötesiliğe dair anlam üreten tüm planlar, sahneler ayrı ayrı düz anlam, yan anlam ve üstdil modellemesi düzeylerinde ortaya çıkardıkları anlam bağıntıları bakımından ele alınarak incelenecektir.

## **4.2. HARRY POTTER VE FELSEFE TAŞI (2001), HARRY POTTER VE ATEŞ KADEHİ (2005), HARRY POTTER VE ÖLÜM YADİĞÂRLARI: BÖLÜM II (2011)**

### **4.2.1. Harry Potter ve Felsefe Taşı Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Chris Columbus

**Senaryo:** J.K. Rowling, Steve Kloves

**Yapım Yılı:** 2001

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere.

**Oyuncular:** Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Richard Harris, Maggie Smith, Robbie Coltrane, Saunders Triplets, Fiona Shaw, Harry Melling, Richard Griffiths.

**Müzik:** John Williams

**Süre:** 152 dk.

#### 4.2.2. Harry Potter ve Felsefe Taşı Filminin Özeti

Harry Potter henüz daha bir bebekken annesi ve babasının ölümünün ardından teyzesi, eniştesi ve kuzeni ile birlikte yaşamaya başlar. Yanında yaşadığı teyzesi, eniştesi ve kuzeni tarafından sürekli kötü muamele edilen Harry, evin merdiven altı kısmındaki küçük boşlukta yaşamaya mahkûm edilir. Birgün ansızın Harry'ye bir mektup gelir ancak eniştesi mektubu Harry'nin okumasına izin vermez. Aynı mektup hergün tekrar tekrar gönderilmeye devam eder. Mektuplar gönderilmeye devam ettikçe eniştesi mektupları Harry'den saklar. Ancak bir sabah evin her yerine mektuplar yağar. Artık kaçamayacağını anlayan eniştesi, ailesini ve Harry'yi de alarak ıssız bir adada yer alan küçük bir kulübede yaşamaya başlar. Ancak bir gece Hogwarts Cadılık ve Büyücülük Okulu'nun güvenliğinden sorumlu Hagrid kulübeye gelir ve geçmiş hayatına ve ailesine ilişkin hiçbir bilgisi olmayan Harry'ye tüm olan biteni anlatır. Harry, Hagrid'den doğaüstü güçleri olduğunu, annesi ve babasının aslında kendisine anlatıldığı gibi trafik kazasında ölmediklerini onların da doğaüstü güçlere sahip olduklarını öğrenir. Önceleri büyücü olduğuna ikna olmakta güçlük çeken Harry, geçmişini gözden geçirdiğinde yavaş yavaş buna ikna olmaya başlar. Hagrid'in Harry'yi yaşadığı adada bulma amacı onun Hogwarts Cadılık ve Büyücülük Okulu'na kabul edildiğini ve müdür Albus Dumbledore'un gözetiminde olacağını bildirmektir. Harry kararını verir ve teyzesi ve eniştesinin tüm müdahalelerine rağmen Hagrid ile Hogwarts'a gider. Hagrid'in açtığı kapıdan giren Harry, Diagon Sokağı'na adım atar ve okulda ihtiyaç duyacağı tüm malzemeleri Gringotts Sihirbazlar Bankası'ndan çektiği para ile temin eder. Ollivanders'tan asasını alan Harry, bir yandan da annesi ve babasının kötücül büyücü Voldemort tarafından öldürüldüklerini öğrenir. Hagrid tarafından kendisine Hogwarts'a gidiş bileti verilen Harry, trende Ron ve Hermione ile tanışır ve arkadaş olur. Hogwarts okulunda sınıflar dörde ayrılmaktadır: Slytherin, Gryffindor, Hufflepuff ve Ravenclaw'dır. Harry, Ron ve Hermione Gryffindor'a seçilir ve böylece Harry'nin okuldaki eğitimi başlamış olur. Çeşitli eğitimlerden geçerek içerisinde barındırdığı potansiyeli geliştirerek iyi bir büyücü olma yolunda ilerlemeye devam eder. Bir gün dersler bir yandan devam ederken Harry, Ron ve Hermione üç başlı dev köpek tarafından korunan Felsefe Taşı'nın bulunduğu ve öğrenciler tarafından girişin yasak olduğu koridora girer. Harry'nin annesi ve

babasını öldüren Voldemort da tam olarak sahip olduğu kişiye ölümsüzlük de dâhil olmak üzere üstün nitelikler kazandıran bu taşın peşindedir. Felsefe Taşı'na sahip olmak için büyük bir güç mücadelesi veren Voldemort ve taşı ondan korumaya gayret eden Harry arasında zindanda amansız bir mücadele yaşanır. Mücadelenin kazananı Harry olur ve taşı Voldemort'dan korumayı başarır. Taş, Prof. Dumbledore tarafından yok edilir. Bununla birlikte Gryffindor hem aldıkları eğitimin hakkını vererek hem de kötülere karşı verdikleri üstün mücadele dolayısıyla bölüm kupasını kazanmaya hak kazanır. Dönem sonu geldiğinde öğrenciler tekrar trene binerek evlerine doğru yola çıkar.

#### 4.2.3. Harry Potter ve Ateş Kadehi Filminin Künyesi

**Yönetmen:** Mike Newell

**Senaryo:** J.K. Rowling, Steve Kloves

**Yapım Yılı:** 2005

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere.

**Oyuncular:** Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Michael Gambon, Robert Pattinson, Robert Hardy, Mark Williams, James Phelps, Katie Leung.

**Müzik:** Patrick Doyle

**Süre:** 157 dk.

#### 4.2.4. Harry Potter ve Ateş Kadehi Filminin Özeti

*Harry Potter ve Ateş Kadehi* filminde ana karakter Harry Potter, Ron'un evinde uyduğu bir gece yarısı arkadaşı Hermione tarafından kâbus görmekteyken uyandırılır. Harry, Ron, Hermione ve Ron'un ailesi sabaha karşı yola çıkar. Tepeye ulaştıklarında bir çizme görür; hepsi bu çizmenin etrafında toplanır ve çizme üzerinde ellerini birleştirir. Harry ve arkadaşları, elleri çizme üzerinde birleşince farklı bir evrene Quidditch Dünya Kupası finalini izlemek üzere geçiş yapar. Final sırasında Voldemort'un destekçileri Ölüm Yiyenler'in saldırısı ile karşılaşılınca kaçmak zorunda kalır. Öte yandan yaz sezonu bitmiş, Hogwarts'ta eğitim dönemi başlamıştır. Prof. Dumbledore açılış töreninde öğrencilere Üçbüyücü Turnuvası'ndan söz eder. Bu turnuvayı kazanan öğrenciyi sonsuz şöhret ödülü beklemektedir. Ancak bunun için üç tehlikeli görevin kazanılması gerekir. Yasal olarak on yedi yaşın altındaki öğrenciler bu turnuvaya katılamaz. Ateş Kadehi turnuvaya katılacak üç ismi belirler: Krum, Fleur Delacour ve Cedric Diggory. Ancak Ateş Kadehi bu üç ismin yanında on yedi yaşında olmamasına ve kendi rızası olmamasına karşın turnuvaya katılacak dördüncü isim olarak Harry'yi belirler. Eğitimcilerinin karşı çıkmasına rağmen Ateş Kadehi'nden yarışmacı olarak ismi çıktığı için

Harry turunuvaya katılmak zorunda kalır. Harry, bir gece bu süreçte dikkatle olması gerektiğini ve Voldemort'un kendisine tekrar ulaşmak için her türlü yolu denediğiyle ilgili uyaran Sirius'la görüşür. Harry'nin gördüğü kâbuslar da tam olarak Voldemort'un kendisine ulaşmaya çalışmasıyla ilgilidir. Turnuva başlar. İlk görev, eşleştikleri ejderhaların koruduğu yumurtayı ejderhalardan almaktır. Yarışta dört yarışmacı da başarılı olur ve hepsi ejderhalardan yumurtaları almayı başarır. İkinci görevlerinde yarışmacıların su altında bir saat geçirmeleri gerekir. Fleur Delacour dışında tüm yarışmacılar bu yarışı da geçer. Kupayı almak için son bir yarış kalmıştır. Yarışmacıların labirentin içerisine gizlenmiş kupayı bulmaları gerekir. Ancak labirentin içinde yarışmacıları yine büyük bir tehlike bekler. Harry labirentin içinden okul arkadaşı Cedric ile Ateş Kadehi'ni çıkarmayı başarır ancak labirentten çıkan ikili Voldemort ile karşılaşır. Voldemort o anda Cedric'i öldürür. Voldemort artık ete kemiğe bürünmüş ve kötücül güçleriyle tüm gücünü toplamış Harry'nin karşısında durur. Harry verdiği büyük mücadelenin ardından Voldemort'dan kurtulmayı başarır. Voldemort'un geri gelmesi Hogwarts için yeni tehlike çanlarının çalması anlamına gelir.

#### **4.2.5. Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** David Yates

**Senaryo:** J.K. Rowling, Steve Kloves

**Yapım Yılı:** 2011

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere.

**Oyuncular:** Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Michael Gambon, Ralph Fiennes, Alan Rickman, Helena Bonham Carter, Tom Felton.

**Müzik:** Alexandre Desplat

**Süre:** 130 dk.

#### **4.2.6. Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II Filminin Özeti**

Serinin son filmi *Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II*'de Harry Potter ve arkadaşlarının Karanlık Lord Voldemort'a karşı verdiği mücadele devam etmektedir. Hogwarts Büyücülük Okulu talan edilmiş, Ruh Emiciler ve Ölüm Yüyenler'in eline geçmiştir. Prof. Dumbledore'nin ölümünün ardından Snape Hogwarts'ın müdürü olmuştur. Harry, Bellatrix'in Gringotts'taki kasasında Voldemort'un ruhunun bir parçasını gizlediği Hotkuluk olduğundan şüphelenir ve kasasında neler sakladığını öğrenmek için Gringotts'a girmek ister. Onu bulup yok ederek Voldemort'u öldürmeyi planlar. Ancak bunun için Cincüce Griphooh'un yardımına ihtiyacı vardır. Griphook Harry'ye yardımına karşılık ondan sihirli kılıcı ister. Harry yola

çıkmadan önce Ollivander'ı ziyaret eder. Ona Ölüm Yadigârları ile ilgili ne bildiğini sorar. Ollivander Harry'ye üç tane Ölüm Yadigârı olduğunu söyler. Bunlar; Mürver Asa, Görünmezlik Pelerini ve Diriltme Taşı'dır. Bu üçünün biraraya geldiğinde sahibini ölüm efendisi yaptığını belirtir. Harry Mürver Asa'nın Voldemort'un elinde olduğunu bilir ve bu durum karşısında işi oldukça zordur. Hermione, Bellatrix'in, Ron ise Sirius Black'in kılığına girerek, Harry ve Griphook da Görünmezlik Pelerini'ni kullanarak Gringotts'a girerler. Harry ve arkadaşları Voldemort'un ruhunu taşıyan ilk Hortkuluk'u Bellatrix'in kasasından almayı başarır. Harry'nin bundan sonraki hedefi Hogwarts'ta gizlenen Hortkuluk'u bulmaya çalışmaktır. Ancak Harry için tehlikelerle dolu olan Hogwarts'ta bunu yapmak kolay olmayacaktır. Harry, Hogwarts'ın kurucu üyelerinden Rowena Ravenclaw'ın kızı ve Ravenclaw Kulesi'nin hayaleti Helena Ravenclaw'dan yardım ister. Bu sırada Voldemort'u öldürmesi için Hogwarts'ın öğrencileri ve eski hocaları da Harry'ye destek verir. Harry, Böylece Voldemort Harry karşısında güç kaybetmeye devam eder. Voldemort, Severus'u öldürür ve Prof. Dumbledore'nin ölümünün ardından Severus'a geçen Mürver Asa'yı alır. Harry artık Severus'un sır gibi sakladığı tüm gerçekleri öğrenmiştir. Harry Hortkulukları duymasının ve hissetmesinin nedeninin Voldemort'un bir parçasının anne ve babasının öldüğü gece kendisine geçmesi ile ilgili olduğunu ve Severus'un aslında kötücül bir büyücü olmadığını aksine annesine duyduğu aşktan dolayı her zaman kendisini koruduğunu öğrenir. Harry bu şekilde Voldemort'un ölmesi için kendisinin de ölmesi gerektiği gerçeği ile başbaşa kalır. Şimdi yüzleşmek için Voldemort tek başına Harry'yi Yasak Orman'da bekler. Yasak Orman'daki çarpışmada Harry baygın düşer. Voldemort ise Harry'nin öldüğünü düşünür. Hogwarts'a gelerek galibiyetini ilan edecekken Harry gözlerini açar ve tekrar bir güç mücadelesine başlarlar. Neville'nin Voldemort'un yılanını öldürmesi ile iyice güçsüzleşen Voldemort Harry'nin son hamlesi ile ölür. Mürver Asa'nın yeni sahibi Harry onu kırarak uçurumdan atar. Aradan on dokuz yıl geçer. Harry, Ginny ile Ron ise Hermione ile evlenir; her ikisinin de iki çocuğu olur. Yeni dönemde Harry, Ginny, Ron ve Hermione çocuklarını 9<sup>3/4</sup> treni ile Hogwarts'a yolcu eder.

#### 4.2.7. Harry Potter ve Felsefe Taşı, Harry Potter ve Ateş Kadehi ve Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II Filmlerinin Temel Ulusötesi Bileşenleri

J. K. Rowling'in aynı başlıklı serisinden uyarlanan *Harry Potter ve Felsefe Taşı* ilk olarak 2001 yılında seyirci ile buluşmuş ve elde ettiği gişe başarısı ile o yılın dünya çapında en fazla izlenen filmi olma niteliğini kazanmıştır (www.boxofficemojo.com). Akabinde çekilen devam filmlerinden *Harry Potter ve Ateş Kadehi* de yine gösterime girdiği 2005 yılında dünya çapında en fazla izlenen film olmuştur (www.boxofficemojo.com). Serinin son filmi olan ve 2011 yılında gösterime giren *Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II* aynı yılın dünya genelinde en fazla izleyicisi olan filmi olma ünvanını el etmiştir (www.boxofficemojo.com). Harry Potter serisinde yer alan bu üç film vizyona girdikleri yıl dünya çapında en fazla seyirci sayısına ulaşmayı başarmıştır. Büyük bütçelerle üretilen *Harry Potter* serisi dünyanın her noktasından seyirciyi sinema salonlarına çekmiştir.

*Harry Potter ve Felsefe Taşı*, *Harry Potter ve Ateş Kadehi*, *Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II* filmleri A.B.D.- İngiltere ortak yapımı olarak İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri ortak sermayesi ile üretilmiştir. *Harry Potter ve Felsefe Taşı* filmi yönetmeni Chris Columbus, Amerika Birleşik Devletleri vatandaşıdır (www.imdb.com). Devam filmi olan *Harry Potter ve Ateş Kadehi*'nin yönetmeni Mike Newell ise İngiltere vatandaşıdır (www.imdb.com). Serinin son filmi olan *Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II* filminin yönetmeni David Yates de yine İngiltere vatandaşıdır (www.imdb.com). Film yönetmenlerinin kimliklerinin farklı uluslara ait olması gibi her üç filmin oyuncu kadrosu farklı ulusal kimliklerin biraraya gelmesi ile oluşmaktadır.

#### 4.2.8. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Fantastik film türünün bir örneği olan *Harry Potter* serisi yarattığı sinemasal evrende izleyiciyi farklı bir evrenin kapısından içeriye sokmaktadır. *Harry Potter* serisinde izleyici gerçek zamanın, gerçek mekânın ve gerçek öznelerin dünyasından uzakta olayların geliştiği bir evrene yolculuk etmektedir. Zaman zaman filmin mekânsal boyutları değişmekte ve dünya sınırları ile bağlantıların kurulduğu görülmektedir.

*“Fanteziye yolculuk yaptıktan sonra gündelik dünyamıza zenginleşmiş halde tekrardan katılalım veya katılmayalım, istediğimizde dönebileceğimiz,*

*günlük kuralların geçerli olmadığı bir sığınma ve kaçış (beraberindeki şifa ve teselli hünerleriyle beraber) mekânı olması fikrinde bir tatmin olduğu düşünüyoruz. Ve bu sadece hayal gücümüz veya rüyalarımıza ait bir yer değil, fantezinin sihirli kapısından –bir tavşan deliği, ayna, dolap, avatar, sinema ekranı geçebileceğimiz bir yerdir” (Furby ve Hines, 2014, s. 39).*

Furby ve Hines bununla birlikte verdikleri ek bilgide filmde hikâyenin birincil dünyadan ikincil dünyaya uzanan bir gelişim seyri varsa orada mutlaka dünyalararasında yolculuğu mümkün kılacak bir kapı ya da eşğin varlığının gerekli olduğundan söz etmektedir. *Harry Potter: Felsefe Taşı*, *Harry Potter ve Ateş Kadehi* ve *Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II* filmlerinde örneği görüldüğü gibi bu kapı ya da eşik, anlatı dünyası arasındaki sınırları belirlediği gibi iki dünya arasında köprü vazifesi görmektedir (2014, s. 61).

*Harry Potter ve Felsefe Taşı*, *Harry Potter ve Ateş Kadehi*, *Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II* filmlerinde sihir dünyası ve Muggle dünyası olmak üzere iki farklı dünya konu edilmektedir. Muggle, Harry Potter film evreninde sihir yeteneği olmayan insanlara verilen isimdir. Harry’nin teyzesi ve ailesi, Hermione’in ailesi birer Muggle’dır. Her üç filmde Harry, Ron ve Hermione de dâhil sihir yeteneği olan tüm karakterler bu iki dünya, iki evren arasında sürekli hareket halindedir. Sihir ve büyücülük yetenekleri aracılığıyla sihir ve Muggle dünyaları arasında seyahat edebilmektedir. Karakterlerin bu iki evren arasında hareket edebilmesi için gerçek dünyadan sihir dünyasına açılan belli başlı kapılar bulunmaktadır. Bu kapılardan biri, King’s Cross İstasyonu üzerindeki 9 ve 10 numaralı peronlar arasında yer alan, Muggle’ler tarafından görülmeyen ancak sihir yeteneğine sahip kişilerce ulaşılabilen 9<sup>3/4</sup> numaralı perondur.

| Gösterge                        | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                            | Gösterilen<br>(İçerik)                   |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| 9 <sup>3/4</sup> numaralı peron | Harry Potter’ı Hogwarts Büyücülük Okulu’na götüren peron | Dünyayı diğer dünyalar ile bağlayan kapı |



Şekil 2: Harry Potter'ın Hogwarts Büyücülük Okulu'na gidiş bileti.



Şekil 3: 9<sup>3/4</sup> numaralı peron.



Şekil 4: Harry Potter gibi tüm öğrenciler bu iki peronun arasındaki duvardan geçerek Hogwarts Büyücülük Okulu'na varır.

**Düz Anlam:** *Harry Potter ve Felsefe Taşı* filminin protagonistisi Harry; teyzesi, eniştesi ve kuzeni ile birlikte Londra'nın güneyindeki Surrey bölgesinde yaşamaktadır. Teyzesi ve ailesi Harry'ye kötü davranmaktadır. İçinde olağanüstü bir yetenek barındıran Harry'nin yaşadığı eve bir gün Hogwarts'dan Harry'yi okula davet eden bir mektup gönderilir. Eniştesinin gelen tüm mektupları saklaması ve Harry'ye göstermemesi eve yağın mektuplarla ve Hagrid'in kendisine herşeyi açıklaması ile son bulur. Böylece Harry'nin Londra'dan başlayıp Hogwarts'a uzanan yolculuğu başlamış olur. Hogwarts Büyücülük Okulu bekçisi Hagrid, Harry'ye Hogwarts'a gitmek üzere biletini vermiş ve ortadan kaybolur. Biletin en dikkat çekici yanı kalkış noktasının Londra, varış noktasının ise Hogwarts olmasıdır.

**Yan Anlam:** Bir gösterge olarak  $9^{3/4}$  numaralı peron düz anlamıyla istasyonlarda yolcuların araçlara binmesi için kullanılan özel bir bölüm olarak anlam kazanırken, yan anlamıyla Harry Potter gibi büyü yeteneğine sahip diğer öğrencilerin Hogwarts'a ulaşabilmeleri için bir araca, kapıya dönüşmüştür. Gerçek bir mekândan kurgusal bir mekâna doğru hareket edecek trenin peron numarası ise  $9^{3/4}$ 'dür. Bu normal koşullarda gerçekleşmesi mümkün olmayan bir durumdur ve Harry de bu durum karşısında şaşkınlığını saklayamaz. Zira peronlara baktığında 9 ve 10 numaralı peronları görmektedir. Diğer Hogwarts yolcularının perona nasıl geçtiğini izleyen Harry, 9 ve 10 numaralı peronların arasındaki kolondan geçerek trene ulaştıklarını görür. Filmde Londra olağanüstü güçleri olmayan insanların yaşadığı gerçek bir mekâna işaret etmektedir. Hogwarts ise yalnızca büyücülük ve sihirbazlık yeteneği olanların ulaşabildiği ulusötesi bir mekândır. Bu anlamda filme ulusötesi derinlik kazandıran ilk gösterge anlamını Londra ve Hogwarts üzerinden kurulan ikili karşıtlıktan almaktadır. Filmde gerçek bir mekândan dünya sınırları içerisinde yer almayan hayali bir mekâna yolculuk söz konusudur. Harry Potter bu yolculukta gerçek dünyadan Hogwarts Büyücülük Okulu'nun yer aldığı büyüdü dünyaya geçiş yapmıştır.

**Üstdil:** Harry bu sahnede yine gerçek zaman ve mekânın ötesine geçerek farklı bir evrenin içerisine girmiştir. Bu anlamda 9 ve 10 numaralı peronların arası, Harry ve arkadaşları için Hogwarts Büyücülük Okulu'na açılan kapı olarak temsil edilirken; seyirci için ise filmin kendilerine sunduğu fantezi dünyasının kapısını temsil etmektedir. Harry ve arkadaşları iki peronun arasından Hogwarts Büyücülük Okulu'na ulaşırken seyirci de günlük kuralların geçerli olmadığı sihirli bir dünyaya uzanmaktadır. *Harry Potter ve Felsefe Taşı* filmi gerçek dünyanın sınırlarını aşan mekânlara yer vermekte ve ulusal sınırların da ötesinde dünya ötesi coğrafyaları konu edinen yapısı ile ulusötesi bir yapı kurgulamaktadır.

*Harry Potter ve Felsefe Taşı* filminde yer alan bir diğer ulusötesi gösterge de 'Diagon Sokağı'dır:

| Gösterge      | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                    | Gösterilen<br>(İçerik)                                    |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Diagon Sokağı | Hagrid'in Harry Potter'ı<br>Diagon Sokağı'ndan geçerek<br>Hogwarts'a ulaştırması | Gerçek dünyadan ayrılıp farklı bir<br>dünyaya geçiş yapma |



Şekil 5: Filmde Harry Potter'in teyzesinin yaşadığı Londra'dan bir görüntü.



Şekil 6: Hogwarts'ın güvenliğinden sorumlu olan Hagrid, Harry Potter'i sihir dünyasına açılan kapıdan geçirir.



Şekil 7: Hagrid, Harry Potter'ı gerçek dünyadan sihir dünyasına Diagon Sokağı'ndan ulaştırır.

**Düz Anlam:** Hogwarts'ın güvenliğinden sorumlu olan Hagrid, teyzesi ve eniştesi ile birlikte İngiltere'nin Surrey bölgesinde yaşayan Harry Potter'i almış, dünya ile bu fantastik evreni birbirinden ayıran duvardan geçirmiş ve Diagon Sokağı'ndan sihir dünyasına ulaştırmıştır.

**Yan Anlam:** Harry, Hagrid ile tanışmadan önce teyzesi, eniştesi ve kuzeni ile birlikte Londra'da yaşamaktadır. Ancak Hagrid'in bir gece gelerek doğaüstü yeteneklerinin annesi ve babasından kalıtsal yolla kendisine geçtiğini ve Hogwarts Büyücülük Okulu'na davet edildiğini söylemiş, Harry ise bu daveti kabul etmiştir. Bunun üzerine Hagrid dünyanın bir noktasından belirsiz bir mekâna ve zamana açılan kapıdan Harry'yi geçirmiştir. Bu kapı, *Harry Potter ve Felsefe Taşı* filminde gerçek dünyadan, zamanın İngiltere'sinden, sihir dünyasına açılan bir diğer kapı olan Diagon Sokağı'dır. Harry artık yeryüzünün herhangi bir yerine ait olmayan ve herhangi bir zaman belirtisi olmayan bir evrene geçiş yapmıştır. Bu duvar, düz anlamıyla bir yapının iç ve dış bölümlerini birbirinden ayıran dikey yapı olmanın ötesinde Diagon Sokağı ile Londra'yı birbirinden ayıran bir paravan olarak anlam bulmaktadır.

**Üstdil:** *Harry Potter ve Felsefe Taşı* filmi bu görüntü ile dünyanın evrende yer alan diğer dünyalar ile bir duvar yardımıyla ayrıldığını ve dolayısıyla farklı dünyaların birbirlerine olan yakınlığına işaret etmektedir.  $9^{3/4}$  peronu gibi ikiye ayrılınca sihir dünyasında Diagon Sokağı'na açılan duvar da dünyalararası geçiş için adeta bir solucan deliği gibi işlevselleşmektedir.

Harry Potter serisinde yer alan ve Roland Barthes'ın anlamlama modeli üzerinden düz anlam, yan anlam ve üstdil okuması yapılacak olan bir diğer gösterge 'çizme'dir:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                     | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                  |
|----------|-------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Çizme    | Harry Potter ve arkadaşlarının parmaklarını çizmede birleştirmesi | Harry Potter ve arkadaşlarının bulundukları noktadan başka bir noktaya çizme aracılığıyla geçiş yapması |



**Şekil 8:** Harry Potter ve arkadaşları büyülü dünyaya geçmek için bir çizmenin etrafında toplanır.

**Düz Anlam:** *Harry Potter ve Ateş Kadehi* filminde Harry Potter, Hermione, Ron, Cedric ve diğerleri tırmandıkları bir dağın zirvesinde bulunan eski bir çizmenin etrafında toplanır ve ellerini bu çizme üzerinde birleştirir.

**Yan Anlam:** Harry Potter ve arkadaşları ellerini çizmenin üzerinde birleştirir birleştirmez zamanda yolculuk yapmaya başlar. Yolculuk sonunda bulundukları noktadan farklı bir noktaya saniyeler içerisinde ulaşmıştır. Zamanda yolculuk yapmak ve mekânlararası yer değiştirmek amacıyla kullanılması çizmeyi film anlatısı içerisinde düz anlamının dışarısına taşımıştır. Filmde çizme gerçek dünya ile büyülü dünyayı birbirine bağlayan anahtar olarak sunulmaktadır.

**Üstdil:** Harry Potter'ın ilk defa deneyimlediği ve şaşkınlığını gizleyemediği bu hareket neticesinde Harry Potter ve diğerleri büyülü dünyaya ulaşmayı başarmıştır. Düzanlamıyla yalnızca ayakların yer ile temasını önleyen ve insanın bir yerden bir yere giderken kullandığı bir nesneyi ifade eden çizme, yananlamsal olarak  $9^{3/4}$  peronu gibi dünyalar arası yolculukta bir kapı, bir anahtar şeklinde işlevselleşmekte ve simgeselleşmektedir. Bu anlamıyla çizme düz anlamının dışına/ötesine çıkarak filmin ulusötesi atmosferine katkıda bulunacak bir düzeyde serimlenmektedir.

Harry Potter serisinde yer alan ve filmlere ulusötesi derinlik kazandıran bir diğer gösterge ise 'cincüceler'dir:

| Gösterge   | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                            | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                          |
|------------|----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Cincüceler | Gringotts Sihirbazlar Bankası'nda cincücelerin çalışması | Büyülü Büyülü dünyanın bir yanıyla dünyaya benzer, diğer yanıyla dünyadan tamamen farklı olması |



**Şekil 9:** Gringotts Büyücü Bankası'nda çalışan cincüceler.



**Şekil 10:** Kuyu bekçisi üç başlı köpek.



**Şekil 11:** Yasak Orman'da yaşayan ve yarı insan yarı at olan tek boynuzlu at.

**Düz Anlam:** Gringotts Sihirbazlar Bankası'ndaki tüm görevliler cincücedir. Cincüceler bankanın tüm yönetiminden ve güvenliğinden sorumludur.

**Yan Anlam:** *Harry Potter* film serisinde yer alan ve filmlerin ulusötesi niteliğini pekiştiren gerçeklikten uzak fantastik karakterler insani özellikler gösteren karakterler ile anlamsal zıtlık oluşturacak biçimde sunulmaktadır. Birbirine mesafe bağlamında uzaklık ya da yakınlık bilgisi gösterilmeksizin sunulan iki farklı dünyanın karakterleri fiziksel ve niteliksel olarak birbirlerinden ayrılmaktadır. *Harry Potter* film serisinin evrenindeki canlı türlerinin dünyada yaşayan canlı türleri ile benzerlik taşıdığı ancak bununla birlikte belli başlı fiziksel ve karakteristik özellikleri ile dünyadaki canlı türlerinden farklılaştıkları görülmektedir. Bu anlamıyla film evreninde yer alan karakterler bir yönüyle dünya ile yakınlık benzerlik ilişkisi ortaya koyarken, diğer yanıyla da zıtlık ilişkisi sergilemektedir. Filmde cincüceler dışında Yasak Orman’da yaşayan tek boynuzlu at ve kuyu bekçisi üç başlı köpek buna örnek olarak gösterilebilir.

**Üstdil:** *Harry Potter* film serisi içerisinde çoğunlukla insana özgü özellikler de gösterdiği gözlenen ulusötesi karakterler bu nitelikleri ile Hollywood sinemasında kimliğe ilişkin düzenlemeyi bir adım öteye taşıyarak ulusötesiliği kimlik bağlamında melezleşmeden farklı bir boyutta ele almaktadır. Her üç filmde de yer alan karakterler gerçeklikten uzak bir boyutta ele alınan temsil biçimleri ile filmlerde ulusötesiliği yeniden inşa etmektedir.

| Gösterge                       | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                             | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                              |
|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Farklı kimliklerden öğrenciler | Farklı kimlikten öğrencilerin Hogwarts Büyücülük Okulu’nda eğitim görmesi | Hogwarts’ta farklı kimliklerden bir araya gelen öğrencilerin ulusüstü bir sentezi meydana getirmesi |



**Şekil 12:** Hogwarts Büyücülük Okulu’nun farklı etnik kimliklerden öğrencileri.

**Düz Anlam:** Hogwarts Büyücülük Okulu, dünyanın farklı ülkelerinden öğrenci kabul etmektedir. Kimliği ya da kültürüne bakılmaksızın öğrenciler okulda eğitim almaktadır.

**Yan Anlam:** Görsel, izleyiciye dünyanın çeşitli noktalarından Hogwarts Büyücülük Okulu'nda yetiştirilmek üzere seçilen öğrencilerin dünyanın herhangi bir noktasında yer almayan bir mekânın gerçeklikten uzak karakterleri ile bir araya geldiği iletisini taşımaktadır.

**Üstdil:** Uzak Doğu, Güney Asya ve Afrika merkezli ülkelerden geldikleri tahmin edilen öğrenciler dünyadan uzakta evrenin farklı bir noktasında yer alan Hogwarts'ta biraraya gelerek yeni, uluslarüstü ve ulusötesi bir sentez oluşturmaktadır. Öğrencilerin giyinme biçimleri ya da fiziksel özellikleri ile dünyanın farklı noktalarına ait kimliklerin ve kültürlerin taşıyıcısı oldukları görülmektedir. Ancak Hogwarts Büyücülük Okulu, tüm bu kimlik ve kültürleri eriterek evrensel bir kimlik ve kültür ekseninde yeni bir yapı inşa etmiştir. Hogwarts'taki öğrenciler de bu komünün birer parçasıdır. *Harry Potter ve Ateş Kadehi*'inde Prof. Dumbledore'nin Voldemort'un saldırısında hayatını kaybeden Cedric Digory için yapılan anma töreninde yaptığı konuşması bu komünle ilgili ipuçları verirken Hogwarts'a birlik ve beraberlik çağrısında bulunmaktadır:

- **Prof. Dumbledore:** *Bu acı kayıp hepimizin paylaştığı bu acı kayıp bana, bizlere farklı yerlerden gelsek de, farklı diller konuşsak da tek yürek olduğumuzu hatırlatıyor. Bunu sakın unutmayın. Son olayların ışığında bu yıl kurduğumuz dostluk bağları her zamankinden daha önemli olacak. Bunu unutmazsanız Cedric Digory boşuna ölmemiş olur. Bunu daima hatırlayın, hatırlayın ki iyi kalpli, dürüst, cesur bir dostun anısı sonsuza dek yaşasın.*

Prof. Dumbledore'un yaptığı bu konuşma farklı uluslardan öğrencilerin bir araya gelerek yeni bir sentez oluşturduğu Hogwarts Büyücülük Okulu'nun her türlü kimliğin, kültürün ötesinde bir boyutta olduğunun altını çizmektedir. İzleyici, gerçek dünyanın farklı noktalarından, farklı kültürlerinden ayrılarak ulusötesi bir mekânda büyücülük yeteneklerini geliştirmeye çalışan öğrencilerin aynı zamanda kendi kimliklerinden, kültürlerinden, dillerinden arınarak 'biz' olma sürecine tanık olmaktadır.

Filme yer alan ve düz anlam, yan anlam ve üstdil başlıklarıyla ele alacağımız bir diğer gösterge ise Ollivanders mağazasının tabelasında yer alan 'M.Ö. 382' yazısıdır:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)        | Gösterilen<br>(İçerik)                         |
|----------|--------------------------------------|------------------------------------------------|
| M.Ö. 382 | Ollivanders'ın M.Ö. 382'de kurulması | Zaman kavramının yeni bir boyutta ele alınması |



**Şekil 13:** Harry Potter'ın asasını aldığı Ollivanders'ın dükkânı.

**Düz Anlam:** Okulda kendisine gerekli olan tüm malzemeleri temin eden Harry Potter'ın tek eksiği kalmıştır; o da asadır. Harry Potter asayı almak üzere Ollivanders'a gider. Ollivanders'ın tabelasında M. Ö. 382 yazmaktadır.

**Yan Anlam:** Ollivanders'ın girişinde yer alan tabela üzerindeki M.Ö. 382 ifadesi izleyiciye mağazanın günümüzden yaklaşık ikibin yıl önce kurulduğu bilgisini sunmaktadır. Günümüzden yaklaşık ikibin yıl önce faaliyete giren mağaza hizmet vermeye devam etmektedir.

**Üstdil:** Ollivanders'ın tabelası bu noktada M.Ö. 382'den beri hizmet verdiğini ifade etmesi ile dikkat çekmektedir. Ollivanders'ın hizmet vermeye başladığı tarih günümüzden yaklaşık iki bin yıl uzaktadır ve bu tarih günümüz zamanının ötesinde bir yaşamın paralel olarak sürdüğünü ifşa etmektedir.

Barthes'ın anlamlama modeli üzerinden göstergebilimsel çözümlemesi yapılacak bir diğer gösterge filmlere mekânsal açıdan ulusötesi ifade kazandıran 'Hogwarts Büyücülük Okulu'dur:

| Gösterge                       | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                 | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                |
|--------------------------------|---------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Hogwarts<br>Büyücülük<br>Okulu | Dünyadan seçilen<br>öğrencilerin sihir eğitimi<br>gördüğü yer | Mekânsal niteliğin ve ifadenin gerçeklik<br>boyutundan taşması ve ulusötesi anlatıyı<br>güçlendirmesi |



**Şekil 14:** Hogwarts Büyücülük Okulu.

**Düz Anlam:** Dünyanın çeşitli noktalarından seçilen öğrenciler Hogwarts Büyücülük Okulu’nda eğitim görmeye hak kazanmıştır. Öğrenciler okulda sihir/büyü alanında eğitim görmektedir.

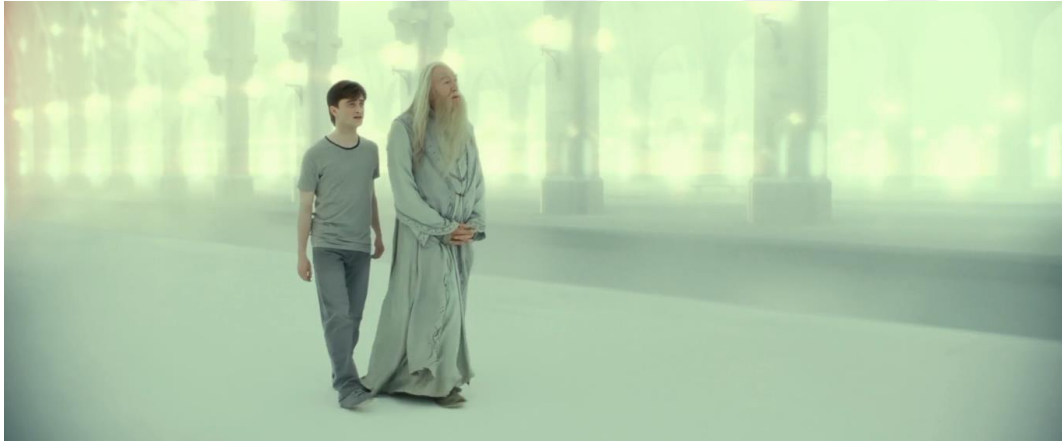
**Yan Anlam:** *Harry Potter* evrenindeki yeryüzüne ait olmayan fantastik mekânların düzenlenmesi ulusötesiliğin işaretçileri durumundadır. Başta Hogwarts Büyücülük Okulu olmak üzere çok sayıda ulusötesi mekânın konu edildiği film serisinde mekânlar Hollywood sinemasında ulusötesiliği inşa eden birer öge olarak kurgulanmıştır. Bu kurgusal mekânların en önemlilerinden ilki şüphesiz Hogwarts Büyücülük Okulu’dur. Mekânlarıyla ulusötesi bir biçim ve söylem geliştiren ve ulusötesiliği yeniden şekillendiren mekânlar filmin atmosferini de uzam ve zaman anlamlarında bir üst boyuta taşımaktadır.

**Üstdil:** *Harry Potter ve Felsefe Taşı*, *Harry Potter ve Ateş Kadehi*, *Harry Potter ve Ölüm Yadigarları: Bölüm II* filmlerinde mekânlar gerçek dünyadaki mekânlar ile benzerlik göstermekle birlikte farklılaştıkları noktada tam anlamıyla filmi ulusötesileştirme durumu

ortaya çıkmaktadır. Filmlerde gerçek dünyadaki mekânlardan esinlenerek kurgulanan mekânlar biçimsel olarak gerçek dünyanın mekânlarına benzerken içerik olarak birbirlerinden tamamen ayrılmaktadır. Bu anlamda Harry Potter film evrenini ve bu mekânları ulusötesileştiren mekânların sahip olduğu içerik özellikleridir.

Filmde ulusötesiliğe ilişkin anlam inşa eden bir diğer gösterge Harry Potter ile Prof. Dumbledore arasındaki diyalogun geçtiği ‘tren istasyonu’dur:

| Gösterge       | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                            | Gösterilen<br>(İçerik)         |
|----------------|----------------------------------------------------------|--------------------------------|
| Tren istasyonu | Harry Potter ve Prof. Dumbledore’un istasyonda konuşması | Zamanda ve mekânda belirsizlik |



**Şekil 15:** Harry Potter’in Voldemort ile mücadele ederken bayıldığı sırada Prof. Dumbledore gelir ve Harry’ye Voldemort’a karşı kendini nasıl savunacağı ile ilgili ipuçları verir.

**Düz Anlam:** Harry Potter, Voldemort ile Yasak Orman’da verdiği mücadelede bavin düşer ve gözlerini çıktığında nerede, hangi zamanda olduğunu bilmemektedir. Harry Potter ile Prof. Dumbledore arasında geçen diyalog da görüntü ile kodlanan mekânın ve zamanın belirsizliğini ayrıca pekiştirmektedir. İkili arasında Harry Potter’in bilmediği bir mekânda geçen diyalog şu şekildedir:

**-Harry Potter:** *Tam olarak neredeyiz?*

**-Prof. Dumbledore:** *Ben de sana bunu soracaktım. Sen söyle, neredeyiz?*

**-Harry Potter:** *Kings Cross İstasyonu'na benziyor. Ama daha temiz ve tabi tren de yok.*

**-Prof. Dumbledore:** *Demek Kings Cross öyle mi? Aslına bakarsan bu senin hayal ürünün.*

...

**-Harry Potter:** *Geri dönmem gerekiyor değil mi?*

**-Prof. Dumbledore:** *Bu sana bağlı.*

**-Harry Potter:** *Seçme hakkım var mı?*

**-Prof. Dumbledore:** *Evet, King's Cross'tayız demiştin. Eğer bunu çok istiyorsan trenlerden birine binebilirsin.*

**-Harry Potter:** *Tren beni nereye götürecektir?*

**-Prof. Dumbledore:** *İleriye.*

**Yan Anlam:** Filmden alınan bu görsel; zamanın ve mekânın ifade edilmesinde gerçeklik ilkesinin boyutlarının aşıldığı iletişimi taşımaktadır. Hangi zaman diliminde ve nerede geçtiği belirsiz olan bu sahne izleyiciyi de zamanın ve mekânın gerçekliğinin dışına çıkarmaktadır.

**Üstdil:** Harry ile Prof. Dumbledore'un diyaloguna şahit olunan bu sahnede filmde uzamın ve zamanın belirsizleştiği görülmektedir. Filmde zamana ve mekâna ilişkin net bilgiler yer almamakla birlikte özellikle zamansızlığa ve mekânsızlığa vurgu yapılmaktadır. Düzenlamıyla yalnızca bir istasyonu ifade eden bu sahnenin ışık düzenlemesinde beyaz rengin baskın olması yananlamsal olarak zamanda ve uzamda belirsizliği simgelemektedir. Sahneye egemen olan beyaz renk Harry Potter ve Prof. Dumbledore arasında geçen diyalogun zamanına ilişkin belirsizliği vurgularken mekânsal boyutta da yine dünyanın fiziksel sınırları dışına taşındığını ifade etmektedir. Dünya ile bağlantılı fakat bir yanıyla da dünyanın sınırları dışında gelişen olaylar *Harry Potter ve Felsefe Taşı*, *Harry Potter ve Ateş Kadehi* ve *Harry Potter ve Ölüm Yadigarları: Bölüm II* filmlerini zamansal ve uzamsal boyutlarda ulusötesileştirmektedir.

*Harry Potter ve Felsefe Taşı*, *Harry Potter ve Ateş Kadehi*, *Harry Potter ve Ölüm Yadigarları: Bölüm II* filmlerinde ana karakter Harry Potter, gerçek dünya ile sihir dünyası

arasında seyahat edebilme yeteneğine sahiptir. Harry, gerçek dünyada Muggle olarak tanımlanan ve sihir yeteneğine sahip olmayan teyzesi, eniştesi ve kuzeni ile birarada yaşamaktadır. Harry, bu dünyada sihirden ve büyüden uzak bir atmosferde yaşamaktadır. Ancak Hogwarts'a kabul edilmesi kendisine gerçek dünyadan farklı, fantastik bir dünyanın kapılarını açar. Bu yeni dünyanın karakterleri çoğunlukla insan olmayan veya insanüstü karakterler ve varlıklardır. Bunlar arasında büyücüler, devler, cinler, hayaletler, cadılar, büyücüler ejderhalar, elfler, üç başlı köpekler, tek boynuzlu atlar, yarı insan yarı at varlıklar, ateşin arkasından konuşan canlılar yer almaktadır. Dolayısıyla filmin temelini insanın dünyanın ötesinde yaşayan varlıklarla, kendisinden farklı olan ile iletişimi oluşturmaktadır. Filmlerin anlatısının merkezine insanın kendinden olmayan, kendi varlığının ötesindeki varlıklarla iletişimi ve etkileşimi oturmaktadır. Gerçek dünyanın canlılarından farklı olarak *Harry Potter* serisinin bu üç filminde çeşitli fantastik karakterler filmin ulusötesi anlatısını zenginleştirmektedir.

#### **4.3. YÜZÜKLERİN EFENDİSİ: İKİ KULE (2002), YÜZÜKLERİN EFENDİSİ: KRALIN DÖNÜŞÜ (2003)**

##### **4.3.1. Yüzüklerin Efendisi: İki Kule Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Peter Jackson

**Senaryo:** Fran Walsh, Philippa Boyens, Stephen Sinclair, Peter Jackson

**Yapım Yılı:** 2002

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri, Yeni Zelanda.

**Oyuncular:** Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen, Liv Tyler, Sean Astin, Orlando Bloom, Andy Serkis, Karl Urban, Christopher Lee, Cate Blanchett.

**Müzik:** Howard Shore, Annie Lennox

**Süre:** 179 dk.

##### **4.3.2. Yüzüklerin Efendisi: İki Kule Filminin Özeti**

J. R. R. Tolkien'ın aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan ve serinin ikinci filmi olan *Yüzüklerin Efendisi İki Kule* ilk ve son film arasında köprü vazifesi görmektedir. Orta dünya halkları, Sauron'un ordusuna karşı verilen savaşta güçlerini birleştirmeye çalışır. Frodo ve Sam, Mordor'da Kara Kapı'ya ulaşmak için yola düşer. Uzaktan baktıklarında yaklaştıklarını görmelerine rağmen bir türlü Kara Kapı'ya ulaşmayı başaramazlar. Frodo ve Sam, yollarına devam ederken kendilerini uzun zamandır takip eden biri olduğunu fark eder. Uykularında

pusuya yatan Frodo ve Sam yüzüğü çalmaya çalışan Smeagol'ı yakalar. Yüzüğün peşinde olan Smeagol, Frodo ve Sam'e saldırır. Smeagol'ı kontrol altına alan Frodo, Sam'in rızası olmasa da Smeagol'dan kendilerini Kara Kapı'ya ulaştırmak için yardım ister. Frodo ve Sam bu şekilde Mordor'a ulaşmaya çalışırken; Aragorn, Legolas ve Gimli ise Orklar tarafından Saruman'a götürülmek için kaçırılan ve Isengard'a götürülen Hobbit arkadaşları Merry ve Pippin'i kurtarmak için Orkların peşine düşer. Isengard yolunda Orkların kendi aralarında çıkan çatışmayı ve süvarilerin baskınını fırsat bilen Merry ve Pippin Orkların elinden kaçmayı başarır. Arkadaşlarını bulmak için izlerini süren Aragorn, Legolas ve Gimli, Merry ve Pippin'in Orkların ve baskıncıların elinden kurtulmayı başararak Fangorn Ormanı'na doğru kaçtıklarını farkeder. Merry ve Pippin, Elf'ler kadar eski bir ırk olan Ent'lerin yaşadığı Fangorn Ormanı'nda Karaağaç ile karşılaşır. Frodo, Sam ve Smeagol ise daha kestirme olan bataklık yolundan Mordor'un Kara Kapı'sına ulaşmayı başarır. Bu sırada Gandalf, Aragorn, Legolas ve Gimli Saruman'ın tüm insanlığı yok ederek dünyayı ele geçirme niyeti karşısında tüm güçleri birleştirmeye çalışmaktadır. Bu maksatla Rohan Kralı'nın huzuruna çıkan Gandalf ve arkadaşları Rohan kralını Saruman ve Sauron karşısında kendilerine destek vermeye ikna etmeye çalışır ancak Rohan Kralı halkını savaşa dâhil etmek istemediğini bunun yerine yaklaşan tehlikeye karşı halkını orada güvende olacağını düşünerek Miğfer Dibi'ne götürür. Saruman ve Sauron'a Rohan Krallığı, Gondor Krallığı, Entler ve Ayırıkvadili Elfler savaşa katılıp katılmama noktasında karar verme aşamasındadır. Orta Dünya halkları karar aşamasındayken Saruman ordusundaki Orklar Rohan Krallığı'na saldırır. Ayırıkvadili Elrond ve Entler bu savaşta birlik olmaya, omuz omuza Saruman ordusuna karşı mücadele vermeye karar verir. Orklara karşı varoluş savaşı sürerken Gandalf daha önce öldüğü düşünülen Rohan Kralı'nın oğlu Theodred ile birlikte beşinci günün şafağında yardıma koşar. Orklara karşı savaş kararı alan bir diğer ırk olan Entler de Saruman'ın Orthanc Kalesi'ne saldırır ve Saruman'ın kalesi bu saldırıda yerle bir olur. Böylece Miğfer Dibi Savaşı Orta Dünya halklarının zaferi ile sonuçlanır. Ancak Frodo ve Sam hala yüzüğü Mordor'a ulaştırmayı başaramamıştır. Dünyanın kaderi Gandalf'ın da belirttiği gibi iki küçük hobitin ellerindedir.

#### **4.3.3. Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Peter Jackson

**Senaryo:** Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson

**Yapım Yılı:** 2002

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri, Yeni Zelanda.

**Oyuncular:** Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen, Liv Tyler, Sean Astin, Orlando Bloom, Andy Serkis, Karl Urban, Christopher Lee, Cate Blanchett

**Müzik:** Howard Shore

**Süre:** 263 dk.

#### 4.3.4. Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü Filminin Özeti

*Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmi filmin ana karakterlerinden olan Smeagol'un hikâyesini anlatarak başlar. Smeagol, gölde kardeşi Deagol ile birlikte balık yakalarken büyük bir balık Deagol'ı oltasıyla gölün dibine çeker ve Deagol gölün dibinde yüzüğü bulur. Smeagol su altından yüzükle birlikte çıkan Deagol'un elinden yüzüğü almaya çalışır, Deagol direnince Smeagol kardeşini boğarak öldürür. Yüzüğü ele geçiren Smeagol onun tek sahibi olmuştur ancak yüzüğün etkisi Smeagol'ı ele geçirir ve Smeagol şu anki Gollum görüntüsüne bürünür. Bugüne gelindiğinde Frodo ve arkadaşı Sam, Smeagol ile birlikte yüzüğü Mordor'a ulaştırmaya çalışır. Bu arada Saruman'ın ordusu Elfler karşısında yenilgiye uğramış Saruman kalesinde tek başına kalmıştır. Gandalf, Aragorn, Legolas Saruman'ın kalesine gelir ve Saruman'ı kötülüğün tarafında olmaktan vazgeçirmeye çalışır ancak Saruman vazgeçmez ve Grima tarafından öldürülür. Mordor'a ulaşma yolunda Frodo ve Sam'e eşlik eden Smeagol bir gece kendi kendine niyetinin Frodo ve Sam'i öldürerek yüzüğe sahip olmak olduğunu konuşur. Onu duyan Sam arkadaşı Frodo'yu uyarır ancak Frodo Smeagol olmadan Mordor'a ulaşamayacağını düşünür ve Smeagol'u yanlarından ayırmaz. Öte yandan artık Dünya yeni bir savaşa hazırlanmaya başlamış ve savaşın tarafları yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştır. Sauron yüzüğü ele geçirerek tüm dünyaya hâkim olmak için ork ordusu kurmaya devam etmektedir ve insanları da kendi safına çekmeye başlamıştır. Gondor'da bu savaşta kendi safını güçlendirmek istemekte ve Gondor Kralı Denethor'u yanlarında yer almaya davet eder. Ancak oğlu Boromir'in ölüm haberiyle yıkılan ve Aragorn'un Gondor kralı olacağını öğrenen Denethor bu yardım çağrısını karşılıksız bırakır. Bu sırada Sauron'un ordusu güneşi örten büyük bir karanlıkla şehre yaklaşır. Sauron'un orkları ilk olarak Gondor Krallığı'na saldırır. Gandalf tüm işaret kulelerini yakar ve bu savaşta kötüye karşı iyileri tek safta olmaya davet eder. Bu sırada Smeagol Frodo'yu arkadaşı Sam'e karşı yüzüğü almak istediğini söyleyerek dolduruşa getirir. Frodo Sam'e artık yoluna yalnızca Smeagol ile devam edeceğini söyler. Ancak Smeagol ona tuzak kurar. Frodo'yu karanlık, örümcek ve örümcek ağlarıyla örülü bir tünele çekerek ondan yüzüğü almaya çalışır. Ancak arkadaşı Sam yardımına koşar ve Frodo'yu ve yüzüğü

Smeagol'dan kurtarır. Orklar Mordor'a yakınlığı bakımından stratejik öneme sahip Minas Tirith'e doğru yaklaşırken Arvin'in hayatı tehlikeye girer. Lord Elrond, çadırında Aragorn'u ziyaret eder ve savaşın seyri ve Arvin'in durumu hakkında Aragorn'a bilgi verir. Lord Elrond kılıcın gücünü kullanarak dünyanın en güçlü ordusunu toplayabilmesi için Aragorn'a Elendil'in kılıcını verir. Aragorn kılıcı alır almaz, ölü savaşçıları kendi yanlarında yer almaya çağırır. Ork ordusu Minas Tirith'e ulaşmış ve kaleye saldırmaya başlamıştır. Orklar Gondor Krallığı'nın kalelerini ele geçirirken, Mordor'a ulaşma yolunda Frodo zehirli örümcek saldırısında felç kalır ve orklara yakalanır. Gondor Krallığı'nın yardımına son anda Rohan ordusu ve ölü savaşçılar gelir ve tüm orkları püskürtür. Gandalf ve Aragorn'un yaptığı plana göre Sauron'a saldırarak dikkatini kendi üzerlerine çekecekler ve böylece Frodo, Mordor'a ulaşacaktır. Ork ordusu ve Aragorn'un önderliğindeki Rohan ve Gondorlular Mongor kapılarında tekrar karşı karşıya gelir. Bu arada Frodo ve arkadaşı yüzükten ebediyen kurtulmak için yollarına devam eder ancak karşılarına tekrar Smeagol çıkar ve Frodo'dan yüzüğü almaya çalışır. Yüzüğü ateşe atacakken yüzüğün gücü Frodo'yu etkisi altına alır ve yüzüğü parmağına takar. Smeagol ise Frodo'nun parmağını kopararak yüzüğü ondan alır ancak yüzükle birlikte ateşe düşerek yok olur. Hüküm Dağı'nın ateşi söner ve insanlık savaşı kazanır. Aragorn, Gondor Kralı olur. Lord Elrond'un kızı Arvin ile evlenir. Arkadaşları Shire'ye döner ancak Frodo, Gandalf ile kalır.

