



T.C.

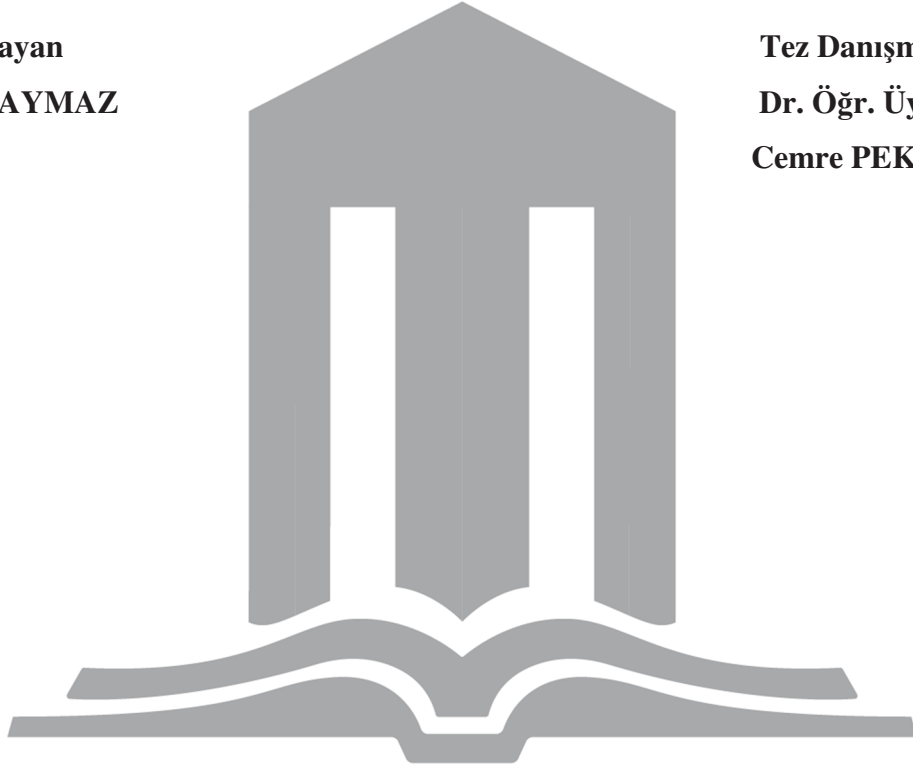
**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM DALI**

**POST-YAPISALCI ULUSLARARASI İLİŞKİLER BAĞLAMINDA
GÖRÜNTÜNÜN ROLÜ: 11 EYLÜL SONRASI HOLLYWOOD SİNEMASININ
YARATTIĞI IRAK VE AFGANİSTAN İMAJI**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Kerem KAYMAZ**

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi
Cemre PEKCAN**



ÇANAKKALE - 2018

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Post-Yapısalcı Uluslararası İlişkiler Bağlamında Görüntünün Rolü: 11 Eylül Sonrası Hollywood Sinemasının Yarattığı Irak ve Afganistan İmajı**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

31./08/2018

Kerem KAYMAZ



Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Kerem Kaymaz'a ait "Post-Yapısalcı Uluslararası İlişkiler Bağlamında Görüntünün Rolü: 11 Eylül Sonrası Hollywood Sinemasının Yarattığı Irak ve Afganistan İmajı" adlı çalışma, jürimiz tarafından Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oy birliği/oy çokluğu ile kabul edilmiştir

Üyeler

İmza

Prof. Dr.

Mehmet Bülent ULUDAĞ

Doç.Dr.

Soner KARAGÜL

Dr. Öğr. Üyesi.

Cemre PEKCAN

(Danışman)

Tez No

: 102 09380

Tez Savunma Tarihi: 30.07.2018

ONAY

Doç. Dr. Şerif KORKMAZ
Enstitü Müdür
07.09.2018

ÖZET

POST-YAPISALCI ULUSLARARASI İLİŞKİLER BAĞLAMINDA GÖRÜNTÜNÜN ROLÜ: 11 EYLÜL SONRASI HOLLYWOOD SİNEMASININ YARATTIĞI IRAK VE AFGANİSTAN İMAJI

Uluslararası ilişkiler, realizmin ve neo-realizmin başı çektiği çeşitli teorilerin önderliğinde disipliner yapısını kurgulamıştır. Disiplinde, bu yönüyle kendi çalışma alanını kısıtlayıp bazı önemli kavramlar (güç mücadelesi, güç dengesi, güvenlik ikilemi, aktör olarak devlet ve diğer yapılar) üzerinde duran basmakalıp bir sisteme evrilme riski oluşmuştur. Yeni teorik yaklaşımlar (eleştirel teori, feminizm, post-yapısalcılık) disipline dair sorulara farklı açılardan bakarak zenginlik katmıştır. Bu teorilerden post-yapısalcılık, özellikle araştırma yöntemi olarak kavramları farklılaştıran ve yorumlayan anlayışıyla disiplinde özgün bir bakış açısı geliştiren yapıdadır.

Post-yapısalcılığın temel kavramlarından olan söylem, bilginin kökenine inerek nasıl kurgulandığıyla ve bilginin iktidar ile ilişkisiyle nasıl bir dile kavuştuğuyla ilgilidir. Görüntü de söylemin altında dilsel bir yapıya tabi olan araçsallaştırılmayı ifade eder. Görüntünün birçok bileşiminden birisi olan sinema da bu alanda en güçlü yönlendirici ve etkileyici unsur olarak belirir. Tezde sinemadan yola çıkarak post-yapısalcılığın görüntü bağlamında inceleme metotları kullanılmış ve uluslararası ilişkilerle bağı üzerine bir inceleme yapılmıştır. Sinema filmlerinin nasıl bir imaj yapım gücüne ve dolayısıyla bilgi yaratım imkanına sahip olduğu irdelenmiştir. ABD'nin dış politikaları üzerine bir örneklem alanı seçilerek, 11 Eylül sonrası çekilen *The Hurt Locker*, *Lone Survivor*, *Zero Dark Thirty*, *United 93*, *Extremely Loud and Incredibly Close* filmleri incelenmiştir. Sinemanın oluşturduğu ulusal kimlik imajları ve devletler üzerindeki etkisi üzerine filmlerin senaryo ve kurgularında işlenen metinler sorgulanarak, oluşturulan devlet imajları okumaya tabi tutulmuştur. Buradan da yola çıkarak Hollywood gibi endüstrileşmiş tüketim sinemanın dış politikada ABD ve müttefiklerinin eylemlerini meşrulaştıran güçlü bir algı mekanizması kurduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Post-yapısalcılık, Uluslararası İlişkiler, Sinema, Post-modernizm

ABSTRACT

THE ROLE OF THE VISUAL IN THE CONTEXT OF POST- STRUCTURALIST INTERNATIONAL RELATIONS: THE IRAQ AND AFGHANISTAN IMAGE THAT HOLLYWOOD CINEMA CREATED AFTER 9/11 ATTACKS

International relations fictionalised its disciplinary structure under the leadership of various theories that realism and neo-realism lead the way. Within the context of disciplinary, a risk of conversion to a stereotype system that on that sense confine its own field of study and dwell on some important concepts (power struggle, balance of power, security dilemma, state as an actor and other structures). New theoretic approaches (critical theory, feminism, post-structuralism) enrich thereby looking at the inquiries peculiar to discipline from different aspects. In this theories, poststructuralism, especially with its comprehension that differentiates and interprets the concepts as a research method, is a construction which develops an authentic point of view. Post-structuralism that establish the place of strength on different interpretations, also paves the way for strong contributions to the rhetoric of the international relations whose issues are differentiated thereby evaluating the basic concepts in the international relations from different point of views.

Discourse which is one of the basic concepts of post-structuralism, is related to how the knowledge is fictionalised and which language it reaches in its relation with the potential thereby getting to the bottom of the knowledge. Imagery also states the instrumentalized amenable to linguistic structure under the discourse. Cinema which is one of the sessions of the imagery emerges as the most directive and impressive factor in this field, too. In this thesis, on the basis of cinema research methods as part of imagery of the international relations is used and its connection with the international relations is examined. How the movies has an image making force and thus it has an opportunity of knowledge authoring is scrutinised. Thereby choosing a sample about USA foreign policy, the films *The Hurt Locker*, *Lone Survivor*, *Zero Dark Thirty*, *United 93*, *Extremely Loud and Incredibly Close* that made after 9/11 attacks are examined. The images of state; that is created thereby questioning texts that are treated in the fictions and scenarios of the films about national identity image that the cinema creates and its effects on the states, are evaluated.

Keywords: Post-Structualism, International Relations, Cinema, Post-modernism

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, post-yapısalcı uluslararası ilişkiler teorisi bağlamında görüntü kavramı irdelenerek, onun bir alt kolu olan sinemanın uluslararası ilişkilerde nasıl bir rol oynadığı incelenmeye çalışılmıştır. Sinemanın psikolojik, sosyolojik ve dilbilimsel birçok kodlamayı içinde barındıran bir ilişki sarmalına sahip olduğu ve bunun da birçok alanı olduğu gibi uluslararası ilişkileri de yoğun şekilde etkileme durumu örnek filmler üzerinden analiz edilmiştir. Post-yapısalcı teori etrafında şekillenen kavramların, uluslararası ilişkilere farklı bakış açıları kazandırması ve disiplinin geleceğini farklı alanlarla bağdaştırması açısından önemi de vurgulanmıştır.

Öncelikle tez konusunu seçerken benim isteklerimi ve ilgi alanımı göz önünde bulundurarak yönlendiren ve çok kıymetli zamanını ayırabilen değerli hocam ve tez danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Cemre PEKCAN'a minnettarlığımı belirtmek istiyorum., ayrıca bana desteklerini, her türlü katkılarını cömertçe sunan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Filiz ÇOBAN'a ve yine post-yapısalcı teori bazında bilgi ve birikimini cömertçe paylaşan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Burcu Sunar CANKURTARAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tanıdığım ilk günden beri, her alanda yol gösterici ve destekleyici olan değerli büyüğüm ve amirim Semih KUMSAL'a ve Uygulama I dairesindeki geçici görevimde tezim için yardımcı olan değerli amirim Yavuz ALBAYRAK'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, bana desteklerini, her türlü katkılarını cömertçe sunan ve çok kıymetli zamanını bana ayıran değerli dostum Fulya DURAK'a, yine tez sürecinde verdiği destekten ötürü aileme teşekkürlerimi sunarım.

Kerem KAYMAZ

İstanbul 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	vi
ŞEKİLLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ULUSLARARASI İLİŞKİLERDE POST-MODERNİZM VE POST-YAPISALCILIK

1.1. Modern Durum Gelişimi: Modernite, Modernizm, Modernleşme	1
1.2. Post-modern Durum Gelişimi: Post-Modernite, Post-modernleşme, Post-modernizm.....	13
1.3. Post-Yapısalcı Teorinin Gelişimi.....	16
1.3.1. Yapısalcı Teori	17
1.3.2. Post-yapısalcı Teori ve Önemli Düşünürleri	20
1.4. Post-yapısalcı Uluslararası İlişkilerin Temel Kavramları.....	26
1.4.1. Söylem.....	28
1.4.2.Yapısöküm.....	30
1.4.3. Soybilim	32
1.4.4. Metinlerarasılık	34
1.5. Uluslararası İlişkiler Teorilerinde Post-Yapısalcılık	35
1.5.1. Uluslararası İlişkilerde Üç Büyük Teorik Tartışma	35
1.5.2. Post-Yapısalcı Uluslararası İlişkiler Çalışmaları	40
1.5.3. Söylem Olarak Dış Politika ve Uluslararası İlişkiler	47

İKİNCİ BÖLÜM

ULUSLARARASI İLİŞKİLERDE GÖRÜNTÜNÜN ROLÜ: HOLLYWOOD SİNEMASININ GÜCÜ

2.1. Görüntü Kavramsallaştırması: Sinemanın Uluslararası İlişkilerde İmaj Yaratma Gücü	52
2.2. Hollywood Sineması: Uluslararası İmaj Yaratma Endüstrisi.....	54
2.3. Hollywood'un Uluslararası Kimlik Oluşturma Gücü: Midnight Express (Gece Yarısı Ekspresi) ve Sands of Iwo Jima (Iwo Jima'nın Kumsalları) Örnekleri.....	68
2.4. Hollywood Sinemasının Manipulasyon Gücü: Sine-Göz ve Panoptikon Analojisi	80
2.5. Hollywood Sinemasının Amerikanizm Propagandası: Independence Day (Kurtuluş Günü) Filmi	85

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

11 EYLÜL SONRASI HOLLYWOOD SİNEMASININ YARATTIĞI IRAK VE AFGANİSTAN İMAJI

3.1. 11 Eylül 2001 Saldırıları ve Sonrası Gelişmeler	97
3.2. ABD'nin Irak ve Afganistan İşgalini Sinemada İmgeleştirmesi	100
3.3. Film Okumaları	104
3.3.1. Hollywood'un Yarattığı Irak İmajı	105
3.3.2. Hollywood'un Yarattığı Afganistan İmajı	112
3.3.3. Hollywood'un Yarattığı Terör Miti	117
3.3.4. Amerikan Ulusalculuğunun İmgelerle Yüceltilmesi	122
3.3.5. ABD'de 11 Eylül Sonrası Yaşanan Sosyal Travma	125
3.3.6. Doğu'nun Batı'ya Karşı Anlam Verilemeyen Düşmanlığı	130
SONUÇ	134
KAYNAKÇA.....	142
ÖZGEÇMİŞ	149

KISALTMALAR

ABD	:	Amerika Birleşik Devletleri
Bkz.	:	Bakınız
BM	:	Birleşmiş Milletler
BMGK:		Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi
Çev.	:	Çeviren
Der.	:	Derleyen
Ed.	:	Editör
NATO:		North Atlantic Treaty Organisation (Kuzey Atlantik Anlaşması Örgütü)
No.	:	Number (Numara)
S.	:	Sayfa
SSCB	:	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
Vb.	:	Ve benzeri
Vd.	:	Ve diğerleri
Vol.	:	Volume (cilt)
WMD	:	Weapon of Mass Destruction (Kitle İmha Silahları)

ŞEKİLLER

Şekil 2. 1. Yurtiçi gösterimin gişe dağılımı,2000. (Major: Ana Şirketler, Subsidiaries: Bağlı Kuruluşlar, Independents:Bağımsız Şirketler).....	57
Şekil 2. 2. <i>Frank Capra</i> ’nın belgesel serilerinden örnekler	58
Şekil 2. 3. Lillian Randolph’un canlandırdığı siyahi karakter Annie.....	61
Şekil 2. 4. <i>Captain America</i> filminde baş karakterin simgesi kalkanın ilk hali	63
Şekil 2. 5. Apollo (Carl Weathers) ve Rocky (Slyvester Styollone).....	64
Şekil 2. 6. Bruce Wayne’nin iki yüzü: Soldaki temsil zengin ve şımarık, sağdaki temsil diğerkam ve yardımsever.....	66
Şekil 2. 7. “ <i>Billy Hayes</i> ’in inanılmaz cesareti! Başarılamayacak olanı başardı! Bir zaferin öyküsü <i>Midnight Express</i> ”	70
Şekil 2. 8. Iwo Jima’daki Suribachi dağında çekilen fotoğraf	72
Şekil 2. 9. ABD’nin birçok bölgesinde yer alan Iwo Jimadaki ABD askerlerini temsil eden anıtlar	73
Şekil 2. 10. “Şimdi.. Hep birlikte!” Savaş, ulusu birleştiren temel dinamiklerden biri olarak resmedilmiştir	74
Şekil 2. 11. “Aksiyon, daha fazla aksiyon! Pasifik savaşı içindeki en zorlu kavga”	74
Şekil 2. 12. “Büyük bir insanlık öyküsü... Mucizeyi yaratmak!”.....	76
Şekil 2. 13. Filmdeki bayrak dikme sahnesi, fotoğraftakinin hemen hemen benzeri şekilde tekrar kurgulanır.	77
Şekil 2. 14. Başka bir açıdan Iwo Jima’da tepeye dikilen bayrak.....	78
Şekil 2. 15. Japon asıllı Amerikan vatandaşları için yapılan toplama kampları	79
Şekil 2. 16. Panopticon	81
Şekil 2. 17. Final sekansında gösterilen savaş uçağı.....	87
Şekil 2. 18. <i>Independence Day</i> Filmi Afişi	89
Şekil 2. 19. Filmde başrolleri paylaşan oyuncular Will Smith ve Jeff Goldblum.....	90
Şekil 2. 20. İkiz Kuleler’e yapılan saldırı sonrası kaçan panik halindeki halk	91
Şekil 2. 21. Film 1996 yapımı olmasına karşın İkiz Kuleler ’deki saldırıya benzer bir atmosfer vardır.....	92
Şekil 3. 1. <i>War Machine</i> filminin afişi	101
Şekil 3. 2. <i>The Hurt Locker</i> filminin afişi	105
Şekil 3. 3. <i>Lone Survivor</i> filminin afişi	112

Şekil 3. 4. <i>Zero Dark Thirty</i> filminin afişi	117
Şekil 3. 5. <i>American Sniper</i> film afişi	122
Şekil 3. 6. <i>Extremely Loud and Incredibly Close</i> film afişi	125
Şekil 3. 7. <i>United 93</i> film afişi	130



GİRİŞ

Uluslararası ilişkiler, disiplinlerarası bir alan olmasından dolayı birçok alana ve yeni araştırma sahasına açıktır. Uluslararası ilişkilerin henüz yeni bir disiplin olması ve 1919'dan bu yana kendi içerisinde disiplinler gelişimini kurması, bize bu alanda yapılacak çalışmalarda yeni yöntem ve analizlere açıklığı göstermektedir. Uluslararası ilişkileri devletlerin kendi aralarındaki bir etkileşim aracı olarak görüp, klasik diplomatik araçsallaştırmayla açıklamaya çalışan teorik açılımlar vardır. Diplomasiyle neredeyse özdeşleşen bu yaklaşım; realist okulun, uluslararası ilişkileri bir söylem aracı olarak gören, verili alanlar yığını haline getirmesinin de bir sonucudur. Bu tezde yoğunluklu olarak verili alanlardan söz eden realizm, liberalizm gibi teoriler yerine, şu ana değin disipline kazandırılmış, temel ilkeler boyutunda sayılan savları yeniden okumaya tabi tutan post-yapısalcı yaklaşıma uygun bir analiz yapılmaya çalışılmıştır.

Uluslararası ilişkilerin devletlerin var ettiği bir alan olarak görülmesi, en başta teorik altyapısını pozitivist bir gelenekle temellendirilmesiyle mümkün hale gelmiştir. Tezde yoğun olarak işlenmeye çalışılan görüşe göre, bu pozitivist yaklaşım bize “nedir”lerden kurulu bir bilgi havuzu sunmaktadır. Uluslararası ilişkiler nedir? Devlet nedir? Uluslararası hukuk nedir? vb. tüm bu sorular, soran tarafından belli bir amaca yönlendirilen, en baştan bir verili alan oluşturan tuzak sorulardır. Eğer ki uluslararası ilişkilerin genel bir tanımını yaparsak, bu onun ne olması gerekliliğinden yola çıkılması, dolayısıyla sınırları içerisinde kalınması gerekli bir alanda araştırma yapmamız gerektiğini bize söyler. Bu da en baştan belli bir yapının içerisine kendini mahkum etmekte ve doğal olarak özgün düşünmeyi ya da serbest bir çağrışımı engellemektedir. Uluslararası ilişkiler, bir devletler sistemindeki ilişki boyutlarını ifade eden ikili bir kelime tümcesidir. Buradan yola çıkarak ulusların kendi aralarındaki ilişkilerin nedirliği değil, nasıllığı üzerine araştırma yapılacaktır. Yani olması gerekenler ya da olagelenlerin, muhafazakar tutumca yorumlamaları yerine, var olan gözlenip bunun hangi psikolojik, sosyal ve ekonomik şartlar altında gerçekleştiği ve bu etmenlerin ne denli ve nasıl etkili olduğu merak konusudur.

Disiplinlerarası kavramı, uluslararası ilişkiler için disiplinin kuruluşundan bu yana söylenen bir kavram olmuştur. Birçok disiplin, bu alanın oluşumunda rol oynar ki alanın sahası ve yöntemselliği bundan etkilenip, özgünlüğünü dahi yitirme tehlikesine girebilir. Buna bağlı olarak realist okul, sistematik bir yoğunlaştırmayla uluslararası ilişkilerin

disipliner yönünü kalın hatlarla çizmeye çalışmış ve disiplinin temel ilkelerini oluşturmaya çabalamıştır. İdealist ve realist paradigmalar arası çatışma uluslararası ilişkiler disiplininin temelini oluşturmuş, birçok kavramsallaştırmayla bu alana derinlik katmıştır. Bu durumda uluslararası ilişkiler, kendine has bir disiplin mi yoksa birçok alandan oluşan karma bir disiplinlerarasılık mı ortaya çıkarmaktadır? Bu soru aslında bu alana hangi açıdan yaklaştığımızın da cevabıyla yönlendirilebilir. İlişkisel bağlamda bir disipliner alanı incelediğimizde onu keskin hatlarla birçok alanın ayrımından uzaklaştırmak oldukça zor olduğu gibi bir sosyal bilimin doğa bilimleri gibi kati, net çizgilerle ayrıştırılması da mümkün değildir. Bu açılardan bakarak uluslararası ilişkileri birçok disiplinin katkısıyla gelişen ve halen birçok da disiplinin yardımcı unsur olarak katkı sunabileceği yeni ve üretken bir disipliner alan olarak görmek, bu soruya verilebilecek en iyi yanıt olacaktır.

Tezde; ulusların devletin bir aracılaştırması olmaksızın, sosyal etkileşimsel boyutuna ağırlık verilerek incelenmesi esas alınmaya çalışılmıştır. Ulusların ilişkilerinin nasıl geliştiği ve bu ilişkileri hangi unsurların etkilediği sorularına şu ana değin birçok olgusal cevap verilmiştir: Savaş, diplomatik kriz, doğal afetler, eğitim vb. Tezin amacı da sinemanın bu bağlamdaki etkisini incelemektir. “Sinema, bu ilişkiler şemasına nasıl eklemlenmektedir ve nasıl bir işleyiş kazandırmaktadır?” sorularıyla birlikte tezin ana şematiği ortaya çıkmaktadır.

Sinema filmleri anlattıklarıyla değil, anlatmadıklarıyla konuşur. Bir metin halinde geliştirdiği görüntüler zinciri, bir amaçsalılık yolunda gidilecek yolu tarif eder. Filmin başlangıcından sonuna değin, bir yönetmen ve senaristin ki bunlar aynı kişi de olabilir, belirlenimleri üzerinden algılanmak üzere bulunan bir bilgi yığını vardır. Bunlar karakter bilgisi, dış dünya bilgisi gibi daha birçok temel düzlemde bizi yönlendiren kurgusal masalın öğeleridir. Tüm bunlar bir amaçlılık halinde kurulur. İfade ediliş yöntemi olarak seçilen “görüntü”, bir dilsel iletişim formunda etkileşim gerektirir. Ekrandaki “ben”, bu algılayış yolculuğuna salıverilir, savunmasızdır ve kabulleniş üzerine yolculukta bulunur. Buradaki temel kıstas anlamak üzerine yoğunlaşmıştır, edilgen haldeki seyirci bir yol haritası eşliğinde kurgucuların evreninde ilerlemeli ve onun çıkarsamalarıyla düşünmelidir. Pasif görevdeki seyirci, rolü anlamak üzere bir kabullenişin egemenliğinde arzu duymanın getirdiği keyfi bir yolculuğa çıkarılır. Düşünüm alanı, seyircinin arzu dünyasıyla karışmış, kendi ussallığını yitirmiştir. Kabullenişin getirdiği bir moralite, her türlü mesajı işlevsel olarak günlük hayatın mottasına dönüştürür.

Bir film içinde anlam, gösterenler ve gösterilenler arasındaki sürekli bir birleşim halinde var olur. Buradaki temel yorum, yönetmenin ya da senaristin aklında sonul yani net cevapların ve çıkarsamanın olduğu bir alan yaratma çabasında yatmaktadır. Görüntülerden oluşan bu yapı, dilsel çıkarsamalardan oluşan bir çalışma alanı sunar. *Richard Leppert*'ın deyimiyle görüntü, zaman ve mekanda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araçtır, bir teşhis, tahmin ve tasdik düzeneğidir¹. Görüntü bir elmaya odaklanır, bizim zihnimizde bu tanımladığımıza uygun söylenebilecek bir elma vardır ve temel anlamıyla kullanılışı üzerine yorumlanır. Gösteren yani anlamlandırma süreci ile gösterilen imge arasında sonsuza giden devingen bir yapı söz konusudur. “Elma”adı verilen fiziki nesne ile dilsel kodlama “elma” sözcüğü arasında bir anlamsal bütünlük, sonul bir çıkarsama boyutu var olamaz. Görüntülerin dili, gösteren ve gösterilen arasındaki farklılığı oluşturur. Akıp giden karelerde bir elma, gıda maddesi gibi temel fizyolojik giderim unsuru olan zemininden alınıp bir erkek simgesine ve daha birçok anlam kaymasına götürülebilir. Burada anlatılmak istenen, söylenmek istenen ile söylenenin asla aynı olamayacağıdır. Görüntünün söylenmek istenen yani gösteren ile söylenilen yani gösterilen arasında sıkışmış bir anlamsal bütünlük üzerine kurulamayacağıdır. Sonsuza kadar giden bu anlamsal karmaşa bize filmlerin hiçbir zaman masum bir okumayla yüceltilmemesi gerektiğini, kurguların her zaman bir zemin kaymasına tabi tutulabileceğini de gösterir. O halde görüntü bizim ona yüklediklerimizle yapıcılarının elinden alınmış ve anlamlandırılmış haldedir. Zorunlu bir sorumluluk olarak seyirci özgür kalmakta ya da kendisini bu yapboz içerisinde ezberden yana tutulmasına rıza göstermek üzere programlanmaktadır. Endüstriyel sinema ikinci şıktan yana tavır koyar ve seyirciyi olabildiğince anlam kalıplarına boğar. Hegemonyanın rızası üzerine bir kültür aşılamanın imkanlarını da endüstriyel sinema sunar.

Tezde, endüstriyel sinema alanında Hollywood sineması örneklemimizi oluşturur. Endüstri alanı olarak sinemaya yaklaşan Hollywood (ABD sinema endüstrisi), kendi nizamı içerisinde yapılandığı kurgularıyla yönetsel olarak herhangi bir endüstrinin ürün elde etme süreciyle benzeşim gösterir. Anlatmak istediklerini baskıcı bir anlamlandırma süreciyle açıklar. Görüntülerdekiler anlamlandırılmıştır ve seyirci bunun kabulü üzerine kendini “eğlenceli” vakit geçirmeye ya da “boş” zaman geçirmeye adapte etmiştir. Eleştirilebilen; oyunculuklar, senaryonun kurgusal mantığındaki boşluklar, teknik anlamdaki yoksunluklar

¹ Richard Leppert (çev.İsmail Türkmen) *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, 2017, s.18.

gibi durumlar filmlerin sosyolojik, psikolojik ve tarihsel perspektiflerdeki anlam bozukluklarının görmezden gelinmesine sebep olur.

Sinema doğası gereği algı yaratmaktadır. Her türlü fikir, bir algı yaratmak üzerinedir. Her türlü eylem, olan ya da olmak istenen bir algı türüne hitap eder. Düşünmek, algı kelimesinin kökündeki “almak” durumuna karşılık gelir. Algıdaki almak deyiimiyle her türlü davranış ve durumun mutlak bir algılayış haznesi oluşturduğu ve bu haznenin de bizim sosyal psikolojimizle doğrudan ilişkide olduğu yadsınamaz. Sinemanın algı yaratması söyleminin kendisine bir moralite değer yüklenerek etik olmayan durumuna getirilmesi mantıksal çıkarsamalarda anlamsızlığa yol açar. Sinema her türlü fikri oluşum gibi algı yaratmak derdindedir. Bir filmin algı yaratması olağandır, olağan olmayan bunun tersi durum haline gelmesidir. Tezde incelenen bu algının nasıl yaratıldığıdır.

Görüntülerin oluşturduğu sıradizimsel işleyiş bir metin halinde var olur. Birisi koşar, durur ve konuşmaya başlar. Bu üç hareket hali, görüntüdeki yüz ifadeleri, mimikler ve jestler yoluyla şekillenir. Diyalog kullanılsa dahi bu üç hareket hali bir metin bildirir. Kişi heyecanlıdır, korkmuştur veya başka bir duygu halinde bir önceki karenin bilinmemesinden kalan hikayeyle bir örüntü sunar. Burada kısa metin bir şey anlatır. Bu şey ya yazarın anlatmak istediği olacaktır ya da seyircinin anlamlandırması yönüyle gelişecektir. Yazar burada egemenliği bırakmadan açınıladığı hikayeyi sonuna kadar götürmekle yükümlüdür. Birçok Hollywood filminin aynı yapısalığa mahkum olduğunu fark ederiz. Seyirciye, kurduğu dünyayı anlatma gayesiyle tahakküm ettirir. Ancak metin, anlatmadıklarıyla konuşmaya başladığında, senaristin egemenliği sarsılmaya başlar. Kendi yarattığı evrendeki yorumları çatlaklar verdikçe, metnin bambaşka söylemler geliştirdiği de görülür. Kendi içinde metin tezatlar oluşturur. Kurgusallığın getirdiği akışkan mantık bozuma uğrar. Bundan sonrası, okuyucunun ya da seyircinin anlatılmak istenenin haricindekileri gözlemlene imkanıyla baş başa kalmasıdır. Filmin üst konumdaki anlatıcı statüsü ve belirleyiciliği bozulur. Artık seyirci ve sinema filmi karşılıklı bir etkileşime tabi olur.

Post-yapısalcılık ve yapısalcılık temel olarak dil üzerine odaklıdır. Aralarındaki ortak noktayı dilbilimsel yaklaşım olarak ele alabiliriz. Buna da her iki teori farklı yaklaşmıştır. Kurallar ve onların yasa hükmüne gelmesine karşı çıkan post-yapısalcılar, her türlü görüşün bir emir komuta zincirine tabi olmadan doğaçlamaya açılmasından yanadırlar. Bilgi ve iktidar karşılıklı meşrulaştırım aracına dönüşür. Bundan sonrası bilginin elde edilmesi ve kullanılması, iktidarın elde edilmesi ve kullanılmasıyla benzeşim gösterir. Birbirlerinin

araçsallığına dönüşen bu iki yapının çıkmazını görmek gerekir. Birbirinin doğrulayıcısı halinde bir düzende, objektivizm olarak sunulan her bilimsel realite, bir güç kaynağı olarak kendini referanslarıyla doğrulayan yıkılmaz bir şerit oluşturur. Post-yapısalcılık da temel olarak kullanılan araçlar sayesinde (yapısöküm, soybilim, çifte okuma, söylem) genel okumalara farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaya çalışır. Üzerinden defalarca geçilerek belli bir yasal düzen oluşturan bu yapıları tekrar düşünmemizi ve farklı anlatıları da duymamızı sağlar.

Post-yapısalcılık özellikle medya çağında gerçekte kurgusal olanın iç içe geçtiğini ve çeşitli görsel ve söylemsel sürüm tekniklerinin gerçekliğin yansıtılmaktan çok inşa edildiğini ve kurgulandığını belirtir². Sinema filmleri bu kurgulamanın yoğun olarak işlerlik kazandığı bir alandır. Hollywood sinemasının özellikle 2001 İkiz Kuleler saldırısının ardından, filmler yoluyla nasıl bir devlet imajı oluşturduğu ve bunu yaparken kullandığı anlatım teknikleri incelendikçe söylemin gücü de ortaya çıkmaktadır. Söylemeye çalıştığıyla söyledikleri arasındaki çelişkiler, hümanizma adı altında yapılan idealleştirmelerin nasıl farklı okumalara izin verdiğini de incelemekte, farklı okumaların fırsatını bize sunmaktadır.

Bir devletin algısı medyada çıkan haberler, filmler, tarihsel okumalar vb. yoluyla ortaya çıkar. A devleti herhangi bir ülkenin vatandaşı tarafından bu yolla tanınır. Söylenenler herhangi bir vatandaş adına genellikle kanıtlama adı altında incelemeye tabi tutulmaz, bir varsayım olan görüş kişinin algısı halinde fikre dönüşür. O kişi, söz konusu ülkenin imajı ve yaratılan karakter üzerine genel bir fikre sahiptir. Ayrıntılı olsun olmasın bu düşlemsel alan, bir imgeyi ifade eder. Tarih okumaları da buna özellikle örnek teşkil eder. Tarihte daha önce aralarında husumet bulunan iki devlet arasındaki tarih okumalarını karşılaştırmak da bu alana örnektir. A ülkesi B ülkesi adına kendini kuruculaştırdığı, ötekinin kendi yaratım sürecine etkisi yoluyla kendini meşrulaştırdığı bir tarih okuması yapar. Haklılaştırma söylemi adında tarihi bilgileri meşrulaştırmaya tabi tutan bu yöntem sayesinde devlet, resmi tarihini oluşturarak karşı tarafı imgelemeye yönelir. Eğitim hayatında sürekli tekrar yoluyla öğretilen bu tarih anlayışı da o ülkede sanat, siyaset, sosyoloji gibi alanlarda yoğun bir etkileşim halinde yapılanmaya girer. Sonuçta B ülkesine dair bir imge oluşmuştur, bu okumalar B ülkesi için de A ülkesine karşı sürdürülür. Buradaki temel argüman sonradanlık üzerinedir, yaratılmışlık lehine bir okuma süreci seçilir.

² Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2017, s.117.

Bu çalışmada post-yapısalcılığın argümanları kullanılarak görüntünün bir bileşeni olan sinema üzerinden yaratılan devlet imajları incelenmektedir. Hollywood sineması örneğinde ABD'nin Irak ve Afganistan işgallerini kendi halkına ve dünyaya nasıl bir imaj yaratımıyla kabul ettirdiği üzerinde durulmaktadır. Sinemanın etkileyici gücünü kullanan gelişmiş ülkelerin imaj yaratımıyla uluslararası ilişkilerde her zaman bir adım önde olduğu ve diğer ülkeler üzerinde tahakküm kurduğu savı tezde dile getirilmektedir. Özellikle Oscar ödüllerine aday olmuş veya kazanmış 11 Eylül sonrası çekilen Irak ve Afganistan işgallerini, doğrudan ya da dolaylı ele alan filmler örneklem olarak seçilmiştir. Filmlerin ana metinlerinde anlatılmak istenilenler ve görüntülerle pekiştirilenlerin aksine arada kalmış görüntü ve alt metinlere yoğunlaşarak politik okumalar yapılmıştır. ABD'nin tek taraflı kurduğu uluslararası ilişkiler sistemi irdelenerek *haklı savaş* kavramı üzerinden meşrulaştırdığı saldırılar, filmlerin senaryolarındaki gedikler ve görüntünün dilindeki farklılıklar üzerinden eleştiriye tabi tutulup, söylemin yapısındaki çelişkiler açığa çıkarılmış ve sistem farklı bakış açılarından yorumlamaya tabi tutulmuştur. ABD, sinema vasıtasıyla yarattığı imajlar sayesinde uluslararası ilişkilerde bariz bir üstünlük kurarak rakip ya da düşman ilan ettiği devletleri de istediği konumda tutabilmektedir. Bu bağlamda sinemanın görüntü dili incelenip anlatmak istedikleri ve anlatılanlar arasındaki farklılıklar ortaya konmuş, filmlerin basit bir kabule dayalı metin okuması değil, sorgulayıcı farklı okumalarla değerlendirilmesi gerektiği tezde işlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ULUSLARARASI İLİŞKİLERDE POST-MODERNİZM VE POST-YAPISALCILIK

Uluslararası ilişkilerde post-yapısalcılığı anlamak ya da farklı bir deyişle anlamlandırmaya çalışmak için post-modernizmden ne kastedildiği, buna dair belleğimizde oluşların izini sürmemiz gerekir. Post-yapısalcılıktaki birçok kavram, post-modernizmin eseri olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden post-modernizmin ne anlama geldiğini bilmeden post-yapısalcılığa dair bir anlam haritası ortaya koymak mümkün değildir. Post-modernizm kavramını anlayabilmek için de öncelikle modernizm ve modernite kavramlarını açıklamak gereklidir. Modern kelimesine post ekinin bağlanmasıyla oluşan post-modern terimi, bir durumun, olayın, anlamın aşılması ve onun ötesine geçilmesine ait bir kavramdır. Birçok kaynakta farklı yazım şekilleriyle gösterilen post eki (post-modern, postmodern, post modern)³ bu çalışmada ‘post-modernizm’ ve ‘post-yapısalcılık’ kelimelerinde olduğu gibi aralarına kısa çizgi alarak kullanılmıştır.

1.1. Modern Durum Gelişimi: Modernite, Modernizm, Modernleşme

Kelime kökü Latinceye dayanan “modernus”, modern teriminin arkaik halidir. Modernus, eski paganlar ve Hristiyan topluluk arasında ayırım yapmak adına kullanılagelen, farklılaşmış yapıların ayırdına varmaya yarayan bir kelimedir⁴. Eski dünya karanlık içerisinde kalmış görülemeyen, tespit edilemeyen ya da artık umarsızlaşarak yok edilen halindeyken modern dünya, İsa’nın Tanrının oğlu Mesih biçiminde ortaya çıkmasıyla kendini baştan dizayn etmiştir⁵. Modernite, modernizm, modernleşme kelimeleri bazı yazarlar tarafından bilinçli ya da bilinçsiz olarak birbirinin yerine kullanılırken bazıları geçişken bir üslupla terimleri metne yaymaktadır. Bu genel olarak soru işaretlerine de sebebiyet veren bir durumdur. Modernite, modernizm, modernleşme terimleri söylemi itibarıyla kümelenmiş bir mantık kurgusuna mı yoksa kendi içlerinde çelişen ve farklı yönleriyle “modern durum”u niteleyen bir mantık kurgusuna mı sahiptir? Çalışmada, farklı

³ Bknz. Postmodern Durum (Lyotard), Post-yapısalcılık ve Postmodernizm (Sarup).

⁴ Online Etymology Dictionary, Modern, <https://www.etymonline.com/search?q=modern> (Erişim Tarihi: 14.09.2017).

⁵ Krishan Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma*, (çev. Mehmet Küçük), Dost Kitabevi, Ankara 2010, s. 88.

eserlerdeki tanımlamalardan da yola çıkarak ikinci yöntem kullanılıp bir kavram haritasının yapılması uygun görülmüştür.

İlk açılımlamaya çalışacağımız modernite kavramıdır. Modernite bir tarih ve başlangıç belirlemeye dair güçlü bir anlık oluşturma durumunu ifade eder ve her koşulda zamanın kronolojik dizilimselliğiyle kendini var etme eğilimindedir⁶. Modernite sürecinin hemen peşi sıra gelen zamansal bir kategorileştirme olarak da post-modernizmi yapılandırmak baştan bir hataya düşmemize sebep olur. John W. Murphy'e göre, post-modernizm, moderniteyi izleyen tarihsel bir döneme atıfta bulunmaz; gerçekliği anlamamızı sağlayacak bir yaklaşımdır daha çok⁷. Buradan yola çıkarak öncelikle "Modernite", "Modernizm", ve "Modern durum" olarak kavramsallaştırdıklarımızı açıklamamız ve üzerine yorumsamacı bir yaklaşım geliştirmemiz gereklidir.

Modernitenin antikiteyle bağlantılı olarak Rönesans ile birlikte ortaya çıktığı kabul edilir ve modernite, modern ile antiklerin arasındaki çekişme durumu olarak tanımlanır⁸. Modernite genellikle Orta Çağ'ı takip eden tarihsel bir dönem olarak anlaşılmaktadır. İtalya'da 15. yüzyılda Rönesans'ın başlangıcıyla ortaya çıkmıştır ve takip eden yüzyıllarda yayılmıştır. Son 500 yıl, daha eski insanlık tarihinde meydana gelmiş olan neredeyse herhangi bir şeyden daha radikal ve daha geniş kapsamlı değişiklikleri meydana getirmiştir. Sayısız dinamik etken, modern çağ boyunca gelişmeye başlamıştır. Endüstrileşme, bilimdeki ilerlemeler ve teknoloji ve de kitle imha silahlarının yayılması gibi özelliklerle ilişkilendirilmiştir. Tüm disiplin uygulamalarıyla birlikte ulus-devlet egemen siyasi aktör olarak ortaya çıkmıştır⁹. Eski Yunan'daki fikirsel gelişimden günümüze varlığını sürdüren ardıllık burada esastır. Terimin anlamlarından birçoğunu türettiğimiz 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, Alman sosyoloji teorilerinin bakış açısından modernite, geleneksel düzen ile karşılaştırılmıştır ve gelişen idari ve ekonomik modernleşme, sosyal dünyanın ayrımı (*Weber, Tönnies, Simmel*) ile inşa edilmiştir: modern kapitalist-endüstriyel bir devlet olma ve açıkça anti-modern bakış açısında sıkça görülen bir süreç olarak¹⁰.

⁶ Fredric Jameson, *Biricik Modernite*, (çev. Sami Oğuz), Epos Yayınları, Ankara 2004, s. 33.

⁷ John W. Murphy, *Postmodern, Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, (çev. Hüsametdin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul 2000, s. 15.

⁸ Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, SAGE Publications Ltd, Wiltshire 2007, p. 3.

⁹ Richard Devetak, Anthony Burke, Jim George (Ed.), *An Introduction to International Relations*, Cambridge University Press, New York 2012, s. 92.

¹⁰ Mike Featherstone, a.g.e., s. 3.

Modernleşme kavramı, ekonomik anlamda kapitalizmle ilerleyen endüstriyel gelişime, siyasal açıdan liberal demokrasi ve ulusal devlete, kültürel anlamda bireyci ve seküler hayat idealine, kent nüfusunun sürekli artışına ve pozitivist bilimin, bilim adına egemen konuma gelmesine karşılık gelen süreci anlatır. Modernizm ise tarihselliği erken dönemlere, 19. yüzyıl ve sonrasına denk gelen zamanın düşüncesi haliyle kendini kuramsallaştıran bir yapıdır. Modernizm, modernleşen bir dünyadan bahseder. Modernitenin ise, söylem tarafından seçilmiş spesifik nitelikleri dolayısıyla belli bir şematik altında ifade edilebilecek ekonomik, sosyo-kültürel ve siyasal yapıyı belirgin hale getirmek ve “geleneksel” olarak adlandırılan bir önceki yapıdan ayırmak üzere kullanıldığı söylenebilir¹¹.

Aydınlanma felsefesinin ışığında özellikle Rönesans’la birlikte, insancıl felsefenin insan egemenliğini yücelttiği anlayışla, “modern durum” olarak adlandırdığımız kavramsallığa giriş yapmış oluyoruz. “Modern durum”, insanın doğaya hükmettiği işlevsel bir süreci ifade etmektedir. Bacon’un deneysel felsefesinden, Descartes’in *cogito ergo sum* (Düşünüyorum öyleyse varım.) söylemine kadar insanı insani eylemler adına idealleştiren, en temelde kurgulanan bir üst anlatıyla “insan olmak”lığın yüceleştirildiği bir kavrayıştır. Birçok tarihçi, modern çağın doğuşunu, 30 Yıl Savaşları’nı izleyen Aydınlanma Dönemi’nin belirlediği zamana yerleştirir. Fakat, başlangıç evresi çok daha erken dönemlerde -soylu insanoğlunun gerçekliğin merkezinde olduğu Rönesans döneminde- baş göstermiştir. Yeni bakış açısının karakteristiği Bacon’un, doğanın gizemlerinin keşfi aracılığıyla doğa üstünde güç uygulayan insanoğlunun tasavvurudur¹². Rene Descartes, insanın kendisini düşünme gerçeğinin inkâr edilemez ilk doğru olduğuna - Augustine’nin özdeyişi “*cogito ergo sum*”u yeniden bölümlere ayırarak oluşturduğu bir ilke- karar vermesine yol açan şüphe üzerine odaklanmasıyla modern yapı için filozofik kuruluşun teklifini sunmuştur. Descartes, böylelikle, insan doğasını düşünen bir madde ve insanoğlunu özerk, akıl sahibi bir denek olarak tanımlamıştır. Isaac Newton, daha sonraları fiziksel dünyayı, kanunları ve düzenlemeleri insan aklı tarafından kavranabilen bir makine olarak resmederek, modernite için bilimsel bir çalışma alanı sağlamıştır. Modern insanoğlu hemen hemen, Descartes’in Newton’un mekanik dünyasıyla karşılaşmış özerk ve akıl sahibi maddesinin karakter özellikleriyle nitelendirilebilir¹³. Modern insan düşünür, söyler, yazar, kısacası

¹¹ Mehmet Yüksel, *Modernite, Post-Modernite ve Hukuk*, Siyasal Kitabevi, Ankara 2004, s. 5.

¹² Stanley J. Grenz, *A primer on Postmodernism*, Wm. B. Eerdmans Publishing, Michigan 1996, s. 2.

¹³ A.g.e., s. 3.

eylemekliğıyle bir özgül hal durumundadır. Eylemekte olan insan kendi işlevselliğini keşfetmiştir, bu işlevsellik ölçütlerince modern olan ve moderne ait olan kurgulanır. *Descartes*'in rasyonalite üzerine vurgusuyla geçmiş us dışı hale getirerek moderniteyi gelenekselden sıyrarak kurması, modernitenin kendi kendine kurduğu öz düşünümü ya da refleksivite teorisini¹⁴ oluşturur¹⁵.

Bazı özel seçim kelimeler modernite ile ilgili olanı belirginleştirebilecek pastişlerdir: İlerleme, işlevsellik, ardıl-bütünlük, cogito merkezli düşünüm evreni, tüm zamanlardan tarihselci kopuş. Modernitenin içsel düşünümünün ayrılmaz parçalarını; bilimin yararlılığına olan yıkılmaz inanç, formel mantığın aklın kusursuz bir örneği olduğu görüşü ve kurumsallık bağlamında tam rasyonalizasyon oluşturur¹⁶. Modernitenin temel pastişleri ona dair izlenimlerimizdeki kırılmayı da meydana getirir. İnsan anlığının sürekli bir ilerlemesi söz konusudur. İnsan meydana geldiği andan itibaren bir öğrenim ve edinim süreciyle eş zamanlı güdülenmiş bir biyo-mekanik gelişime tabi kılınır. *Isaac Newton*, daha sonraları, fiziksel dünyanın kanun ve düzenlemelerini insan aklı tarafından kavranabilen bir makine olarak resmederek, modernite için bilimsel bir çalışma alanı sağlamıştır. Modern insan deyimi, *Descartes* ve *Newton*'un mekanik dünyasıyla biçimlenmiş, akıl sahibi ve özerk bir varoluşla kendi özelliklerini görünür kılmıştır¹⁷. Modernitenin temel kavrayışı, aydınlanma hikayesindeki insanı makineleştiren, araçsallaştıran ilerlemeci bilimsel bilgi üzerine kuruludur. *Adorno* ve *Horkheimer*, insanların doğadan öğrenmek istediği şeyin doğaya ve insanlara tümüyle egemen olmak üzere doğayı kullanabilmek olduğunu söyler¹⁸.

Gelişen ve geliştikçe de işlevi artan insan bir önceki dönemden ki buna çocuksu dönemi de andırabilecek zamanlar denilebilir, “karanlık çağ” dan kendini arındırabilir. Her bir tarihsel dönem yaşantılanmışlıklarıyla aksamalar zinciridir, iyileştirilmesi gerekli zamansal bütünlük halindedir. Yapılan yanlışlamalar dolayısıyla doğruların önünü açar ve gelişim süreci başlar. İnsanlığın hatalarından ders çıkardığı dönemler olarak tarih okunmaya başlanmıştır. İlerleyen insanlık, ardıl-bütünlük oyunuyla kendini serimler¹⁹. Art arda gelen

¹⁴ Bireyler kendi faaliyetlerini anlama yeteneğine sahiptirler. Bu düşünce “refleksivite” (reflexivité) kavramıyla ifade edilir.

¹⁵ Fredric Jameson, a.g.e., (çev. Sami Oğuz), s. 33.

¹⁶ John W. Murphy, a.g.e., (çev. Hüsamettin Arslan), s. 29

¹⁷ Fredric Jameson, a.g.e., (çev. Sami Oğuz), s. 3.

¹⁸ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan), Kabcacı Yayinevi, İstanbul 2010, s. 20.

¹⁹ Serimleme; serim kökünden gelir, roman, öykü, masal gibi türlerde kişilerin, çevrenin ve konunun anlatılmaya başlandığı bölümdür.

zamanlar bütüncül bir okumaya tabi olur, bu da modern durumun hikayeciliğiyle anın yüceltilmesini vesile kılar. İlerleyen insan her zaman daha iyiye gitmeye çabalamaktadır. Düşünen “ben” varlığını kendinden tanıtlamaya²⁰ koyulur, her şey insan ölçüsüne ve insanca yorumlanır. Diğer ardıllarından kopan “modern”, tüm bürokratik gelişimiyle mükemmelleştirilmiş sunar. Belli bir tanım aralığındaki söylem birliği halindeki moderniteden ziyade, çeşitli türevleriyle bir oluşum halinde sürekli kendine yeni düşüncelerle dönüştüren modernitelerden bahsetmemiz gerekir: *Nietzsche*ci Tanrı’nın ölümü ve sekülerleştirme; *Weber*ci rasyonelleştirme, dilin şeyleşmesi ve biçimsel soyutlamalar eşliğinde ortaya çıkan estetize modernizm ve sonuncu olarak Sovyet Devrimi²¹.

Ne kadar eleştirisini karşıt bir taraf üzerine kurduğu bir yapıda gözükse de modernite, hep bir olumlama halini içermemektedir. Fransız düşünürler *Voltaire* ve *Rousseau*’nun yanısıra *Hume*, *Ferguson* ve *Smith* gibi İskoç ahlakçılarına göre de modern dünya, tarihte ortaya çıkan birçok medeniyette de görüldüğü gibi kendi içinde de gelişme, bozulma ve çöküş dönemleriyle bir döngü halinde yoluna devam etmiştir²². Modernite kendi içerisindeki tezatlamalarına rağmen yine de aydınlanma fikriyle ortaya çıkan insan merkezci anlayışı yıkmamakta, çözümlemelere tabi tuttuğu sorunları en aza indiren bir dünya tahayyülüne yol açmaktadır. Modernite, değişim ile özdeş hale geldi, eleştiriye değişimin aracı konumunda gördü ve farklılıkları ilerlemeyle bütünleştirdi²³. “Modern”, eleştiriye kendi kendini üreten ve yapılandıran bir tılsım haline getirdi. Bundan sonra yapılan her eleştiri ilerlemenin bir aracı olarak okunup, yapaylaştırılıp, bilimin ilerlemesinin yapı taşı halinde sunuldu. Her ne olursa olsun bilgiyi, pozitivistin kümesinden çıkamayacağı evrensel bir kümeye hapsetti.

Modernite ile modernizm arasında bir ayrımın ardından, modernlik ile modernizm arasında da bir ayrım oluşturmak gerekir. *Krishan Kumar*, “Modernlik” terimini modern dünyayı doğuran değişimlerin hepsini -düşünsel, toplumsal ve politik değişimler- kapsamlı şekilde tarif etmek üzere kullanır. “Modernizm” terimini ise 19. yüzyılda Batıda ortaya çıkan bir kültürel hareket ve modernliğe karşı gelişen eleştirel bir tepki olarak görür²⁴. Bu tanımlamayla modern deyiimiyle modernite hemen hemen eş anlamlı hale gelirken,

²⁰ Görülebilir bir biçimde verilmiş olan bir nesnenin ya da bir olayın gerçekliğinin deney yoluyla ortaya konması.

²¹ Fredric Jameson, a.g.e., (çev. Sami Oğuz), s. 34.

²² Krishan Kumar, a.g.e., (çev. Mehmet Küçük), s. 99.

²³ Mehmet Küçük (der.), *Modernite Versus Postmodernite*, Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 200.

²⁴ Fredric Jameson, a.g.e., (çev. Sami Oğuz), s. 88.

modernizm de modernin içindeki kültürel ve eleştirel bir anlamlandırma süreci olarak ifade edilmiş olur. Endüstriyel ve teknik gelişmeler tektipleştirici bir düzen kabul ettirmeye çalışır, ekonomi-devlet-birey arasında sonsuza uzanan karşılıklı bağımlılıklara sebep olur. Modern deyimi bu bağımlılıklar ekseninde oluşan genel yapıdır²⁵. Modernist bir yaklaşım, ilerlemeciliğini modernin eleştirisinden alıp, eksik parçalarla yeni bir üst-anlatı oluşturmaya çalışır. Kendi içerisinde kurduğu bu yap-boz denklemi, temelde yine aydınlanmacı fikirlerin tekelliğine, yanılsama halinde olunan dünya görüşüne karşıtlıkla kendini günceller. Dünya eskimiş olan fikirlerin ve yapıların boyunduruğundan onların karşıtlığından kurtulmaya çalışırken, kendini yine onların yanılsamaları halinde bulabilmektedir. Moderne getirilen eleştiri yine modernin gerçekliğinde temellendirilen felsefeye içkin²⁶ olamamasına yönelmiştir. Modernizm, modernliği olumladığı kadar onu olumsuzlamış, prensiplerini hem benimsemiş hem de bizzat yarattığı temel ilkelere saldırı niteliğinde eleştirilerde bulunmuştur²⁷.

Modern durum, aydınlanma fikirleriyle toplumun nesneleşmesi sonucunu doğuran genel bir düşünömselliktir. Aydınlanma Projesinin düşünsel temelleri belli bir bilgi kuramıyla ilgili varsayımlardır. Modern akıl spesifik varsayımlarına göre bilgi kesindir, tarafsız ve de yararlıdır. Dahası modernler, prensip olarak, insan zihnine ulaşabilir²⁸. Bu *Spencer*, *Parsons* gibi modernist bilim insanlarının toplumu, insanı şeyleştirdiği, incelenecek ve türlü çözümler bulunabilecek bir yapı haline getirdiği durumdur. *Descartes*'ın ayırdığı düşünömden bağımsız gerçeklikler, artık toplumu, bireyi test edilebilir ve yönetilebilir hale getirmiştir. Toplum, *Spencer* vari analogilerde de göröldüğü üzere biyolojik bir yapıymışçasına anlamlandırılması ve kurallar dizgesine oturtulması gereken bir ürün halini almıştır. Modernite, bireyi merkezileştirip işlevsellik adına yok olmakla tehdit eder. Kesin bilgi talebi modern sorgulayanı, politik, ahlaki, dini, bilimsel ve felsefik ilkelerin esas doğruluğunu gösterme metodunun arayışı içine sokar. Aydınlanma metodu gerçekliği rasyonalizasyon sürecine yerleştirir ve ona bu kriterler bazında değer biçer. Bir başka ifadeyle, bu metot insanın akli kapasitesine mutlak bir inanç gösterir²⁹. Aydınlanma idealince insanın özgürleşim yolu açılmıştır. Özgürleşme, kendinden bağımsız bilgi değerlerine ulaşabilen insanın, bunu eğitim kanalıyla çoğunluğa ulaştırması ve genel bir

²⁵ Mehmet Küçük (der.), a.g.e., s. 95.

²⁶ Kendisinde kalan, başkasına geçmeyen, yalnızca bilinç içeriği olarak var olan, dünya içinde, deneyde kalan.

²⁷ Krishan Kumar, a.g.e., (çev. Mehmet Küçük), s. 106.

²⁸ Stanley J. Grenz, a.g.e., s. 4.

²⁹ A.g.e., s. 4.

rasyonalizasyon sürecinin başlamasıyla kendini tanıtlar. İyimser bakış açısından bakılırsa insan kendini olabilecek kötülöklere karşı korumakta, doğaya hükmetmekte, tamamıyla rasyonel kararlar alabilene dönüşmektedir.

1.2. Post-modern Durum Gelişimi: Post-Modernite, Post-modernleşme, Post-modernizm

“– ve insanların üzerine büyük bir keder çöktüğünü gördüm. En iyiler usandılar eserlerinden.

Bir öğreti doğdu, bir inanç eşlik ediyor ona: ‘Her şey boş, her şey aynı, her şey geçti bitti!’”³⁰

Post-modern durum betimlemesine girilirken yine birkaç ayrımda bulunmak gereklidir. Modern durumda yaptığımız gibi post-modern durumda da post-modernite, post-modernizm ve post-modernleşme kavramsallaştırmaları üzerinde duracağız. Böylelikle temelde ayrıma tuttuğumuz ikili bir mantık oyunu oluşturmuş oluyoruz. Modernite ve post-modernite arasındaki ayrımlardan ve ayrıştırmalardan söz etmiş, iki kavramın içini doldurarak, tanıtlamalarda bulunarak, özdeş olmayan iki sonuca ulaşılmaktadır. Modern durum ve post-modern durum arasındaki farklılaşma verilerek, uluslararası ilişkilerdeki post-yapısalcı düşünümün daha iyi idrak edilmesi ya da bu teorik bakış açısındaki söylemlerin karmaşıklığının azaltılması sağlanmaktadır.

Postlu kavramlar üzerindeki belirsizliğe rağmen post-modernite kavramı modernitenin sonrasında yer alan ondan kopuşu ve yeni bir dönemi ifade etmek için kullanılır. “Post-” eki tarihi bir soyutlamanın ötesindedir. ‘Post-’ eklemesi sonradanlık katması anlamında modernin sonrasında gelen bir düşünüm evrenini işaret eder³¹. Post-modernite, Post-modernizm ve post-modernleşme birbirlerinin yerine kullanılan ve ufak nüanslarla ayrımı yapılan kavramlar halindedir. Post-modernite, bir dönemleştirme olarak moderniteden sonra gelen farklılaşarak oluşan yeni bir dönemi ifade ederken, post-modernleşme kavramı modern toplumun post-modern topluma evrildiği süreçleri nitelendiren bir oluşum durumudur³². Post-modernite dönemselliği içerirken, postmodernleşme bu dönemselliğin topluma uygulamaları üzerinde bir perspektif ve açılım

³⁰ Freidrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, (Çev.Mustafa Tüzel), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011, s. 131.

³¹ Mehmet Yüksel, a.g.e., s. 20.

³² A.g.e., s. 21.

sunar. *Steve Best ve Douglas Kellner Post-modern Teori* kitabında, “post-modernlik” terimini modernliği izlediği varsayılan çağı betimlemek ve “post-modernizm” terimini de kültür alanında modernist hareketlerden, metinlerden ve pratiklerden ayrı tutulabilecek hareketleri ve kurguları betimlemek üzere tanımlamışlardır³³. Genel olarak bu tanımlama, işlerlik anlamında kafa karışıklığını en aza indirdiği için bu çalışmada da sonraki terimsel kullanımlar için uygun görülmüştür. Yine de post-modernizm diğer terimler gibi muğlaklığı yüzünden birebir atıfta bulunabilecek tanımlamalardan bizi uzaklaştırır. Post-modernizmi tanımlamanın en kısa yolu onu modernizmin bütüncül bir eleştirisi olarak görmekten geçer. Eleştiri, modernizmin eksik yönlerini açığa çıkartarak onun daha iyi ve mükemmel bir forma kavuşması yöneliminde değil, modernizmi tamamıyla yadırgama yoluyla yapılmaktadır³⁴.

Modernitenin toplumu ve bireyi tek düzleştirici yapılanmasına karşı çıkmak adına koruyan post-modernizm Batı’da toplum ve siyaset teorisyenlerinin rağbet ettiği çeyrek asırlık bir kuramdır³⁵. *Lyotard*, post-moderni meta-anlatılara³⁶ inanmazlık olarak tanımlar ve ekler: Bu inanmazlık kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir ürünüdür. Ancak bu ilerlemedir ki, akabinde inanmazlığı yaratır³⁷. Bilimin ilerlemesi sonucu hayatlarımızın da iyileşeceği vaadi bir üst anlatı halinde bize sunulmuştur. Post-modernizm, modernizmin bu gelişmişlik ve ilerleme tanıtımlarına karşıtlık oluşturur.

Post-modernizme öncülük eden taraftarlarından biri olan *Charles Jenks*, kavramın başlangıcının İspanyol yazar *Federico de Onís*’in eserinde geçmekte olduğunu ileri sürmüştür. Eseri *Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana (1934)*’da bu terimi, modernizme bir tepkiyi tanımlarken açık bir şekilde tanıtmıştır³⁸. Post-modernite ve post-modernizm modern değerlere saldırı niteliği taşır. Rasyonalitenin çizdiği sınırları ve rasyonelliği sorun haline getirerek aşmanın derdindedir. Bilimsel bilgiyi sorunlaştırır. Örneğin *Lyotard*’a göre “bilimsel ve tek bilginin birikimli olması hiçbir zaman sorgulanmamıştır. En fazla tartışılan şey birikimin aldığı biçim olmuştur.”³⁹. Bu post-

³³ Steve Best ve Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998, s. 18.

³⁴ Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara 2002, s. 111.

³⁵ Nur Vergin, *Siyasetin Sosyolojisi*, Doğan Kitap, İstanbul 2011, s. 295.

³⁶ Bir toplumu veya tarihi özselci, indirgeyici ve genelleyici kuramsal ilkeler çerçevesinde açıklamaya çalışan global söylem.

³⁷ J.F. Lyotard, *Post-Modern Durum*, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 12.

³⁸ Stanley J. Grenz, a.g.e., p. 15.

³⁹ J.F. Lyotard, a.g.e., s. 26.

modernin ilgilendiği sorunların başında gelir. Bilgi nasıl tanımlanır ve bilimsel bilgi nasıl kendini diğerlerinden üstün kılmıştır?

Bilimsel bilginin meşruluğu sabitlenmiş ve tüm zamanlar için dondurulmuş haldedir. Post-modern düşünürler, doğrulama ve yanlışlama seçeneklerine sabitlenen anlatılar üzerinden bir kesinlik belirtisine karşıdırlar. Bu durum kendini bilimsel bilginin var olmasını sağlayan pozitivizmin eleştirilerinde gösterir. Lyotard post modern düşünürler arasında bilgiyi sorunlaştırdığı *Postmodern Durum* eserinde, bilimsel bilginin salt kendini bilgi olarak egemen kıldığına vurgu yapar. Bilgi, özellikle çağdaş biçimde bilimsel bilginin aynısı değildir ve bilim başarılı bir şekilde kendi meşruluğunu gizlemekten öte, bu sorunu epistemolojik nitelikten az olmamak üzere, bütün sosyo-politik görünümleriyle ortaya koymaktan kaçamaz⁴⁰. Bilimsel bilgi diğer bilgi türlerini kendi hegemonyası altına almıştır artık, anlatsal bilgidен bahsedilmemektedir. Bilginin bu şekilde bir meşrulaştırım aracına dönüşmesi aklın egemenliğindeki kırılmaz yasalar belirlenimine dönüşmekte, totolojik bir yapıya sebebiyet vermektedir. İnsan kendi adına aklı egemen kılarken yine aklın esaretinde kendini yitirmiş olur.

Modern proje uzun bir geçmişe sahip eleştirel düşünüm ve soruşturma geleneği tarafından, modernliğin karmaşık, eşitsiz ve öngörülemez doğurgularını⁴¹ çeşitli yollardan araştırmaya çalışan ve hemen hemen bizzat modernlikle sınırdaş olan bir gelenek tarafından sorunlaştırıldı. İlk “post-modern” izler işte bu gelenekte, uzun süredir yerleşmiş olan bir toplum ve felsefe düşüncesi öbeğinde aranmıştır. Post-modern teorisinin ilk düşünürleri sınıfına modern akla ve onun doğrularına itiraz eden *Nietzsche, Heidegger, Simmel, Weber* ve *Adorno*’nun çalışmaları örnek gösterilir⁴². Bu düşünürler bilgiyi sorunlaştırırlar ve farklı analiz yolları ararlar. Bu öncü isimlerin post-modern düşünümün paradigmasını oluşturduğu söylenebilir; ancak bu da çelişkili bir varsayıma yol açacaktır. Post-modernizm, bu gibi sistematikleşen bir düşünce yapısında bulunmayı reddeder. Her sistematikleştirme çabası ezbere kurallar yaratacak ve yine tıpkı modernizmde olduğu gibi belli temel varsayımlara sorgulanamazlık inancı atfedecektir. *Nietzsche*ci yaklaşımla buradaki sorun durumun tespiti değil, “söylemin” oluşturduğu yargıların kırılmazlığı haline gelen dil oyunlarıdır. Bu düşünürlerin temel savlarına bakıldığında ortak anlıkları paylaştıkları ve buna dair belli sorunlar üzerinden, en azından yöntemsel benzerlikler ve eleştirilerde tutarlılıklar

⁴⁰ A.g.e., s. 26.

⁴¹ Ortaya çıkan sonuç.

⁴² Mehmet Küçük (Der.), a.g.e., s. 318.

gösterdikleri gözlemlenir. Post-modernizmi tamamen görecelilik üzerine kurulu nihilizmin bir yorumlaması olarak görmek oldukça basit bir yorumlama olacaktır. Nihilist yaklaşıma yaklaştığı söylenebilirse de göreceliliği, bilimin sabitledikleri üzerinden oluşturduğu dogmatizme yöneliktir.

Temsil, yöntem ve tarzlarına odaklanmasıyla beraber post-modernizm sıklıkla, 20. yüzyılın ilk ve 19. yüzyılın ikinci yarısı sırasında Kuzey Amerika ve Avrupa'da ortaya çıkmış olan edebi ve kültürel hareketlenme koleksiyonunun, modernizmin varisi olarak okunur. Edebiyatta, sanatta, tiyatro, dans, mimari ve hatta fotoğrafçılıkta bile post-modernizm vardır. Post-modernizmin çeşitli alanlara yayılmış olması aynı zamanda eleştiriyi karşılanır. Bu çeşitliliklerin her birinin, birbirinden farklı ve hatta bazılarının (edebiyat, sanat ve müzik gibi) post-modernizmin daha fazla formuna yol açan kendi modernizmleri dahilinde başlıklara sahip olmasına sebebiyet verdiği eleştirisi yapılmaktadır⁴³. Post-modernizmin çeşitlenerek bir ağ gibi her alana yayılması sosyal bilimlere de sirayet eder. Bu açıdan sosyal bilimlerde de post-modernist bir yaklaşım olarak post-yapısalcılığa giriş yapılır. Post-modernizme sosyal bilimlerde teorik ilerlemeyi ve uygulanabilirliği sağlayan post-yapısalcılık, bu tezde de temel retorik ve argümanlar açısından kullanılan yaklaşımı oluşturmaktadır.

1.3. Post-Yapısalcı Teorinin Gelişimi

Post-yapısalcılığı açıklamaya girmeden evvel post-yapısalcılıkla yapısalcılığın ve post-modernizmin arasındaki bağıntının görünür kılınması gereklidir. Post-yapısalcılık yeknesak bir bütün halinde ezbere bir kavram değildir, tıpkı benzeri bir kavramsallaştırmaya tabi tuttuğumuz post-modernizm gibi kendi içerisinde birçok açılımla, dönemle özdeş işleyen ve anlaşılması güç bir kavram halindedir. Bu bölümde post-yapısalcılığın genel teorik perspektifini çizip ardından bunun uluslararası ilişkilere yansımaları irdelenecektir.

Post-modernizm, II. Dünya Savaşı sonrası oluşan bir tahayyül, dönem, anlayış, düşünüm olarak tanımlanırken bu aynı zamanda terimin sınırlarının ne denli geniş alana yayılabildiğini de gösterir. Post-yapısalcılıksa, yapısalcılığın eleştirisiyle yola çıkan post-modernizme göre daha dar kalıp bir alana yoğunlaşmış felsefi bir bakış açısıdır⁴⁴. Post-modernizm daha çok kültürel bir anlam ve fenomen halinde kendini betimlerken, post-

⁴³ Simon Malpas, *The Postmodern*, Routledge, Abingdon 2005 s. 11.

⁴⁴ Sibel Turan (Der.), *Uluslararası İlişkilerde Teorikten Pratiğe Güncel Yaklaşımlar*, Dora Basın Yayım Dağıtım, Bursa 2015, s. 399

yapısalcılık teorik bir zeminde yapısalcılığın eleştirisi olarak, bir ontolojik ve epistemolojik sorgu alanına girer. Post-yapısalcılık, temelde bilim eleştirisi yoluyla da kendini ifade eden teorik bir zemin sunarken, post-modernizm daha ziyade kültürel anlayış ve şekillendirmeleri ifade eder. Burada belli bir dönemleştirmeden de bahsedilmelidir. Post-modernizm 1950'lerden bu yana modernizmin ele aldığı dönemin genişlemiş ve son raddesini almış durumuna atıfta bulunur. Post-modern fenomenin, post-yapısalcılıktan daha kapsayıcı olduğunu anlayıp, post-yapısalcılığı post-modern teorinin düşünömsel üretkenliğine cevap veren, modernitenin bir eleştirisi olarak ifade etmek gerekir⁴⁵. Post-yapısalcılık ve post-modernizmin bu ayrıştırmaya ek olarak birbirini tamamlayan kavramsallaştırmalardır. Post-yapısalcılık 1960 ve 1970'li yıllarda Fransa ve başka ölkelerde felsefi, politik, edebi ve sosyolojik alanlarda söylemler geliştirdi ve bu alanlar güçlü konumlar elde etti⁴⁶. Post-yapısalcılık, post-modernizmin getirileri ve düşünösel etkilenimleri ölçeğinde oluşan ve felsefi tabanını bu dönömsel kurgulaştırmadan alan yapısıyla post-modernizmi kullanır. Post-modern düşünörlöer aynı zamanda post-yapısalcı düşünörlöer olarak da anılır. Buradaki temel ayrışımı en başta söylediğimiz gibi dönömsellik ve eleştirinin yönelim alanına tabi tutmalıyız. Post-modernizm modernizmi, post-yapısalcılık da yapısalcılığı eleştiren ve onlardan ayrılan yönleriyle kendini kuran kuramlar. Buradan yola çıkarak post-yapısalcılığın eleştiriyeye tabi tuttuğu yapısalcılığı incelemeye almak mümkündür.

1.3.1. Yapısalcı Teori

Yapısalcılık; nesnel, tutarlı ve kesin bilginin üretimi üzerine kendini amaçsallaştırdı ve bu yoldaki kendi teorilerinin sübjektiviteden ayrılarak (kişilerin yorumları ve tecrübelerini eleyerek) bilömsel bir statüye varacaklarını savladı. Yapısalcılık linguistik alandan yola çıkarak göstergebilömsel bir yönelimde ilerleyen, yapının parçalara hükmederek onları birleştirip, farklılaştırarak bütöncöl ve kendinden farklılaşmış bir hal aldığıını anlatan, yapının parçalara hükmettiği tezini savunan yaklaşımdır⁴⁷. Sausser'in dil bilömsel teorisi, öncelikli olarak yapısalcılığın türediği alandır. Oluşturduğumuz dilin bütönsel anlamda kelimelere hükmettiği ve kelimelerin cümleler içerisinde genel anlama tabi kılındığını söyler. Gösteren, gösterilen arasında oluşturduğu gösterge bilömsel yapıyla dilin anlam bütönlüğünü sorgular ve bu bağlamda dilin kendi iç bütönsel anlamının toplum tarafından inşa edildiğini, belirlenime tabi tutulduğunu ifade eder. Ardından bunu

⁴⁵ Steven Best, Douglas Kellner, a.g.e., s. 43.

⁴⁶ A.g.e., s. 43.