#### **4.3.5. Yüzüklerin Efendisi: İki Kule ve Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü Filmlerinin Temel Ulusötesi Bileşenleri**

J.R.R. Tolkien'in aynı adlı eserinden beyaz perdeye uyarlanan ve yönetmenliğini Peter Jackson'ın üstlendiği *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmleri gösterime girdikleri yıl dünya çapında en fazla izlenen yapımlar olmayı başarmıştır (www.boxofficemojo.com).

Önceki başlıkta incelenen *Harry Potter ve Ateş Kadehi* ve *Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm II* filmlerinde olduğu gibi *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinde de anlatının ulusötesilik ekseninde geliştiği görülmektedir. Zaman ve uzamda gerçek boyutları aşan düzenlemeler, kimliklerin fizikötesi kurgulanması ve bunların yanı sıra temanın ulusal ya da dünya sınırlarını aşan öğelerle şekillenmesi her iki filmin ulusötesi olarak nitelenmesini sağlamaktadır.

Öte yandan *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmleri İngiltere ve Yeni Zelanda ortak yapımı olarak her iki ülkenin finansal desteği ile üretilmiştir (www.imdb.com). Her iki filmin yönetmeni ise Yeni Zelandalı yönetmen, senarist ve film yapımcısı Peter Jackson'dır. Yeni Zelandalı bir yönetmenin üretim sürecinde yer aldığı her iki filmin oyuncu kadrosunda Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Yeni Zelanda, Avustralya vb. gibi ülkelerin vatandaşı oyuncuların yer aldığı dikkat çekmektedir. Bununla birlikte filmde kullanılan dillere bakıldığında İngilizce'nin yanı sıra *Yüzüklerin Efendisi* evreninde Orta Dünya'da Elfler tarafından kullanılan ve kurgusal bir dil olarak dikkat çeken Sindarin dilinin ön plana çıktığı görülmektedir. Filmlerin çekim mekânları olarak Amerika Birleşik ve Devletleri ve Yeni Zelanda ortak olarak kullanılmıştır (www.imdb.com).

#### 4.3.6. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi

*Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* filminde belli başlı nitelikler ulusötesiliğiyle ön plana çıkarmaktadır. Filme ulusötesi nitelik kazandıran öğelerin başında ise şüphesiz fantastik bir dünya haritası, fantastik karakterler ve fantastik mekânlar gelmektedir. İçerisinde yer alan tüm unsurlarıyla dünyaya ait olmayan, dünya sınırlarına uzak ve dünya sınırlarının dışında kalan bir yaşama işaret eden kurgusu ile *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmleri 2000 sonrası Hollywood sinemasında ulusötesiliğin serpildiğini kanıtlamaktadır. Bu şekliyle anlatıyı gerçek mekânlar, gerçek zaman ve dünya sınırlarına ait ulusal kimliklerden dünya sınırlarına ait olmayan mekâna, zamana ve kimliklere taşınması Hollywood sinemasının sinemayı ulusötesileştirme biçimini yansıtmaktadır.

*Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinde Barthes'ın anlamlama modeli üzerinden düz anlam, yan anlam ve üstdil düzlemlerinde ele alınarak çözümlenecek olan ilk gösterge filmin protagonistisi 'Frodo'nun yanı sıra Aragorn, Legolas, Gandalf'dır:

| Gösterge                            | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                 | Gösterilen<br>(İçerik)                       |
|-------------------------------------|-----------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Frodo, Aragorn,<br>Legolas, Gandalf | Çeşitli ırk ve türlerin bir<br>arada yaşaması | Orta Dünya halklarının çokkültürlü<br>yapısı |



**Şekil 16:** *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinin ana karakterleri. Soldan sırasıyla Frodo, Pippin, Aragorn, Merry, Legolas, Gimli ve Gandalf.

**Düz Anlam:** Farklı yaşam biçimlerine, kültürlerine sahip olan Orta Dünya halkları bir arada barış ve huzur ortamında yaşamaktadır. Her devletin, krallığın sınırları bellidir ve bu sınırlar içerisinde tüm halklar yaşamına devam etmektedir. Bu sükûnet yüzüğün karanlık güçler tarafından kontrol edilmeye çalışılmasına kadar sürmüştür.

**Yan Anlam:** *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinin izleyiciye sunduğu evrende çeşitli ırklar bir arada yaşamaktadır. Bu evrende farklı fiziksel özellikler ile donatıldıkları anlaşılan Elfler, Entler, Hobitler, Maialar ve insanlar bir arada yaşamaktadır. Sauron'un ordusuna karşı Orta Dünya'yı korumak ve yüzüğü Hüküm Dağı'nın ateşinde yok edecek yolda tüm ırklar birleşmiştir: elfler, hobbitler, entler, insanlar ve bir maia olan Gri Gandalf. Maia, *Yüzüklerin Efendisi*'nde yaratıcı Eru'nun sağ kolu Valar'ın yardımcılarına verilen isimdir. Gri Gandalf Sauron'un Orta Dünya'ya yaymaya çalıştığı kötülüklerden Orta Dünya halklarını korumak ve kurtarmak için Valar tarafından Orta Dünya'ya gönderilen ve doğaüstü güçleri olan bir maia (ruh)'dır. Bir yanıla Maia olan Gri Gandalf diğer yanıla da istaridir. İstari, *Yüzüklerin Efendisi* evreninde büyü ve bilgelik

yeteneği olanlara verilen isimdir. Gandalf yüzük kardeşliğinde daima bilge ve ileri görüşlü kişiliği ile ön plana çıkmaktadır. Bir elf olan Legolas da Sauron'un ork ordusuna karşı verilen mücadelede yer almaktadır. Legolas, gelişkin görme yeteneği ile yüzük kardeşliğine destek olmaktadır. Frodo, Sam, Merry ve Pippin ise yüzük kardeşliğinin hobbit üyeleridir. Frodo yüzüğün taşıyıcısı olma noktasında yüzük kardeşliği için oldukça büyük önem arz etmektedir. Sam, Frodo'ya bu yolda destek olmaktadır. Orta Dünya'yı Sauron'un kötülüğünden koruma yolunda cesareti ve liderliği ile dikkat çeken Aragorn ise insani görüntüsünün arkasında olağandışı özellikler gizlemektedir. Aragorn ile Rohan Kralı Théoden'in yeğeni Eowyn arasında geçen diyalog hobbit, elf, ent, maia ırklarının dışında film evreninde farklı ırkların da yaşadığını ortaya çıkarmaktadır:

- **Eowyn:** *Amcam bana tuhaf bir şey anlattı. Duyduğuma göre dedem Thengel ile birlikte savaşa katılmışsın. Yanılmış olmalı herhalde.*

-**Aragorn:** *Kral Théoden'in iyi bir hafızası var. O zamanlar o, daha minicik bir çocuktur.*

- **Eowyn:** *O zaman sen en az altmış yaşında olmalısın. Yetmiş? Ama seksen olamazsın.*

-**Aragorn:** *Seksen yedi.*

- **Eowyn:** *Sen bir Dunedain'sin. Uzun yaşam süren Numenor soyundan. Soyun efsanelerde anlatılır.*

-**Aragorn:** *Artık çok azımız kaldı. Kuzey Hükümdarlığı çok önceleri yitti.*

İkilinin arasında geçen konuşmadan Aragorn'un genç görünümünün ardında seksen yedi yıllık bir yaşamın gizli olduğu anlaşılmaktadır. Aragorn'un da Dunedain olması film evreninde yeni bir ırkın varlığından daha haberdar olunmasını sağlamaktadır. Her biri sahip oldukları farklı özelliklerine karşın kötüye ve kötülüğe karşı verilen mücadelede bir olmayı ve dünyalarını bu kötülükten kurtarmayı başarmıştır.

**Üstdil:** İki filmde de yaşamsal ve fiziksel özelliklerinin farklılığına rağmen bu ırkların birarada sorunsuz bir şekilde yaşadığı görülmektedir. Bunun da ötesinde Sauron'un ork ordusu Orta dünya halklarını tehdit etmeye başladığı andan itibaren bu farklı ırklar bir araya gelmiş ve bu amansız güce karşı dünyalarını korumak amacıyla ittifak yapmışlardır. Serinin ilk filmi olan *Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği* filminde bu ittifakın neticesinde dünyalarını koruma

yolunda birlikte hareket etmeye ve birbirlerinin yanında yer almaya söz vermişlerdir. Filmlere küreselleşme perspektifinden bakıldığında farklı ırkların aynı amaç doğrultusunda hareket edebildiği ve bu hareketten doğan birleşmenin tüm insanlığın yararına olduğu düşüncesi temsil edilmektedir. Kimlik ve kültür üstü kurguladığı sinema evreninde fantastik kimlikler, fantastik uzam ve fantastik mekân öğelerinin katkısı *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinin ulusötesi değerini katlamaktadır.

Filme ulusötesi derinlik kazandıran ve bu anlamda göstergebilimsel çözümlemesi yapılacak olan bir diğer gösterge ‘Smeagol ve Deagol’dır:

| Gösterge           | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                       | Gösterilen<br>(İçerik)                                      |
|--------------------|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| Smeagol ile Deagol | Yüzüğe sahip olmak için<br>Smeagol’ın kardeşi Deagol’ı<br>öldürmesi | İnsanlık tarihinin ilk cinayeti: Habil<br>ile Kabil kıssası |



**Şekil 17:** Kardeşi Deagol’dan güç yüzüğünü isteyen Smeagol, bu isteğini reddedince kardeşini boğarak öldürür.

**Düz Anlam:** Smeagol kardeşi Deagol ile birlikte gölde balık yakalarken Deagol’ın ağına takılan büyük bir balık onu saldan düşürerek suda peşinden sürükler. Suyun dibinde kumun arasında bir yüzük olduğunu farkeden Deagol yüzüğü alır ve sudan çıkar. Deagol karaya

çıkınca yüzüğü kardeşi Smeagol’a gösterir. Smeagol kendisinin doğumgünü olduğunu ve o nedenle yüzüğü kendisine vermesini ister. Ancak Deagol yüzüğü vermez. Aralarında çıkan kavgada Smeagol kardeşi Deagol’ı boğarak öldürür ve yüzüğü ele geçirir.

**Yan Anlam:** Kardeşini öldüren Smeagol bu olaydan sonra lanetlenir ve Gollum şekline bürünür. *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filminin açılış sahnesi bu şekildedir. Sahne Smeagol’un yüzükle olan bağlantısının nasıl başladığına açıklık getirmektedir. Görselin iletisi Smeagol’ın kardeşi Deagol’ı öldürürse kendisinin yüzüğe sahip olacağı ve böylece dünyaya hükmedeceği inancına sahip olduğu anlamını taşımakta ve izleyiciye bu anlam aktarımını yapmaktadır.

**Üstdil:** İki kardeşin yüzüğe sahip olma hikayesi ilk insan Adem’in oğulları Habil ile Kabil arasında yaşanan ve Habil’in ölümü ile sonuçlanan hikaye ile benzeşmektedir. Filmin Smeagol ve kardeşi Deagol üzerine şekillenen hikayesi kutsal dinlerde tarihin ilk cinayeti olarak kabul edilen Kabil’in kardeşi Habil’i öldürme hikayesi ile örtüşmektedir. Bu anlamıyla film Habil-Kabil kıssası ile metinlerarası bir ilişki inşa etmektedir. Gerçek dünya ile gerçeklik boyutundan uzak dünyada yaşanan bu iki hikaye özünde benzerlik göstermekte ve bu benzerlik filmde bir defa daha farklı dünyaların birbirleri ile olan etkileşimine vurgu yapmaktadır.

Filmde ulusötesiliğe ilişkin anlam inşa eden bir diğer gösterge ‘Orta Dünya krallıkları’dır:

| Gösterge               | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                                                                    |
|------------------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Orta Dünya krallıkları | Orta Dünya haritasında gösterilen krallıklar | Fantastik Orta Dünya haritasında yer alan her krallığın kendi sınırlarının belli olması ve bu sınırlar içerisinde diğerleriyle etkileşim halinde yaşaması |



**Şekil 18:** Rohan Krallığı.



**Şekil 19:** Gondor Krallığı.

**Düz Anlam:** Hobbitlerin, cücelerin, elflerin, entlerin, insan ırkının bir arada yaşadığı Orta Dünya’da her ırkın coğrafi sınırları Orta Dünya haritasında belirlenmiştir.

**Yan anlam:** Orta Dünya’da yaşayan her krallık günümüz ulus devletleri gibi kendi egemenlik alanlarına sahiptir. Ancak bu krallıklar yine günümüz ulus devletleri gibi bu egemenlik alanlarının sınırlarını aşan yoğun bir etkileşime maruz kalmaktadır. Örneğin Orta Dünya’yı saran bütün tehlikelerden bütün krallıkları aynı oranda etkilenmektedir. Bunun yanı sıra günümüz toplumları arasında küreselleşme etkisi ile artış kazanan iletişim ve etkileşimin Orta Dünya krallıkları arasında da yaşandığı görülmektedir. Orta Dünya’nın en güçlü krallıklarından Rohan ve Gondor Krallığı’nda insan ırkının hükmü sürmektedir. Rohan Krallığı’na, Mordor ve Gondor’a ait sınırlar haritada net biçimde görülmektedir. Filmlerin ulusötesi mekânlarından biri de Saruman’ın dünyaya kötülüğü yaymada bir merkez olarak kullandığı Isengard’dır. Ent türünün yaşam sürdüğü Fangorn Ormanı da yine büyümlü yapısı ile filmlerin ulusötesi mekânlarından biridir. Elflerin yaşadığı Lothlorien bölgesi de yine aynı biçimde gerçeklikten uzak kurgusu ile ulusötesi bir mekân olma özelliği kazanmaktadır. Hobbitlerin yaşam alanı olan Shire bölgesi ise kendine has yapısı ile dikkat çekmektedir. Kısa boylu

hobbitlerin fiziksel özelliklerine göre tasarlanan evleri ve gerçeküstü doğası ile Shire bölgesi de iki filmde yer alan ulusötesi mekânlardandır. Miğfer Dibi ve Hüküm Dağı da yine filmin gerçeküstü mekânlarına örnek olarak gösterilebilir.

**Üstdil:** Küreselleşmenin bir sonucu olarak toplumsal hareketliliklerde yaşanan yoğunlaşmaya bağlı olarak insanların doğup büyüdüğü toplumlarda yaşama alışkanlıkları kaybolmaya başlamıştır. McLuhan'ın ifadesiyle global bir köye dönüşen dünyada insanlar farklı toplumlarda yaşama alışkanlığını daha fazla benimser hale gelmiştir. Toplamların sosyalizasyonunu artıran bu durum toplamların yapısında dönüşümler yaşanmasına ve toplumsal yapıların homojenlikten heterojenliğe doğru evrilmesine neden olmuştur. Bu anlamda farklı kültürlerin bir arada yaşadığı çokkültürlü toplumlar oluşmaya başlamıştır (Çağırkan, 2019, s. 569-570). Günümüz toplumlarının çokkültürlü yapısı *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinde halkların bir arada uyum içerisinde yaşamasına dayanan yapısı ile özdeşleşmektedir.

Filmde anlamlama modeli üzerinden ele alınarak çözümlenecek bir diğer gösterge ise 'Orta Dünya haritası'dır:

| Gösterge            | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                      | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                         |
|---------------------|----------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Orta Dünya haritası | Haritanın Orta Dünya'ya ait krallıkları göstermesi | Gerçek dünyanın sınırlarının böldüğü devletlerden farklı, kurgusal devletlerin temsil edilmesi |



**Şekil 20:** *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinde Orta Dünya Haritası.

**Düz Anlam:** *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinde yer alan bir diğer ulusötesi gösterge Orta Dünya haritasıdır. Orta Dünya’da yaşayan halkların yaşam alanlarının sınırlarını belirleyen bu harita her iki filmde de açıkça gösterilmektedir.

**Yan Anlam:** *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinde yer alan haritalarda sınırları belirlenen ve Orta Dünya olarak adlandırılan evren ırkları, mekânları, zamanı, haritası bakımından gerçek dünyaya uzak ve gerçek dünyadan farklıdır. *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinde Orta Dünya haritası kurgusal/fantastik bir zemine oturmaktadır.

**Üstdil:** Kurguya dayanan, düşsel yapısıyla Orta Dünya haritası gerçeklikten, gerçek bir dünya haritası imgesinden farklıdır. *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmleri izleyiciye sunduğu Orta Dünya haritası ile dünya sınırlarını aşan bir yaşam alanına vurgu yaparak filmde ulusötesi söylemi inşa etmektedir.

Filmde yer alan ve düz anlam, yan anlam ve üstdil başlıklarıyla ele alacağımız bir diğer gösterge ise ‘yeşil pelerin’dir:

| Gösterge      | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                              | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                                   |
|---------------|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Yeşil pelerin | Süvarilerin orklara karşı savaşırken yeşil pelerin giymesi | Aynı amaç doğrultusunda kimlik ve kültür farklılıklarının ortadan kalkması ve ulusötesi kimlikte ve kültürde buluşulması |



**Şekil 21:** *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* filminde Orta Dünya halkları ork gücüne karşı birleşmiştir.

**Düz Anlam:** Orta Dünya halkları Saruman'ın ordusuna karşı birleşmeye ve var güçleri ile mücadele vermeye karar verdikten sonra Orkların üzerine korkusuzca karşı saldırıya geçer.

**Yan Anlam:** Orta Dünya halkları başlangıçta orkların amansız saldırısı karşısında birlik olmayı başaramamış ve bu saldırının tüm Orta Dünya halklarının varlığına ve geleceğine yönelik bir tehdit olduğunu kavrayamamışlardır. Tehdidin büyümesi sonucu var olma savaşıyla karşı karşıya olduklarını anlayan Orta Dünya halkları bir araya gelerek bu kötücül güce karşı birlikte hareket etme karar almışlardır. Bu karar halkların aidiyetlerinin, kimliklerinin, kültürlerinin ötesinde düşünerek birlikte hareket etmeleri halinde bu güce karşı koyabilecekleri sonucuna ulaşmaları ile alınmıştır. Bu noktada ittifakın önemini kavrayan Orta Dünya halkları kötücül güce karşı birleşmiş ve tek bir kuvvet olarak orkların karşısına çıkmıştır. Bu birliktelik, günümüz dünyasında ulus devletlerin yegâne kuvvet olarak küresel siyasette varlık gösterebilmesinin stratejik ittifaklar/ortaklıklar içerisinde bulunarak güvenliğini

koruyabilmesinden daha güç olduğu (Akıncı & Alptürk, 2020, s. 28) gerçeği ile örtüşmektedir. Bu anlamda günümüzde yoğun biçimde küresel stratejik ortaklıklar içerisinde bulunan ulus devletlerin konumu, filmde Orta Dünya halklarının savaş stratejisi olarak birlikte hareket etme durumu ile benzerlik göstermektedir.

**Üstdil:** Birleşen güçlerin bu aşamada yeşil renkli tek bir pelerinle donanmış olmaları bu birleşmeye işaret etmektedir. Burada Orklara karşı tüm süvarilerin yeşil pelerin taşımaları aralarındaki uyumu, birleşmeyi ve dengeyi vurgulamaktadır. Yeşil renk bir diğer anlamıyla yaşamı, verimliliği ve tazeliği simgelemektedir. Süvarilerin tek bir güç olarak Orkların üzerine atlarını sürmeleri Orta Dünya halklarının yeniden doğuşu ve dirilişini simgelemektedir. Bu sahnedeki yeşil pelerin imgesi (gösteren), Orta Dünya halklarının kimlik üstü bir noktada birleştiğini/bütünleştiğini (gösterilen) çağrıştırmaktadır.

Evrende yaşamı çeşitlendiren ırklar kendi sınırları içerisinde yaşamaktadır. Ancak yüzüğe sahip olarak tüm dünyaya hâkim olmayı amaçlayan Sauron ve Saruman, Ork ordusu ile tüm Orta Dünya halklarına savaş açmıştır. Orta Dünya'nın tüm halklarının bu büyük tehlike karşısında yalnız başarı elde edemeyeceklerini anlamasıyla tüm halklar birleşmiştir. Gücün birlikten doğduğu inancını içselleştiren halklar birlik olarak tüm dünyaya kötülüğü yaymaya çalışan gücün karşısında durmuştur. Böylece *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinin öyküsü ulusötesi bir anlatı ile şekillenmeye başlamaktadır. *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* ve *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* filmlerinin hikâyelerinin geçtiği zaman diliminden mekânlarına, karakterlerinden filmlerin evrenine kadar tüm bileşenleri ve göstergeleri ile gerçek dünyanın tüm gerçekliğinden uzak olması itibarı ile ulusötesi bir yapıya sahip oldukları ortaya çıkmaktadır.

#### **4.4. KARAYİP KORSANLARI: ÖLÜ ADAMIN SANDIĞI (2006), KARAYİP KORSANLARI: DÜNYANIN SONU (2007)**

##### **4.4.1. Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Gore Verbinski

**Senaryo:** Ted Elliott, Terry Rossio

**Yapım Yılı:** 2006

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri.

**Oyuncular:** Johnny Depp, Orlando Bloom, Keira Knightley, Stellan Skarsgård, Bill Nighy, Jack Davenport, Kevin McNally, Jonathan Pryce.

**Müzik:** Hans Zimmer

**Süre:** 150 dk.

#### 4.4.2. Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı Filminin Özeti

*Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* filmi William Turner ve Elisabeth Swann'ın düğünlerine kraliyet askerlerinin baskın yapması ile başlar. Artık bir Lord olan Cutler Beckett tarafından ilan edilen mahkeme kararı gereği her ikisinin de tutuklanmalarına ve idam edilmelerine karar verilmiştir. William ve Elisabeth'in suçu Kaptan Jack Sparrow'un kaçmasına yardım etmektir. Lord Beckett, William'a bir anlaşma teklif eder. Anlaşmaya göre, William, Kaptan Jack Sparrow'un yakalanması için donanmaya yardım eder ve üzerinde taşıdığı pusulasını Lord'a teslim ederse Elisabeth ve kendisi için çıkarılan idam kararının iptal edileceğini söyler. Bunun yanı sıra, Kaptan Jack Sparrow'a bir af teklifi sunulacaktır; af teklifine göre Jack İngiltere hükümeti adına çalışan özgür bir korsan olacaktır. Siyah İnci'inde İngiltere donanmasından kaçarak saklanmaya devam eden Jack Sparrow bir gece gemisinde William'ın Davy Jones tarafından tutsak edilen babası ile karşılaşır. William'ın babası Bootstrap, Bill Davy Jones'un mesajını Jack Sparrow'a iletir. Davy Jones, Jack Sparrow'un kendisine olan ruh borcunu ödemesini ister. Bunu öğrenen Jack Sparrow kendine güvenli bir ada bulur ve orada saklanır. Beckett'in anlaşma teklifini kabul eden William dünyanın çeşitli adalarında, limanlarında Jack Sparrow'u arar ve onu sonunda saklandığı adada bulur. Ancak Jack Sparrow'un adanın yerlileri ile başı derttedir. Birlikte hareket eden William, Jack ve tayfası kıyıya gelerek Siyah İnci'ye binmeyi ve adadan kaçmayı başarır. Siyah İnci'de William nişanlısı Elisabeth'i kurtarması için Jack Sparrow'dan yardım ister. Jack, William'a ancak tek şartla yardım edeceğini söyler. Jack, William'ın Ölü Adamın Sandığı'nın anahtarını bulması konusunda kendisine yardım ederse, Elisabeth'i kurtaracaktır. William bu şartı kabul eder. Jack Sparrow tayfası ve William ile birlikte Tia Dalma'ya gider; anahtar ve sandıkla ilgili bilgi alır. Tia Dalma'nın verdiği bilgiye göre anahtar Davy Jones'un kalbini sakladığı bir sandığı açmaktadır. Davy Jones kalbini bu sandığa sakladıktan sonra herkesten saklamış ve anahtarı bir an olsun yanından ayırmamıştır. William ve Jack Sparrow'un şimdiki görevi Davy Jones'un sandığın anahtarını sakladığı Uçan Hollandalı gemisini bulmaktır. Bir yandan da Davy Jones'a olan ruh borcundan dolayı ondan saklanmak zorunda olan Jack Sparrow'a Tia Dalma bir kavanoz içerisinde toprak verir. Bunun nedeni ise Davy Jones'un karada yaşayamaması ve Jack

Sparrow'un karada güvende olmasıdır. Uçan Hollandalı'yı bulmak için William yola çıkar ancak Davy Jones'a yakalanır; Davy Jones, William'ı esir alır. Jack Sparrow ve tayfası da Uçan Hollandalı'ya gelir ancak William'ı Davy Jones'un elinden alamaz. Jack Sparrow'un ruh borcuna karşılık Davy Jones'a yüz ruh vermesi gerekir. William'ı Davy Jones'a vermiştir ancak geriye doksan dokuz ruh daha vermesi gerekir. Bu sırada William Uçan Hollandalı'da tutsak babası ile karşılaşır. Jack Sparrow bunun üzerine Siyah İnci'ye Tottuga Adası'nda mürettebat aramaya başlar. Katılan mürettebattan biri de nişanlısı William'ı arayan Elisabeth'dir. Jack Sparrow Elisabeth'e de Davy Jones'un kalbinin saklı olduğu sandık bulunursa William'ın kurtulacağını söyler. William'ın bundan sonraki tüm mücadelesi Davy Jones'un sandığın anahtarını nerede sakladığını öğrenmektir. Davy Jones ile girdiği zar atma yarışında Davy Jones'un anahtarı göğsünde sakladığını öğrenir. Bir gece babasının da yardımıyla William, Davy Jones uyurken göğsünden anahtarı almayı başarır ve kaçar. Öte yandan Doğu Hindistan Şirketi hesabına çalışan Lord Beckett da sandığa ulaşma çabasıdadır. Sandığa ulaşan Lord Beckett tüm denizlere hâkim olmayı amaçlar. Anahtarın çalındığını anlayan Davy Jones Jack Sparrow'un peşine düşer. Jack Sparrow, Elisabeth ve William, Davy Jones'un kalbinin gömülü olduğu adaya ulaşır. Norrington, Lord Beckett adına, Jack Sparrow kendi adına, William ise babasını kurtarmak adına sandığın içindekine sahip olmak için mücadeleye girer. Bir yandan da Davy Jones'un tutsakları adaya ulaşmış ve onlar da sandığın peşine düşer. Mücadelenin sonunda sandığı açan Jack Sparrow içerisinden Davy Jones'un kalbini çıkarır ve sandala koyar ancak Norrington sandaldan kalbi çalar. Jack Sparrow'un sandığın içindeki kalbe sahip olduğunu düşünen Davy Jones, Uçan Hollandalı ile Siyah İnci'ye saldırır. Saldırıdan sonra William, Elisabeth ve diğer mürettebat gemiden kaçar ancak Jack Sparrow Siyah İnci'de kalır ve gemisiyle birlikte batar. Jack Sparrow'un öldüğünü düşünen William, Elisabeth ve tüm mürettebat Tia Dalma'ya gider. Tia Dalma imkân olsa Jack Sparrow'u geri getirmek isteyip istemeyeceklerini tümüne sorar. Hepsi düşünmeden Jack'i kurtarmak istediğini söylediğinde ortaya Kaptan Hector Barbossa çıkar.

#### **4.4.3. Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Gore Verbinski

**Senaryo:** Ted Elliott, Terry Rossio

**Yapım Yılı:** 2007

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri.

**Oyuncular:** Johnny Depp, Geoffrey Rush, Orlando Bloom, Keira Knightley, Stellan Skarsgård, Bill Nighy, Jack Davenport, Kevin McNally, Jonathan Pryce.

**Müzik:** Hans Zimmer

**Süre:** 169 dk.

#### 4.4.4. Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu Filminin Özeti

Kaptan Jack Sparrow'u Ölüler Diyarı'ndan kurtarmak için Davy Jones'un mekânına yolculuk yapmak isteyen Kaptan Hector Barbossa'nın bir gemiye ve daha fazla mürettebata ihtiyacı vardır. Kaptan Barbossa'nın sefere çıkmadan daha fazla güç toplamak ve korsan lordlarından biri olan Kaptan Jack Sparrow'un Ölüler Diyarı'ndan kurtarılması için kardeşlik konseyini yeniden biraraya getirmesi gerekir. Hector Barbossa yanına William, Elisabeth ve mevcut mürettebatı alarak dokuz korsan lordundan biri olan Sao Feng'in yanına gider ve yardımını ister. Sao Feng, Kaptan Barbossa, William ve Elisabeth'in pazarlığı sırasında İngiliz donanması baskın yapar. Baskından kurtulan ekibin ilk rotası Ölüler Diyarı'ndan Jack Sparrow'u kurtarmak olur. Öte yandan Davy Jones'un kalbini ele geçiren Lord Beckett, Uçan Hollandalı'yı kendi emrinde yürütür ve denizlerin hâkimiyetini ele geçirir. Zorlu bir deniz yolculuğunun ardından Jack Sparrow'un saklı tutulduğu Ölüler Diyarı'na ulaşan ekip onu ve Siyah İnci'sini bulur. Ekibin ilk amacı Ölüler Diyarı'ndan bir an önce kurtulmaktır. Haritadan yardım alan Jack Sparrow yelkenlisini sallayarak gemiyi ters yüz eder ve Ölüler Diyarı'ndan dünyaya döner. Lord Beckett öncülüğündeki Doğu Hindistan Şirketi'nin tüm denizlere hâkim olmasını önlemek amacıyla toplanan Kardeşler Konseyi'ne destek olmak için Hector Barbossa, Tia Dalma, William, Elisabeth de dâhil tüm mürettebat Siyah İnci'ye katılır. Şimdi Siyah İnci'nin iki kaptanı vardır: biri Jack Sparrow diğeri ise Hector Barbossa. Adaya çıktıklarında Sao Feng'in mürettebatı ve Lord Beckett'in donanmasının saldırısına uğrayan Jack Sparrow ve ekibi esir düşer. Lord Beckett'in huzuruna çıkarılan Jack Sparrow' a anlaşma teklif edilir. Lord Beckett kendisini Kardeşler Konseyi'ne ulaştırmasına karşılık Jack Sparrow'u Davy Jones'tan koruyacağını söyler. Bu anlaşma pazarlığı sürerken Hector Barbossa ve William da Sao Feng'i Kardeşler Konseyi'nin toplanması için ikna eder. O sırada Siyah İnci'den İngiliz donanmasına saldırı yapılır. Siyah İnci İngiliz donanmasından kurtulur. Ancak Sao Feng'in yelkenlisi Uçan Hollandalı'dan kurtulmayı başaramaz ve saldırıda Sao Feng öldürülür. Ölmeden önce korsan mührünü Elisabeth'e verir. Elisabeth artık korsan lordudur ve Sao Feng'in gemisinin kaptanıdır; Kardeşlik Konseyi'ne kendisinin katılması gerekir. Ancak Elisabeth'in gemisine de İngiliz donanması baskın yapar, Elisabeth esir düşer

ve Davy Jones'un Uçan Hollandalı'sında mahsur kalır. Orada William'ın babası Bill Turner ile karşılaşan Elisabeth, ona William'ın kendisini kurtarmaya geleceğini söyler. Ancak Bill Turner bunun mümkün olamayacağını söyler. Çünkü Bill Turner'ın kurtulabilmesi için Davy Jones'un ölmesi gerekir, Davy Jones'u öldüren kişi ise sonsuza dek Davy Jones'un yerine geçmiş olacağından William, Davy Jones'u öldürürse Elisabeth'i de sonsuza dek kaybetmiş olur. Bill Turner, William'ın bunu göze alamayacağını söyler. Diğer yandan Norrington, Elisabeth'i ve mürettebatını esir kaldığı yerden kurtarır ve kaçmalarına yardım eder. Kaptan Jack Sparrow ve Hector Barbossa Batık Koyu'na ulaşır. Jack Sparrow'un gemisinden attığı William; Lord Beckett ve Davy Jones'a gider ve onlara babasının serbest kalmasına ve Elisabeth ile kendisinin can güvenliğinin sağlanmasına karşılık onları Batık Koyu'na götüreceği konusunda anlaşma teklif eder. Yanında Jack Sparrow'un pusulasını taşıyan William Batık Koyu'na gitmek için bu pusuladan yardım alır. Korsan lordlarının katıldığı Kardeşlik Konseyi sırasında Davy Jones'un eski sevgilisi Kalipso'nun serbest bırakılması konusunda tartışma çıkar. Bu sırada Kalipso'yu Davy Jones zindanda ziyaret eder. Konseyde söz alan Jack Sparrow denizden gelen tehlikelere karşı savaşmak gerektiğini söyler. Kardeşlik Konseyi'nin krallığına Elisabeth Swann seçilir ve savaş ilan eder. Savaş öncesi yapılan görüşme sırasında Lord Beckett ve Elisabeth, Jack Sparrow ve William'ı takas eder. Hector Barbossa Kalipso'yu insan bedeninden serbest bırakarak onun savaşta kendilerine yardım edeceğini düşünür ancak bu da işe yaramaz. Tüm İngiliz donanması ve Davy Jones'un mürettebatı Siyah İnci'ye saldırır. Saldırı esnasında Hector Barbossa William ve Elisabeth'i evlendirir. Ancak Davy Jones'un kılıcıyla William yaralanır. Davy Jones'un kalbini elinde tutan Jack Sparrow kalbi William'a verir ve kılıçla kalbi ikiye ayırarak Davy Jones'u öldürür. Jack Sparrow ve Elisabeth kaçmayı başarır ancak William, Uçan Hollandalı ile batar. Uçan Hollandalı'nın kaptanı olarak tekrar gemisiyle suyun yüzüne çıkan William, Lord Beckett'in donanmasına saldırır ve onu mağlup eder. Hector Barbossa, Kaptan Jack Sparrow'u limanda bırakarak Siyah İnci'yi kaçıır. Ancak Jack Sparrow da Hector Barbossa'dan Gençlik Pınarı'nın haritasını çalar. Jack Sparrow küçük bir tekneyle yoluna devam eder.

#### **4.4.5. Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı ve Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu Filmlerinin Temel Ulusötesi Bileşenleri**

*Karayip Korsanları* film serisi *Yüzüklerin Efendisi* ve *Harry Potter* ile birlikte 2000’li yılların en fazla izlenen film serilerinden biri olmuştur (www.boxofficemojo.com). İlk film olan *Karayip Korsanları: Siyah İnci’nin Laneti*’yle ciddi bir başarı yakalayan seri devam filmleri olan *Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmleriyle birlikte bu başarıyı katlayarak sürdürmüştür. 2006 ve 2007 yıllarında izleyici ile buluşan filmler aynı yıl sinema seyircisi ile buluşan diğer yapımları geride bırakarak dünya çapında en fazla izlenen yapımlar olmayı başarmıştır (www.boxofficemojo.com).

Dünya çapında en fazla gişe başarısı elde eden ve en fazla seyirciye ulaşmayı başaran yapımlar olmaları *Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmlerine daha fazla kimlikten ve kültürden izleyiciye ulaşan filmler olma özelliği kazandırmaktadır. Ulaşmış olduğu geniş yelpazeden izleyici kitlesinin yanı sıra yaslandığı temasıyla da filmlerin ulusötesiliği güçlenmektedir. Karakterlerinin kesintisiz biçimde hareket halinde olması ve bu hareketin çoğunlukla dünya sınırlarının ötesine veya dünya sınırları içerisinde hem bilinen (İngiltere’den Karayipler’e) hem de bilinmeyen mekânlara olması filmleri ulusötesileştirmektedir. Yalnızca mekânın düzenlenmesi değil aynı zamanda filmlerde görülen karakterlerin yapısal özellikleri ve ait oldukları sınırlar filmlere ulusötesilik kazandıran diğer unsurlardandır. Bununla birlikte filmlerde zaman sıklıkla gerçek zamanın ötesinde kullanılmaktadır.

Amerikan vatandaşı olan Gore Verbinski tarafından yönetilen *Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmlerinde Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, İsveç, Türkiye, Yunanistan, Çin Halk Cumhuriyeti gibi çeşitli ülke vatandaşı oyuncular filmlerin kadrosunda yer almaktadır. Dolayısıyla filmde İngilizcenin yanı sıra Türkçe, Yunanca ve Mandarin dili film dili olarak kullanılmaktadır. Filmin çekimleri Amerika Birleşik Devletleri, Dominik Cumhuriyeti, Bahamalar olmak üzere çeşitli ülkelerden mekânlarda yapılmaktadır (www.imdb.com).

#### **4.4.6. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi**

*Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmlerinde gerçek olanla hayali olan kesintisiz olarak çatışma içerisindedir. Gerçek karakterler (insan) ile hayali karakterler (yaratık), gerçek mekânlar ile hayali mekânlar, gerçek zaman ile hayali zaman filmlerin anlatısı içerisinde sürekli karşı karşıya getirilir. Bu karşılaşmadan doğan karşıtlık filmlerde anlamın ulusötesi oluşması ve şekillenmesine olanak sağlamaktadır.

Filmlerde yer alan ve Roland Barthes'ın anlamlama modeli üzerinden düz anlam, yan anlam ve üstdil düzeylerinde ulusötesilik bağlamında çözümlemesi yapılacak ilk gösterge 'Siyah İnci' ve Uçan Hollandalı'dır:

| Gösterge                        | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                      | Gösterilen<br>(İçerik)                                     |
|---------------------------------|----------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| Siyah İnci /<br>Uçan Hollandalı | İki korsan gemisinin açık<br>denizlerde savaşıması | Dünyaya ait olan ile dünyaya ait<br>olmayanın karşılaşması |



**Şekil 22:** *Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmlerinde sürekli karşı karşıya olan Kaptan Jack Sparrow ve Davy Jones.



**Şekil 23:** Kaptan Jack Sparrow'un Siyah İnci'si ve Davy Jones'un Uçan Hollandalı'sı.

**Düz Anlam:** Kaptan Jack Sparrow'un gemisi Siyah İnci ile Davy Jones'un gemisi Uçan Hollandalı her iki film boyunca rekabet içerisinde. Jack Sparrow'un kaptanı olduğu Siyah İnci Davy Jones'un kaptanı olduğu Uçan Hollandalı ile açık denizlerde sürekli karşı karşıya gelmektedir.

**Yan Anlam:** *Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* Hikâyesini Uçan Hollandalı gibi fantastik/kurgusal bir deniz aracı ile Siyah İnci gibi gerçek bir deniz aracının açık sularda karşı karşıya gelmesinden almaktadır. Aynı plan içerisinde dünyaya ait olan (Siyah İnci) ve dünyaya ait olmayan (Uçan Hollandalı) ikili karşıtlığının bir arada sunulması filmi ulusötesi bir zemine oturtmaktadır. Tezde çözümlenen diğer filmlerde görüldüğü gibi her iki filmde de hikâyelerinin ana temasını farklı dünyaların etkileşimi oluşturmaktadır.

**Üstdil:** Siyah İnci ile Uçan Hollandalı'nın aynı karede yer aldıkları görsel farklı dünyaların birleşiminin hikâyenin ana eksenine oturduğunun göstergesidir. *Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmlerinde Gerçek dünyanın korsan gemisi olarak sunulan Siyah İnci'ye karşı hayali/fantastik dünyanın korsan gemisi olarak tasvir edilen Uçan Hollandalı gerçeklik/kurgusallık temeline oturan ikili zıtlık içerisinde serimlenmektedir. Kaptan Jack Sparrow'un Siyah İnci'sinin gerçek bir gemi imgesine karşılık Davy Jones'un Uçan Hollandalı'sı hayali ve gerçek ötesi bir kurgulamadan ibarettir.

Filimin anlatısı içerisinde yer alan ve içeriğin ulusötesi şekillenmesine neden olan bir diğer gösterge ‘Batık Koyu / Ölüler Diyarı / Gençlik Pınarı’ gibi mekanlardır:

| Gösterge                                          | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                                                                                                 | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                |
|---------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Batık Koyu /<br>Ölüler Diyarı /<br>Gençlik Pınarı | Kardeşler Konseyi’nin Batık Koyu’nda<br>toplanması /<br>Jack Sparrow’un Ölüler Diyarı’na<br>hapsedilmesi /<br>Jack Sparrow’un Gençlik Pınarı’nı<br>keşfetmesi | Mekânın boyutlarının<br>aşılması, gerçek ile<br>kurgusal öğelerin bir<br>arada sunumu |



Şekil 24: Kardeşler Konseyi’nin toplanacağı Batık Koyu.



Şekil 25: Kaptan Jack Sparrow’un tutsak edildiği Ölüler Diyarı.



Şekil 26: Gençlik Pınarı.

**Düz Anlam:** Davy Jones'un tüm denizlere hakim olmasını önlemek üzere Kardeşler Konseyi'nin toplanması ve güçlerini birleştirmes gerekmektedir. Kardeşler Konseyi toplantısını Batık Koyu'nda yapmıştır. Bir diğer nokta Davy Jones'a olan borcunu ödemekten kaçan Jack Sparrow'un Ölüler Diyarı'na hapsedilmesidir. Gençlik Pınarını ise *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filminin son sahnesinde Kaptan Jack Sparrow, Kaptan Hector Barbossa'dan çaldığı harita ile yönünü ve rotasını tayin etmeye çalışırken haritadaki gizli şifreleri çözmesi sonucu Florida'nın doğusunda Küba'nın ise kuzeyinde keşfetmiştir.

**Yan Anlam:** *Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmlerinde öykünün, kimliğin ve zamanın ulusötesi oluşumunun yanı sıra uzamsal boyutta da filmlerde ulusötesi yapı dikkat çekmektedir. Kardeşler Konseyi'nin toplandığı yer olarak dikkat çeken Batık Koyu verilebilir. Dünya sınırlarından uzakta olmasına karşın karakterlerin gemi vasıtasıyla ulaşabildiği bir mekân olan Batık Koyu filmin kurgusal, hayali mekânlarından biridir. Yine Davy Jones tarafından tutsak edilen Kaptan Jack Sparrow'un hapsedildiği yer olan Ölüler Diyarı da filmde yer alan dünya sınırları içerisinde yer almayan/hayali mekânlardan biridir. Dünya sınırları içerisinde yer almayan ancak filmlerdeki karakterlerin yolculuk edebildiği, ulaşabildiği yerler olarak kurgulanan mekânlar yine filmin ulusötesi anlatısını güçlendirmektedir. Son olarak gerçek dünya haritasında yer almayan Gençlik Pınarı *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filminin devamında çekilen *Karayip Korsanları: Gizemli Denizlerde* filminin asıl konusu olmuştur. Yalnızca bu gizli haritaya sahip olan kişinin varlığından haberdar olabileceği Gençlik Pınarı dünyanın gerçek mekânlarının arasında bilinmeyen bir yere gizlenmiştir.

**Üstdil:** Batık Koyu, Ölüler Diyarı ve Gençlik Pınarı gerçek dünyanın zaman ve mekân algısından farklı bir boyutta yer almaktadır. Kaptan Jack Sparrow’u tutsak edildiği Ölüler Diyarı’ndan kurtaran ekip gerçek dünyaya ancak gemilerini ters-yüz ederek ulaşmıştır. Farklı boyutta farklı evrenlerin varlığından söz eden filmlerin anlatısı bu şekilde ulusötesileşmektedir. Her iki filmde mekânsal kurgu gerçekliğin ötesine taşınırken karakterlerin ulusal sınırların ötesine yaptıkları yolculuklar ile oluşan ulusötesi hareketlilik filmin temel anlatısının merkezine oturmaktadır.

*Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmlerinde yer alan ve filme ulusötesi bir anlam derinliği kazandıran bir diğer gösterge ise ‘harita / anahtar / pusula’ gibi nesnelerdir:

| Gösterge                        | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                     | Gösterilen<br>(İçerik)                                            |
|---------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| Harita /<br>Anahtar /<br>Pusula | Tüm denizlere hâkim olmak için<br>sahip olunması gereken nesneler | Dünyanın sınırlarının ötesine<br>ulaşmak üzere kullanılan araçlar |



**Şekil 27:** Kaptan Jack Sparrow’un Hector Barbossa’dan çaldığı harita.



**Şekil 28:** Davy Jones'un kalbinin saklı olduğu sandığı açan anahtar.



**Şekil 29:** Jack Sparrow'un pusulası.

**Düz Anlam:** Kaptan Jack Sparrow'un mürettebatı ile birlikte tüm denizlere hâkim olmak için öncelikle anahtara sonrasında ise sandığa ulaşması için pusulaya sahip olması gerekmektedir. Sandığın kilidini açacak olan anahtarın yeri ise şifrelerle dolu olan haritada gizlidir.

**Yan Anlam:** Filmde yer alan harita, anahtar ve pusula göstergeleri düz anlamda karşılık geldikleri anlamın ötesinde kodlarla örülmüş daha derin bir anlam dünyana sahiptir. Bedin'in ifadesiyle *eğer gerçekten bir metne örülmüş bir kumaş olarak bakarsak, onu değişik ve farklı konular ve kurguların bir örgüsü olarak kabul edebiliriz* (2018, s. 73) Bu anlamıyla Kaptan Jack Sparrow'un pusulası ona sahip olanı bilinmeyen dünyalara ulaştırma noktasında yön verici bir kılavuz olarak işlevselleşmesi bakımından yalnızca bir pusula olma özelliğinin ötesindedir. Bu nedenle İngiliz donanmasının başındaki isim olan Lord Beckett de dâhil tüm karakterler bu pusulanın peşindedir. Film de yer alan anahtar imgesi ise yine ona sahip olana farklı dünyaların kapılarını açması bakımından derin bir anlama sahiptir. Ayrıca anahtara sahip olan sandığın içerisindeki kalbi elde etmiş olacak ve böylece tüm denizlerin hâkimi olacaktır.

Bu anlamda filmde yer alan anahtar imgesi anlatım düzleminde sahip olduğu anlamının daha ötesinde bir içeriğe sahiptir. Jack Sparrow'un anahtara ulaşmak üzere elindeki haritanın şifrelerini çözmesi gerekmektedir. Harita-pusula ikilisi iki filmde yeni dünyaların keşfinde önemli göstergeler olarak betimlenmekte; anahtar ise ulaşılan bu yeni dünyaları açacak olan nesne olarak çizilmektedir.

**Üstdil:** Harita filmlerde yalnızca dünya üzerindeki gerçek mekânlara ulaşmak için değil, aynı zamanda ulusötesi, kurgusal mekânlara ulaşmak için de kullanılan bir araç niteliğindedir. Sahibi olana en fazla istediği şeye ulaşması için yön gösteren araçtır. Pusula da metin içerisinde benzer şekilde dünyanın hakimi olma noktasında elinde bulundurana yol gösterecek bir gösterge olarak konumlanmaktadır. Anahtar ise mekansal boyutların sınırlarının aşılmasında dünyanın ötesine uzanan kapıyı aramada bir metafor olarak kullanılmıştır.

Bu noktada Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme noktasında başvurduğu üç düzlem üzerinden çözümlenecek bir diğer göstergesi de 'Kardeşlik Konseyi'dir:

| Gösterge             | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                | Gösterilen<br>(İçerik)                                                            |
|----------------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Kardeşlik<br>Konseyi | Denizlerin güvenliğini<br>konseyin sağlaması | Denizlerde barışı sağlayan, denizlerin<br>güvenliğini koruyan ulusötesi bir örgüt |



**Şekil 30:** Kardeşlik Konseyi'nde aynı masa etrafında toplanan korsan lordları.

**Düz Anlam:**Korsan lordlarından oluşan Kardeşler Konseyi bir masa etrafında denizlerin güvenliğini görüşmek amacıyla toplanmış ve nasıl bir yol izleyeceklerini görüşmüşlerdir.

**Yan Anlam:** *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filminde Lord Beckett'in donanmasına ve Uçan Hollandalı'ya karşı nasıl tedbirler alınması gerektiği ile ilgili durumu görüşmek üzere dünyanın çeşitli noktalarından Batık Koyu'nda konsey için bir araya gelen korsan lordları aynı masa etrafında toplanmıştır. Korsan lordlarının fiziksel özellikleri ile birbirlerinden farklı oldukları ve dolayısıyla farklı coğrafyaların kimlik ve kültürüne sahip oldukları anlaşılmaktadır. Filmde ulusötesi anlatıyı en fazla güçlendiren bu sahnede Uzak Doğu'dan, Güney Asya'dan, Afrika'dan gelerek konseye temsiliyetlerini sunan lordlar farklı kimliklerin ve kültürel özelliklerin taşıyıcısı olmalarına karşın ulusal sınırların ötesinde evrensel çıkarları korumak amacıyla tek bir kimliğin ve prensiplerin taşıyıcısı olma durumuna erişmiştir. Korsan lordlarından oluşan Kardeşler Konseyi'nin farklı kimliklerin bir araya gelmesi ile oluşan bir örgüt görüntüsü vermektedir. Kardeşler Konseyi farklı etnik kimliklerin temsiliyetine dayanan yapısı ile filmin ulusötesi derinliğini artırmaktadır. Aynı masa etrafında birleşen lordlar aynı amaç doğrultusunda karar alma aşamasında olan bir örgütü temsil etmektedir.

**Üstdil:** Denizlerin güvenliğini koruma ve geleceğini tayin etme ile ilgili karar almak üzere bir araya gelen korsan lordları günümüzde uluslararası statüsü ile güvenlik, iklim değişikliği, sürdürülebilir kalkınma, insan hakları, silahsızlanma, terörizm, insani krizler, sağlık, cinsiyet eşitliği, yönetim, gıda üretimi ve daha fazlası gibi insanlığın karşılaştığı birçok zorluğun üstesinden gelmek üzere kurulan ([www.un.org](http://www.un.org)) Birleşmiş Milletlerin konumunu çağrıştırmaktadır. Denizlerde oluşan güvenlik sorununu çözmek üzere farklı milletlerden lordların katılımıyla bir araya gelen/toplanan Konsey, görselin sunduğu ileti aracılığıyla izleyicinin zihninde bu biçimde bir benzeşme düşüncesinin oluşmasına neden olmaktadır.

Filmde anlamlama modeli üzerinden ele alınarak çözümlenecek bir diğer gösterge ise 'Jack Sparrow'dur:

| Gösterge     | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                       | Gösterilen<br>(İçerik)                                                          |
|--------------|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| Jack Sparrow | Mürettebatının Jack Sparrow'un arkasında birleşmesi | Farklı milletlerden bir araya gelen mürettebatın ulusötesi bir yapı oluşturması |



**Şekil 31:** *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filminde mürettebatı Kaptan Jack Sparrow'u Ölüler Diyarı'ndan kurtarmaya çalışır.

**Düz Anlam:** *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filminde Kaptan Jack Sparrow, Davy Jones tarafından Ölüler Diyarı'na hapsedilmiştir. Jack Sparrow'u kurtarmak için Hector Barbossa, William, Elisabeth, Tia Dalma ve diğerlerinden oluşan mürettebat yola çıkmış ve Jack Sparrow'u Ölüler Diyarı'nda bulmuştur. Yolda yaşadıkları aksiliklerin ardından Ölüler Diyarı'na ulaşan mürettebat Jack Sparrow'u denizlerdeki bu tehlikeye karşı koymaya ikna etmeye çalışmaktadır.

**Yan Anlam:** Jack Sparrow'u kendileri ile gelmeye ikna edemeyen mürettebatı son çareyi olarak onun arkasından gitmekte bulur. Kaptan Jack Sparrow'un arkasını mürettebatına dönerek yürümesi ve mürettebatının arkasından toplu halde gelmesini içeren görüntü kompozisyonu Amerika'nın dünyanın güvenliği ve geleceği ile ilgili karar alabilmedeki etkin pozisyonu ve küresel konjonktürdeki liderlik rolünü çağrıştırmaktadır. Burada bu sahnede

karakterler arasında geçen diyaloga yer vermek görüntünün taşıdığı iletiyi daha iyi kavramak açısından önemlidir:

**-William:** *Jack! Lord Beckett'in elinde Davy Jones'un kalbi var. Uçan Hollandalı'yı kontrol ediyor.*

**-Elisabeth:** *Denizleri ele geçiriyor.*

**-Tia Dalma:** *Şarkı çoktan söylendi. Kardeşler Konseyi toplanacak.*

**-Kaptan Jack Sparrow:** *Sizi bir dakika yalnız bıraktım bakın ne oldu? Ortalık duman oldu.*

**-Gibbs:** *Evet Jack, dünyanın feci halde sana ihtiyacı var.*

**-William:** *Senin de mürettebata.*

Bu diyalogdan da anlaşılacağı üzere tüm mürettebat Kaptan Jack Sparrow'un arkasında toplanmış, ondan gelecek olumlu yanıtı beklemektedir. Dünyada tarafların ulusal kimlik ve kültür olarak değil yalnızca iyi ve kötü olarak belirlendiği ortamda mürettebatın iyiliğin safını belirleme ve güçlendirme çabaları olumlu sonuçlanmıştır. İyilerin de kötülerin de tarafı çeşitli ulusal kimliklerin birleşiminden oluşmaktadır. Bu anlamıyla korsan çağının iki bloklu düzeni ulusötesi nitelik taşımaktadır. Kaptan Jack Sparrow'u bulma yolunda mürettebat arasında geçen diyalog bu noktada tekrar anlam kazanmaktadır:

**-Pintel:** *Kimse soğuktan söz etmemişti.*

**-Ragetti:** *Acı çekmemizin umarım iyi bir nedeni vardır.*

**-Pintel:** *Neden o kadın Jack'i de Barbossa'yı getirdiği gibi geri getirmiyor.*

**-Tia Dalma:** *Çünkü Barbossa sadece ölmüştü. Ama Jack Sparrow ise vücudu ve ruhuyla ceza çekmesi için götürüldü oraya. Bir insanın kendi başına açabileceği en kötü kader. Sonsuza dek sürecek. Onu Davy Jones'un Mekânı'nda bunlar bekliyor.*

Yine Tia Dalma tarafından Jack Sparrow'un Ölüler Diyarı'ndan kurtarılmasının ardından ekibin Dünya'ya dönmeyi başaramaması üzerine sarfettiği sözler şu şekildedir:

**- Tia Dalma:** *Gece bastırmadan bu durgunluktan kurtulamazsak bilinmeyen denizlerde yol alacağız. İki alem arasında dolaşmaya mahkum olacağız. Sonsuza dek.*

Üçlü arasında geçen konuşmadan ve Tia Dalma'nın Ölüler Diyarı'nda sıkışıp kalmaları üzerine söylediği sözler Jack Sparrow'un tutsak edildiği yerin dünyanın sınırlarının ötesinde olduğu ve ancak boyut atlayarak oraya ulaşılacağı veya oradan kurtulabileceği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla filmde uzamsal boyuttaki düzenlemesi gerçek mekânın ötesinde şekillenmektedir.

**Üstdil:** Farklı etnik kimliklerden oluşan mürettebat münferit olarak ulus devletleri; onları peşinden getirmeye zorlayan Kaptan Jack Sparrow ise Amerika'yı temsil etmektedir. Amerika'nın özellikle 11 Eylül olaylarının ardından dünyada demokrasinin, özgürlüklerin garantörü ve bunun yanı sıra dünyayı her türlü tehlikeden koruma misyonunu üstlenen yapısı (Alakel & Yıldırım, 2014, s. 154) burada Kaptan Jack Sparrow mürettebatı üzerinden temsili olarak resmedilmektedir.

*Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı* ve *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmlerinde yer alan ve ulusötesilik bağlamında ele alınarak göstergebilimsel yöntemle çözümlenecek son gösterge ise 'Davy Jones'tur:

| Gösterge   | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                      | Gösterilen<br>(İçerik)                               |
|------------|----------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| Davy Jones | Davy Jones'un Jack Sparrow'un savaş halinde olması | Dünyaya ait olan ile dünyaya ait olmayanın çatışması |



Şekil 32: Kaptan Jack Sparrow'un düşmanı Davy Jones.

**Düz Anlam:** Davy Jones denizlerin hakimi olmak için her iki film boyunca Kaptan Jack Sparrow ile savaşımaktadır. Davy Jones'un bir diğer amacı Kaptan Jack Sparrow'a borcunu ödetmektir.

**Yan Anlam:** Uçan Hollandalı isimli gemisi ve mürettebatıyla denizin altında yaşam süren Davy Jones yalnızca on yılda bir karaya çıkabilmektedir. Davy Jones görüntüsü ve yaşamsal özellikleri ile gerçeklikten uzak bir yaklaşımla çizilmiştir. Kaptan Jack Sparrow'un insani özellikleri karşısında Davy Jones'un fantastik özellikler göstermesi iki karakter arasındaki karşıtlığı ortaya koymaktadır. Bu ikili karşıtlık filmin farklı dünyaları aynı anlatı içerisinde bir araya getirmesi bakımından metnin ulusötesi şekillenmesine neden olmaktadır.

**Üstdil:** İnsana ait, insana özgü özellikler gösteren Kaptan Jack Sparrow ile doğüstü güçleri olan Davy Jones'un her iki film boyunca görüntüde birbirleriyle olan çatışması arka planda gerçek ile kurgusal/fantastik olanın savaşını sergilemektedir. Bu bağlamda her iki filmde de karakterlerin ulusal sınırların ötesinde bir merkezde buluşarak tek bir kimliğe bürünmesinin yanı sıra farklı uzamsal ve zamansal boyuttaki varlıkların varlığı da filmin ulusötesi anlatısını geliştirmektedir.

#### **4.5. KARA ŞÖVALYE (2008)**

##### **4.5.1. Kara Şövalye Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Christopher Nolan

**Senaryo:** Jonathan Nolan, Christopher Nolan

**Yapım Yılı:** 2008

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere.

**Oyuncular:** Christian Bale, Michael Caine, Heath Ledger, Gary Oldman, Aaron Eckhart, Maggie Gyllenhaal, Morgan Freeman.

**Müzik:** Hans Zimmer, James Newton Howard

**Süre:** 146 dk.

##### **4.5.2. Kara Şövalye Filminin Özeti**

Gotham City bir kez daha organize suç örgütlerinin merkezi haline gelmiş ve Gotham sokakları kaosa dönmüştür. Karmaşa dolu günlerin geri geldiği filmin açılış sahnesindeki banka soygunundan anlaşılır. Joker maskesi takan beş kişilik örgüt banka soymak üzere harekete geçer. Organize olmuş şekilde bankaya ellerinde silahlarla girerek yüklü miktarda

para çalmaya çalışan silahlı örgütün tüm üyelerinin yüzü maskelidir. Banka müdürünün engelleme çabaları sonuçsuz kalır ve örgüt bankanın para kasasına ulaşarak bagajlar dolusu parayı çalar. İşlerinden biri diğer tüm arkadaşlarını öldürerek kaçırdığı okul otobüsüne biner ve bankadan uzaklaşır. Tüm paraya tek başına sahip olur. Soyguna birlikte katılan fakat diğerlerini öldürerek parayı tek başına çalanın maskesini çıkarınca Joker olduğu anlaşılır. Joker, Gotham City sokaklarında korku salarken hakkında resmi olarak görüldüğü yerde tutuklama kararı olan Batman de suçların ve suçluların korkulu rüyası olmaya devam eder. Bir gece bir otoparkta anlaşma yapan iki çeteye baskın yapar. Ancak baskın yapan birden fazla Batman vardır. Çete tarafından bunların gerçek Batman olmadığı anlaşılır ve o anda gerçek Batman gelir. Çeteleri dağıtır, sahte Batman'lere de bundan vazgeçmelerini söyler. Büyük Suç Birimi'nin müdürü Teğmen Gordon da banka soygunuyla ilgili araştırmalarını yapar. Öte yandan yeni bölge savcısı Harvey Dent de tüm mafya, suç örgütleri ve çetelerle mücadele etmede ısrarcıdır. Gordon suçluları yakalamada Batman ile birlikte çalışır ancak bu savcı Harvey'in hoşuna gitmez. Gotham çeteleri paralarını çeşitli bankalarda saklar ve bunun polis tarafından farkedildiğini anladıklarında Lau paralarını onlardan habersiz Hong Kong'a taşır. Gotham çetelerinin toplantısını basan Joker, Batman'den kurtuluş yolunun onu öldürmekten geçtiğini söyler ve çetenin kazanacağı paranın yarısının kendisine verilmesi durumunda Batman'i öldüreceğini söyler. Savcının Hong Kong'a taşınan paralarla ilgili işlem yapamayacağını düşünen Lau, Batman'i hesaba katmaz. Batman büyük bir operasyonla Hong Kong'dan Lau'yu kaçıır ve onu Gotham'a getirir. Lau, polise tüm organize suç şebekelerinin isimlerini verir ve hepsi yargılanır. Bu sırada Joker'in sahte bir Batman'e işkence ederek öldürdüğü görüntüleri medyada yer alır ve gerçek Batman'den maskesini çıkarmasını ister. Aksi takdirde insanların ölmeye devam edeceği konusunda tehdit eder. Batman'in gerçek karakteri olan Bruce Wayne bir parti verir ve bu partide tüm suçluları yakaladığı için Harvey'i tebrik eder. Joker'in şimdiki hedefi Yargıç Surrillo, Emniyet Şube Müdürü Loeb, ve Harvey Dent'dir. Yargıcı ve şube müdürünü öldüren Joker, Harvey Dent için partiyi basar. Ancak Harvey'i Bruce Wayne kaçıır. Müdür Loeb için yapılan törende Joker yeni bir saldırı yapar ve teğmen Gordon'ı öldürür. Joker artık daha tehlikeli bir hal alır ve halkın gözünde bir kahraman değil halkı sömüren bir intikamcı olarak kabul gören Batman için kimliğini ifşa etmekten başka seçenek kalmaz. Ancak Harvey yaptığı basın toplantısında kendisinin Batman olduğunu açıklar. Yaptığı plana göre Joker, Harvey'e saldırı yaparken Batman, Joker'i yakalayacaktır. Batman Harvey'i bölge hapisanesine götüren konvoyu saldıran Joker'in

peşine düşer. Batman ile Joker karşı karşıya geldiği anda Gordon ortaya çıkar ve Joker'i yakalar. Joker'in hapse atıldığı gece Harvey ve Rachel ortadan kaybolur. Batman hapishanede Joker'i sorgular ve yerlerini öğrenerek onları kurtarmak için yola çıkar. Batman Harvey'i kurtarmayı başarırken Rachel bombanın patlamasıyla hayatını kaybeder. Ancak Harvey'in yüzünün yarısı da patlama sırasında yanar. Bruce'ün yardımcısı Alfred patlamadan önce Rachel'in kendisine verdiği mektubu Bruce'e verir. Mektupta Rachel'n Harvey ile evleneceği yazar. Batman kurtarmak için Rachel'i değil, Harvey'i seçer, çünkü Gotham'ın kendisinden sonra bir kurtarıcıya ihtiyacı olduğunu bunun da Harvey olduğunu düşünür. Hapisten kaçan Joker, Lau'yu da hapisten kaçırır ve suç çetelerinin tüm parasını bir depoya getirir ve yakar. Bu sırada Bruce Wayne'nin şirketinde çalışan ve Batman'in kimliğini medyada ifşa edeceğini belirten Reese'i öldüreceğini aksi takdirde bir hastaneyi havaya uçuracağını açıklar. Bunun üzerine tüm Gotham şehri kaosa bürünür. Harvey'in yattığı hastaneye giden Joker, Harvey ile yüzleşir. Joker hastaneden çıkarken düğmeye basar ve hastane yerle bir olur. Joker yeni kurbanlarını şehrin kaosundan kaçan insanlar üzerinden yaratmaya çalışır. İki gemideki insanların kaderlerini birbirlerinin vicdanına bırakan Joker yine Gotham sokaklarını birbirine katar. Düzeneği bulmak için Batman, Joker'in peşine düşer ve saklandığı binada onu bulur. Joker, Batman'e Harvey Dent'in Gordon'un eşi ve çocuklarının intikamını almak için rehin aldığını söyler. Gordon'un eşi ve çocuklarını sevgilisi Rachel'in öldüğü yere getiren Harvey'i Batman kurtarır.

#### **4.5.3. Kara Şövalye Filminin Temel Ulusötesi Bileşenleri**

2008 yapımı *Kara Şövalye* filmi tezin örnekleminde yer alan diğer filmler gibi vizyona girdiği yılda dünya çapında en fazla izlenme ve en fazla gişe başarısı elde etmiş film özelliğini taşımaktadır ([www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com)). DC Comics'in ikonik çizgi kahramanlarından olan Batman, Gotham dünyasının kurgusal kahramanıdır. Batman, Bruce Wayne'nin ikili yaşamı üzerine kurulmuştur. Sahip olduğu şirketi ile başarılı bir iş insanını temsil eden Bruce Wayne küçük yaşta ebeveynlerini kaybetmiştir. Öldürülen anne ve babasının intikamını Gotham City'deki suçluları yakalayarak almaktadır ([www.dccomics.com](http://www.dccomics.com)). İçinde büyüttüğü intikam duygusu Batman'in zihnini ve bedenini suçlularla savaşmak için eğitmeye itmiştir. Teknoloji ile geliştirdiği kostüm ve yardımcı unsurlar Batman'i bir süper kahraman olma yolunda geliştirmiştir.

Batman'ın kötülere karşı iyilerin yanında yer alarak dünyayı tehlikelerden koruma ve anarşiyi ortadan kaldırma hikâyesini konu edinen ve çizgi filminden beyaz perdeye uzanan *Kara Şövalye*'nin yönetmenliğini İngiliz yönetmen Christopher Nolan üstlenmektedir. İngiliz yönetmenin yanı sıra filmin kadrosunda yine İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri, Singapur vatandaşı oyuncular yer almaktadır. Bununla birlikte A.B.D.-İngiltere ortak yapımı olan *Kara Şövalye* filminin finansal kaynağı bu iki ülke tarafından sağlanmıştır. Çekim mekânları olarak Amerika Birleşik Devletleri, Hong Kong, Çin Halk Cumhuriyeti ve İngiltere'nin kullanıldığı görülmektedir (www.imdb.com).

#### 4.5.4. Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Geceleri Gotham City'deki suç çeteleri ile savaşan Batman gündüzleri ise gerçek kimliği Bruce Wayne ile sahip olduğu şirketin başında bulunmaktadır. Bruce Wayne ve Batman biçimleri birbirinden tam anlamıyla zıt iki yaşamı temsil etmektedir. Bruce Wayne herhangi bir maddi kaygısı olmayan, hayatını refah içerisinde devam ettiren ve ailesinden kalma malikânesinde lüks içerisinde yaşayan zengin ve başarılı bir iş insanıdır. Bu kimlik Bruce Wayne'nin gündüz kimliğidir. Batman ise Bruce Wayne'nin lüks malikânesinin altında yer alan ve ultra gelişmiş teknoloji ve silahlar ile donatılmış operasyon üssünde şekil değiştirerek suçlularla savaşan bir süper kahramandır.

*Kara Şövalye* filminde yer alan ve Roland Barthes'ın anlamlama modeli üzerinden düz anlam, yan anlam ve üstdil düzeylerinde ulusötesilik bağlamında çözümlemesi yapılacak ilk gösterge 'Gotham City'dir:

| Gösterge    | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                     | Gösterilen<br>(İçerik)                                                            |
|-------------|-------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Gotham City | Gotham City'yi karanlık suç çetelerinin bir suç şehrine çevirmesi | Dünyaya ait olmayan kurgusal ve distopik bir şehir, mekânın boyutlarının aşılması |



**Şekil 33:** Kara Şövalye filminin geçtiği Gotham City sokakları.

**Düz Anlam:** Gotham City son dönemlerde suç oranlarının yoğun biçimde artış gösterdiği kriminal bir şehre dönüşmüştür. Gotham City suç örgütleri tarafından yaşanmaz bir hale getirilmiştir. Güvenliği tesis etme noktasında yaşanan zafiyetler yaşanması ise suç örgütlerinin faaliyetlerini artırmasına neden olmaktadır.

**Yan Anlam:** Batmanli ve Jokerli Gotham City doğal özellikleri baltalanmış, betonlaşmış mimari özellikleri ve gotik yapısıyla apaçık dünyanın gerçek bir mekânı olmanın ötesinde distopik mekânsal özellikleri ile ön plana çıkmaktadır. Çoğunlukla karanlık ve ürkütücü bir atmosfere sahip olan Gotham City, insan zihninde inşa edilmiş ve bu şekliyle gerçek dünyanın sınırlarından uzak bir şehir görüntüsü vermektedir.

**Üstdil:** Gotham City'yi gösteren görselin iletisi zamanın ve mekânın belirsizliğine dair bir ileti taşımaktadır. Filmde zamanın ve mekânın belirsizliği filmde geçen hikâyenin hangi zaman aralığında ve dünyanın neresinde geçtiğine ilişkin bilgiyi perdelemektedir. Dünya üzerinde var olmayan ya da dünyaya ait olmayan gerçekten ve gerçeklikten uzak hayali bir mekânda, filmin kurgusal evreni Gotham City'de geçiyor oluşu filmi mekânsal açıdan da ulusötesileştiren bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

Filimin anlatısı içerisinde yer alan ve içeriğin ulusötesi şekillenmesine neden olan bir diğer gösterge filmin ana karakteri olan 'Batman'dir:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                      | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                 |
|----------|--------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Batman   | Batman'ın Gotham City'deki kötüler ve kötülüklerle mücadele etmesi | Edindiği farklı kimlik ve büründüğü farklı görüntü ile Batman'ın kendi kimliğinin ötesine sahip olması |



**Şekil 34:** *Kara Şövalye* filminde bir yanıyla başarılı bir iş insanı olan diğer yanıyla ise geceleri Gotham City'de suçluları yakalamaya ve adaleti sağlamak için uğraşan Bruce Wayne.

**Düz Anlam:** Batman sahip olduğu teknolojik sistemler sayesinde Gotham City'yi suç yuvası haline getiren örgütlere karşı koymaktadır. Suç örgütlerinin Gotham City'yi bir suç şehri haline getirmelerinin önündeki tek engel Batman'dir.

**Yan Anlam:** Batman bu anlamda Gotham City özelinde dünyayı kötülerden ve kötülüklerden koruyan kahraman olan temsil edilmektedir. Yüzünde taşıdığı maske ve üzerinde taşıdığı kostümü ile Gotham'ı kötülerden koruyan Batman filmdeki kurgusal distopik evrenin 'iyi' yüzünü temsil etmektedir. Ayrıca Batman'ın kötülere ve kötülülere karşı savaşırken kullandığı kostümü tanınmamak ve kendine yeni bir kimlik kazandırmak için kullandığı imgenin görüntüsel ifadesidir. Aynı bedende yaşayan biri insan (Bruce Wayne) diğeri ise her yönüyle gizemli bir kahramanın (Batman) varlığı filmde karakterlerin gerçeklik boyutunu ters yüz etmektedir. Bir yanda izleyicinin hakkında tüm detaylara kadar bilgi sahibi olduğu Bruce Wayne diğeri yanda ise nerede yaşadığı kadar basit bir bilgiye dahi ulaşamadığı Batman konumlanmaktadır. İnsan boyutundan kahraman boyutuna geçerken, kısaca Bruce

Wayne, Batman olurken, tüm bilgiler silinmekte izleyici kim olduğu, nerede yaşadığı bilinmeyen gizemli bir kahraman ile karşılaşmaktadır. Batman robotik sesi ve bir yarasayı andıran görüntüsü ile Bruce Wayne ne kadar bir yere aitse Batman de o kadar kimliksiz ve yersiz yurtsuzdur.

İnsani özellikleri ile dikkat çeken Bruce Wayne'nin aksine kendisinin gece temsilcisi olan süper kahraman Batman üzerinde taşıdığı son teknoloji donanımın yardımıyla bir insanın edebileceği pratiklerin üzerine çıkmaktadır. İkonik pelerini ve vücudunu saran yardımcı teçhizatı ile Gotham City caddelerinde suç örgütlerine karşı verdiği mücadele vererek sistemin kuramadığı adaleti sağlamaya çalışmaktadır. Kendi halinde başarılı bir iş insanını temsil eden Bruce Wayne ile bir halk kahramanı Batman'i birbirinden ayıran en önemli özellik yaşam şekillerinin farklı olmasıdır. Aynı bedende hayat bulan fakat yaşam çizgileri apayrı olan bu iki karakter birbirlerine yakın ve bir o kadar da uzak mesafede olduğu görülmektedir. Gece ve gündüz sürdüğü ikili yaşamla birbirinden farklı hayatlara dokunan Bruce Wayne, Batman olarak tanınmamak ve halk tarafından ifşa olmamak adına büyük çaba vermektedir. Bruce Wayne yalnızca bir insandır fakat kendi içinde yaşattığı Batman etten kemikten sıyrılmış kendini halkın huzurunu tesis etmek için adanmış sırlarla dolu bir muhafızdır.

**Üstdil:** Çelik, Batman'in şehrin güvenliğini ve huzurunu geri getirmeye çalışırken tesis etmeye çalıştığı şeyin sermaye ve onun dağıtım biçimini olduğu gibi muhafaza etmek olduğunu belirtmektedir (2019, s. 170). Kendi zenginliğinin de sermaye kaynaklı olduğu ve gücüne de parasal kaynakları sayesinde edindiği teknoloji ile sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bu anlamıyla Batman'in Gotham City'yi koruması ve şehrin huzur ve güvenliğini tekrar tesis etmesi kendi sermaye ve kaynaklarını koruması anlamına gelmektedir.

Kellner, *Kara Şövalye* filminin protagonistlerinden biri olan Batman karakterinin psikolojik derinliğine ilişkin şu ifadeleri kullanmaktadır (Kellner, 2011, s. 24):

*“Nolan'ın Batman'i (Christian Bale), korkulatını (yarasa korkusunu) yenmek zorunda olan ve küçükken bir operada gördüğü yarasa figürlerinden korktuğu için annesiyle babasının oradan erken ayrılmalarına ve yolda saldırıya uğrayıp ölmelerine neden olduğu için vicdan azabı duyan insanca, pek insanca bir figürdür. Büyüyünce vicdan azabı ve suçluluk duygusu nedeniyle perişan olur, ama dövüş sanatlarını öğrenir ve kötüye karşı savaşta gerekli olan teknolojiye sahip olur”.*

Ayrıca Bruce Wayne’ı belli bir mekâna, belli bir coğrafyaya bağlayan film metni Batman’i kimliğe ve kültüre ilişkin tüm bağlarından koparmaktadır. Film bu haliyle kimliksiz ve aidiyetsiz olarak büsbütün gerçeklik algısının ötesine taşan kurgusal bir karakter aracılığıyla dünyanın ileri mekânsal boyutlarla etkileşim içerisinde olduğunu ifade etmektedir.

Bu noktada Barthes’ın göstergebilimsel çözümleme noktasında başvurduğu üç düzlem üzerinden çözümlenecek bir diğer göstergesi ise filmin Batman’le birlikte bir diğer ana karakteri olan ‘Joker’dir:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                               | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Joker    | Joker’ın yaptığı kötülüklerle Gotham City’nin korkulu rüyası haline gelmesi | Edindiği farklı kimlik ve büründüğü farklı görüntü ile Joker’in kendi kimliğinin ötesine sahip olması |



**Şekil 35:** Kara Şövalye filminde Gotham City halkının korkulu rüyası haline gelen kötücül karakter Joker.

**Düz Anlam:** Joker filmde dünyaya kötülüğü hâkim kılmaya çalışan karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Maskesi, saçları, kostümü ve bir bütün olarak tüm dış görünüşüyle Gothamlılara korku salmaktadır. Bütünüyle beyaza boyanmış yüzü, ağız kısmında başlayan ve neredeyse elmacık kemiğine kadar ulaşan kırmızılık, göz çukurunda meydana gelen siyah

dolgu Joker’i palyaço görüntüsüne büründürmektedir. Yeşil ve dağınık saçlarıyla da bu görüntü desteklenmektedir. Bu anlamıyla Batman’le birlikte Joker *Kara Şövalye* filmini fantastik karakter yapılarıyla ulusötesileştirmektedir. Her ne kadar iyi ve kötü şeklinde iki uç noktayı temsil etseler de Batman gibi Joker de karakter düzleminde filmi ulusötesileyen unsur olarak kurgulanmaktadır.

**Yan Anlam:** Batman’den sonra filmin maske taşıyan bir diğer karakteri Joker’dir. Batman’in aksine Joker, Gotham sokaklarında anarşi ve kaosun hüküm sürmesi için çabalayan kötücül bir karakterdir. Salt kötü bir karakter olarak izleyici karşısına çıkan Joker anarşi ve kaosu körüklemek için suç örgütleri ile anlaşmalar yapmaktadır. Batman’in Gotham’da tesis etmeye gayret ettiği düzenin ve adaletin yerine düzensizliği ve adaletsizliği kurmaya çalışmaktadır. İnsanlar arasına nifak sokarak kaosu tetiklemeye çalışan Joker, Gotham City halkının korkulu rüyası haline gelmiştir. Yarattığı korku evreninde insanların anarşizme yönelerek sokaklarda başkaldırmasını amaçlayan Joker, Gotham’ın distopyaya dönmesinin başlıca sebebi olarak resmedilmektedir.

Joker filmde kötülüğün temsilcisidir. Joker’in görüntüsünde bu temsili ortaya koyan çeşitli unsurlar bulunmaktadır. Joker’in yüzünde taşıdığı renklerin yüzündeki konumlanması ve renklerin birbirleriyle olan uyumsuzluğu bu unsurların başında gelmektedir. Joker maskesi, Joker’i taşıdığı gerçek kimliğin uzağına atarak onu gerçek kimliği olan Arthur Fleck kimliğinin ötesine taşımaktadır. Joker kimliğinde yeniden hayat bulan Arthur Fleck Gotham City’den tüm dünyaya yayılan korkunun öznesi ve taşıyıcısı olmuştur. Bu kimlik büründüğü Joker karakteriyle kendini gerçekleştiren Arthur Fleck’i gerçeklikten uzak karakter yapısı ve kurgusuyla Gotham evreninin sıra dışı kötüsü haline getirmektedir.

**Üstdil:** Yüzünde taşıdığı maske ile Gotham’ın korkulu rüyası haline gelen Joker filmdeki kurgusal distopik evrenin ‘kötü’ yüzünü temsil etmektedir. Batman de olduğu gibi Joker’in de Gotham halkına kötülük yaparken kullandığı maskesi tanınmamak ve kendine yeni bir kimlik kazanmak için kullandığı yüzün görüntüsel ifadesidir. Douglas Kellner filmin Batman’le birlikte bir diğer ana karakteri olan Joker karakterinin psikolojik derinliğine ilişkin ise (2011, s. 24); “*Joker filmde son derece yıkıcı ve nihilist bir anarşi ve kaosun ruhu olarak sunulur. Günümüz bağlamında Joker terörizmin ruhunu temsil eder*” ifadeleri kullanmaktadır.

*Kara Şövalye* filminde yer alan ve filme ulusötesi bir anlam derinliği kazandıran son gösterge ise ‘Hong Kong’da finansal görüşmeler yapılması’dır:

| Gösterge  | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)              | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                      |
|-----------|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Hong Kong | Şirket çalışanı Fox’un Hong Kong’a gitmesi | Küreselleşme ile birlikte sermayenin serbest akışı, ulusötesi şirketlerin küresel çapta faaliyet göstermesi |



**Şekil 36:** Bruce Wayne’nin şirketi adına çalışan Fox, Hong Kong’a gider.



**Şekil 37:** Fox, Hong Kong’da şirketin mesajını Lau’ya iletir.

**Düz Anlam:** *Kara Şövalye* filminde de Hong Konglu Lau’nun şirketi ile Gothamlı Bruce Wayne’nin şirketi arasındaki ulusötesi ortaklık göze çarpmaktadır. Bruce Wayne’nin şirketi adına çalışan Lucius Fox organize suç örgütlerinin bankadaki parasını Gotham’dan

Hong Kong'a taşıyan Lau'nun peşine düşer. Gotham'dan özel helikopteri ile Hong Kong'a ulaşan Lucius Fox ayağını Hong Kong'a basar basmaz Lau ile görüşmek üzere şirketine gider.

**Yan Anlam:** Filme ulusötesilik katan göstergelerden biri de karakterlerin ulusötesi şirketler aracılığıyla ulusötesi ekonomik faaliyetlerde bulunmaları ve sınırların ötesine yapmış oldukları seyahatlerdir. Ulusötesi şirketlerin birbirleri ile yaptıkları iş anlaşmaları, kurdukları ortaklıkları onları evrensel bir noktada buluşturmaktadır.

**Üstdil:** Filmin bu sahnesindeki en önemli anlam kurgusu küreselleşmenin ulusötesi şirketlerin küresel ekonomik faaliyetlerine yöneliktir. Fox'un Gotham'dan Hong Kong'a doğru yaptığı bu seyahat filmde ulusötesi şirketler aracılığıyla sermayenin ulusötesi hareketliliğini temsil ettiği gibi insanların da ulusötesi hareketliliğini temsil etmektedir. Küresel sermayenin ulusal sınırların ötesine kolaylıkla taşınıldığı bir evrende Lau, Gotham City'den bankada güvence altında olan kapitali tek bir hamleyle dünyanın farklı bir noktasına taşımıştır. Filmde küreselleşme ile birlikte sermayenin serbest akışı ve küresel özgürlüğüne kavuşturulmasına (Özyakışır, [www.akademiktisat.net](http://www.akademiktisat.net)). net biçimde vurgu yapılmaktadır. Teknolojik ilerlemeler vasıtasıyla insanların, malların ve sermayenin dolaşımı kolaylaşırken, ülkeler arasında artan ve günden güne büyüyen sermaye akışı uluslararası bir ekonomiyi haber vermektedir. Lau ve Fox bankadan Hong Kong'a aktarılan para ile ilgili yaptıkları görüşmede Wayne'nin artık Lau'nun şirketi ile iş ortaklığını bitirdiğini bildirmek için gelmiştir. Batman'in Lau'nun şirketine yaptığı baskında Lau ve kaçırılan para tekrar Gotham City'ye getirilmiştir. Filmin bu sahnesinde ulusötesi şirketlerin ekonomik faaliyetlerinden doğan sermaye hareketliliği beraberinde insan hareketliliğini de getirmektedir. *Kara Şövalye* filminin küreselleşen evreninde sermayenin ve insanların dolaşımını sınırlar engelleyememektedir. Filmde küreselleşme ekseninde ulusötesileşmeye dikkat çeken bir diğer boyut ise karakterlerin ulusal kimlikten arındırılmış adeta bir dünya vatandaşı imajına bürünmüş biçimde temsil edilmeleridir. Küreselleşme ile ulusal kimlik ve ulusal kültür kavramlarının aşındığı, *Kara Şövalye* filmindeki karakterler nezdinde görülmektedir. Filmdeki karakterlere daha yakından bakıldığında vatandaşlık ve aidiyet bağlarından yoksun oldukları görülmektedir. Bununla birlikte filmde yer alan karakterlerin dünyanın farklı mekânlarına yolculuklarının filmi ulusötesileştirmesinin yanında anlatının ve temanın ulusal sınırların dışına taşan hareketlilikten beslenmesi filmi farklı bir boyutta da

ulusötesileştirmektedir. Karakterlerin ulusal aidiyetten bağımsız olarak dünya vatandaşı olarak temsil edilmesiyle, sermayenin ve insanların teknolojik ilerlemeler vesilesiyle kolaylıkla hareket halinde olabilmesiyle, ana temasıyla film ulusötesilikten beslenmekte ve ulusötesiliği yeniden inşa etmektedir. Bu şekliyle filmde yer alan uluslararası bağlantı ve ortaklıklar ulusötesiliğin göstergeleridir.

#### **4.6. AVATAR (2009)**

##### **4.6.1. Avatar Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** James Cameron

**Senaryo:** James Cameron

**Yapım Yılı:** 2009

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri.

**Oyuncular:** Sam Worthington, Zoe Saldana, Sigourney Weaver, Stephen Lang, Michelle Rodriguez, Giovanni Ribisi, Joel David Moore, CCH Pounder, Wes Studi, Laz Alonso, Dileep Rao, Matt Gerald.

**Müzik:** James Horner

**Süre:** 162 dk.

##### **4.6.2. Avatar Filminin Özeti**

Filmin başkahramanı Jake Sully, uzay araştırmaları yapan bilim insanı ağabeyi Tommy'yi bir hırsızlık hadisesinde bıçaklanması neticesinde kaybeder. Tommy'nin çalıştığı askeri şirket uzay araştırmalarında önemli çalışmalar yapan Tommy'den geriye kalan boşluğu kardeşi Jake ile doldurmayı düşünür. Şirket, Navi adı verilen, kemikleri doğuştan karbon fiberden oluşan ve nesli tükenmekte olan insansı bir tür yerli halkın yaşadığı Pandora üzerine araştırmalar yapmaktadır. Şirketin asıl amacı en zengin maden kaynakları üzerinde kurulu olan yaşam alanlarını Navilerin elinden alarak sömürgeleştirmektir. Tommy de ölmeden önce Pandora üzerine araştırmalar yapmış ve Pandora'daki yaşamı ve kaynaklarını incelemek üzere geliştirilen avatar programı üzerine eğitim almıştır. Ölümüyle yarıda kalan görevini şirketin isteği üzerine yürüme engelli kardeşi Jake devam edecektir. Jake, avatar adı verilen uzaktan kumandalı bedenleri kullanmakla görevlidir. Avatar insan DNA'sı ile Navi DNA'sının birleşiminden oluşur. Pandora üzerine araştırma yapan ekipten belirli kişiler avatar bedenini kullanır. Avatar programını kullanan kişiler misyon amaçlı yarı insan yarı Navi şeklinde Pandora'ya gönderilecektir. Hiçbir deneyimi ya da eğitimi olmadan ilk kez avatar bedeni ile

birleşen Jake büyük şaşkınlık yaşar. Çünkü gerçek yaşamında tekerlekli sandalyeye mahkûm olan Jake, avatar bedeninde bedenini özgürce hareket ettirir. Askeri şirketin planına göre Jake Sully, avatar bedeninde bir casus gibi Navilerin içine sızacak, onların güvenini kazanacak; sonrasında ise askeri şirkete Naviler ile ilgili bilgi sızdırarak Navilere karşı açılacak savaşın kazanılmasına yardım edecektir. Jake, albayın işbirliği teklifini kabul eder. Jake, Grace ve Norm avatar bedeninde Pandora'ya ilk kez keşif yapmaya gider ve Jake'in bu ilk deneyimi Pandora'nın canlı popülasyonunun farklı yapısından dolayı oldukça zor geçer. Jake peşine düşen devasa vahşi hayvanlardan kurtulmak için var gücüyle kaçmaya başlar. Bu kovalamacada arkadaşlarını kaybeden Jake, Pandora'da tek başına kalır. Ormanda geceyi tek başına geçirmek zorunda kalan Jake, yeni bir hayvan saldırısı ile karşı karşıya kalır. Bu saldırıyı Neytiri sayesinde atlatmayı başarır. Neytiri, Jake'i Navi halkı ile tanıştır; Jake de kendini tanıtır fakat Navi halkı Jake'in öldürülmesini bekler. Ancak Neytiri'nin annesi Jake'in Pandora'da kalabileceğini ve Neytiri'nin kendi yaşamlarını Jake'e öğretebileceğini söyler. Bu kararın ardından Jake, Pandora'daki yaşamı tanımaya başlar. Naviler gibi giyinir, Navi dilini, ok atmayı, ata binmeyi öğrenir; Jake'in Pandora'daki her günü Neytiri'den Pandora yaşamını öğrenmekle geçer. Jake bir yandan Navi yaşamını keşfederken, bir yandan da Navi halkının ormana olan bağlılığını ve tutkusunu fark eder. Jake Navilerin güvenini kazanmak ve onlardan biri olmak için mücadele verir. Navi halkından olmak için çeşitli sınavları geçmesi gereken Jake, bu sınavların tümünü başarıyla geçer ve hem Navi halkının bir parçası olur ve onların güvenini kazanır. Ancak Jake askeri şirkete Pandora'ya ilişkin istihbarat vermeye devam eder. Jake, askeri şirkete verdiği son bilginin önemine binaen görevini tamamlamasını isteyen albaya görevine devam etmek istediğini belirtir. Jake Pandora'daki yaşama alışmaya başlar ve Neytiri ile aralarındaki bağ giderek güçlenir. Bir gün askeri şirket Pandora'ya saldırı gerçekleştirir. Toruc Macto olarak Navilerin lideri olan Jake, Eywa'nın ve diğer klanların da desteğini alarak bu saldırıya karşılık verir. İnsan ırkı ve Naviler arasında geçen bu büyük ve yıkıcı savaşta Naviler var olma mücadelesi verir. Pandora bu savaşta büyük zarar görmüştür fakat Naviler insan ırkının hırsı ve doğaya zarar veren yıkıcı iştahına karşı verdiği savaştan galip olarak çıkmayı başarır.

#### 4.6.3. Avatar Filminin Temel Ulusötesi Bileşenleri

2009 yapımı *Avatar* filmi vizyona girdiği yıl dünya çapında elde ettiği gişe başarısı ve izlenme oranının yanı sıra 3D film türünün ilk örneklerinden olması bakımından da sinema tarihine adını altın harflerle yazdırmış önemli yapıtlardan biridir. Gelişen sinema teknolojilerinden faydalanılarak 3D teknolojisiyle üretilen *Avatar* sinema izleyicisine farklı bir seyir deneyimi sunmuştur. Elde ettiği ticari başarısı film için ayrılan üretim ve pazarlama maliyetinin kat ve kat üzerindedir. Üretim ve pazarlama maliyeti yaklaşık dört yüz elli milyon dolar olan filmin elde ettiği gişe geliri yaklaşık üç milyar dolardır (Kızılkaya, 2010). Ekonomik başarısı ve sinemada yarattığı etkinin yanı sıra animasyondan güç alan estetik duruşuyla da kültleşmiş bir yapıttır.

20. Century Fox film yapım şirketi tarafından büyük bütçeyle üretilen film vizyonda önemli bir başarı elde etmiştir. Ancak *Avatar* filminin gişede sağladığı geliri yalnızca büyük bütçeyle üretilmesine bağlamak yanlış olacaktır. Sinema dünyasında gelişen teknolojik altyapıyı kullanarak bilgisayar destekli olarak üretilmesi filmi üst noktalara taşımaktadır. Teknoloji ile anlatsal estetiği birleştiren kurgusu ile ön plana çıkmaktadır. *Avatar* bu anlamda ekonomik başarısının yanı sıra sinema sanatına getirmiş olduğu yeni olanaklar ile de kült film olma başarısını göstermiştir.

*“İleri teknoloji yine biçim ve içerik yoluyla izleyiciyi etkilemek ve onların dikkatini çekmek için kullanılmaktadır. Örneğin, animasyon ve üçüncü boyut konusunda dijital çekim, kurgulama ve gösterim tekniklerinden faydalanılması, endüstri açısından tekellerin korunması ve pazarda üstünlük sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Örneğin Avatar (2009) filmi kullanılan tekniğin üstünlüğü ve bunun yarattığı görsel güç sayesinde sinema tarihinin en çok kazandıran filmi olmuştur”* (Yaylagül, 2010, s. 20).

İngiliz yönetmen James Cameron tarafından yönetilen *Avatar* filminde Amerika Birleşik Devletleri, Guyana asıllı Ameri Birleşik Devletleri ve İngiltere vatandaşı oyuncular bir arada yer almaktadır (www.imdb.com). Filmde İngilizce ve İspanyolcanın yanı sıra Na’vi halkının kurgusal dili kullanılmaktadır. Filmin çekimleri Amerika Birleşik Devletleri ve Yeni Zelanda’da gerçekleştirilmiştir.

Bununla birlikte *Avatar*’ın tema olarak yerli Na’vi halkı ile Amerika arasındaki toprak savaşını, Amerikan RDA şirketini tek amacı değerli bir maden ‘unobtanium’u ele geçirmek

olan bir oluşum olarak göstererek irdelediği görülmektedir. Film bu anlamıyla ahlaki olarak Amerikan şirketinin sömürgeci ve yağmacı zihniyetine karşı *toplumsal ve ekolojik uyumun ütöpik bir resmi* olan Na'vi kültürünün tarafını tutar. Film, 'iyi ve kötü' ekseninde kurduğu karşıtlık üzerinden seyirciyi iç ve dış yolculuğa çıkarmaktadır. Seyirci dış yolculuğunda Pandora'nın olağanüstü güzelliklerine doğru seyahat etmekte; iç yolculuğunda ise kendi özü ve dünyasına ilişkin bilinç kazanabilmektedir (Furby ve Hines, 2014, s. 37).

#### 4.6.4. Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi

*Avatar* filminin hikâyesi, RDA adlı araştırma şirketinin Pandora'daki zengin yeraltı kaynaklarına ulaşmak için yola çıkmasıyla başlar. Şirket için çalışan bilim insanları Pandora gezegenine ve bu gezegendeki canlılara karşı daha saygılı ve iyi niyetliken yine şirket için çalışan askerler Pandora'ya ve Pandoralılara karşı daha baskıcı ve acımasızdır. Tam anlamıyla 'sömürge' amacıyla Pandora'ya ulaşan ekip Pandora'nın kaynaklarını yerli halk Na'vilere rağmen 'elde etmeye' çalışmaktadır. Hikâyenin dünya ile gerçeklikten uzak, kurgusal doğası ile dikkat çeken bir gezegen olan Pandora arasında geçiyor olması film metnini ulusal dinamiklerin ötesine taşımaktadır.

Tez kapsamında daha önceki başlıklarda incelenen filmler gibi *Avatar*'ın hikâyesinin omurgasını dünyanın uzağındaki yaşamsal mekânlara yolculuk ve bu mekânlarda yaşayan yerlilerle yaşanan gelişmeler oluşturmaktadır. Küreselleşmenin günümüz yaşamına etki eden en temel özelliklerinden biri olan ulaşımın kolay hale gelmesi *Avatar* filminde de dikkate değer bir unsur olarak belirmektedir. Zira şirketin Pandora'ya yaptığı yolculuk insanın sahip olduğu son teknoloji araçlar ve cihazlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Filmin henüz giriş sahnesinde farklı iki gezegeni çıkış noktası ve varış noktası olarak gösteren film bu sahneleme ile anlatısını farklı dünyaların etkileşimine dayandıracağını haber vermektedir.

2009 yapımı filmde ulusötesiliğe ilişkin ilk gösterge 'evren'dir. 'Evren' filmde seyircinin mekana dair zihinsel algısını da değiştiren ve genişleten bir unsur olarak resmedilmektedir. Evrenin farklı gezegenlerinde birbirinden farklı canlılar yaşamakta ancak bu farklı canlılar kozmos içerisinde birbirleri ile karşılaşmakta ve birbirlerinden etkilenmektedir. Gelişen teknoloji, filmde canlıların bir yerden farklı bir yere geçişini

kolaylaştırmış olması durumuyla farklı türlerin birbirlerine yaklaşabilmeleri için bir araç olarak kodlanmıştır.

Bu noktada Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme noktasında başvurduğu üç düzlem üzerinden filmin incelemesine geçilebilir. Filmde yer alan ilk gösterge 'evrendir':

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                        | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                                                    |
|----------|------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Evren    | RDA şirketi çalışanlarının Pandora'ya hareket etmesi | Evrenin sınırlarının Amerikalı bir araştırma şirketi tarafından keşfedilmesi, Amerika'nın farklı bir gezegende hammadde ve kaynak arayışı |



**Şekil 38:** RDA şirketince görevlendirilen bilim insanı ve askerler Kansas'tan Pandora'ya uzay araçları ile yolculuk ederken.

**Düz Anlam:** Şirket, Pandora'ya hareket etmek üzere tüm planlarını yapmıştır. Kardeşinin yerine ekibe yeni katılan Jake de bu harekette yerini almıştır.

**Yan Anlam:** RDA şirketi evrende dünyadan başka yaşam alanı olan gezegenlerin de var olduğunu bilmekte ve bu yeni ve farklı dünyaya yapılacak yolculuk için Jake'i de yanlarında götürmektedir. RDA şirketi evrende sınırsız doğal kaynağa sahip bir gezegenin

varlığını keşfeder keşfetmez sahip olduğu tüm teknolojik imkanları seferber ederek harekete geçiştir. Uzayın derinliklerinde gerçekleşen bu yolculuk ulusötesi bir şirketin sömürgecilik faaliyetinde bulunmak üzere dünyanın sınırlarını rahatlıkla aşabileceğini gözler önüne sermektedir. Filmin açılış sahnesinde RDA görevlileri Jake’i, öldürülen kardeşi Tommy’nin yerine Pandora’da görev alması için ikna etmeye çalışırken söyledikleri dikkat çekmektedir:

**-RDA görevlisi:** *Yeni bir dünyada yeni bir başlangıç olacak. Hem maaşı da iyi. Çok iyi.*

Bu ifade Pandora’nın zamansal ve mekânsal açıdan yaşamın farklı bir boyutunu temsil ettiğini göstermektedir. Film anlatısının temelini oluşturan bu yolculuk filmi ulusötesi bir görüntü ve söylem ile şekillendirmektedir. Film metninin gezegenler arası iletişimsel boyuta odaklanan kurgusu ise filmde ulusötesi anlamları ve göstergeleri belirgin hale getirmektedir.

**Üstdil:** Görselin iletisini insan zihninde evrenin sınırlarının boyutlarını genişleterek dünyanın sınırlarının ötesine taşınması üzerine kurduğu görülmektedir. Bir gezegenden başaka bir gezegene kısa bir süre içerisinde yapılan yolculuk insan zihninde evrenin bir noktasını diğer bir noktasına daha yakın kılmaktadır. Bu durum izleyiciye insan hareketliliğinin dünyanın sınırlarından taşıdığının görsel bir ifadesini sunmaktadır.

Filmde yer alan ve ulusötesilik bağlamında ele alınan bir diğer gösterge filmin ana karakteri olan Jake’in Na’vi halkının arasına karışmadan önce gireceği ‘yeni bedeni’ ile karşılaşmasıdır:

| Gösterge                                 | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                                      | Gösterilen<br>(İçerik)                    |
|------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| Özel koruma havuzundaki<br>Avatar bedeni | Jake’in Na’vi halkının arasına<br>karışmak için gireceği avatar<br>bedeni ile ilk kez karşılaşması | Yeniden doğma, yeni bir<br>hayata başlama |



**Şekil 39:** Jake, Pandora'daki avatar bedeni ile ilk kez karşılaşır.

**Düz Anlam:** İnsan DNA'sı ile Na'vi DNA'sı birleştiğinde ortaya avatar bedeninin çıktığı görülmektedir. İnsanlığın Pandora'ya ulaşabilmesi için avatar bedenine sahip olması gerekmektedir. Bu nedenle araştırma ekibinden Jake ve arkadaşlarının da Pandora'ya ulaşabilmeleri için avatar bedenine girmeleri gerekmektedir. RDA şirketinin verdiği görevi kardeşi adına kabul eden Jake, Pandora'da kendi kullanacağı avatar bedeni ile ilk kez karşılaşmıştır. Jake, bir yanıyla kendisine benzeyen fakat diğer yanıyla kendisinden oldukça uzak bedeni görünce şaşkınlık yaşamıştır.

**Yan Anlam:** Jake, kardeşinin ölümünün ardından şirketin kendisine sunduğu teklif eder ve RDA şirketinin Pandora'da kurduğu askeri üsse ulaşır. Bu üste Dr. Grace Augustine ve Norm ile tanışır. Hemen ardından Pandora'da kullanacağı avatar bedeni ile karşılaşır. Jake, gördüğü canlının kendisine olan benzerliği karşısında hayrete kapılır. Kapalı özel havuzunda gelişimini tamamlaması için bekletilen Jake'e ait avatar bedeni anlamsal olarak Jake'in Pandora'da yeni bir hayata merhaba demesini ve yeni ve farklı bir gezegende yeniden dünyaya gelmesini, yeniden doğmasını ifade etmektedir.

**Üstdil:** Avatar bedeni ile insan bedeninin ilk karşılaşması, avatar bedeninin tüp içerisindeki pozisyonu anne karnında olgunlaşan bebeği simgesel olarak çağrıştırmaktadır. Bu noktada Jake'in durumu için ayrıca ulusötesilik kavramını yeniden hatırlamak gerekmektedir. Ulusötesilik; bireyler ve kurumlar arasındaki ekonomik, kültürel, politik ilişkilerin ulusal sınırların ötesinde mekânsal kimliklerin anlamını yitirmesi ile yeni bir aidiyet biçimi ortaya

çıkarmaktadır (Uçar İlbuğa, 2015). İlbuğa'nın ulusötesiliğe ilişkin belirttiği durum Jake'in durumunda kendini göstermektedir. Jake kendi kimliğinden uzaklaşarak ulusötesi hareketi sonucunda yeni bir kimlik kazanmış ve bunun neticesinde kendisi için yeni bir aidiyet söz konusu olmuştur.