⁴⁷ A.g.e., s. 35.

antropolojik yapısalcılıkla *Levi-Strauss* izler. *Levi-Strauss*, bu yaklaşım aracılığıyla aslında bütün toplumların statik bir yapı üzerine kurulu olduğu ve genel kabul gören durağan doğaları gereği davranışlar sergilediklerini ortaya koymaya çalışır⁴⁸. Yapıların hükmettiği belli çeşitlemeler vasıtasıyla davranış modelleri sunan bireylerin bu hareketleri sınırlı kombinasyonlara tabidir. Tüm bu oluşum hali önünde sonunda tahmin edilebilir algoritmik bir dizaynı verir. *Levi-Strauss*'un *Yapısal Antropoloji* yorumlamasında özne ve yapı arasındaki problematik, ana temayı oluşturur. Toplumsal kültürel bağıntıları anlatan kodlar sayesinde birey kendini yapılandırır ve oluşum halindedir. Birey, toplumsal yapının içinde tamamıyla pasiftir ve yapı tarafından inşa edillir⁴⁹. Bu yapının aracılığıyla kendini betimler ve özne haline getirir. Artık o bir birey, vatandaş ya da öğretmen gibi kodlamalara tabi ve bu kodlamaların genel özelliklerine hitaben davranış kalıpları oluşturması gerekli bir varoluş durumunu ifade eder. Bu yönüyle yapısalcılık bireyin özgürlüğü kavramına inanmaz. Onu, bu yapıların arasına hapsedilmiş ya da bu yapıların işbirliğiyle kendini ifade edebilecek bir unsur olarak görür. Birey başlı başına bir yapı tarafından belirlenir yine. İncelenmesi, araştırılması gereken de bizi belirleyen bu yapılardır. Özne, bu kodlanmış değerlemelerin bir ürünü olarak kültüre, bilinçdışına ve dile içkin bir varlık oluşumunda gösterilip, öznenin kendi başına alabileceği kararlar ve özne olmaklığına dayalı bir bağımsızlık hali ortadan kaldırılır⁵⁰.

Yapısalcılıkla post-yapısalcılık özneyi sorunlaştırarak ortak bir noktada birleşir. Özne her ikisi açısından da öncelikli ele alınması gerekli konumdur. Bakış açıları noktasında ayrışarak özneye yaklaşımlarını farklılaştırırlar⁵¹. Bu aynı zamanda temel farklılaştıkları noktadır da. *Althusser*'in anti-hümanizmasında da “ben” sorunu görülür. *Althusser* kısaca, kapitalizmin birey adına koyduğu özneleştirmenin onun görünür bir biçimi olarak işlerlik kazandığı ve *Descartes*'in “ben” kavramıyla kurguladığı bilinçli insan varlığının ve eylemlerinin göstermelik bir özgürlüğe tabi tutulduğunu söyler. Yapılması gerekli olan, sınıf kavramıyla toplumu okuma ve anti-hümanizmdir. Birey üzerine ve insanlık adına modernitenin getirdiği aydınlanmacı fikirler, idealist yolda birey yaratma anlayışının ürünüdür, bu yaklaşıma göre. İnsan kavramı ancak sınıf temelli bir yapıyla kapitalizmin ve *Marx*'ın farklı bir okumaya tabi tutulmasıyla kendi değerlerini

⁴⁸ Armağan Öztürk (Der.), *Postyapısalcılık*, Phoenix Yayınları, Ankara 2010, s. 12.

⁴⁹ A.g.e., s. 13.

⁵⁰ Steven Best ve Douglas Kellner, a.g.e., s. 35.

⁵¹ Armağan Öztürk (Der.), a.g.e., s. 28.

bulabilir. *Althusser*'in *Yapısal Marksizm*'inde bireyin tarihsel ve toplumsal alanda etkin olma ve edimsellik kazanma imkanı olmadığı görülür⁵². Bireyin, tarihsel dönemler ve sınıfsal mücadeleler içerisinde yer alan kendi başına yüklendiği bir anlama ve değere sahip olamayan konumu, onu toplumsal yapılar içerisinde işlevsiz hale getirir. Tüm bu olgularla birey ve dolayısıyla özne sürekli etkilenen konumunda olup, bir uçtan bir uca salınan etkisizleştirilmiş bir yapıdır. Özne belirlenim amacıyla orada bulunur, belirleyenlerse toplum, tarihsellik, ideoloji gibi çeşitli araçsallaştırılmış güç etmenleridir. Birey var olabildiğini ancak onların aracılığıyla insanlık tarihine iletebilir. Yapısalcılık ve post-yapısalcılığın ele aldıkları ortak konular dört ana temada özetlenebilir: özne sorunu, tarihselciliğin eleştirisi, anlamın eleştirisi ve felsefenin eleştirisi⁵³.

Post-yapısalcılığın temel düşünürleri olarak *Foucault*, *Deleuze*, *Guattari*, *Lyotard*, *Baudrillard* ve *Derrida* sayılabilir, her ne kadar kendileri bu kalıplaştırmayı sakıncalı bulsalar da. Bu düşünürler temel farklılıklarını oluşturdukları nosyonu, yapısalcılığın kavramlarını sorgulamalarından alırlar. Post-yapısalcılar, yapısalcıların temel argümanlarına eleştiri getirdi. En başta *Saussure*'ci semiyotik başta olmak üzere özne kavramını ve yapıların belirlenimci yaklaşımını kıyasıya eleştirdiler. Yapısalcıların kültürel alanı nesnel, kesin ve sabit bilimsel bir değerlendirmeye inceleme girişimine karşın post-yapısalcılar modernitenin geliştirmiş olduğu objektif bilimsel kaidelere yaslanan yapısalcıların görüşlerine eleştiri getirmiştir⁵⁴. Post-yapısalcılar; stabilite üzerine kurulu alanların altındaki zemini kaydırmayı başlıca amaçları haline getirip, kesinlik temelinde kurulan argümanları kendi içindeki çelişkileriyle dağıttılar.

Yapısalcılar metnin içinde bir doğru taraf olduğu ve bunun metne içkin bir şekilde altyapısında bulunduğunu, bize düşen görevin de onu ortaya çıkarmak olduğunu söyler. Post-yapısalcılıksa metin ile okuyucu arasında bağ kurup, metni öne çıkaran ve ondan alınması gerekene vurgu yapan yorumun aksine, okuyucu ve metin arasında süregiden bir değişim ve üretkenlik sürecine değinir. Pasifize edilen okuyucu ve tüketime dayalı olan okuma edimi artık etken bir yapıda üretime dayalı hale gelir⁵⁵.

⁵² A.g.e., s. 17.

⁵³ Sarup Madan, *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Bilm ve Sanat Yayınları, Ankara 2004, ss. 9-12.

⁵⁴ Steven Best, Douglas Kellner, a.g.e., s. 37.

⁵⁵ Sarup Madan, a.g.e., s. 12.

Yapısalcıların dil bağlamındaki belli bir anlam netleştirmesine karşılık post-yapısalcılar sürekli değişimlerden bahsetmiştir. Post-yapısalcılık, gösteren ile gösterilen arasında gösterilenden başlayarak bir anlam yaratım sürecini reddedip gösterenin sürekli değişen anlam varyanslarını göz önünde bulundurmaya teklif eder. Bu görüşe göre anlam sonsuz bir zincir halinde akışkan, her alanda değişime açık, izahatı durağan olmayan kavramsallaştırmalara tabidir. Sürekli bir göstergelere gönderimde bulunan ağ mekanizmasıyla karşılaşırız. Söylemek istediğimiz bir gösterge halinde başka bir göstergeye gönderimde bulunur, bütün açıklamalar ışığında hep bir başka göstergeye başvurmak zorunda kalırız. Göstergelerin bu akışkanlığı bize anlamın da yoğun bir değişim sürecinde olduğunu anlatır⁵⁶.

Saussure'in dil teorisinde gösterilen sadece bir gösterene işaret ederken post-yapısalcı kuramda *Derrida*'nın öncülüğünde sonsuz bir gösterenler kümesi oluşturulur. Örneğin “kitap” kelimesi bir nesneyi ele alabilirken bu aradaki tanımlamalar yoluyla bambaşka nesneler ya da fizik ötesi anlamlar, soyutlamalarla ifade olunabilir ve sürekli bir değişkenlikle anlamını günceller. Yapısalcıların aksine post-yapısalcılar, göstereni öncül konuma getirdiler ve böylece dilin durağan olmayan süreklilik arz eden dinamizmini ortaya koyup, anlamın sürekli değiştiğini, belli alanlardaki ortaklaşa görüşlere dayalı anlam şematizminden kopulduğunu göstermiş oldular⁵⁷. Post-yapısalcılara göre, göstergelerin sürekli başka bir göstergeye gönderimde bulunarak uzayıp giden anlam istikrarsızlığı ve değişkesi metinlerde de karşımıza çıkmaktadır. Metni ele aldığımızda da her metin başka bir metne gönderimde bulunur. Sürekli genişleyen bu anlamsal ağ, metinlerarasılık olarak ifade edilmiştir⁵⁸. Bu da yapısalcılıktaki temel bir diğer ayrışmayı bize verir. Post-yapısalcılıkta öne çıkan kavram yapı değil, “metin”dir. Post-yapısalcılık düşüncesinin temelinde mutlak bir yapı olduğu ve ona ulaşılması gerektiği görüşü değil, metin ve metinlerarasılık kavramları yer alır. Her şey bir metin halinde var olmaktadır⁵⁹.

1.3.2. Post-yapısalcı Teori ve Önemli Düşünürleri

Post-yapısalcılığın önde gelen düşünürü *Jacques Derrida*; *Nietzsche* ve *Heidegger* gibi metafiziksel kabullere karşı sorgulayıcı bir tutum ele alır. Onun görüşlerine göre,

⁵⁶ Yusuf Yıldırım, Kasım Berk, “Yapısalcılık ile Post-Yapısalcılık Bağlamında Dil ve Metinden Anlam Kurma”, *Felsefe, Eğitim ve Bilim Tarihi Sempozyumu*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla, (12-15 Kasım 2015), s. 41.

⁵⁷ Steven Best, Douglas Kellner, a.g.e., s. 37.

⁵⁸ Yusuf Yıldırım, Kasım Berk, a.g.e., s. 41.

⁵⁹ Sibel Turan (Der.), a.g.e., s.400.

yapısalcılık en başta metafiziksel varsayımlara göre kurulmuştur⁶⁰. Yapısalcıların yaklaşımında işaretler, işaret eden/gösteren (yazı, ses gibi) ve işaret edilen/gösterilenden (bir kavram ya da düşünce gibi) meydana gelir. Anlam, işaretler arasındaki ilişkilere bakılarak kavranır. Tekil bir işaret ya da anlama sığdırılabilecek hiçbir şey mevcut değildir⁶¹. Buradaki söylem ses merkezidir. Kullandığımız dili, ses merkezinde ifade edilmesini temel alır ve yazıya göre üstün bir konuma erdirir. Batı metafiziğini tahakküm altına alan görüşleri belirir. *Derrida* bilinçli olarak “difference” kelimesinin yerine, aynı söylenişe sahip ancak anlam açısından hem fark hem de erteleme olarak da ifade edilebilen “différance” kelimesini kullanarak, kelimelerin yazılışlarıyla doğrudan ifade edilemediğini göstermeye çalışır⁶². Bu hem Batı metafiziğinin üstünlük arayışına karşı yıkıcı bir tutum, hem de anlamın sabitlenemez doğasına karşı bir yorumdur. Yazının sadece anlatımın bir farklı varyansı haline getirilip, görmezden gelinmesine karşı konuşmanın anlamın gerçek taşıyıcısı gibi üstün bir dereceye konumlandırılması *Derrida*’nın başlıca ilgi alanını teşkil eder⁶³. Reddedişin özünde aydınlanmacı ideallerin yıkımı söz konusudur. Aydınlanma ile idealize edilen ilerlemeci söylemler birer yorumdan ibarettir. İnsan adına biçilen doğru ve yanlışlar, yorumlamaların üstünlüğü ve hegemonyasıyla ifade edilir. Hangi düşünce ya da yorum kendini güçle özdeşleştirip hakim duruma eriştiyse, doğru ve yanlış olma eğilimi de buna paralel ilerlemektedir. “Doğru ve yanlış yoktur, sadece yorumlar vardır.”, diyerek Nietzsche’nin de bahsettiği görüş post-yapısalcılığın başlıca argümanlarından “difference” söyleminde görünür kılınır.

Post-yapısalcılık metinlerarasılık terimini açıklığa kavuşturmak için yapısökümcülük ve çifte okuma argümanlarını kullanır⁶⁴. *Derrida* bu iki yöntemle metnin anlamının ne denli kaygan zeminlerde durduğunu betimler. Belirleyici anlamlar üzerine kurduğumuz yapıların kırılğanlıklarını ifşa eder. *Derrida*, yapısöküm sayesinde metnin gerçek anlamını merkezi ögelerde aramak yerine genellikle metinde dikkate alınmayan radikal metaforlar, retorik araçlarda bulmaya çabalar⁶⁵. Yapısöküm, temelde iki aşamadan meydana gelir. İlk aşamadan hakim olan terim bir diğer dışladığı ve karşıtlamaya tabi tuttuğu terime karşı üst konumdadır. Onun sayesinde kendini yapılandırmaya tabi tutmakta ve

⁶⁰ Armağan Öztürk (der.), a.g.e., s. 19.

⁶¹ Sibel Turan (Der.), a.g.e., s. 403.

⁶² A.g.e., s. 403

⁶³ Sarup Madan , a.g.e., s. 58.

⁶⁴ Scott Burchill, Andrew Linklater (Ed.), *Theories of International Relations*, Palgrave Macmillan, New York 2005, s. 168.

⁶⁵ Armağan Öztürk (Der.), a.g.e., s. 21.

sürekli bir güç aracılığıyla ve üstünlük mücadelesiyle yukarıda yer almaktadır. Metindeki üstün kavram, diğer kavramı sürekli yanlışlar ve kendini üst pozisyonda tutar. Bu hiyerarşik yapıya karşın değer yargısınca aşağıda tutulan terimin üstün tutulan terimce değiştirilmesi yapılacak ilk eylemdir yapısökümde. İki taraf terimsel anlamdaki yerlerini değiştirir, ama statülerini değiştirmez. İkinci aşamaysa sürekli altta olumsuzlamayla yaşatılan terimin hegemonik terimle alt üst oluşu vardır. Bu “yerinden oynatma” işlemi, baskılanmış ve olumsuzlanmış terimin genel bir olumlama adına var olduğu ve onun sayesinde diğer terimin yüceltilebildiğini gösterir.

İkili okumada öncelikle kavramların yerleşik algılarına uygun bir biçimde ve kurgulanan mantık dizgesince metnin okuması yapılır. Bu okumadaki amaç mantığın, tekrarlanılagelen söylemin onaylanması yoluyla nesnelleştirilmiş ve geçerli kılınmış yorumunu görmektir. Metnin kendi içerisinde oluşturduğu mantıksal kurgudaki birliktelik vurgulanır. İkinci okumadaysa stabil olarak metne yerleştirilen kavramların anlam kayması sağlanır. Metnin içinde bulunan kendi kendini tezatlayan iç çelişkiler, rasyonel tasarımlarla bütünleştirdiği mantık dizgesindeki hatalar ve sorunlar tespit edilir. Özellikle ilk okumaya kıyasla çelişkilerin, yanlışlamaların üstünün nasıl örtüldüğü ortaya çıkar. Karşıtlıkların ve verili söylemlerin aralarındaki bağlantılar çözümlenir. Ardındansa bu söylemlerin oluşturduğu güçlü baskılayıcı durum analiz edilerek neden bu durumun böyle olması gerektiği yani zorundalık hali sorgulanır. Verili alanın aslında yine bir yorumsaldan ibaret olduğu ortaya çıkar. Yapısöküm aracı olarak çifte okuma bize hikayenin sonunda tek ve değişmez bir okumanın mümkün olmadığını aslında sorunun hikaye kurgulanırken içsel bütünlüğünü korumak adına çelişkilere göz yumulmasından çıktığını söyler⁶⁶.

Foucault, Derrida’nın yaptığı metin, yorum ve anlam ilişkileri üzerindeki yapısöküm işlemini tarihe ve insanların sosyal yaşamındaki bütün alanlara belirli kıstaslarla uygulanabileceğini öngörmektedir. *Derrida* da olduğu gibi özneyi var etmeye, onu belli bağıl durumların sonucu değil, baştan sona kendi kendini üretebilen bir sebep olarak, oluş durumuna getirmeyi amaçlar⁶⁷. *Derrida*’nın yapısökümüne benzer bir şekilde *Foucault* da soybilim yöntemiyle tarihin farklı okumalarına olanaklar vererek buna yardımcı olur. Soybilimi, yerleşik yorumlamaların egemenliğini yıkarak farklı yorumların da geçerli olabileceğini gösteren bir tarih yorumlamasıdır. Soykütüksel analiz *Nietzsche*’nin

⁶⁶ Ramazan gözen (Der.), *Uluslararası İlişkiler Teorileri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 388.

⁶⁷ Armağan Öztürk (Der.), a.g.e., s. 23.

tarihselciliğe bakışından devraldığı bir mirası ele alır. Yaşananın yaşayanlar cephesinde yargılanması, sonunda yine de belirli bir yaşam tarzının belirtisi olarak kalır, diyen *Nietzsche*, soykütüksel tarihçi okumanın temelini atar⁶⁸. Bu yöntemle tarihsel dizgelere karşı çıkan *Foucault* günümüzün, geçmişi us dışı olarak etiketlemesine aykırı bir bakış açısı getirir. Alışılmış tarihsel okumalara itiraz ederek, tarihin iktidar dilince yazılan egemen bir iradeyi temsil ettiğini iddia eder.

Geleneksel tarih, büyük tarihi kırılmalar ve anlatılar üzerinden belli bir sıra çizgisel işleyişe tabi tutmak şartıyla önemli tarihi kişiliklere ve olaylara yönelip, çalışmalarında başlangıcı ortaya koyacak belgelerin araştırılmasıyla ilgilenirken; soykütüksel analiz, tarihin yok saydığı birtakım söylemlerle birlikte büyük tarihi anlatıların kıyısında köşesinde kalmış ve dikkate alınmayan, dışlanan olayları ele alır ve onları geleneksel tarihin hizbinde yok olmalarına karşı korur⁶⁹. Geleneksel tarih tarafından kenara itilen, marjinalleştirilen ve unutturulan olayların, olması gereken tarih dizgesinde ayırıksı bir sorunmuş gibi duran durumların incelemesini ele alır. Soykütüksel analiz var olan rejimlerin tarih boyunca devam eden iktidar ve bilgi arasındaki birbirlerini üreten ilişkiden doğduğunu ve bu ilişkinin içerisinde gelişip kendini sürekli var etme noktasına geldiğini gösterir⁷⁰. Kısacası soybilim, tarihi olayların nazarında konumunu yukarıda tutan, kendi içindeki kimliğinin herhangi bir anlam arayışı mevcut olmayan özne anlayışının yerine bilgi, söylem ve nesne alanlarının nasıl inşa edildiğini inceleyen bir tarih okumasıdır⁷¹.

Modern iktidar ve bilgi biçimlerinin karşılıklı olarak birbirlerini üreterek ortak bir zeminde buluşup tahakküm zincirleri oluşturduğunu söyleyen *Foucault*, aklın özgürlükle ve yine ilerlemenin de akıl ve özgürleşimle birlikte anılmasına karşı çıkarak aydınlanma karşıtı konumda yer alır⁷². Modernitenin getirdiği değerlere açık bir saldırı anlamında iktidar ve özne etkileşimini kurar. İktidarı, sadece yönetsel anlamda bir güç unsuru olmaktan çıkarak modern yaklaşımın ötesine geçer. İktidar her yerde ve her koşulda kendini gösterir. İktidarı; kırılğan, belirsiz ve değişken olan öznesiz ve kişilerin beden ve kimliklerini belirleyen üretken bir mekanizma olarak gören post-modern bakış açıları ileri sürer⁷³.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı*, (Çev. Mustafa Tüzel), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2010, s. 31.

⁶⁹ Sarup Madan, a.g.e., s. 90.

⁷⁰ Mehmet Şahin, Osman Şen (Ed.), *Uluslararası İlişkiler Teorileri Temel Kavramlar*, Kripto Yayınları, Ankara 2014, s. 312.

⁷¹ Ramazan gözen (Der.), a.g.e., s. 387.

⁷² Steven Best, Douglas Kellner, a.g.e., s. 52.

⁷³ A.g.e., s. 69.

Marksistlerin ekonomi üzerinden iktidarı tanımlamalarına da liberallerin hukuksal yollardan iktidarın egemenliğini var etmelerine de katılmaz. İktidar *Foucault*'ya göre, sadece baskılayan, sınırlandıran ya da yasaklar koyan bir oluşum değildir: gerçekliğin yaratım sürecine katılan doğruluk söylemlerini ve nesne bölgelerini tayin eden, üretkenlik oluşturan, her alanda mevcut olan bir kendiliğindenlik formudur⁷⁴. İktidar bilgiyi üretir, bilgi de iktidarı. Bu karşılıklı etkileşim hali bozulmaz bir zincir halinde devam eder. İktidar basit bir baskılama aracından öte üretken bir yapıdadır. Söylemlerle ürettiği bilgi, iktidarın varlığını temin eder. Özne ve iktidar arasındaki ilişki bir baskılama ve zorlama unsuru olmaksızın bir tahakküm ilişkisi haline getirilir. *Foucault*'ya göre tüm doğruluk üzerine kurulan söylemler iktidar istencinin aracısı haline dönüşmüş söylemler üzerine kuruludur. *Nietzsche*ci bakış açısına benzer bir şekilde üretilmiş olanın hep bir güç istenci yapısında iktidar ile özdeşleştiğini söyler. Kurulu dil, söylem ve temsiller iktidar istencinin ürünleridir⁷⁵. Söylemin egemen olduğu yapıda ona karşıt olmak radikalleşmeyi gerekli kılar bu da dışlanmak demektir. İktidar kurduğu söylem dilince yarattığı doğruların egemenliğinde var olur. *Foucault* için iktidar, söylem ve özne birbirinin eşgüdümünde işleyen ve birbirini etkileyen kısır bir döngü halindedir. İktidar; egemen söylemi belirler, özne de bu yaratım sürecinden kendine biçilen rolü alır ve bu zincir halindeki döngüyü post-yapısalcı bağlamda kırılğanlaştırmaya çalışır.

Foucault gibi *Nietzsche*ci var oluş imkanlarını bulmaya çalışan diğer düşünürler de *Deleuze* ve *Guattari*'dir. Amaçları, disipline etme ve kontrol altına alma süreçlerinin analizini yaparak bu durumların özneye yerleştirilmeye çalışılan kısıtlılık halinden nasıl kurtulabileceğimiz sorusuna cevaplar bulmaktır⁷⁶. Post-yapısalcıların ortak arayışı burada da mevcuttur: emredici ve tahakküme dayalı tüm kodlamaları bulup, bu yaratım süreçlerine muhalefet etmek. *Deleuze* ve *Guattari* bunu 68 Mayıs'ı sonrası tüm düzenin değişmezliğine atıfta bulunan yorumlara ve oluşturulan gerçekliğe aykırı bir ses olarak yapar. Onlara göre kabullenilmiş yeni dönem tekdüze ve basitleştirilmiş tahakküm zincirlerinden oluşur. Dolayısıyla, *Deleuze* ve *Guattari*, yeni bir post-modern varoluş tarzı olarak bireyin göçebe haline gelmiş olan sürekli oluş ve değişim haline varmasının kısıtlayıcı moderniteden kurtuluşun öncülü olduğu tezini savunur⁷⁷. Freudcu psikanalizi, genel durumu olağanlaştıran

⁷⁴ Sarup Madan, a.g.e., s. 112.

⁷⁵ A.g.e., s. 113.

⁷⁶ Armağan Öztürk (Der.), a.g.e., s. 25.

⁷⁷ Steven Best, Douglas Kellner, a.g.e., s. 101.

ve kişileri bu bağlamda normal statüsüne erdiren bir doğal kabul dizaynı olarak görür ve karşısına şizoanaliz yöntemiyle çıkarlar. *Foucault* ve *Derrida* yapısökümü ve ikili karşıtlıkları modernin oluşturduğu tek biçimciliğe karşı kullandıkları gibi *Deleuze* ve *Guattari* de şizoanalizi yapısökümvari ikili karşıtlıklar üzerinden bir okuma yöntemi sunar. Şizoanaliz, *Deleuze* ve *Guattari*'nin psikanalize karşı önerdikleri bir post-modern düşüncüdür. Modernitenin getirdiği ikili karşıtlıklara yapısöküm uygulayan, modern özne algılayışından, modern düşünce temsillerinden ve genelleştirici edimselliklerden ayrılan bir pratik olarak şizoanaliz, psikanalizin ön kabullerinden sıyrılarak özne pratiklerine farklı bir okuma seçeneği sunar⁷⁸.

Deleuze ve *Guattari* arzuyu temel alan açıklayıcı bir savı teorilerinde başat aktör edinirler. Arzu, modern pratiklerin özneyi esirleştirdiği ortamda kurtarıcı rolünü üstlenir. İki tip arzudan bahsedilir burada: Paranoid arzu ve şizofrenik arzu. Psikoloji dilinden konuşmak gerekirse paranoid sıradüzenli ve ikiliklerce temsil edilen bir yapıdır. Rıza gösteren bir temsil halindedir. Baskılanmış ve bu baskıya gösterilen rıza halini paranoid arzu temsil eder. Şizofrenik arzuysa tekli olma durumudur. İkili bir yorum kurmaktansa dil ile eylemin birleştiği ve kendisini yeniden kurgulayarak bütünlük sağladığı özgürleştirici bir arzu türüdür. *Deleuze* ve *Guattari*'nin şizofrenik dili, şizoanaliz söylemde önemi vurgulanan başlıca öğedir. Şizofrenik dilin diğer dilsel kurguların mantık örgüsüne aykırı gelerek modernitenin herkesi bir bütünün içine hapseden etkisinden sıyrılmayı sağlayacağı savunulur⁷⁹. Bu şekilde merkezsizleştirilmiş⁸⁰ toplum, artık kendi üzerinde tahakküm kurmaya çalışan baskı araçlarını bu davranış kalıpları eşliğinde eritmeyi de becerebilir. Özgürleşim teorisi olarak sundukları bu anlayış insanın yapabileceklerine bizzat kendisinin karar vermesini amaçlar. Şizofren kişilik, yetke sahiplerince davranış modelleri üretmez durumdadır, o kendi arzu boyunduruğundadır. Şizofren kişiliğin kendi istenci, gerçekleştirilmesi gerekli yegâne unsur haline gelir. Söyledikleri ve yaptıkları arasındaki farklılaşma ortadan kalkar ve şizofren kişilik özgürlüğün yanılsaması olan tahakküm altındaki seçme özgürlüğünü yıkmış olur. Artık istedikleri yönünde sadece seçme değil, seçenekleri uydurma, oluşturma sürecinde de başat faktör bu arzu türünün yarattığı şizofrenik kişilik olacaktır. *Lacan* söylemde, gerçek olmayıp arzuların itkilerinden bahsederken, *Deleuze* ve *Guattari*; arzuların yarattığı gerçekliklerden ve tek gerçeğin

⁷⁸ A.g.e., s. 111.

⁷⁹ Sarup Madan , a.g.e., s. 141.

⁸⁰ Tek elden yönetilememe, birçok bölümden oluşarak merkez kuvvetinin dağılması durumu.

temsiline de bu yönde olduğundan bahseder, devrimci ve *Nietzsche*ci söylemlerle birlikte güçlü bir eleştiriyle modernitenin getirdiklerinin boyunduruğundan kişiliği kurtarmanın yolunun şizoanaliz yoluyla özgür bırakılan “şizofren”de yattığına inanır.

1.4. Post-yapısalcı Uluslararası İlişkilerin Temel Kavramları

Yapısalcılık gibi post-yapısalcılık da 1980’lerde uluslararası ilişkilerin bir parçası haline geldi. Yapısalcılar gibi, uluslararası ilişkilerdeki post-yapısalcılar da 1970’lerden bu yana hümaniter bilimlerde ana rol oynamış olan sosyal ve felsefi teoriden etkilenmiştir⁸¹. Post-yapısalcılık bize kurgulardan bahseder. Modern medya çağında kurgu ve gerçek birbirince özdeş hale gelmektedir ve post-yapısalcı teori bize bunun genişleyen ve hayatımızın her alanında var olan bir yapılanma olduğunu ifade eder. Kurgular inşa ederiz ve dolayısıyla gerçeklikler inşa ederiz. Bunun için de birçok görsel ve söylemsel teknikler aracı konumuna gelir. Akşam evde izlenilen ana haber kuşağı ya da masum bir dizi bize belli bir alanın doğrultusunda hizipleşmenin de yolunu açar, kendi gerçekliğini vaat eder. Bu kurgusallığın kırılmasını ve ne kadar naif olduğunu bizlere gösterir. Doğrular üzerine yapılan yorumların genel geçerliliğinin aslında oldukça baskılayıcı entropik bir eylem türüne kaydığını söyler. Gözümüzün önünde akan gerçeklikler havuzundan bahsetmemiz mümkündür ancak, tek ve geçerli bir değişmezlik alanı atfetmez hiçbirisine. Tanımlamalarla belli bir doğrultunun dizayn edilmesi ve kalıcılaştırılmasından ziyade sürekli yapıbozuma uğratarak bir şeylerin nedirliğiyle değil, onların üzerine atfedilen etiketlemelerin çıkartılmasıyla, genel geçer kavramsallaştırmaya tabi tutulamamazlıklarıyla ilgilenir, yani ne olmadıklarıyla ilgilidir⁸². Özne rasyonalitesini mevcut durumda kabul etmeyen post-yapısalcılık, herhangi bir gerçekliğin de var olmasına kuşkuyla bakar. Gerçeklik dil oyunları sayesinde tarihsel olarak ortaya çıkan değişken anlam yaratımları ve birer yorumdan ibarettir⁸³.

Çağdaş uluslararası ilişkiler; dış politikanın, ekonomik, militer ve ideolojik tehditlerin haricen uyarılmış durumlarına odaklanır. Uluslararası ilişkiler, içsel ve dolaylı bir karşılığı bulunan devlet merkezli bir fenomen olarak açıklanıp, bu açıklamayı görmekten

⁸¹ John Baylis, Steve Smith, Patricia Owens (Der.), *The Globalization of World Politics An Introduction to International Relations*, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 170.

⁸² Ramazan gözen (Der.), a.g.e., s. 382.

⁸³ Şaban Kardaş ve Ali Balcı (Der.), *Uluslararası İlişkilere Giriş*, Küre Yayınları, İstanbul 2014, s. 244.

memnun olanların büyük çoğunluğu tarafından yapılandırılır⁸⁴. *Benedict Anderson*'un *Hayali Cemaatler* kitabında tarif ettiği devlet aktörünün oluşumu öznenin yarattığı yorumlamalara mahkum olmasıyla ilgilidir. Devlet, güven problematiği üzerine yapılanmakta, çeşitli kategorilere ayrılan bileşenler içinde, hayali cemaatleri oluşturmaktadır⁸⁵. Bu söylem aslında ayrıştırma pratiği olarak okunan bir dış ilişkiler yorumlamasıdır. Devlet dahil bütün kavramların yaratılarak devletin güvenlikleştirildiği ve bunun sayesinde iç/dış ayrımına giderek edimsellik kazanıldığı savunulur.

Post-yapısalcılar ile realistler, devleti kendi kendine yeten bir fail olarak ya da tarih boyunca aynı kalan birim olarak görmemiz gerektiği konusunda anlaşamazlar. Post-yapısalcılara göre devlet, siyasal camiaı yani kime güvenebileceğimiz, kiminle ortak bir şeylere sahip olduğumuzu hissettiğimizi anlamının belirli bir yöntemi olarak tanımlanır⁸⁶. Aynı şekilde, eğer uluslararası sistem anarşik ise bu, devletlerin ve diğer failerin sistemi yeniden üretmesinden kaynaklıdır, bir kereliğine ve herkes için verili olmasında değil. Post-yapısalcılık, politika ve teorilerin mevcudiyetiyle neyin dahil edilmediğini ve değergesinin düşürüldüğünü görmemizi ve dünyayı nasıl inşa ettiğimiz hakkında düşünmemizi söyler. Post-yapısalcılara göre, bizlerin; tehditleri, tehlikeleri, düşmanları ve az gelişmişliği tanımlamak için kullanacağımız tarafsız bir ölçüt bulunmamaktadır. Bu da dünyanın, politik olarak anlaşılmaya zorlanan yapısının ve bu yapı tarafından şekillendirilen insanların ve birimlerin belirli amaçlarca doğal ve böylece yasal görünmesini sağlar. Post-yapısalcılık bizlere devleti ve gücü dikkate almamızı söyler fakat bunu diğer uluslararası ilişkiler teorilerinden farklılaştırarak aktarır. Post-yapısalcı uluslararası ilişkiler dünya politikalarını incelemek için felsefi fikirler ve kavramlar yaratır. Söylem, yapısöküm, soybilimsel yaklaşım ve metinlerarasılıktan oluşan dört temel kavramla bir önceki bölümde post-yapısalcı teoride anlatılan argümanlar burada uluslararası ilişkiler bağlamında yeniden açıklanacaktır⁸⁷.

⁸⁴ David Campbell, *Writing Security United States Foreign Policy and the Politics of Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, s. 42.

⁸⁵ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, (Çev.İskender Savaşır), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 20.

⁸⁶ John Baylis, Steve Smith, Patricia Owens (Der.), a.g.e., s. 170

⁸⁷ A.g.e., s. 170

1.4.1. Söylem

Post-yapısalcı yaklaşımlar ağırlıklı olarak *Derrida ve Foucault*'nun çalışmalarından etkilenerek, teorik idrakı uluslararası ilişkiler disipliniyle birleştirmiştir⁸⁸. Post-yapısalcılık söylemler aracılığıyla gerçekliğin inşa edildiğini ve söylemin keşfiyle gerçeğin var olabildiğini söyler. Davranışlarımızı ve bağlantılarımızı yönlendiren söylemlerdir. Söylemler sosyal hayatın içerisinde bulunan ve bizi kodlayarak inşa eden, özne parçaları halinde sunan birer gerçeklik yapımcısıdır. Buradan yola çıkarak uluslararası ilişkilerde örneğin devletlerin sınırlarında oluşturulan algı, banal bir düşünce sistemini ifade eder. Pasaportla bir yetkiliden izin alarak değiştirilen ülke sınırları inşa edilmiştir, tıpkı devletin bu noktadaki yorumsamasının inşası gibi dil çerçeveyi doldurur ve işlerlik kazandırır. Söylemler, sınırları ve çatışmayı yaratır. Objektif bir dilin mümkünatı yoktur. Her şey yorumsamalar üzerine gelişir ve gerçeklik en doğal haliyle bir farklı bakış açısının yorumu olarak okunur, egemen bir ifade olarak. Devletler sınırlarla birbirinden ayrılmış farklı yapılar olarak yorumlanır, bu da temel bir söylemin baz alındığı görüşüyle doğrulanabilir. Sonsuza uzanan, genel geçer kabuller üzerine kurulu söylemler bir zorlamanın temsilidir. Söylemler için sonsuz evrensel ilkelerden bahsetmek yine belli bir düzeydeki söyleme verilen ayrıcalıkla açıklanabilir. Bu bağlamda söylemi oluşturan ve icra eden özne ve özne grupları da yine yarattıkları bu söylem tarzından farklı bir eyleme ulaşamazlar. Özneler, söylemler tarafından belirlenir ve kurgulanır hale gelir⁸⁹.