Filmde yer alan ve düz anlam, yan anlam ve üstdil başlıklarıyla ele alacağımız bir diğer gösterge ise 'Jake ve Neytiri'dir:

| Gösterge        | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                               | Gösterilen<br>(İçerik)                                               |
|-----------------|-------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| Jake ve Neytiri | Jake ile Neytiri'nin Pandora'da karşılaşması ve aşık olması | Evrenin farklı noktalarından iki farklı türün aynı duyguda buluşması |



**Şekil 40:** Jake, Pandora'da yerli Na'vi halkından Neytiri ile tanışır.

**Düz Anlam:** Jake, RDA şirketinin kendisine sunduğu teklifi kabul etmiş ve kardeşinin yerine Pandora'ya gitmiştir. Jake, Pandora'ya ulaşır ulaşmaz Neytiri ile karşılaşır.

**Yan Anlam:** Jake kendi DNA'sı ile Na'vi DNA'sının birleşiminden oluşan yapay ve melez bir bedende Pandora'ya ulaşmıştır. Pandora'da Na'vilerin liderinin kızı Neytiri ile

tanişan Jake'in gezegenlerarası yolculuğu ve Pandora'da yaşadıkları onu kendi dünyasından uzaklaştırmakta ve Na'vilerin dünyasına adapte etmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Jake'in bilim insanlarını dinlemeksizin RDA şirketi adına Pandora'ya saldıran askerlere karşı Na'vi halkının yanında yer alması ve bu mücadelede onlara liderlik etmesi bunun en önemli göstergesidir. Başlangıçta Pandora üzerindeki sömürgeci hedeflerine ulaşması için şirket adına çalışan Jake, Na'vi halkını ve kültürünü tanıdıkça tarafını değiştirmiştir. Bu taraf değiştirmenin arkasında Jake'in yeni yaşama başladığı gezegende hayatına devam etme arzusunun, yeni tanımaya başladığı kültürün, Na'vilerle bir arada yaşamak üzere sonradan edindiği kimliğin kendisini aidiyet duygusu üzerinden içsel bir sorgulamaya itmesidir.

**Üstdil:** Film bu bağlamda iyiliği, adaleti, doğaya karşı duyulan saygıyı evrensel boyutlara taşımaktadır. Bunun yanı sıra dünya sınırları içerisinde yer alan farklı ulusal kimliklerin ve kültürlerin karşılaşmasından değil farklı gezegenlerde yaşayan canlıların etkileşiminden söz etmesi filmde ulusötesiliği günümüze kadar bilinen boyutlarından öteye taşımaktadır. Şirkete bağlı çalışan bilim insanları ekibinin, askerlerin ve Jake gibi diğer görevlilerin Kansas'tan Pandora'ya doğru yapmış oldukları keşif yolculuğu bunu kanıtlamaktadır. Ayrıca Na'viler dünyadan başka yaşam alanlarında farklı canlıların varlığının temsilcisidir.

Filmde yer alan ve Barthes'ın anlamlama modeli üzerinden çözümlenecek bir diğer gösterge ise avatar bedeninden yanı bir yaşama başlayan 'Jake'dir:

| <b>Gösterge</b>       | <b>Gösteren<br/>(Anlatım Düzlemi)</b>        | <b>Gösterilen<br/>(İçerik)</b>                |
|-----------------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Avatar bedeninde Jake | Jake'in Pandora'da yeni bir yaşama başlaması | Hibritleşme, melezlik, yeni aidiyet biçimleri |



**Şekil 41:** Jake, avatar bedeninde yeni bir hayata başlar.

**Düz Anlam:** RDA şirketi adına çalışan Jake, şirketin amacına ulaşp Pandora'yı işgal edebilme planının bir parçası olmuştur. Bu plana göre aralarında Dr. Grace Augustine ve Norm'un da bulunduğu bir grup görevli avatar bedeninde Na'vi halkının arasına karışacak ve halkın güvenini kazanacaktır. Jake de bu görev için Pandora'ya gider ve kendini halkın kabul emesi için çaba gösterir.

**Yan Anlam:** Jake artık Pandora'da yaşamaktadır ve gündüzünü gecesini Na'vi kültürünü öğrenmekle geçirir. Bu yolda en büyük destekçisi yakın bir bağ kurduğu Neytiri'dir. Jake bu gezegende adeta yeni bir kimliğin arayışı içerisinde. Geldiği dünyada engelli bir genç olarak yaşamına güçlüklerle devam eden Jake'e Pandora'da içerisine girdiği yeni bedeni yeni bir yaşamın anahtarını da sunmuştur. Jake geldiği dünyanın kimliğinden, kültüründen, yaşam biçiminden uzaklaşarak yeni bir kimliğe ve kültüre merhaba demiştir.

**Üstdil:** Jake'in görevi kapsamında içerisinde bulunduğu durum önceleri her ne kadar gönüllü sürgün şeklinde ilerlemişse de toplumun kültürünü, yaşama olan bağlılıklarını, doğaya duydukları saygıyı yakından gördükçe kendini o toplumun bir parçası gibi hissetmeye başlamıştır. Jake'in durumu bu noktada kimliğin küreselleşme ekseninde dönüşen yapısını hatırlatmaktadır. Göç vb. gibi sosyolojik olguların etkisiyle günümüzde kimliğin yapısına ilişkin dönüşümlerin etkilerini Jake'in Pandora'ya yolculuğu sonrasında yaşadığı dönüşümde de yakalamaktayız. Zira kimlik küreselleşme ekseninde bireylerin yoğun hareketliliğine bağlı olarak inşa edilen bir yapıya bürünmüştür. Jake'in kimliği Na'vi halkı ile etkileşiminden doğan

“net sınırları olmayan, pek çok unsurun toplamı ve onların daha fazlasını ifade eden çok katmanlı” bir yapıdan meydana gelmiştir (Deliormanlı, 2006, s. 11). Bu anlamıyla Jake’in farklı bir bedende Pandora’ya yapmış olduğu yolculuğu, yalnızca bir yolculuk anlamını değil aynı zamanda kendisine yeni bir kimlik, yeni bir kültür ve yeni bir aidiyet kazandıran bir dönüşüm anlamını taşımaktadır.

Anlamlama modeli üzerinden göstergebilimsel çözümlemesi yapılacak bir diğer gösterge ise Albay’ın görevlilere yapmış olduğu ‘motivasyon konuşması’dır:

| Gösterge             | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                                 | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                             |
|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Motivasyon konuşması | Albay Miles Quaritch’in Pandora’nın ele geçirilmesinde görev üstlenen askerlere bilgi vermesi | Pandora’nın zengin kaynaklarına ulaşmak için RDA’nın yerli halkı yok etme noktasındaki kararlılığı |



Şekil 42: Albay Miles Quaritch askerleri ile savaş stratejilerini paylaşır.

**Düz Anlam:** Pandora kendi kuralları olan, yaşam biçimiyle ve yaşayanlarıyla dünyadan farklı bir gezegendir. Bu farklılık, Albay Miles Quaritch’in Pandora’nın ele geçirilmesinde görevli olanlara yaptığı cesaret konuşmasından anlaşılmaktadır:

**-Albay Miles Quaritch:** *Artık Kansas'ta değilsiniz. Pandora'dasınız, Bayanlar, Baylar! Buna saygı duyun. Her gün, her an! Eğer bir cehennem varsa Pandora'da bir tur attıktan sonra orada mola vermek isteyebilirsiniz. Dışarıda, o çitlerin arkasında yüzerek, uçarak veya sürünerek yaşayan her şey sizi öldürüp gözlerinizi de şeker niyetine yemek istiyor. Na'vi denilen insanımsı yerli bir halkla karşı karşıyayız. Ucuna kalbinizi bir dakikada durdurabilecek zehirli bir madde sürdükleri oklar kullanıyorlar. Ayrıca doğuştan karbon fiber ile güçlendirilmiş kemik yapısına sahipler. Onları öldürmek çok zor. Güvenlik sorumlusu olarak benim görevim sizi hayatta tutmak. Başarılı olamayacağım ama. Bazılarınız ölecek. Yaşamak istiyorsanız, çok daha güçlü bir zihinsel duruşa sahip olmanız gerekir. Kurallara itaat etmek zorundasınız. Pandora kuralları! Birinci kural...*

Albay Quaritch, görevli olarak Pandora'ya gelen ekibe Na'vilere ilişkin bilgiler vermektedir. Verdiği bilgilere göre Na'viler mavi derili yapılarıyla, karbon fiberden oluşan kemikleriyle insanlardan farklı fiziksel özelliklere sahip canlılardır. Albay, Pandora gezegeninin sakinleriyle verecekleri mücadelenin oldukça güç olduğunu belirtmektedir.

**Yan Anlam:** Henüz keşfedilmemiş bir gezegenin kaynak ve zenginliklerini ele geçirmek isteyen şirket adına çalışanlar; farklı kimlikten, farklı kültürden olmanın ötesinde farklı bir canlı türü ile karşı karşıyadır. Filmde bu karşılaşma dünya sınırları içerisinde değil, daha geniş bir bakış açısıyla evrenin sınırları içerisinde gerçekleşmektedir.

**Üstdil:** Bu karşılaşma RDA şirketinin amacını açıkça belli etmesi sonrası zamanla savaşa dönüşmüştür. Savaş çağrısıyla tarafların gücünü toplaması ve savaşa hazırlanması iki gezegeni etkileşimden çıkararak karşı karşıya getirmiştir. Savaşta tüm stratejilerini kazanmak üzerine kuran şirket kendisinin sahip olduğu motivasyonu tüm çalışanlarına da aşıladığı görülmektedir. Bu noktada albayın askerlere yaptığı konuşma şirketin hedeflerine ulaşmadaki kararlı yapısını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla *Avatar* filmi kimlikler ve kültürlerüstü bir karşılaşmadan beslendiği anlamı bu sahneden tekrar ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada filmin ulusötesilikle ilişkilendirilerek çözümlenecek bir diğer göstergesi bir 'bilim insanı ile ulusötesi bir şirketin arasında yaşanan anlaşmazlık'tır:

| Gösterge                                       | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                                   | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                               |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Yönetici ve araştırmacı arasındaki anlaşmazlık | RDA'nın yönetici ve araştırmacısının Pandora'daki faaliyetlere ilişkin farklı tutum sergilemesi | Bilimin saygı ve iyi niyetli tutumuna karşı emperyalist niyetlerle şekillenen yağmacı ve acımasız tutumun baskınlığı |



**Şekil 43:** Dr. Augustine, şirket yöneticisini ve albayı faaliyetlerini durması için uyarır.

**Düz Anlam:** Dünyadan uzak bir gezegen olan Pandora tabiatında sakladığı tüm zenginlikleri ile insanın dünyasını cezbetmektedir. İnsan, sahip olduğu tüm olanaklarıyla yerlilere savaş açarak Pandora'nın zenginliklerini kendi dünyasına taşımayı amaçlamaktadır. Bunu hedefi başarmak üzere bilim insanlarından yardım alan şirket, bilim insanlarına bir an önce Na'vileri Pandora'yı terk etmeye ikna etmeleri konusunda baskı yapar.

**Yan Anlam:** Pandora'nın dünyada olmayan kaynaklarla donatılmış olması RDA şirketi özelinde insanı bu kaynakları kendi gezegenine taşımayı arzulatmaktadır. Bu sömürge hevesiyle yola çıkan insanın karşısında yeraltı zenginliklerini elde etmek için tek engel yerli halk Na'vi'dir. İnsanın Na'vi ile olan ilk iletişim ve etkileşiminin temelinde bu yolculuk yatmaktadır. İnsanın Pandora'ya olan sömürü yolculuğunu Pandora üzerine araştırma yapan

bilim insanı Dr. Grace Augustine ve RDA şirketinin yöneticisi Parker Selfridge arasında geçen konuşma net biçimde özetlemektedir:

**-Parker Selfridge:** *Dinle bak! Buradan yerlileri maden sahasından uzaklaştırmamız gerekiyor. Sen istedin diye herkese açık bir gösteri bile yaptık. Onlar gibi göründük, onlar gibi konuştuk ve bize güvendiler. Onlara okul inşa ettik, İngilizce öğrettik. Sonra ne oldu? Kaç yıl geçti? Aramızdaki ilişki sadece kötüye gitti.*

**-Dr. Grace Augustine:** *Üzerlerine ateş açarsanız öyle olur tabi.*

Gözünü diktiği Pandora'nın doğal kaynaklarını sömürmek için yola çıkan RDA şirketi bu amacına ulaşmanın yolunun Na'vi'lerle iyi geçinmek, onlar gibi olmak, onlar gibi görünmekten geçtiğini düşünmektedir. Bu düşüncenin sonucu olarak onlara kendi kültürünü domine etmiştir. Selfridge'nin onlar gibi görünmekten kastı Na'vi'lerin fiziksel özelliklerine sahip olmaktır. Jake, Dr. Grace Augustine ve Norm'dan oluşan ekibin DNA etkileşimi sonucu avatar bedenine girmesi bu nedenledir.

**Üstdil:** Bu şekilde iki gezegen ve bu gezegenlerde yaşayan canlılar arasında sömürgeleştirmeye yönelik bir ilişki ve etkileşim kurulduğu anlamını meydana getirmektedir. Bu temelde Na'vileri kandırma girişimidir. Na'viler ile belli bir süre yaşam sürdükten sonra onların dünyalarını keşfeden, anlayan ve doğaya olan bağlılıklarına saygı duymaya başlayan Jake, Dr. Grace Augustine ve Norm şirketin emperyalist hedeflerini gerçekleştirmekten vazgeçmiştir. Ancak bu vazgeçişin karşısındaki en büyük engel yönetici Selfridge'nin kendileri üzerinde kurduğu baskınlıktır. Bu baskınlık, ulusötesi şirketlerin bilim üzerinde kurduğu baskı ile özdeşleştirilmektedir.

Filmde ulusötesiliğe ilişkin anlam inşa eden bir diğer gösterge dünyada kullanılan 'savaş uçaklarına karşı Pandora'da kullanılan ikranlar'dır:

| Gösterge                | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                           | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                          |
|-------------------------|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| İkran ve savaş uçakları | Pandora gezegeninde ulaşım için ikranların kullanılması | Dünyaya özgü olan ile Pandora'ya özgü olanın birbirinden farklı olması, gezegenlerin doğasına ilişkin farklılık |



Şekil 44: Pandora'nın ikranları.



Şekil 45: Dünya'nın savaş uçakları.

**Düz Anlam:** *Avatar* filminin izleyiciye sunduğu iki farklı dünyada ulaşım ve savaş için farklı tipte araçlar kullanılmaktadır. Dünyada son teknoloji ile üretilen savaş uçakları Pandora'ya saldırmak ve buradaki yeraltı zenginliklerini ele geçirmek için kullanılmıştır. Ancak dünyada kullanılan teknolojik araçların aksine Pandora'da savaş aracı olarak aynı

zamanda ulaşım aracı olarak kullanılan ikranlardan yararlanılmaktadır. İkranlar ömrü boyunca yalnızca bir avcıyla uçmaktadır.

**Yan Anlam:** İki farklı dünyanın sunulduğu filmde mekânın ulusötesi düzenlenmesi ve dünyalararası yolculuk ve iletişimin yanı sıra bu iki dünyada kullanılan araçların da içinde geliştikleri dünyaların doğasına uygun şekilde gelişim gösterdiği görülmektedir.

**Üstdil:** Bu anlamda mekânsal boyutlarının yanı sıra filmde kullanılan araçlar da evrenin sınırları içerisinde farklı yaşamların varlığına ilişkin bir anlam dünyaşı inşa etmektedir. RDA şirketine bağlı çalışan askerlerin kullandığı savaş uçaklarına karşı Na'vilerin kullandığı ikranlar farklı dünyaların varlığını imgelemektedir. Bu anlamda filmde Pandora yaşamına dair serimlenen tüm detaylar bu keşfedilmemiş gezegenin dünyadan farkını ortaya koymak üzere düzenlendiği anlamını içermektedir.

Şirketin Amerika'nın emperyalist hedeflerini gerçekleştirmek üzere Pandora'ya yapmış olduğu yolculuğun temelinde yatan 'unobtanium taşı' filmde yer alan bir diğer göstergedir:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                        | Gösterilen<br>(İçerik)             |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| Taş      | RDA şirketinin yöneticisi Parker Selfridge'nin elinde bulundurduğu 'unobtanium taşı' | Sömürge metasına duyulan hayranlık |



**Şekil 46:** RDA şirketinin Pandora’da elde etmeyi amaçladığı ‘unobtainium taşı’.

**Düz Anlam:** RDA şirketinin yöneticisi Parker Selfridge, Dr. Grace Augustine’den Na’vi halkını Pandora’dan ayrılmaya ikna etmesi için acele etmesini ister. Selfridge, Pandora ile ilgili hayallerini gerçekleştirmekte aceleci davranmaktadır.

**Yan Anlam:** RDA şirketinin Pandora’da yürüttüğü araştırma faaliyetlerinin temelinde ‘unobtainium taşı’ yatmaktadır. Yalnızca Pandora’da bulunan ve eşsiz bir değere sahip olacak bu taş için insan, binlerce kilometre uzaklıktaki bir gezegene günlerce süren bir yolculuk yapmaktan çekinmemiştir. Elde edeceği değer farkında olan şirket bu amacına yönelik olarak sabırla yerli halkın bilincini sömürmeye çalışmıştır.

**Üstdil:** Faklı kültür ve kimlik içerisinde yaşayan, fiziksel özellikleri ile insandan ayrılan yerli halkı zaman zaman kendi gibi olmaya zorlamış ve bu amaç için misyonerlik yapmış; zaman zaman ise kendini yerli halktan gibi göstererek, onların kültürünü, kimliğini benimseyerek Na’vilerle iç içe yaşamıştır. Birlikte yaşamın getirdiği kaynaşma ve birbirini anlama duygusu zaman içerisinde ‘Na’vileşme’yi beraberinde getirmiştir. Pandora’da kalmayı tercih eden ve Avatar bedeninde birer NA’vi olarak yaşamına devam etmeye karar veren insanların olduğu gibi. Bununla birlikte ‘unobtainium taşı’ periyodik cetvelde olmayan fantastik kurgusal bir maddedir. Bu kurgusal taş, filmde bir sömürge metası olarak temsil edilmektedir.

Filme ulusötesi bir anlam derinliği kazandıran bir diğer gösterge ise filmde Na’vilerin kutsal saydıkları ‘Ruhlar Ağacı’dır:

| Gösterge    | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)             | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                     |
|-------------|-------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Kutsal ağaç | RDA şirketinin Ruhlar Ağacı'na saldırması | Emperyalist hedefler uğruna Pandora'daki canlı yaşamına son verilmesi, ruhların toprakla bağının kesilmesi |



**Şekil 47:** Ruhlar Ağacı.

**Düz anlam:** Pandora ormanlarının eksantrik havası görüntüsüyle büyüleyici bir etkiye sahiptir.

**Yan Anlam:** Hallelujah Dağları'yla, biyolojik açıdan bir hazine değerinde olan Ruhlar Ağacı'yla ve eşsiz doğal bitki örtüsüyle Pandora, Dünya'dan oldukça farklı görünmektedir. Dünyada görülmedik, karşılaşılmadık doğal güzellikleri ile benzersiz bir manzara sergilemektedir. Pandora'nın ormanları göz alıcı renkleri ve büyülü atmosferi ile cezbedici bir yapıya sahiptir. Bu cezbedici yapıya ve zenginliğe sahip olmanın tek yolu ise yerli halkı Pandora'dan uzaklaştırmak olduğunu düşünen RDA şirketi, Na'vilerin topraklarını rızalarıyla terk etmeyeceğini anlar. Bunun üzerine kesin çözüm olarak Na'vilerin kutsal saydığı Ruhlar ağacına saldırır.

**Üstdil:** Emperyalist bir şirketin Na’viler için ilahi bir mabedi sembolize eden Ruhlar Ağacı’na saldırılmasının arkasındaki neden Na’vilerin ruhlarının toprakla olan bağlarının kesilmek istenmesidir. Ağacın yok olması, Na’vilerin dünyadan gelen farklı bir türün eliyle acımasızca kitlesel bir yıkıma uğrayacağı anlamını taşımaktadır.

Filmde anlamlama modeli üzerinden ele alınarak çözümlenecek bir diğer gösterge ise aslında beyaz bir Amerikalı olan ‘Jake’in Na’vilerin yeni lideri olması’dır:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                    | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                                                                                   |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Jake     | Jake’in Na’vi halkının lideri haline gelmesi ve onlara cesaret konuşması yapması | Avatar bedeniyle yeni bir görüntüye sahip olsa da yerli Na’vi halkını beyaz Amerikalı tehdidinden yine beyaz bir Amerikalı olan Jake’in kurtarmış olması |



**Şekil 48:** Jake, lideri olduğu Na’vi halkı ile savaş stratejilerini paylaşır.

**Düz Anlam:** Jake Neytiri’nin yardımı ile Pandora’ya kısa sürede uyum sağlamıştır. Kendini artık Na’vi halkının bir parçası gibi hissetmektedir. Jake’in RDA ile yerli halk arasında yaşanacak savaşta Na’vilerin tarafını tutacağını anlayan şirket harekete geçer ve Pandora’ya

saldırır. Kısa sürede Na'vilerin güvenini kazanan Jake, Na'vilerin lideri olur ve savaşı kazanmak üzere halkına bir konuşma yapar.

**Yan Anlam:** Pandora kültürüne kısa sürede hâkim olan ve kendini halkın bir parçası olarak gören Jake, o güne kadar adına çalıştığı şirketin sömürgeci faaliyetlerinin karşısında yer almaya karar vermiştir. Bu anlamda Jake tarafını açıkça değiştirir ve yerli halkın varolma savaşının destekçisi haline gelir. Bunun da ötesinde Na'vilerin liderliğini üstlenir. Sömürgeci düşmanlarına karşı nasıl bir strateji izleyeceklerini savaş öncesi halkı ile paylaşır. Bu görselin görsel iletişinde dikkat çekici olan durum özünde beyaz bir Amerikalı olan Jake'in savaşa karşı duruşunun değişmesi sonrası yerli halkı yine beyaz Amerikalı tehdidinden korumaya çalışıyor olmasıdır.

**Üstdil:** Sahne yerli halkın kaderinin, geleceğinin beyaz bir Amerikalının ellerinde olduğu gizli anlamını taşımaktadır. Zira filmde lider olarak Jake'e savaşta yerli halkı toparlayan, ayakta tutan bir görüntü çizilmese Na'vilerin yok olacağı mesajı izleyiciye ulaşmaktadır. Jake'in bu toparlayıcı, kurtarıcı görüntüsü Na'vilerin varlığını beyaz bir Amerikalıya borçlu olduğu anlamını ortaya çıkarmakta ve güçlendirmektedir.

Filmde Barthes'ın anlamlama modeli üzerinden çözümlemesi yapılan son gösterge ise 'sömürgecilik'tir:

| <b>Gösterge</b> | <b>Gösteren<br/>(Anlatım Düzlemi)</b>                                                     | <b>Gösterilen<br/>(İçerik)</b>                                                              |
|-----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sömürgecilik    | Na'vilerin ikranlarının üzerinde RDA şirketi çalışanlarını kendi gezegenlerine göndermesi | Amerika'nın yeni topraklar elde etme ve sömürge kurma hayalinin başarısızlıkla sonuçlanması |



**Şekil 49:** Pandora’da sömürge amacına ulaşamayan RDA şirketi, kendi gezegenine dönmek zorunda kalır.

**Düz Anlam:** RDA şirketi, kendi sahip olmadığı kaynakları yerli Na’vi halkına savaş açarak Pandora’dan elde etmeye ve kendi gezegenine taşımaya çalışma amacına ulaşamamış ve gezegenine geri dönmek zorunda kalmıştır.

**Yan Anlam:** Pandora’nın doğal kaynaklarını ve elinde bulundurduğu değerli taşları kendi gezegenine yerli halkın rızası olmaksızın taşıma amacıyla Pandora’ya ayak basan RDA şirketi çalışanları sahip oldukları yüksek teknolojik silah ve uçaklara rağmen yerli halkın direnişini kırmayı başaramamıştır.

**Üstdil:** Yerli halkın ve RDA şirketi için çalışan ancak Jake gibi zaman içerisinde tarafını değiştirerek yerlilerin safına katılanların gözetiminde Pandora’yı terk eden çalışanlar elleri boş olarak dünyalarına geri dönmüştür. Dünya’ya dönerken RDA şirketinin yöneticisi Parker Selfridge’nin elleri cebinde bir görüntü vermesi, şirketin Pandora gezegeninden eli boş döndüğünü ve Pandora’nın kaynaklarının sömürülemediği anlamını meydana getirmektedir. Dünyalıların farklı bir gezegene doğru yapmış olduğu ulusötesi yolculuk hüsrana sonuçlanmıştır. İki ayrı gezegende yaşayan iki ayrı canlı türünün savaşında kazanan Pandoralı Na’viler olmuştur. Temelinde dünyadan gelen insanın Pandora’da sömürgecilik faaliyetleri yürütmeyi amaçlamasının yattığı film metni baştan sona anlatısı ve görsel düzenlemesi ile iki gezegenin ve bu iki gezegende yaşayan canlıların etkileşimini merkezine oturtmaktadır.

*Avatar* filminin kurgusal evreninde Pandora var olduğu bilinen ancak ulaşımın kolay olmadığı bir gezegendir. Filmde hayali bir mekân olarak kurgulanan Pandora dünyanın gerçekliğinin karşısında düşsel anlamıyla konumlanmaktadır. Film, karakterleri aracılığıyla Dünya ile Pandora arasında köprü kurmaktadır. Gezegenlerarası yolculuğa, iletişime ve etkileşime dayanan anlatısıyla izleyiciye farklı dünyaların kapıları aralanmakta ve aralanan kapıdan filmin karakterleri ile birlikte izleyici de girmektedir. Filmde gerçek olan dünya ile kurgusal olan Pandora'nın anlamsal bir zıtlık içerisinde temsil bulması filmin ulusötesi anlamını güçlendirmektedir.

#### **4.7. YENİLMEZLER (2012), YENİLMEZLER: SONSUZLUK SAVAŞI (2018)**

##### **4.7.1. Yenilmezler Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Joss Whedon

**Senaryo:** Zak Penn, Joss Whedon

**Yapım Yılı:** 2012

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri.

**Oyuncular:** Robert Downey JR., Chris Evans, Mark Ruffalo, Chris Hemsworth, Scarlett Johansson, Jeremy Renner, Tom Hiddleston, Clark Gregg, Cobie Smulders.

**Müzik:** Alan Silvestri

**Süre:** 142 dk.

##### **4.7.2. Yenilmezler Filminin Özeti**

Dünya kaynağı bilinmeyen bir düşman saldırısı ile karşı karşıyadır. Uluslararası Barışı Koruma Teşkilatı S.H.I.E.D'in merkezinde yüksek güvenlik önlemleri ile korunan 'tesseract' diğer adıyla 'sonsuzluk taşı' bulunmaktadır. Mavi renkli bu taş sahip olduğu enerji gücü ile zamanı ve mekânı bükebilmekte, uzaydan enerji toplayabilmekte ve boyutlararası kapı açabilmektedir. Asırlar boyunca Asgard gezegeninde muhafaza edilen tesseract Asgard Kralı Odin tarafından Dünya'ya getirilmiş ve S.H.I.E.L.D.'de muhafaza edilmiştir. Bünyesinde sonsuz güç ve enerji barındıran tesseract Asgard'dan gelen Thor'un kardeşi Loki tarafından kaçırlır. Tüm gücüyle saldıran Loki S.H.I.E.L.D.'i yerle bir etmiş ve Hawkeye'yi kaçırmıştır. Nick Fury telsizinden tüm görevlilere savaş çağrısı yapar ve herkesin tesseract'ı aramasını emreder. S.H.I.E.L.D. yöneticisi Nick Fury, yabancı bir gücün küresel güvenliği tehdit etmesi üzerine Kaptan Amerika, Demir Adam, Thor, Kara Dul, Hawkeye, Hulk'dan oluşan süper kahramanları göreve çağırır. Dünya'nın bu tehlikeden ancak süper kahramanların yardımıyla

kurtulabileceğini düşünen Nick Fury, her biri Dünya'nın farklı noktalarında olan süper kahramanları bulur ve onları bu güce karşı savaşmaları konusunda ikna etmeye çalışır. İlk olarak Kara Dul ikna olur ve o da Hulk'u S.H.I.E.L.D. adına ikna etmek üzere Hindistan'a gider. Kara Dul, Hulk'a gezegeni yok edebilecek bir potansiyel enerjiye sahip tesseractın çalındığını ve Nick Fury'nin onun bulunması için kendisinden yardım istediğini belirtir. Kara Dul, Hulk'u ikna ederken, Nick Fury dünyayı kurtarmak için Kaptan Amerika'dan yardım ister. Bu sırada Loki, S.H.I.E.L.D.'den çaldığı tesseractı Chitauri ordusunu dünyaya getirmek ve dünyaya saldırmak için boyutlar arası kapı açmak için kullanır. Dünyayı Loki etrafında örgütlenen Chitauri istilasından kurtarmak için Yenilmezler'in bir araya gelmesi gerekmektedir. Kaptan Amerika, Kara Dul, Demir Adam ve Hulk bu görev için bir araya gelmiş ve Loki'nin izini sürmeye başlamıştır. Loki'nin Almanya'da olduğu bilgisine ulaşan ekip onu durdurmak için hemen harekete geçer. Bir müzeye saldırı düzenleyen Loki herkesi esir alır ve kendine itaat etmelerini ister. Kaptan Amerika ve Demir Adam, Loki'nin saldırısına uğrayan insanları kurtarır ve Loki'yi yakalar. Ancak Loki'yi bulundukları uçaktan kardeşi Thor kurtarır. Loki'den tesseractın yerini öğrenmek zorunda olan ekip; Thor ve Loki'nin peşine düşer. Loki'ye Dünya'nın kendi korumasında olduğunu söyleyen Thor oradan uzak durmasını ister. Kaptan Amerika ve Demir Adam, Loki'nin izini bulur ve onu S.H.I.E.L.D'e getirir. Loki'nin yerini öğrenen Hawkeye ve ekibi S.H.I.E.L.D'e saldırır. Süper kahramanlar bu saldırıdan S.H.I.E.L.D'i korumaya çalışır. Ancak tüm müdahalelerine rağmen Loki'yi ellerinde tutamazlar. Bu sırada Hawkeye'nin bilinci yerine gelir ve süper kahramanlara katılır. S.H.I.E.L.D'i yerle bir eden Loki'nin sonraki hedefi Stark Kulesi'dir. Loki ile Demir Adam arasında geçen mücadele sırasında tesseract aktive olur, boşluk açılır ve Chitauri ordusu Dünya'ya gelmeye başlar. Yenilmezler, var güçleri ile düşmana karşı savaşırken Kara Dul, Stark Kulesi'ne çıkar ve tesseractın enerjisini keserek deliği nasıl kapatabileceğini araştırır. Dr. Servig enerjiyi Loki'nin asasının kesebileceğini söyler. Kara Dul enerjiyi keser ve boşluk kapanır. Tesseract yeniden güvendedir; Thor tarafından Asgard'a götürülür.

#### **4.7.3. Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Anthony Russo, Joe Russo  
**Senaryo:** Christopher Markus, Stephen McFeely  
**Yapım Yılı:** 2018

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri.

**Oyuncular:** Robert Downey JR., Chris Hemsworth, Mark Ruffalo, Chris Evans, Scarlett Johansson, Don Cheadle, Benedict Cumberbatch, Tom Holland, Chadwick Boseman, Zoe Saldana, Karen Gillan, Tom Hiddleston, Paul Bettany, Elisabeth Olsen, Anthony Mackie, Sebastian Stan, Idris Elba.

**Müzik:** Alan Silvestri

**Süre:** 149 dk.

#### **4.7.4. Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı Özeti**

Evrenin kaderi tehlikededir. Dünya'nın başı gezegenleri ele geçirip nüfuslarını yok etmek isteyen kötücül güç Thanos ile derttedir. Thanos güç taşlarını toplayarak tüm evrene hükmetmek istemektedir. Şimdiden elinde bir taşı olan Thanos evrenin en güçlü varlığı haline gelmiştir. Thanos, altı sonsuzluk taşının altısını da eline geçirmesi durumunda tüm evreni yok edecektir. Thanos, Thor'u rehin alır ve Loki'den kardeşinin canına karşılık tesseractı ister. Thanos kendisine direnen Loki'yi öldürür. Dünya'ya dönen Hulk; Dr. Strange ve Demir Adam'a Thanos'u ve dünyayı yok etme planlarını anlatır. Acilen harekete geçilmez ve tüm taşlar Thanos'tan önce bulunup güvenliği sağlanmazsa dünyayı karanlık bir son beklemektedir. Bu kötücül güce karşı Yenilmezler'in bir araya gelmesi ve dünyayı bu tehlikeden koruması gerekir. Thanos'un askerleri Dünya'ya saldırmaya başlar. Saldırımı bastırmak için ekibe Örümcek Adam da katılır. Ancak Yenilmezler'in tüm çabalarına rağmen Dr. Strange yakalanır ve zaman taşı Thanos'un eline geçer. Bu sırada uzayda seyahat eden bir uzay aracı Thor'a rastlar ve onu uzay gemisine alır. Thor'un hayatını kurtaran Thanos'un kızı Gamora'dır. Güç taşı ve uzay taşını şimdiden elinde bulunduran Thanos'un şimdiki hedefinin gerçeklik taşı olduğunu düşünen Thor, yanına Gamora'nın ekibinden ikisini alarak yola düşer. Gamora ve ekibinin hedefi ise Knowhere'dir. Knowhere'de Thanos ile Gamora'nın mücadelesinin ardından Collector'dan gerçeklik taşını almayı başaran Thanos olur. Thanos sahip olduğu bu yüzükle gerçekliği bükme ve parçalama yeteneklerine sahip olur. Güç taşlarının üçüne sahip olan Thanos için tüm evrene hükmetmenin önünde yalnızca üç taşı sahip olmak kalır. Demir Adam ve Örümcek Adam kaçırılan Dr. Strange'i ve sakladığı zaman taşını kurtarır. Savaşı Thanos'un mekânına taşımayı daha doğru bulan Dr. Strange ve Demir Adam hazırlıklarını yapmaya başlar. Bu sırada Gamora'yı köşeye sıkıştıran Thanos ondan ruh taşının Vormir gezegeninde saklı olduğunu öğrenir. Dr. Strange, Demir Adam ve Örümcek Adam Titan gezegeninde Gamora'nın ekibi ile karşılaşır. Aynı amaca hizmet ettiklerini anlayan iki ekip işbirliği yapar. Ruh taşını almak üzere kızıyla birlikte Vormir gezegenine

giden Thanos taşı bulur; kızı Gamora'yı ise uçurumdan atar. Kaptan Amerika liderliğindeki Kara Dul, Hulk, Black Panther, Vision ve Nebula'dan oluşan ekip ise Vision'dan zihin taşının ayrılması ve yok edilmesi için Wakanda'ya ulaşır. Thanos ise zihin taşını almak için bu defa askerlerini Wakanda'ya gönderir. Thor ise çekicine ve eski gücüne kavuşarak Wakanda'daki savaşa destek verir. Thanos'un askerleri Wakanda'da savaşırken kendisi Titan'da Dr. Strange, Demir Adam ve Örümcek Adam'a karşı savaşır. Dr. Strange, Demir Adam'ı yaralayan Thanos'a onun hayatını bağışlaması durumunda ruh taşını vereceğini söyler. Thanos kalan son taşın sahibi olmak üzere Wakanda'ya gelir. Yenilmezler'in tüm mücadelesine rağmen Thanos son taşı da almayı başarır.

#### **4.7.5. Yenilmezler ve Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı Filmlerinin Temel Ulusötesi Bileşenleri**

Marvel'in sinema evreninde birbirinden üstün yeteneklerle donatılmış kahramanların protagonist olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Bu süper kahramanların en başlıca olanları Kaptan Amerika, Thor, Demir Adam, Hulk, Kara Dul, Siyah Panter, Örümcek Adam, Hawkeye'dir. Marvel'in yaratıcısı olduğu bu süper kahramanların filmler aracılığıyla bireysel hikâyeleri izleyiciye sunulmaktadır. 2012 yılına kadar vizyonda bireysel kahramanlıklarına tanık olduğumuz süper kahramanlar Yenilmezler filminde dünyayı tehdit eden ulusötesi güce karşı birlikte hareket etmiş ve izleyici ilk kez bir filmde tüm süper kahramanları bir arada görmüştür. Aksiyon, bilimkurgu, macera türündeki Yenilmezler'in devam filmi olan Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı'nda da öykünün merkezinde evren, gezegen, uzay, dünyalararasılık gibi ulusötesiliği çağrıştıran kavramlar yer almaktadır. Anlatının bu kavramlar etrafında şekillenmesi film metnini ulusötesi bir anlam oluşumuna götürmektedir.

Amerika Birleşik Devletleri yapımı *Yenilmezler* filminin yönetmeni Joss Whedon Amerikan vatandaşıdır (www.imdb.com). *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filminin yönetmeni Anthony Russo ve Joe Russo da yine Amerikan vatandaşıdır. *Yenilmezler* filminin oyuncu kadrosunda Amerikan, İngiliz ve İsveç vatandaşı oyuncuların yer aldığı görülmektedir. *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmine de yine Amerikan, İngiliz ve İskoç vatandaşı oyuncular katkıda bulunmaktadır. Her iki filmin finansal desteği de A.B.D. yapımı olmaları bakımından Amerika Birleşik Devletleri tarafından sağlanmıştır. *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filminde yalnızca İngilizcenin kullanıldığı görülürken; *Yenilmezler* filminde İngilizcenin yanı sıra

Rusça ve Hintçenin de kullanıldığı görülmektedir. *Yenilmezler* filminin çekim mekânları Amerika Birleşik Devletleri içerisinde seçilirken; *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filminin çekimleri İngiltere, Filipinler, Brezilya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılmıştır (www.imdb.com).

#### 4.7.6. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Tezin örnekleminde yer alan diğer filmlerde dikkati çektiği gibi *Yenilmezler* ve *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinde de 'dünyalar' vurgusu ön plana çıkmaktadır. Ulusal sınırların anlamını ve önemini yitirdiği günümüz dünyasında mekân tek bir noktaya indirgenmekte ve bu nokta tüm 'evreni' temsil etmektedir. Bu anlamda *Yenilmezler* ve *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinde mekânsal imgelerin çoğunlukla Amerika'dan seçilmiş olduğu düşünülse de filmin imgesel olarak sunduğu şehir manzaraları öykünün evrenin herhangi bir yerinde, herhangi bir mekânında geçtiği izlenimi vermektedir.

Filmde farklı dünyaların varlığı ve evrende canlı yaşamının yalnızca Dünya gezegeninde olmadığı vurgusu pek çok sahnede tekrarlanmaktadır. Evrenin farklı noktalarında farklı canlıların yaşamlarına ev sahipliği yapan gezegenlerin varlığı ve dünya ile iletişim ve etkileşimleri film anlatısının temelini oluşturmaktadır. Film, Dünya ve diğer gezegenlerin etkileşimini ulusötesilik çerçevesinde işlemektedir.

Filmlerde yer alan ve Roland Barthes'ın anlamlama modeli üzerinden düz anlam, yan anlam ve üstdil düzeylerinde ulusötesilik bağlamında çözümlemesi yapılacak ilk gösterge 'Stark Kulesi'dir:

| Gösterge     | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                                       | Gösterilen<br>(İçerik)                                    |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Stark Kulesi | Loki ile mücadelede Stark Kulesinin hasar alması ve kulenin tepesinde yalnızca 'A' harfinin kalması | Amerika Birleşik Devletleri'nin her savaşın galibi olması |



**Şekil 50:** Süper kahramanlar ile Loki ve Chitauri ordusu arasında yaşanan savaşta Stark Kulesi'nin tepesinde yer alan 'STARK' yazısı hasar alır ve yazıdan geriye yalnızca 'A' harfi kalır.

**Düz Anlam:** Loki tesseractın gücünden yararlanarak dünyayı ele geçirme planını gerçekleştirmek için uzaylı Chitauri ordusu ile anlaşma yapar. Anlaşmaya göre Dünya'ya saldıracak olan Loki'ye Chitauri ordusu destek verecektir. Loki, tesseractın gücüyle uzaydan açılan bir boşluktan Chitauri ordusunu Dünya'ya taşımayı başarır. Süper kahramanlar ise bu saldırıyı bastırmak ve dünyayı bu büyük tehlikeden kurtarmak adına mücadele eder. Saldırının geçtiği mekânlarda büyük hasarlar oluşur; her yer enkaza dönüşür. Bunlardan biri de Tony Stark'ın yaşadığı Stark Kulesi'dir. Stark Kulesi, tesseractın gücüyle uzaydan Dünya'ya boşluğun açıldığı yerdir. Kulenin tepesinde yer alan 'STARK' yazısı da savaşta hasar alır ve 'A' hariç tüm harfleri düşer.

**Yan Anlam:** Savaştan sonra Stark Kulesi'nin tepesindeki 'STARK' yazısından geriye kalan 'A' imgesi Amerika Birleşik Devletleri'ni sembolize etmektedir.

**Üstdil:** 'A' imgesi, Dünya'nın Amerika'nın gayreti ve çabası ile kurtarıldığı ideolojisini taşımaktadır. Bunun yanı sıra görüntü Amerika'nın kötülere ve kötülüklere karşı verdiği her savaştan galip çıkacağını iletisini taşımaktadır. Filmin son sahnesinde ayrıca Amerika'nın gücüne, dünyanın geleceğini kurtarma ve güvence altına alma noktasındaki hayati önemine vurgu yapmak amaçlı kameranın uzun süre 'A' imgesine odaklanması dikkat çekicidir.

Filmde yer alan ve Barthes’ın anlamlama modeli üzerinden çözümlenecek bir diğer gösterge ise diğer süperkahramanlara liderlik eden ‘Kaptan Amerika’dır:

| Gösterge       | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                            | Gösterilen<br>(İçerik)            |
|----------------|----------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| Kaptan Amerika | Kaptan Amerika’nın diğer süperkahramanları yönlendirmesi | Amerika’nın küresel liderlik rolü |



**Şekil 51:** Süper kahramanlar, Chitauri ordusuna karşı mücadele eder.

**Düz Anlam:** *Yenilmezler* filminde süper kahramanlar tesseractın açtığı boşluktan Dünya’ya sızan Chitauri ordusu ile nasıl baş edeceklerini düşünmeye başlar. Saldırıyı önlemek üzere stratejik bir plan geliştirmeleri gerektiğini düşünen Kaptan Amerika, tüm takım arkadaşlarına yerine getirmeleri gereken görevleri belirtir. Boşluk kapatılana kadar tüm tehlikelerin önlenmesi gerektiğini söyleyen Kaptan Amerika, Hawkeye’den çatıya çıkarak gözcülük yapmasını ve gelen tehlikelerden kendilerini anında haberdar etmesini ister. Demir Adam’ı sınırların güvenliğinden sorumlu tutar ve düşman askerlerinin sınıra yaklaşması durumunda onları engellemesini ister. Thor’dan ise deliği kapatmanın bir yolunu bulmasını ve düşmanı yavaşlatmasını ister. Hulk’a da düşmanı ezip geçme görevi verir. Kara Dul’un kendisi ile yerde savaşaacağını söyleyen Kaptan Amerika böylece herkese görev paylaşımı yapar.

**Yan Anlam:** Filmin bu sahnesine kadar diğer süper kahramanlar gibi Yenilmezler ekibinin bir parçası olan Kaptan Amerika bu sahneden itibaren Yenilmezler ekibinin liderliğini üstlenmiş gibi görünmektedir. Kaptan Amerika'nın grubu yönlendirme yetkisi ve lider özelliği Amerika'nın global ölçekteki siyasi, askeri ve ekonomik gücü ile ilişkilendirilebilmektedir. Bu sahne Amerika'nın Dünya'daki egemen konumunun görüntüsel ifadesidir.

**Üstdil:** Kaptan Amerika'nın her iki filmde evrenin güvenliğini tehlikeye atan kötücül güçlere karşı tüm güçleriyle direnen ve evreni muhafaza etmeye çalışan diğer süpergüçlere liderlik etmekte ve onları organize etmektedir. Adından da kolay bir biçimde anlaşılacağı üzere Kaptan Amerika'nın her iki filmde de diğer süpergüçleri yönlendiren yapısı, Amerika'nın dünyaya egemen yapısını sembolize etmektedir. Kaptan Amerika nasıl Yenilmezler ekibine liderlik ediyorsa Amerika'da aynı biçimde dünyanın ve hatta evrenin hamiliğini üstlenmektedir. Kaptan Amerika'yı ismi dışında Amerika ile özdeşleştiren bir diğer unsur ise kostümünde taşıdığı simgeler ve renklerdir. Kaptan Amerika'nın kostümündeki mavi ve kırmızı ağırlıklı renkler Amerikan bayrağı ile özdeşleşmektedir. Bunun dışında karakterin göğüs kısmında ve kalkanında taşıdığı yıldız figürü Amerikan bayrağında yer alan yıldız figürü ile eşleşmektedir. Tüm bu unsurların yanında Kaptan Amerika'nın filmdeki etkin ve egemen yapısı Amerika'nın diğer uluslar nazarındaki egemen yapısını hatıra getirmektedir.

Anlamlama modeli üzerinden göstergebilimsel çözümlemesi yapılacak bir diğer gösterge ise Thanos'un güç taşlarını aradığı 'gezegenler'dir:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                              | Gösterilen<br>(İçerik)                     |
|----------|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Gezegen  | Thanos'un evrendeki tüm gezegenlerde güç taşlarını araması | Gerçeklik ile kurgusallığın iç içe geçmesi |



Şekil 52: Wakanda.



Şekil 53: Vormir.



Şekil 54: Titan.



Şekil 55: Knowhere.

**Düz Anlam:** *Yenilmezler* ve *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinde dünya güç taşlarının kötücül bir gücün eline geçmesi ile karşı karşıya kalmıştır. Kötücül güç olan Thanos tüm güç taşlarını elinde taşıdığı demir eldiveninde birleştirmeyi ve birleşen taşlardan aldığı güçle tüm evrene hükmetmeyi amaçlamaktadır. Süper kahramanlardan oluşan *Yenilmezler* ekibi ise bu amaca engel olmaya çalışmaktadır. Thanos evrenin her köşesinde güç taşlarını ararken *Yenilmezler* de onun Dünya'ya ve diğer gezegenlere gönderdiği savaşçıları ile

mücadele etmektedir. *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filminde süper kahramanlar Vision'un başından zihin taşıını çıkarabilmek ve yok edebilmek üzere Wakanda'ya ulaşmıştır. Yine *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filminde Thanos'un kızı Gamora ile birlikte ruh taşıını aramak için gittiği gezegen Vormir'dir. Thanos, Titan gezegeninde ruh taşıını Dr. Strange'den almak için mücadele etmiş ve mücadelenin sonunda taşıı almayı başarmıştır. Thanos, Knowhere gezegeninde ise Collector ile girdiği mücadeleden gerçeklik taşıını alarak üstün gelmiştir.

**Yan Anlam:** Marvel'in sinemasal evreninde sunulan bu gezegenler yaşadığımız evrende yalnız dünyada değil diğer tüm gezegenlerin de canlı yaşamına sahip olduğunu göstermektedir. *Yenilmezler* ve *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinde dünya diğer örnek filmlerde olduğu gibi diğer gezegenlerle ilişkilendirilmektedir. Filmlerin temel anlatısını dünya ile diğer gezegenlerde yaşayan canlıların iletişimi ve etkileşimi oluşturmaktadır.

**Üstdil:** Bu anlamda filmde her güç taşıının farklı bir gezegende olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada filmin kurgusal mekânlar ile dünyalararası ve ulusötesi bir anlam inşa etmeyi amaçladığı ortaya çıkmaktadır. Filmin kurgusal evreninde kurgusal gezegenlerin varlığı, film metninde ulusötesiliğin Dünya'nın sınırlarını aşarak evren sınırlarına ulaştığı düşünülmektedir.

*Yenilmezler* ve *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinde yer alan ve filme ulusötesi bir anlam derinliği kazandıran bir diğer gösterge ise 'Natasha Romanoff'tur:

| Gösterge         | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                                        | Gösterilen<br>(İçerik)                            |
|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| Natasha Romanoff | Natasha Romanoff'un başlangıçta Rus vatandaşı olması ancak zaman içerisinde bu kimlikten uzaklaşması | Melez kimliklerin temsili, yeni aidiyet biçimleri |



**Şekil 56:** Natasha Romanoff.

**Düz Anlam:** Ajan Natasha Romanoff Loki'nin dünyanın geleceğini tehlikeye atacak planlarına diğer süperkahramanlarla birlikte karşı koymaktadır.

**Yan Anlam:** Film anlatısı dâhilinde herhangi bir kimliğe ya da ulusal aidiyete vurgu yapılmamaktadır. Filmde karakterlerin ya da kahramanların bir ulusa veya kimliğe olan bağından söz edilmemektedir. Bununla birlikte yalnızca Natasha Romanoff adıyla bilenen Kara Dul lakaplı süper kahramanın Rus vatandaşı olduğu ancak bu vatandaşlıkla olan bağlarını yitirdiği anlaşılmaktadır. *Yenilmezler* filminde Natacha Romanoff, Tesseract'ın kontrolünü eline alan Loki'nin aklından geçenleri öğrenebilmek adına Loki ile yaptığı görüşmede aralarında geçen şu diyalog Natasha'nın kimliğine dair yaşadığı bunalıma işaret etmektedir:

- **Natacha Romanoff:** *Shield için çalışmadan önce adımları bayağı duyurmuştum. Çok özel bir yeteneğe sahibim. Kim için veya neye karşı kullandığımı umursamadım. Shield'in radarına kötü yakalandım. Ajan Barton beni öldürmek için gönderildi. Ama hayatımı bağışladı.*

-**Loki:** *Onu öldürmeyeceğime yemin edersem ne yaparsın?*

- **Natacha Romanoff:** *Seni serbest bırakmam.*

-**Loki:** *Hayır, ama hoşuma gitti. Dünyan tehlikede ama sen bir adam için pazarlık ediyorsun.*

- **Natacha Romanoff:** *Yönetimler her gün devrilir. Bunun için ağlamam ben Rus'um. Ya da öyleydim.*

-**Loki:** *Peki şimdi nesisin?*

- **Natasha Romanoff:** ***Bunu anlamak o kadar zor değil.***

**Üstdil:** Natasha Romanoff'un Rus kimliğine karşı duyduğu mesafe, diğer süper kahramanların kimliğine dair açığa çıkan bulanıklık anlatının kurgulanmasında kimliğin ulusal boyuttan farklı biçimde ele alındığını göstermektedir. Ulusal kimlik vurgusundan ziyade film metninin, kimliği 'dünya vatandaşlığı' boyutunda işlediği görülmektedir. Ancak kimliğe ilişkin bu evrensel bakışın yanı sıra Amerika'nın gücüne ve dünyadaki konumuna ilişkin çeşitli dokunuşların yapıldığı da görülmektedir.

*Yenilmezler ve Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinde yer alan ve ulusötesilik bağlamında ele alınarak göstergebilimsel yöntemle çözümlenecek son gösterge ise 'boşuk'tur:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                              | Gösterilen<br>(İçerik)                |
|----------|------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| Boşluk   | Dr. Strange'in fizikötesi gücüyle mekânda boşluk yaratması | Farklı dünyaların birbirine karışması |



**Şekil 57:** Açılan boşluk dünyanın diğer gezegenler ile mesafesini ortadan kaldırır.

**Düz Anlam:** *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filminde evrenin tüm hâkimiyetini eline geçirmeye çalışan ve bu hâkimiyeti elde etmek için tüm güç taşlarına sahip olması gereken Thanos bir taş hariç tüm güç taşlarını ele geçirir. Tüm gücüyle dünyaya saldıran Thanos son kalan güç taşını da ele geçirmesi durumunda tüm kâinata hükmedecektir. Bu güç taşı Vision'un başında taşıdığı zihin taşıdır. Bunu var gücüyle engellemeye çalışan süperkahramanlar Yenilmezler ekibi Wakanda'da Vision'un başından zihin taşını çıkararak yok etmeyi planlarken Thanos'un savaşçıları çoktan Wakanda'ya ulaşır. Dr. Strange fizikötesi gücünü kullanarak açtığı boşlukta Thanos'un savaşçılarının Wakanda'ya ulaştığını görür.

**Yan Anlam:** Ancak savaşçılar Wakanda'ya ulaştıklarında kendilerini saydam mavi bir duvar ile örülü bulur. Bu duvar düşman savaşçıların Yenilmezlere ve diğerlerine ulaşmasını engellemiştir. Saydam mavi duvar Dünya'nın içinde ayrı bir dünyanın varlığına işaret etmekte ve dünyaların birbirlerine karışmasını sembolize etmektedir.

**Üstdil:** *Yenilmezler* ve *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinde mekânın ulusötesi düzenlenmesinin yanı sıra zaman da ulusötesi şekilde düzenlenmektedir. Uzayda ve gezegenler arası yolculuğu, dünyaların etkileşimini ve evreni tüm boyutlarıyla farklı biçimde ele alan filmlerde zaman bükülebilene bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki filmlerdeki karakterler saniyeler içerisinde farklı gezegenlere ulaşabilmektedir. *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filminde Dr. Strange'in eliyle açtığı boşluk farklı mekânlara, gezegenlere açılan kapıları temsil etmektedir. Bu boşluklar Dünya'nın fiziksel duvarını delmekte ve uzay boşluğu ile Dünya arasında bir birleşim yaratmaktadır. Bu kapılardan karakterlerin geçiş yaparak zamanda ve mekânda boyut değiştirdikleri görülmektedir. Bu durum evreni birbirine daha fazla bağlayan ve yaklaştıran bir neden olarak belirlemektedir.

Bununla birlikte S.H.I.E.D tarafından saklanan ve yönetici Nick Fury tarafından yürütölen tesseract projesi herkesten gizlenmektedir. Kaptan Amerika'nın Nick Fury'nin tesseractı bir kitle imha silahına dönüştürmek için kullandığını öğrenir ve bunu diğer süper kahramanlarla da paylaşır. Bunun üzerine Nick Fury ve bir Asgardlı olan Thor arasında şu konuşma geçer:

**-Nick Fury:** Geçen sene Dünya'ya başka bir gezegenden bir ziyaretçi geldi. Kiniyle küçük bir kasabayı yok etti. Sadece bu evrende yalnız olmadığımızı öğrenmekle kalmayıp ayrıca umutsuzca ve neşe içinde yenildik.

**-Thor:** Gezegeninizle barış içinde olmak istedi benim halkım.

**-Nick Fury:** Ama orada bir tek siz yoktunuz değil mi? Tek tehdit siz değilsiniz. Dünya karşı konulamayan, kontrol edilemeyen kişilerle doluyor.

*Yenilmezler ve Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinde ulusötesilik, görüntü düzenlemesi ile inşa edildiği gibi söylem boyutuyla da inşa edilmektedir. Fury ve Thor arasında geçen konuşmanın içeriği de insanın evrenin yapısıyla ilgili edindiği formasyona ilişkindir. İnsan evrende yaşamın Dünya ile sınırlı olmadığını, farklı gezegenlerde farklı yaşam biçimlerinin mevcudiyetini fark etme noktasına gelmiştir. Zaman zaman insanın Dünya'sını tehdit eden çeşitli güçlerle karşı karşıya kalması ve bu karşılaşmanın filmin temel sorunsalının 'ulusötesilik' olduğunu ortaya koymaktadır.

*Yenilmezler* filminde NASA tarafından sürdürülebilir enerjinin kaynağı olması için üretilen tesseract, bir noktadan sonra kontrol edilemez bir duruma gelir. Tesseract'ın yabancı bir düşman tarafından ele geçirilmesiyle Dünya'nın güvenliği tehlike altına girmiştir. S.H.I.E.L.D. adlı uluslararası barışı koruma teşkilâtının yöneticisi Nick Fury, tesseract'ı ele geçiren Loki'yi yakalamak ve bu sonsuz enerji kaynağını kontrol altına almak amacıyla Yenilmezler'i bir araya getirmek niyetindedir. Bu nedenle bu savaşta Kaptan Amerika'yı bilinmeyen ve dünyayı yok edecek güce sahip yabancı düşmana karşı yanına çekebilmek üzere ikna etmeye çalışır. Nick Fury'nin Kaptan Amerika'ya bu noktada yaptığı konuşma önemlidir:

**-Nick Fury:** Tesseract sınırsız sürdürülebilir enerjinin anahtarı olabilirdi. Dünyanın buna çok ihtiyacı var.

**-Kaptan Amerika:** Peki onu sizden kim çaldı?

**-Nick Fury:** Adı Loki. Buralardan değil.

Nick Fury'nin yaptığı 'Buralardan değil.' vurgusu, düşmanın Dünya'da herhangi bir yere ait olmadığına işaret etmektedir. İkili arasında geçen konuşmada Loki'nin Dünya sınırlarının ötesinde bir 'yere' ait olduğu vurgusu filmin görsel düzenlemesinin yanında anlamsal dizgesini de ulusötesileştirmektedir.

Yine *Yenilmezler* filminin sonunda süper kahramanlar dünyayı bilinmeyen bir gezegenden gelen yok edici tehlikeden kurtararak insanlığa büyük bir iyilik yapmıştır. Tehlike başlamadan önce nerede oldukları bilinmeyen Yenilmezler ekibi S.H.I.E.L.D. tarafından bulundukları yerler tespit edilerek acil göreve çağırılmıştır. Görevini yerine getiren ve dünyayı kurtaran süper kahramanlar tekrar bilinmeyen mekânlara doğru yol almıştır. Bunu S.H.I.E.L.D.'ın yöneticisi Nick Fury ve yetkililer arasında geçen konuşmadan anlamak mümkündür:

**-Yetkili:** *Yenilmezler nerede?*

**-Nick Fury:** *Şu anda izlerini takip etmiyorum. Ama izni kesinlikle hak ediyorlar.*

**-Yetkili:** *Peki ya Tesseract?*

**-Nick Fury:** *Tesseract ait olduğu yerde. Ulaşamayacağımız bir yerde.*

**-Yetkili:** *Buna sen karar veremezsin.*

**-Nick Fury:** *Ben karar vermedim. Bu kararı veren Tanrı'yla tartışmadım.*

**-Yetkili:** *Yani yaptıkları için hesap vermesi gereken suçlu Loki'yi almasına izin verdin.*

**-Nick Fury:** *O bence hesabını verecek.*

**-Yetkili:** *Ne yaptığını bildiğini sanmıyorum. Yenilmezler'i serbest bıraktın. Onlar çok tehlikeli.*

**-Nick Fury:** *Kesinlikle öyleler. Bütün dünya bunu biliyor. Üstelik başka dünyalar da biliyor.*

*Yenilmezler* filminin son sahnesinde Nick Fury ve yetkililer arasında geçen bu diyalog, evrenin sonsuzluğu üzerinden mekânın bilinmezliğine vurgu yapmaktadır. Görevini başarı ile yerine getiren Yenilmezler ekibinin serbest bırakılması ve ortadan kaybolması konusunda endişeleri olan yetkililere Nick Fury'nin yanıtı nettir. Fury'nin verdiği yanıtta Yenilmezler ekibinin 'tehlikeli' olduğunu yalnızca tüm Dünya değil, başka dünyaların da bildiği ifade edilmektedir. Fury'nin 'başka dünyalar' ifadesi film metninin gerçek anlamının dışında evreni, evrendeki mekânları ve yaşamı farklı konumlandığını ortaya koymaktadır. Üstelik bu dünyaların birbirleri ile iletişimi ve etkileşimi söz konusudur. Bu kurgusal düzenleme,

*Yenilmezler* filmi özelinde Hollywood sinemasının ulusötesiliği bilindik anlamının dışına çıkararak sıra dışı bir düzleme oturttuğunu göstermektedir.

Loki ve askerleri S.H.I.E.L.D’i yerle bir ettikten sonra Stark Kulesi’ni hedef alır. Saf enerjiden oluşan tesseractı burada aktive etmeyi planlayan Loki, bilincini ele geçirdiği Dr. Selvig’in yardımıyla Dünya’dan bir boşluk açmayı ve Chitauri ordusunu Dünya’ya getirerek istila etmeyi planlar. Bu plana engel olmaya çalışan Demir Adam ile Dr. Selvig arasında geçen diyalog şu şekildedir:

**-Demir Adam:** *Aleti kapat, Dr. Selvig!*

**-Dr. Selvig:** *Çok geç. Artık durdurulamaz. Bize bir şey göstermek istiyor, yeni bir evren!*



**Şekil 58:** Loki, tesseractı ele geçirir ve ondan aldığı güçle uzaydan bir boşluk açar.

İkili arasında yaşanan diyalogun tesseractın yaydığı enerjinin yeni bir evrenin varlığının altını çizdiği görülmektedir. Bu sahnede dünyanın dışında kalan yeni bir mekanın varlığından söz edilmekte ve bu yeni mekan ile dünya arasında yaşanması öngörülen etkileşim vurgulanmaktadır.

#### **4.8. TRANSFORMERS: KAYIP ÇAĞ (2014)**

##### **4.8.1. Transformers: Kayıp Çağ Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Michael Bay

**Senaryo:** Ehren Kruger

**Yapım Yılı:** 2014

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri, Çin, Hong Kong.

**Oyuncular:** Mark Wahlberg, Stanley Tucci, Kelsey Grammer, Nicola Peltz, Jack Reynor, Titus Welliver, Sophia Myles, Bingbing Li, T.J. Miller, James Bachman.

**Müzik:** Battle Cry

**Süre:** 162 dk.

#### 4.8.2. Transformers: Kayıp Çağ Filminin Özeti

Aksiyon ve bilim kurgu türündeki *Transformers: Kayıp Çağ* filmi Transformers serisinin dördüncü filmidir. *Transformers: Kayıp Çağ*'da Autobotlar ile Decepticonlar arasında son yaşanan savaşın ardından beş yıl geçmiştir. Chicago saldırısı sırasında Transformers evrenindeki iyi karakterli robotlar ile kötü karakterli robotlar arasında yaşanan savaş birçok insanın hayatını kaybetmesine, şehrin ise harabeye dönmesine neden olmuştur. Her ne kadar insanlık Autobotlar sayesinde büyük bir tehlikenin eşiğinden dönerek kurtulmuş olsa da Amerikan Meclisi artık insanlık için birer potansiyel tehlike oluşturduklarını düşündüğü Autobotlar ile ordu arasına mesafe koymaya karar vermiştir. Meclis, ordu ile Autobotlar arasındaki müttefikliğe son verme ve herhangi bir tehlike durumunda Autobotların desteğini alma düşüncesinden artık vazgeçmiştir. Bunun üzerine CIA tarafından kurulan Cemetery Wind adında özel ekibin hayatta kalan Autobot ve Decepticonlar da dâhil tüm robotları imha etmesi gerekecektir. Amerika Birleşik Devletleri'nin Texas eyaletinde kızıyla birlikte yaşayan ve tamircilik yaparak geçimini sürdüren Cade Yeager'ın eline hurda niteliğindeki bir kamyonet geçer. Kamyoneti parçalarına ayırarak satma düşüncesiyle satın alan Cade'in işinin yeteri kadar kazandırmaması nedeniyle kızıyla arasında sorunlar yaşanmaktadır. Cade bir gece tamirhanedeyken kamyonetin içerisinde füze olduğunu fark eder, füzeyi çıkartır ve içerisinden füze çıkan kamyonet o anda Optimus Prime'a dönüşür. Beş yıl önceki savaş sırasında yaralanan ve hasar gören Optimus Prime kendini gizlemek amacıyla kamyonete dönüşmüştür. Şimdi tek amacı Autobotları bir araya getirmektir. Ancak Optimus Prime'ı bekleyen büyük bir tehlike vardır. Autobot ve Decepticonları yok etmek amacıyla kurulan CIA timi, canlılık belirtisi gösteren tüm uzaylı robotları tespit edip yok etmektedir. Kızı ve yanında çalışanı Lucas, derhal Optimus Prime'ı Amerikan ordusuna teslim edip paralarını almalarını isterken Cade, onu onarmak ister. Ancak bir yandan Cemetery Wind Optimus Prime'ın Texas'ta olduğunun sinyalini çoktan almış ve peşine düşmüştür. Ancak bu hiç de kolay olmayacaktır. Cemetery Wind, Optimus Prime ile kaçan Yeager ailesinin peşine düşer ve amansızca kendilerini takip eden ekibe karşı zaman kazanmak için eski bir benzin istasyonunda saklanmak zorunda kalırlar.

Saklandıkları yerden güçlenerek çıkan Optimus Prime, Yeager'lar sayesinde diğer Autobotlar ile bir araya gelmeyi başarır. Transformium geniyle yeni robotlar üretmeye çalışan KSI şirketinin dünyayı yeni bir tehditle baş başa bırakmaması için Optimus Prime ve diğer Autobotlar harekete geçmiştir. KSI tarafından beden olarak ölü olan fakat hafızası canlı kalan Megatron'a yeni bir bedende canlandırılarak Galvatron ismi verilmiştir. Galvatron'un yeni amacı artık daha güçlü bir orduyla dünyayı siber şekillendirmek ve organik yaşamı element metale dönüştürmek üzere yola çıkmaktır; insanlığın sonunu getirecek bu tehlikeli düşmanları durdurmak ise yine Yeager'lar, Optimus Prime ve Autobotlara düşmüştür. Çin'de yaşanan büyük savaşı Yeager ailesi, Optimus Prime ve Autobotlar kazanmıştır ve Autobotlar sayesinde dünya bir kez daha sonunu getirebilecek kadar büyük bir tehlikenin eşiğinden dönmüştür.

#### 4.8.3. Transformers Kayıp Çağ Filminin Temel Ulusötesi Bileşenleri

*Transformers* serisinin ilk filminin gösterim tarihi 2007'dir. İzleyici serinin ilk filmi olan *Transformers*'da sahip oldukları teknoloji ile insan ırkından üstün olan Autobotlar ile Decepticonların savaşına tanık olmaktadır. İlk filmi 2007 yılında vizyona giren ve gösterime girdiği yıllarda büyük gişe başarısı elde eden *Transformers* serisinin 2009 yılında *Transformers 2: Yenilenlerin İntikamı*, 2011 yılında *Transformers 3: Ay'ın Karanlık Yüzü*, 2014 yılında *Transformers 4: Kayıp Çağ*, 2017 yılında ise *Transformers 5: Son Şövalye* olarak devam filmleri gelmiştir. *Transformers* gösterime girdiği 2007 yılında dünya çapında en fazla izlenen beşinci film; *Transformers 2: Yenilenlerin İntikamı* gösterime girdiği 2009 yılında dünya çapında en fazla izlenen dördüncü film; *Transformers 3: Ay'ın Karanlık Yüzü* gösterime girdiği 2011 yılında dünya çapında en fazla izlenen ikinci film; *Transformers 4: Kayıp Çağ* gösterime girdiği 2014 yılında dünya çapında en fazla izlenen film ve son olarak *Transformers 5: Son Şövalye* gösterime girdiği 2017 yılında dünya çapında en fazla izlenen on yedinci film olmuştur (www.boxofficemojo.com)

*Transformers* serisinin tüm filmlerinde anlatının temelinde gezegenlerarasılık, evren, dünya, insan-robot iletişimi ve etkileşimi gibi kavramlar yatmaktadır. Birbirinden farklı iki canlı türünün etkileşimine dayanan öyküsü serinin diğer filmleri gibi *Transformers: Kayıp Çağ* filminin anlatısını da ulusötesileştirmektedir. Film mekânlarından filmin geçtiği zamana, karakterlerin inşasından kültürel karşılaşmaya kadar pek çok unsurun ulusötesi düzenlendiği göze çarpmaktadır. Filmde ayrıca robotik ileri teknolojik dokunuşlar katkı sunmaktadır.

Amerikalı yönetmen Michael Bay tarafından yönetilen *Transformers: Kayıp Çağ* filminin oyuncu kadrosuna bakıldığında Amerikan, İngiliz, Çin, İrlanda vatandaşı oyuncular bir arada yer almaktadır. Filmin Amerika Birleşik Devletleri, Çin ve Hong Kong yapımı olması bakımından finansal desteğin de yine bu ülkeler tarafından sağlandığı görülmektedir. Filmin çekim mekânları olarak Çin, İzlanda, Hong Kong ve Amerika Birleşik Devletleri tercih edilmiştir. Tezin örneklemindeki diğer filmlerde de görüldüğü gibi *Transformers: Kayıp Çağ* filminde kullanılan diller arasında İngilizce ve Çince yer almaktadır.

#### 4.8.4. Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Transformers serisinin diğer filmlerinde olduğu gibi *Transformers: Kayıp Çağ* filmi de anlatının merkezine gezegenlerarasılığı, farklı türlerin etkileşimini, zamanın ve mekânın boyutlarının ifadesinde gerçeklikten uzaklaşılmasını almaktadır. Film metninin temel anlatısına ilişkin söz konusu olan bu dinamikler filme ulusötesi bir anlam derinliği kazandırırken farklı milletlerden oyuncuların katılımı ile dünyanın farklı mekânlarında yapılan film çekimleri, ortak yapım proje olarak hayata geçmesi ve çok dilli yapısı ile biçimsel olarak ulusötesi film niteliği kazanmıştır. Bu noktada filmde yer alan ulusötesi göstergeleri göstergebilimsel analiz yöntemiyle düz anlam, yan anlam ve üstdil boyutlarıyla ele alarak inceleyebiliriz.

Film incelemesine önceki filmlerde olduğu gibi tüm göstergeleri gösteren ve gösterilenleri ile birlikte tablolastırarak ve bu tablo üzerinden düz anlam, yan anlam ve üstdil okuması yaparak başlıyoruz. Bu noktada film metninin ulusötesiliğe ilişkin ortaya koyduğu ilk göstergesi ‘açılış sahnesi’dir:

| Gösterge              | Gösteren                                | Gösterilen                                                       |
|-----------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| Filmin açılış sahnesi | Uzay mekiğinin galakside hareket etmesi | Filmin temasının gezegenlerarasılığa/dünyalararasılığa dayanması |



**Şekil 59:** *Transformers: Kayıp Çağ* filminin açılış sahnelerinden görüntüler.



**Şekil 60:** *Transformers: Kayıp Çağ* filminin açılış sahnelerinden görüntüler.

**Düz Anlam:** *Transformers: Kayıp Çağ* filmi uzay araçlarının dünyaya yaklaştığını gösteren sahne ile başlamaktadır.

**Yan Anlam:** Kameranin sahnenin sonunda dünya ile uzay araçlarını aynı karede gösteren açısı izleyiciye araçların hızla dünyaya yaklaştığını hissettirmek üzere konumlanmıştır. Bu hissiyat izleyicide dünyaya dışarıdan bir saldırı olacağı izlenimini uyandırmaktadır.

**Üstdil:** Sahnenin sonunda dünya ile uzay araçlarının aynı karede yer alması filmin gezegenlerarasılık anlatısını benimseyeceğini izleyiciye başlangıçta hissettirmektedir. Evrenin farklı noktalarında yaşayan insan ve robottan oluşan iki tür evrenin geleceği ile ilgili olumlu karar alabilmek adına birlikte hareket etmiştir. İnsanın ve robotun bu birlikteliğinden ve işbirliğinden dostluk yeşermiştir. Evrenin dünyadan uzakta, dünyadan farklı bir yerinde ve zamanında yaşayan farklı türdeki canlılar kimlik, kültür, yaşam farklılıklarına rağmen iletişimi dostluk temeli üzerine inşa etmeyi başarmıştır.

Filimin anlatısı içerisinde yer alan ve içeriğin ulusötesi şekillenmesine neden olan bir diğer gösterge filmin ana karakteri olan ‘dinozor’ imgesidir:

| Gösterge | Gösteren                                 | Gösterilen              |
|----------|------------------------------------------|-------------------------|
| Dinozor  | Savaş uçaklarının dinozorlara saldırması | Fantastik zaman kurgusu |



**Şekil 61:** Filmin açılış sahnesinde uzay araçları ile organik yaşamı yok eder ve doğadaki herşey ‘transformium’a dönüşür.

**Düz Anlam:** *Transformers: Kayıp Çağ* filminin açılış sahnesinde teknolojik araçlarla doğal yaşama bir saldırı düzenlenmektedir. Savaş araçları dinozorların yaşam alanlarına saldırır ve doğada bulunan her şey metale dönüşür.

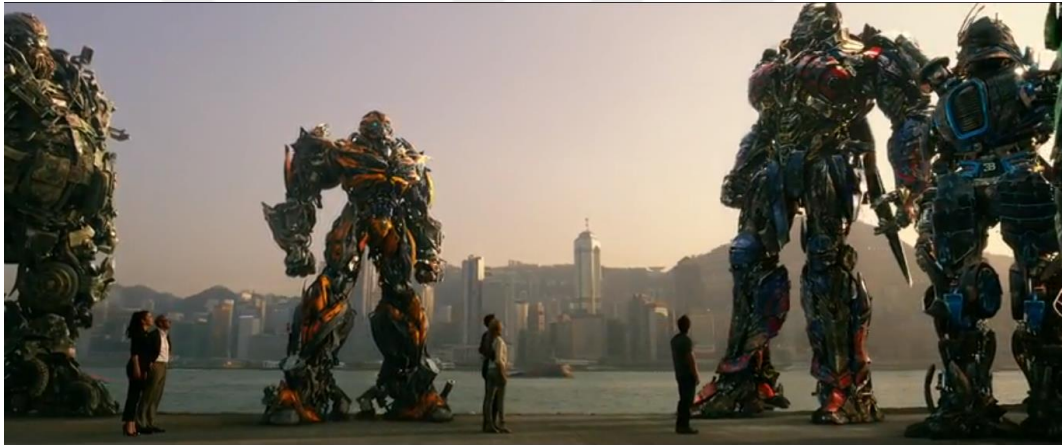
**Yan Anlam:** Teknolojinin doğal yaşam üzerindeki yıkıcı etkisi net ve vurucu bir biçimde gözler önüne serilmektedir. Sahnedeki dinazor imgesi tarih öncesi çağlara gönderme yapmaktadır. Dinazorların peşinde olan hava araçları ise günümüz teknolojisini simgelemektedir. Ayrıca filmin açılış sahnesinde görülen dinozorlar filmin geçtiği zaman aralığının ilk çağlara denk geldiğini ima etmektedir.

**Üstdil:** İlkel olan ile modern olanın aynı sahnede birarada temsil edilmesi filmde zaman mefhumunun aşıldığını ima etmektedir. Nesli günümüzden milyonlarca yıl önce tükenen dinazorların günümüz teknolojisinden bile ileride bir teknoloji ile donatılmış araçlar ile yok edilmesi filmsel zamanın geçmişle gelecek arasında bir yerde olduğunu vurgulamakta ve böylece anlam, zamanın muğlaklaşması noktasında bilinçli bir biçimde yönlendirilmektedir.

Filmde zamanın belirsiz oluşunun yanı sıra mekânın belirsizliği de söz konusudur. İzleyici sahnenin yaşandığı zaman ya da mekâna ilişkin herhangi bir ön bilgiye sahip değildir.

Filmde yer alan ve ulusötesilik bağlamında ele alınan bir diğer gösterge ise ‘Autobotların ve Decepticonların insan ile olan etkileşimi’dir :

| Gösterge                | Gösteren                                              | Gösterilen                              |
|-------------------------|-------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Autobot /<br>Decepticon | Autobot ve Decepticonların dünya ile<br>olan irtibatı | Farklı türlerin, ırkların<br>etkileşimi |



**Şekil 62:** Optimus Prime, filmin sonunda tohumu yok etmek üzere bilinmeyen bir mekâna doğru yola çıkar.

**Düz Anlam:** Autobotlar ile Decepticonlar arasında yaşanan savaş, evrene büyük zarar vermiş ve iki tarafın savaşında evrenin geleceği her geçen gün daha büyük tehlikeye girmiştir. Decepticonlar dünyaya saldırmaktan, insanları öldürmekten ve gezegeni yerle bir etmekten çekinmezken Autobotlar dünyayı bu davetsiz, kötücül misafirden korumak üzere her daim insanla işbirliği yapmıştır. Savaşta insan Autobotları müttefik ve dost olarak görmektedir. Ancak *Transformers: Kayıp Çağ* filminde insan ile Autobotlar arasındaki iletişim farklı bir boyut kazanmış, insan artık Autobotları düşman olarak görmeye başlamış ve aralarındaki dostluk bitmiştir. Bunun en önemli nedeni, uzaylı robot Lockdown ile anlaşılan Harold Attinger

ismindeki CIA ajanının dünyada kalan Autobotları yakalatarak Kinetic Solutions Incorporated (KSI) Şirketi'ne teslim etme amacıdır. İnsan eski müttefikini düşmandan farksız görmekte ve tüm Autobotları pusuya düşürerek kimilerini yok etmiş, kimilerini de yaralamıştır. Bu nedenle dünyada kalan tüm Autobotlar kendilerini artık düşman olarak kabul eden insandan gizlenmek zorunda kalmıştır. Autobotların lideri Optimus Prime'in da bu tehlike karşısında saklanmaktan başka çaresi yoktur. Bununla birlikte tohumun kötücül Decepticonların ve insanların eline geçmesini engelleyen Autobotlar ve Yeager ailesi dünyayı büyük bir tehlikeden kurtarmıştır. Şimdi sıra bu büyük tehlikenin dünyadan uzakta yok edilmesi gerekmektedir. Optimus Prime bu görevi üstlenir ve tohumu evrenin bilinmeyen bir noktasına götürür ve artık kimsenin ona ulaşamamasını sağlar. Evrenin bilinmeyen bir noktasına doğru yaptığı yolculuğu sırasında Optimus Prime'nin sarfettiği sözler ise şu şekildedir:

**-Optimus Prime:** *Kainatta asla çözmememiz gereken gizemler vardır. Ama kim olduğumuz ve neden burada olduğumuz bu gizemlerden biri değil. O cevapları içimizde taşıyoruz. Ben Optimus Prime. Bu mesaj yaratıcılarıma. Dünya gezegenini rahat bırakım. Çünkü ben sizin için geliyorum.*

**Yan Anlam:** İnsanın tek düşüncesi bu uzaylı savaşa son vermek ve Autobotları ve Decepticonları dünyadan kovmaktır. *Transformers* film serisinin önceki filmlerinde robot-insan iletişimi ve etkileşimi dostluktan, müttefiklikten ve işbirliğinden beslenirken *Transformers: Kayıp Çağ* filminde bu etkileşim boyut değiştirmiştir. İnsan ve robottan oluşan ve iki ayrı gezegende yaşayan iki farklı türün evrenin bir noktasında karşılaşmış ve bu karşılaşmadan iki taraflı etkileşim meydana gelmektedir. Yeri geldiğinde işbirliğine yeri geldiğinde ise düşmanlığa giden süreçte iki farklı tür olarak insanın ve robotun geliştirdiği iletişim ulusötesi bir özellikle ortaya çıkmaktadır. Filmde farklı bir gezegene ait bir tür olan robotların insanla olan etkileşimi tüm boyutlarıyla sunulmaktadır.

**Üstdil:** Temelde farklı dünyaların ve bu dünyalarda yaşayan canlıların etkileşimini konu edinmesi serinin diğer filmlerinde de olduğu gibi *Transformers: Kayıp Çağ* filmini ulusötesi bir şekle sokmaktadır. Filmde ayrıca insan uzaylı robotları kullanarak elde edeceği 'transformium' maddesi ile teknolojik gelişmelerini ilerletmek istemektedir. Bu amaçla Chicago saldırısının ardından ele geçirilen robotlar eritilerek 'transformium' maddesine dönüştürülmektedir. Evrenin en değerli elementlerinden biri olan 'transformium'u elde etmek

için robotları imha etmekten çekinmeyen insanın karşısına Optimus Prime ve ekibi çıkar. KSI Şirketi'nin laboratuvarlarını talan eden ekip şirket yöneticisi Joshua Joyce'un karşısına dikilir. Onların yalnızca ölü metallerden ibaret olduğunu belirten Joyce'a Optimus Prime onların arkadaşları olduğu yanıtını verir. Joyce'un düşüncesinin karşısında duran Optimus Prime Autobotların insanın teknoloji üretiminde denek olmadığına altını çizer. İnsan kendisinden farklı bir canlı türünü kendi dünyasına ve evrene hükmetmek amacıyla hammadde olarak kullanmak istemektedir. Evrende yaşayan iki tür arasındaki bu gerilim dünyanın sınırlarını aşmaktadır. Filmde ulusötesi anlam Autobot-Decepticon/İnsan arasında kurulan karşıtlık üzerinden ortaya çıkmaktadır. Karşıtlık evrenin sınırları içerisinde yaşayan ve iki farklı gezegene ait türün bir noktada buluşması ve bu buluşmanın dünyanın geleceğine etkisi üzerinden temsil edilmektedir.

Filmde yer alan ve Barthes'ın anlamlama modeli üzerinden çözümlenecek bir diğer gösterge ise 'Amerikan bayrağı' imgesidir:

| Gösterge         | Gösteren                                                                             | Gösterilen                                                             |
|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| Amerikan bayrağı | Yeager ailesinin evinin her köşesinin Amerikan bayraklı nesnelerle donatılmış olması | Amerika'nın dünyayı yabancı tehlikelerden kurtarmada öncü rol oynaması |



Şekil 63: Tessa'nın odasındaki Amerikan bayrağı figürlü yastık.



**Şekil 64:** Cade'in atölyesinin girişinde Amerikan bayrağı asılıdır.



**Şekil 65:** Cade'in deposunda çalışırken kullandığı maskesinde Amerikan bayrağı figürü vardır.



**Şekil 66:** Yeager ailesinin evinin girişinde Amerikan bayrağı asılıdır.

**Düz Anlam:** Yeager ailesi Amerika Birleşik Devletleri'nin Chicago şehrinde kendi halinde yaşayan bir ailedir. Eşinin yaşamını yitirmesinin ardından kızı ile birlikte yaşayan Cade, geçimini bozuk mekanik parçaları tamir etmekle ve hurda parçalardan robot yapmakla sağlamaktadır. Filmde yer alan yakın ve geniş plan çekimler, seyircinin Yeager ailesinin yaşamını tanıyabilmesi üzerine odaklanmaktadır. Bu çekimlerde en dikkat çekici olan ise hemen hemen her planda Yeager ailesinin Amerikan kimliğine mensup olduğunu ifşa eden Amerikan bayrağıdır.

**Yan Anlam:** Öyle ki Yeager ailesinin evinin girişimde yer alan Ameirlan bayrağı, evin girişinde yapılan tüm çekimlerde yer almakta ve kadraja girmektedir. Evin dışından içine girildiğinde de durum yine değişmemektedir. Filmde Yeager’lerin yaşamına ilişkin tüm imgeler Amerikan bayrağı etrafında şekillenmektedir. Cade’in deposunda kullandığı kaynak maskesinden Tessa’nın odasında yer alan yastığa kadar evde kullanılan pek çok eşyanın Amerikan bayrağı figürü ile donatıldığı dikkati çekmektedir. Seyirci, henüz filmin ilk çeyreğinde Amerika’ya ve Amerikan bayrağına ilişkin görsel düzenlemeye bu kadar maruz kalmaktadır.

**Üstdil:** Filmde yoğun bir biçimde yer alan Amerikan bayrağı imgesinin, dünyayı bekleyen tehlikenin Amerikalı Yeager ailesinin desteği ile bertaraf edileceği ideolojisinin taşıyıcısı olduğu anlaşılmaktadır. Filmde Amerikan bayrağının pek çok sahnede tekrar tekrar gösterilmesi Amerika’nın dünyayı yabancı tehlikeden kurtarmak için öncülük ettiğinin görsel ifadesidir. Bunun yanı sıra filmin üstdil düzleminde ortaya koyduğu bir diğer ideolojik boyut ise dünyanın geleceğini tehlikeye sokan savaşın sona ermesinde en büyük katkının Amerika Birleşik Devletleri tarafından sunulduğu fikri ortaya çıkmasıdır. Savaşın sona ermesinin ve dünyanın bu tehlikeden kurtulmasını sağlayanın Amerikan CIA teşkilatı öncülüğünde kurulan Cemetery Wind örgütü olduğu vurgulanmaktadır. Filmin söylem düzleminde izleyiciye Amerika’nın dünyanın hamisi olduğu ve dünyanın geleceğini kurtaran gücün Amerika olduğu düşüncesi verilmeye çalışılmaktadır. CIA’in dünyayı Decepticonlardan kurtarmasının yanı sıra Amerikan vatandaşı bir ailenin Autobotlarla işbirliği yaparak mücadeleye destek vermesi bu düşüncenin doğruluğunu pekiştirmektedir. Amerika ayrıca dünyanın ve insanlığın geleceğini kurtararak uzay teknolojisini kendi ellerinde tutma hakkına sahip olduğunu düşünmektedir. Bu anlamda Rusya, Japonya, Hindistan gibi dünyanın diğer gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerini saf dışı bırakmak istemektedir. Dünyanın merkezini temsil eden Amerika uzay teknolojisine de tek başına sahip olmak istemektedir.

Bu noktada Barthes’ın göstergebilimsel çözümleme noktasında başvurduğu üç düzlem üzerinden çözümlenecek bir diğer göstergesi de ‘transformium’dur:

| Gösterge     | Gösteren                                                             | Gösterilen                                |
|--------------|----------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| Transformium | KSI şirketinin sahip olduğu teknoloji ile geliştirdiği metal element | Dünyayı bir hammadde cennetine dönüştürme |



**Şekil 67:** KSI Şirketi, programlanabilir özelliği ile ‘transformium’ maddesine istenen formu verebilmektedir.

**Düz Anlam:** KSI Şirketi uzaylı robotlardan esinlenerek geliştirdikleri yeni teknoloji ile buldukları nadir elemente her türlü formu verebilmektedir. Bu element uzaylı robotların hammaddesi olan ‘transformium’ metalidir. Transformiuma programlanabilme özelliği ile talimatlar yüklenmekte ve madde bu şekilde istenen forma bürünmektedir. KSI Şirketi bu maddeyi deneylerinde kullanmakta ve havacılık, ordu, tüm robot sanayisine, tüm keşiflere ve tüm evrene hakim olmayı amaçlamaktadır.

**Yan Anlam:** Şirketin laboratuvarlarında ‘transformium’ hammaddesi kullanılarak yeni robot prototipler üretilenmektedir. Ancak bu üretim için gerekli olan hammadde ‘transformium’ fantastik özelliği ile evrende nadir bulunan bir maddedir. Bu anlamda ‘transformium’ şirketin dünyanın sınırları ile kalmayıp evreni ele geçirme arzusunun kaynağıdır.

**Üstdil:** Transformium dünyanın geleceğini tehdit eden, programlanabilme özelliği ile her türlü şeyle girebilen ve elde edene tüm evreni kendi kontrolüne alabilecek kadar güç

sağlayan değerli bir madde. Bununla birlikte filmde ‘tohum’ adı verilen patlayıcı niteliğindeki madde dünyada kullanılacak ve patlatıldığı yerdeki yaşamı sona erdirerek ‘transformium’ maddesi ile yeşerecek yeni bir hayatı başlatacak madde olarak temsil edilmektedir. Dünyadaki tüm canlılar ‘transformium’a dönüştürülecek ve bu dönüşümde tohumun yeni bir yaşam sağlayan özelliğinden destek alınacaktır.

Filimin anlatısı içerisinde yer alan ve içeriğin ulusötesi şekillenmesine neden olan bir diğer gösterge kitle imha silahının patlatılacağı yer olan ‘Pekin’dir:

| Gösterge | Gösteren                             | Gösterilen                                        |
|----------|--------------------------------------|---------------------------------------------------|
| Pekin    | Tohumun Pekin’de patlatılacak olması | Amerika ve Çin’in ekonomik ve teknolojik rekabeti |



**Şekil 68:** Çalışmalarına Pekin’de devam etme kararı alan KSI Şirketi yöneticisi Joshua Joyce, tohumu Pekin’deki şirkete götürür.

**Düz Anlam:** Yeager ailesi ve Autobotlar dünyayı Lockdown’dan kurtarır ancak tehlike henüz geçmemiştir. Çünkü KSI Şirketi yöneticisi Joshua Joyce, Lockdown’dan teslim aldığı tohumu aktive etmek üzere Çin’e yol alır. Optimus Prime Cade Yeager’i tohumun dünyaya vereceği zarar konusunda uyarır. Optimus Prime’nin belirttiğine göre KSI Şirketi’nin Decepticonların birleşiminden oluşturduğu Galvatron içinde Megatron’un ruhunu taşımaktadır. Aslında KSI Şirketi Galvatron ismiyle yeni bir Megatron yaratmıştır. Optimus Prime ayrıca

altmış milyon yıl önce gezegenlerin tohumlarla siber şekillendirildiğini ve organik yaşamın transformers üretmek üzere metal elementine dönüştürüldüğünü ifade etmektedir. Bu gezegenlerden biri de dünyadır. Dünyadaki canlı yaşamı, transformers üretiminde kullanılan metal elementine duyulan ihtiyaç uğruna yok edilmiştir. Galvatron bugün bu durumun tekrarlanmasını istemekte ve o nedenle tohumu Pekin'e sürüklemektedir. Tohumun dünyanın en kalabalık şehirlerinden biri olan Pekin'de patlatılması daha fazla metal elementi elde edilmesini sağlayacaktır. Bu bir yandan da dünyanın yeni bir yok oluş ile karşı karşıya kaldığı anlamını taşımaktadır. Yeager ailesi ve Autobotların şimdiki hedefi Pekin'e ulaşmak ve tohumu bu kötücül güçlerin elinden kurtarmaktır.

**Yan Anlam:** Şirketin elinde bulundurduğu tohumu Pekin'e götürerek burada patlatılmasını sağlamasındaki amaç dünyanın en kalabalık şehirlerinden biri olması bakımından daha fazla transformium elde etmek istemesidir. Film, merkezine Amerika'dan Pekin'e uzanan yolculuğu koyarak ve dolayısıyla farklı ülkeleri mekânsal olarak metne dâhil ederek ulusötesi bir anlatı ortaya koymaktadır.

**Üstdil:** Hollywood devletlerarası ilişkiyi sinemada ekonomik işbirlikleri, şirketler üzerinden yeniden üretmektedir. Hollywood sinemasında ulusötesilik ağı ekonomik ilişkilerle örülmektedir. Devletlerin aralarında şirketler üzerinden geliştirdikleri ekonomik ilişkiler ulusötesiliği doğurmaktadır. Bu anlamda Hollywood'un ulusötesiliğinin ekonomik ilişkilerden beslendiğini söylemek mümkündür. *Transformers: Kayıp Çağ* filminde de Amerika ile Çin transformium üretme noktasında birlikte hareket etmektedir. Filmdeki devletlerarası bu ekonomik işbirliği ulusötesi ortaklıkların da altını çizmektedir. Ancak film metninin farklı mekânları anlatıya dâhil ederek ulusötesi bir işbirliği modeli ortaya koyarken tohumun patlatılacağı merkez olarak Pekin'in seçmesi daha derin bir ideolojik boyutu ortaya çıkarmaktadır. Amerikan şirketinin üretimi olan bir tohumun Pekin'de patlatılacak olması 21. yüzyılın siyasal konjonktürünü belirleyen en önemli olaylardan biri olan Amerika-Çin rekabetinin (Örmeci, 2013, s. 12) bir sonucu olarak düşünülmektedir. Bu sahne 21. Yüzyılın iki süper gücü olarak Amerika ve Çin 'in siyasi, ekonomik ve teknolojik rekabetine göndermede bulunmaktadır. Amerikan bir teknoloji şirketi tarafından üretilen tohumun kitle imha silahına dönüştürülerek Pekin'i yok etme amacıyla kullanılmak istenmesini Amerika'nın Çin karşısındaki üstünlüğünü ortaya koyma girişimi olarak okumak mümkündür.

Filmde yer alan ve düz anlam, yan anlam ve üstdil başlıklarıyla ele alacağımız bir diğer gösterge ise ‘giyim markası reklamı’dır:

| Gösterge              | Gösteren                                                      | Gösterilen                           |
|-----------------------|---------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| Giyim markası reklamı | Toplu ulaşım aracının arkasında görülen giyim markası reklamı | Devletlerarası ekonomik işbirlikleri |



Şekil 69: Transformers: Kayıp Çağ filminde yer alan ürün yerleştirmelerden biri.

**Düz Anlam:** Autobotlar Decepticonlar Cemetery Wind ve Yeager ailesi arasında Çin’in başkenti Pekin’de geçen amansız mücadelede pek çok bina kullanılamaz hale gelmiş ve dahası şehir yerle bir olmuştur. İzleyici, nüfus bakımından Çin’in en büyük metropollerinden biri olan Pekin’de bir yandan insanların günlük hayatlarına, öte yandan da bu tehlikeli savaşın insanların gündelik hayatları üzerindeki yıkıcı etkisine tanıklık etmektedir. Autobotlar ın dünyayı sarmaya çalışan bu büyük tehlikeye karşı verdikleri mücadele sırasında caddeden geçen toplu ulaşım aracının arkasında kullanılan reklam görseli dünyanın önde gelen markalarından birine aittir.

**Yan Anlam:** Amerika Birleşik Devletleri menşeli bir markanın reklamının Çin’in hem başkenti hem de en büyük metropollerinden olan Pekin’de bir ulaşım aracının arka kısmında yer alıyor olması küreselleşme ekseninde düşünüldüğünde insanların tüketim alışkanlıklarının tekdüzeleşmesine işaret etmektedir.

**Üstdil:** Autobotlar ın ve Decepticonlar ın Çin’deki savaşlarında patlayan otobüsün arkasındaki Victoria’s Secret markasının reklamı ve film içerisinde küresel tüketim ürünlerinin yerleştirilmesi ulusötesileşmenin tüketim boyutundaki etkilerini sinema ortamında gözler önüne sermektedir.

Bu noktada Barthes’ın göstergebilimsel çözümleme noktasında başvurduğu üç düzlem üzerinden çözümlenecek filmde yer alan son gösterge ise ‘Lockdown ve Attinger’ın konuşması’dır:

| Gösterge             | Gösteren                          | Gösterilen                           |
|----------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|
| Lockdown ve Attinger | Lockdown ve Attinger’ın konuşması | İki farklı türün ittifakı, işbirliği |



**Şekil 70:** Attinger ve Lockdown Optimus Prime’ı ve tohumu takas etme konusunda anlaşır.

**Düz Anlam:** Amerikan İstihbarat Örgütü CIA adına çalışan Attinger ve Lockdown Optimus Prime ve tohumu takas etmek üzere anlaşır. Anlaşmaya göre Attinger, Optimus Prime’ı Lockdown’a teslim edecek karşılığında Lockdown’dan tohumu alacaktır. Anlaşmanın detaylarını konuşmak üzere Lockdown’un uzay mekiğine giden Attinger, ona Mexico City’de ne olduğunu sorar ancak Lockdown’dan yanıt alamaz. Aksine Lockdown, Attinger’ı anlaşmaya uyması konusunda şu şekilde tehdit eder:

**-Attinger:** *Bu gezegende bir değişimiz vardır: Düşmanınım düşmanı dostumdur.*

- **Lockdown:** *Benim de bir deyişim var: Umurumda değil!*

-**Attinger:** *Mexico 'da ne oldu? Onu yakaladığını sanıyordum.*

-**Lockdown:** *Üç doğrudan vuruş, ölümcül bir yara. Fakat sonra adamların onun kaçmasına izin verdi. İnsanların istihbaratını benimle paylaşacağını sözünü vermiştin. Acaba öyle bir istihbarat var mı?*

-**Attinger:** *Bana halen söylemedin. Neden onu istiyorsun? Kimin adına çalışıyorsun?*

- **Lockdown:** *Seyahat ettiğim tüm galaksilerde bütün türleriniz birbirinin aynı. Hepiniz kâinatın merkezinde olduğunu sanıyorsunuz. Ama hiçbir şey bilmiyorsunuz.*

**Yan Anlam:** İyi karakterli Autobotlar ile kötü karakterli, insan dostu Decepticonların yaşadığı gezegen Cybertron filmde farklı gezegenlerde canlı türünün olduğu ve bu canlı türünün insan ve dünya ile iletişime geçtiği vurgusunu yapmaktadır. Bunun yanı sıra insan ve robot ittifakı sahnenin temel noktasını oluşturmaktadır.

**Üstdil:** Megatron ile Harold Attinger arasında geçen bu diyalogda Megatron, insanların kendini evrenin merkezinde konumlandığını ancak bu konuda yanılgıya düştüklerini belirtir. Film anlatısında farklı coğrafyalarda yaşayan farklı iki türün zaman zaman işbirliği yaptığı, farklı amaçlara ulaşmak üzere de olsa birlikte savaştığı görülmektedir. Bu anlamda filmde farklı türdeki karakterler arasında yalnızca ulusötesi bir karşılaşmadan değil, bunun ötesinde ulusötesi bir etkileşimden söz edilebilmektedir. Bununla birlikte Deception ile Attinger arasında geçen diyalogun nerede ve ne zaman geçtiğine dair seyirciye herhangi bir bilgi sunulmamaktadır. İki tarafın mekân ve zaman boyutunda dünya sınırlarını aşarak evrenin yaşam belirtisi olmayan herhangi bir noktasında ulusötesi bir formda iletişim kurdukları görülmektedir. Bu anlamda filmde farklı gezegenlerdeki yaşama vurgu yapılarak evrendeki canlıların birbirleri ile ittifak yaptığı vurgulanmaktadır.

*Transformers: Kayıp Çağ* filminin başlangıcında Chicago saldırısından ve bu saldırının dünyaya verdiği zarardan bahsedilir. Beş yıl önce yaşanan savaşta dünyanın güvenliğini sağlamak adına Autobotlar insanın yanında yer almıştır. Ancak güvenlik komitesi dünyayı koruma noktasında robotlara güvenmeyeceklerini ve bir daha robotlarla işbirliği yapılmayacağını belirtir. Komitenin kararı filmde şu şekilde ifade edilmiştir:

**-Güvenlik Komitesi Üyesi:** *Bu komitenin de bildiği üzere, beş yıl önceki Chicago saldırısı ulusumuz için dönüm noktasıydı. O gün milyonlarca insan anladı ki uzaylılara bir daha asla bizim savaşımızda bizim adımıza savaşmalarına izin veremeyiz. Bir avuç Autobot'a müşterek savaş operasyonlarının iptalinin ardından barınak temin edilmişti. Bir düzineden daha az Decepticon halen kaçak durumda. CIA birimimiz Cemetery Wind sayesinde. Uzaylı teknolojisine gelince amacımız bunu Amerikan kontrolü altında tutmaktır. Japonya'ya, Hindistan'a kadar yayılmış. Hatta İsrail'in elinde bir birkaç tane gemi olabilir. Görüldüğü kadarıyla Ruslar da yüksek rakamlar teklif etmeye başlamış. Yeni bir çağ başladı ve Transformers'ın çağı sona erdi.*

Bu noktada “Milyonlarca insan anladı ki” ifadesinden kastedilen tüm insanlıktır; etnik kimlik, kültür, dil vs. gibi kıstaslar gözetilmeksizin tüm insanlığın müşterek olarak ortak bir kabulde birleştigiinden söz edilmektedir.

Bu noktada Optimus Prime'ı ele geçirmeyi başaran ve onu Şövalyeler Tapınağı'na hapseden Megatron ile Optimus Prime arasında geçen diyalog da önem kazanmaktadır:

**- Megatron:** *Asi yoldaşlarına katıl kaçak pislik. Türlerinin en nadirleri burada. En kötülerin de en kötüsü. Toplamak yüzyıllarımı aldı. Senin dışındaki bütün şövalyeleri toplamıştım. Yaratıcılar dama tahtasını temizlemek istiyorlar.*

**- Optimus Prime:** *Ben kimsenin kölesi değilim.*

**- Megatron:** *Bütün türler diğer türlere karışıyor. Bu durum kozmik dengeyi bozuyor. Yaratıcılar bundan hoşlanmıyor. Sana söylenen şeyi yapman için inşa edildin.*

İkili arasındaki konuşma, türlerin birbirleri ile olan iletişimini ve etkileşimini vurgulamaktadır. Bu iletişim beraberinde iki türün birbirlerine benzemesiyle de sonuçlandığı görülmektedir. Günümüze değin tartışıl原因 gelen ulusal sınırların ötesine taşınan ve melezleşmeyi beraberinde getiren hareketlilik filmde farklı bir boyutta ele alınarak türlerin karşılaşmasını ve benzeşmesini konu edinmektedir.

## 4.9. YILDIZ SAVAŞLARI: GÜÇ UYANIYOR (2015), YILDIZ SAVAŞLARI: SON JEDI (2017)

### 4.9.1. Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor Filminin Künyesi

**Yönetmen:** J. J. Abrams

**Senaryo:** Lawrence Kasdan, J. J. Abrams, Michael Arndt

**Yapım Yılı:** 2015

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri.

**Oyuncular:** Harrison Ford, Mark Hamill, Carrie Fisher, Adam Driver, Daisy Ridley, John Boyega, Oscar Isaac, Lupita Nyong'O, Andy Sarkis, Domhnall Gleeson, Anthony Daniels, Max von Sydow.

**Müzik:** John Williams

**Süre:** 151 dk.

### 4.9.2. Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor Filminin Özeti

*Yıldız Savaşları: Bölüm 7- Güç Uyanıyor* filminde açılış sahnesinde bir önceki filme ilişkin izleyiciye bilgilendirme notu sunulmaktadır. Notta 'Luke Skywalker ortadan kaybolmuştur. Onun yokluğunda şeytani İlk Düzen, imparatorluğun küllerinden yeniden doğmuştur ve son jedi Luke Skywalker yok edilene kadar durmayacaktır. Cumhuriyet'in desteğini alan General Leia Organa Direniş'e cesurca liderlik etmektedir. Umutsuzca kardeşi Luke'yi bulmak için uğraşmakta ve galakside barış ve adaleti yeniden sağlamak için kardeşinin yardımını kazanmaya çalışmaktadır. Leia en cesur savaş pilotunu, eski bir müttefikinin Luke'nin nerede olduğuna dair bir ipucu keşfettiği yere, Jakku'ya gizli görev için göndermiştir' yazılıdır.