Post-yapısalcılar, dünyanın anlamını kavramamız için dilin gerekli olduğunu savunurlar. Dil sosyal bir varlıktır, ortak bir dizi kod olmadan düşüncelerimizi diğerleri için anlaşılabilir hale getiremeyiz. Bu, Fransız filozof *Michel Foucault*'ın ifadeleri ve kavramları düzene sokan dilsel bir sistem olarak tanımladığı söylem kavramı tarafından ifade edilmiştir. Politik açıdan dil önemlidir, çünkü politikacılar ve dünya politikalarına ilgili olan diğer aktörler, dış politikalarını yurt içi ve dışındaki seyirciler gözünde meşru kılmalıdır. Tarafsız olmayan bir şeyi tasvir ederken kullandığımız kelimeler ve bir terimin bir diğeri üzerinden seçilmesinin politik imaları vardır. Bir örnek vermek gerekirse; Sudan, Darfur'da meydana gelen olaylar bir “soykırım” olarak tanımlanırsa, uluslararası topluluk üzerinde güçlü bir ahlaki baskı oluşturur fakat “kabile” savaşı olarak tanımlandığında aynı durum meydana gelmez. Bu örnekte de görebileceğimiz üzere, post-yapısalcılar, dili tarafsız bir aktarıcı

⁸⁸ Senem Aydın-Düzgit, “Post-Yapısalcı Yaklaşımlar ve Uluslararası İlişkilerin Temel Kavramları”, *Uluslararası İlişkiler Dergisi*, Cilt: 12, N: 46, 2015, s. 155.

⁸⁹ A.g.e., s. 156.

olarak değil, üretici bir anlam olarak görürler⁹⁰. Dil bizi ve çevremizi şekillendirir ve sürekli anlam değişmelerine tabidir. “Gelişmiş”, “gelişmekte olan” ve “az gelişmiş” ülke ayrımında görüldüğü gibi ülkeler belli kategorilerde söyleme tabi tutulur. “Gelişmekte olan” ifadesi “gelişmemiş” ifadesinin yerine tercih edilir. “Gelişmemiş”, kelimesi ülkelere her zaman aynı derecede kalacakları intibasını verdiği gibi kapitalist sistemin ve aynı zamanda modernitenin sürekli ilerleme söylemine de zıtlık oluşturur. Söylem genel yapının içerisinde uyumlu hale getirilir ve geri kalmış ülkeler “az gelişmiş” ifadesiyle kendini ve metafizik değerini günceller.

Campbell’a göre sosyal bilimlerin doğasında söylem harici bir gerçeklikten bahsedilmesi mümkün değildir. Sabit kılınabilir bir gerçeklik alanı yoktur, söylemin kurguladığı gerçeklikler çevremizi sarmıştır. Irak Savaşı döneminde ABD Başkanı George Bush Amerikan rejiminin tehlikede olduğunu ve bu yüzden de Suudi Arabistan’a askeri yardım yapılması gerektiğini savunmuştu. Amerikan değerleriyle Suudi devletinin saldırıya uğraması arasında kurulan söylemsel bağlam binlerce kilometre ötedeki bir devletin sınır sorunlarıyla kendi dış politikasını yapılandırmasını sağlamıştır⁹¹. Söylem, dillendirilen konuların biçimlendirilerek belli bir konumda anlamlandırılmasına katkıda bulunduğu ve diğer politik seçimleri bertaraf ettiği için yoğun şekilde güç unsuruyla donatılmıştır⁹². Sabitlenemez anlam kaymaları sayesinde özgürlük, bir ülkenin sınırlarını genişletmesiyle yani irredantist politikayla tanımlanır hale gelebilir ya da yönetim biçimini demokrasi olarak belirlemeyen bir ülke terör devleti ilan edilerek sistem dışı hale getirilebilir. Tüm bunlar söylemin ve dilin oluşturduğu güç unsuruna örnektir.

Dış politik belirlenimlerde temel alınabilecek sabit değişmez bir kavramsallıktan bahsedemeyiz. Savaş ve barış kavramları dahil bütün söylemler alt metni oynar halde yer değiştirebilir ve kamuoyunca meşru kılınabilir. Post-yapısalcılık, politik gerçekliklerin yaratımından söz eder. ABD örneğinde olduğu gibi devletlerin düşmanlarını belirleme kriterleri koşullara ve durumlara göre değişkenlik gösterir. Söz konusu durumlar için söylenebilecek en kestirme tanım düşmanların da belirli yorumlamalarla oluşturulduğu üzerine olacaktır. Tıpkı Avrupa Birliği’nin demokrasi üzerine övgü dolu sözleri ve demokrasinin gelişmesi adına çaba harcadığını söylemesine karşın Arap Baharı sonrası başa gelen Mısır’daki darbe yönetimine açıkça eleştiride bulunmadığı gibi durumlarda yorumlar

⁹⁰ John Baylis, Steve Smith, Patricia Owens (Der.), a.g.e., s. 172.

⁹¹ David Campbell, a.g.e., s. 5.

⁹² Senem Aydın-Düzgüt, a.g.e., s. 156.

vasıtasıyla olayların gerçekliğinin söylem bazında nasıl kurgulandığını göstermektedir⁹³. Söylem, ülkelerin kendi politik hamlelerini meşru kılmak adına uyguladıkları edimsellik kazanmış davranış, söz ya da uygulamalar olarak ifade edilebilir. Belirli bir dönemde bilgi ve iktidar arasındaki bağıntıların ürettiği tarafgir bilgidir söylem⁹⁴. Post-yapısalcılık için de birincil incelenen alanların başında söylemin ne olduğu ve söylemlerin nasıl oluştuğu gelmektedir.

1.4.2.Yapısöküm

Yapısöküm, istikrarlı kavramlar arasında oluşan aykırılıkları anlatmaya ve kendi içinde kurduğu mantık dizilimini bozmaya yarayan dilsel bir oyundur. Esas vurgusu, yerleşmiş aykırılıkları, kavramlar tarafından üretilmiş etkileri ve karşıt terimler arasındaki parazit ilişkinin açığa vurulması ve yerlerini değiştirerek kavramsal değerlerinin ters yüz edilmesidir. *Derrida*'ya göre kavramsal aykırılıklar asla basitçe tarafsız değildir fakat, kaçınılmaz olarak hiyerarşiktir. Zıtlıktaki iki terimden biri, bir diğerinden ayrıcalıklıdır. Bu ayrıcalıklı terim, bir diğerinin sahip olmadığı (örneğin anarşiye karşı egemenlik gibi) mevcudiyet, tamlık, saflık ya da kimliği akla getirir. Yapısöküm temel anlatısını bu açımdan alır; böyle zıtlıklar savunulamaz, çünkü her bir terim daima bir diğerine bağlıdır. Aslında, değer verilen terim, ayrıcalığını yalnızca ikincil terime bağlılığını reddederek elde eder⁹⁵. Örneğin “savaş” kelimesi iki devlet arasındaki silahlı çatışmaya bir atıf da olabilir, kişiler arası fikrîsel mücadele de ancak ilk söylendiğinde kendisine atfedilen moral değer olumsuzluğu işaret etmektedir. “Barış” kelimesi savaşın aksine olumlu bir değerle kendini dilsel bağlamda sunar. Bu iki kelime birbirinin zıttı olarak varlıklarını sürdürür ve “savaş” ile “barış” arasındaki gizli bağıl durum ikisinin de varlığını mecbur kılmaktadır. “Savaş”, “barış”a; “barış”da “savaş”a bağlıdır. Gözden kaçırılan sürekli “barış” söyleminin “savaş”ın varlığıyla var olabilmesi ve kendi içerisindeki yüksek moralitesini ancak “savaş” sayesinde bulabiliyor olmasıdır. Bu da ayrıcalıklı hale getirilenin aslında görmezden gelinmek istenen olduğunu anlatır: “barış”, “savaş”ın devamlılığını yarattığı bir durumdur ve ikisi birbirinin yaratarak kısır döngüde bir meşrulaştırım aracına dönmektedir.

Dili bir kod dizisi olarak görmek şu anlama gelir; kelimeler (ya da işaretler) yalnızca diğer kelimelerle ilişki halinde bir anlama sahiptir. "At" kelimesinin ne anlama geldiğini bu

⁹³ Anadolu Ajansı, “Batının Darbe ile İmtihani”, <<http://aa.com.tr/tr/dunya/batinin-darbe-ile-imtihani/45437?amp=1>> (20.05.2015)

⁹⁴ Ramazan gözen (Der.), a.g.e., s. 386.

⁹⁵ Scott Burchill ve Andrew Linklater (Ed.), a.g.e., 2005, s. 168.

kelimeyi 'hayvan', 'kürklü', 'toynaklı' ve 'hızlı' kelimeleriyle ilişkilendirmediğimiz sürece bilemeyiz. Dahası, bir şeyi yalnızca olmadığı şeyle karşılaştırarak biliriz. "At" bir "insan", "tüylü", "ayaksız" ve "yavaş" değildir. Dili bağlantılı imgeler olarak görmek post-yapısalcılığın yapısal yanının önemini vurgular. Post-yapısalcılığı yapısalcılıktan ayıran en önemli fark post-yapısalcılığın, kelimelerin arasındaki bağlantıları asla her nesne ya da varlık için geçerli halde verilmemesine bağlı olarak simge yapılarını istikrarsız görmesidir. Örneğin 'at' bir 'hayvan' olabilir fakat çoğu durumda o, 'domuzlar' ve 'solucanlar' gibi 'gerçek hayvanlardan' daha ziyade 'insan' olarak görülür. Onun 'hayvanlıktan yoksun oluşu' kendi başına istikrarsızdır, zaman ve mekanda diğer simgeler aracılığıyla verilebilir. Bu, ilk bakışta dünya siyasetinden oldukça ayrı görülebilir fakat bizlere şunu açıklar; bizim olayları, mekanları, insanları ve devletleri tasvir ettiğimiz biçim⁹⁶ ne tarafsızdır ne de bunların kendileri tarafından verilir. Mesela 2002'de, Başbakan George W. Bush Batı dünyasını tehdit eden 'şer eksen' söylemini dile getirdiğinde, Amerika ve eksenin parçası olan diğer ülkeler (Irak, İran ve Kuzey Kore) arasındaki radikal farklılığı ima etmiştir⁹⁷.

Fransız filozof *Jacques Derrida*'nın yapı sökülme teorisine göre, dil iki zıt gruplardan oluşmuştur, gelişmiş ve gelişmemiş, modern ve modern öncesi ve de medeni ve barbar gibi. Bu zıt gruplar "nötr" değildir çünkü her durumda bir terim bir diğerinden üstündür. Bir taraftaki gelişmiş-modern-uygarla bir diğerindeki gelişmemiş-modern öncesi-barbar arasında net bir hiyerarşi vardır. Örneğin Batılı siyasetçiler ve medya, Libya lideri Muammer Kaddafi'yi akılsız - hatta bazen deli- olarak ve bu nedenle de radikal olarak "normal" den, Batılı devlet başkanlarından farklı yansıtır. Yapısöküm; bu gibi zıt grupların nasıl yapılandırıldığı üzerine eğilir. "Gelişmiş ülke"nin tanımlanma şekli tarafsız bir tanım olarak görünür, fakat o aslında yapılanmış bir dizi değer içindedir. Post-yapısalcılar, bir insanın yapısökümcülüğü yöntembilim olarak tanımlayıp tanımlamayacağı konusunda anlaşamazlar, fakat asıl amacın zıt kutupları sorunsallaştırmak ve bunların nasıl işlediğini sorgulayıp dünya politikalarını anlamak için alternatifler sunmak olduğu konusunda hem fikirdir⁹⁸.

⁹⁶ Anlatma biçimi, deyiş ya da yapış biçimi.

⁹⁷ John Baylis, Steve Smith, Patricia Owens (der.), a.g.e., s. 172.

⁹⁸ A.g.e., s. 173.

1.4.3. Soybilim

Soybilim, geleneksel tarihe getirilen eleştirel bir bakış açısıyla kendi tarihini yazmaya çalışan bir tarih okumasıdır. Soybilimsel analiz bu sebeple tarihsel okumaların gelenekselci yapılarından kendini ayırıştırır. Geleneksel ya da tamamlayıcı tarih anlayışı yaşanan tarihi olayları bir sıra dizgi halinde, büyük anlamlandırma noktaları olarak önemli dönem ve kişilikler üzerine yoğunlaştırıp, bu sayede başlangıç noktaları belirleyecek belgeler üzerinde durur; soybilimsel analizse, hakim tarihsel yorumsamanın göz ardı ettiği ayrıksı ve önemsenmez konuma getirilen olayları inceleme alanına alır, onları yeniden çözümleyerek işlerlik kazandırıp egemen görüşün iradesinde yitip gitmesini engeller⁹⁹. Soybilim kavramını kavramak önemlidir, çünkü bu kavram uluslararası ilişkilerdeki birçok post-modern bakış açısı için elzem hale gelmiştir. Soybilim kısaca, güç-bilgi ilişkilerinin önemini açığa çıkaran ve kayda geçiren bir tarihsel düşünme tarzıdır. *Nietzsche*'nin kavramların kökenlerine olan radikal saldırıları ile soybilim tanınır hale gelmiştir¹⁰⁰.

Geleneksel tarih, bilgi ve güçteki hakimiyet ve dayatmalar olarak; soybilimcilerin tarihi, bilginin etkinlik alanlarında ve hareketin öznelere, nesnelere ve alanlarının oluşumunda izole edilmiş ve geliştirilmiş çeşitli yayılmalarını ortaya çıkarmak için aydınlatma görevi olarak ilerler. Dahası, soybilimsel bakış açısından bakıldığında, tek ve genel bir tarih yoktur, fakat ritimlerinde, tempolarında ve güç-bilgi etkilerinde çeşitlilik gösteren birçok birbirine karışmış tarih vardır¹⁰¹. ABD'nin tarihinin sürekli bir özgürleşim mücadelesi olarak sunulması örneğinde de görüleceği üzere aslında bir tarih yazımında teklik algısı vardır. Ülkenin kendini var etmesi ve meşrulaştırması bu hakim söylem üzerinden var olagelmıştır. Soybilimsel analiz bu özgürleşim tarihinden ayrıksı duran ve söylemin kendi iç dinamiğiyle çelişen yanları ele alır. ABD, dünya hegemonyası gereği iktidar ile bilgi özdeşliğince kendi tarihini dolayısıyla bilgisini üretmiş ve bunu büyük anlatı halinde özgürleşim mücadelecisi liberal bir devlet olarak nerede demokrasi ve fikir özgürlüğüne karşıtlık oluşturuluyorsa orada kendisinin kurtarıcı rolünü meşrulaştırılması amacıyla kullanagelmıştır. Yine benzeri bir yorum olarak ABD'nin Nazi Almanyası'nın toplama kampları ve tecrit altında tuttuğu insanları özgürleştiren bir ülke olarak kendini göstermesine karşın, aynı dönemde Japon kökenli vatandaşlarının hiçbir hukuki dayanak göstermeden tüm mal varlığına el koyup tecrit kamplarına göndermesi de soybilimsel

⁹⁹ Madan Sarup, a.g.e., s. 90.

¹⁰⁰ Scott Burchill, Andrew Linklater (Ed.), a.g.e., s. 163.

¹⁰¹ A.g.e., s. 163.

çözümleme yöntemlerince kullanılan ve varlığını devam ettirmesini sağlamak üzere korunan egemen görüşten ayrıksı duran bir tarihi olaydır. Soybilimi, seçilen belirli bir söylemi görüngü halindeki iktidar ağı içinde betimleyerek veren muhalif, görülmesine değer biçilmeyen ya da baskılanarak unutturulmaya çalışılan olayların tekrar canlılık kazandırıldığı karşı bir tarih yazımıdır¹⁰².

Soybilim, tarihteki kökenleri ve anlamları tarafsız bir şekilde tanımlama yeteneğini reddeden bir perspektivizmi ileri sürer. Soybilimsel bir yaklaşım, tüm bilginin belirli bir zaman ve mekanda konumlandığı ve belirli bir bakış açısından yayıldığı fikrini ileri süren oryantasyonda özcü karşıtıdır. Bilginin konusu, tarihi ve siyasi bir bağlama dayalıdır ve bilgi belirli kavram ve kategorilerle faaliyette bulunmaya zorlanmaktadır. Bilgi asla içgüdüsel değildir. Olası bağlamlar ve konumların çok kökenliliğinin bir sonucu olarak tüm diğerlerini koz olarak kullanan tek bir bakış açısı bulunmamaktadır. ‘Gerçek’ yoktur, yalnızca rekabet eden bakış açıları vardır. Bakış açıları bu nedenle, bir teleskop ya da mikroskop gibi ‘gerçek dünyayı’ kavrama adına basit, görsel araçlar olarak düşünülmez. Nietzsche’yi takip eden post-modernizme göre bakış açıları, yalnızca bizim ona tek erişimimiz olduğu için değil, aynı zamanda da onun temel ve gerekli elementleri olduğu için de ‘gerçek dünyanın’ oluşumunun ayrılmaz bir parçasıdır. ‘Gerçek dünyanın’ çözgüsü ve dokuması; hiçbirinin kendi içinde gerçekliğe uyum sağlamak, ‘hiçbir yerden bir görüntü’ olmak üzerine yorumlamalardan dokunmuştur¹⁰³.

Soybilim, *Foucault*’un "şu anın tarihi" olarak tanımlanan karşı tarih kavramıdır. Modern olan bir durumdan yola çıkarak, Suriye Barış Konferansları’nı ele alalım ve şu iki soruyu soralım: Hangi politik pratikler şu anı biçimlendirir ve hangi alternatif anlayış ve öğretilerin değergesi düşürülmekte ve hatırlanmamaktadır? Suriye Barış Konferansları’nın soybilimi, Astana’da düzenlenen birçok grup arasında yapılan görüşmelere dayanır. Organizasyonda kimlere konuşma ve karar verme izni verildiğini sorarak başlanabilir soykütüksenel analize. Daha sonra da şunu sorarak analiz, derinleştirilmiş olur: “Savaş” ve “Dünya Barışı” nasıl söylemsel bir egemenliğe sahiptir ve bu söylemler geçmiş öğretilerle nasıl bir ilişki halindedir? Geçmişini inceleyerek insanın "Barış" ile olan ilişkisini kavramsallaştırmasının alternatif yollarını görür ve şu ana zemin oluşturan söylemsel ve

¹⁰² Ramazan gözen (Der.), a.g.e., s. 387.

¹⁰³ Scott Burchill, Andrew Linklater (Ed.), a.g.e., ss.163-164.

metaryel yapıları nasıl inşa edildiğinin analizi yapılmış olur¹⁰⁴.

1.4.4. Metinlerarasılık

Post-yapısalcılara göre olagelmiş ve olabilecek bütün edimler metin halindedir. Birilerine anlattığımız anımız, film, paneldeki konuşmacının sözel ifadeleri, savaş, aşk, vb. bütün yapılan eylemler bir metin halindedir. Dünya bu metinler halinde anlam kargaşasında var olup, kendi gerçekliğini inşa eder. Post-yapısalcıların metni ele almasındaki hedef; basit bir ana fikir bulma süreci ya da metnin anlatmak istediğinin ortaya çıkarılması değil, metnin kabul etmedikleri, dışladıkları üzerine yoğunlaşmaktır¹⁰⁵. Göstergeler arası sayısız geçiş gibi metinler de başka metinlere bizi göndererek sayısız geçiş alanı oluşturur. Post-yapısalcılar ortak bir alanı işaret eden, sürekli genişleyen bu şematiği “metinlerarasılık” olarak ifade eder¹⁰⁶.

Metinlerarasılık üzerine teori, göstergebilim teorisini *Julia Kristeva* tarafından geliştirilmiştir. Metinlerarasılığın genel anlamda söylediği, bizlerin sosyal dünyayı metinler olarak anlayabileceğimizdir. Metinler kendilerinden önce gelenlerle bağlantılıdır. Üye olan ülkeler tarafından önceki bildirgelerin ve muhtemel durumların söylendiği Kuzey Atlantik Anlaşma Organizasyonu (NATO), Avrupa Birliği (AB) ve Birleşmiş Milletler (BM) gibi uluslararası kuruluşlar tarafından yazılan metinler buna örnek olabilir. Fakat metinlerarası ilişkiler aynı zamanda daha soyut yöntemlerle de yapılır. Örneğin, 'Balkanların' eskiden kalma bir nefretle dolu olduğunu söylemek, 'Balkanlar'ı modern öncesi ve medeniyetsiz olarak oluşturan metinlerden yararlanmaktır. Metinlerarasılık imajlar veya özellikle söylenmemiş veya yazılmamış yorumlayıcı olaylar içerebilir. Örneğin; devlet başkanlarının basın toplantısı, diğer bir deyişle, diplomasiyi tanımlayan daha geniş çaplı bir metin bünyesindeki önemli bir simgedir. Metin neyin söylendiği kadar neyin söylenmediğiyle de ilgilenir. Soğuk savaşa ait NATO belgelerini incelediğimizde, Sovyet Birliği'nden pek bahsedilmediğini görürüz. Metinlerarasılık kuramına göre bu noktada şunları sormalıyız: Verilen bir metnin bahsetmediği konu, değeri hafife alındığı için mi yoksa söylenmesinin istenmediği, sorunlu bulunduğu için mi metnin içinde yer almaz¹⁰⁷?

¹⁰⁴ John Baylis, Steve Smith, Patricia Owens (Der.), a.g.e., s. 173.

¹⁰⁵ Mehmet Şahin, Osman Şen,(Der.), a.g.e., s. 28.

¹⁰⁶ Madan Sarup, a.g.e., s. 81.

¹⁰⁷ John Baylis, Steve Smith, Patricia Owens (Der.), a.g.e., s. 174

1.5. Uluslararası İlişkiler Teorilerinde Post-Yapısalcılık

Uluslararası ilişkilerde post-yapısalcı teori henüz yeni bir teorik araştırma alanı olmakla birlikte farklı bakış açıları ve multi disiplinler bağlantıları sayesinde disipline birçok katkısı olmuştur. Bu tezde özellikle uluslararası ilişkilerdeki post-yapısalcı teorinin realizm ve idealizm gibi gelenekselci yaklaşımlarla davranışsalcılık ve sosyal-inşacılık gibi farklı yaklaşımlardan farkı ve alana katkısı ortaya konulmuştur.

1.5.1. Uluslararası İlişkilerde Üç Büyük Teorik Tartışma

Uluslararası ilişkilerde 1980'lerden itibaren süregelen teorik tartışmalar üç büyük ayrıma tabi tutulabilir¹⁰⁸. Birincisi 1930 ve 1940'lı yıllarda realizm ve idealizm arasında uluslararası ilişkilerin doğasını belirleyen ve disiplinler bir alan olarak ortaya çıkmasını da sağlayan realist ile idealist paradigma arasında ortaya çıkan tartışmadır. Uluslararası ilişkilerin bilimsel altyapısı ve temeldeki teorik gelişiminin başlangıcı bu tartışmayla belirlenir. İkinci tartışma 1960'larda gelenekselcilik ve davranışsalcılık arasında ortaya çıkmıştır, metodolojik bir yaklaşım söz konusudur. İkinci ayrışma uluslararası ilişkilere tarihsel ve bilimsel yorumsama olmak üzere iki farklı şekilde yansır. Davranışsalcılar, bilimsel okumayla devlet davranışlarının ve ilişkilerinin doğasını evrensel özellikteki kanunlarca idrak edilebileceği önermesinde bulunurken gelenekselciler, tarihsel olarak devletlerin davranışlarını inceleyip genel yorumlamalarda bulunabileceği yönelimindedir. Davranışsalcı yaklaşımın üstünlüğüyle birlikte pozitivism, uluslararası ilişkilerde egemen yorumlayıcı güç haline gelmiştir. Son olarak üçüncü tartışma (kimî yazarlara göre dördüncü) 1980'lerden sonra ortaya çıkan pozitivist ve post-pozitivist görüşler arasında yaşanmaktadır. Disipline hakim konumdaki uluslararası ilişkiler teorilerinin sorguya açılmasına ve farklı bakış açılarının disipline katkı yapmasına işlerlik kazandırır. Pozitivist yaklaşımlar yoğunluklu sorgulanmakta ve post-pozitivist yaklaşımların pozitivist teorilere nazaran daha geçerli olduğu üzerinde durulmaktadır¹⁰⁹.

Birinci büyük tartışmada insan doğası üzerinde durulur. İnsanın iyi ya da kötü olmasının, uluslararası siyasetin geleceğini belirleyeceği yönünde bir görüş hakimdir. 1980'lere değin uluslararası ilişkilerde hakim paradigma realist ve liberal okullarca paylaşıldı durumdaydı. Realistler hakim dünya hegemonyasının belirleyici bazı gerçekler

¹⁰⁸ Kimî yazarlarca dört büyük tartışma varsayılır.

¹⁰⁹ Sezgin Kaya, "Uluslararası İlişkilerde Konstrüktivist Yaklaşımlar", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt:63 , N: 3, 2008, s. 82.

tarafından domine edildiğini söylemektedir. Oyunun kuralları ve oyun her zaman bizden bağımsız ve tarihin süregiden doğasına belirlenim halinde var olagelmıştır. Başlangıç durumu bir kendiliğindenlik kazanır. İnsan doğasına atf her iki teorik yaklaşımda da öncül önem taşır. Realistlerce insan doğası kötülüğe yatkındır. Buradaki “kötü” kavramının kendi içerisinde açılımı mevcuttur ancak var olan iyi ve kötü tanımı üzerinden paylaşımda bulunur realistler ve idealistler. İdealistler insan doğasının iyiliği, realistlerce kötülüğü üzerine savlarını kurgular. Temelde tartışılan, bu tanımların yani kendi başına “iyi” ve “kötü” tanımlarının nasıl mümkün olduğu değildir. “İyi” ve “kötü” verili bir kodlama halinde mevcuttur. Onların nasıl tanımlandığı ya da bu kodlamanın sorgulanması değildir sorun. Çözüme kavuşturulmaya çalışılan temel sorun bu öndeyişin altında kanıtlanmaya çalışılan temel davranış kalıplarıdır. Öznenin (devlet, kişi ya da kurum) belli ola gelmiş kriterler sonucu iyi ya da kötü olarak nitelenebilir olması ve bu nitelendirmelerdeki salt üstünlük çabasının argüman dile getirilmesidir. Örneğin Realist paradigmanın büyük düşünürü *Hans J. Morgenthau, Uluslararası Politika* kitabının birinci cildinde insanların güdülerine değinerek güç mücadelesini açıklamaya çalışır: “Özellikle egemenlik kurma eğilimi, aileden başlayıp yardımlaşma veya meslek kuruluşlarına ve devlete kadar uzanan her çeşit insansal kuruluşların ögesidir. Aile düzeyinde, kayınvalide ile gelin arasındaki özü itibariyle, kurulu güçler dengesini yeni kurulmak istenen güçler dengesine karşı korumak amacını güden bir güç mücadelesidir.”¹¹⁰. Görüldüğü üzere realistler var olan bir konum üzerinden yorum getirir. Sorulan soru güç mücadelesini hangi tarafın nasıl kazanabileceği üzerinedir. Eğer bir tarafın oynanılan oyunda nasıl kazanacağına dair sorular yöneltirsek basit bir mantıksal gizle belli bir durumu kabullenmiş oluruz. Kabullenilen oyunun kuralları ve oynanışa dair tüm var olan yapılardır. Realistler baştan oyuncuları ve kuralları kabul ederek bu yapıların nasıl kazanmaya dair kullanılacağını sorar.

Thomas Hobbes tarafından insan doğası kötü olarak betimlenir. İnsan hırslıdır, çıkarıcı, yalan söyleyebilir, kurnaz ve daha birçok toplumsal moralite tarafından dışlanması ve baskılanması gereken özelliklere haiz bir varlık olarak tanımlanır. Realistler de *Hobbes*’un bu mirasını kabul eder ve aynı durumun bir şekilde oluşturulan devlet tarafından da devam ettirildiğini söylerler. Çıkarların maksimize edilmesidir her halükarda davranışlarımızın belirleyici unsuru. Dış politika ve devletler arası ilişkilerin belli davranış kalıpları temelde bu öze dayalıdır ve öz sorgulanamaz durumdadır. Kendi varlıklarının

¹¹⁰ Hans J. Morgenthau, *Uluslararası Politika Cilt I*, (Çev.Baskın Oran, Ünsal Oskay), Sevinç Matbaası, Ankara 1970, s. 40.

devamını garanti altına alabilmek isteyen devlet diğer devletlerle çıkar çatışması halinde bir güç dengesi oluşturur¹¹¹. Devletler ve insanlar yüzyıllardır yapılması gerekli olanı, sürekli ardışık bir uzamda uygulamış ve günümüzde de yapılacak ve kavramsallaştırılacak olanları bu uzam bağlamında değerlendirmiştir. “Devlet güç arayışındadır.” Söylemi, *Macheivelli*’den *Morgenthau*’ya kadar ünlü yazarların metinleriyle kendini gerçeklik olarak sunar. Güvenlik arayışı ve güç algısı zemine yayılan keskin bir gerçeklik algısı haline dönüşür¹¹². İnsan güvenilmez bir varlıktır ve doğal olarak çevresinde kurduğu sistem de güvenilmez bir yapıdadır. İdealistlerse uzlaşma ve devletlerin birbirlerine olan bağımlılığına vurgu yaparlar. İnsanların özlerinde iyi olmasına rağmen yarattıkları kurumların kötülüğüne dem vurur. İdealizm, rasyonel insana olan inancı gereği insanların sorunlarına mantıklı ve gerçekçi çözümler üretebileceğine inanır. İnsanın çevresi tarafından kötü davranışlara itilebileceğini ama temelde oluşturduklarının yani kurumların kötülük nosyonunu temsil ettiğini, özünde insanın varlığının özgürlüğe ve iyiliğe odaklı olduğunu savunur¹¹³. İdealizm, uluslararası ilişkilerdeki karşılığını özellikle aydınlanma geleneğiyle siyasal ve ekonomik anlamda idealist kökenlere dayanan liberal anlayışta bulur. Rasyonel insan varlığını kurumsallaştırarak devletin, bireyin önünde duran bir zorlayıcı güç olarak kötülük unsuru olduğu üzerine normatif değerler atfeder¹¹⁴. Bu yüzden devlet harici aktörlerin de uluslararası ilişkilerde etkin rol alması gerektiğini ve uluslararası hukukun güçlü şekilde yapılandırılmasını ister.

İkinci büyük tartışma davranışsal ve gelenekselci yaklaşımlar arasında geçmektedir. 1950 ve 1970’li yıllar boyunca süren bu tartışma tarihselci ve bilimselci görüşlerin uluslararası ilişkilerin disipliner sürecini anlamlandırmaya çalışmasıyla ilgilidir. İkinci büyük tartışmanın temelinde metodoloji vardır. Araştırma ve analiz sürecinde kullanılan metotlardaki değişim tartışmanın belirleyici unsuru olmuştur¹¹⁵. Siyaset sosyolojisi ve psikolojisi alanındaki bazı sosyal bilimciler sosyal unsurların tıpkı fiziki dünyadaki gibi verili ve deneysel şekilde yorumlanabileceği tezi üzerinde durarak, doğa bilimleriyle sosyal bilimler arasında araştırma ve yorumsama anlamında teknikleri benzeştirmeye çabaladılar. Matematiksel veriler, istatistikler gibi çeşitli teorik olmayan

¹¹¹ A.g.e., s. 29.

¹¹² Kenneth Waltz, George H. Quester (çev.Ersin Onulduran), *Uluslararası İlişkiler Kuramı ve Dünya Sistemi*, s. 39-40.

¹¹³ Mehmet Şahin, Osman Şen (der), a.g.e., s. 70.

¹¹⁴ Birsan Örs (Der.), *Modern Siyasi Düşünceler*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s. 51.

¹¹⁵ Erdem Özlük, “Gelenekselcilik – Davranışsalılık Tartışmasını Bağlamında Anlamak”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt: 64 , N: 3, 2009, s. 200-201.

kesin biçimlerce kurgulanan alanlarca uluslararası ilişkiler ortamını yorumladılar. Yapılmaya çalışılan sosyal bilimlerin de tıpkı doğa bilimleri gibi deneye tabi tutulabileceği ve tekrarlarla oluşan kesin sonuçlara ulaşılacak bir bilim dalı olduğunun kanıtlanmaya çalışılmasıdır. Devletler arasındaki ilişkiler öngörülebilir ve saptanabilir durumda olduğu için bu şekilde objektif bir bilim olarak uluslararası ilişkileri yeniden ele almak mümkün hale gelebilecektir. Davranışsalcılığın temelinde bu fikirler yatar. Devletler izleyecekleri dış politikaları ve bunların sonuçlarını öngörebilir hale gelmektedir. İstatistiki veriler ve matematik gibi sayısal alanların tartışılmaz sonuçları üzerine konuşmaktadırlar. Öbür taraftan buna karşın sosyal bilimlerin, doğa bilimlerinin araştırma yöntem ve teknikleriyle bilimselliğini kurmasına ihtiyacı olmadığını savunan gelenekselciler, teorinin her zaman uluslararası ilişkiler için merkezi önemde olduğunu söylemektedir. II. Dünya Savaşı'ndan sonrasında uluslararası ilişkiler, gelenekselci ve davranışsalcılar arasındaki bu tartışmayla disiplin özerkliğini geliştirdi¹¹⁶.

Bilim sayesinde insanoğlunun birçok sorununun çözüldüğünü ve gelişim sağlandığını düşünen davranışsalcılar, doğa bilimindeki araştırma metot ve ilkelerin bir sosyal bilim olan uluslararası ilişkiler disiplinine de uygulanmasıyla devletler arası çatışma ve sorunlara çözüm bulunarak yeni bir gelişim ivmesi yakalanacağı düşünmektedir. İdealist ve realist paradigmadaki ilk tartışmada gördüğümüz kamplaşmalarının aksine davranışsalci yaklaşıma karşı gelenekselci tarafta yer alıp fikir birliği edinmişlerdir. Gelenekselcilere göre davranışsalcılar sosyal bilimlerin temelinde yer alan kilit kavramları es geçerek araştırma metotlarına yoğunlaşıp, sorunlara yüzeysel bir yaklaşım getirdi. Gelenekselciler davranışsalcıların uluslararası ilişkilerde ideoloji, uluslararası aktörler, tarih, siyaset felsefesi gibi çeşitli unsurların etkileri göz ardı ettiklerini söyler. Modellemeler ve sayılar üzerine kurulu sistemsal açıklamalarla şu anın pratiğini analiz ettikleri ve bu yüzden de tarih-dışı oldukları, gelenekselciler tarafından eleştiri olarak dile getirilmektedir¹¹⁷.

Üçüncü büyük tartışma 1980'lerden günümüze değin devam eden pozitivist ve post-pozitivist görüşler arasında olup, uluslararası ilişkilerdeki hakim teorilerin geçerliliği sorgulanmakta ve farklı bakış açıları geliştirilmeye çalışılmaktadır¹¹⁸. Pozitivist felsefe epistemoloji üzerinden kendini belirler ve iddiası, kendi dışımızda bir gerçekliğin varlığı

¹¹⁶ A.g.e., s. 202.

¹¹⁷ A.g.e., ss. 209-210

¹¹⁸ Kimilerine göre 4.büyük tartışma olan pozitivist- postpozitivist tartışma, Yosef Lapid'e göre 3.Büyük tartışmadır.

üzerine kuruludur. Kişiden bağımsız bir gerçekliğin varlığı burada temel koşullanmadır. Pozitivizm dünyadaki evrensel gerçeklerin gözlem ve deney metotlarıyla ortaya çıkarılacağını ve herkes için geçerli bir zemini olduğunu söyler. Empirik bilgi pozitivist felsefedeki tek geçerli ve geliştirilebilir bilgiyi oluşturur¹¹⁹. Post-pozitivist yaklaşım evrensel gerçeklerin imkansızlığı üzerinde durup reflektivist yani düşünümsel kişiden kişiye değişebilen, göreceli bir yaklaşımı ele alır ve pozitivist felsefenin yaklaşımını oldukça içine kapalı ve gerçekler adına söz sahibi olmaya çalışan, dikte eden totolojik bir ön sav olarak görür. Uluslararası ilişkilerde pozitivist yaklaşım devlet merkezlidir. Bu bakış açısı devletin tekrar edilegelen davranış kalıplarının genel geçerliliği üzerinden neden ve nasıl soruları üzerinde durmadan bir sıradizimsel kurgu alanları yaratmaktadır. Post-pozitivistler kolektif bilinçaltı ve düşünselliği bertaraf ettiği gerekçesiyle pozitivist görüşten ayırır¹²⁰.