Yeni bir jedi nesli yetiştiren Luke Skywalker'e bir çırak düşman olur ve herşeyi yok eder. Luke Skywalker da bu olaydan kendini sorumlu tutar ve ortadan kaybolur. Kendilerine İlk Düzen ismi veren Galaktik İmparatorluğun sadık askerleri, inzivaya çekilen Luke Skywalker'ın bulunduğu yeri gösteren haritayı Kylo Ren'in emriyle aramaktadır. İlk Düzen, haritayı bulmak üzere Jakku adındaki çöl gezegenine yaptıkları baskında Direniş örgütü pilotu Poe Dameron'u esir alır. Poe, Skywalker'ın bulunduğu yerin koordinatlarını gösteren haritayı BB-8 isimli robota yükler ve hemen oradan uzaklaşmasını söyler. Poe'ye işkence ederek haritanın BB-8'in içinde olduğu söylettirilir. BB-8, Jakku'da çöl eskicisi olan Rey ile karşılaşır. Rey, BB-8'i yanına alır. Bu sırada kendisi de imparatorluğun stormtrooper savaşçılarından olan Finn daha fazla dayanamayarak isyan eder ve Direnişçilerin safına geçer. Poe'yi hapsedildiği

yerden kurtarmayı ve Poe ile birlikte kaçmayı başarır. Poe'nin ilk amacı bir an önce droidine ve haritaya kavuşmaktır. Ancak Jakku'ya ulaşmak üzereyken uzay aracında patlama yaşanır ve araçtan yalnızca Finn çıkar. Bu sırada Galaktik İmparatorluk'ta İlk Düzen lideri Snoke'nin tarafında yer alan Kylo Ren, General Hux'tan bir an önce Poe'yi ve haritayı bulmasını ister. BB-8 ve Finn'in Jakku'da olduğunu öğrenen İlk Düzen, Jakku'ya saldırır. Rey, Finn ve BB-8 hurda bir uzay gemisine biner. Rey ve Finn stormtrooperları atlatmak için mücadele verir ve sonunda başarılı olur. Uzay boşluğunda salınırken araçlarına iki yabancı girer. Rey ve Finn, onların stormtrooper olduklarını düşünürken uzay aracı Milenyum Şahini'nin asıl sahibi Han Solo ve dostu Chewbacca olduğunu anlar. Rey ve Finn, geçmişinde Asilerle birlikte savaşan Han Solo'ya BB-8'in Luke Skywalker'in yerini gizleyen haritayı taşıdığını ve onun en kısa zamanda direniş üssüne ulaştırılması gerektiğini söyler. Galaksinin kontrolünü ele geçirmek isteyen Snoke, droidin Han Solo'nun eline geçtiğini öğrenir ve bu bilgiyi Han Solo'nun oğlu Kylo Ren ile paylaşır. Kylo Ren babasına karşı vereceği sınavda Snoke'ye bağlılığını bildirir. Öte yandan Han Solo, Rey ve Finn, Han Solo'nun eski dostu olan Takodana gezegeninin korsan kraliçesi Maz'dan yardım ister. Ancak bu gezegendeki casuslar İlk Düzen'i droidin Takodana gezegende olduğu konusunda uyarır. Maz, karanlık tarafa (Sith İmparatorluğu) karşı galaksiyi bekleyen tehlikeye karşı birlik olmak gerektiğini söyler. Gücünü toplayan İmparatorluk bir yandan Cumhuriyetçilere bir yandan da BB-8'e ulaşmak için Takodana'ya gelir. Kylo Ren ve stormtrooperlar Takodana'da Rey ve BB-8'in peşine düşer. Stormtrooperlar Han Solo ve Finn'i esir almak üzereyken Direnişçiler yardıma gelir. Savaş sürerken Kylo Ren, Rey'i ormanda yakalar ve onu kaçıır. Han Solo Direnişçilerin arasında Prenses Leia ile karşılaşır. Han Solo, Leia'ya oğulları Kylo Ren'i gördüğünü söyler. Öte yandan Finn ve BB-8 Direnişçilerin üssüne varır. Orada Poe'nin ölmediğini, hayatta olduğunu öğrenir. Finn, Rey'i kurtarmak için Poe'den yardım ister. Kylo Ren, kaçırdığı Rey'in zihnine girerek Luke Skywalker'in yerini gösteren haritayı çıkarmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Haritanın Direnişçilerin eline geçtiğini öğrenen Snoke, Luke Skywalker'e ulaşmadan Direnişçilerin yok edilmesini ister. Snoke, haritayı Rey'den alabileceğini söyleyen Kylo Ren'e Rey'i kendisine getirmesini ister. Hücrelerine hapseden Rey, bir stormtrooperın zihnini yönlendirerek hücreden çıkmasına yardım ettirir. Rey'in hücrelerinden kaçtığını öğrenen Kylo Ren, Rey'in peşine düşer. Direnişçiler İmparatorluğa saldırmak üzere hazırlık yapar ve yola çıkar. Finn ve Han Solo İmparatorluk üssüne sızmaya ve Rey'i kurtarmaya çalışır. Finn ve Han Solo, Rey'i üstten kurtarır. Han Solo ve Chewbacca üssün her yerine patlayıcı yerleştirir. Han Solo ile oğlu Kylo Ren üste karşılaşır.

Kylo Ren kendisini kurtarmak isteyen babasını ışın kılıcı ile öldürür. Üsten çıkmak için az vakitleri kalan Finn ve Rey'in Kylo Ren engelini aşması gerekir. Işın kılıçları ile yapılan mücadelenin kazananı olmaz. İmparatorluk üssü yıkılmak üzeredir ve Snoke, General ve Kylo Ren'i yanına çağırır. Chewbacca, Kylo Ren ile girdiği mücadelede yaralanan Finn ve Rey'i kurtarır. BB-8'de bulunan haritada Luke Skywalker'ı bulmak için yeterli değildir. Geriye kalan bilgiler R2-D2'den alınır ve Luke Skywalker'ın yeri tespit edilir. Rey, yanına Chewbacca'yı da alarak Luke Skywalker'ı bulmak için yola çıkar. Skywalker'ı bulunduğu gezegende bulan Rey, ışın kılıcını ona uzatır.

#### 4.9.3. Yıldız Savaşları: Son Jedi Filminin Künyesi

**Yönetmen:** Ryan Johnson

**Senaryo:** Ryan Johnson

**Yapım Yılı:** 2015

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri.

**Oyuncular:** Mark Hamill, Carrie Fisher, Adam Driver, Daisy Ridley, John Boyega, Oscar Isaac, Lupita Nyong'O, Andy Sarkis, Domhnall Gleeson, Anthony Daniels, Gwendoline Christie, Kelly Marie Tran, Laura Dern, Frank Oz.

**Müzik:** Jonh Daniels

**Süre:** 138 dk.

#### 4.9.4. Yıldız Savaşları: Son Jedi Filminin Özeti

*Yıldız Savaşları: Bölüm 8- Son Jedi* filminde açılış sahnesinde bir önceki filme ilişkin izleyiciye bilgilendirme notu sunulmaktadır. Notta 'İlk Düzen'in hükmü sürmektedir. Barışçıl Cumhuriyet'in büyük kısmının yok edilmesiyle, Yüce lider Snoke, galaksinin askeri kontrolünü ele geçirmek için artık acımasız birliklerini konuşlandırmaktadır. Yalnızca General Leia Organa'nın Direniş savaşçıları takımı bu zorbalığa karşı durmakta, usta Jedi Luke Skywalker'ın geri dönerek savaşa dair umut kıvılcımını ateşleyeceğine emindir. Fakat Direniş açığa çıkarılmıştır. İlk Düzen isyancı üssüne doğru hızla ilerlerken, cesur kahramanlar umutsuzca bir kaçışa girişmiştir' yazılıdır.

Direnışçiler İmparatorluğa karşı büyük bir mücadele vermiştir. Prenses Leia komutasındaki Direnişçiler, İmparatorluk üssüne saldırır ve üs, bu saldırıda hasar alır. Saldırı sonunda İlk Düzen lideri Snoke, yenilginin faturasını General Hux'a keser. Diğer yandan Finn uyanmış ve uyanır uyanmaz Poe'ye Rey'in nerede olduğunu sormuştur. Rey, saklandığı yerde Luke Skywalker'ı bulur ve ona ışın kılıcını uzatarak kendisini kardeşi Prenses Leia'nın

İmparatorlupa karşı verilen savaşta Direnişçiler'in yanında yer almasını söylemek üzere gönderdiğini belirtir. Ancak Skywalker, ışın kılıcını yere atar. Kylo Ren ise gücünü ve sadakatini Snoke'ye ve İmparatorluğa kanıtlamak arzusundadır. Kylo Ren bu amaçla babası Han Solo'yu öldürmüştür ancak bu Snoke için yeterli değildir. Zira Rey ile verdiği mücadelede üstün gelememiş ve Skywalker'i öldürme görevini henüz yerine getirmemiştir. Skywalker artık Jedi nesli yetiştirmeyeceğini söyler ve Rey'in Skywalker'i ikna etme çabaları sonuç vermez. Kylo Ren liderliğindeki İmparatorluk askerleri ışık hızına rağmen uzay boşluğunda saklanan Direnişçileri bulur ve saldırıya geçer. Tüm araçları talan edilir ve Prenses Leia yaralanır. Direniş savaşçılarından yalnızca yüz kişi kalmıştır. Prenses Leia'nın yerine kumanda Amiral Holdo'ya geçer. Finn ve Poe'nin şimdiki planı İmparatorluk üssüne sızarak takip sistemini devre dışı bırakmaktır. Bunun için yapmaları gereken iyi bir şifre kırıcı bulmaktır. Finn ve Poe amiralden habersiz Maz'ın önerisiyle Canto Koyu'na gider ve yakasında kırmızı erik çiçeği takılı olan şifre kırıcıyı bulmaya çalışır. Diğer yandan Luke Skywalker, Rey'e Jedi eğitimi vermeye başlarken İmparatorluk askerleri var güçleri ile Direnişçilere saldırır. Saldırıyı önlemek için fazla vakitleri kalmayan Finn ve Rose Canto Koyu'ndan başka bir şifre kırıcıyı alarak döner. Duyduğu seslerin peşinden giden Rey, karanlık kuyuya düşer ve orada geçmişi ile yüzleşmeye çalışır. Kuyu ona Skywalker'in eski öğrencisi olan Kylo Ren'i içindeki karanlık gücü gördüğü için öldürmeye çalıştığını gösterir. Rey bunun hesabını Skywalker'e sorar. Skywalker ise artık Jedi olmaktan vazgeçmiştir. Rey, karanlık kuyuda Kylo Ren'in karanlık yüzü olduğu kadar aydınlık yüzü olduğunu da gördüğünü ve onu yardım edilmesi gerektiğini söyler ancak Skywalker bunu kabul etmez. O sırada bilge Yoda gelir ve Skywalker'in Rey'e yardım etmesi gerektiğini söyler. Diğer yandan Finn, Rose ve şifre kırıcıdan oluşan ekip İmparatorluk üssüne sızar ve takip sistemini bozmaya çalışır. Finn, Rose ve şifre kırıcı ise görevi tamamlayamadan yakalanır. Poe, Amiral Holdo'dan üssün komutasını devralır. Prenses Leia uyanır ve tüm mürettebat üssü terk ederek kaçış gemisine biner. Ancak şifre kırıcının ihanetiyle İmparatorluk Generali Hux, mürettebatın Crait gezegenine kaçtığını öğrenir. Snoke, huzuruna çıkan Rey'den Skywalker'ın yerini öğrenmeye çalışır ancak başarılı olamayınca onu öldürmeyi düşünür. Buna engel olan Kylo Ren, Snoke'yi öldürür ve Rey'e kendisine katılıp galaksiyi birlikte yönetmeyi teklif eder. Amiral Holdo, yalnız kaldığı Direnişçiler üssünü İmparatorluk üssüne çarpar. Snoke'nin ölmesiyle Kylo Ren imparatorluğunu ilan eder. Crait gezegenine saklanan Direnişçiler bir mağaranın içine sıkışmıştır ve Prenses Leia'nın çağrıda bulunduğu müttefiklerden yardım gelmemesi durumunda hepsi ölecektir. Skywalker çağrıyla

alır ve yardıma gelir. Kylo Ren ve Skywalker yüzleşir. Skywalker Kylo Ren'i zihin gücüyle oyalarken Rey, Direnişçileri mağaradan kurtarmayı başarır. Direnişçiler kurtulur ancak Skywalker ölür.

#### **4.9.5. Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor ve Yıldız Savaşları: Son Jedi Filmlerinin Temel Ulusötesi Bileşenleri**

George Lucas'ın kaleminden çıkan *Star Wars: Episode IV - A New Hope* (*Yıldız Savaşları: Bölüm IV - Yeni Bir Umut*) filmi ilk olarak 1977 yılında izleyici karşısına çıkmıştır. George Lucas'ın senaryosunu 1973 yılında tamamladığı *Yıldız Savaşları* serisi senaryoda yaşanan anlaşmazlıklar nedeniyle ancak 1977 yılında tamamlanabilmiş ve izleyici ile buluşmuştur. Yapımcılarının gişede başarı elde edemeyeceği düşüncesine karşın 1977 yılında vizyona giren *Yıldız Savaşları: Bölüm IV - Yeni Bir Umut* filmi sinema seyircisinin büyük ilgisi ile karşılanmış ve bu ilgi filme gişe hasılatı olarak geri dönmüştür (arsiv.ntv.com.tr). Dönemin teknolojik imkânları dâhilinde üretilen *Yıldız Savaşları: Bölüm IV - Yeni Bir Umut* filmi bilimkurgu sinemasında devrim yaratmıştır. Tüm dünyada izleyicinin *Yıldız Savaşları*'na karşı duyduğu hayranlık devam filmlerinin kısa sürede izleyici ile buluşmasını sağlamıştır (arsiv.ntv.com.tr). *Yıldız Savaşları*'nın ilk filmi gibi devam filmleri de izleyici tarafından büyük beğeni ile karşılanmıştır. Yaklaşık olarak kırk yıllık bir üretim sürecinin ardından *Yıldız Savaşları* kendisi de bir endüstri olan Hollywood sineması içerisinde mikro bir endüstriye dönüşmüştür. *Yıldız Savaşları*; müzikleri, kitapları, oyuncakları, reklam filmleri, çizgi romanları gibi tüm öğelerinin pazarlama unsuru olarak değerlendirildiği bir endüstriye dönüşmüştür.

Yüksek maliyetlerle film üreten majör yapım şirketleri, gişede bunun karşılığını fazlasıyla almak ve ticari başarı elde etmek amacıyla değil aynı zamanda anlatısı derin ideolojik mesajlar ve kodlar ile yoğrulan filmleri dünya seyircisi ile buluşturmayı hedeflemektedir. Küresel film yapım şirketleri, finansal kazanımlarını gözetirken, güçlü ideolojik altyapısı ile dikkati çeken filmler ortaya koymaya devam etmektedir. Ünsal Oskay, *Yıldız Savaşları* serisini yalnızca dünya çapında milyonlarca seyirciye ulaşmış olması ve ticari başarısı ile ön plana çıkarmanın eksik bir değerlendirme olacağını belirterek anlatı yapısı ve taşıdığı ideoloji bakımından popüler sinemada önemli bir değer edindiğini belirtmektedir. *Ultra modern* kostümlerin içerisinde *antimodern bir iletinin* saklı olduğunu ifade eden Oskay, *Yıldız*

Savaşları serisindeki biçimsel kalite ve şıklığın bu karşıtlıktan doğduğunu belirtmektedir (2018, s. 171):

*“Tiplerlerinden kazandığı grotesk görünümü, serüven filmlerinden seyircinin alışık olduğu bildik sahne düzenlemeleri (loş köşelerdeki ‘şüpheli kişiler’, caz yapan orkestra, kabadayılar vb...) ile alışılmış bir güldürü filmi gibi görünen Yıldız Savaşları, kötülüğe karşı çıkan karakterin güce tapınan yalnızlaşmış bir erkek kahraman oluşuyla, bu karakterin bireysel savaşçılığı ile insan ilişkilerinde ‘şövalyece davranabilme’ olanağının hala varlığını sürdürmekte olduğu boş inancı gibi Amerikan tecimsel sinemasının beylik ideolojik öğeleri aracılığı ile etkin bir ideolojik yan kazanıyor. Bu yanı ile de film olarak düş gücünü alabildiğine zorlayan uzam ve zaman düzenlemeleri içinde bile bugün yaşanan modern toplum, bu toplum içindeki verili yaşama üslubunu ve bu yaşama üslubunu haklılaştırıp tutarsızlığa kavuşturan, etiği olumlayan edilgenleştirici bir fantazyaya oluyor, tecimsel popüler sinemadaki ideolojik yerini alıyor” (2018, s. 166).*

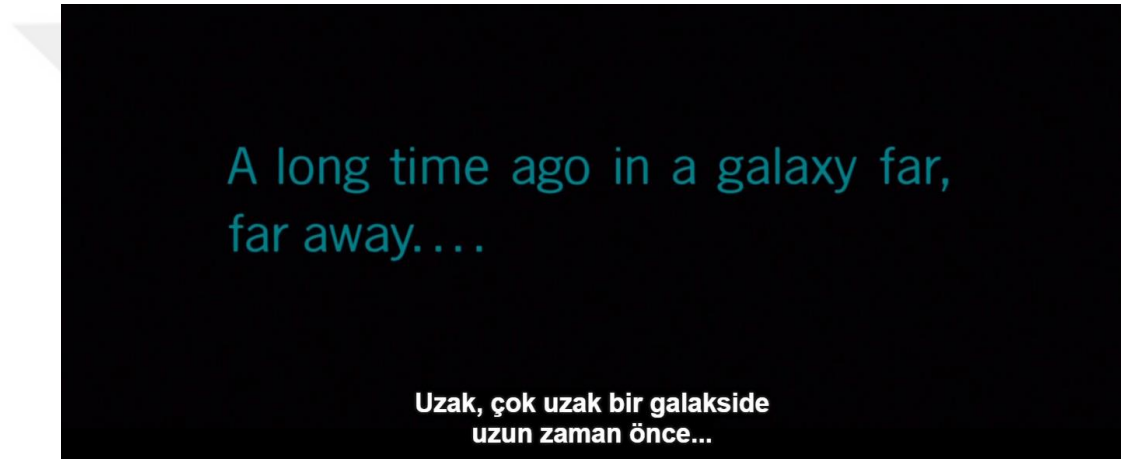
*Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerinin her ikisinin yönetmenliğini Amerikan vatandaşı yönetmenler üstlenmiştir (www.imdb.com). *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* filminde yer alan oyuncu kadrosunun kimliğine bakıldığında Amerikan, Finlandiya, İsveç, Guatemala, İngiltere vatandaşı oyuncularından oluştuğu görülmektedir. *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filminin oyuncu kadrosunda ise Amerikan, Kenya, Guatemala, İrlanda, İngiltere, Porto Riko olmak üzere çeşitli ulusal kimlikler bir araya gelmektedir. *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* filminin çekim mekânlarına bakıldığında İrlanda, İngiltere, İzlanda, Birleşik Arap Emirlikleri, Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerin yer aldığı görülmektedir. *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filminin çekim mekânları arasında ise Bolivya, Hırvatistan, İrlanda, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri yer almaktadır (www.imdb.com).

#### 4.9.6. Filmlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi

*Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmleri de 1977 yılında ortaya çıkan serinin ilk filmi gibi vizyona girdikleri dönemde aynı yıl vizyona giren tüm filmleri geride bırakarak Dünya çapında en fazla izlenen film olma başarısını elde etmiştir (www.boxofficemojo.com). Tüm *Yıldız Savaşları* serisinde görüldüğü gibi, yönetmen J. J. Abrams ve Ryan Johnson hikâyeyi Dünya’nın sınırları dışına çıkararak mekânı evrene ve uzaya taşımıştır. Bu anlamda biçimsel özellikleri ile olduğu gibi içerik özellikleri ile de ulusötesi nitelikler gösteren filmin bu ulusötesiliği nasıl ortaya koyduğu göstergebilimsel analiz yöntemi

ile ortaya konacaktır. Bu noktada filmlerin ulusötesiliğe ilişkin ortaya koyduğu ilk göstergesi ‘filmin açılış sahnesi’dir:

| Gösterge              | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                            | Gösterilen<br>(İçerik)        |
|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| Filmin açılış sahnesi | Açılış sahnesinde ‘Uzak, çok uzak bir galakside uzun zaman önce’ yazması | Zamanın ve mekânın muğlaklığı |



Şekil 71: Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor ve Yıldız Savaşları: Son Jedi filmlerinin açılış sahnesi.

**Düz Anlam:** Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor ve Yıldız Savaşları: Son Jedi filmlerinde zamana ve uzama ilişkin filmin açılış sahnesinde bilgilendirme notu yer almaktadır. Bilgilendirme notunda ‘Uzak, çok uzak bir galakside, uzun zaman önce...’ yazmaktadır.

**Yan Anlam:** İzleyiciyi bilgilendirme notu filmde zamanın ve mekânın muğlaklığına ve belirsizliğine göndermede bulunmaktadır. Filmin nerede ve ne zaman geçtiğinin belirsizliği filmin evrenini kurgusallaştırmanın ötesinde karakterleri, söylemi, görüntü düzenlemesi de dâhil olmak üzere ulusötesileştirmektedir.

**Üstdil:** Zamanın ve mekânın belirsiz olarak kurgulanması tezin araştırma kısmında incelenen diğer filmlerde de ortak olarak yer alan bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanı ve mekâna ilişkin verilen bu bilgi izleyicide filmin herhangi bir yerde, herhangi bir

zamanda geçtiği algısını oluşturmaktadır. Bu algı izleyicinin dünyaya dair algılama biçimini, değiştirdiği gibi zihninin sınırlarını da genişletmektedir.

Filmlerin anlatısı içerisinde yer alan ve içeriğin ulusötesi şekillenmesine neden olan bir diğer gösterge farklı türler arasında görülen ‘dostluk’dır:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                             | Gösterilen<br>(İçerik)             |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| Dostluk  | Yoda ve Luke Skywalker’ın, Chewbacca ve Han Solo’nun, Rey ve droid BB-8’in arkadaş olması | Farklı türler arasındaki etkileşim |



Şekil 72: Yoda ve Luke Skywalker.



Şekil 73: Chewbacca ve Han Solo.



Şekil 74: Rey ve droid BB-8.

**Düz Anlam:** *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerinde gizemli bir jedi ustası Yoda ile Luke Skywalker arasındaki, Chewbecca ile Han Solo arasındaki ve son olarak Rey ve droid BB-8 arasındaki dostluğu ortaya koymaktadır.

**Yan Anlam:** İnsan türü, doğaüstü varlıklar ile iç içe yaşamaktadır. Bu doğaüstü varlıklar yeri geldiğinde insanın en büyük destekçisi, yardımcısı, yeri geldiğinde kurtarıcısı yine yeri geldiğinde ise fikir aldığı bir akıl hocası konumunda görülmektedir. Buna örnek olarak Luke Skywalker'ın Rey'e jedi dersleri verip vermemesi konusunda Üstat Yoda'dan fikir almaktadır. Üstat Yoda, yeşil derisi, uzun kulakları ile kurgusal ve tabiatüstü görüntüsünün ardında büyük bir bilgelik ve birikim taşımaktadır. İmparatorluğun karanlık yüzüne karşı direniş gösterenlerden biri olan Han Solo'nun en büyük destekçisi, yanında daima hazır bulunan dostu Chewbacca'dır. Chewbacca da yine Üstat Yoda gibi tabiatüstü görüntüsünün arkasına insana olan bağlılığı ve müttefikliğini sığdırmaktadır. Rey'in Jukka'da çölün ortasında karşılaştığı BB-8 ise droid görüntüsünün ardında insan dostu yaklaşımıyla dikkat çekmektedir.

**Üstdil:** Doğaüstü ve teknolojik varlıkların insanla olan ilişkisi her iki filmde de farklı türlerin yakınlaşmasından doğmaktadır. İnsanın, dünyalı olanın evrenin farklı noktalarından doğaüstü ve teknolojik varlıklarla bir aradalığı ve iletişimini gösteren görüntüler anlamsal zıtlık içerisinde serimlenmektedir. Bu anlamda *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerinin doğaüstü ve teknolojik varlıkları savaşçı, bilge kişiliği ile temsil edilmektedir.

Bu noktada Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme noktasında başvurduğu üç düzlem üzerinden çözümlenecek bir diğer göstergesi de 'Rey'dir:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                   | Gösterilen<br>(İçerik)               |
|----------|-------------------------------------------------|--------------------------------------|
| Rey      | Luke Skywalker'ın Rey'e nereli olduğunu sorması | Aidiyet sorunsalı, yersiz yurtsuzluk |



**Şekil 75:** Rey, evrenin geleceğinin kurtarılmasında destek istemek üzere Luke Skywalker'a gider.

**Düz Anlam:** İmparatorluk saldırısından kurtulmaya ve kendilerini korumaya çalışan Prenses Leia önderliğindeki Direnişçiler bir yandan İmparatorluk radarından kurtulmaya çalışırken diğer yandan da müttefiklerinden yardım istemeye devam etmektedir. Yardım çağrısında bulundukları isimlerden biri de Jedi düzeninin son temsilcisi ve aynı zamanda Prenses Leia'nın erkek kardeşi Luke Skywalker'dır. Luke Skywalker'a yardım çağrısını Prenses Leia'nın talimatıyla bizzat Direniş savaşçısı Rey götürmüştür. Jedi olmaktan vazgeçen Skywalker, inzivaya çekildiği yerde karşısında Rey'i görünce şaşkınlığını gizleyemez.

**Yan Anlam:** Karşısında Rey'i gören Skywalker, Rey'e nereli olduğunu sorar ve Rey'den hiçbir yerli olmadığı yanıtını alır.

İkili arasında geçen şu diyalog, karakterlerin kimliğine ve nereye ait olduklarına ilişkin bilgiler içermektedir:

**-Luke Skywalker:** *Kimsin sen?*

**-Rey:** *Direniş gönderdi beni.*

**-Luke Skywalker:** *Seni mi gönderdiler. Senin özelliğin neymiş? Nerelisin sen?*

**-Rey:** *Hiçbir yer.*

**-Luke Skywalker:** *Kimse hiçbir yerden değildir.*

**-Rey:** *Jakku'danım.*

**-Luke Skywalker:** *Anlaşıldı, orası da hiçbir yer sayılır zaten.*

Rey, Skywalker'ın ısrarı üzerine Jakku gezegeninden olduğunu itiraf eder. Filmin anlatısı içerisinde diğer kurgusal mekân ve gezegenler gibi Jakku da kurgusal bir gezegen

olmakla birlikte gerçeklikten uzaktır. Ancak bunun da ötesinde Rey, yaşadığı gezegene karşı bir aidiyet hissetmemekte ve kendisine nereye ait olduğu sorulduğunda hiçbir yer yanıtını vermektedir. Hiçbir yere ait olmayan Rey, aslında evrenin her noktasında yaşayabilme, uyum sağlayabilme ve benimseyebilme özelliğine sahiptir.

**Üstdil:** Görüntünün ve ikiliin arasında geçen diyalog Rey'in aidiyetinin evrende belli bir mekânla sınırlı olmayıp evrenin her noktasının Rey için yaşam alanı olduğu iletisini taşımaktadır. Rey, tıpkı günümüzde küresel kültürün etkisi altında kalan bireyin farklı coğrafyalarda yaşayabilme alışkanlığı kazanmış olması gibi kendini evrenin her noktasına aitmiş gibi hissetmektedir. Mekânsal aidiyetten uzak karakterleri ile *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* karakterlerini belli bir kimlik ve kültür içerisinde sunmamaktadır. Karakterleri kimliküstü ve kültürüstü tavırla inşa eden anlatısı filmi ulusötesileştirmektedir. Bir diğer yandan Luke Skywalker'ı inzivaya çekildiği yerde yardım çağrısında bulunma amacıyla Chewbacca ile birlikte ziyaret eden Rey, gördüğü manzara karşısında adeta büyülenir. Zira Jakku'da droid BB-8 ile karşılaşana değin yalnızca çölden ibaret olan Jakku gezegeninden çıkmayan Rey, ilk kez deniz görmüştür. Bu anlamda Rey, yaptığı yolculuk ile evrenin sınırlarını ve sahip olduğu potansiyeli keşfetmektedir.

Filmlerde anlamlama modeli üzerinden ele alınarak çözümlenecek bir diğer gösterge ise kötücül güce karşı evrenin geleceğini savunan ve birleşen 'Direnişçiler'dir:

| Gösterge     | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                                                           | Gösterilen<br>(İçerik)                               |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| Direnişçiler | İnsan, robot, uzaylı tüm türlerin evreni yok edecek düşmana karşı aynı safta yer alması | Tüm türlerin evrenin geleceği için bir araya gelmesi |



**Şekil 76:** İmparatorluk tehlikesine karşı evrendeki tüm ırklar bir araya gelir ve direnişe geçer.

**Düz Anlam:** Evrenin geleceği büyük tehlike altındadır ve kurtarılması için Direnişçiler'in çok az vakti kalmıştır. Her türün kendi gücüyle karşı koyamayacağı bir saldırı olması tüm türleri aynı noktada güç birliği yapmaya yöneltmiştir.

**Yan Anlam:** *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* filminde İmparatorluk karşıtı Direnişçiler, İmparatorluk tarafından gelen saldırıya karşı farklı gezegenlerden güçleri yanlarına çekmeye çalışmaktadır. Bu nedenle Takadona gezegenine giden Han Solo ve Finn, evrenin geleceğini tehlikeye sokan karanlık güçlere karşı birlikte hareket etme kararı alır. Doğüstü varlıklar, robotları ve insan türünden oluşan tüm sakinleriyle Takodana gezegeni Direnişçiler'in yanında yer almaktadır. Bu anlamda film, tüm ırk ve türleri evrenin geleceğini kurtama amacı etrafında bir araya getirmektedir.

**Üstdil:** Filmin bu sahnesinden alınan görsel taşıdığı iletiyle evrende yaşayan tüm canlıların evrenin geleceğini kurtarmak adına birleştiği; türü, kimliği, kültürü ne olursa olsun ortak bir amaç için bir araya geldiğini ortaya koymaktadır.

Filmlere ulusötesi bir anlam derinliği kazandıran bir diğer gösterge ise filmlerde var olma savaşı veren 'gezegenler'dir:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                           | Gösterilen<br>(İçerik)                        |
|----------|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Gezegen  | Gezegenlerin kötücül güce karşı var olma savaşı vermesi | Mekânın boyutlarının dünyanın ötesine geçmesi |



Şekil 77: Canto Koyu.



Şekil 78: Çöl gezegeni Jukka.



Şekil 79: Takodana gezegeni.



**Şekil 80:** Galaktik İmparatorluk.

**Düz Anlam:** Finn ve Poe amiralden habersiz Maz'ın önerisiyle Canto Koyu'na gider ve yakasında kırmızı erik çiçeği takılı olan şifre kırıcıyı bulmaya çalışır. Rey, çöl gezegeni Jukka'da yaşamaktadır. Han Solo, Rey ve Finn, Han Solo'nun eski dostu olan korsan kraliçesi Maz'dan Takodana gezegenine giderek yardım ister.

**Yan Anlam:** Görsellerde yer alan *ve Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerinde yer alan mekânlara bakıldığında mekânların çoğunlukla gezegenlerden oluştuğu ve bu gezegenlerin Güneş sistemindeki gezegenlerden farklı oldukları anlaşılmaktadır. Seçilen mekânlar, farklı ırk ve türlerin yaşaması ve birbirlerine milyonlarca kilometre uzaklıkta olmasına karşın ışık hızında ulaşılması bakımından kurgusal bir oluşum göstermektedir. Bu anlamda mekânı gerçeklikten uzaklaştıran film anlatısı, mekân unsuru ile filmi ulusötesileştirmektedir.

**Üstdil:** *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerinin evreni içerisinde farklı canlıların yaşam alanı olan gezegenler yer almakta ve bu gezegenler gerçeklik ilkesinden uzak bir biçimde kurgusal/fantastik olarak inşa edilmektedir. Dolayısıyla mekânın gerçeküstü inşası film ulusötesi bir anlam derinliği kazandırmaktadır. Bunun yanı sıra *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerinde yer alan gezegenlerin farklı türlerin ve ırkların yaşam alanı olan küçük şehirleri temsil ettiği görülmektedir. Bu küçük şehirler arasında yolculuk yapmak yalnızca zaman saniyeler almaktadır.

#### **4.10. KAPTAN AMERİKA: KAHRAMANLARIN SAVAŞI (2016)**

##### **4.10.1. Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı Filminin Künyesi**

**Yönetmen:** Anthony Russo, Joe Russo

**Senaryo:** Stephen McFeely, Christopher Markus

**Yapım Yılı:** 2016

**Yapımcı Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri.

**Oyuncular:** Chris Evans, Robert Downey Jr., Scarlett Johansson, Sebastian Stan, Anthony Mackie, Don Cheadle, Jeremy Renner, Chadwick Boseman, Paul Bettany, Elizabeth Olsen, Paul Rudd, Emily Vancamp, Marisa Tomei, Tom Holland, Daniel Brühl.

**Müzik:** Henry Jackman

**Süre:** 147 dk.

#### **4.10.2. Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı Filminin Olay Örgüsü**

*Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filminde Marvel karakterlerinin yaşadığı anlaşmazlık sonucu birbirleriyle olan savaşı konu edilmektedir. Süper kahramanlar Lagos'ta gizli görevdedir. Kış Askeri Bulaşıcı Hastalıklar Enstitüsü'nden biyolojik tehlikeyi çalmak ister. Buna engel olmak ve suçluları yakalamak ve için mücadele eden kahramanlar istemeden de olsa masum sivillerin zarar görmesine neden olmuştur. Kızıl Cadı suçluların biyolojik tehlikeyi kaçırmasına engel olmak üzere yaptığı büyü sivillerin ölmesine neden olur ve bunun üzerine Witch bunalıma girer. Süper kahramanların dünyayı tehlikelerden korurken istemeden de olsa sivillere zarar vermesi artık tüm Dünya'da tartışılır hale gelmiştir. Son dört yıllarını sınırsız güç ve denetim olmaksızın geçiren süper kahramanların bu düzeninden Dünya hükümetleri rahatsız olmakta ve bu duruma karşı önlem alınması gerektiğini düşünmektedir. Süper kahramanlar ile görüşme yapan Dışişleri Bakanı onlara yüz on yedi devletin imzasının olduğu Sokovia Antlaşması'nı sunar. Bu anlaşmaya göre Yenilmezler artık özel bir teşkilat olamaz; Birleşmiş Milletler heyetinin denetiminde ve yalnızca heyetin gerekli görmesi durumunda görev alacaktır. Dışişleri Bakanı, antlaşmayı kabul etmemeleri durumunda Yenilmezler'in emekli edileceğini belirtir. Kaptan Amerika, Kara Dul'a antlaşmayı kimlerin imzaladığını sorar. Kara Dul; Demir Adam, Rhodey ve Vision'un imzaladığı yanıtını verir. Kaptan Amerika antlaşmayı imzalamak üzere Viyana'ya gideceğini söyleyen Kara Dul'a antlaşmayı asla imzalamayacağını belirtir. Birleşmiş Milletler Sokovia Antlaşması'nı imzalamak üzere Viyana'da bir araya gelir. Wakanda Kralı'nın konuşmasını yaptığı sırada toplantının yapıldığı binaya saldırı olur ve yüzlerce kişiyle birlikte Wakanda Kralı da ölür. Saldırının tek şüphelisi ise Kış askeridir ve hakkında görüldüğü yerde öldürülme emri vardır. Kış Askeri'nin suçsuz olduğunu düşünen Kaptan Amerika onu Bükreş'te bulur. Babasının intikamını almak üzere Bükreş'e gelen Siyah Panter, Kış Askeri'nin peşine düşer. Kış Askeri, Siyah Panter, Kaptan Amerika ve polis arasında amansız bir kovalamaca başlar. Polisin köşeye

sıkıştırdığı Kış Askeri, Siyah Panter, Kaptan Amerika ve Falcon yakalanır. Dışişleri Bakanı, Kaptan Amerika'nın izinsiz gerçekleştirdiği bu hamleden dolayı soruşturulmasını ister. Kalkanı elinden alınan Kaptan Amerika zor duruma düşer. Demir Adam, Kaptan Amerika'yı antlaşmayı imzalaması konusunda ikna etmeye çalışır. Ancak bunun gözaltından farksız olduğunu düşünen Kaptan Amerika antlaşmayı bu defa da imzalamaz. Kış Askeri'ni yönlendiren ve zihnini ele geçirerek tüm geçmişini silen Baron Zemo, Kış Askeri'nin kaçmasına yardım eder. Tüm süper kahramanları atlatmayı başaran Kış Askeri, askeri üstten helikopterle kaçmak üzereyken Kaptan Amerika engeline takılır ve kaçamaz. İkili helikopterle birlikte nehre düşer. Nehirden kurtulan ikili bir depoda yüzleşir ve Kış Askeri burada geçmişini ve Hdyra'nın etkisiyle yaptığı kötülükleri hatırlar. Geçmişini ve Hdyra örgütünün kendisine neler yaptırdığını hatırlayan Kış Askeri, Hdyra hakkında Kaptan Amerika'ya bilgi verir. Hdyra'nın elindeki tek askerin kendisi olmadığını söyleyen Kış Askeri, serum verilerek güçlendirilen ve olağanüstü güçleri olan askerlerin Dünya'ya saldırmak üzere olduğunu söyler. Bu tehlike karşısında Demir Adam ve Kara Dul ile hareket edemeyen Kaptan Amerika yanına Falcon'u da alarak harekete geçer. Yenilmezler'in Sokovia Antlaşması'nı imzalayan ve imzalamayan şeklinde ikiye ayrılması tehlike karşısında Kaptan Amerika'nın gücünü azaltmaktadır. Yenilmezler ikiye ayrılır ve kendi ekiplerini kurmaya çalışırlar. Demir Adam, Örümcek Adam'ı kendilerine katılmak için ikna eder. Bir yandan Hawkeye, Demir Adam'ın Vision'un gözetiminde tuttuğu Kızıl Cadı'yı kaçırrır. Kaptan Amerika, Hdyra örgütünün amacına ulaşmasını engellemek ve onu durdurmak için harekete geçer. Kaptan Amerika'nın ekibinde Falcon, Kış Askeri, Kızıl Cadı ve Karınca Adam yer alır. Dışişleri Bakanı'nın Kaptan Amerika'yı ve ekibini yakalaması için kendisine otuz altı saat verdiği Demir Adam'ın ekibinde ise Örümcek Adam, Rhodes, Kara Dul yer alır. Demir Adam ekibiyle Kaptan Amerika'nın ekibinin karşısına dikilir. Kaptan Amerika ve Demir Adam liderliğinde ikiye bölünen Yenilmezler ekibi savaşmak üzere karşı karşıya gelir. Demir Adam, Kaptan Amerika'yı bir kez daha Sokovia Antlaşması'nı imzalaması konusunda uyarır. Ancak kararından vazgeçmeyen Kaptan Amerika, Baron Zemo'nun peşinden Sibiry'a'ya gitmeye çalışır. Süper kahramanlar arasında yaşanan iç savaşın ardından Kaptan Amerika'nın ekinde yer alan süper kahramanlar hücreye kapatılırken Kaptan Amerika ve Kış Askeri uçağa binmeyi başarır ve Baron Zemo'nun peşine düşer. Ancak Demir Adam, Kaptan Amerika'nın peşini bırakmamaya kararlıdır. Falcon'dan Kaptan Amerika'nın yerini öğrenen Demir adam harekete geçer ve Kaptan Amerika'ya ulaşır. Sibiry'a'da Baron Zemo, Kaptan Amerika, Demir Adam ve Kış Askeri'ne Demir Adam'ın ailesini Kış Askeri'nin öldürdüğüne dair görüntü

kayıtlarını izletir. Bundan sonra üçlü arasında çatışma çıkar. Demir Adam tüm gücüyle Kaptan Amerika ve Kış Askeri'ne saldırır. Yenilmezler böylece iç savaştan birbirlerine olan bağlılıklarını kaybederek çıkar. Baron Zemo tutuklanır. Kaptan Amerika ise hücrede tutuklu olan ekip arkadaşlarını kurtarır.

#### **4.10.3. Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı Filminin Temel Ulusötesi Bileşenleri**

Marvel, ürettiği çizgi romanları 90'lı yılların sonundan itibaren sinemaya taşımış ve karakterlerini izleyici ile beyaz perdede buluşturmuştur. Marvel'in Sinematik Evreni'nde, fantastik karakterlerini zaman zaman solo ve zaman zaman da ekip halinde izleyici ile buluşturmaktadır. *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* da Yenilmezler ekibini oluşturan süperkahramanları tek filmde buluşturmaktadır. Süperkahramanlar, Dünya'nın yok olma tehlikesine karşı insanlığın geleceğini korumaya çalışmakta ve bu uğurda her şeyi göze almaktadır.

*Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filminde Amerika Birleşik Devletleri merkezli çizgi roman yapımcısı Marvel, çizgi roman kahramanlarının öykülerini beyaz perdeye aktarmaya devam etmektedir. Marvel sinemasal evreninin en önemli karakter ve kahramanlarının bir araya geldiği *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filmi vizyona girdiği yıl tüm dünyada küresel seyirciyi sinema salonlarına en fazla çeken film olmuştur. *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı*'nda süperkahramanlar yine dünyayı Dünya dışından gelen tehlikelere karşı korurken öte yandan birbirleri ile yaşadıkları anlaşmazlık sonucu savaşılmaktadır. Süperkahramanları iç karışıklığa ve iç savaşa sürükleyen anlaşmazlığın temelinde Dünya'nın geleceğine yönelik ortak karar almakta yaşadıkları sorun yatmaktadır. Marvel, diğer filmlerinde olduğu gibi *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filminde de süperkahramanların maceralarını izleyiciye aksiyon dolu bir öykü içerisinde sunarken film anlatısının merkezine dünya, evren, gezegenlerarasılık, dünyaötesilik gibi kavramları oturtmaktadır.

Amerikalı yönetmenler Anthony Russo ve Joe Russo tarafından yönetilen *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* A.B.D. yapımı bir filmidir. İngilizce, Xhosa dili, Almanca, Rusça, Rumence, Hintçe filmde kullanılan diller arasındadır. Filmin çekim mekânları arasında

Porto Riko, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, Brezilya, İzlanda gibi ülkeler yer almaktadır. Filmin oyuncu kadrosunda yer alan oyuncuların kimliğine bakıldığında ise Amerikan, İspanyol, İngiltere vatandaşı oyuncuların yer aldığı görülmektedir.

#### 4.10.4. Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Barthes'ın ortaya koyduğu gösterge anlayışına göre, gösterge gösteren ile gösterilenin bir araya gelmesi ile oluşan bir yapıdır. Bir anlam kümesi oluşturmak üzere bir araya gelen dizgeleri çözümleme noktasında ortaya koyduğu modelin temel noktası göstergenin bir anlatı boyutuna (düz anlam, yan anlam) bir de söylem boyutuna (üstdil) sahip olduğudur. Barthes'ın ortaya koyduğu model üzerinden Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı filmini ulusötesilik bağlamında ele alacağız. Film incelemesine önceki filmlerde olduğu gibi tüm göstergeleri gösteren ve gösterilenleri ile birlikte tablolastırarak ve bu tablo üzerinden düz anlam, yan anlam ve üstdil okuması yaparak başlıyoruz. Bu noktada film metninin ulusötesiliğe ilişkin ortaya koyduğu ilk göstergesi 'Wakanda'dır:

| Gösterge | Gösteren<br>(Anlatım<br>Düzlemi) | Gösterilen<br>(İçerik)                                                                               |
|----------|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Wakanda  | Afrika kıtasında<br>bir ülke     | Amerika başta olmak üzere gelişmiş ülkelerin<br>sömürgecilik faaliyetlerinde bulunduğu ülkelere biri |



**Şekil 81:** Lagos'ta terör grupları ile Yenilmezler arasında çıkan çatışmada on bir Wakanda vatandaşı hayatını kaybeder ve Dünya'nın gözü bir anda Wakanda'ya çevrilir.

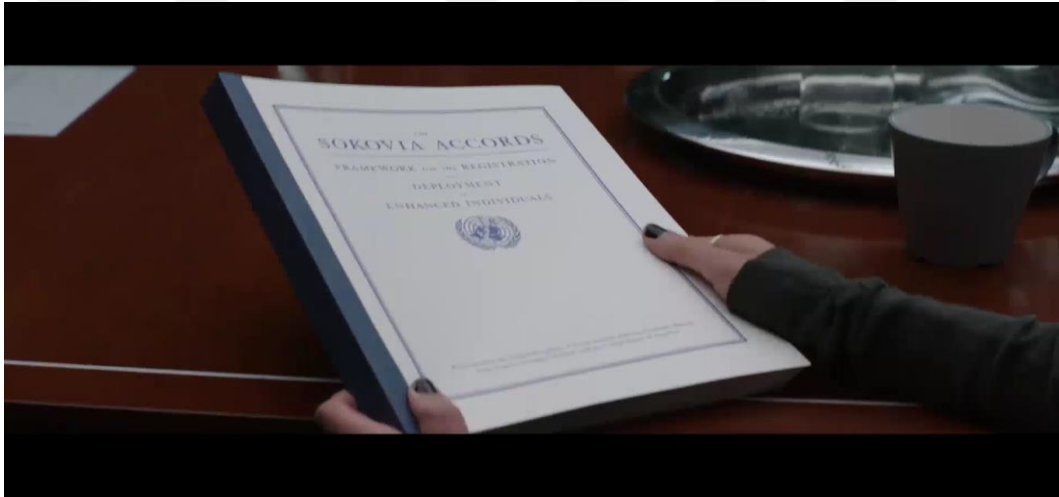
**Düz Anlam:** Birleşmiş Milletler Sokovia Antlaşmasını imzalamak üzere Viyana'da toplanır. Ancak toplantı sırasında binaya saldırı olur ve Wakanda Kralı bu saldırıda hayatını kaybeder. Afrika'da bir ülke olan Wakanda bir anda dünyanın gündemine oturur.

**Yan Anlam:** Wakanda Kralı'nın toplantı binasına yapılan saldırıda hayatını kaybetmesi dünya kamuoyunda şok etkisi yaratır. Bu saldırı sonrasında Amerika'nın kararı sonrası Yenilmezler tekrar bir araya gelir ve dünyayı bu terör tehdidinden kurtarmaya çalışır. Wakanda Kralı'nın ölümü ile geleceğine sonuçlanan olay, Amerika'yı küresel politikaların uygulayıcısı konumuna getirmiştir. Viyana saldırısının ardından dünyanın kastaden tehlikeyi ortadan kaldırmak üzere Amerika'nın süperkahramanları bir araya getirmesi dünyanın geleceği söz konusu olduğunda dünya üzerindeki yetkin liderliğini yendien inşa ettiği anlamı ortaya çıkmaktadır. Viyana saldırısı ve bu saldırıda Wakanda Kralı'nın öldürülmesi Amerika'nın küresel tehditle mücadele etmede öncü rolü (Sarı, 2020) dikkate değerdir. Film, anlatısını Afrika kıtası içerisinde Uganda ve Kenya'ya komşu kurgusal bir devlet üzerine kurmaktadır. Bu devletin gerçekte ve gerçeklikle bir bağı olmaksızın filmde yer almakta ve bu kurgusal devlet Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nda ayrıca temsil edilmektedir.

**Üstdil:** Görselin imgesel iletisi Amerika'nın küresel politikaların lideri olduğu anlamını taşımaktadır. Amerika kendi yönetiminde ve kontrolünde olan süperkahramanlar aracılığıyla dünyanın koruyucusu, kurtarıcısı misyonunu üstlendiği filmin anlatısı içerisinde tekrar edilmektedir. Dolayısıyla film içerik düzleminde görüntüler aracılığıyla Amerika'yı dünyanın hamisi ve kurtarıcısı konumuna işaret etmektedir. Diğer yandan Wakanda; Uganda ve Kenya'ya komşu olarak sınırları belirlenen fantastik bir ülkedir. Wakanda'nın fantastik bir ülke olarak konumlandırılması filmin anlatısı içerisinde ulusötesileştirici bir unsur olarak yer almaktadır. Bu ulusötesileştirici unsur anlamını görseldeki kurgusal, fantastik bir ülke olan Wakanda ile Afrika kıtasında bir ülke olan Uganda'nın harita üzerinde bir arada gösterilmesi üzerinden verilen karşıtlıktan almaktadır. Filmde gerçek mekânların kurgusal mekânlarla birleşmesi ve bu mekânların birbirleriyle olan etkileşimi *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filmi ulusötesileyen temel unsurlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Wakanda ile bu şekliyle mekânın tasarımı üzerinden de filmin içeriğinin ulusötesi dinamikler ile şekillendiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Filimin anlatısı içerisinde yer alan ve içeriğin ulusötesi şekillenmesine neden olan bir diğer gösterge ‘Sokovia Antlaşması’dır:

| Gösterge              | Gösteren<br>(Anlatım Düzlemi)                           | Gösterilen<br>(İçerik)                                                               |
|-----------------------|---------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Sokovia<br>Antlaşması | Amerikan ile Yenilmezler<br>arasında imzalanan antlaşma | Dünyanın geleceğiyle ilgili karar<br>alabilme yetisinin Amerika’nın elinde<br>olması |



**Şekil 82:** Dışişleri Bakanı, Yenilmezler’in artık Birleşmiş Milletler adına çalışmasını öngören antlaşmayı imzalamaları için Yenilmezler’e uzatır.

**Düz Anlam:** Amerikan Dışişleri Bakanı Yenilmezler ekibini toplar ve onlara imzalamaları için bir antlaşma sunar. Bakanın Yenilmezler ekibinden istediği antlaşmayı imzalayarak hepsinin artık dünyayı kurtarmak gibi bir misyonu üstlenmemeleridir. Antlaşma’ya göre Yenilmezler yalnızca Birleşmiş Milletler’in onay vermesi ile hareket edebilecek; bir savaşa dâhil olması gerekiyorsa bunun kararını Yenilmezler değil yalnızca Birleşmiş Milletler verecektir.

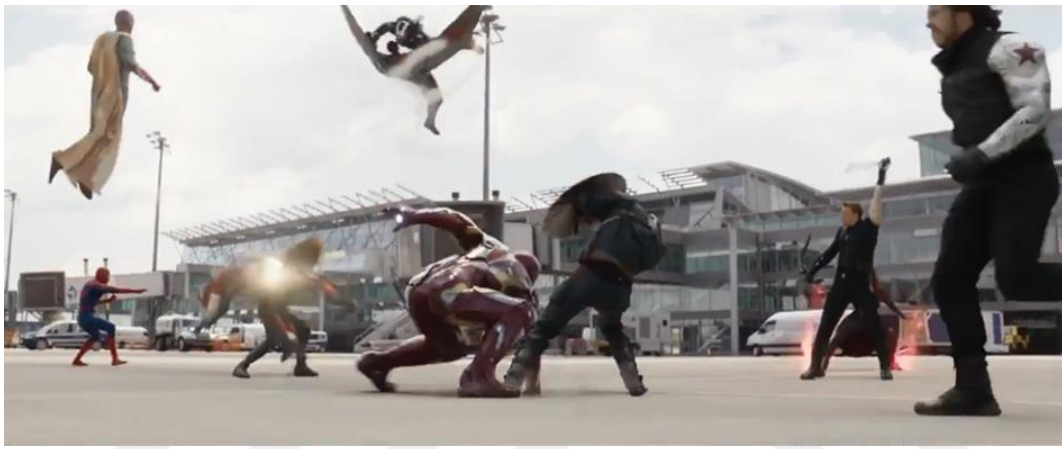
**Yan Anlam:** Bu antlaşma Yenilmezler’i Birleşmiş Milletler’in denetim ve gözetimine sokacak olan antlaşma olması bakımından önem taşımaktadır. Antlaşma, Amerika tarafından bir araya getirilerek dünyayı her türlü tehlike ve kötülüklerden koruyan ve kurtaran

süperkahramanlardan oluşan ekibin yine Amerika'nın isteği doğrultusunda ortadan kaybolmasına dayanmaktadır. Antlaşma görseli Amerika'nın dünyanın geleceğini tayin etme noktasındaki mühendislik faaliyetlerine atıfta bulunmaktadır. Zira görsel taşıdığı ileti ile izleyiciye dünyayı global ölçekte ilgilendiren her türlü faaliyetin Amerika'nın onayından geçtiği mesajını taşımaktadır. Ayrıca dünya devletleri ile fantastik nitelikli bir süper kahraman ekibi arasındaki ahitleşme metni ulusötesi bir antlaşma özelliği taşımaktadır. Taraflardan birinin gerçeklik niteliğinden uzak olması ve Dünya'ya dair olmaması antlaşmayı farklı bir boyuta taşımaktadır. Bu anlamda sahnede görülen antlaşma metni dünya ile dünya ötesi olanı birleştiren bir imge olarak temsil bulmaktadır.

**Üstdil:** Bu mesajın Yenilmezler ekibinin tümüyle antlaşmayı kabul etmemesine rağmen yerine başarıyla ulaştığı görülmektedir. Bunun nedeni Demir Adam gibi Yenilmezler ekibinin önemli bir parçasının bakanın antlaşma teklifini kabul ederek Amerika'ya olan sadakatini göstermesinden anlaşılmaktadır. Demir Adam'la birlikte Yenilmezler ekibinin birçoğunu yanına çekmeyi başaran Amerika ekibin Kaptan Amerika da dahi diğer üyelerinin desteğini alamamıştır. Yenilmezler'in antlaşmayı imzalayan ve antlaşmayı imzalamayan olarak iki farklı kutba ayrıldığı görülmektedir. Göstergenin anlam inşasının ikili karşıtlığa dayandığını (Barthes, 2003, s. 191) ifade eden Barthes'ın bu görüşünden yola çıkarak filmin anlatısının temelini bu ikiliğin oluşturduğu sonucuna ulaşılabilir. Filmde süperkahramanlar özelinde yaşanan bu ikili karşıtlık reel politikte Amerika'nın tarafında olanlar ve olmayanlar ikili karşıtlığına denk gelmekte ve bu karşıtlığı temsil etmektedir. Ayrıca Dışişleri Bakanı'nın Yenilmezler'in onaylamasını istediği bu antlaşma süperkahramanları ulusötesi bir kurumun gözetimine sokacaktır. Adını kurgusal bir mekân olan Sokovia'dan alması antlaşmayı ismen de ulusötesileştirmektedir.

*Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filminde yer alan ve filme ulusötesi bir anlam derinliği kazandıran bir diğer gösterge ise kahramanların birbirlerine karşı başlattığı 'iç savaş'tır:

| Gösterge | Gösteren                       | Gösterilen                                                                               |
|----------|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| İç savaş | Yenilmezler'in ikiye bölünmesi | İki kutuplu dünya: Amerika'nın yanında yer alanlar ve Amerika'nın yanında yer almayanlar |



**Şekil 83:** Yenilmezler, Sokovia Antlaşması'nı imzalamak konusunda ihtilafa düşer ve aralarında iç savaş başlar.

**Düz Anlam:** Dünyanın sonunu getirecek biyolojik silahı etkin hale getirmek üzere olan Kış Askeri'ni durdurmak üzere Lagos'ta görevde olan Yenilmezler istemeden de olsa pek çok sivilin hayatını kaybetmesine neden olmuştur. Uluslararası kamuoyunda itibarı zedelenen Yenilmezler Amerikan Dışişleri Bakanlığı tarafından görevinden uzaklaştırılmak istenmiştir. Süperkahramanların bazıları bu uzaklaştırmayı kabul ederken diğerleri kabul etmemiştir.

**Yan Anlam:** Uzaklaştırmayı kabul eden ve etmeyen şeklinde ikiye bölünen Yenilmezler artık iç savaşın eşiğine gelmiştir. Bir yanda antlaşmayı kabul edenlerin lideri olarak görünen Demir Adam, diğer yanda ise antlaşmayı kabul etmeyenlerin lideri Kaptan Amerika vardır. Tarafların belli olması ile Yenilemezler bir yandan Baron Zemo ile mücadele ederken diğer yandan ise birbirleri ile güç savaşına girmiştir. Yenilmezler'in kendi aralarında bir güç mücadelesine girmesi bir kutbunu Amerika'nın temsil ettiği iki kutuplu dünyayı çağrıştırmaktadır. Zira görsel sisteme daha sadık olan ve hükümetlerin gündemlerini kabul

etmiş olan Tony Stark ile doğrudan Amerikan yaşam biçiminin muhafızı olan Steve Rogers'ın mücadelesi (Çelik, 2019, s. 245) ettiği iletişimi taşımaktadır.

*“Esasında bu mücadele sahte bir savaştır. Hangi taraf kazanırsa sistem kazanmış olacaktır. Ancak Amerikan yaşam tarzının doğrudan muhafızı olan Kaptan Amerika diğer milletlerin belirleyici olabileceği Birleşmiş Milletler'e itaat etmeyerek doğrudan kaynağına, yani sisteme sadık kalmayı seçer. Demir Adam ve Kaptan Amerika arasındaki mücadele de sisteme hizmet mücadelesidir. Nihayetinde Kaptan Amerika kazanır, ancak bu kazanç sistemin tahkiminden başka bir işe yaramaz. Birleşmiş Milletler adına hareket eden Tony Stark'ın kaybı da esasında bir kayıp değildir. Her şey son evrede olması gerektiği gibi başladığı yere döner” (Çelik, 2019, s. 246).*

Amerikan Dışişlerinin Yenilmezler'i görevden alma yaklaşımına karşı kendinde dünyayı tehlikelerden koruma ve güvenliğini tesis etme sorumluluğu hisseden Kaptan Amerika, Amerika'nın kararına ters düşmek pahasına dahi olsa evrenin koruyuculuğu görevinden uzaklaşmamıştır. Bu anlamda Kaptan Amerika evrenin gardiyanı imajını tazelemiştir.

**Üstdil:** Kaptan Amerika ve Demir Adam liderliğinde iki kutba ayrılan Yenilmezler antlaşmayı imzalamama/ imzalamama noktasında ihtilafa düşmüştür. Kaptan Amerika bu noktada dünyayı kaderine terk edemeyen yüce kahraman rolü üstlenmekte; Demir Adam ise görev ve sorumluluklarından kaçan bir süper kahraman olarak serimlenmektedir. Bu anlamda Kaptan Amerika, 11 Eylül olaylarının ardından demokrasi ve özgürlüklerin koruyucusu olma adına dünyaya meydan okuyan ve dış siyasetinde önceki dönemlerle karşılaştırıldığında daha agresif ve yayılcı bir tavır sergileyen Bush yönetimindeki Amerika (Ataman & Gökcan, 2012, s. 225)'yı temsil etmektedir. Dünyaya demokrasinin ve özgürlüğün hakim olması için her türlü adımı atma kararı alan Amerikan yönetiminin tutumu bu noktada Kaptan Amerika'nın tutumu ile benzeşmektedir.

Bu noktada Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme noktasında başvurduğu üç düzlem üzerinden çözümlenecek bir diğer göstergesi de 'vibranium'dur:

| Gösterge  | Gösteren (Anlatım Düzlemi) | Gösterilen (İçerik)                                                                                                                                         |
|-----------|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Vibranium | Hammadde                   | Yalnızca Wakanda’da çıkan ve gelişmiş ülkelerin bu maddeye sahip olması dolayısıyla tüm dikkatlerinin Wakanda’ya çevrilmesine neden olan değerli bir madde. |



**Şekil 84:** Kaptan Amerika’nın kalkanının değerli bir maden olan vibraniumdan üretilmiştir.

**Düz Anlam:** ‘Vibranium’ dünyada yalnızca Afrika kıtasında bir ülke olan Wakanda’da görülen oldukça değerli bir madendir.

**Yan Anlam:** *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filminde ulusötesilik bağlamında ortaya çıkan bir diğer gösterge filmde sıklıkla söz edilen ‘vibranium’ maddesidir. Kurgusal bir madde olan ‘vibranium’ dünya üzerinde yalnızca kurgusal bir ülke olan Wakanda’da çıkmaktadır. Bu ülke ‘vibranium’ gibi sahip olduğu doğal kaynak ve zenginliklerine rağmen geri kalmış, gelişmemiş bir ülke statüsündedir. Filmde yer alan ‘vibranium’ göstergesi izleyicinin zihninde günümüzde Afrika ülkelerinin sahip olduğu tüm yer altı kaynaklarına rağmen yoksul bırakılmasını çağrıştırmaktadır. Vibranium Dünya üzerinde yalnızca Afrika kıtasında Wakanda’da bulunan nadir ve değerli bir hammadde. Vibranium Dünya’nın başka bir noktasında bulunmayışı ve teknolojik ilerlemelerde öncü bir madde olması bakımından oldukça kıymetlidir. Ayrıca Kaptan Amerika’nın demir kalkanı da bu vibranium maddesinden

üretmiş olup kalkanın olağanüstü özelliklerle donatılmış olmasının kaynağı yine vibranium maddesidir.

**Üstdil:** Doğal bir kaynak olan ve yalnızca Wakanda’da görülen ‘Vibranium’ maddesinin gelişmiş devletlerin sömürgecilik faaliyetlerine bağlı olarak Wakanda’nın kalkınmasına fayda sağlamadığı görülmektedir. ‘Vibranium’ gibi sahip olduğu kaynaklara rağmen Wakanda bir ‘Üçüncü Dünya’ ülkesi olmaktan kurtulamamıştır. Film metni Wakanda gibi Afrika kıtasında yer alan ancak tamamen kurgusal bir devlet ile gelişmiş devletlerin Afrika kıtasındaki hammadde ve kaynak arayışını eleştirmektedir.

Filme ulusötesi bir anlam derinliği kazandıran bir diğer gösterge ise filmde Na’vilerin kutsal saydıkları ‘kalkan’dır:

| Gösterge | Gösteren                                                         | Gösterilen                                                                                       |
|----------|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Kalkan   | Kaptan Amerika’nın kötücül güçlerle savaşırken kalkan kullanması | Kalkanın ‘vibranium’ maddesinden üretilmiş olması ve Amerika’nın Wakanda üzerindeki etkin konumu |



**Şekil 85:** Kaptan Amerika’nın savaşta en büyük yardımcısı vibranium maddesinden üretilen kalkanıdır.

**Düz Anlam:** Kaptan Amerika ve diğer süperkahramanlar dünyayı yaklaşan tehlikelere karşı korumak için büyük uğraş vermektedir. Her süperkahraman savaşırken kullanmak üzere

bir silaha sahiptir. Kaptan Amerika da ‘vibranium’ metalinden üretilmiş güçlü bir kalakana sahiptir.

**Yan Anlam:** Kaptan Amerika’nın kalkanının vibrabium metalinden oluşuyor olması Amerika’nın yalnızca Wakanda’nın sahip olduğu vibranium metaline ulaşmış olduğunu ve Kaptan Amerika’nın kalkanının üretimi için hammadde olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Amerika, yalnızca Afrika kıtasında bir ülke olan Wakanda’da çıkarılan vibraniuma çoktan ulaşmış ve bu elementi bir süperkahramanı temsil eden silahın yapımında kullanmıştır. Kaptan Amerika’nın vibranium metalinden yapılan kalkanı da eşsiz ve doğaüstü nitelikleri ile dikkat çekmektedir.

**Üstdil:** Amerika’nın ‘vibranium’a ulaşması ve onu kalkanın yapımında değerlendirmesi Amerika’nın kendi sınırları dışında kalan coğrafyalar üzerinde ekonomik çıkar sağlamaya dayalı sömürge faaliyetleri yürüttüğünün bir belirtisidir. Bununla birlikte Yenilmezler’in Sokovia Antlaşması’na imza atanlar ve atmayanlar şeklinde ikiye bölündüğü iç savaşta belgeyi imzalayanların lideri konumunda olan Demir Adam’ın isteği üzerine savaşa dahil olan Örümcek Adam, Kaptan Amerika ile girdiği ikili mücadelede Kaptan Amerika’nın kalkanının gücünü fark eder ve şunları söyler:

**-Örümcek Adam:** *Kalkanın fizik kurallarına hiç uymuyor.*

**-Kaptan Amerika:** *Bak ufaklık, burada anlamadığın birsürü şey oluyor.*

Örümcek Adam’ın Kaptan Amerika’nın kalkanı hakkındaki düşüncesi filmde nesnelere yüklenen fizikötesi güçleri açığa çıkarmaktadır. Süperkahramanların sahip oldukları gücün yanı sıra savunma ve saldırı amaçlı kullandıkları silahların da çeşitli özellikleri bulunmaktadır. Bu doğaüstü güçlerle donatılan silahlar süperkahramanların gücüne güç katmaktadır. Filmde yer alan süperkahramanların ve kullandıkları silahların gerçeklikten uzak özellikleri filmin ulusötesi anlatısının gelişiminde önemli bir noktada bulunmaktadır. Bu bağlamda Kaptan Amerika’nın kalkanı fizik kurallarını aşan yapısıyla Dünya’nın geleceğini tehlikeye sokan tüm kötü güçlerin karşısında güçlü bir savunma hattı kurmaktadır. Kalkan filmde evrendeki ‘iyicil’ gücü sembolize etmektedir.

Filmde anlamlama modeli üzerinden ele alınarak çözümlenecek bir diğer gösterge ise ‘filmin çekim mekânları’dır:

| Gösterge                                               | Gösteren                  | Gösterilen                                                                         |
|--------------------------------------------------------|---------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Lagos, Cleveland,<br>Viyana, Queens, Bükreş,<br>Berlin | Filmin çekim<br>mekânları | Filmin dünyanın farklı noktalarından<br>seçilen çoklu mekânlarda geçiyor<br>olması |



Şekil 86: Lagos.



Şekil 87: Cleveland.



Şekil 88: Viyana.



Şekil 89: Queens.



Şekil 90: Bükreş.



**Şekil 91:** Berlin.

**Düz Anlam:** *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filminde Yenilmezler ekibi bir terör grubunun gerçekleştireceği saldırıyı önlemek üzere **Lagos**'ta bulunur. Filmin açılış sahnesi bu saldırıya ilişkindir. Olayın geçtiği mekâna dair bilgi izleyiciye görüntüdeki yazı aracılığıyla sunulmaktadır. Sonraki sahnede Baron Zemo 16 Aralık 1991 tarihli görev raporunu elde etmek üzere **Cleveland**'da gizlenen eski Hdyra ajanının evine baskın yapmıştır. Birleşmiş Milletler Dünya'ya tehdit oluşturan tüm kötücül güçlere karşı global bir birlik oluşturmak ve önlemler almak amacıyla **Viyana**'da bir araya gelmiştir. Yenilmezler ekibinin bir kısmının Birleşmiş Milletler toplantısına yönelik gerçekleştirilen saldırıdan sorumlu tuttuğu Kış Askeri **Bükreş**'te saklanmaktadır. Bükreş'te saklandığı eve düzenlenen operasyonda yakalanan Kış Askeri soruşturulmak üzere Berlin'e götürülmüştür. Bir diğer sahnede Kaptan Amerika ve ekibini durdurmak üzere ekibini güçlendirmek isteyen Demir Adam, Örümcek Adam ile görüşerek onu ikna etmek için **Queens**'e gitmiştir.

**Yan Anlam:** Filmin hemen hemen tüm sahneleri bu şekilde Dünya'nın farklı coğrafyalarında, mekânlarında geçmektedir.

**Üstdil:** Kuzey Amerika, Afrika, Avrupa gibi pek çok kıtaya yayılan olay örgüsü ve gücünü milletlerarası ilişkiden alan anlatı yapısı ile *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı*, mekânı anlatının, söyleminin ve görüntünün ulusötesi düzenlenmesi noktasında başat bir unsur olarak kullanılmaktadır. Öykü, çoklu mekânlarda geçmekte ve bu mekânların birbirlerine tek bir öykünün içerisinde zincirin halkaları şeklinde ilişkilendirildiği görülmektedir. Dünya'nın farklı noktaları öykünün akışı içerisinde birleştirilmektedir. Bu birleşme, filmin anlatısının ulusötesi dinamiklerle örüldüğünü ifade etmektedir.

#### **4.11. HOLLYWOOD SİNEMASINI ULUSÖTESİLEŞTİREN UNSURLARA YENİDEN VE DERİNLEMESİNE BAKMAK: HOLLYWOOD’UN 2001 SONRASI SİNEMADA İNŞA ETTİĞİ ULUSÖTESİ EVREN**

Bilim ve teknoloji alanında yaşanan gelişmeler ile insanın dünyası her geçen gün genişlemektedir. Bu gelişmelerin kendine sunduğu olanakları evrenin sınırlarını ve sırlarını keşfetmek üzere kullanan insan evrende yalnız olup olmadığı, farklı gezegenlerde yaşam belirtisi olup olmadığını öğrenmeye çalışmaktadır. Bu merak duygusu insanı daima ileri araştırmalara sevk etmektedir. Bu anlamda insan, yüzyıllardır kendi dünyasına ilişkin oluşumunun, yapısının, doğasının gizemini çözmeye çalışmaktadır. İnsan, kendi dünyasının doğasını öğrendikçe incelemelerini dünyanın sınırlarının dışına çıkararak ileri boyuta taşımıştır. Hollywood sineması da gerçek yaşamın izini sürerek, konusunu dünyalararası ilişkilerden almakta, zamanı şimdi ile gelecek arasında kurgulamakta ve mekanı ise evrenin sınırları içerisinde (dahilinde) inşa etmektedir. Bu anlamıyla Hollywood sineması gerçek yaşam izleğinden yola çıkarak kurguladığı sinema evreninde fantastik sinema ve bilimkurgu sinemasının gücünden yararlanmaktadır.

Emperyalist toplumlar gittikleri farklı coğrafyalarda yerli halkları köle haline getirerek, bu coğrafyaların değerli kaynaklarını kendi ülkelerine aktarma niyetinde olmuşlardır. Kendi zenginliğini başka coğrafyaların kaynakları üzerinden elde eden Batı toplumları bu haliyle küreselleşmenin temellerini atmıştır (Kaya ve Talas, 2003, s. 92). Bu anlamda küreselleşmenin tarihine bakıldığında, küreselleşmenin kökenlerinin yeni toprakların, yeni toplumların keşfedildiği coğrafi keşiflere kadar uzandığını söylemek mümkündür. Bu şekliyle küreselleşmenin yalnızca 20. yüzyıldan itibaren dünyayı her bakımdan etkisi altına alan bir olgu olarak düşünmek yüzeysel kalacaktır. Zira batılı gezginlerin dünyanın bilinmeyen, henüz keşfedilmemiş egzotik topraklarına doğru yaptıkları keşifler de küreselleşmeyi başlatan bir gelişme olarak değerlendirilmelidir (Talas ve Kaya, 2007, s. 151). Bununla birlikte coğrafi keşifler ile temelleri atılan küreselleşme genel manada sömürgeciliğin de dünyaya egemen olmasına yol açmıştır. Küreselleşmenin toplumlar üzerinde yaratmış olduğu derin etkiler ise özellikle Hollywood sinemasında da karşılık bulmaktadır. Dünya emperyal bir düzen içerisinde geçerken zayıf olanın baskılanmakta ve sömürülmekte olduğu, güçlü olanın ise tüm zenginlikleri elde etme amacıyla bu gücünü sonuna kadar kullandığı görülmektedir. Hollywood

sinemasının da özellikle siyasal konjonktüre uygun ve paralel olarak Amerikan ideolojisini filmler aracılığıyla yayma gayreti içerisinde olduğu görülmektedir. Amerika'nın emperyal hedefleri Hollywood sinemasının da içeriğinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Öyle ki Hollywood sinemasında yeni dünyalar, yeni gezegenler, yeni yaşam alanları keşfedilmekte ve bu keşfin bir sonucu olarak keşfedilen dünyaların tüm zenginlik ve kaynakları ele geçirilmeye çalışılmaktadır. 2001 yılı sonrası inşa ettiği sinemasal evren dahilinde ürettiği popüler filmlerde temel anlatısını yeni dünyaların keşfi üzerine kuran Hollywood sineması, filmlerle Amerikan ideolojisini taşımakla kalmayarak onu küresel seyircinin beğenisine sunmaktadır. Hollywood sineması Amerika'nın emperyal jeopolitikasının izlerini ve yansımalarını tüm siyasal ve kültürel boyutlarıyla taşımaktadır. Dolayısıyla Amerika'nın temel güdüsü olan yayılmacılık ilkesi tüm detaylarıyla Hollywood sinemasına yansımaktadır. Bu yansımalar, tezin örnekleme bağlamında ele alınan tüm filmlerde ortak olarak ortaya çıkmaktadır. Buna bir örnek olarak *Avatar* filminde Pandora gezegeninde kendi halinde yaşayan yerli halkın Amerikan şirketinin sömürgeci tehdidine karşı gezegenlerini koruma çabasının konu edilmesi gösterilebilir. Bu anlamıyla Amerika'nın kendi sınırları dışına yönelik olarak edindiği ulusötesi amaçları ve yürüttüğü faaliyetleri Hollywood sinemasının anlatısını da bu amaç ve faaliyetlere uygun olarak ulusötesi şekillendirmektedir.

Tezin örnekleme dahilinde ele alınan ve göstergebilimsel inceleme metoduyla analiz edilen filmler aracılığıyla ve Hollywood sinemasının endüstriyel açıdan film üretim biçimi aracılığıyla ortaya çıkan tabloyu; Hollywood sinemasının ulusötesiliğinin iki biçimde sergilendiği şeklinde okumak ve değerlendirmek mümkündür. Bu tabloya göre çoğunlukla küreselleşme etkisi ile film yapım pratiklerinde daha ziyade çokuluslu ve çokkültürlü katılımı önemseyen ve bu vizyonla üretim sağlayan major film yapım şirketleri oyuncu, yönetmen ve yapım ekibini çokuluslu biçimde bir araya getirmektedir. Bunun yanı sıra dünya çapında küresel seyirciyi sinema salonlarında tek bir içerikte bir araya getirmek şüphesiz yerel kültürden beslenen içeriklerin evrensel kültüre kaymasını sağlamaktan geçmektedir. Hollywood sineması bu noktada küresel kültürün yerini Amerikan kültürü ile doldurarak (Rzayeva, 2020, s. 33) Amerikan kültürünü Hollywood filmlerinde küresel kültür olarak seyirciye sunmaktadır. Günümüzde sosyo-politik egemenliğini reel olarak uygulayan Amerika'nın sosyo-kültürel egemenliği sinemaya da bu şekilde yansımaktadır.

Bu noktada 2001 yılı itibariyle üretmiş olduğu içeriklerle ulusötesi bir sinema olarak gelişim gösteren Hollywood sinemasını ulusötesileştiren temel unsurları genelleştirerek maddeler halinde sıralayacak olursak şu şekilde bir sıralama elde etmiş oluruz:

- Filmin temasının gezegenlerarasılığa/dünyalararasılığa dayanması, dünyanın geleceğinin tehlikede olmasından oluşması
- Gerçek ile kurgusal öğelerin bir arada sunumu
- Zamansal ve mekânsal niteliğin ve ifadenin gerçeklik boyutundan taşması
- Gerçek dünyanın sınırlarının böldüğü devletlerden farklı, kurgusal devletlerin temsil edilmesi
- Aynı amaç doğrultusunda kimlik ve kültür farklılıklarının ortadan kalkması ve ulusötesi kimlikte ve kültürde buluşması
- Farklı dünyaların birbirine karışması, farklı türlerin, ırkların etkileşimi
- Dünyaya ait olan ile dünyaya ait olmayanın karşılaşması
- Tüm türlerin evrenin geleceği için bir araya gelmesi
- Evrenin farklı noktalarına ait farklı türlerin aynı duyguda buluşması
- Hibritleşme, melezlik, yeni aidiyet biçimleri
- Küreselleşme ile birlikte sermayenin serbest akışı, ulusötesi şirketlerin küresel çapta faaliyet göstermesi, devletlerarası ekonomik işbirlikleri
- Amerika Birleşik Devletleri'nin her savaşın galibi olması
- Amerika'nın küresel liderlik rolü
- Amerika'nın dünyayı yabancı tehlikelerden kurtarmada öncü rol oynaması
- Dünyanın geleceğiyle ilgili karar alabilme yetisinin Amerika'nın elinde olması
- Amerika ve Çin'in ekonomik ve teknolojik rekabeti

Bu maddeler, tezin örnekleme kapsamında Roland Bartkes'in anlamlama modeli üzerinden analiz edilen filmlerde ulusötesiliğe dair ortak olarak görüldüğü tespit edilen unsurları içermektedir. Filmlerde yer alan bu unsurlar/ele alınan sorunlar insanlığın evrensel sorunları olarak işlenmekte ve filmler bu sorunlara karşı Amerikan merkezli ortak bir anlayış geliştirir (Hedetoft, 2000, s. 281). Maddeler halinde sıralanan unsurlar Hollywood sinemasının genel bir eğilim olarak gelişimini ulusötesi bir sinema olarak sürdürmeye devam ettiği ortaya çıkmaktadır.

*Harry Potter* serisinde dünyadan uzakta, farklı bir noktada yaşam belirtisi olduğu ve farklı kimliklerden canlıların yaşadığı dikkat çekmektedir. Yine *Yüzüklerin Efendisi* serisinin geçtiği Orta Dünya geçmişte ya da günümüzde yer almayan hayali, kurgusal bir mekanı ortaya koymakta ve tüm Orta Dünya halkları yüzüğe sahip olmaktan kaynaklanan egemenliği ele geçirmeye çalışmaktadır. *Karayip Korsanları* serisinde Kaptan Jack Sparrow ve tayfası bilinmeyen denizlere doğru yol almakta; evrenin sınırları içerisinde yaşayan tüm canlılar bu denizlerin hakimiyetini arzulamaktadır. *Kara Şövalye* filminde ise dünya sınırları içerisinde yer almayan Gotham City için iyiliğin temsilcisi Batman kötülüğün temsilcisi Joker'e karşı ölüm kalım ve Gotham City'yi kurtarma mücadelesi vermektedir. *Avatar* ise insanın Pandora gezegeninde keşfettiği kaynakları yerli halk Navi'lerin elinden almak ve hatta bir adım daha ileri giderek tüm yerli halkı yok ederek kaynaklarını sömürmeye odaklanmaktadır. *Yenilmezler* ve *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinde dünyanın evrenin bilinmeyen noktalarından gelen kötücül güçlerin tehlikesi altında olduğu ve yine Amerika'nın önderliğinde kurulan ekip sayesinde kurtulduğu anlamı ve görüntüsü ortaya çıkmaktadır. *Transformers: Kayıp Çağ* filminde ise insanın yeni keşiflerde bulunmak ve yeni kaynaklar elde etmek amacıyla uzaylı robotları kullanması ve insanın uzaylılar ile yaptığı işbirliğinin dünyayı nasıl yok olmanın eşiğine getirdiği anlatılmaktadır. *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerinde ise farklı gezegenlerin sakinlerinin birbirlerine üstün gelerek evrenin hakimiyetini ele geçirme savaşı konu edilmektedir. *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* ise *Yenilmezler* filmine benzer olarak dünyanın yine yabancı güçlerin saldırısı altında olduğu ve Kaptan Amerika etrafında toplanılmadıkça dünyanın yok olmaya mahkum olacağı anlatısını geliştirmektedir.

Hollywood günümüzde yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerine hâkim olmak suretiyle ülke sinemaları üzerinde geliştirdiği baskın konumu ve kültürü ile küresel çapta dünyadaki sinema üretim faaliyetlerini doğrudan etkileyebilen bir güç olmuştur. Sunduğu popüler eğlencelik içerikleri ile kültür endüstrisi ürünü olarak Hollywood filmleri asıl ağırlığını taşıdıkları ve seyirciye ilettikleri ideolojik işlevlerinde saklamaktadır. Hollywood filmleri, İkinci Dünya Savaşı'ndan süper güç olarak çıkan ve bu gücü küreselleşme rüzgârını da arkasına alarak perçinleyen Amerika'nın ideolojisini, temsillerini tekrar eden ve imgelerini yaygınlaştırmak için birer araç niteliğindedir. Bu anlamda Hollywood filmleri Amerika'nın yaşam biçimini ve siyasal ideolojisini dünyaya yayması ve yerleştirmesi için ideolojik bir araç

olarak işlevselleşmektedir. Hollywood filmlerinde Amerika'nın küresel liderliğine, elinde bulundurduğu ekonomik, siyasi ve teknolojik üstünlüğe, dünyanın geleceğine ilişkin karar alabilme yetisine göndermede bulunan söylem ve imgeler aracılığıyla Amerika'nın dünyayı tehlikeye sokacak her türlü teşebbüs ile mücadele edecek güçte ve yapıda olduğunu ve hatta tek güçte olduğunu önceleyen Amerikan ideolojisinin temel paradigması yeniden üretilmektedir (Kırel, 2006, s. 57-58). Bu paradigma Hollywood sinemasının içerik üretiminin belirlenmesinde hikayenin sınırlarının daima Amerika'nın sınırları dışına taşmasına neden olmaktadır. Bu durumda Amerika dünyanın hatta evrenin merkezi konumuna bürünmekte evrenin geri kalanı ise ulusötesi bir forma bürünmektedir. Amerika'nın kendisini dünyanın merkezine alan ve geriye kalanın çevreyi oluşturduğu ideolojisine paralel olarak Hollywood filmleri de bu ideolojiyi tekrarlamaktadır. Sonuç olarak Kırel'in de belirttiği gibi Amerika'ya ve Amerika'nın dayattığı yaşam biçimine duyulan albeni, sinema salonlarından Hollywood filmleri vasıtasıyla dünyaya yayılmaktadır (Kırel, 2006, s. 58). Tezin örnekleminde yer alan filmler ışığında Hollywood sinemasını biçimsel olarak ve içerik bakımından ulusötesileştiren dinamiklere bakıldığında söz konusu ideolojik paradigmaların bu filmlerde de söylem ve imgeler aracılığıyla ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filminde Kaptan Amerika karakterinin tüm mücadelesi dünyayı kurtarmaya yöneliktir. Film metninin seyirciye sunduğu bilgide diğer savaşçıların Kaptan Amerika'nın gücü etrafında toplanması gerektiği yer almaktadır. Bu yolla Amerika'nın dünyanın hamisi olduğu ideolojisini taşıyan düşünce bu *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filminde yenilenmekte ve seyirciye Amerika'nın dünyayı kurtaran güç olduğu inancını benimsetmektedir. *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filmine paralel olarak *Transformers: Kayıp Çağ* filminde de benzer bir anlatı ekseni dikkati çekmektedir. Kendi halinde yaşayan sıradan bir Amerikan ailesi olan Yeager ailesi dünyaya tehlike ve korku salan kötücül güce karşı büyük bir direnç göstermektedir. Baba, kızı ve kızının sevgilisinden oluşan Amerikalı ekip dünyayı ve evrenin geleceğini sağduyusu, cesareti ve korkusuzluğu ile bu büyük tehlikeden kurtarmıştır. *Yenilmezler* ve *Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı* filmlerinin de buna benzer bir ideoloji taşıdığı görülmektedir. Her iki film de evrenin geleceğinin ve güvenliğinin kötü amaçları olan güçler tarafından tehlikeye atılmasını konu edinmektedir. Amerika'nın dünyayı kurtarmaları amacıyla bir araya getirdiği süpergüçler ise Kaptan Amerika etrafında toplanarak bu tehlikeye karşı koyacak, ortadan kaldıracak ve evreni kurtaracaktır. Kaptan Amerika bu durumda diğer süpergüçlere liderlik etmekte, onları yönlendirmekte ve dünyayı kurtarma misyonuna yönelik

olarak organize etmektedir. Bu anlamıyla Kaptan Amerika'nın filmdeki konumu, yapısı ve duruşu Amerika'nın reel politikteki gücünü ve dünyaya hâkim olan egemen yapısını sembolize etmektedir.

Ürettiği gişe filmlerinin ön tanıtım ve devam filmlerinin çekilmesi, yeniden gösterimlerinin yapılması Hollywood sinemasının gişe filmlerinde derinlemesine uzmanlaştığının bir göstergesidir. Öyle ki Star Wars gibi 1970'li ve 1980'li yılların gişe filmleri hayatta kalmayı başararak ortaya çıktıkları günden günümüze değin seyircinin ilgisini taze tutarak küresel mitlere dönüşmüştür (Decherney, 2019, s. 145). Dünyanın dört bir yanından küresel hayran kitlelerine sahip olan Hollywood yapımı filmler Amerikan sınırlarını aşarak seyircinin beğeni ve tercihlerini yönlendirme neticesinde kimlik veya kültürel farklılık gözetmeksizin ulusüstü bir seyirci kitlesinin oluşmasını sağlamıştır. Tezin örnekleminde yer alan tüm filmler bu bağlamda dünya çapında ve yıl bazında en fazla izlenen yapımlar olmalarının yanı sıra Amerika da dahil olmak üzere pek çok ülkede gişede bir numara olma başarısını elde etmiştir. Söz konusu filmler dünya çapında öylesine büyük bir başarı elde etmiştir ki filmlerin sunduğu içerikler diğer sektörleri besleme ve onların pazarlama stratejilerinin bir parçası olma durumuna gelmiştir. Bu filmler, tüm ulusal sınırları aşarak küresel bir başarı göstermiştir. Bu filmler özelinde elde ettiği bu başarının ardında Hollywood sinemasının üretim planlamasını küresel bir vizyonla gerçekleştiriyor olması yatmaktadır. Hollywood filmleri bu anlamıyla Amerikan kültürünü dünyaya filmler aracılığıyla yayar ve Amerikan kültürünü merkezi bir konuma taşırken sinemaya ulusötesi bir boyut kazandırmaktadır.

Göstergebilimsel analiz yöntemi ile incelenen tüm filmlerde ortak olarak ortaya çıkan ve filmlerin ulusötesi bir anlam kazanmasını sağlayan temel noktalardan biri, kurgulanan mekanın boyutlarının küresel olmaktan evrensel olmaya doğru evrilmiş olmasıdır. 2001 yılı öncesine kadar mekansal düzenlemesi dünya sınırları içerisinde gerçekleşen Hollywood filmlerinde bilimsel gelişmeler ile evrenin sınırlarının keşfedilmesine paralel olarak dünya sınırlarının dışına taşan bir genişlemenin yaşandığı görülmüştür. Bu genişleme, Hollywood sinemasında son dönem yapımlarında bir eğilim olarak ön plana çıkmaktadır. Hollywood filmlerinde mekanın ve zamanın boyutlarının dönüşmesiyle ilgili Ünsal Oskay şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Bilimkurgu filmlerinin kimisi bronz çağında kimisi ise uzay çağında geçebiliyor. Kimisi yerkürenin merkezinde, kimisi insan bedeninin içinde, kimisi ise galaksilerde geçebiliyor. Kiminde uzay adamları, kiminde ‘canavarlar’, kiminde robotlar, kiminde de kutsal varlıklar, kiminde de bunların hepsi birden ayrıca insan görünebiliyor. Kısmen çeşitli bilim dallarından bilgiler, kısmen kurgudan ibaret öğeler alınıyor ve bunlar bir araya getiriliyor. Ama hepsinde salgın hastalıklar, kimlik yitirimi, homojenleştirim, kitlesel kırımlar, endişe ve dehşet duygusu yaratan öyküler işleniyor. Kimisinde atom çağını, kimisinde soğuk savaşı, kimisinde ise McCarthy Dönemi’ni dolaylı olarak anlatan metaforlara rastlanıyor. Bunlar, toplumların gerilim dönemlerine denk geliyor” (Oskay, 2018, s. 179-180).*

Örnek filmlerden seçilen görsellerin taşıdığı iletiler düz anlam, yan anlam ve üstdil düzeylerinde incelenerek çözümlenmiştir. Yapılan çözümler bu iletilere 2001 yılı itibarıyla Amerikan popüler sinemasında genel olarak ulusötesileşme eğilimi kazandırma amacıyla bilinçli olarak yer verildiği ortaya çıkarmıştır. Örnek filmlerde görülen ve 2001 yılı sonrası

Hollywood, insanlık için dünyanın sınırlarının ötesine uzanan bir etkileşim alanı yaratma fikrini filmler aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Hollywood filmlerinde mekanın boyut değiştirmesi ve dünya sınırlarının dışına taşınarak evreni kapsaması zamanın boyutlarında değişiklik yaşanmasına neden olmuştur. Mekanın ve zamanın boyutlarında yaşanan bu değişim ve genişleme Hollywood filmlerine ulusötesi bir derinlik kazandırmaktadır. Zamanda ve mekanda yaşanan kaymalar ve zamanın ve mekanın boyutlarında ve sınırlarında yaşanan genişlemeye örnek filmlerin tümünde rastlanmaktadır. *Harry Potter, Yüzüklerin Efendisi, Kara Şövalye, Avatar, Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor ve Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerinde fantastik imgeler aracılığıyla mekanın yeniden şekillendiği ve bu şekillenmenin mekanın temsiline ulusötesi bir anlam derinliği kazandırdığı ortaya çıkmaktadır. Buna paralel olarak Hollywood sinemasında nesnel zamandan uzaklaşarak gerçek-ötesi bir zamana vurgu yapılmaktadır. Zaman, Hollywood filmlerinde nesnel algıların ötesinde gerçeklikten büsbütün uzak biçimde ele alınmaktadır. “*Şimdiki zaman yahut yalnızca bir “an” ile sınırlanan bir zaman diliminde kahramanlar, zamanda farklı boyutlara geçmekte ve yaşanan zamandan ve dolayısıyla gerçeklikten uzaklaşmaktadırlar*” (Orhanoğlu, 2011, s. 149). Zamanın ve mekanın Hollywood sinemasındaki yapısal dönüşümü filmlerin yarattığı evrenin ve anlatısının içerik özelliklerini ulusötesi olarak şekillendirmektedir. *Harry Potter* serisinin hangi zaman aralığında geçtiğinin bilinmediği gibi *Yüzüklerin Efendisi* serisinin nesnel zamandan uzakta kurgusal bir zaman aralığında geçtiği bilinmektedir. Yine *Karayip Korsanları: Ölü Adamın Sandığı,*

*Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu, Kara Şövalye, Avatar, Yenilmezler, Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı, Transformers: Kayıp Çağ, Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor, Yıldız Savaşları: Son Jedi ve Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* filmlerinde seyirci nesnel zamandan uzaklaşarak zamanın yeni ve gerçeklik ilişkisinin ötesinde bir boyut kazandığını görmektedir.

Tezin ele aldığı sorunsal çerçevesinde göstergebilimsel inceleme yöntemi ışığında analiz edilen filmlerde bu şekilde yer alan anlam yerleştirmeleri ve görüntü düzenlemeleriyle Hollywood sinemasının içeriğinin daha küresel, daha evrensel ve ulusötesi olarak ortaya çıktığı dikkat çekmektedir.



## 5. SONUÇ

“Küreselleşme Bağlamında Hollywood Sinemasının Ulusötesiliği Yeniden İnşası: 2000 Sonrası Hollywood Filmlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi” başlıklı bu tez çalışması; siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşanan konjonktürel dalgalanmalara bağlı olarak mikro ölçekte Hollywood sinemasının, makro ölçekte ise dünya sinemasının değişim ve dönüşüm sürecine odaklanarak bir yanıla Hollywood’un dünya sinemasına egemen konumunun ulusal sinemaları nasıl etkilediği, diğel yanıla ise küresel bir güç olarak kendisini nasıl ön olana çıkardığını ortaya koymaktadır.

Küreselleşme, insan hayatı üzerinde etkisini tarihte hiç olmadığı kadar gösterdiği zaman dilimi olan 1980’li yıllardan günümüze kadar geçen sürede tüm sosyal bilimler alanında yapılan çalışma ve araştırmalara büyülu bir kavram olarak yön vermeye devam etmiştir. Yapılan tüm çalışma ve araştırmalar bir noktada doğrudan ya da dolaylı olarak küreselleşme ile ilişkilendirilmektedir. Dünyada yaşanan siyasal ve toplumsal hareketlilikler, ekonomik gelişmeler, kültürel etkileşim ve dönüşümler küreselleşme kavramı ile açıklanmaya çalışılmaktadır. Düşünürler ve bilim insanları, insan ve toplum hayatını en fazla etkisi altına alan bir olgu olarak küreselleşmeyi olumlu ve olumsuz etkileriyle birlikte bir süreç olarak ele almakta ve bu anlamda küreselleşmeyi dünyaya hâkim olan sistemin başlıca nedeni olarak konumlandırılmaktadır. Tez bu noktada küreselleşmeyi sinemaya etkileri bakımından düşünüldüğünde Hollywood’un rüzgarını arkasına almasına, Birinci Dünya Savaşı’ndan bu yana gelişen, genişleyen film endüstrisini daha ileri noktalara taşımasına ve ulusal sinemalar karşısındaki konumunu güçlendirmesine neden olan bir olgu olarak değerlendirmektedir.

Küreselleşme, içerisinden geçtiğimiz dönemin hâkim eğilimi olarak çağımızın en büyük gerçeklerinden birini temsil etmektedir. Günümüz dünyası üzerinde yaratmış olduğu ekonomik, siyasi, kültürel alanlardaki etkileriyle küreselleşme, küresel ölçekte yaşanan hızlı ve bir o kadar da köklü değişimlerin gölgesinde özellikle son yıllarda sıkça tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Küreselleşmenin toplum hayatını yalnızca tek bir boyutta tesiri altına alan bir olgu olmadığı ortaya çıkmaktadır. Küreselleşme; ekonomik, siyasi, teknolojik, kültürel ve toplumsal olmak üzere toplum hayatının tüm alanlarında yaşanan gelişmeleri etkileyen ve bu gelişmelerden etkilenen dinamik bir yapıdadır. Tüm alanlarda yaşanan değişim ve gelişimleri küreselleşme kavramı ile açıklamak mümkün olmakla birlikte küreselleşmenin itici gücü olarak

iki ana unsurun ortaya çıktığı görülmektedir. Bunlardan ilki iletişim ve teknoloji alanlarındaki güç; ikincisi ise ekonomik alandaki güçtür. Küreselleşmenin en temel ekonomik sonuçlarından biri, küresel kapitalizmin gelişip yaygınlaşması neticesinde küresel ölçekte ekonomik dengelerin değişmesi, yeni ekonomi politikalarının ortaya çıkmasıdır. Ekonominin küreselleşmesi neticesinde neoliberal ekonomi politikaları ortaya çıkmış, yatırım olanaklarının yapısı değişmiş ve ulusötesileşmiştir. Bu küresel ekonomik süreç, devletlerin ekonomi üzerindeki etkilerini de kısıtlamaktadır. Küreselleşmenin ekonomik sonuçlarından bir diğeri ise Amerika Birleşik Devletleri'nin dünya ekonomi piyasasının hâkim gücü haline gelmiş olmasıdır. İkinci Dünya Savaşı'ndan iki süper güçten biri olarak ve yükselerek çıkan Amerika, küreselleşme rüzgârını da arkasına alarak kendi lehine dünya çapında egemen bir ekonomik alan yaratmıştır. Bu süreç, ulusal ekonomilere darbe vururken İkinci Dünya Savaşı sonrasının süper güçlerinden biri olan Amerika Birleşik Devletleri ekonomisini güçlendirmiştir. Emperyal politika ve stratejilerin siyasi ve ekonomik gelişmeleri yoğun bir biçimde etkilediği ve bu hareketliliklere yön verdiği günümüz koşullarında Amerika Birleşik Devletleri'nin ekonomi politikaları uluslararası sermayeyi domine etmektedir. Güçlü ekonomisinin yanında küresel şirketlerin birçoğunu bünyesinde barındırması ve küresel kurumların merkezi konumunda bulunması dolayısıyla Amerika Birleşik Devletleri teknoloji alanındaki egemenliği de ele geçirmiş bulunmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nin küresel anlamda tek başına karar alabilme ve uygulayabilme özgürlüğü her geçen gün artarken ulus devletler Amerika Birleşik Devletleri'nin ekonomik ve siyasi nüfuzunun artmasından siyasal anlamda ulusötesi belirlenen hak ve hukuk ilkeleri dışına çıkarak 'tek' başına karar alabilme kuvvet ve becerisini kaybetme noktasında etkilenmektedir. Ulus devletin siyasal anlamda 'gerileme' sürecine girmesi, daha ziyade ulus devlet olgusunun günümüz koşulları ile ilişkilendirilmesinin güç olduğu fikri üzerinde şekillenmektedir. Bu anlamda ortaya çıktığı dönemin konjonktürü içerisinde özgürlükçü ve ilerici olarak nitelendirilen ulus devlet ve onun ideolojik boyutu olan ulusçuluk, günümüz koşulları içerisinde tutucu, çağdışı kalmış ve misyonunu tamamlamış olarak kabul görmektedir. Daha ileri giderek ulus devlet kurgusunun toplumsal, ekonomik ve siyasi gelişmelerin meydana getirdiği bir zorunluluk sonucunda yerini ulus devletleri aşan, ulusötesi yeni siyasi yapılanma biçimine bıraktığı düşünülmektedir. Temel motivasyonu birleştirme, aynılaştırma, benzetme üzerine olan küreselleşme pek çok alanda olduğu gibi kültürel alanda da insan hayatına nüfuz ederek insanların günlük pratikleri üzerinde radikal değişimler meydana getirmiştir. Küreselleşen dünyada toplumları birbirinden ayıran kültürel özelliklerin,

farklılıkların ve formların sönümlendiği ve düşünürlerin küresel kültür olarak kavramsallaştırdığı kimliksiz, eklektik bir içeriğin inşa edildiği ortaya çıkmaktadır. Küresel çaptaki kültürel benzeşme neticesinden ulusal kültürlerin ulusal değer ve özellikleri kaybolmakta kültürel benzerlik ise artış göstermektedir. Küreselleşme ayrıca, mekânın ve coğrafyanın getirdiği farklılıktan kaynaklanan kültürel çeşitlilikleri törpüleyerek, birey ve toplumlarının yaşam tarzlarının, tüketim alışkanlıklarının, değer yargılarının kısaca yaşama dair icra ettikleri kültürel etkinliklerinin benzeşmesine neden olmaktadır. Toplumların tüketim kalıpları, yeme-içme alışkanlıkları üzerinden birbirleri ile benzeşmesine yol açması bakımından küreselleşme toplumları etkisi altına almaktadır. Kültürel homojenleşme şeklinde kavramsallaştırılan bu benzeşme olgusu, küresel kültürün Batı kültürü ve/ya Amerikan kültürü etkisiyle standartlaştığı fikrinden doğmaktadır Küreselleşme de bu standartlaşmasının, yaşam biçimlerinin giderek ‘Amerikanlaşma’sının başlıca nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Küreselleşme Amerika Birleşik Devletleri’nin ekonomik siyasi, sosyo-kültürel alanlarda etkin bir biçimde rol aldığı bir süreç olarak değerlendirilmektedir.

Sırasıyla telgraf, telefon, radyo, televizyon gibi araçların icadıyla birlikte iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler dünyayı bir ucundan bir ucuna bilginin taşınımı ve uzak mesafedeki insanların birbirleri ile daha yoğun ilişki içerisinde olması bağlamında daha yakın kılmıştır. Toplum yaşamını ekonomik, sosyal, siyasi ve kültürel yansımaları ile etkisi altına alan küreselleşmenin içerik ve üretim ilişkileri bağlamında düşünüldüğünde sanat yapıtlarını etkisi altına aldığı görülmüştür. Bununla birlikte küreselleşmenin etkileri yaygınlaşmadan önce, ulusal sinemalar kendi coğrafyasının kültüründen beslenen anlatısı, kendi finansal kaynakları ile yönetilen üretim yapısı ve dağıtım ve gösterim aşamasındaki hâkimiyeti ile dikkat çekmekteydi. Üretim pratiklerini belli başlı çalışmalar dışında kendi ulusal sınırları içerisinde gerçekleştiren ulus devletler; zaman içerisinde kendi kültüründen, kendi kimliğinden beslenen bir sinema anlatısı geliştirmiştir. Bu anlatı, bir ulusun sinemasını diğer ulusun sinemasından ayıran nitelik ve karakterle donatılmıştır. Bu doğrultuda ulusal sinema, kendi sınırları içerisinde kendi ekonomik olanakları ile üretilmekte ve kendi kültürünü yansıtmaktadır.

Ulusal kavramı bir topluma ait tüm değerleri ifade etmektenken ulusal sinema en sade biçimiyle bir ulusa ait sinemasal ürünlerin tümü şeklinde ifade edilmektedir (Özön, 2000, s. 817-818). Ulusal sinema; bir yanıyla bir ulusun geçmişini, bugününü ve geleceğini, kültürel

mirasını, geleneklerini, ortak kimliğini ve sürekliliğini yansıtarak o ulusun iç dinamiklerine odaklanmaktadır. Diğer yanıyla ise ulusal sinema Hollywood sineması dışında kalan sinemaları ifade etmek üzere kullanılan bir ifadedir. Ulusal sinemadan söz etmek, filmin yapım aşamasında ortaya çıkan etnik kimliğe dayalı bir birlikten söz etmek anlamını taşımaktadır. Bu çokuluslu yapı, tüm yönlerden heterojen bir kimliğe işaret etmekte ve bu kimliği gerekli kılmaktadır. Diğer yandan ulusal sinema incelemesi filmin ulus devlet desteği ile üretilmesinin yanı sıra dağıtım, gösterim, izleyici ve söylem üzerine de odaklanmayı gerektirmektedir. Bu şekliyle ulusal sinema; ulusal kimlik, gelenek ve kültürü homojen, yerleşik ve değişkenlik göstermeyen dinamikler olarak kategorize etmektedir. ‘Ulusal’ kavramı ortaya çıktığı günden bu yana kadar varlığını günümüze taşımayı başarmıştır, ancak toplumsal dönüşümlere bağlı olarak ulusal kavramına karşılık gelen ‘anlamların’ sosyal, ekonomik ve siyasi değişimlere ve baskılara göre farklılaştığı da görülmüştür.

Ulusal sinema kavramı günümüzde çeşitli nedenlerle tartışmalı bir kavram haline gelmiştir. Küreselleşmenin baş döndürücü hızının sinemanın yapısında yaratmış olduğu çeşitli değişimler bu nedenlerin başında gelmektedir. Filmin yapımcısının, yönetmeninin, oyuncularının ve teknik kadrosunun etnik kökenleri veya yapım olarak ait oldukları ülkeler ve filmin üzerinde geçtiği coğrafya da bir filmin hangi ulusa ait olduğu noktasında yeterli ipucunu vermekte yetersiz kalmaktadır. Küreselleşme olgusuna bağlı olarak toplumlararası kültürel geçişkenliğin artması, kimliğin inşasında yaygınlaşma eğilimi gösteren melezlik, iletişim ve ulaşım olanaklarının çoğalmasına bağlı olarak insan hareketliliğinin hız kazanması, çok kültürlü toplum yapılarının oluşması gibi dünyayı etkisi altına alan gelişmelerin sinemayı da ulusal nüvelerin azalması ve melezlil noktasında etkisi altına aldığı görülmüştür. Filmin anlatı yapısı içerisinde yaşanan dönüşümlerine küresel ekonomik hareketliliğe bağlı olarak üretim biçimlerinin de uluslararasılaşması eklendiğinde günümüzde ulusal sinemaların ulusallığı ya da geleceği başlı başına tartışmalı bir alan haline gelmiştir. Küreselleşmenin sinemadaki yansımaları ulusal sinema üzerinde bir açmaza sebebiyet vermiştir. Bu açmazların oluşumuna neden olarak küreselleşmenin sonucunda kültürel formların hibritleşmesi, sınırların geçişkenliğinin artması, kimliklerin iç içe geçerek melezleşmesi gösterilebilir. Bu durum ulusal sinemaların sınırları içerisinde üretildiği toplumun kimliği, kültürü ile özgün anlatısal özellikleri ile donatılmış olduğu düşüncesini kendiliğinden zayıflatmaktadır. Hollywood bu şekilde ulusal sinemalara rakip olan ancak onları zaman içerisinde kendisine benzeten bir

sistemi dünya sinemasına egemen kılmayı başarmıştır. Ulusal popüler sinema Hollywood sinemasının biçimsel ve içeriksel özelliklerini taşıması bakımından Hollywood ile benzeşmektedir. Dolayısıyla ulusal sinemaların egemen kültürü, bu egemen kültürün ideolojisini taşıyan ve filmler aracılığıyla dünyaya yayan Hollywood sineması ile rekabet edebilme olasılığı her geçen dönem biraz daha ortadan kalktığı görülmüştür.

Ulusal sinemaların küreselleşme etkisi ile faaliyet alanlarının daralması, küresel sermayeye bağımlı hale gelmesi ve daha da önemlisi sinemada uluslararası işbirliklerinin yoğunlaşması ulusal sinemaların karşısına sinemada ulusötesileşme eğilimini çıkarmıştır. Sinemanın bir icat olarak ulusötesi doğasının yanına günümüzde küreselleşme ile yaşanan gelişmeler eklenince sinemada ulusötesilik boyutunun geniş açılımlar kazandığı ve kazanmaya devam edeceği görülmektedir.