Post-pozitivist felsefe sübjektivite zemininde ilerler. Teorik çerçeve, Weberyen yorumlamaya göre her zaman hakim olan bir bakış açısından dile getirilir. Söylenceler yine belli bir söylencenin ürünü halinde var olur. Weberyen görüş, kişiden bağımsız, objektif bir bakış açısının mümkünatı sorunu üzerine gider. Öznenin hakim olduğu konunun kendi yaşantısı, yaşanan tecrübeden bağımsız olması düşünülemez. Ampirik incelemelerce doğru bulunmayan bir teorinin yanlışlanması söylemini reddeden Weberyen anlayış, tarafsız gözlem ve doğrulamalardan oluşan bilimsel pratiklerle her zaman çatışma halinde olmuştur¹²¹. Buna benzer bir şekilde *Thomas Kuhn* da teorik yaklaşımların özünde kişiselliklere ve önyargılara dayanabilme potansiyellerini göz ardı etmememiz gerektiğini savunur. Meşhur paradigma söylemini, kimi bilimsel çevrelerce oluşturulan benzer önerme, soru ve sorunlar üzerine çözüm yolları deneyen ve elde ettiği bilimsel başarı ya da cevaplarca çözümü genel geçer hale getiren durumlar olarak ifade eder¹²². Kuhn olağan bilime yani süreklilik arz eden tek düze okumaya karşı çıkar. Bilimlerin tek tek birikimle ilerlediği sabırlı bir bekleyişin ardından süregiden gelişim haritaları çıkardığı sürekli ilerleme ve gelişme tezine karşıtlık oluşturur¹²³.

Pozitivist bilimlerin (*Weber* ve *Kuhn* tarafından eleştirilere tabi tutulan) önermesi sürekli ilerleme düşüncesinde yatmaktadır. Reflektivist (göreceli) yaklaşım, pozitivist

¹¹⁹ Martin Slattery, *Sosyolojide Temel Fikirler*, (çev. Ümit Tatlıcan-Gülhan Demiriz), Sentez Yayıncılık, İstanbul 2014, s.71.

¹²⁰ Faruk Yalvaç, "Eleştirel Gerçekçilik: Uluslararası İlişkiler Kuramında Post-Pozitivizm Sonrası Aşama", *Uluslararası İlişkiler*, Cilt: 6, N: 24, 2010, s. 6.

¹²¹ Ramazan Gözen (Der.), a.g.e., s. 42.

¹²² Thomas S. Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2015, s. 63.

¹²³ A.g.e., s. 69.

geleneğin ve Neo-pozitivist yaklaşımın ilerlemeci perspektifini savunulamaz bulur. Pozitivistlerin temel öngörüsü kendimiz dışında bir gerçeklikle varlığımızı eşleştirebileceğimizdir. *Auguste Comte*, fizik yasaları gibi sosyal hayatında birçok yasadana meydana geldiğini söyler¹²⁴. Pozitivist yaklaşım verili ve değiştirilemez, stabil alanlardan kuruludur. Modernitenin temel paydaşı halinde yer alır. Pozitivist söylemlere karşın post-pozitivist söylemler de post-modern durumu niteler aynı zamanda. Göreceli yaklaşımları, özneyi bilim yapma sürecine dahil eden görüşleriyle nesnel bakış açısının mümkün olmadığını, çünkü nesnel bir varlığın var olmadığını söyler. Varlık her zaman öznenin bakış açısınca şekillenir, dolayısıyla da bir bilim adamı laboratuvara girdiğinde dahi yine yaşam tecrübesiyle oraya girmiş ve öngörülerini, bakış açılarını ve yorumlarıyla yaptığı işi şekillendirmiş olacaktır. Kendimiz dışında bir gerçekliğin varlığı ispatlanamaz bu öngörüye göre. Ussalcı ve düşünselci olarak ayrılan bu yaklaşımlar birbirlerini tezatlar durumdadır. Bilim merkezci, determinist ve materyalist etmenlerce belirlenen ussalcılığa karşı, düşünselci, idealist ya da post-yapısalcı görüşler, gerçeğin oluşturulmuş içeriği üzerine vurguda bulunarak dil oyunlarına ve söylemlere ağırlıklı olarak yer verirler¹²⁵. Post-pozitivist görüşler toplumsal realiteden bahsedildiğinde bu kavramın tanıtlanmasını, bu tanıtlanmanın nasıl yapıldığını ve yapılan tanıtılmanın nasıl değiştirilebileceğiyle ilgilenerken pozitivistlerin dayandığı temel savları yıkar¹²⁶. Uluslararası ilişkilerdeki temel kavramlar olan devlet, egemenlik, anarşi, güvenlik, rasyonel aktör vb. ön kabullerin sorgulanması üçüncü tartışmanın bel kemiğini oluşturur. Bu yaklaşımlarıyla da uluslararası ilişkiler disiplini içerisinde meta-teorik eleştiriler ve analizler geliştirir¹²⁷. Post-pozitivist yaklaşımlar uluslararası ilişkilerde eleştirel teori, feminizm ve post-kolonyalizm ile post-yapısalcılığı kapsar¹²⁸.

1.5.2. Post-yapısalcı Uluslararası İlişkiler Çalışmaları

Uluslararası ilişkilerde post-yapısalcılık, son 30 yıldır hızla gelişen, önemsenmesi gereken bir teoridir. Post-yapısalcılar arasında birtakım tartışmalar ve anlaşmazlıklar vardır fakat, son yıllardaki vurgu, uluslararası ilişkiler teorilerinin ana akımının bir eleştirisinden geniş çaplı spesifik sorunlar ve konularla daha dolaysız ve pratik bir meşguliyyete doğru kaydırılmıştır. Uluslararası ilişkilerde bu yaklaşımları kullanan post-yapısalcı olarak

¹²⁴ Martin Slattery, a.g.e., s. 74.

¹²⁵ Ramazan gözen (Der.), a.g.e., s. 48.

¹²⁶ Mehmet Şahin, Osman Şen (Der), a.g.e., s. 282.

¹²⁷ A.g.e., s. 283.

¹²⁸ A.g.e., s. 283.

adlandırılabilir bir çok düşünür vardır, her ne kadar bunlardan bazıları bu etikete dahil edilmeyi tercih etmiyor olsa da. Post-yapısalcı uluslararası ilişkiler düşünürlerinin incelemeleri, disiplinin çeşitli sorunları üzerinedir; güvenlik (*Dillon 1996; Stern 2005, Lena Hansen ve Barry Buzan 2007, Ola Weaver 1998*), savaş ve askerileşme (*Dalby 1990; Shapiro 1997; Zehfuss 2002*), siyasi ekonomi (*De Goede 2005*), uluslararası ahlak (*Campbell ve Shapiro 1999*), diplomasi (*Der Derian 1992*), uluslararası kuruluşlar (*Debrix 1999*), popüler görüş ayrılığı (*Bleiker 2000*), hümaniter müdahale (*Oxford 2003*), gelişme (*Escobar 1995; Ferguson 1994*), post-kolonyel politikalar (*Doty 1996*), kıtlık (*Edkins 2000*), çevre politikaları (*Dalby 2002; Kuehls 1996; Bennett ve Chaloupka(1993)*), dış politika (*Campbell 1992*), anlaşmazlık çözümü (*Bleiker 2005*) sınırlar (*Shapiro ve Alker 1996*), sığınmacılar (*Soguk 1999*), ulusalcılık (*Campbell 1998; Shapiro 2004*), kimlik (*Connolly 1991*) ve vatandaşlık (*Cruikshank 1999*)¹²⁹. Post-yapısalcılık herhangi egemen bir dünya görüşüne, meta anlatılara karşıt olan ve mutlak kavramlar, sınırlar ve uygulanabilecek metodolojiler önermeyen eleştirel bir kavrayıştır. Post-yapısalcılık üzerine çalışan teorisyenler dünyada olup bitenler için kapsayıcı kuramsal açıklamalardan, meta anlatılardan şüphe duyar ve büyük teoriler oluşturmaktan ziyade amaçları, belirli sosyal uygulamaların güç ilişkileri

¹²⁹ Bknz.(Michael Dillon, *The Politics of Security*, Routledge, London 1996; Maria Stern, *Naming Security, Constructing Identity*, Manchester University Press. Manchester 2005.; Buzan; Lene Hansen, *International Security*, SAGE Publications, London 2007. ;Buzan Barry; Weaver Ole; Wilde Jaap de. (1998). *Security: A New Framework for Analysis*. Colorado: Lynne Rienner Publishers.;Simon Dalby,*Creating the Second Cold War*, Pinter, London 1990.; Michael J. Shapiro, *Violent Cartographies: Mapping Cultures of War*, MN: University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.; Maja Zehfuss, *Constructivism in International Relations: The Politics of Reality*, Cambridge University Press. Cambridge 2002.; Marieke De Goede, *Virtue, Fortune and Faith*. MN: University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.; David Campbell, & Michael J.Shapiro, *Moral Spaces: Rethinking Ethics and World Politics*, MN: University of Minnesota Press. Minneapolis 1999.; James Der Derian, *Antidiplomacy: Spies, Terror, Speed and War*, MA: Blackwell. Cambridge 1992.; Roland Bleiker, *Popular Dissent, Human Agency and Global Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.;Anne Orford, *Reading Humanitarian Intervention*,Cambridge University Press, Cambridge 2003.;Arturo Escobar, *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*, NJ: Princeton University Press, Princeton 1995.; James Ferguson, *The Anti-Politics Machine*, MN: University of Minnesota Press Minneapolis 1994.; Roxanne Lynn Doty, *Imperial Encounters*, , MN: University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.; Jenny Edkins, *Whose Hunger?*, MN: University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.; Simon Dalby, *Environmental Security*, MN: Minnesota University Press, Minneapolis 2002.; Thom Kuehls, *Beyond Sovereign Territory*, MN: University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.; Jane Bennett and William Chaloupka, *In the Nature of Things: Language, Politics and the Environment*, MN: University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.; David Campbell, (). *Writing Security United States Foreign Policy and The Politics of Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992.; Roland Bleiker, *International Society and its Critics*, (Eds. A. Bellamy), *Order and disorder in world politics*, Oxford University Press, Oxford 2005.; Michael J. Shapiro; Hayward R. Alker, *Challenging Boundaries*, MN: University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.; Nevzat Soguk, *States and Strangers*, MN: University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.; David Campbell, *National Deconstruction: Violence, Identity and Justice in Bosnia*, MN:University of Minnesota Press. Minneapolis 1998.; Michael J. Shapiro, *Methods and Nations*, Routledge. New York 2004.; William E. Connolly, *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*.; NY: Cornell University Press, Ithaca 1991.; Barbara Cruikshank, *The Will to Empower*, Cornell University Press, Ithaca 1999.)

adına üreten ve destekleyen düşünme yöntemlerinin nasıl işlediğini incelemek ve dünyanın belirli tarihsel bağlantılardaki belirli yöntemlerce düşünülmesi ve görülmesi için nasıl ortaya çıkarıldığını detaylıca incelemektir¹³⁰.

Post-yapısalcılığın uluslararası ilişkilere girişi, 1980'lerde *Richard Ashley*, *James Der Derian*, *Michael Shapiro* ve *R. B. J. Walker*'ın eserleri aracılığıyla olmuştur. İki ana koleksiyon (*Der Derian* ve *Shapiro* 1989; *Ashley* ve *Walker* 1990) birlikte ilk çalışmaları doğurmuştur. Bunlar daha çok, geleneksel bakış açılarının kuramsal varsayımların uluslararası politikalar hakkında ne söyleneceğini, nasıl şekillendirdiğini göstermek için realist ve neorealist meta-kuramsal eleştirileri düzgün bir şekilde ifade etmeye odaklanmıştır. Bu katkıların çoğunluğunu yönlendiren durum, sosyal bilimler ve hümanitenin diğer branşlarının dünya bilgisinin nasıl oluşturulduğu hakkındaki önemli tartışmalara nasıl şahit olduğunun bir farkındalığıdır. Uluslararası ilişkilerde egemen yaklaşımların bu tarz sorulardan bihaber, onlara karşı ilgisiz ya da düşman olduğunu fark eden yukarıdaki yazarlar uluslararası ilişkileri, yeni teorik kaynakları tanıtarak, disiplinlerarası bağlamla ilişkilendirmeye çalışmışlardır. Yine de post-yapısalcılığa giriş için gerekli motivasyon bütünüyle kuramsal değildir. Eleştirel düşünürler, realizmin -o dönemde neo-realizm aracılığıyla yeniden canlandırılmasından- yeni küresel değişimlerin yüzeyinde güçlü kalma şeklinden memnun kalmamışlardır. Bu bilginler; realizmin yeni ulus aşırı aktörlerin, meselelerin ve ilişkilerin değergesini düşürdüğüne ve dışlanmış insanların bakış açılarını görmekte ve seslerini duymakta başarısız olduğuna kanaat getirmişlerdir. Bunun gibi, post-yapısalcılık, uluslararası ilişkilerin ana akımı tarafından dışlanmış ve gözden kaçırılanları içermek adına ahlaki bir meseleyle işe koyulmuştur¹³¹.

Post-yapısalcı düşüncenin başlangıç varsayımı, dünyanın gözlenebileceği dünya dışında bir nokta bulunmaması üzerinedir: Sosyal teorilerde olduğu kadar doğa bilimleri ve fiziksel teorilerdeki bütün gözlemler ve kuramsal sistemler, tanımlama ve açıklama getirmek istedikleri dünyanın bir parçasıdır ve ait oldukları çevrede bir etkiye sahiptirler. Örneğin, teoriler siyasi açıdan tarafsız değillerdir ve olamazlar, kaçınılmaz biçimde sosyal ve siyasal etki altındadırlar. Post-yapısalcılara göre uluslararası ilişkiler teorisyeni dünya politiklerinin bağımsız bir gözlemcisi değil, zoraki olarak onun bir katılımcısıdır¹³². Teorisyen kendi

¹³⁰ Martin Griffiths (Ed.), *International Relations Theory for 21st Century*, Routledge, Abingdon 2007, s.88.

¹³¹ Tim Dunne, Milya Kurki, Steve Smith (Ed.), *International-Relations-Theories Dicipline and Diversity*, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 226.

¹³² A.g.e., s. 225.

anlatımından bağımsız olarak gördüğü bir gerçekliği dile getirmemekte aksine kendi gerçekliğini ve dünya görüşünü uluslararası ilişkilerde disiplinin hizmetine sunmaktadır. Realistlerin argümanları ya da pozitivist teorilerin bir gerçeklik adına konuşmaları, post-yapısalcılara göre olanaksız bir durumdur.

‘Post-yapısalcılık’ olarak adlandırılan uluslararası ilişkiler teorisinin çalışma şekli genel hatlarıyla, bir dizi temada paylaşılan bir görüntüyle karakterize edilebilir. Bunlar özneliği, dili, güç ilişkileri ve politikaları analiz etmenin yeni yöntemlerini ve de konuşulamayanın, şeyleştirilmiş olanın önemine duyulan bir hassasiyeti içerir. Uluslararası ilişkiler çalışmalarındaki post-yapısalcı düşünce, diğer post-pozitivist teorilerle de yakından bağlantılıdır. Feminist dünya görüşü bünyesindeki pek çok yazar, post-yapısalcı düşünürleri kendi bakış açılarıyla uyumlu varsayarlar. Elbette ki, uluslararası ilişkilerde ve siyasi teoride feminist ve cinsi düşünmenin çeşitli bakış açıları mevcuttur. Bazı feministler aşağı yukarı essentializme¹³³ inanan bir ‘kadın’ görünümünü savunurlar fakat birçok durumda bunun, post-yapısalcılığın yanı başında mutlu mesut durabilen stratejik özcülüğü olması oldukça muhtemeldir. Feminist gelenekteki diğer yazarlar, pek çok post-yapısalcı düşüncenin her iki cinse de uyuyor gibi görünebildiği durumu eleştirir¹³⁴.

Uluslararası ilişkilerdeki, ‘post-yapısalcı’ olarak tanımlanmakta olan varsayımlardan yararlanan yazarların birçoğunun kategorileştirilmeye dair rahatsızlığı vardır. Bu etiketlenme durumu, tek bir manşet altında bir dizi farklı düşünür içerir. Hepsini ‘post-yapısalcı’ olarak değerlendirmek, aralarındaki önemli farklılıkların üstünü kapatır. Bu etiketleme süreci, yalnızca toplayıcı ve homojenleştirici değil; disipline edici bir kontrol aracı da olmaktadır. Çoğu ‘post-yapısalcı’ akademi dışında ya da yazmanın ve standart akademik biçimlerinin dışında eylemde bulunmanın yollarını arar; diğerleriye disiplin dahilinde ve disiplini eleştirmekle meşgul olur. Yine çoğu post-yapısalcı çalışma disiplinlerarasıdır ve sosyoloji, coğrafya, ırk bilim, edebiyat çalışmaları, film ve güzel sanatlar çalışmasından yararlanmaktadır. Fakat birçok post-yapısalcı da uluslararası ilişkiler alanında diğer düşünürlerin de dikkatini çeken benzer sorularla meşgul olmaktadır. Post-yapısalcılık diğer uluslararası ilişkiler teorileri arasında bir uluslararası ilişkiler teorisi olarak görülmez onun yerine, öncelikle uluslararası ilişkiler kuramsallaştırılmasının, değer ve etik-siyasi çıkarımlarının eleştirisini sergileyen bir yaklaşım olarak tasvir edilir. Uluslararası

¹³³ Özcülük.

¹³⁴ Martin Griffiths (Ed.), a.g.e., s. 97.

ilişkilerdeki çekişen bir dizi dünya görüşünün arasında biri olmaktan ziyade post-yapısalcı düşünce eleştiri getiren bir kuram ve kendi başına ‘dünyayı görüntüleme’ projesinin bir analizi olarak görülür¹³⁵.

Post-yapısalcı uluslararası ilişkiler teorisinde özellikle tezin içeriğiyle de bağlantılı üç teorisyen üzerinde durulmuştur: *Richard Ashley*, *Robert Walker* ve *David Campbell*. *Richard Ashley* ve *David Walker*, bilgi ve güç arasındaki ayrıştırılamaz bağımlılık üzerine yorumlarda bulundular. Onların perspektifince uluslararası ilişkiler araştırmacıları idealist bir ütopyanın peşinde, devlet yönetimi uygulamalarına açıklık getirebilecek yorumlar üzerinden uluslararası ilişkileri yorumlamaktadır. Özellikle *Ashley* disiplinle ilgili karşıtlıklar arasındaki üstün terimin alt terimle mücadelesini ele alıp yapısökümü bu alanda uygulamaya çalışmıştır¹³⁶. *Ashley*, *Derrida*’nın çifte okuma yöntemini kullanarak uluslararası ilişkilerdeki metinsel iç çatışmaları yapısöküme uğratar. Uluslararası ilişkilerdeki anarşi kavramını ele alarak işe başlar. Anarşi bir üst merciin yokluğu ve kaos halinin hüküm sürdüğü uluslararası ortam için başta kabul edilen görüştür. *Ashley* realist/liberal bakış açılarının tanımladığı bu anarşi halini farklı bir açıdan yorumlar. Uluslararası ortamın anarşi halinden kurtulup kurtulmamasıyla alakalı çözümler üretmekle uğraşmaz onun yerine bu anarşi durumunun neden bir sorun haline getirildiğiyle ilgilenir¹³⁷. Çifte okuma yöntemiyle anarşiyi ele alır. İlk okumada hakim teorilerin tanımladığı anarşi kavramını mantıksal olarak açılımlar ve anarşi halinin herhangi merkezi bir otoriteden yoksunluk olarak hakim teorilerin yorumlamalarını kabul edip, uluslararası ilişkilerin bu anlamda kendine disipliner görev edinmesini görünür kılar. İkinci okumayla birlikte hakim görüşlerin anarşi ve egemenlik adına yaptığı karşılaştırmada, egemenliğin anarşi karşısında nasıl üst bir konuma alındığını anlatır. Egemenlik, anarşi söylemiyle yerini sağlamlaştıran onun olumsuz bir ifade olagelişiyle kendi değergesini güçlendiren bir terim olarak karşımıza çıkar. Egemenlik adına verilen değer, uluslararası ilişkilerde egemen aktör olmaya çalışan devlet deyimiyle farklı bir duruma da işaret eder. İç/dış ayrımı sonucu uluslararası ortamın anarşi barındırıp iç yapının yani devletlerin yekvücut bir sistem içinde temsilini öncelemiş olur. Kendi içerisindeki bu birlik durumu devletlerin modernite sürecindeki mutlak egemen olan statüsüne atıfta bulunarak baştan bir verili alan oluşturmaktadır¹³⁸.

¹³⁵ A.g.e., s. 97-98.

¹³⁶ Martin Griffiths, Steven C Roach, M Scott Solomon (Ed.), *Uluslararası İlişkilerde Temel Düşünürler ve Teoriler*, (Çev. Cesran), Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2009, s. 249.

¹³⁷ Şaban Kardaş ve Ali Balcı (Der.), a.g.e., s. 246.

¹³⁸ Senem Aydın-Düzgit, a.g.e., s. 158.

Ashley'e benzer şekilde *Walker* da devlet egemenliğinin tarihsel süreçteki yapılandırılmasını, üç varoluşsal çelişkiyi cevaplandırmak için kabul edildiğini söyler. Birincisi zaman ve yer; devletlerin coğrafi anlatımda zamana hükmetmeleri durumu, ikincisi global ve yerel arasındaki ayrıştırma; devlet bu şekilde sınırları haricinde örtüşebilecek kendisine muhalif durumları kontrol altında tutmuş olmaktadır ve son olarak da ben ve öteki arasındaki çelişki; mutlak egemenlik, kendi içerisindeki farklılıkları tekil hale getirerek öteki olarak ifade edilenlerin yokluğuna işaret etmektedir¹³⁹.

David Campbell da *Ashley* ve *Walker*'ın görüşlerine koşut bir alanla bağlantı kurar: Kimlik ve dış politika. *Campbell*'in ilk savunusu söylemlerin kimlikleri inşa ettiği üzerinedir. *Benedict Anderson*'da olduğu gibi *Campbell* da söylemlerin kimlik inşası aracılığıyla devlet kurma yönelimine gittiğini, hepsinin özünde birer söylem ürünü ve araçsallaştırılma olarak görüldüğünü ifade eder. Bu yolla bazı kimlikler meşru hale getirilip diğerleri illegal konumda tutulur. İkinci savunusu dış politik kavramsallaştırmaya dairdir. Dış Politika ile baş harfleri küçük yazılan dış politika arasında farklılaştırmaya gider. Ona göre dış politika iç/dış ve ben/öteki arasında güdülen ayrıştırmaya tabi olarak oluşturulan söylemsel bir analizdir. Büyük harflerle Dış Politika ise devletlerin dış politika söylemi etrafında şekillenen resmi politik davranışlarına verilen addır. Devletlerin uluslararası ilişkilerdeki davranışlarını belirleyen içsel edimleri olduğunu ve bu yöndeki söylemlerin koşutladığı Dış Politika üzerine konuşulabileceğini görmemiz gerekir¹⁴⁰. *Campbell*, ABD'nin öteki olarak inşa ettiği Irak arasında bir değerli değersiz ayrımını nosyon edindiğini belirtir. Ahlaklı ve ilkeli bir tavırla temel doğrular olarak belirlediklerine her zaman bağlı kaldığı söylemini sürekli tekrarlarla kurgulayan ABD, karşısında hiçbir ilke ve ahlak tarafından şekillendirilmemiş ki kendi ifadesiyle şer odağı yani kötülüklerin, başı bozukluğun, ahlaksızlığın temsili bir alanın örneğini Irak olarak verir, moral değer üzerinden kurgulanan söylem şiddeti ortaya çıkarır¹⁴¹. *Campbell*'a göre eğer dış politikadaki basmakalıp anlayışımızı, karmaşık kimliklerle yeniden kurulmuş devletlerin dışa uyumundan fazla bir şey olmayan bir durum olarak idrak edip, savaş sonrası dönemdeki Birleşik Devletler dış politikasının devlet içi faktörlerden bağımsız olarak var olduğunu söyleyen ve düşman dünyanın diktelerine bir tepkiden meydana gelen bir durum olarak analiz eden anlayışı sorunsallaştırırsak; Soğuk Savaş olarak kavramsallaştırdığımız terimi;

¹³⁹ A.g.e., s. 158.

¹⁴⁰ Martin Griffiths, Steven C Roach, M Scott Solomon (ed.), a.g.e., ss. 259-260.

¹⁴¹ A.g.e., s. 261.

uluslararası düzeni, sistemi ve onun ürettiği kimlikleri daima korumaya yardımcı olan, küresel yaşamın boşluğunu disipline etme ihtiyacı halindeki koşul biçiminde idrak edebiliriz¹⁴². Soğuk Savaş dahil üretilen tüm terimler belli bir amaç doğrultusunda kurulan statükonun devamını sağlar. Söylem dış politikada var olan düşman yaratımını ve standartları belirler ve devletlerin önüne belli seçenekler dahilinde zorunlu seçimlik alanlar oluşturur.

Post-yapısalcı düşünürler, bilginin evrenselleştirici biçimlerine ve bütünlüğe karşı derin bir şüpheyile yaklaşmışlardır. Şüpheciliğin bu biçimi her ne kadar yaygın bir siyasi temsilden daha çok çeşitlilik ve tolerans arayışı tarafından karakterize edilmiş olsa da kişiler hala dünya politikalarının hem teorisini hem de uygulamasına dolaysız pratik bir uygunluk olarak kapsamlı post-yapısalcı özellikleri tanımlayabilmektedir. Bu özellikleri üç kategoriye ayırabiliriz: Birincisi; post-yapısalcı yaklaşımlar; düzenin, güvenliğin, barışın ve adaletin yerleşmiş bir evrensel model tarafından empoze edilemeyeceğini, onun komünist, neoliberal ya da herhangi farklı bir doğaya ait olamayacağını belirtmektedirler. İkincisi, barış, güvenlik ve adalet arayışı; şiddetin kalbinde yatan dahil etme ve hariç tutma sorunlarına karşı pür dikkat olmalıdır. Diğer bir deyişle yapılması gereken, tüm siyasi uygulamalarda bulunan güç-bilgi bağlantısını açığa çıkarmak ve dolayısıyla diyalog alanına çekilecek olan duymazdan gelen sesler adına fırsatların önünü açmaktır. Üçüncüsü; barış, güvenlik ve adalet; yalnızca farklılığa duyulan saygı ve empatik bir meşguliyet aracılığıyla kurulabilir ve sürdürebilir. Barış; kimliğin cinsi, kültürel, ırkçı, etnik, politik veya herhangi başka bir formuyla ilişkilidir. Meydan okuma böylelikle, farklılığın şiddet dahilinde bozulmasına izin verilmesinden değil, çeşitli ahlaki ve siyasi kaynaklarına hoşgörülü olan bir dünya görüşünün parçası haline getirmekten oluşmaktadır¹⁴³.

Post-yapısalcılık araştırma, inceleme ve sorularla ilgilenir, genelgeçer kavramsallaştırmalar ve topyekün kapsayıcı gerçeklikler icat etmemek üzere kuruludur. Var olan, var olması itibarıyla sorulara tabi tutulur; onun varlığının teyit edilmesi bir kavramın ya da nesnenin var olmasının betimlenmesi sadece onu, bu dünya için bakış açıları çerçevesinde onanmış hale getirir. Post-yapısalcılık onanan durumların ötesine geçer ve onların bu aradaki onanmasını sağlayan mantık dizgesi dahil bütün yapıları sorgular, artık söylemlerin kabulü değil, sürekli reddi üzerinden analiz kurmaya çalışır. Bu yüzden post-

¹⁴² David Campbell, a.g.e., s. 18.

¹⁴³ Richard Devetak, Anthony Burke, Jim George (Ed.), a.g.e., s. 101.

yapısalcılık bir sorgulama analizi halinde işlerlik kazanan, belli bir bakış açısından dünyayı yorumlamamızı engelleyen, farklılaştırılanlar üzerinden çoğulluk yaratan ve bu şekilde uluslararası ilişkiler disiplinine değişik olanı, ayırksı duranları da katan bir analiz aracıdır. Cevaplardan öte sorular üzerinden giden post-yapısalcılık; bilgi-iktidar, söylem, özne kavramlarıyla uluslararası ilişkilerdeki hakim yorumların kendi içlerindeki çelişki ve yanlışlamaları üzerinden okuyarak ortaya attıkları dünya görüşlerine karşı eleştirel bir tutum takınır.

1.5.3. Söylem Olarak Dış Politika ve Uluslararası İlişkiler

Uluslararası ilişkiler açısından politikacıların ya da yetke sahiplerinin ifade edegeldikleri konuşmalar ve yazılı olarak kaleme alınan metinler (bildiri, antlaşma, toplantı özeti, basın bülteni vb.) sosyal algılayışın betimleyici tarafları olmuştur. Aktörlerin pratik konuşma edimleri, söylemsel olarak dost ya da düşman belirledikleri ülkelerle olan ilişkileri farklılaştırmaya tabi tutulan dilsel bir kodlamadır. Uluslararası ilişkilerin ana konularından dış politika da bu farklılaştırma sayesinde devletlerin iç dizaynını sağladığı ve kendini tutarlı birer yapı haline getirdiği bir davranışsalıktır¹⁴⁴.

Uluslararası ilişkilerin temel argümanlarını oluşturan dış politik sahanın oluşum süreci moderniteyle eş zamanlıdır. Modernitenin başlangıcı ile bir iç/dış ayrımından bahsedilir. Sınır söylemi, egemenlik gibi olguların oluşum süreci dahilinde dış politika söylemi, devletlerin dilinde kendine yer bulur. Devletler, artık kendinden olmayan ötekilerle ilişki halinde kendilerini tanımlayabilir durumdadır. Diplomasi ve devletlerin ilişkileri modern döneme ait kavramlardır. Fransız İhtilali'nin ardından değişen devlet anlayışı ve yaratılan yurttaşlık kavramıyla çizilen keskin sınırlar ve modern devlet oluşumu, "millet" kavramını da oluşturur. Daha öncesinde okur-yazar olmasının bir anlam ifade etmediği kitleler eğitilerek yönetimde, üretimde ve daha bir çok alanda devletin yönetsel sürecine katılmaya başlar. Moderne ait olan bu anlayış ulus devletleri ve dolayısıyla uluslararası ilişkileri ortaya çıkarır¹⁴⁵.

Milliyetçilik, milli kimlik, milli devlet ve milletler arası topluluk mefhumları moderne ait olan kavramsallaştırmalardır. Bu kavramların zamansal yeniliklerinden bahsetmek gerektiği kadar niteliksel olarak daha önceden var olmamışlıklarından da bahsetmek gerekir. Modern olmaları hem zaman dizgesi yönünden hem de toplumbilimsel

¹⁴⁴ Ali Balcı, Diskors ve Pratik Olarak Dış Politika, *Uluslararası İlişkiler Dergisi*, Cilt 4, Sayı 15 (2007), s.74.

¹⁴⁵ Anthony D. Smith, *Milliyetçilik*, (Çev. Ümit Hüsrev Yolsal), Atıf Yayınları, Ankara 2013, s. 69.

anlamda yeni ortaya çıkmış kavramlar olmaları manasına da gelmektedir¹⁴⁶. Ulus devlet Fransız İhtilali öncesi kendini ulus kavramıyla özdeşleştiren topluluklarca yürütülen bir kurgulanım değildir. Keza modern öncesi milliyetçilikten ve bir yerleşik düşünce halinde millete aidiyetten bahsetmek yerine toprağa ve basit düzeyde, görüngü halindeki yerleşkelere aitlikten söz edilebilir. Modernite öncesi halk kendisini ülke nezdinde birer vatandaş olarak görmekten çok çevresindeki topraklara bağlılık duyarak, bu toprakların ötesindeki sınırları hayal etmeye yeltenmeden yerellikle özdeşleştirmiştir¹⁴⁷. Uluslararası ilişkiler, gelişimini ve dilsel anlamdaki yapılandırmasını milliyetçilik, milli kimlik, milli devlet gibi kavramların güçlü izlencelerinden almaktadır. Uluslararası ilişkilerdeki söylem analizinin yapılmasında da bu kavramların oluşturduğu farklılaştırmalardan yararlanılmaktadır.

İçsel bütünlüğünü korumak isteyen devletler dış politikayı aynı zamanda iç politikanın da yapı taşı ve şekillendiricisi konumunda gördü ve dışsal pratiklerle içsel pratikleri birbirinden ayırıştırarak kendini yapılandırdı. Modernitenin anlayışına hitap eden dış politika söylemi, modern devletlerin ilişkisel bağlantılarındaki temel pratikleri de yarattı. Artık devletler dışarıdaki sorunlardan muzdarip, içerideyse bu sorunların sızmasını önleyen, var oluşunu güçlü şekilde bu iç/dış geriliminden alan söyleme yaslanmaya başladı¹⁴⁸.

Modernitenin temel dinamiklerince şekillenen dış politikanın ayırıştırıcı bir temelde kendini var ettiği görülür. Dış politikanın İngilizce'deki karşılığı olan "foreign policy" kelimesini ele alarak söylemi biraz açabiliriz. Foreign (Ferren, Foren, Foreyne) kelimesi, İngilizce'deki kökeni 1300'lü yıllara dayanan ve şehrin/ülkenin varlığıyla orayı benimsemiş ve aitlik hissedenden topluluğun sınırlar oluşturarak, kendisini adadığı alanın dışına hitap edenleri ifade etmek için kullanılan bir kelimedir. Latince kökeni dışarıda kalmış olan "out of doors", bir meskunun dışında kalan, yabancılaşmış, bilinemez, güvenilmez bizden değerlerce atıfta bulunulup eylemlerine empati yapılamaz olanı tanımlamaktadır¹⁴⁹. Bu tanımlamalar gereğince kelimenin kökenince olumsuz, yadsıyan bir anlam değermesine tabi tutulduğunu görürüz. Her daim dışarıda kalana dair beslenen bizden olmayan yargısı, bir tür düşmanlaştırma, yabancılaştırma ediminin ilk adımıdır. Bu sayede devletler ancak tek bir güvenli alanın yani kendi iç pratiklerinin mevcut olduğu, iç politikanın varlığıyla

¹⁴⁶ A.g.e., ss.70-71.

¹⁴⁷ Michael Billig, *Banal Milliyetçilik*, (çev. Cem Şişkolar), Gelenek Yayıncılık, Ankara 2002, s. 90.

¹⁴⁸ Ali Balcı, a.g.e., s. 68.

¹⁴⁹ Online Etymology Dictionary, "Foreing", <https://www.etymonline.com/word/foreign> (Erişim Tarihi 24.02.2016).

bütünlüğünü kurmuş olur. Post-yapısalcılar, bu temel çatışmanın hizbinde giderek dış politikanın, içi belirlemeye yönelik edimsel kurgulardan oluştuğunu söyler ve “dış” kelimesini çıkararak politik edim/pratiklerden bahsedilmesi gerektiğini ifade ederler. Dış politik söylem hapsinden kurtulan uluslararası ilişkiler artık birçok alanın birleşimindeki herhangi bir pratikle ifade edilebilir hale gelir. Dış politikanın “foreign” kelimesinden kurtularak “policy” kelimesinin yapısınca ifade edilmesi gerekliliğini vurgulayan post-yapısalcılar, dış politikanın belirli kıstasların eşiğinde sıkışıp kalmışlığından kurtulması gerektiğini ve bir film karesindeki görüntüden, romandaki yazınsallığa kadar birçok pratikle kendini ifade eder halde olduğunu savunur. Genel eylemselliğin ürünü olarak dış politik söylem, hayatın her alanına yayılmış olur¹⁵⁰.

Devletlerin kendi eylemlerindeki bürokratik kıstaslar ve resmi eylemler tarafından ifade olunan dış politik durumlar, insanların gündelik yaşayışında pratiklik kazanan ve üretilen bir edimsellik halini alır. Örneğin ABD’nin bazı İslam ülkelerine ambargo uygulaması basit bir metin ve konuşma ediminin ötesinde günlük hayatın her alanında baş gösteren ayrımcı ve ötekiyi sürekli yaratan politikanın da görülmesini sağlar. TV’lerdeki reklamlara kadar her alan bu eylemselliğin yeniden üretimiyle doludur. Bu kararın alınmasından önce ya da sonra söylem eylemselliğe dökülebilir. Tüm bunlar dış politikanın basit bir devlet bürokrasisi olmadığı her an güncellenen ve yaşayan güçlü bir pratik olduğunu bize anlatmaktadır.

Metinler ve konuşma edimlerinin yanısıra günümüzde görüntü dış politikanın söylem karakteristiğini her alanda onaylayan ve yayan esas gücü oluşturmaktadır. 1950’lerden bu yana ABD’nin Hollywood sinemasıyla egemen olduğu bu dilsel yeti, sade vatandaşın devletin oluşturduğu politik enstrümanları onaylamasında da bir aracı olmuştur. Soğuk Savaş dönemi bunun en güzel örneği sayılır. Dönemin karakteristiğine uygun olarak yazılan romanlar ve çekilen filmler, devletler arası devam etmekte olan üst düzey ötekileştirici dili halk tabanına yaymıştır. *James Bond* filmleri ve çeşitli “kızıl korku” filmleri dönemin ABD demokrasisini kutsamış ve komünist rejimlere karşı halk tabanında güçlü bir nefret algısı oluşturulma yolunda başarılı olmuştur. Metinler ve söylemlerin (dilsel edim) yanında görüntü Soğuk Savaş kültürünü halka yansıtan ve yönlendirici bir konum dayatmıştır¹⁵¹. Sinema, görüntünün/imgenin 20.yy’daki en önemli temsilcisi haline gelmiştir. Sinemanın

¹⁵⁰ Ali Balcı, a.g.e., s. 70.

¹⁵¹ A.g.e., s. 82.

yarattığı algılanış ve bunun politik söylemlerce olan bağıntısı bir sonraki bölümde yoğun olarak irdelenmiştir. İkinci bölümde görüntünün uluslararası ilişkilerdeki söylemi, belirleyici ya da yönlendirici eklektik yapısı ele alınıp Hollywood örneklemince analiz edilmeye çalışılmıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

ULUSLARARASI İLİŞKİLERDE GÖRÜNTÜNÜN ROLÜ: HOLLYWOOD SİNEMASININ GÜCÜ

Post-yapısalcılığın uluslararası ilişkilerdeki anlam şematini çıkardığımız daha önceki bölümlerde, uluslararası ilişkilerin teorik altyapısını da irdelemiş olduk. Uluslararası ilişkiler, genel tartışmalar çerçevesinde belli inceleme alanlarına hapsedilmektedir. Genellikle uluslararası ilişkilerden bahsedilecek olursa, bu “devlet” figürü tarafından inşa edilen soğuk bir diplomasi edimi halinde akılda canlanır. Uluslararası ilişkileri diplomasi araçsallaştırmasının yöntemini anlatan ya da devletler arası, olası ilişki durumlarını çoktan seçmeli koreografisini çıkaran bilimsel çabalara sıkıştırmak, disiplini basite indirgemek olacaktır.

Birçok alanı dokunulmaz kılan realist ve liberal paradigmanın aksine post-yapısalcılık, diğer farklı bilgi ve yöntemleri de disiplin dahiline çeker. Diplomasinin ana kolu oluşturduğu ve belli temel değerler dahilinde açıklanan yöntemlerce uluslararası ilişkilerin yorumlanması, onu sosyal iletişim formundan apayrı bir alanda icat edilmiş, temel yapı taşları gereği dar kalıp hareket alanlarına sahip pozitivist bir bilimsel yapıyla birleştirir. Bu çalışma, bunun tezatı olarak uluslararası ilişkilerin özellikle farklı alanlarla irtibatlı ve salt bir devletler arası yönetimsellik bağlamında incelenmeyecek kadar karmaşık ilişkiler yumağından oluşan, her alanın kendince genişleyen kılcal ağları sayesinde birçok disiplinle bağ kurduğu geniş bir hinterlanda sahip olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

“Devlet, sivil toplum, şirketler ve bireylerden oluşan uluslararası ilişkiler disiplini” söylemi başlı başına sınırlarını çizmeyi mümkün kılmayan çok geniş bir alanın uluslararası ilişkiler kompartımanına dahil olabileceğini, daha farklı yöntemlerle de disiplinin geliştirilebileceğini bize gösterir. Görüntünün rolü de bu bağlamda değerlendirilip disiplinin içeriğini zenginleştiren ve farklı araştırma kollarını besleyen bir alan olarak varlığını sürdürür. Görüntüden kastedilenleri ve görüntünün anlamsal içeriğini yoğun şekilde incelememiz gereklidir.

2.1. Görüntü Kavramsallaştırması: Sinemanın Uluslararası İlişkilerde İmaj Yaratma Gücü

Görüntü oluşturduğu söylem alanıyla karşısındakilerde bir algılayış oluşturur. Kişiler, kurumlar, devletler ve daha birçok alanda söylem pratikleriyle oluşturulmuş algı modellerine imaj denir. İmaj birer kurgu alanı olup yönetilen ve oluşturulan bir gerçekliktir¹⁵². Tanıma ve tanımlanma süreçlerinin geneline verdiğimiz ad olan kimliğin, belirlenimindeki öncül kavramlardan biridir imaj.

Sinema, sosyal medya, gazeteler, TV-radyo programları ve daha birçok alan günümüz modern kimliğindeki imaj yaratımında en etkili araçlar olarak ifade edilebilir. Kendimizi ve çevremizi sürekli bir yargılama ve düşünüm alanında oluşturduğumuz hesaba katıldığında, imaj yaratımının her gün doğal olarak, istemsizce yapıldığını görürüz. Devletler de uluslararası arenada kendini diplomatik kodlamalarının haricindeki birçok alanla tanıtlama sürecine girer. Örneğin müttefik devlet, dost devlet, düşman devlet gibi basit dilsel kodlamalarla da sürekli olarak bir imaj çizimi yaratılmaktadır. Söylem olarak bir dış işleri bakanının basın toplantısında yaptığı açıklamalarda dost bir ülkeden bahsetmesi, bulunduğu ülke vatandaşı tarafından kabullenilen bir durumdur. Dost ülke konumu yetki sahiplerince belirlenmiştir. Vatandaşların, yetke sahiplerince dillendirilen ülkenin dost ülke olmasını kabul etmesi ve alımladığı kodu içselleştirmesi beklenir. Yıl içerisinde belirli haftalarda dost iki ülke arasındaki bağlar hatırlatılır, çeşitli organizasyonlarla bu bağ geliştirilir ve “dost” kodlamasının içeriği olan yakın devletler arası ilişki anlamı, sürekli zihinlerde canlı tutulur. Buradaki belirlenim olan olumlayıcılık, devletler arası oluşturulan imaj yaratımına örnektir. Tanıtlama süreçlerindeki kimlik arayışı iki devlet için hep olumsuzlayıcı olmak zorunda değildir. Dönemsel ve kültürel uyuşmazlıklar belli düzeye düşürülerek olması istenen, şartlar gereğince ihtiyaç duyulan imaj öne çıkarılır. Uluslararası arenada sık görülen müttefikler arası çatışma, daha önce baskılanan uyuşmazlıklar serbest bırakılıp farklı imaj yaratım süreçlerine girilmesiyle ilgilidir. İmaj yaratımı devletlerin aralarındaki güçlü dilsel kodlama zincirlerini gözler önüne serer¹⁵³.

Görüntü birçok alandan, kaynaktan beslenmektedir. Poster, fotoğraf ya da film karesi görüntünün içeriğini zenginleştiren alanlardır. Görüntü salt bir fiziksel olana ait görüngü

¹⁵²Betük Karagöz Yerdelen, “Uluslararası İlişkilerde İmaj Kavramı ve Batı Nostaljisindeki Bir Aksaklık Olarak Türk İmajı”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, Cilt: 35, N: 35, 2017, s. 44.

¹⁵³ A.g.e., s. 49.

halinin ötesinde, biçimlendirilmiş olana atıfta bulunur. Örneğin bir resim, salt bir fiziksel görüngü değil, aynı zamanda anlatı halindedir. Yaratıcısı tarafından bilinçli ya da bilinçsiz yönergelere tabi tutulur. Keza sinema da birçok anlatı ve alt metinlerden oluşan, görece belli yönlerle nakletmeye çalıştığı ana fikirleri kendi iç çelişkisinde yırtıp atan bir görüntü mensubudur. Modern dönem bir “imge uygarlığı” taşıyıcısı konumundadır. Etrafımız sinema, televizyon, bilgisayar oyunları, reklam panoları ile çevrili bir akıp giden imge dünyasına hapsolmuştur. Bu imgelerin (görüntülerin) anlaşılması, yorumlanarak ortaya koydukları söylemlerin çözümlenmesi toplumu ve toplumsallığı anlamının farklı bir alanını oluşturmaktadır¹⁵⁴.

Anıt yapılar, posterler, fotoğraf kareleri belli zihinsel süreçlerle imgelem dünyasında basitleştirilmiş iletgeler olarak rol oynar. Hatırlatma ve çağrışım mekanizmalarını diriltir. Sinema diğer (poster, afiş, radyo, tv gibi) iletgelerin aksine birden fazla duyu organına hitap edip kişileri saatlerce karanlık bir odada hipnotize etme gücüne de sahiptir. Sinema, seyircisi bulunduğu ortamda seyrettiği hızlandırılmış fotoğraf kareleri, sesler ve oyunculuklarla bilinçaltı kuşatılmış, bir nevi rüya aleminde bulunurken algısını tekrar kurgulayarak kendini gerçekleştirmiş, var etmiş olmaktadır¹⁵⁵. Ranciere görüntünün sinemayla girdiği ilişkiyi şu şekilde betimlemiştir:

Görüntü asla basit bir gerçeklik değildir. Sinemanın görüntüleri öncelikle birer işlemdir, söylenebilir olan ile görülebilir olan arasındaki birtakım ilişkilerdir, neden ile sonuç ve önce ile sonra ile oynamanın birer tarzıdır¹⁵⁶.

Sinemasal¹⁵⁷, simüle edilmiş bir gerçeklik evrenidir. Çevresine ve kendi var oluşuna karşı mesaj yığınlarıyla doldurulmuş bir evren. Freud’un bilinçaltı yaklaşımının perdedeki yansımaları olan film kareleri, insan eliyle yaratılan imgelem dünyasının belirleyiciliğinde bir anlamlandırma süreci olarak kendini dışa vurur. Buradaki benzeşim farkında olmadan alınan hazza karşılık perdeden yansıyanların koşulsuz kabulüne dayalıdır. Belli bir öğreti zincirince hazırlanan sinema filmleri, tıpkı bir psikolog seansındaki oluşuma benzer. Karanlık ortamda diğer izleyicilerden ayrılarak kendi iç dünyasına yönlendirilen izleyici konformist bir alana

¹⁵⁴ Yasemin G. İncoğlu ve Nebahat A. Çokmak (Der.), *Metin Çözümlemeleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016, s. 281.

¹⁵⁵ Rıdvan Şentürk, *Postmodern Kaos ve Sinema*, Avrupa Yakası Yayıncılık, İstanbul 2011, s.185.

¹⁵⁶ Jacques Ranciere (çev. Aziz Ufuk Kılıç), *Görüntülerin Yazgısı*, 2008, s.8.

¹⁵⁷ Sinemasal, teknik bir filmin içeriğine anlam ve alt metin katmanları eklemek amacıyla kullanılan yöntem ve tekniklerinin genelidir.

itilir. Seyirci filmi izlemeye başladığından itibaren bir mesaj yığını içine hapsedilmiştir. Görüntülerin art arda yığıldığı ekranda sürekli bildirim düzeneği kurulur. Seyircinin pasif konumda ekrandan gelen bu yığınak halindeki mesaj yağmuruna karşı yapabileceği tek şey, izlencelere bakmak ve zevk almaktır. Seyir zevki söylemi de buradan gelir. İlk olarak Freud tarafından dillendirilen temel dürtülerin bir yansıması olarak bakma ve izlence zevki olan scopophilia, kişinin sinema salonundaki diğer insanlardan yalıtılmış durumda bulunma (karanlık ve sessizlik içinde kendine dönme durumu) haliyle kendini rahatlatığı ve dürtülerini baskıdan sıyrarak bilinçaltını her türlü etkiye açık bıraktığı bir ritüel halini ifade eder. Freud'un tanımlamasının ayrıntılanması olarak scopophilia, iki temel hazla sinemanın seyirci üzerindeki etkisini gösterir: İlki kişinin gizli bir şekilde insanların özel hayatını ve alanlarını görebilmesinin verdiği haz, ikincisiye izlek¹⁵⁸ sahibinin ekrandaki karakterlerle kendini özdeşleştirmesi ve narsistik bir eğilimle ego tatmini sayesinde duyduğu hazdır¹⁵⁹. Bu iki temel birleşim sinemanın kişiler üzerindeki ayırt edici gücünü oluşturur. Söylemin gücünü pekiştirerek sinemayı kişiler arasında popüler kılan da sinemanın temelindeki bu iki özellikte var olur.

Sinema, görüntü bağlamında en güçlü alımlayıcı ve yorumlayıcı olarak 20.yy.'a damgasını vurdu. Algılayış ve anlamlandırma da yönlendirici etkilerin yoğunluklu hissedildiği bir alan olageldi. Uluslararası ilişkilerde de söylemin hem yönünü hem de gücünü etkilemesi açısından oldukça etkileyici bir konuma erişti. Canlı yayınlarda izlence halinde sunulan savaş, bir sinema filminin kurgusuyla daha etkili ve gerçek hale getirildi. Filmler ideolojik silahlara, Hollywood gibi sinema sektörünün sanayisi olan yapılar da bu ideolojik aygıtların onaylayıcısı ve tasdikleyicisi konumuna geldi. İdeolojinin yoğun olarak yaratımda bulunduğu öznellik, sinema vasıtasıyla bireylerde kendini içselleştirdi¹⁶⁰. Uluslararası ilişkiler bağlamında da sinema yarattığı imgelem dünyasıyla devletler nezdinde imaj oluşturan ve bu imajların korunmasını sağlayarak devletler arası ilişkileri etkileyen güçlü bir araç haline geldi.

2.2. Hollywood Sineması: Uluslararası İmaj Yaratma Endüstrisi

Günümüzde Hollywood sineması, görüntü bağlamındaki söylemin gücünü veren güçlü bir endüstri olarak görülmektedir. Endüstri sözlükteki tanımıyla, üretimde makinelerin

¹⁵⁸ Bir yazın ya da sanat yapıtında işlenen, geliştirilen konunun anlamca ortaya koyduğu ana yönelim.

¹⁵⁹ Ali Balabanlar, Görsel Zevk ve Konulu Sinema, *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt: 7, N: 7, 1994, s.261.

¹⁶⁰ Todd McGowan, Sheila Kunkle (Ed.), *Lacan ve Çağdaş sinema*, (Çev. Yasemin Ertuğrul, Caner Turan), Say Yayınları, İstanbul 2014, s. 12.

yaygınlaşmasını, işin ussallaştırılıp bölünmesi ile birlikte seri üretime geçilmesini ve işçi sınıfının oluşması ile sınıf ilişkilerinin belirginleşip yoğunlaşmasını anlatan bir karmaşık toplumsal süreçtir¹⁶¹. Hollywood endüstrisi de bu sürecin ABD’de sinema bağlamındaki örgütleyici küresel aktörü konumundadır. 1904-1915 yılları arasında Los Angeles’ta kurulan Hollywood ile birlikte sinemaya bakış, sanatsal bir yapıt olmaktan ziyade kurumsal bir şirkette üretilen ürünler olarak şekillenir. Film endüstrisi gerçekten de, modern seri üretim teknolojilerinden, üretimin merkezileştirilmesinden, iş bölümünden, hızla artan uzmanlaşmadan ve iş gücünün ve de seri üretim hattının profesyonelleşmesinden yararlanmış olmasından dolayı bir endüstridir. Stüdyo döneminin öncesinde bile Edison ve Amerikan Mutoscop gibi film şirketleri, film kurutma tamburunu çalıştırmak, olumsuzlukları rötuş etmek , film sahnelerini boyamak (veya renk ve ton vermek) ve dağıtım için nüshaları montojlamak için ucuz ve sömürüye dayalı işgücüne bel bağlamıştır¹⁶².

1940’lara değin altın çağını yaşayan Hollywood bir ‘hayal fabrikası’ deyimine sığan güçlü bir endüstrileşme atağıyla sinemasala hükmeden kapitalist bir güç merkezi haline gelir¹⁶³. *Hortense Powdermaker*’ın ‘düş fabrikası’ tabirinin de belirttiği gibi bu kitle üretim sisteminin ürünleri tipik Amerikan endüstrisinin ürünlerinden farklıdır; arabalar, ev aletleri, diş macunu ya da çamaşır deterjanları değil, hayalleri üretmektedir¹⁶⁴. Diğer mekanik bazlı endüstriler standartlaştırılmış mallar üretmektedirler. Üreticiler, ürünlerinin markalarını reklam ya da başka araçlarla bir kez duyurduklarında ürünün piyasada nasıl başarılı olacağını makul bir kesinlikle tahmin edebilirler. Bu suretle, fazla düşük üretimden ve fazla üretimden kaçınırlar ve böylelikle de işlemlerini stabilize edebilmektedirler. Fakat sinema filmleri, kendine özgüdür. Sinema filmleri eşsiz bir ürün halindedir ve öncesinde tek bir izleyici tarafından bile görülmeleri imkansızdır. Her bir film, yerleşik ve garantilenmiş seyirciye sahip olmadığı için ispatlanamaz bir üründür. Sonuç olarak, yapımcılar her film yapışlarında kumar oynamaktadırlar. Bir önceki filmin gişede başarılı olduğu gerçeği hiçbir zaman bir sonrakinin başarısını garantilemez. Stüdyo sistemi, sinema filmi gibi gayri maddi

¹⁶¹ Türk Dil Kurumu Sözlüğü İnternet Sitesi (TDK), ”Endüstri”, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ae36c583ad145.98207027 (Erişim Tarihi: 11.02.2018)

¹⁶² John Belton, *American Cinema/American Culture*, McGraw-Hill Inc., New York, 1994, s.61.

¹⁶³ Şirin Fulya Erensoy, *Hollywood’dan İndiewood’a Amerikan Sinemasının Değişimi* , İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Yayınlanmış Tez, İstanbul 2012, s. 3.

¹⁶⁴ John Belton, a.g.e., s. 62.

malların üretimindeki riskleri azaltmak için değişiklik geçirmiştir. İş yöntemleri, stabil olmayan bir işi stabil hale getirmek adına çalışmak için gelişmektedir¹⁶⁵.

Hollywood, insanları toplumsal anlamda etkileyen, güçlü imgelem dünyaları oluşturan ve yarattığı imajlarla toplumu güdüleyen bir güç mekanizması kurar. Görüntü, toplumun içinde özenilen yıldızları ve güçlü kişilikleri de yaratmaktadır. *Humphrey Bogart*, *Ingrid Bergman* gibi isimler ve daha niceleri, Hollywood akımıyla toplumda olunmak istenilen konumları ve kişilikleri yaratır. Hollywood kendi markalarını kendisi yaratmıştır-yıldızlar sistemi, isimleri seyircinin dikkatini çektiği yapımcı, yönetmen ve senaryo yazarlarının tanınabilir kişilikleri ve film türlerinin hikaye kalıplarıyla tanıdık görsel ikonografiler. Bu suretle stüdyolar, esasen bilinmeyen miktarlarda, daha geniş çapta bir satışa zemin olabilecek çeşitli esas bilindik miktarlarla birlikte seyirci sağlama girişiminde bulurlar. Aynı zamanda yapımcılar, hangi filmi yaparlarsa yapsınlar onlara yatırımlarından kazanç sağlayamayacağı garanti etmesini kesinleştirmek adına malı görmeden teklifte bulunma, blok rezervasyon gibi bir çeşit tekelleri iş yöntemi kalkışları¹⁶⁶.

Stüdyo sistemi, çoğunluğu sistemin devrinden çok uzun zaman sonra Hollywood'da önemli rol oynamış olan beş ana üç de küçük stüdyo tarafından domine edilmektedir. Aslında, bunların birçoğu günümüzde de sistemi domine etmeye devam etmektedir. Bahsedilen büyük şirketler; Paramount, Leow's/Metro Goldwyn- Mayer(M-G-M), Fox 20tyh Century Fox, Warner Bros. ve Radio-Keith-Orpheum(RKO); küçükler ise Universal, Columbia ve United Artists'den oluşmaktadır. Hollywood, kurulduğu günden bu yana dünya sinema endüstrisinin hegemon gücü konumundadır. İsmi zikredilen şirketlerde dünyada önde gelen sinema üreticileri ve dağıtımçıları halindedir. Örneğin 1914'te dahi Hollywood filmleri dünya sinema izleyicisinin %85'i tarafından izlenmekteydi. 1920'lere gelindiğindeyse İngilizce konuşan ülkeler dışında Almanya, Rusya ve daha birçok farklı ülkede Hollywood filmleri yoğun ilgiyle takip edilip, Amerikan kültürünün bu coğrafyalarda yayılımı sağlanmıştır¹⁶⁷.

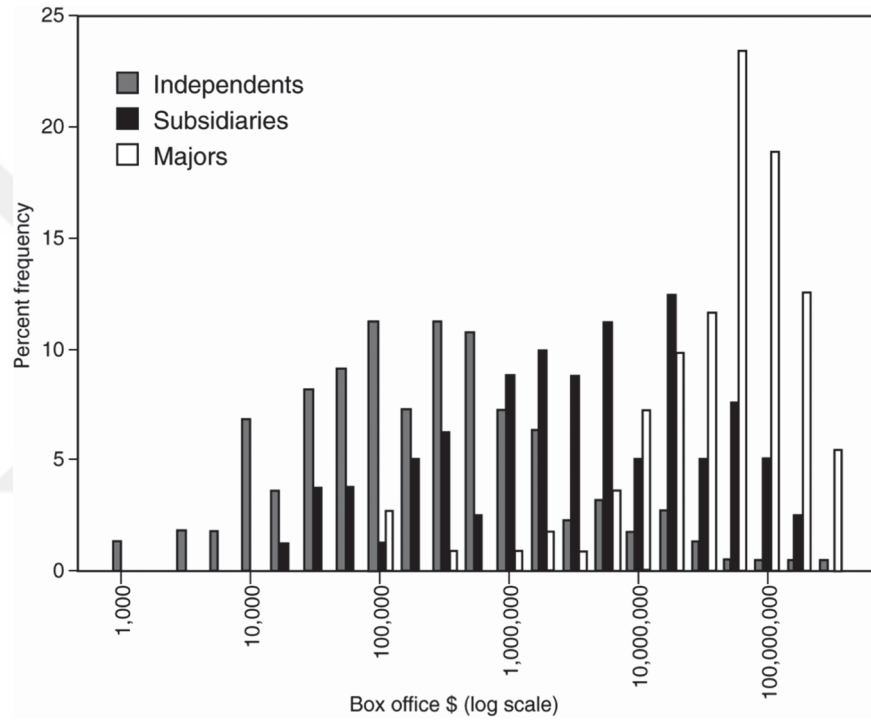
Büyük şirketlerin çoğu 1922'de kurulmuş olup dünya çapındaki ilgi alanlarını temsil etmekte olan, kuruluş faaliyetleri organizasyonu Motion Picture Association of America (MPAA)'da bir araya gelmişlerdir. Bütün ana merkezler bütünleştirilmiş bir ürün ve eğlence,

¹⁶⁵ A.g.e., s. 63.

¹⁶⁶ A.g.e., ss. 63-64.

¹⁶⁷ Emrah Özen, Sevilay Çelenk, Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği, *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 4, N: 1, 2006, s. 79.

medya ve ilişkili donanım sektörü arasında işleyen birden çok sinerjiyi kullanmaya odaklı birleşik bir kümenin geniş sistemlerine ilişik olan dağıtım operasyonları olarak işlev görmektedir. Kendine özgü ürünleri zirvedeki 4 gişe rekortmeni filmle örneklenebilir, bunlar; *Titanic* (1997, \$601 million toplam gişe hasılatı), *Star Wars* (1977, \$461 million), *E.T.* (1982, \$431 million), ve *Jurassic Park* (1993, \$357 million)¹⁶⁸. Hollywood'un bu gişe rekortmeni filmleri iç piyasadaki sinema endüstrisinin gişedeki örneklemini de sunar. Aşağıdaki tabloda gösterilen filmler ana yönelimdeki büyük şirketlerin gişedeki konumunu ve yönlendirici etkisini bizlere sunar.



Şekil 2.1: Yurtiçi gösterimin gişe dağılımı,2000. (Major: Ana Şirketler, Subsidiaries:Bağlı Kuruluşlar, Independents:Bağımsız Şirketler)¹⁶⁹

Hollywood endüstrisi toplumsal psikoloji üzerine yoğun tesirleri olan bir imaj yaratım gücü durumundadır. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesi ve sonrasında bu durum, iç dinamik toplumsallığı etkilediği kadar, dış ilişkiler bağlamında uluslararası ABD imajını yaratan ve gücünü ispatlayan durumu ifade eder hale gelecektir. *Roosevelt*, *Frank Capra* ve *John Ford* gibi birçok yönetmeni Beyaz Saray'a çağırıp psikolojik seferberlik çağrısıyla filmler üretmelerini salık verir ve Hollywood ile Beyaz Saray arasında irtibat bürosunu

¹⁶⁸ Allen J. Scott, *Hollywood and the world: the geography of motion-picture distribution and marketing*, *Review of International Political Economy*, Cilt: 11, N: 1, 2004, s. 49.

¹⁶⁹ National Association of Theatre Owners, *Encyclopedia of Exhibition*, 2001–2002.

kurdurur¹⁷⁰. Hollywood endüstriyel üretim atağına geçer ve ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'ndaki en güçlü imaj yaratım mekanizması konumuna erişir. *Frank Capra*'nın seri halinde çektiği belgeseller, tüm ABD sinemalarında oynatılır. Dünyadaki kötülük timsali karakterleri yok etmek üzere yola çıkan ABD imajı yaratımının en başındaki kişilerden birisi olarak *Frank Capra*'nın o dönemin ve günümüzün Pax Americana idealini perdede nasıl ustalıklarla işlediğine şahit oluruz. ABD'nin birleştirici gücü eşliğinde İkinci Dünya Savaşı'nın nihai zaferi kazanıldığına dair propaganda bu belgesel serilerinde anlatılır. Aslında yaratılan ABD'nin "hegemonya"sıdır. Hegemonya bir devletin bir başka devlete çeşitli göstergeler vasıtasıyla psikolojik ya da maddi olarak baskılama durumunu ifade eder. Psikolojik baskılama dediğimiz noktada, devletlerin olumsuz olduğu kadar olumsuzlayıcı perspektifteki toplumlarca yaratılan imaj değerleri göz önüne alınır. Tıpkı ABD'nin II. Dünya Savaşı'ndaki *Frank Capra* filmlerinde çizilen demokrasi, özgürlük ve barışın timsali olma imgesi örneğinde olduğu gibi devletler, sinema endüstrisini kullanarak kendileri adına güçlü bir anlık oluşturmaya çalışır. Gelişmiş, yardımsever, barışçıl, demokratik ve daha birçok sıfatla uluslararası arenada yaratılmaya çalışılan imaj imleri, o devletlerin uluslararası prestijini arttırmaktadır.



Şekil 2.2: *Frank Capra*'nın belgesel serilerinden örnekler¹⁷¹

¹⁷⁰ Jean-Michel Valantin, *Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood Pentagon ve Washington*, (Çev. Ömer Faruk Turan), Babıali Kültür Yayıncılığı, İstanbul 2006, s. 21.

¹⁷¹ Internet Movie Database, "Frank Capra", <https://www.imdb.com/name/nm0001008/> (Erişim Tarihi: 22.12.2017).

Hollywood ABD dış politikası için güdüleyici bir organizma görevi görür. Kuruluşundan itibaren Amerikan pragmatik felsefesine uygun belli tözler eşliğinde kendini yapılandırmıştır. Hollywood filmlerinde görülen temel belli başlı yapı taşları bu tözlere bağlı olarak şekillenir. Örneğin özgürlük mefhumu her daim liberalizmin meşru gördüğü yollarla filmlerde vurgulanır. *Frank Capra*'nın savaşta çektiği belgesellerin ardından gelen *It's A Wonderful Life (Muhteşem Bir Hayat)* filmindeki temel söylem de buna uygun bir özgürlük tarifinden geçer. İnsanlara yasaların belirttiği liberal negatif özgürlük kavramınca mutlu bir yaşam vaat edilir. Temeldeki tözler elbet yeknesak olarak işlenemez. Özgürlük kavramında olduğu gibi liberalizmin de çeşitli varyansları filmlerde işlenir ancak hiçbir zaman bir komün hayatının çizdiği sosyalist-marksist özgürlük anlayışına yer verilmez.

Aristo'nun söylediği “Zoon Politikon¹⁷²” kavramından yola çıkarak, Hollywood sinemasının siyasalla içli dışlı oluşu gayet doğal bir argüman haline gelir. İnsanların her daim düşünce ve ideallerle örülü bir hayat yaşadıkları ve mutlak surette çevre ile etkileşime girdikleri göz önüne alındığında ideolojik ya da felsefi her türlü anlayış ve anlamlandırma politik bir argümanda taşıyacaktır. Hollywood sinemasına bu noktada getirilen eleştiri, sanat bağlamındaki yapıtların insanları sorgulama ve bir nevi yeniden anlamlandırma sürecine itmesine karşılık, sinema sanatını bir alana kanalize edilen insan topluluklarını yaratmaktaki bir kültürlenme aracı olarak görmesinde yatar.

Günümüz küresel kültürel atmosferi, ABD pragmatizmiyle yaratılmaya çalışılmaktadır. Liberalizm ve demokrasi, sürekli olarak siyaset hakkındaki Hollywood filmlerinin pekiştirildiği, Amerikan sistemi adına potansiyel olarak çelişen ilhamlar sağlayan iki gelenektir. Bir taraftan, Amerikan liberalizmi etkisini, 18. yüzyıl filozofu *John Locke* tarafından öngörüldüğü gibi doğal haklar yasasından almaktadır. *Locke*, *Hobbes*'la aynı dönemi paylaşan *James Harrington*'ın eşitlikçi düşünceleriyle beraber *Thomas Hobbes*'un bireyci argümanını dikkate almıştır. Bu aşamaları bir arada tutan *Locke*, mal sahibi olan sınıfları yasama gücünü kontrol etme araçlarına sahip olduğunu fakat aynı zamanda da hükümet ve hükmedilen arasında kurulması gerekli olan bir anlaşmayı şart koştuğunu önceden görmüştür. Böylelikle; bir ideoloji olarak liberalizm ve ekonomik bir sistem olarak kapitalizm Amerikan demokrasisinin bir siperi olarak cumhuriyetin kurucuları için bir ilham

¹⁷² Siyasal canlı anlamına gelen bu kelime Aristotalestarafından kullanılmış olup, insanın toplumsal bir varlık olduğuna vurgu yapmaktadır.

olmuştur¹⁷³. Liberalizmin bu algılanışı ve uygulanımı da Hollywood sineması ve temel ilkelerini oluşturmuş, siyasetin güçlü bir alımlayıcısı ve yayıncısı konumuna erdirmiştir.

Hollywood'un siyasa alanındaki bağlantısı, onun politik filmlerle temsilinden ibaret değildir. Salt bir siyasi senaryo eşliğinde öykü anlatımı bize siyasi filmleri vermez. Siyaset, en basit komedi filmlerinden blockbuster¹⁷⁴ filmlerine kadar her alanda mevcut bir konumdadır. Hollywood filmlerinden yayılan ana tema, liberal ABD hayatının pratikleri ve bunların dolaylı övgü ve yergisiyle en iyi yaşamı sunduğuna dair pozitif bakış açısidir. Bunun en güzel örneklerinden birini yine *Frank Capra* 1946'da çektiği *It's A Wonderful Life* (*Muhteşem Hayat*) filminde işini kaybetmiş birisinin intihar sürecine odaklanarak ekopolitik yergide bulunmayıp, sosyo-liberal bakış açısından Amerikan toplumunu gözlemlemesiyle oluşturur. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen akabinde çekilen filmde dönemin yoğun komünist söylemine karşı hassasiyet hissedilir ve liberal ekonomiye getirilen eleştirilerde de sistemin değil, kişilerin sorun olabileceği tabiriyle bazı çürük elmalar yüzünden tüm sistemin suçlanmaması fikri ön plana çıkar. Buna rağmen eleştirel yaklaşımı ve bazı göndermelerinden dolayı film, FBI tarafından komünist propagandayla yargılanır¹⁷⁵.

Dönemin uluslararası ilişkileri iç politik argümanları etkilediği kadar Hollywood sinemasının üretim alanını da kısıtlar. Psikik determinizm (Herhangi bir davranışın sebepsiz olamayacağı, mutlak bir bilinçaltı süreciyle bunun bağlantılı olduğu kuramı) halinde ekranda yer alan her söylem başka bir söylemin kırılabilirliği eseri meydana gelir. Filmin meşhur son sahnesi bize ABD'nin insanların her ne olursa olsun yardımsever ve ailevi bir sıcaklıkta birbirlerine bağlı olduğunu gösterir. Komünistlerin propaganda filmlerinde bolca değindikleri açgözlü ve maddiyata değer veren kapitalist imajı yanlışlanmaya çalışılır. Durum öyle bir hal alır ki siyahi bir oyuncu belirir ve o da baş karakterin borçlarının ödenmesine yardım eder. Dönemin iç politik sürecine bakıldığında siyahilerin yok sayılmalarına karşın eğreti bir şekilde filmde bir siyahi, toplumsallığa dahil edilir. Tüm dışlamalar ve sorunlar bir tarafa bırakılır, tüm toplum birlikte hareket eder. Amerikan pragmatizmi her alanda olduğu gibi bu alanda da işlerliğini kazanır, "birimiz, hepimiz için;

¹⁷³ Ian Scott, *American Politics in Hollywood Film*, Edinburgh University Press , Edinburgh 2011, s. 20.

¹⁷⁴ Gişe hasılatı 100 Milyon Doları geçen filmler için kullanılan tabir.

¹⁷⁵ Washington Post, "It's a Wonderful Life is a Holiday Classic The FBI Thought It was Communist Propaganda" https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/12/21/its-a-wonderful-life-is-a-holiday-classic-the-fbi-thought-it-was-communist-propaganda/?noredirect=on&utm_term=.64107dfbe297 (Erişim Tarihi: 15.02.2018).

hepimiz, birimiz için” söylemi hayatın her alanında bireyci olduğu kadar toplumsal bir liberalizmi öven devlet söylemini ifade eder. Filmde, Amerikan hayatına ve iş camiasındaki bazı küçük aksamalara ve krizlere rağmen en ideal yaşam standartlarını insanlara sunduğunun propagandası yapılmaktadır. Siyaset dışı gibi gözüken filmler dahi siyasetin dile gelmesi, filmlerin anlattıklarıyla değil, anlatmadıklarıyla konuştuğunu da gösterir. Bir filmin değerlendirilmesinde sinemasal öğelerin (senaryo, müzikler, oyunculuk, ışık, ses çerçevesinde sinema filminin yarattığı dünya) göz önünde bulundurulması gerektiği kadar tarihsel, sosyolojik ve ekonomik perspektiflerle de bütüncül bir yapıda değerlendirmeye tabi tutulmalıdır.