Sinema ortaya çıktığı dönemden itibaren kolektiviteye en fazla gerekinim duyan sanat dallarından biri olmuştur. Film yapma amacı doğrultusunda farklı kimlik ve kültürlerin bir araya gelmesi sinemada küreselleşmenin de etkisiyle ulusal sınırları aşan bir oluşumun meydana gelmesini sağlamıştır. Ulusötesi sinema olarak kavramsallaştırılan bu eğilim, özellikle küreselleşen dünyanın koşullarına karşılık olarak gelişen bir form olarak dikkat çekmektedir. Ulusötesi sinemanın ise kavramsal olarak uluslararası işbirliğinden doğan estetik, siyasi veya ekonomik sonuçlardan ziyade sinemada uluslararası ortak üretim ya da işbirliğini ifade etmek için kullanıldığı görülmüştür. Ulusötesi sinema yine ulusal sinemalarla açıklanmaya çalışılan pek çok konuda görülen sınırlılıklar nedeniyle ortaya atılmış bir kavramdır. Bu kavram, film yapım ve dağıtımının doğasının küreselleşmeyle birlikte farklılaştığına vurgu yapmaktadır. Bu kavram özellikle küreselleşen dünyanın koşullarına karşılık olarak sinemada gelişen bir form olarak dikkat çekmektedir. Ulusötesi sinema kavramı, sinemanın kültürel bir alışveriş olduğu, melezlikle karakterize edildiği ve sınır ötesi pazarlarla ilişki içinde var olduğunun benimsenmesi gerçeğinden yola çıkılarak ortaya çıkmıştır. Ulusötesi sinemanın temel özelliği olarak filmler ortak fonlarla üretilmekte ve yine ortak fonlar aracılığıyla dağıtımı ve gösterimi yapılmaktadır. Filmlerin üretimi uluslararası ortak yapımlar aracılığıyla yapılmakta ve yine uluslararası ortak yapımlar aracılığıyla dağıtımı ve gösterimi yürütülmektedir.

Festival sineması ya da sanat sineması kapsamında üretilen filmler de üretim pratikleri, içerik ve söylem bakımından ulusötesi dinamiklerin taşıyıcısı olabilmektedir. Bu anlamıyla

festival sineması ya da sanat sinemasını ulusötesileyen koşullar ile Hollywood sinemasını ulusötesileyen koşullar birbirinden farklılaşmaktadır. Festival sineması ya da sanat sineması özellikle fonlama sistemleri aracılığıyla farklı ülkelerin ortak yapımını üstlenmesi noktasında ulusötesileşmektedir. Ancak birden fazla sayıda ülkenin bir filmin ortak yapımcısı olması o filmin ulusötesi bir anlatıya sahip olmasını veya ulusötesi olarak nitelendirilebilmesini garanti altına almamaktadır. Bunun yanı sıra yine festival sineması ya da sanat sineması kapsamında üretilen bir filmin yapım ekibinin çeşitli etnik kimliklerin bileşiminden oluşması o filmi ulusötesileştirmeye yetmemektedir. Yine festival sineması ya da sanat sineması kapsamında üretilen filmlerde birden fazla dilin kullanıldığı, birden farklı ülkede çekimlerinin yapıldığı görülebilmekte ancak tüm bu koşullar o filmi ulusötesi bir film olarak tanımlayabilmek noktasında yeterli görülmemektedir. Bu anlamda sanat sinemasının ulusötesiliğinin aynı coğrafyada yer alan ülkeler arası işbirliklerine dayanıyor olması bakımından bölgesel bir yapıda olduğu dikkat çekerken, Hollywood sinemasının ulusötesiliğinin ise tüm dünyayı etkisi altına alan bir düzenin kurucusu olarak küresel bir yapıda olduğu görülmektedir.

20. yüzyılda dünya genelinde yaşanan olaylar ve savaşların sinema alanında yarattığı boşluğu hızlıca dolduran ve sinemanın erken dönemlerinde endüstrileşmeyi ve kurumsallaşmayı başaran Hollywood sineması, küreselleşme çağında ise kültür üreten, pazarlayan, ihraç eden bir endüstriye dönüşmüştür. Günümüzde bir kültür endüstrisi kurumu olarak Hollywood sinemasının hâlihazırda film yapım biçimi evrensel ve küresel nitelik taşımaktadır. Dünyanın her yerinden yetenekleri belirleyerek tek bir merkezde, Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan Kaliforniya Eyaleti'nin Los Angeles şehrindeki Hollywood kasabasında buluşturmaktadır. Hollywood, farklı kimliklerden ve kültürlerden isimleri film yapım sürecine dâhil etmek üzere biraraya getirmektedir. Bu noktada Hollywood sineması dünya çapında oyuncular, yönetmenler, teknik ekip tarafından bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Dolayısıyla Hollywood sinemasının farklı kimlik ve kültürleri ağırlayan bir evsahibine dönüşmesi Hollywood'u Amerikan ulusal sineması olarak düşünmeyi ve kabul etmeyi zorlaştırmaktadır. Farklı kimliklerin Hollywood'a beraberinde çokdilliliği, çokkültürlülüğü de taşımış olması bunun başlıca nedenleri arasındadır. Bu anlamda tezin en temel varsayımı, Hollywood sinemasının biçimsel olarak film yapım pratiğinin ulusötesileşmesinin yanında 2001 yılından bu yana filmlerde söylemin inşasının ve görüntü düzenlemesinin de buna paralel olarak ulusötesileşme eğilimi gösterdiğine ilişkindir. Tez bu

noktada Hollywood'da ulusötesileşme eğilimin başlangıç noktası olarak 11 Eylül olaylarını görmektedir. Zira 11 Eylül olayları Amerika'nın küresel siyasetinde radikal bir değişim yaşanmasına neden olurken, bu radikal değişimin Hollywood sinemasına yansımaları ulusötesileşme şeklinde olmuştur. Amerika'nın dış siyasette aşırı yayılmacı bir güç haline gelmesi ve yine yayılmacı bir anlayışı benimsemesinin Hollywood yapımlarına da yansıdığı ve Hollywood yapımlarının içeriğini de yayılmacı bir anlatı politikası ekseninde şekillendirdiği net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Tez, filmlerin üretiminde çok uluslu katılımı, çoklu mekânlarda çekimi ve çokdilliliği önceleyen biçimsel özelliklerinin yanı sıra görsel düzenlemelerinde de farklı türlerin etkileşimine, gezegenlerarasılığa/dünyalararasılığa, gerçek ile kurgusal öğelerin bir arada sunumuna, farklı dünyaların birbirine karışmasına, tüm türlerin evrenin geleceği için bir araya gelmesine; hibritleşme, melezlik, yeni aidiyet biçimlerine odaklanarak Hollywood sinemasının ulusal nüvelerin ötesinde ulusötesi bir karakteri temsil ettiğini ortaya çıkarmıştır.

Hollywood'un majörleri her yerde olma, dünyanın her noktasındaki seyirciye ulaşma motivasyonu ile ve büyük çoğunlukla ticari kaygılarla üretim yapmaktadır. Çağdaş Hollywood'un büyük stüdyoları ayrıca çokuluslu ortaklıkların bir parçasıdır. Hollywood sinemasına ilişkin tezin temel çıkış noktasını oluşturan bu düşünce, Hollywood sinemasını ülke sinemaları/ulusal sinemalar karşısında egemen bir konuma taşımıştır. Endüstrileşmenin yanı sıra sinemaya yön veren gelişmelere öncülük etmesi ve günümüzde neredeyse her yeni teknolojiyi dünya sinemasına kazandıran yegâne güç olması Hollywood sinemasını ayrıcalıklı bir konuma taşımaktadır. Bunun yanı sıra yapım, dağıtım ve gösterim modellerinin küresel biçimde şekillenmesi, sinemada üretim koşullarının yapısal olarak farklılaşmasına neden olmaktadır. Bu farklılaşma şüphesiz yeni bir anlatı modelini de beraberinde getirdiğine işaret etmektedir. Hollywood'un majörleri pek çok film yapım şirketini bünyelerine dâhil etmiştir. Bunun neticesinde majörler sinemada yapım, dağıtım ve gösterim mekanizmasını bir zincir gibi birbirine bağlamış ve film yapım sürecinin kontrolünü ve hâkimiyetini kendi bünyesinde toplamıştır. Ulusötesi korporasyonların işbirliği çerçevesinde sürece dâhil olması ise Hollywood film üretici şirketlerinin yapısını ulusötesileştirmiştir.

Eğlence üreten bir endüstri olarak Hollywood, filmleri egemen ideolojinin yeniden üretildiği popüler kitle kültürü ürünü olarak sunmaktadır. Kültürü bir endüstri haline getirerek

ürünlerini ticari birer meta olarak üreten Hollywood yapımı içeriklerin en belirgin özelliği, seyirciyi tüketime özendirmesidir. Hollywood'un seyircisine hâkim ve üstün bir yaşam standardı ve biçimi sunmakta ve her filmde bu standartları ve biçimi görünür hale getirmektedir. Hollywood sinema endüstrisinin devamlılığını sağlayan önemli unsurlardan biri, küresel seyircinin arzu ve beklentisine göre içerikler üretmesidir. Küresel seyircinin sinemasal içeriklere karşı takındığı tutum ve tüketim alışkanlığı Hollywood sinemasının üretim yapısına şekil vermekte; Hollywood ise ürettiği içerikler ile seyircinin zihnini kontrol altında tutmaktadır. Hollywood sineması, sinemadaki hâkim konumunu özellikle ürettiği filmlerden elde ettiği gişe başarısı ile oluşturmaktadır. Kültür endüstrisi ürünü olarak değerlendirilen içerikler üreten ve filmleri dünya çapında en fazla izleyici sayısına ulaşmayı başaran Hollywood sineması bu şekilde sinemada ekonomik ve kültürel/ideolojik üstünlük sağlamaktadır. Bunun yanı sıra Hollywood filmleri aracılığıyla kültürel birikimleri transfer etmekte ve satışa sunmaktadır. Hollywood sineması toplumların yeme-içme alışkanlıklarını, giyim tarzlarını, değer yargılarını kısaca kültürel dinamiklerini yavaş yavaş eriterek köksüzleştirmektedir.

Hollywood sinemasının hitap ettiği, kucakladığı seyircinin niteliksel olarak kozmopolit ve uluslararası olmasının sinema anlatısının da doğal olarak ulusötesi şekillendirmektedir. Kozmopolit ve uluslararası bir seyirci kitlesine hitap etme ve küresel seyirciyi kucaklama motivasyonu Hollywood'u filmlerini sınıfsız, küresel seyirciyi Amerikan egemen kimliği ve kültüründe birleştiren bir anlatı formülü ile üretmeye itmiştir. Bu anlamda Hollywood sineması başından beri seyircilerinin ulusal çeşitliliği ve farklılığı nedeniyle küresel ve ulusötesi bir çekiciliğe sahiptir. Hedef kitlesinin yalnızca Amerikan seyircisi değil, bunun aksine küresel seyirci olması Hollywood'un üretim stratejisini ve içeriklerini iç pazara yönelik değil dış pazara göre şekillendirdiği görülmüştür. Küresel seyirciye göre şekillenen içerikleri Hollywood'u Amerikan ulusal sineması olmaktan çıkararak ona büsbütün ulusötesi bir nitelik kazandırmaktadır. Bu anlamda Hollywood sinemasını Amerikan ulusal sineması olarak tanımlayabilmenin önündeki ana engel, Amerika Birleşik Devletleri merkezli film yapım şirketlerinin ulusötesi şirketler ile yapmış olduğu iş birlikleridir. Küresel ve yerel ortaklıklar kurarak ulusal sinemaların gişe hasılatında büyük pay sahibi olma stratejisini geliştirmiştir. Bu anlamda dünya çapında yapılan bu işbirlikleri çeşitli örnekler ile oraya çıkmaktadır. Bunun önemli örneklerinden biri Hollywood film yapım şirketlerinden Fox Grubu'nun, Çin Halk Cumhuriyeti'nden Emperor Motion Pictures ile yapmış olduğu işbirliğidir. Bu işbirliği

kapsamında Mandarin dilinde *Sara* (2005) ve *Hot Summer Days* (2010) filmleri ortaya yanı sıra Warner Brothers şirketi, CMC grubu ve TVB ile ortaklıklar geliştirerek yine Çin Halk Cumhuriyeti piyasasında etkin biçimde rol alacağı belirtmiştir (www.milliyet.com.tr). Bu kapsamda bakıldığında Hollywood'un sınırları dışında yapmış olduğu yerel işbirlikleri kendi sinema hacmini artırmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte ülke sinemalarının kendi dilinde üretim yaparak ulusal sinemaları kendi özgün dil ve kültürü ile yenilgiye uğratmayı planlamıştır. Bu anlamda Hollywood, yerel işbirlikleri aracılığıyla ülke sinemaları üzerinde egemenlik sağlamayı hedeflemektedir. Filmler aracılığıyla küresel seyirciyi hedefleyen, üretim yapısı ulusötesi işbirlikleri ile şekillenen, farklı kimlik ve kültürleri üretim sürecine dâhil eden, filmlerinde çokdilliliği ve ortakyapımları genel bir özellik olarak ortaya çıkaran, ulusal kültürel değerlerin ötesinde ulusötesi egemen kültür ideolojisini serimleyen, mekânı ve zamanı gerçek boyutlarının ötesinde kurgulayan Hollywood sinemasının bu dinamikleri neticesinde ulusötesi bir nitelik kazandığı görülmüştür.

Küreselleşmenin toplum yaşamına ekonomik, siyasi, kültürel etkileri tartışılırken bir sanat dalı olarak sinemayı da derinden etkilediği görülmektedir. Bu etkilerin en temel örneklerinden biri içerik ve üretim olanakları dâhilinde düşünüldüğünde şüphesiz sinemayı ortaya çıktığı günden günümüze değin hiç olmadığı kadar küresel hale getirmiş olmasıdır. Küreselleşmenin günümüz dünyasında daha ziyade Amerikan yaşam biçiminin diğer toplumlar üzerindeki etkisine dayanan yapısına paralel olarak küreselleşme büyük oranda Hollywood sinemasının etki alanının ve faaliyetlerinin genişlemesini sağlamıştır. Bu anlamda küreselleşme, Hollywood sineması için kültürel ve ekonomik anlamda olumlu bir ortam yaratmıştır.

Ürettiği içeriklerin dünya pazarında karşılık bulması ve küresel seyirciyi sinema salonlarına çekebilme stratejisi ile şekillenen üretim anlayışı Hollywood'un ulusötesi temalara eğilmesine neden olmuştur. Bu ulusötesi temalara özellikle 2001 yılı sonrası yoğun bir eğilim gösteren Hollywood, seyirciyi içerisinde yaşadığı dünyanın sınırlarının ötesine taşımaktadır.

Tezin araştırma evreni dâhilinde örneklem olarak belirlenerek göstergebilimsel analiz yöntemi ile çözümlemesi yapılan on beş film, Hollywood sinemasının ulusötesiliği inşasının mikrokozmosunu sunmaktadır. Söylemi ve görüntüyü bir anlam çerçevesinde inşa eden anlatısıyla uzam, zaman, kimlik ve kültür boyutları ile inşa edilen ulusötesi anlatı Yine tezin

örnekleminde yer alan ve gösterbilimsel yöntem ile çözümlemesi yapılan filmlerde ortak olarak dikkati çeken en önemli nokta farklı gezegenlerde, farklı dünyalarda yaşıyor olsa da farklı türlerin, farklı kimliklerin ve farklı kültürlerin temsilcileri olsa da birbirleri ile karşılaştıkları anda iletişim kurabilmeleri ve birbirlerini anlayabilmeleridir. Filmler, gerçek dünyanın sınırları içerisinde iletişim ve ulaşım olanaklarının gelişmesine bağlı olarak insanların kendilerini bir dünya vatandaşı olarak kabul etmeleri paralelinde karakterlerini küresel temsil ve imgeler aracılığıyla sunduğu görülmüştür. Hollywood filmlerinin pek çoğunda ortak olarak özellik gösterdiği gözlenen karakterlerin filmin akışı içerisinde daima bir hareket, daima bir devinim içerisinde olmaları dikkat çekmektedir. İçerisinde yaşadığımız dönemin de en belirgin özelliklerinden biri olan sürekli hareket halinde olma durumu Hollywood filmlerindeki karakterlerde de ortaya çıkmıştır. Örneğin *Kara Şövalye* filminde Bruce Wayne'nin şirketi adına çalışan Fox'un ulusötesi işbirliği geliştirmek adına Hong Kong'a gittiğini görmekteyiz. Yine avatar filminde sömürgecilik faaliyetleri yürütmek üzere Amerikalı bir şirketin farklı bir gezegene hareketine tanık olmaktadır. Yenilmezler ekibinin evrenin geleceğini kurtarmak adına evrenin her noktasına hareket etme durumunu yine örnek gösterebiliriz. *Transformers: Kayıp Çağ* filminde ise dünyanın yok olmasına engel olmak üzere Çin'e yapılan seyahat anlatıda önemli bir ayrıntı olarak göze çarpmaktadır. *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerinin merkezinde yine gezegenlerarası seyahat bulunmaktadır. Bu noktada analizi yapılan örnek filmler üzerinden elde edilen bulgular ışığında Hollywood sinemasının söylemi ve görsel düzenlemeyi inşa ederken kimliği, kültürü, mekânı, zamanı ulusüstü bir noktaya taşıdığı ortaya çıkmıştır.

Filmler üzerinden yapılan inceleme neticesinde Hollywood sinemasında mekânın bilindik anlamının dışına taşıdığı ve sıradışı bir düzleme oturduğu tespit edilmiştir. Bu düzleme göre; Hollywood filmlerinde mekânın üç farklı tipte sergilendiği görülmüştür. İlk tipte gündelik ve sıradan dünyanın içerisine büyümlü durumlar girmektedir. İkinci tipte dünyadan bağımsız olarak büyümlü veya alternatif bir dünya sunulmaktadır. Üçüncü ve son tipte ise hikâyeye dünyada başlayarak sihirli, büyümlü bir dünyada ya da farklı bir gezegende sonlanmaktadır. Belli durumlarda hikâyenin sihirli, büyümlü ya da farklı bir gezegende başlayarak dünyamızda sonlandığı şeklinde bu durumun tersinin uygulandığı da görülmüştür. İlk tipte örnek olarak *Harry Potter ve Felsefe Taşı* filmini gösterebiliriz. *Harry Potter ve Felsefe Taşı* filminde Harry Londra'da teyzesinin yanında yaşamına devam etmektedir. Harry'nin Hogwarts Büyücülük

Okulu'na katılması ile gerçek dünya ile büyüdü dünyanın iç içe geçtiği görülmektedir. Öyle ki filmde gündelik ve sıradan dünyanın içerisine büyüdü olaylar girmektedir. İkinci tipe örnek olarak ise *Yıldız Savaşları: Güç Uyanıyor* ve *Yıldız Savaşları: Son Jedi* filmlerini gösterebiliriz. Zira her iki filmde de dünyadan bağımsız ve alternatif bir dünyanın/gezegenin inşa edildiği görülmektedir. Üçüncü ve son tipe ise Jake'in dünyada başlayan Pandora gezegeninde son bulan hikâyesini konu edinen *Avatar* filmini örnek gösterebiliriz. Hollywood'un inşa ettiği filmsel mekânlar genellikle dünyamızla ikincil bir dünyanın karşılaşmasından ya da birleşmesinden oluşmaktadır. Dünyamız bu noktada birincil mekânı/dünyayı; kurgusal ve dünya sınırlarının dışına taşan mekân ise ikincil mekânı/dünyayı oluşturmaktadır. Furby ve Hines'in ifade ettiği gibi Hollywood sineması, seyircinin filmler aracılığıyla ikincil dünyaya yaptığı yolculuk sonucunda yeni bir perspektif kazanmasına ve böylece yenilenmiş bir gerçeklik görüşü kazanmasına olanak sağlamaktadır (Furby ve Hines, 2014, s. 37-60). Bu iki dünya görsel ve işitsel bakımdan en uygun biçimde kurgulanmaktadır. Bununla birlikte Hollywood sinemasında zaman, fütürist bir bakış açısı ile kurgulandığı görülmüştür. Filmsel zamanlar, gerçek zamanın ilerisinde işlenmektedir. Hollywood sineması, zaman kurgusunu filmsel zaman ile gerçek zaman arasındaki uzaklık üzerine inşa etmektedir. Ayrıca ele alınan Hollywood filmlerinde zaman bükülebilmekte, karakterler zamanda yolculuk yapabilmektedir. Mekânın ve zamanın bu şekilde sıradışı kurgulanışı Hollywood filmlerine ulusötesi bir nitelik kazandırdığı ortaya çıkmıştır.

Öte yandan tezin inceleme bölümünde ele alınarak göstergebilimsel analiz yöntemi ile incelemesi yapılan tüm örnek filmlerin bilim kurgu ve fantastik sinema örneklerinden oluştuğu sonucu, Hollywood sinemasının ulusötesiliğe dair yeni bir form, yeni biçim ortaya koyma çabası olarak okumak ayrıca mümkündür. Bu anlamda Hollywood'un ulusötesiliği inşası fantezi üzerinden ilerlemektedir ve kurgusaldır.

Sonuç olarak ulusötesileşme Hollywood sinemasının film üretim tarzını şekillendiren en önemli özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Hollywood sineması, Amerika'nın siyasi, ekonomik ve ideolojik çıkarları, değerleri ve politikaları ile bütünleştğinde ve yine Amerika'nın realist ve idealist araçlarını kullanarak güçlendiğinde genel eğilimi olarak ortaya çıkan ulusötesilik Hollywood sinemasının temel karakteristiğine dönüşmüştür. Sanat sinemasında ağırlık kazanan ulusötesilik tartışmalarının günümüze değin sahip olduğu bağlamı

aşarak bundan sonrasında Hollywood sinemasını da kapsayan daha geniş bir zemine oturacağı düşünülmektedir.



## 6. KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T.W. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. *Cogito Dergisi*. Doğan, B. O. (çev.). İlkbahar-Yaz, Sayı:36.
- Agocuk, P. (2014). Amarcord Filmi Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7. 31, 7-18.
- Ağaoğulları, M. İ. (2010). *Ulus-Devlet ya da Halkın Egemenliği*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Ağaoğulları, M. İ., F. Ç. Zabcı & R. Ergün. (2009). *Kral-Devletten Ulus-Devlete*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Akbulut, D. (2012). Sinemanın İlkleri Amerikan Sineması. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akerson, F. (2016) *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Akıncı, A. & H. Alptürk. (2020). Ulus-Devletin Küreselleşme Karşısındaki Genel Durumu. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 47, 13-34.
- Alakel, M. & E. Yıldırım. (2014). 11 Eylül Sonrası ABD'nin Irak İşgali Sürecinden Hegemonya-Emperyalizm Tartışmalarına Eleştirel Bir Bakış. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*. 4. 8, 135-165.
- Altay, D. (2005). Küresel Köyün Medyatik Mimarı: Marshall McLuhan. *Kadife Karanlık* içinde. Prof. Dr. N. Rigel, Doç. Dr. G. Batuş, Yrd. Doç. Dr. G. Yücedoğan, B. Çoban (Ed.). İstanbul: Su Yayınevi, 9-48.
- Altunç, B. (2008). Türkiye'nin Ortak Film Yapım İlişkileri ve Eurimages. Uzmanlık Tezi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü.
- Anderson, B. (2009). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aristoteles. (1995). *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Arsebük, Güven (1995). İnsan, Evrim, Alet. *Bilim ve Teknik Dergisi*. Ankara: Tübitak. 332, 18-24.
- Asad, T. (2011). Terörizm ve ‘Haklı Savaş’ Üzerine Düşünmek. A. Babacan (Ed.). *11 Eylül Tarihsel Dönüşümün Analizi: 2001-2011*. İstanbul: Pınar Yayınları, ss. 109-145.
- Atam, Z. (2012). Kültürel Emperyalizm Mi Küreselleşme Mi? Yeni Dünya Düzeni ve Kültür. *Küresel Hollywood içinde*. İstanbul: Doruk Yayınları, 9-23.
- Ataman, M. & Ö. Gökcan. (2012). Bush Dönemi Amerikan Dış Politikası: Bir Aşırı-Yayılmacılık Denemesi. *Akademik İncelemeler Dergisi*. 7. 2, 199-229.
- Ateşalp, S. T. (2013). Multipleks Sinema Salonları Ve Türkiye Örneğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri. *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*. 4. 1, 85-115.
- Bağder, D. (1999). Sinema Göstergebilimi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*. 1, 142-152.
- Bakan, S. & G. Tuncel G. (2012). Küreselleşmenin Ulus Devlet Üzerindeki Etkisi. *Birey ve Toplum Dergisi*. 2. 3, 51-66.
- Balay, R. (2004). Küreselleşme, Bilgi Toplumu ve Eğitim. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 37. 2, 61-82.
- Balio, T. (1998). A Major Presence in all of the World's Important Markets. The lobalization of Hollywood in the 1990s. Neale, S. ve S. Murray (Ed.). *Contemporary Hollywood Cinema içinde*. New York: Routledge, 60-73.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilimin İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. İstanbul: Metis yayınları.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2015). *Akışkan Modern Toplumda Kültür*. İstanbul: Atıf Yayınları.
- Bedin, C. (2018). Some Reflections On Roland Barthes’ Theory of Intertextuality. *The Journal of International Social Research*. 11. 59, 73-77.

- Behçetoğulları, P. (2002). *Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi*.  
Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsü.
- Behlil, M. (2008). Hollywood Face to Face with the World: The Globalization of Hollywood  
and its Human Capital. J. Kooijman, P. Pisters, W. Strauven. *Mind the Screen* içinde.  
Amsterdam: Amsterdam University Press. 209-2017.
- Berger, P. (2003). Küreselleşmenin Kültürel Dinamikleri. P. L. Berger ve S. P. Hunginton  
(Ed.). *Bir Küre Bin Bir Küreselleşme* içinde. İstanbul: Kitap Yayınevi, 9-26.
- Berman, M. (2004). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*. 26.  
2, 17-41
- Bordwell, D. (2010). Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu: Çağdaş Amerikan Sinemasında  
Görsel Üslup. *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde. Büker, S. ve Y. G. Topçu (drl.).Y.  
Gürhan Topçu (çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 137-168.
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood’un Film Dili*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bozkurt, V. (2000). Küreselleşmenin Toplumsal Sonuçları. *Prof. Dr. Nusret Ekin’e Armağan*  
içinde. Ankara: Türk Ağır Sanayii Ve Hizmet Sektörü Kamu İşverenleri Sendikası  
Yayını. 38, 187-202.
- Bressy, C., S. Sabran Ponteve, P. Legall, B. Leroy, J. F. Rohard & J. Thiery. (2015).  
L’Influence Culturelle d’Hollywood. Paris: Institut National des Hautes Etudes de la  
Sécurité et de la Justice.
- Burke, P. (2011). *Kültürel Melezlik*. İstanbul: Asur Yayınları.
- Butler, A. (2011), *Film Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon.
- Buyan, B. (2007). Küreselleşme ve Sinema. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 1.  
1, 214-226.

- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Calhoun, C. (2007). *Milliyetçilik*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Callinicos, A. (2013). *Toplum Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canclini, N. G. (1995). *Hybrid Cultures*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cebeci, K. (2008). Küreselleşme Bağlamında Ulus Devletin Egemenlik Gücünün Dönüşümü. *Sayıştay Dergisi*. 71, 23-39.
- Cebeci, K. (2008). Küreselleşme Bağlamında Ulus-Devletin Egemenlik Gücünün Dönüşümü. *Sayıştay Dergisi*. 71, 23-39.
- Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme. *SineFilozofi Dergisi*. 2019 Özel Sayı, 518-535.
- Chalaby, J. K. (2005). From Internationalization to Transnationalization. *Global Media and Communication*. 4, 28-33.
- Chaudhuri, S. (2005). *Contemporary World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Crofts, S. (2000). Concepts of National Cinema. J. Hill ve Pamela C. G. (Ed.). *World Cinema: Critical Approaches* içinde. Oxford: Oxford University Press, 385-394.
- Çağırkan, B. (2019). Çokkültürlü Toplumsal Yapılarda Değişen Aidiyet Algıları: Yeni Toplumlar, Yeni Aidiyetler. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 12. 2, 558-573.
- Çelik, K. (2019). *Evrenin Muhafızları Olarak Hollywood'un Süper Kahramanları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dal, N. E. (2017). Tüketim Toplumu Ve Tüketim Toplumuna Yöneltilen Eleştiriler Üzerine Bir Tartışma. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 9. 19, 1-21.

- De Zoysa, R. & Newman, O. (2002). Globalization, Soft Power and the Challenge of Hollywood. *Contemporary Politics*. 8. 3, 185-202.
- Décarie, I. (2000). Penser le Transnationalisme: Une lecture de L'Hiver de Mira Christophe de Pierre Nepveu. *Globe Revue Internationale d'études Québécoises*. 3. 1, 1-11.
- Decherney, P. (2019). Hollywood. Ankara: Dost Kitabevi.
- Deliormanlı, E. (2006). Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması. *Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Donnan, H. & T. M. Wilson. (2002). *Sınırlar: Kimlik, Ulus ve Devletin Uçları*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Dura, C. & Z. Kılıçarslan. (2011). Ulusötesi Şirketler Ve Ulus Devlet: Güç Kayması Üzerine Bir Araştırma. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 31. 2, 85-111.
- Eagleton, T. (2005). *Kültür Yorumları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Erdoğan, T. (2004). Küreselleşmenin Ekonomik, Politik ve Toplumsal Yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 8. 2-3, 21-43.
- Erözden, O. (1997). *Ulus-Devlet*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erus, Z. Ç. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi*. 4, 5-16.
- Erus, Z. Ç. (2010). Amerikan Sinemasında Pazarlama: 'Ürün' Geliştirme, Fiyatlama, Tutundurma ve Dağıtım. *Marmara İletişim Dergisi*. 17, 126-145.

- Ezra, E. & T. Rowden. (2006). General Introduction: What is Transnational Cinema. Elizabeth Ezra ve Terry Rowden (Ed.). *Transnational Cinema The Film Reader* içinde. London in Focus, 1-14.
- Faist, T. (2000). Transnationalization in International Migration: Implication for the Study of Citizenship and Culture. *Ethnic and Racial Studies*. 23. 2, 189-222.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Furby, J. & C. Hines. (2014). *Fantastik*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gellner, E. (2013). *Uluslar ve Ulusçuluk*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Giddens, A. (1990). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity.
- Giddens, A. (2008). *Ulus Devlet ve Şiddet*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gomery, D. (1992). *A History of Movie Presentation in the United States*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- Gökdemir, N. & R. Kurtoğlu. (2013). Küreselleşmenin Dünya Film Endüstrisine Etkisi Ve Hollywood Film Endüstrisindeki Yeni Eğilimler. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*.19, 27-56.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Greimas, A. J. (1982). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Günay, D. (2012). Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması. D. Günay ve A. F. Parsa (Ed.) *Görsel Göstergebilim* içinde. İstanbul: Es Yayınları.
- Habermas, J. (2012). *Öteki Olmak Ötekiyle Yaşamak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Hall, S. (2002). Tall Revenue Features: The Genealogy of the Modern Blockbuster. Neale, S. (Ed.). *Genre and Contemporary Hollywood* içinde. Londra: British Film Institute, 11-26.
- Hardt, M & A. Negri. (2003). *İmparatorluk*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hayward, S. (2005). *French National Cinema*. New York: Routledge
- Hazneci, Ö. U. (2016). *Canlandırma Sinemasında Transmedya Hikâye Anlatım Örneği Olarak Shrek Serisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hedetoft, U. (2000). Contemporary Cinema: Between Cultural Globalization and National Interpretation. *Cinema and Nation* içinde. Hjort, M. & S. Mackenzie (ed.). London: Routledge, s. 278-297.
- Held, D. A. McGrew, D. Goldblatt & J. Perraton. (2008). Küreselleşmeyi Yeniden Düşünmek. D. Held & A. McGrew (Ed.). *Küresel Dönüşümler Büyük Küreselleşme Tartışmaları* içinde. Ankara: Phoenix Yayınları, 88-96.
- Higbee, W. & S. H. Lim. (2014). Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnational in Film Studies. *Transnational Cinemas*. 1.1, 7-21.
- Higson, A. (1989). The Concept of National Cinema, *Screen*. 30. 4, 36-47.
- Higson, A. (2000). The Instability of the National. *British Cinema, Past and Present* içinde. Justine Ashby ve Andrew Higson (ed.), Londra: Routledge, s. 35-47.
- Higson, A. (2006). The Limiting Imagination of National Cinema. Elizabeth Ezra ve Terry Rowden (Ed.). *Transnational Cinema The Film Reader* içinde. London In Focus, 15-26.
- Hobsbawm, J. E. (1999). *İmparatorluk Çağı 1875-1914*. Ankara: Dost Yayınları
- Hobsbawm, J. E. (2010). *Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Holton, R. (2000). Globalization's Cultural Consequences. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 570, 140-152.
- Hunter, J. D. & J. Yates. (2003). Küreselleşmeye Öncülük: Küreselleştirici Amerikan Dünyası. P. L. Berger ve S. P. Huntington (Ed.). *Bir Küre Bin Bir Küreselleşme* içinde. İstanbul: Kitap Yayınevi, 328-365.
- Jameson, F. (2000). Küreselleşme ve Politik Strateji. *Birikim Dergisi*. 139, 39-50.
- Kaplan, A. B. (2016). On the Basis of Archetypal Aqua Permanent Image a Psychoanalytical Approach to the East-West Antagonism Via Immigration Phenomenon. *Journal of Current Researches on Social Science*. 6. 1, 75-102.
- Kaplan, F. N. (2013). *Global Kültür ve Kimlik*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Kaplan, F. N. & N. F. Kaplan. (2018). Globalization Phenomenon with Economic Political and Cultural Perspective. *Journal of Current Researches on Social Science*. 8. 2, 23-34.
- Kara, Ö. E. (2016). Sinemanın Küresel Yolculuğu. *Global Media Journal* (TR Edition). 6. 12, 601-614.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yaşar University*. 17. 5, 2886-2899.
- Kaya, Y. & M. Talas. (2003). Küresel Endişe. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*. 28, 89-104.
- Kaymakçı, O. (2007). Küreselleşme ve Ulus Devlet. O. Kaymakçı (Ed.), *Küreselleşme ve Ulus Devlet* içinde. Bursa: Ekin Kitabevi, 1-14.
- Kaymakçı, O. (2007). Küreselleşme ve Ulus Devlet. O. Kaymakçı (Ed.). *Küreselleşme ve Ulus Devlet* içinde. Bursa: Ekin Yayınevi, 1-14.
- Keane, J. (1994). Nations, Nationalism and Citizens in Europe. *International Social Science Journal*. 140. 2, 169-184.

- Kellner, D. (2011). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Keyman, F. E. (2011). 11 Eylül, Kimlik ve Demokratik Dünya Düzeni. A. Babacan (Ed.). *11 Eylül Tarihsel Dönüşümün Analizi: 2001-2011 içinde*. İstanbul: Pınar Yayınları, ss. 65-87.
- Kırca, S. (2001). Medya Ürünlerinin Küresel Yayılımı, Yerelleştirilmesi: Ulusaşırı Kimliklerin Yaratılması. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 15, 173-184.
- Kırel, S. (2004). Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması. *Kültürel Üretim Alanları: Renkli Atlas içinde* (Nurçay Türkoğlu (der.)). İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2006). Küresel Seyircilik, Hollywood ve “Öteki” Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. 4, 51-69.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Konak, N. (2011). Ekonomik Küreselleşme ve Ulus-Devlet: Kuramsal Yaklaşımlar. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 28. 1, 149-164.
- Konukman, E. A. (2008). Değişen Film İzleme Alışkanlıkları ve Sinema’da Hollywood Gerçeği: Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğrencilerinin Konuya Yaklaşımı. *TRT Akademi Dergisi*. 3. 5, 304-321.
- Liakos, A. (2008). *Dünyayı Değiştirmek İsteyenler, Ulusu Nasıl Tasavvur Ettiler?*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Maalouf, A. (2000). *Ölümcül Kimlikler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mahiroğulları, A. (2005). Küreselleşmenin Kültürel Değerler Üzerine Etkisi. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*. 50, 1275-1288.
- Manvell, R. (1968). *New Cinema in the U.S.A*. Londra: Studio Vista.

- Martinez, J. C. (2015). Transnationalism and the Decentralisation of the Global Film Industry. *Coolabah Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona*. 16, s. 34-47
- Martiniello, M. (2007). Transnationalisme et Immigration. *Ecarts d'Identité*. 2. 111, 76-79.
- McLuhan, M. (2014). *Gutenberg Galaksisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- McQuail, D. & S. Windahl. (2005). *İletişim Modelleri*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Miller, T., N. Govil, J. McMurria, R. Maxwell ve T. Wang. (2012). *Küresel Hollywood*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Moretti, F. (2001), Planet Hollywood. *New Left Review*, 9. 3, 90-101.
- Morley, D. & K. Robins. (1997). *Kimlik Mekanları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Münch, R. (2001). *Nation and Citizenship in the Global Age: From National to Transnational Ties and Identities*, Hampshire & New York: Palgrave.
- Nedelcu, M. (2010). (Re)penser le Transnationalism et l'Integration à l'Ere du Numérique. *Revue Européenne des Migrations Internationales*. 26. 2, 33-55.
- Noi, A. Ü. (2007). *Avrupa'da Yükselen Milliyetçilik*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Noi, A. Ü. (2007). *Milliyetçilik*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ohmae, K. (1995). *The End of the Nation State: The Rise of Regional Economies*. Londra: HarperCollins Publishers.
- O'Regan, T. (1996). *Australian National Cinema*. London: Routledge.
- Orhanoğlu, H. (2011). Aşk Mesnevilerinde Şimdiki Zaman Algısı. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 6, 149-176.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Orta, N. (2008). Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler. *Marmara İletişim Dergisi*. 13. 13, 161-170.
- Ortaylı, İ. (2016). *Avrupa ve Biz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oskay, Ü. (2018). *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Öcal, L. H. (2013). Film Festivalleri ve Anlatı. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Örmeci, O. (2013). 21. Yüzyılda ABD-Çin Rekabeti. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 29, 1-14.
- Özer, Ö. (2015). Teun Adrian Van Dijk Örneğinde Eleştirel Söylem Çözümlemesi. Yıldırım, B. (Ed.). *İletişim Araştırmalarında Yöntemler içinde*. Konya: Literatürk Academia, 197- 286.
- Özkırımlı, U. (2008). Aidiyetler: Yerlilik ile Diaspora Arasında. U. Özkırımlı (Ed.). 21. *Yüzyılda Milliyetçilik içinde*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Parsa, A. F. & Olgundeniz, S. (2014). İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme. Ed. Güneş A. (Ed.). *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim*. İstanbul: Literatürk Yayınları, 89-110.
- Peña, R. (2001). The Roots of Globalization in the Cinema. *Correspondance*. 8. Summer/Fall, 3-4.
- Philpot, D. (2001). *Revolutions in Sovereignty: How Ideas Shaped Modern International Relations*. Oxford: Princeton University Press.

- Ray, R. B. (1985). *A Certain Tendency of Hollywood Cinema: 1930-1980*. New Jersey: Princeton University Press.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Robertson, R. (1998). *Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.
- Robins, K. (2008). Küreselleşmeyi Karşılama. D. Held ve A. McGrew (Ed.). *Küresel Dönüşümler Büyük Küreselleşme Tartışmaları* içinde. Ankara: Phoenix Yayınları, 287-295.
- Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rzayeva, S. (2020). Küreselleşmenin Kültürel Akışları Ve Somut Olmayan Kültürel Miras Üzerindeki Etkileri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. 13. 29, s. 33-52.
- Scognamillo, G. (1994). *Amerikan Sineması*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Scott, A. J. (2005). *On Hollywood: The Places, The Industry*. New Jersey: Princeton University Press.
- Semati, M. M & P. J Sotirin. (1999). Hollywood's Transnational Appeal: Hegemony and Democratic Potential?. *Journal of Popular Film and Television*. 26. 4, 176-188.
- Sharma, M. (2014) Transnational Cinema: A Cross Culture Communication Medium. *J Mass Communication & Journalism*. 4: 219.

- Shaw, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing Transnational Cinema. S. Dennison (Ed.). *Contemporary Hispanic Cinema-Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* içinde. Boydell & Brower, 47- 65.
- Sieyès, E. J. (2005). Üçüncü Sınıf Nedir?. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sivas, A. (2012). Göstergibilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 11. 21, 527-538.
- Smith, A. D. (1994). *Milli Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Smith, A. D. (2002). *Küresel Çağda Milletler ve Milliyetçilik*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Smith, A. D. (2003). *Ulusların Etnik Kökeni*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Sönmez, I. (2011). Avrupa Sineması, Kültürel Karşılaşmalar ve Kimlik Sorunları. S. Kirel (Ed.). *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler* içinde. İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 251-272.
- Stille, A. (2001). Globalization and Cinema. *Correspondance*. 8. Summer/Fall, 1.
- Strange, S. (2008). Devletlerin Azalan Otoritesi. D. Held ve A. McGrew (Ed.). *Küresel Dönüşümler Büyük Küreselleşme Tartışmaları* içinde. Ankara: Phoenix Yayınları, 155-164.
- Strauss, C. L. (1995). *İrk, Tarih ve Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şener, B. (2014). Küreselleşme Sürecinde Ulus-Devlet ve Egemenlik Olguları. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*. 7. 18, 51-77.
- Şimşek, D. (2016). *Ulus aşırı Kimlikler- Londra’da Kıbrıslı Türk, Kürt ve Türk Göçmen Çocukları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Talas, M. & Y. Kaya. (2007). Küreselleşmenin Kültürel Etkileri. *Türklük Bilimi Araştırmaları*. 22. 149-162.
- Tekinalp, Ş. (2005). *Küreselleşen Dünyanın Bunalımı: Çok Kültürlülük*. Journal of istanbul Kültür University. 3. 1, 75-87.
- Teksoy, R. (2005). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teo, S. (2009). *Film and Globalization: From Hollywood to Bollywood*. Routledge International Handbook of Globalization Studies. Bryna Turner (Ed.). 16, 412-428.
- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tomlinson, J. (2008). Küreselleşme ve Kültürel Kimlik. D. Held ve A. McGrew (Ed.). *Küresel Dönüşümler Büyük Küreselleşme Tartışmaları* içinde. Ankara: Phoenix Yayınları, 287-295.
- Tomlinson, J. (2013). Küreselleşme ve Kültürel Emperyalizm. Alver, K. ve N. Doğan (Ed.). *Kültür Sosyolojisi* içinde. Ankara: Hece Yayınları.
- Trumpbour, J. (2002). *Selling Hollywood To The World*. New York: Cambridge University Press.
- Tutaş, N. (2014). İngiliz Dilinde ‘Aydınlanma’: Eski İngilizce’den Günümüze Değişimi ve Gelişimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 54. 1, 287-306.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinemada Ulusötesi Oluşumlar*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Ulusoy, N. (2006). *Televizyon Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Unat, N. A. (2002). *Bitmeyen Göç*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Vardar, B. (2014). Türkiye’de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları. *Modern Zamanlar*. S. 33, 20-31.

- Wang, Y. (2008). The Transnational as Methodology: Transnationalizing Chinese Film Studies Through The Example of The Love Parade and Its Chinese Remakes. *Journal of Chinese Cinemas*. 2. 1, 9-21.
- Wayne M. (2002) *European Cinema: In the Shadow of Hollywood, The Politics of Contemporary European Cinema*. Intellect Books, 1-32.
- Westwell, G. 2014. *Parallel Lines Post-9/11 American Cinema*. New York: Wallflower Press.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Wyatt, J. (1994). *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- Yaren, Ö. (2007). *Avrupa Göçmen Sineması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yaylagül, L. (2010). Hollywood: Tarihi, Ekonomisi, İdeolojisi. *Hollywood'a Yeniden Bakmak* içinde. Topçu, G. (der.). Ankara: De Ki Basım-Yayım, 9-23.
- Yerasimos, S. (2010). *Milliyetler ve Sınırlar – Balkanlar, Kafkasya ve Orta-Doğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yetimova, S. & Battal O. (2018). Sinema Dergilerinin Ulusötesi Temalı Filmlere Yaklaşımı Bağlamında Kültürlerarası Farklılıklar: Positif (Fransa) ve Altyazı (Türkiye) Dergileri Üzerine Bir Karşılaştırma. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 30, 385 – 409.
- Yuval-Davis, N. (2008). Aidiyetler: Yerlilik ile Diaspora Arasında. U. Özkırımlı (Ed.). 21. *Yüzyılda Milliyetçilik* içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 139-158.
- Yüksel, S. E. (2018). Küreselleşmenin Sinema Endüstrisine Etkileri: Türkiye’de Üretim-Dağıtım-Gösterim İlişkileri Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk İletişim Dergisi*. 11. 1, 331-348.

## İnternet Kaynakları

- Brook, T. (2013). *How Global Box Office is Changing Hollywood*. June 20. [www.bbcworldservice.co.uk](http://www.bbcworldservice.co.uk), (Erişim Tarihi: 19.01.2020).
- Dura, C. (2007). <http://www.cihandura.com/tr/makale/ULUS-OTESI-SIRKETLER-AVRUPA-BIRLIGI-VE-TURKIYE689>, (Erişim Tarihi: 29.03.2019).
- Günay, D. (2019). *Göstergebilim ve Fotoğrafta Anlam. Kontrast*. 50. <http://kontrastdergi.com/dogan-gunay-gostergebilim-ve-fotografta-anlam-50-sayi/>, (Erişim Tarihi: 07.08.2019).
- <http://358695.weebly.com/what-is-transnational-cinema.html>, (Erişim Tarihi: 06.02.2017).
- <http://arsiv.ntv.com.tr/news/151333.asp>, (Erişim Tarihi: 06.11.2019).
- <http://emineucarilbuga.blogspot.com.tr/2015/10/fatih-akn-sinemasnda-ulusotesilik.html>, (Erişim Tarihi: 29.03.2017).
- <http://nzlydn.blogspot.com/2012/04/yesil-rengin-anlam-ve-ozellikleri.html>, (Erişim Tarihi: 18.10.2019).
- [http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/diversity-and-the-film-industry-an-analysis-of-the-2014-uis-survey-on-feature-film-statistics-2016-en\\_0.pdf](http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/diversity-and-the-film-industry-an-analysis-of-the-2014-uis-survey-on-feature-film-statistics-2016-en_0.pdf), (Erişim Tarihi: 13.01.2020).
- <http://www.bishopg.ac.uk/Documents/Sociology%20Year%201%20Project.pdf>, (Erişim Tarihi: 06.02.2017).
- <http://www.boxofficemojo.com/yearly/>, (Erişim Tarihi: 08.01.2017).
- [http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp), (Erişim Tarihi: 21.02.2016).
- <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/avatar-in-ideolojisi-13387560>, (Erişim Tarihi: 27.10.2019).
- <http://www.irfanerdogan.com/sinema/filmpazr.pdf>, (Erişim Tarihi: 26.11.2018).
- <http://www.kisiselgelisim.com/renklerin-psikolojisi-renklerin-anlamlari-ve-renklerin-dili/>, (Erişim Tarihi: 18.11.2019).
- [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5887b9416ce5a2.81672222](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5887b9416ce5a2.81672222), (Erişim Tarihi: 08.01.2017).

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/globalization>, (Erişim Tarihi: 26.01.2020).

<https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/>, (Erişim Tarihi: 18.10.2019).

[https://www.boxofficemojo.com/year/?ref=bo\\_nb\\_di\\_secondarytab](https://www.boxofficemojo.com/year/?ref=bo_nb_di_secondarytab), (Erişim Tarihi: 19.10.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2001/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2002/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2003/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2005/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2006/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2007/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2008/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2009/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2011/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2012/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2014/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2015/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2016/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2017/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2018/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.coe.int/en/web/eurimages/>, (Erişim Tarihi: 26.01.2020).

<https://www.dccomics.com/characters/batman>, (Erişim Tarihi: 19.10.2019).

[https://www.imdb.com/title/tt0167260/?ref=nv\\_sr\\_srsg\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0167260/?ref=nv_sr_srsg_3), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.imdb.com/title/tt0167261/?ref=nv\\_sr\\_srsg\\_6](https://www.imdb.com/title/tt0167261/?ref=nv_sr_srsg_6), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.imdb.com/title/tt0241527/?ref=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0241527/?ref=nv_sr_srsg_0), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.imdb.com/title/tt0330373/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_6](https://www.imdb.com/title/tt0330373/?ref_=nv_sr_srsrg_6), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.imdb.com/title/tt0383574/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_6](https://www.imdb.com/title/tt0383574/?ref_=nv_sr_srsrg_6), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.imdb.com/title/tt0449088/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_7](https://www.imdb.com/title/tt0449088/?ref_=nv_sr_srsrg_7), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.imdb.com/title/tt0468569/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0468569/?ref_=nv_sr_srsrg_0), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.imdb.com/title/tt0499549/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.imdb.com/title/tt0848228/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.imdb.com/title/tt1201607/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_3](https://www.imdb.com/title/tt1201607/?ref_=nv_sr_srsrg_3), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

<https://www.imdb.com/title/tt2488496/>, (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.imdb.com/title/tt2527336/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt2527336/?ref_=nv_sr_srsrg_0), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.imdb.com/title/tt4154756/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_3](https://www.imdb.com/title/tt4154756/?ref_=nv_sr_srsrg_3), (Erişim Tarihi: 26.12.2018).

[https://www.iom.int/jahia/webdav/shared/shared/mainsite/microsites/IDM/workshops/migration\\_and\\_transnationalism\\_030910/background\\_paper\\_fr.pdf](https://www.iom.int/jahia/webdav/shared/shared/mainsite/microsites/IDM/workshops/migration_and_transnationalism_030910/background_paper_fr.pdf), (Erişim Tarihi: 08.01.2017).

<https://www.labiennale.org/en/history?back=true>, (Erişim Tarihi: 26.01.2020).

<https://www.ldoceonline.com/dictionary/trans>, (Erişim Tarihi: 29.03.2017).

<https://www.milliyet.com.tr/ekonomi/hollywood-cin-piyasasina-hazirlaniyor-2209314>, (Erişim Tarihi: 26.01.2020).

<https://www.un.org/fr/sections/about-un/overview/index.html>, (Erişim Tarihi: 26.12.2019).

Nicoli, M. *Building a Transnational Movie Industry*.  
[https://ebha.org/ebha2008/papers/Nicoli\\_ebha\\_2008.pdf](https://ebha.org/ebha2008/papers/Nicoli_ebha_2008.pdf), (Erişim Tarihi: 06.01.2020).

Özyakışır, D.,  
[http://www.akademiktisat.net/calisma/kuresellesme/kure\\_udevlet\\_kpara\\_dozyakisir.htm](http://www.akademiktisat.net/calisma/kuresellesme/kure_udevlet_kpara_dozyakisir.htm), (Erişim Tarihi: 19.10.2019).

Sarı, (22.04.2020). ABD'nin Küresel Liderlik Rolü ve Yeni Dünya Düzeni Tartışmaları.  
<https://iramcenter.org/abdnin-kuresel-liderlik-rolu-ve-yeni-dunya-duzeni-tartismalari/>, (Erişim Tarihi: 06.03.2020).

Yeğınboy, E. (2011). *Kültür Endüstrisi İçinde Sinema*. <http://blog.milliyet.com.tr/kultur-endustrisi-icinde-sinema/Blog/?BlogNo=308362>, (Erişim Tarihi: 26.12.2019).