Şekil 2.3.: Lillian Randolph'un canlandırdığı siyahi karakter Annie¹⁷⁶

Amerikanizmin temsilcisi olan Hollywood, ülke imajını içerde ve dışarda sürekli olarak günceller ve felsefesini canlı tutar. Hollywood filmleri birtakım fikirleri aktarmaya çalışmaktadır: Amerikan öğretisinin ideolojisinde sonuçlandırılmış olan değerler, inançlar ve kimlik. Hollywood, bu hususta, kendi rolünü daima ciddiye alır. Hollywood sıklıkla, demokrasinin savunucusu olarak algılanıp Amerikan siyasi yaşamının içindeki tartışmalarda aktif bir üye olmuştur. Diğer zamanlarda sinema, sadeleştirme ya da iddialara göre popüler filmlerden derlenmiş olan değerler ve ideallerin (*Mr. Smith Goes To Washington*, *Dr.*

¹⁷⁶

Internet

Movie

Database,

“Lillian

Randolph”,

<https://www.imdb.com/title/tt0038650/mediaviewer/rm1626540544/> (Erişim Tarihi: 22.12.2017).

Strangelove, Air Force One) ‘basitleştirilmesi’ hakkındaki tartışmalara kapılırken bu tartışmalar bazen belirli filmlerin (*The Birth of a Nation, JFK, Fahrenheit 9/11*) içeriği ve üslubuyla teşvik edilmektedir¹⁷⁷.

Hollywood, taklit etme ve sunmayla alakalı değildir ve hiçbir zaman da olmamıştır; inceleme ve uygulama hakkındadır. Hollywood ulus devletin değer sistemlerinin olduğu kadar egemen kuruluşlarını da yasallaştırmak adına var olmuştur¹⁷⁸. 1960’lardan günümüze Birleşmiş Milletler kültürü, toplumu ve politikaları; yoğun siyasi tartışmaların odak noktası haline gelmiştir. Bu bağlamda ABD’deki film ve medya kültürü; radikal veya liberal pozisyonları geliştiren bazı filmler ve basmakalıp olanları yeniden üreten diğerleri ile birlikte rekabet halindeki sosyal grupların arasında bir savaş alanı görevi görmektedir. Birçok film, yine de siyasi motifler ve apolitik olma çabalarının zıtlaşan bir karışımını sergileyerek politika açısından muğlaktır¹⁷⁹. Muğlaklıktaki temel ayrıştırma bu filmlerin herhangi bir siyasi söyleme sahip olmamasından değil, olabildiğince kendini açık etmemek üzere senaryolar koyması ya da özellikle ulusalcı söylemlerle Amerikanizme destek olmak adına alt metinler ortaya koymasındadır. İmlenen birçok simge filmlerde önemlidir. Hollywood’un White House, Washington Monument ya da Capitol Dome sahnelerini Amerikan politikalarının bir temsiline bağladığı biçimlerdir. Hollywood literatüründe bu yapılar, gerçekten de Amerika’nın demokratik mirasının hikayesini anlatır ve bu nedenle söylemin metaforik olduğu kadar edebi boyutları da en ünlü sinematik sunumlarda düzenli bir şekilde yan yana bulunmaktadır¹⁸⁰. Tüm bunlar *Michael Billig*’in belirttiği milliyetçiliğin deixis kelimesiyle ifade ettiği her gün işlenen ve bayağılaşmış, dikkat çekici gelmeyen imlemlerini oluşturur. Gazeteler, televizyon ve daha birçok alanda gördüğümüz ulusa dair anıtlar ve söylemsel pratikler deixisi¹⁸¹ oluşturur¹⁸². Örneğin bir Amerikalının televizyonda izlediği programda sürekli ABD’liler olarak söylemi yerine “Biz” bunu böyle yaparız söylemiyle belli bir kısaltma imiyle kendini ifade etmesi deixise örnektir. Kişiler toplumsal içe alım çerçevesinde ulusun içerisinde olduğu her an ve her durumda hissedip bunu bilinçli olarak “ben buradayım” vurgusuyla söyleme gereği duymamaktadır. Deixisin, var olan durumun en kısa yoldan kodlanması ve sürekli tekrarlanıp vurgulanması durumu olduğu da

¹⁷⁷ Ian Scott, a.g.e., s. 19.

¹⁷⁸ A.g.e., s. 31.

¹⁷⁹ Douglas Kellner, *Cinema Wars*, Blackwell Publishing, West Sussex 2010, s. 1.

¹⁸⁰ Ian Scott, a.g.e., s. 26.

¹⁸¹ Bazı kelime veya da ifadelerin söylendikleri konumca anlamlandırılabilir olmaları durumudur.

¹⁸² Michael Billig, a.g.e., s.177.

söylenbilir. Bu açıdan Hollywood’da simgeler yoluyla Amerikanizmi sürekli vurguladığı gibi bunu deixis halinde bayağılaştırarak günlük hayatın her alanına yaymış, liberal temel ilkelerini de bu uğurda içselleştirmiştir.

Seyirci izlediği bir Hollywood filmiyle sıradanlaştırılan ulusal simgelerin yığnında kendini bulur. *Forrest Gump*, *Titanic*, *Batman Dark Night* gibi gişe rekortmeni ünlü Hollywood yapımlarında görüldüğü gibi birçok televizyon dizisi ve programında da bunlar görselleştirilerek sunulur. Sinema filmleri yarattıkları imajları sürekli bir tekrara tabi tutar. *Captain America (Kaptan Amerika)* filminde karakterin kalkanındaki ABD bayrağı filmde banalleştirilerek sallanmayan bayrak imini ifade eder. Film boyunca kostümü ve daha birçok unsuruyla seyirci *Captain Amerika*’nın simgelerini kabul eder ve tekraren bu simgelerin onayına tabi kılınır. ABD’li olsun ya da olmasın filmin bize vaat ettiği, Amerikalı olmanın güçlü karakter imajının da açık bir göstergesi haline gelir. Sinemasalın ötesindeki tüm bu imgelem yaratısı ve senaryonun kurguları ABD’li imajının nasıl olması isteniyorsa o yönde istence bağlı hale getirir. *Captain America*’nın her yaptığı ve söylediği idealleştirilen bir millet algısı üzerine kurulmuş olur. Tüm bu imlemeler filmlerde olağan hale getirilerek, sinemasalın içerisinde silik vaziyette kalır. Seyirci nazarında bu imgelerin neden var oldukları ya da özellikle sahneler arasında gösterilmelerinin bir sorun yaratması söz konusu değildir. Bir Hollywood filminin bunu yapması en doğal hakkı olarak kabul görür ve uyguladığı milliyetçiliğe bakışı olumlayıcı yönde destekler.



Şekil 2.4.: *Captain America* filminde baş karakterin kalkanının ilk hali¹⁸³

¹⁸³ Internet Movie Database, “Captain America: The First Avenger Scene”, <https://www.imdb.com/title/tt0458339/mediaviewer/rm2641363712> (Erişim Tarihi: 23.12.2017).

Captain Amerika filmindekine benzer şekilde *Rocky* filminde de bayrak imine oldukça sık rastlanır. Afro-Amerikalıların ülkeye bağlılığını ve ulusa katılımı yoğunlaştıran imlemelerden biri olarak karşımıza bayrak imi çıkar. Özellikle ABD'nin 1911 *Birth of Nation (Bir Ulusun Doğuşu)* filminden sonra Hollywood sinemasının, *Herbert Spencer* vari liberalizmden *Stuart Mill*'in fikirlerince belirlenen liberalizmi benimsemesine de örnek teşkil eden *Rocky*'de, siyahi bir oyuncunun Amerikanizme dahil edilişini görürüz. Farklı etnik kökenlerin nasıl bir bayrak altında birleştiğinin de göstergesi olan filmde, İtalyan asıllı bir ABD'li ile Afro-Amerika asıllı bir ABD'li birbiriyle mücadele etmektedir, ikisi de aynı ailenin ferdi ve aynı kavganın taraflarıdır. Mücadelelerin ortaklığını belirtir şekilde devam filmlerinde *Carl Weathers*'ın oynadığı *Apollo* (Güneş, sanat ve kehanetlerin tanrısı anlamına gelir¹⁸⁴. Aynı zamanda ABD'nin 1960'larda uzaya yolladığı ve başarısızlıkla sonuçlanan mekik projesinin adı *Apollo 13*'tür.) karakterinin giydiği Amerikan bayraklı şortu *Slyvester Stollone*'nin oynadığı *Rocky* karakteri giymeye başlar. Sembolleştirilen durum, şampiyonun her zaman bir taşıyıcısı olduğu ulusun bir ülkü olarak daimiliğini niteler halde bayrak imini ortaya koyar. Bayrak, heykel, anıt, tablo gibi çeşitli görsel imgeleştirmeler dikkat çekmeden arka planda kendi görevlerini yerine getirir. Ulusalı ve bireyi, ulusalın içinde var etmeyi şartlandıran bu görevde Amerikanizmin pragmatik felsefesi her şekilde görünür kılınır. Zaferler ve daha fazlası hep azimle çalışan ve küllerinden doğan bir Amerikalı mitiyle olağanlaştırılır.



Şekil 2.5.: Apollo (Carl Weathers) ve Rocky (Slyvester Styollone)¹⁸⁵

¹⁸⁴ Sesli Sözlük, “Apollo”, <https://www.seslisozluk.net/apollo-nedir-ne-demek/> (Erişim Tarihi: 16.11.2017)

¹⁸⁵ Internet Movie Database, “Rocky Scene”, <https://www.imdb.com/title/tt0075148/mediaviewer/rm88114176> (Erişim Tarihi: 23.12.2017).

Hollywood sinemasının en temel prensiplerinden birisi olan birleştirici mitsel Amerikan ideali hiçbir zaman eleştiriyle alt edilmeye çalışılmaz. Kusurlar her zaman birkaç çürük elmadan kaynaklıdır. Hükümetler, başkanlar, belli başlı grup ve kişiler suçlanabilir ama Amerikalılaştırılan üst ülküde buluşturulan ideal ABD vatandaşı miti yani Amerikanizm, asla suçlanıp filmlerde eleştirel konuma getirilmez. 2008 yılında çekilen *Batman The Dark Knight* filmi dönemin hükümetini eleştiren yozlaşmışlığın üstüne gidilmesi ve ABD'nin tekrar ideal vatandaşlık ilkesince birleşmesi kompozisyonunu işler. Bush-Cheney son dönemlerinin *Batman* filmleri; yaklaşık olarak başarısız dönemin sonlarına gelmede bir vaka olarak ekonomik, politik ve yasal sistemin tamamıyla yozlaşmış yönetim biçimini gösterir. Polis, askeriye ve hükümetin yozluğu teması ve sosyal problemleri çözme başarısızlığı, *Christopher Nolan*'ın *Batman Begins* (*Batman Başlıyor*) aracılığıyla gösterimdedir. *Batman* (*Christian Bale*); yarasalardan korkan ve bu korkularına yenilmesinin ailesinin ölümüne sebep olduğuna inanarak vicdan azabı çekmekte olan bir figürdür. Büyüdükçe vicdan ve suçluluk ile imtihana girer fakat dövüş sanatı disiplinini öğrenir ve düşmana karşı mücadele edebilmek adına gerekli olan teknolojiye sahip olur¹⁸⁶.

Batman Begins'deki düşman, *Scarecrow* olarak da bilinen, Gotham'ın su kaynağını zehirleme planı yapan- kitle imha silahları için zar zor kılık değiştirmiş figür- dengesiz bilim adamı *Dr. Jonathan Crane*'dir. Diğer kötü karakterleri, Gölge Ligi ve onun şeytanları ve de potansiyel stratejik düşman olarak Çin'i temsil eden, tehdit figürü olan lideri *Ra's Al Ghul* (ABD'nin uluslararası siyasetteki gelecek tehdidi olarak gördüğü bir numaralı ülke Çin'dir.) oluşturmaktadır. *Ra's Al Ghul* bilge kötü karakteri ve arkasındaki Doğu Asya kültürü temsiliyle hayatını Gotham şehrinin nasıl yok edilebileceği fikrine adamıştır. Dünyadaki tüm kötülükleri bu şehrin yaydığı ve içindeki insanlarla birlikte yok edilmesi gerektiğine amansız bir inanç besler. Bu söylem dış politikada Çin'in ABD gözüyle neden rakip olduğu ve niçin ona karşı önlem alınması gerektiğinin basit bir kurgusudur. Verili alanların domine ettiği karakter ve öykülemde nasıl böyle bir kötülük ya da nefretin doğduğu sorusu sorulmaz. Bu kötü karakterler, biyolojik silah korkusunu çağrıştıran kitleyi kırıp geçirebilecek nadir bir çiçekten elde ettikleri bir gaza sahiptirler. Düşman aynı zamanda da Batman'ın aile şirketindedir; çünkü o, düşmanlara yardım eden, WMD (Biyolojik silah)'leri üreten Wyne firmasının zalim CEO'sudur. Dahası film, suçluların vazifeyi suiistimal etmeleri kurumsal yozlaşmaya ve çağdaş dönemdeki bir suça örnek olurken, kurumsal ve sabıkalı güçler

¹⁸⁶ Douglas Kellner, a.g.e., s. 9.

tarafından domine edilmiş neredeyse tamamen yozlaşmış bir yasal sistemi ve yasal ve politik sistemin, Bush-Cheney yanlısı versiyonunun bir örneğini sergilemektedir¹⁸⁷. Batman tüm bu metnin içinde bir başkaldırı unsuru olarak şehrin ve insanlarını kurtaran kahraman figürünü oynar. *Batman*'in temsil ettiği aslında halkın ve milletin temsil ettiği yekpare bir bütündür. Batman halkın gizemli savlarını itkiler. Amerikan kurucu değerlerinin bir yansıması ve kapitalin şovenist yanından ziyade insanlık için ne bedeller ödeyebileceğinin de birer göstergesi halinde ekranda yer alır. *Bruce Wayne* çift kişilik rolüyle anlatılmak istenen de budur. Kapitalizmin temel oyun kurucusu rolündeki ABD, kapital pragmatizmi içselleştirmiş ve her zaman halka her ne kadar *Bruce Wayne*'nin bir yüzünde gösterdiği ukala ve bencil bir tavırla yaklaşıp da aslında onları olabildiğince düşünen ve milletin idamesi için hayatını hiçe sayan pozisyonundadır.



Şekil 2.6.: Bruce Wayne'nin iki yüzü: Soldaki temsil zengin ve şımarık, sağdaki temsil diğerkam ve yardımsever¹⁸⁸

2000'lerin *Batman* filmleri; kendilerine zarar vermek isteyen ölümcül düşmanlar ile kendi ekonomik ve siyasi elitleri tarafından rahatsız edilen insanların derin karamsarlığını ve karanlığı dile getirmektedir. Anlaşılması güç siyasi alegori şunu önermektedir: Karanlık tarafa yönelmek bireyleri ve toplumu kötüye yönlendirir ve bozar. *Nietzsche* ile açıklamak gerekirse, bir canavarın gözüne yeteri kadar uzun bakarsanız eğer, siz de bir canavara dönüşürsünüz.¹⁸⁹ *Joker*, *Scarecrow*, *Bane* gibi kötü karakterler yozlaşmış ve canavarlaşmış tipolojileri oluşturur. Devlet karşıtı, insanlara zarar veren birer suç makinesi halindeki bu karakterler suçlarını maddiyat yerine kendilerince idealleştirdikleri ötekileştirilenlerin yeniden kuracakları sistem üzerine kurarlar. Son *Batman* filmi *Batman The Dark Night Rises*'daki *Bane* karakterinin yer altında örgütlediği ve Gotham'ı ele geçirdiği yapılanma da

¹⁸⁷ A.g.e., s. 10.

¹⁸⁸ Internet Movie Database, "Batman Begins Scene", https://www.imdb.com/title/tt0372784/mediaindex?ref=tt_pv_mi_sm (Erişim Tarihi: 23.12.2017).

¹⁸⁹ A.g.e., s. 11.

bunun timsali halindedir. Şehri ele geçiren *Bane* ötekileştirilen insanların, kısacası pragmatist sisteme ayak uydurmayan ve suça kanalize edilenlerin bulunduğu hapishaneleri boşaltır ve yerine sistemin başat koruyucularını hapse atar. Burjuva sınıfının elindeki mal varlıklarını ve adalet sistemini yıkıp yerine herkesin eşit olduğu standartlaştırılan bir komün koyar. Tüm bunlar 1904'ten bu yana Hollywood'un ısrarla yarattığı komünist karşıtı imajın gereklilikleri olarak 2012'deki bir Hollywood filminde yer alır. İlginç bir tesadüf olarak materyalist görüşe yatkınlıklarını nitelercesine Batman tarafında yer alan sivil halktaki papazın bu kaosa karşıtlığı ekranda defalarca kez gösterilir. Hollywood bir blockbuster filminde dahi hem ABD'nin iç dizaynına yönelik yoğun göndermeler hem de uluslararası ilişkilerdeki hareketlerine dair yaratılan duygu durumlarını seyirciye aktarır. Yoğun bir mesaj içeriğiyle seyirciyi aksiyon halinde uyuşturan filmin temel kodu, ABD'nin değerlerinin yüceltilmesi ve her daim düşmanlara karşı dikkatle tetikte olunması gerekliliğidir.

Hollywood sineması ABD değerlerinin savunucusu propagandist bir şirket kültüründen oluşur. İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze hem ABD'nin diğer devletler nazarındaki bakış açısını ve temsil ettiği değerleri olumlayıp yaygınlatırmış, hem de ABD politikalarına karşı gelen, onunla çatışan yapı ve devletleri kıyasıya eleştirip, uluslararası ilişkilerde ABD imajını kurgulayan güçlü bir “uluslararası imaj” yaratım endüstrisi olmuştur. Amerikanizme dayalı söylemleriyle kendini kabul ettiren Hollywood, her yıl düzenlenen Oscar ödülleri ve çeşitli film galalarıyla da bu işleyişini yaygınlaştırıp sürekli geliştirmektedir¹⁹⁰.

Sinema siyasaldır ve hayat Aristo'nun belirttiği “Zoon Politikon” kavramıyla iç içedir. Bu anlamda tezde işlenen Hollywood sinemasının post-yapısalcı uluslararası ilişkiler bağlamında ülkeler arasında oynadığı temel rol, en başta ABD'nin güçlü kültürlenim unsuru olarak kendini yüceltmesi ve ardından ABD karşıtı devletlerin düşmanlaştırılması olarak açığa çıkar. Sinemasalın içindeki siyasi alımlayıcı sürecin ne denli imaj yaratımında etkin olduğunu ve Hollywood'un oynadığı rolleri göz ardı etmemiz gerekir. Post-yapısalcı düşünürlerin bu bağlamda Hollywood sinemasını nasıl irdelediği de tezin içeriğiyle bağlantılı olarak incelenmiştir.

¹⁹⁰ A.g.e., s. 2.

2.3. Hollywood'un Uluslararası Kimlik Oluşturma Gücü: Midnight Express (Gece Yarısı Ekspresi) ve Sands of Iwo Jima (Iwo Jima'nın Kumsalları) Örnekleri

Kimlik belirlenimi ve söylemlerin oluşturulmasındaki aracı rol hesaba katıldığında sosyal ilişkilerimizde sürekli bir imaj yapım ve yıkımından bahsetmek gerekir. Kültürel değerler, inanç, sosyal psikoloji hepsi imajın yapımında rol oynayan bireyin dışında var olmuş değerler konumundadır. Mikro bazda düşünüldüğünde kişi var oluşuyla birlikte sosyalizasyon sürecinde sürekli bir kimlik aidiyetine tabi tutulur. Bireyin bunu isteyip istememesi önemli olmamakla birlikte, ilerleyen süreçteki benliğin gelişimiyle bu kimlik aidiyetinin çizdiği imajı farklılaştırma imkanına sahip olabilir. Devletler de tıpkı bireyler gibi bu kimlik aidiyeti ve imaj değerlerinin çizdiği karaktere mensuptur.

Devletlerin kimliksel yapılanması “uluslararası kimlik” ifadesiyle tanımlanır. Uluslararası ilişkilerin de tüm ilişkisel bağıntılarını oluşturan şematize kurgu, ulusal kimlik mücadelelerinden oluşmaktadır. Devletler kendi aralarındaki ilişki boyutunu ulusal kimlikler aracılığıyla sürdürür¹⁹¹. Yine mikro ölçekte olduğu gibi tarih ve kültürel değerler tarafından belirlenime tabi tutulduğu kadar kendisi de bu imaj değerlerinin yeniden yapımı sayesinde kimliğini farklılaştırır.

Ulusal kimlik tıpkı mikro alandaki bireysel ya da toplumsal kimlikte olduğu gibi ilişki bütünü içinde kendini ifade eder. Ulusal kimlikler insanların zihnindeki çeşitli simge ve imgelemler ile şekillenir¹⁹². Devletlerin oluşturduğu bu imgelem dünyası aynı zamanda devletlerin karşılıklı olarak kendi kimliklerini tanıtlama sürecidir. Bir devletin diğer bir devleti tanımlaması kendi kimlik oluşumunun da bir parçasıdır. Karşılıklı bir bağımlılık halindeki bu kimlik oluşumlarını algılayış halini oluşturan da imaj kavramıdır ve imajın da yaratımında en güçlü söylem unsurlarından biri olarak görüntü kavramı karşımıza çıkar. Uluslararası ilişkiler, basit bir algılayış mekanizmasının ötesinde, ustalıkla yaratılan ve sık sık tekrarlanan bir imaj yaratımından meydana gelir.

Oluşturulan imajlar turizmden sanayiye birçok alanda farklı etkilere sahip olmaktadır. Haberlerde, TV programlarında, sosyal medyada ve sinema filmlerinde terör saldırıları ve teröristlere yardım etmekle suçlanan ve bu anlamda görüntünün dilinden yararlanılarak oluşturulan algı, global bazda insanların o ülke hakkında endişe duymasına sebep olur. Turizm gibi yoğun reklam çalışmalarıyla imaj yaratımına önem veren sektörler

¹⁹¹ Betük Karagöz Yerdelen, a.g.e., s. 44.

¹⁹² A.g.e., s. 45.

bundan en başlıca etkilenenlerdir. Yine “terör devleti” olarak lanse edilen herhangi bir devletin ürettiği ürünlerin, insanlar tarafından moral değerlerce alınması hoş karşılanmayacaktır. Bu ve benzeri birçok örnek politik yansımaları itibariyle devletlerin “nasıl” algılandığının sonuçlarıdır. 1978 yılında çekilen *Midnight Express* filmi de bir ülkenin imajını ne denli etkileyebileceğini gösterir. *Alan Parker*’ın yönetmenliğini yaptığı film, Türkiye ve Türk düşmanlığıyla bilinir.

Türkiye-ABD arasındaki ilişkileri etkileyen *Midnight Express* filminin oluşturduğu Türkiye imajı, sinema ve siyaset alanının ne denli birlikte okunabilecek güçlü bağlantılar taşıdığına örnek teşkil eder. ABD bakış açısından dış politika çemberi dışında, ki bu noktada Türkiye’ye sıklıkla bir NATO merceğinden bakılır, ülkenin imajı Avrupalı’dan ziyade Ortadoğulu’dur. İronik bir biçimde Körfez koalisyonundaki Türkiye’nin aktif rolü, Türkiye kavramını değerli bir Ortadoğu müttefiği olarak pekiştirmiştir. Popüler açıdan Türkiye imajı, birçok Türk’ün on yıllardır Türkiye’deki Amerikan turizminin gelişmesini geciktirdiğine inandığı *Midnight Express* filminin popülaritesinden asla tam anlamıyla kurtulamamıştır¹⁹³. *Midnight Express* filmi devletler arası ikili ilişkilerdeki ABD bakış açısının özgürlüğe dair koruyucu rolüyle de ilgilidir. Türkiye Ortadoğulu bir ülke olarak, yasaların göstermelik ve keyfi yönetimine tabii olarak gösterilir. Filmin yarattığı Türkiye imajını etkileyen olayların başında, 1970’lerde Kıbrıs Barış Harekâtı ve tütün ambargosu gibi birçok ilişkileri geren politik durumların olduğu göz ardı edilemez.

¹⁹³ F. Stephen Larrabee, Ian O. Lesser, *Turkish Foreign Policy in an Age of Uncertainty*, RAND Corporation, Pittsburgh 2003, s. 179.



Şekil 2.7.: “Billy Hayes’in inanılmaz cesareti...Başarılamayacak olanı başardı! Bir zaferin öyküsü *Midnight Express*”¹⁹⁴

Dönemin gerilen ilişkilerinden önce çekilen 1964 yapımı “*Topkapı*” filmi, Hollywood sineması tarafından Oscar’la ödüllendirilirken hala Ortadoğulu imajını oturtan bir algıyla Türkiye’ye yaklaşılmamasına rağmen insan haklarına aykırı bir ülkeden ziyade batı taraftarı, gelişmekte olan bir Ortadoğu ülkesi imajı çizilir¹⁹⁵. Temeldeki farklılık uluslararası ilişkilerdeki değişimden kaynaklanmaktadır. *Midnight Express*’in abartılı anlatımı ve film boyunca konuşulan bozuk Türkçe ile Türklerin sürekli kötülük yapan kaba, zalimane tavırları, izleyici üzerinde Türkiye’ye dair bir imaj yaratmanın çabası olmuştur. Hitler Almanya’sının Nazilerine benzer, insanlık düşmanı bir yapı olarak Türk imajı yaratılır. Malta’da çekilen filmde yoğun olarak işlenen barbar Türkler imajı, sadece Türk olmalarından ötürü bu kötülüğü paylaşmakta olan bir milleti göstermektedir. Türkler

¹⁹⁴ Internet Movie Database, “Midnight Express Poster”, <https://www.imdb.com/title/tt0077928/mediaviewer/rm80551168> (Erişim tarihi 05.04.2017).

¹⁹⁵ Internet Movie Database, “Topkapı”, https://www.imdb.com/title/tt0058672/?ref=ttawd_awd_tt (Erişim tarihi 05.04.2017).

kötülüğün timsali ve yaratıcısı konumundadır¹⁹⁶. Bu değiştirilemez bir gerçeklik halinde var olur. ABD'nin hukuk ve insan hakları üzerine özgürleştirici eylemlerine hitap eden “sıla hasreti” sık sık filmde vurgulanır. ABD'liler anlayışlı, kibar ve iletişime yatkın bir profilde gösterilirken, film karelerine yansıtılan Türk karakterler, iletişim kurulamaz birer barbar konumundadır. Arka fondaki Türkiye bayrakları eşliğinde çekilen meşhur mahkeme sahnesinde Bill Hayes savunmasını yapar ve son sözlerini söyler: “Bütün ulusunuzdan nefret ediyorum. Hepiniz domuzsunuz. Kızlarınız ve çocuklarınız tecavüze uğrar ve umarım yok olursunuz”¹⁹⁷.

Öykü bir eroin kaçakçısının yakalanması ve Türkiye’de hapsedilip işkenceye maruz kalması üzerine kuruludur. “*Midnight Express*” ismi de filmdeki kaçış teması üzerine verilmiştir. *Billy Hayes* karakteri Batılı hukuk kurallarınca yargılandığında basit cezalarla kurtulabilecekken, Türkiye’de işkence ve ömür boyu hapse mahkûm edildiğini şahitlik ederiz. Hapishane sahnelerindeki abartılı kaos durumları ve daha birçok sahnedeki kötülüklerin müsebbibi Türkler algısı, dönemin koşullarında özellikle batılı ülkelerde yaşayan insanlarda yoğun olarak Türkiye’ye karşı olumsuz bir imaj yaratmıştır. Bunun etkisi de en basit şekliyle turizmde görülmüş, ülkede her an basit suçlardan tutuklanıp hapse atılabilecekleri algısı yaratılması, gelen turistlerde tedirginlik yaratmıştır¹⁹⁸.

Yaratılan imajın tetiklediği Türk ve Türkiye algısı herhangi bir politik eylemde ülkenin bu eylemi gerçekleştirip gerçekleştirmeyeceği sorgulanmadan önce anlağa bırakılan iz, etkin cevaplar oluşturma önünü keser. Tutuklanan ve gerçekten suçlu olan bir batılı ülke vatandaşı, ne kadar aksi kanıtlanırsa da oluşturulan imaj gereği ülkeyi suçlama ve kendi hükümetlerine suçlanan ülke nezdinde yaptırım uygulanmasını isteyerek suçladığı ülkeyi baskılama yolunu tercih edebilir. Kimi zaman da bu Irak’ta olduğu gibi kimyasal silahlara ve kitle imha silahlarına sahip olmamasına rağmen önyargılarla Irak’ın bahsedilen silahlara sahip olduğu savıyla savaşın meşru kılınmasını sağlar. Sinemanın yarattığı imaj olumlayıcı ya da olumsuzlayıcı olmasına göre değişip, uluslararası ilişkilerde önemli bir yönlendirici pozisyona sahiptir.

¹⁹⁶ Pınar Yanmaz, Turizm tanıtımında sinemanın rolü, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli 2006, s.89.

¹⁹⁷ Youtube, Bill Hayes Judgment Scene, https://www.youtube.com/watch?v=Epk_OfOaKMo (Erişim Tarihi 11.04.2017).

¹⁹⁸ Pınar Yanmaz, a.g.e., s. 95.

Midnight Express filminin yarattığı olumsuz algılayışın farklı bir örneği olarak Iwo Jima’da bir tepeye dikilen ABD bayrağı fotoğrafı görüntünün bize ne denli olumlayıcı imajlar da yaratabileceğini gösterir. Pulitzer ödüllü fotoğrafçı *Joe Rosenthal* tarafından 23 Şubat 1945 yılında Iwo Jima’daki Suribachi dağında çekilen fotoğraf, ABD’li bahriyelilerin tepeyi ele geçişi resmetmektedir¹⁹⁹. Fotoğrafta gördüğümüz, ABD askerlerinin terk edilmiş bir cephe hattına ABD bayrağını dikmeleridir. Salt görüngü hali bize bir uğraş edimi olarak fotoğrafı tanımlamasına rağmen anlamlandırma ve imgeleme sürecindeki zihnimizde yaratılan imaj bulunduğumuz koşullarca şekillenir. Bir ABD vatandaşı için bu fotoğraf, ülkesi uğruna fedakarlıklara katlanması gerektiği ve millet olgusuna yoğun göndermelerde bulunarak birlik içinde düşmanın ve zorlukların alt edilebileceği metnini oluştur.



Şekil 2.8.: Iwo Jima’daki Suribachi dağında çekilen fotoğraf²⁰⁰

Milli değerleri yoğun olarak hatırlatan bu fotoğrafın öncesinde oluşan bir millet algısı ve imajı vardır. Fotoğrafın çekilmesi ve ardından ülkenin her tarafında popülist bir şekilde yayılmasıyla bu imaj güç kazanıp, farklılıkların yanında mücadele edilenin ABD bayrağının dalgalanması mimi olduğunu vurgular. Görüntü, bir fotoğraf karesiyle milliyetçi söylemin gücünü ortaya koymaktadır. 1945’ten günümüze ABD’nin önemli görüntü figürlerinden birini oluşturan bu fotoğraf karesi, söylemin görüntü yoluyla nasıl güçlü bir etki yarattığını

¹⁹⁹ The Pulitzer Prizes “Jose Rosenthal Bio”, <http://www.pulitzer.org/article/joe-rosenthal-and-flag-raising-iwo-jima> (Erişim tarihi 15.05.2017).

²⁰⁰ The Pulitzer Prizes “Iwo Jima Flag”, <http://www.pulitzer.org/article/joe-rosenthal-and-flag-raising-iwo-jima> (Erişim tarihi 15.05.2017).

da göstermektedir. Iwo Jima'daki bu fotoğraf karesi günümüze kadar Amerikan askeri başarılarının gözde sembolü olmuştur.

Yaşadığı ülkenin kültürü ve sosyal yaşantısıyla kendini gerçekleştiren bireyler bakış açılarında da farklılıklar oluşturur. Iwo Jima'da çekilen fotoğrafı yorumladığımızda, bir ABD'li fotoğrafı kendi milli değerlerince bakış açısı geliştirip olumlayıcı pozisyon alırken, karşısında bulunan düşman askerini temsil eden bir Japon'sa fotoğraftan alacağı hissiyat ve moral değergeler olumsuzlayıcı yönde olacaktır. İki ülkenin arasında yaratılan imaj, birbirlerini algılayışları birçok aşamadan geçerek oluşmuş ve farklılaşmıştır. ABD vatandaşının özgürlüğü, Japonya vatandaşınınsa işgali görmesindeki temel form kültür ortamından, sosyal psikolojiye kadar birçok farklılaştırmayla kişilerin yetişmiş oldukları ve bulundukları milli kimlikten kaynaklanmaktadır. Doğal olarak da imajlar, her ülkenin diğer ülkeyi ötekileştirmesi yoluyla çizilir.



Şekil 2.9.: ABD'nin birçok bölgesinde yer alan Iwo Jima'daki ABD askerlerini temsil eden anıtlar²⁰¹

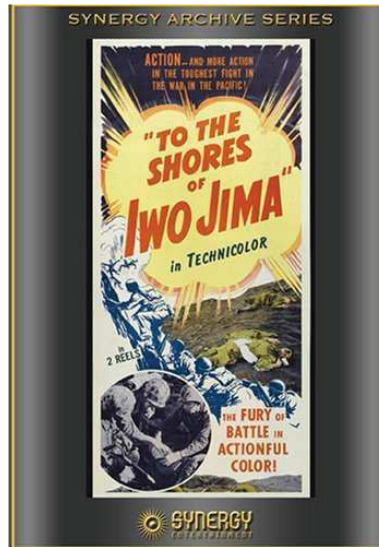
Iwo Jima'daki fotoğraf karesi görüntünün bir ülke adına imaj yaratmadaki gücünü gözler önüne serer. Çekilen fotoğraf dönemin uluslararası ilişkilerdeki Amerikanizmini oldukça güçlü bir şekilde vurgular. Dünyanın yeni egemen gücü ABD, bayrağını binlerce kilometre ötede yer alan düşman topraklarında dalgalandırıp dünya (sadece müttefikler değil, her daim dünya barışı vurgusu yapılmaktadır) barışını tehdit eden düşman devletlere karşı bir güvenlik unsuru olarak insanlığın kaderini çizmektedir. Poster, afiş ve heykellerle

²⁰¹ Military Website, "Iwo Jima Flag Raiser's Name Is Wrong in Government Brochure", <https://www.military.com/daily-news/2017/12/03/iwo-jima-flag-raiser-name-wrong-government-brochure.html> (Erişim Tarihi: 24.12.2017).

milliyetçi söylemin görüntü unsurlarınca yayılmasına örnek teşkil eder şekilde, fotoğraf karesi banalleştirilerek günlük hayatın her alanında görünür kılınır. Poster, heykel gibi görüntünün alt kollarından birisi olan sinema da bu banalleştirici öğeler arasında imajın yeniden yaratımı ve güçlendirmesine önemli katkı sunar.



Şekil 2.10: “Şimdi.. Hep birlikte!” Savaş, ulusu birleştiren temel dinamiklerden biri olarak resmedilmiştir.²⁰²



Şekil 2.11.: “Aksiyon, daha fazla aksiyon! Pasifik savaşı içindeki en zorlu kavga”²⁰³

²⁰² The Pulitzer Prizes “Iwo Jima Flag”, <http://www.pulitzer.org/article/joe-rosenthal-and-flag-raising-iwo-jima> (Erişim tarihi 15.05.2017).

²⁰³ Internet Movie Database, “To The Shores of Iwo Jima Poster”, <https://www.imdb.com/title/tt0038175/mediaviewer/rm4259626496> (Erişim Tarihi: 22.12.2017).

To the Shore of Iwo Jima (Iwo Jima'nın Kıyılarına Doğru) adlı kısa belgesel film Iwo Jima'da çekilen fotoğraftan daha güçlü bir etkiye ve yönlendirici kuvvete sahipti. Sesi ve gerçek savaş sahnelerini ekrana taşıyan belgesel sinemalarda insanlara gösterildiğinde ABD vatandaşları, savaşan askerlerin yerine kendilerini koydu. Savaş usamlama²⁰⁴ yoluyla kavranan bir nitelik taşıırken görüntülerin canlılığı, ses ve motive edici anlatılarla güçlü bir imgelem örneği taşıdı. İlk sahnesinde görülen geminin sert dalgalara karşı koyuşu gibi ABD de Japon ordusuna karşı koymaktaydı. Anlatıcı tarafından dile getirilen savaşın kompozisyonu, film kareleri eşliğinde heyecanlı bir serüvene dönüştü. Düşman olarak nitelendirilen Japonların sığınakları ve yok edilmesi zorunlu olan yaşam alanları görüntüleriyle başlayan bu kısa belgeselde her şey, verili olarak seyirciye sunuluyordu²⁰⁵. Savaşan fedakâr askerlerin görüntüleri, zorlu koşullar ve daha birçok aşamanın ifade edildiği kısa belgesel, cephedeki durumu ABD'nin dış politik söylemince dile getiriyordu. Savaş, ABD topraklarından çok uzakta yaşantılanan bir eş zamanlı öyküymüşçesine insanlara sunuldu. Var olanın gerçekliği öyküleyici anlatımla bir anlatı dağarcığında, insanların sinema salonlarından ayrılıp eve gittiklerinde mutlu olacakları bir alana kaydırılmış oldu. Bir tarafta savaşan bir kitle ve ölen insanlar, diğer tarafta akşamları evinde gündelik işleriyle uğraşan insanların tezatladığı bir savaş atmosferi. Bu durum savaşın, hayatın içinde bir sinema filmine nasıl dönüştüğünü de gözler önüne serdi.

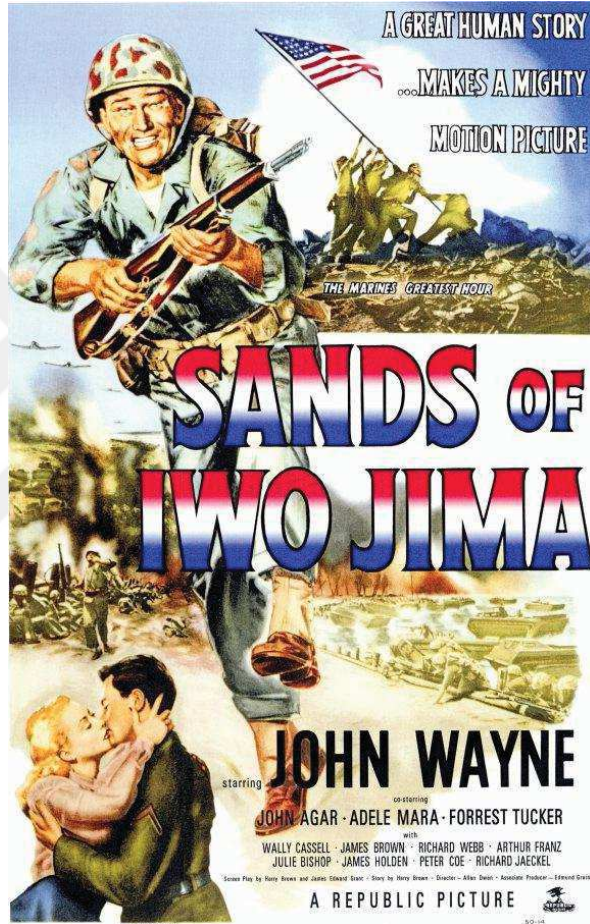
1949 yılında gösterime giren *Sands of Iwo Jima* sinema filmi ABD'nin Iwo Jima'daki zaferine dair imaj yaratımında diğer iletgilerden daha fazla ilgi uyandırdı. Iwo Jima adasına taarruzu ele alan film, ABD askerleri ve devletin söylemlerince şekillenen bir senaryoya dayanıyordu. Filmde, Japon askerlerinin Japon olmalarından dolayı kötü olduğu karşı konumdaki ABD askerlerininse aile hayatından, sosyal çevresine kadar sadece yaşamak, özgürlük isteyen insanlar olduğu işleniyordu. Filmin sonunda *Joe Rosenthal* tarafından çekilen fotoğrafın etkileyici bir kurgusuna yer verildi.

Sand of Iwo Jima'da da gördüğümüz gibi bayrak imlemesi Hollywood filmlerinin başlıca tipik davranışlarından birisidir. *Michael Bilig*'in ifade ettiği sallanan ve sallanmayan bayrak dikotomisine benzer bir söylemin ürünüdür. Her gün fark edelim ya da etmeyelim sembollerden oluşan bir dünya görseli içinde yaşarız. Milliyet mitlerine dair sembollerin oluşturduğu görseller bize bulunduğumuz alanı ve duygulanımı yaşatır. Sallanan ve

²⁰⁴ Çıkarım, çıkarsama.

²⁰⁵ Classical Movie and Tv, "To The Shores of Iwo Jima Short Movie", <http://retrovision.tv/to-the-shores-of-iwo-jima-1945/> (Erişim tarihi 12.07.2017).

sallanmayan bayraklar da ulusları temsil eden bayrakların günlük hayatımızda coşkulu ya da sıradanlaşarak (banalleşerek) var olması durumunu ve o ulusun, görünmez gözetimi ve belirleyiciliği altına almasını sağlar²⁰⁶. Filmlerde gördüğümüz dikkat ettiğimiz ya da etmediğimiz bayrak imlemeleri, milliyetçiliğin ve Hollywood içindeki Amerikanizmin savunusu halini alır. *Sand of Iwo Jima*'da da sallanan bayrak imlemesiyle yapılmak istenen de budur. Bayrak güçlü bir imgelemlerle Amerikan ulusu adına varlığını sürdürür ve korur. Tepeye diktikleri ve heyecanla sarıldıkları bir nesne değil, ulusun ta kendisidir.



Şekil 2.12.: “Büyük bir insanlık öyküsü... Mucizeyi yaratmak!”²⁰⁷

Başrolü oynayan iyi bir aile babası ve iyi bir komutan olan *John M. Stryker* düşman askeri tarafından öldürüldükten sonra başında toplanan bir grup asker, Suribachi dağına dikilen bayraklarını görerek gururlu bir şekilde yerde yatan komutanlarına bakar ve içlerinden birisi sert bir mizaçla konuşmaya başlar: “ Haydi savaşa geri dönelim!”²⁰⁸.

²⁰⁶ Michael Billig, a.g.e., s. 52.

²⁰⁷ Internet Movie Database, “ Sands of Iwo Jima Poster”, <https://www.imdb.com/title/tt0041841/mediaviewer/rm313473280> (Erişim Tarihi: 22.12.2017).

²⁰⁸ Youtube, “Sands of Iwo Jima Flags Raising”, <https://www.youtube.com/watch?v=-2Ym1rmWr3s> (Erişim tarihi 12.02.2018).

Kendini ülkesi ve milleti adına feda eden bir askerin ardından üzülen diğer ABD’li askerler, onun mirasını taşımak adına savaşa devam etmeleri gerektiğini düşünmektedir. Savaşmakta haklıdırlar, özgürlük ve güvenlik istemektedirler. Fonda çalan milli marş eşliğinde, sisin ardından kaybolan ABD askerlerini izleriz. Güvenlik ve özgürlük adına kendilerini feda ettiği görülen ABD askerleri tek bir amaç için oradadır: Barış. Filmdeki çizilen bu imaj Avrupa ülkelerinde ve daha birçok ülkede de ABD yaşamını ve askeri başarılarını yücelten bir algılayış yaratmak üzerinedir. Film bize imajın bir tanıtlama süreci yani tanımlama ve tanıma sürecinden oluştuğunu, karşılıklı ilişkisine bağlı olduğunu hatırlatır. Zira burada ABD üzerine yaratılan imaj, onanma sürecinde seyirci tarafından kabullenilmesi üzerine bir saat kırk dakikalık sinemasala hapsedilmiştir. Bayrağın dikildiği sahneden başlayarak gerçekliğin, psikolojik bir eşik algılaması olan katarsis²⁰⁹ uğruna feda edildiğine şahitlik ederiz. Gerçekte bir bayrak değiştirme kurgusu olan bayrak dikme fotoğrafı bir kahramanlık destanın sembolüne dönüştürülmüştür²¹⁰. Filmdeki son sahne üzerinde yoğunlukla durularak doğaçlama bir olay örgüsünde, olması istenenle olan birbiri ardına karıştırılmış ve imaj yaratımı adına gerçeklikten vazgeçilmiştir.



Şekil 2.13.: Filmdeki bayrak dikme sahnesi, fotoğraftakinin hemen hemen benzeri şekilde tekrar kurgulanır.²¹¹

²⁰⁹ Seyircinin acıma ve korku duygularıyla iç arınmaya, dolayısıyla duygusal adalete yönelmesi durumu. Aristoteles'in Poetika'sında kullandığı bir terimdir.

²¹⁰ Don Moore War Tales, "Two Jima Flag", <https://donmoorewartales.com/2011/02/14/dick-honyak/> (Erişim tarihi 23. 07.2017).

²¹¹ Internet Movie Database, "Sands of Iwo Jima Scene", <https://www.imdb.com/title/tt0041841/mediaviewer/rm3420791040> (Erişim Tarihi: 22.12.2017).



Şekil 2.14.: Başka bir açıdan Iwo Jima’da tepeye dikilen bayrak²¹²

Tepeye dikilen bayrak, ABD’nin insanlık adına özgürlüğü temsil eden hümanistik değerlerine atıf yapmaktadır. Ne var ki gerçekte, bayrağın tepeye dikilmesi ve bayrağı diken kişilerin tamamen farklı insanlar olması durumu, görmezden gelinerek olması istenen yüceltilir. Gerçeklik artık olan ile olması istenen arasındaki bir tezahür farklılığına indirgenmiştir. İnsanlar savaşın devam ettiği bu aşamada, basit bir bayrak değişimiyle sembolize edilen bayraklarına bakmaktansa kurgulanmış bir alana yükleyecekleri yüceltici moral değerleriyle yorumladıkları, onların haklı mücadele kavramlarının sembollerini görmek istemektedir. Bu imaj yaratımının en güçlü yanıdır. İnsanların yönlendirilebilmesine ve savaştan yana olan rahatlatıcı itkiye ihtiyaç duyulmaktadır. Japon askerlerin tıpkı kendi askerleri gibi aileleri ve insanlığa ait iyi düşünceleri olması beklenmemeli, bunun yerine yoğunlukla iyi ve kötünün verili olduğu bir alanın savaşına tanıklık etmemiz istenmektedir. Japonlar faşizmin tesirindedirler ve kurtarılmaları gereklidir, söylemine sığınılabilir. Ancak söylemin temelindeki kurgu yine verili bir alanda ve sıklıkla tanımlayıcı “nedir?” sorularına

²¹² Skip Murray Photogaphy, “Iwo Jima Flag”, <http://www.skipmurrayphotography.com/2015/02/henry-hansen-raised-flag-at-iwo-jima.html> (Erişim tarihi 13.08.2017)

yönelik olmuş olur. Post-yapısalcı görüşün “nasıl?” sorusuna verdiği ağırlığın hiçbir alanda filme yansıtılmadığı ve yansıtılamayacağı çünkü istencin gerçeklikten üstün geldiğini fark ederiz. Japonya ve ABD arasında, *Sand of Iwo Jima* filmiyle güçlü bir ötekileştiricilik ve Japon halkını özgürleştirme eğilimindeki “Liberal” ABD imgesi yaratılmaktadır. Filmi izleyenler film esnasında ABD’de bulunan Japon kökenli ABD’lilerin toplama kamplarındaki durumun izahına gerek duymayacak ve özgürlük istencinin yansımalarını sorgulamayacaktır. Yine siyahi milyonlarca insanın sırf renklerinden dolayı otobüslere binememesi gibi vahim olayları “faşizme karşı ABD’nin özgür dünya hayali” imajına yakıştıramamazlık etmeyecektir.



Şekil 2.15.: Japon asıllı Amerikan vatandaşları için yapılan toplama kampları²¹³

Sands of Iwo Jima örneğinde olduğu gibi sinemasal bize bir ülkenin imaj yaratımının gücünü sunar. Bayrağın tepeye dikilmesi sembolü aynı zamanda ABD’nin bir durumun öyle olmasa bile yaratılabileceği ve inanmak istenenin her zaman gerçekliği alt edeceğine dair olan pragmatist felsefesini de bizlere anlatır. Basit bir bakış açısındaki farklılıkla olayların değişmesi de tekrar göstermektedir ki kişilerin, kurumların ve söylemlerin nereden bakıldığıyla da ilgili olarak algılayışı tetiklediği ve alımlayıcı pozisyondaykiler imaj yaratımında farklılıklar sunmaktadır. Bayrağın dikilmesinin esas olduğu ve bunun her şekilde ABD’nin kahramanlığını ve özgürlük mücadelesini anlatan sadece bir simge

²¹³ Amerikanın Sesi İnternet Haber Sitesi, “Amerika’da Savaş Mağduru Japonlar için Müze Açıldı.”, <https://www.amerikaninsesi.com/a/amerikada-sava-maduru-etnik-japonlar-cin-muze-acildi-128125018/899134.html> (Erişim tarihi 5.08.2017).

olduğunu söylemek dahi, bu simgenin birçok sahte alanla ve öykünmeyle yaratılmasına ihtiyaç duyan pragmatizmle birleştirilince ABD'nin her alanda olduğu gibi uluslararası ilişkilerde de çizdiği propagandist imajı gözler önüne sermiş olur.

2.4. Hollywood Sinemasının Manipulasyon Gücü: Sine-Göz ve Panoptikon Analojisi

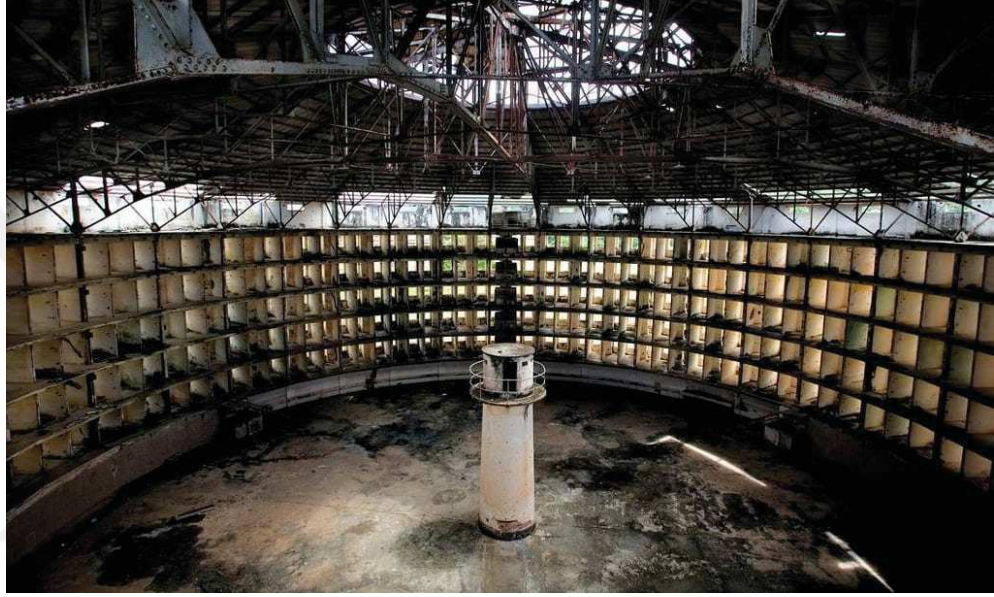
18.yy'da imparatorlukların iç karışıklıkları ve halkın yönetilemez hale gelmesi yönetimlerin otoriter kontrol sistemi oluşturmak için bir dizi çaba sarf etmesine yol açtı. Samuel Bentham tarafından 1785 yılında bu otoriter kontrol mekanizmasına hizmet eden bir yapı ortaya çıkarıldı. Mimar Samuel Bentham ve kardeşi Jeremy Bentham tarafından üretilen bu yapı Panoptikon adıyla bilinir. “Pan” (bütün) ve “Opticon” (gözlemek) kelimelerinden birleşiminden türetilen Panoptikon “bütünü gözlemek” anlamına gelir. Bentham'ın tasarımıdaki ana fikir, dönemdeki kitle yığınlarını gözetleyerek kontrol altına almaktır²¹⁴. Sistemin dayanak noktası iktidarın herkesi her şey adına sürekli gözetim zincirine tabi kılmasında yatar.

Panoptikon, “görünmeden gözetleme” prensibine uygun olarak dışarıdan bakanların kendilerini gözetleyip gözetlemediğini bilmediği bir nesne tarafından kontrole tabi tutulduğu anlayışını kökleştirmek üzere yapılandırılmıştır. Tüm tasarım, pencere sistemleri, hücrelerin ışık alması, tamamen gözetleyici konumundakilerin varlığını diğerleri gözünde yücelten ve kontrol altına alınmak istenenleri daha rahat gözetlenebilir konuma erdirmek için oluşturulur. Gözetleme kulesinden içeri bakanlar orada bulunan herhangi birisinin varlığından emin olamazlar. Özel tasarımı sayesinde mahkumlar, gözetleme kulesinde olan biteni ve kendilerinin nasıl bir izlenmeye tabi tutulduğu bilemezler. Tüm bunlar sürekli görünmez bir iktidarın gözetiminde olduğu sanrısı yaratır. Kişiler görünmeyen iktidarın gözünde orada vardırırlar ve içlerinde bulundukları tüm durum iktidarın gözü tarafından yargılanma pahasına her gün şekillenmektedir²¹⁵. Bu bilinçleniş ve biliş süreci kişilerin davranış psikolojilerinde köklü değişiklikler ve sürekli bir oto-kontrol sistemi yaratması itibarıyla anomalik bir kişilik oluşturur. Mahkumların ya da orada yaşayan kişilerin sürekli izlenmeye tabi tutulduklarının farkında olmaları, eylemlerinin otantik olma özelliğini ortadan kaldırır. Eylemsellik bir zincir halinde kurallar bütününe tabidir. Gözetleyenlerin

²¹⁴ Gizem Özdel, “Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve “Panoptikon” ile “İktidarın Gözü” Göstergeleri, TOJDAC, Cilt: 2, N: 1, Şubat 2012, s. 23.

²¹⁵ A.g.e., s. 24.

hoşuna gidip gitmemesine bakılarak yapılacak davranışlar, bir üst kimlik olarak kendinden farklı olarak bir maske yaratılmasının ve dolaylı yoldan da kişiliğin yapıbozuma uğratılmasının yolunu açar. İktidarın bu gözetici konumu ve eylemleri kontrol etmesi, Panoptikonun kitle üzerindeki denetime dair en önemli göstergesi olmuştur. Ancak diğer bir açıdan da bakıldığında bu *Foucault*'nın iktidar kavramının da girişini oluşturur. Panoptikon bir sav, tasarım, nesne olarak yapılandırılırken aslında görünmez iktidar adalarının ve iktidarın temelde ne olduğuna dair farklı bir yorumunda penceresini aralar²¹⁶.



Şekil 2.16: Panopticon²¹⁷

Foucault'ya göre 20. yy. ile birlikte iktidarın şekli ve uygulanırılığı değişmiştir. Kralların ve yöneticilerin asıl olduğu görünür haldeki bir suret halinde tanımlanabilen iktidarın yerini, 20.yy. ile birlikte hayatın her alanına yayılmış, empoze edilmiş kişileri ve araçları kontrol edebilen, oldukça karmaşık haldeki salt bir grup ya da kurumdan bahsedilemeyecek bir görünmez iktidar almıştır. İktidar bir kişi ya da zümrenin değil, 'gözün iktidarı'dır. Panoptikon imgesindeki kulede sürekli gözetleme yapan iktidar, *Foucault*'ya göre nesnel, görülebilir bir yapıdan uzaklaşarak soyut alanda sürekli gözetleyen ve sosyalizasyondaki her alana girmiş fiziksel olmayan bir gözün sürekli bizleri incelediği ve baskıladığı bir yapı halindedir²¹⁸. İktidar görünmez halde kişilerin eylemlerini yönlendirir ve bilişsel olanı rasyonel verilerle kontrol eder. *Foucault*'nın iktidarı nasıl tanımladığı da

²¹⁶ A.g.e., s. 25.

²¹⁷ The Guardian, "Panopticon Digital Surveillance Jeremy Bentham", <https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/23/panopticon-digital-surveillance-jeremy-bentham#img-2> (Erişim Tarihi: 15.02.2018).

²¹⁸ Gizem Özdel, a.g.e., s. 25.

burada önem arz etmektedir. İktidar öznelere oluşmaz, öznelere üretir ve merkezsiz bir konumdadır. *Foucault*'un iktidar söylemindeki en başta tanımlayıcı olan iktidar, kişiler ya da nesneler arası bir paylaşım unsuru değil, onları sürekli üreten, işleyen ve dağılımını sağlayan geçirgen bir yapı konumundadır.

İktidarın işlevsel yükümlülüğünü yerine getirmesindeki en önemli aracı da bilgidir. Foucault, bilginin kişiler üzerinde yaratılan iktidar olduğunu ve tanımlama aracı olarak kullanıldığını ileri sürer²¹⁹. Modern söylemin aksine bilgiyi özgürleştirici bir unsur olarak ele almaz. Tanımlamalar hep bir kısıtlılık ve belirleyicilik taşıdıkları için yaptıkları da kişiler üzerinde iktidar oluşturup hakimiyet alanı kurmaktır. İlk bölümde de incelediğimiz üzere post-yapısalcılık “nedir” sorusundan ziyade “nasıl” sorusu üzerine odaklıdır. Bilginin salt bir tanımlama aracı olması itibariyle bireyleri ya da nesneleri belli bakış açılarına hapseder ve dolayısıyla da görünmeyen iktidarın işlevi olarak onun yapısal konumunu güçlendirir. Kişiler üzerindeki bu baskılayıcı motifleme iktidarın her alanda basit ya da karmaşık düzeyde yaptığı bir karakteristik davranıştır. Post-yapısalcılarca modernitenin klişeleşmiş savunusu olan “bilgi özgürleştirir” söylemi, aydınlanmanın ve bilimsel bilginin domine ettiği bir dünya görüşünün beyanı olarak okunur. Pozitivist gelenek ne kadar ileri gider ve bu savununun geçerliliğine ne kadar odaklanırsa iktidarı da o kadar besler ve kişileri kendi hegemonyasında kurduğu alana yöneltir. Bacon'un “Bilmek, egemen olmaktır.” görüşü pozitivist geleneğin en köklü yansımalarından birisidir. Bilgi iktidarla birlikte iktidarı kuran ve onu güçlendiren pozisyonda kendini oluşturur. Karşılıklı bir ilişkiden söz edilmektedir. Bilgi iktidarı güçlendirdiği ve ürettiği gibi, iktidar da bilgiyi güçlendirip üretir. Pozitivist geleneğin salt bir iktidar aracı ya da taşıyıcısı olduğu söylenebilir, bu durumda iktidarın kendisi ya da tespiti söz konusu değildir. İktidar ve güç ilişkileri bilgiyle yakından bağlantılıdır. Bilgi aygıtları güç kullanımının göstergeleri konumundadır²²⁰. İktidar her alana yayılmış, tüm söylemlerin içinde olan, temelde modernite ve 20.yy. gelişmelerine dayanan farklılaştırılmış, biçim değiştirerek vücutsuz, görünmez bir hale gelmiştir. Devletin ideolojik aygıtları eğitimle, iletişimle, siyasalla, hukuki ve kültürel alanla ilgili olarak kendini geliştirir ve yapılandırır. Modernizmle birlikte görünmez iktidarın temsili Panoptikon, devletin ideolojik aygıtları vasıtasıyla varlığını daha güçlü ve yaşantılanabilir şekilde olağanlaştırmıştır.

²¹⁹ Vedat Çelebi, Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Cilt: 5, N: 1, 2013, s. 513.

²²⁰ A.g.e., s. 516.

Post-yapısalcı bakış açısına göre değerlendirdiğimizde sinema, ‘görünmez iktidar’ın bir taşıyıcısı ve yayımcısı konumundadır. Kültürel bir güç ögesi olarak sinema, iktidarı en olağanlaştıran ve yayan, onu kitle arasındaki domine edici konuma erdiren aygıtlardan biridir. Görece modern kapitalist sistemin dayatmalarının dışında kalmaya çalışan sanat filmleri ya da diğer adıyla bağımsız filmler hariç, diğer kurumsal modernite temsili olan sinema filmleri mevcut yapıyı daha köklülaştirmek ve geliştirmek adına çaba sarf eder. Özellikle didaktik yönlerinin ağır basması, yoğun olarak yaptıkları “bilgi” göndermeleri ve karşılarında baskıladıkları düşünsellik, modernin kendi içinde eleştirisi gibi özellikleri sayesinde kapalı bir alan oluşturarak iktidarın bilgi üreten kendiliğindenliğini kurarlar. Panoptikonun benzeri bir göz, sinema ve özellikle günümüzde domine edici kültürel araçsallaştırılmışı temsil eden Hollywood sineması olarak kısalttığımız ABD’nin kuruluşundaki kendi pragmatik değerlerini aktardığı oluşumda yatar. Sinemanın perdeye yansıttığı bilgi yığınları ve yönlendirici etkisi düşünülenin çok ötesinde modernitenin ve kurumlarının geliştirilmesine yardım eder. Sinemada da bu anlayış işlenir ve seyirci tıpkı panoptikonda olduğu gibi iktidarın görünmez gözü tarafından takip edilen domine edici gücene karşı boyun eğen durumundadır.

Görme edimi salt fiziksel bir alımlayıcılık konumunun ötesini ifade eder. Kişinin herhangi bir nesneyi görmesi ve anlamlandırması doğduğundan beridir sürekli dayatılan dilsel kodlamalar zincirinin de bir ürünüdür. *Lacan*’ın belirttiği gibi insan gerçekliği, kendi dışında var olan nesnelerin sırf nasılsa öyle olmasından değil, dilin yapısınca şekillenen ve onun imkanlarınca tahayyül edilebilmektedir²²¹. Dilsel içeriklerin kattıklarıyla küçük bir çocuk artık “özne” kimliğini edinme yolunda ilerler. Özne kavramı, kültürün simge düzeniyle belirlenmiş halini ifade etmektedir. İlerleyen aşamalarda eğitim, kültürel ve sosyal ortam kişilerin dünyaya bakışında da farklılaştırma ve anlamlandırmasındaki belirleyici öğeleri oluşturur. Özneler bu algılayış formunda sadece toplumsal tarafından baskılanma yönünde eylemde bulunmaz aynı zamanda toplumsalı içselleştirir. Görülen herhangi bir nesnenin algılanışı, bu bağlayıcı öğelerin kişiye kattığı “özne” kavrayışıyla örülüdür. Sinema filmleri de öncelikle bu “özne” yani seyircinin ortak düşünümüne hitap eder şekilde simgesel alanını kodlar. Ardından üst yapılara ve diğer alanlara sirayet eden bir kontrol mekanizması ve iktidarın aracılığı halini alır.

²²¹ Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Kanat Kitap, İstanbul 2016, s. 173.

Dziko Vertov tarafından ilk defa kullanılan sine-göz tabiri, sinemanın yönlendirici etkisini ve seyircinin üzerinde egemen olduğu psikolojik durumu anlatır. Kameranın bir göz yerine geçtiği ve seyirciyle kendini tariflediği bu yapıda, kişiler ekrandaki film karelerinin hareketlerine dolaysız şekilde maruz kalır. Gönderici yönetmen ya da senaristin belirlediği alt metinler, sürekli gelip giden hızlandırılmış kareler eşliğinde izleyicinin anlağında var olur. Kurumsal şirketlerin yapımcılığını üstlendiği belli temel ilke ve uygulamalara temel kaide olarak bağlı kalan filmlerin yoğunluklu olarak modernist bakış açılarına sığınarak toplumu okuduğu ve toplumun da bu gözle yani sine-gözün bakışından hayatlarını yorumlamaları istendiği fark edilir. ‘Özne’nin biçimlenişi kendi gözünün sine-gözle ikamesi yoluyla modernite değerlerince şekillendirilir. Bir sinema filmi ya da herhangi bir söylem, bir algılanışın tespiti olarak kendi ana fikrine ya da alımlayıcıyı harekete geçirmek adına mesajla kodlanmıştır. Sinema filmleri de ister sanatsal ister endüstriyel sinema olsun mutlaka bu yönde bir mesaj içerisinde bulunur. Temel ayırıştırma noktası mesajın endüstriyel filmlerde didaktik şekilde yoğunlaştırıldığını, sanatsal filmlerdeyse öğreti ya da yönlendirmeyi kırma yöneliminde olduğunu görürüz. Post-yapısalcıların ilgilendikleri “nasıl” sorusunun daha çok cevabı üzerinde durup, “nedir” sorularını arka planda silikleştirdikleri gibi sanatsal filmler ve kurumsal filmler arasında da benzer bir ilişki ağı mevcuttur.

Panoptikon ile sinemanın baştaki benzerliği her ikisinin de gözetlemeye tabi olmalarıdır. Sinema, seyirci kitlesini uzun bir süre yoğun olarak içine hapsettiği bilgi yığınları arasında sürekli bir yönlendirme aracına dönüşür. Seyircinin yani öznelere üretildikleri ve yapılandırıldıkları alanlardan birisini de sinema filmlerinin sunduğu gerçeklik ortamı yaratır. İktidarın denetimi ve güç mekanizması sinema aracılığıyla seyirciye aktarılıp sürekli bir denetim mekanizması kurulur. *Paul Virilio*’ya göre, filmde şuurumuzun nasıl işlediğini görmemiz mümkündür. Bizim şuurumuz bir montaj-efektidir. Sürekli bir şuur yoktur, sadece bir araya getirilmiş eklemlenmiş bir şuur vardır. O bir kolajdır. Böylece *Jean- François Lyotard*’ın büyük anlatımların kaybolup gittiğini söylerken neyi kastettiği anlaşılmaktadır. Artık kimse, sınıfsız bir topluma ve toplumsal adalete inanmamaktadır. Çoktandır küçük anlatımların, fragmanların sanatının geçerli olduğu zamanda bulunuyoruz. Birlik ve bütünsellikten (sürekliliğin birliği kavramından), fragmanlaşma ve düzensizlik gibi

kavramlara geçiş yaptığımız daha iyi anlaşılmaktadır²²². Tüm bu bölüm pörçük ardılığın arasında, iktidarın denetimini görmek mümkündür.

Panoptikon sine-gözün ikinci tür yani kurumsal stüdyolar tarafından hazırlanan ve sanatsal bağı zayıf görüntüsellikten oluşan sinema filmlerine göndermede bulunur. Sine-göz tıpkı *Jeremy Bentham*'ın ilk tasarımıındaki iktidarın görünmeyin gözü gibi davranır ve söylemlerle insanlarda bilinçaltı itkilerine ve dolaylı imgelere yol açar. Devletler, kişiler ve kurumlar nasıl düşünölmesi isteniyorsa öyle düşünölür ve yönlendirilir hale gelir.

İktidarın öznelere bağımsız soyut bir düzlemdede farklılaşarak insan üstölüşmesi durumunu en iyi yaratan örneklemini endüstriyel sinema vermektedir. *Francis Ford Coppola*'ya, Amerikan sinemasının kötü örneklerine rağmen tüm dünyanın rüyası olmaya nasıl devam ettiğı sorulur. *Coppola*'nın verdiğı cevap, bizlere endüstriyel sinemanın yarattığı gerçeklik evrenini anlatır: “Rüya olan filmler değıl, rüya olan; bir tür devasa Hollywood haline gelen Amerika'dır.”²²³. Özellikle son bölümde inceleyeceğıimiz Hollywood sinemasının devletler üzerine yarattığı imaj, panoptikonla ifade edilen alegorik söylemin hizbinde, iktidarın gözü konumunu kültürel bir aygıt olarak yerine getirmektedir. ABD'nin uluslararası ilişkilerdeki hâkim paradigmasını pekiştirip dost/düşman ve ölkü/ideoloji yaratma noktasındaki en temel güçlerinden birisi de sinema yoluyla kurguladığı evrendeki yeni gerçekliklerdir. Bu yolla ABD savaşmadan bir ölkeyi yenebilmekte, düşmanını perdede defalarca kez mağlup ederken yeni gerçekliğini, kendi domine ettiğı kültürü yaymaktadır. İç politik dinamizmini canlı tutarak sürekli yüceltilen Amerikan hayatı ve yaratılan düşmanlıklarla iktidar her alanda hâkim konumunu günceller ve Amerikan pragmatizmini kuvvetlendirir.

2.5. Hollywood Sinemasının Amerikanizm Propagandası: Independence Day (Kurtuluş Günü) Filmi

1990'ların başlarında, *Tom Clancy*'den ilham almış olan, *Jack Ryan* ürünü filme dönüştürölmüş romanlar ve bilhassa da *Patriot Games*(1992) ve *Clear and Present Danger*(1994) filmlerinin her ikisi de Soğuk Savaş sonrası dünyada Amerika'nın yeni bir yön arayışını tanımlar ve inceler. Nihayetinde bipolar çelişkinin ve gittikçe lüzumsuzlaşan *The Manchurian Candidate*, *Dr. Strangelove* ve *No Way Out* filmlerindeki fitri olan

²²² Rıdvan Şentürk, a.g.e., s. 81.

²²³ Paul Virilio, *The Information Bomb*, Verso, London 2005, s. 22.

mesajların tonlarının kesinlikleriyle birlikte, Soğuk Savaş gerilim yazarları ve Hollywood yapımcıları, Amerika'nın devam eden dünyayı kurtarma misyonuna karar vermenin yeni yollarını aramışlardır²²⁴. 1996 yılında gösterime giren *Independence Day* filmi de Amerika'nın dünya'yı kurtardığı, dünya ile kendini özdeşleştirdiği bir kimlik siyasetinin ürünüdür.

1993 ve 2001 yılları arası, ABD'de Başkan Clinton'un sosyal liberal yaklaşımıyla toplumu idealleştirdiği ve birliktelik oluşturduğu bir dönemdir. Bu dönemde ABD kendi içinde yapılandırıldığı kadar dışarıda müdahil olduğu olaylar dahilinde de hep bir milletler arası düzenleyici konum örneği göstermeye çalışır. Silahlı müdahaleler dahil çizmeye çalıştığı imaj, barış adına gerekli görüldüğünde orantılı bir güç kullanabilecek bir hegemonik yumuşak güçtür. Sovyetler Birliği'nin dağılması ve ABD'nin Soğuk Savaş'tan galip ayrılmasının verdiği güçle rakipsiz konumdaki devlet için artık iç dizaynda kendini birleştirecek olduğu yeni düşmanlarının icadı gereklidir. Dönem içerisinde çekilen *True Lies* ve özellikle *Independence Day* filmleri, düşmanın nerede ve hangi özelliklere vakıf durumda olması gerektiğinin bir özetini içerir. Hollywood'un alt metinlerde ne denli milliyetçi bir yaklaşımla sinema sanatını ele aldığının kanıtı olan bu iki filmde *Independence Day*, ABD'nin koruyucu ulus statüsünü onar ve hegemonik imparatorluğunu ilan eder.

1994 yılında Baba Bush Irak'ın Kuveyt'i işgali sonrası ABD'nin ne denli güçlü olduğunu milyonlarca Amerikalı ve dünyadaki TV izleyicilerine canlı yayında atılan Tomahawk füzeleriyle göstermiştir. Savaş, evlerde her gün yemek arasında var olan görüntülerle kendini ispatlamaktadır. Yeni teknoloji de bu savaşa eşlik eder. *Baudrillard* bu teknolojik atılımın ABD'liler için anlamını özetlemiştir:

“Amerikalılar için savaş demek, önce teknolojik deneme yapmak, yani silahlarını, yöntemlerini ve güçlerini test edebilecekleri devasa bir alan bulmak demektir.”²²⁵.

ABD'nin savaş için kullandığı, maddi anlamda insanları yok etmek amacıyla araç haline getirdiği silahlar; bombalar, etkili füzeler, uçak gemileri gibi çeşitli fiziki harp tekniğiyle donatılmış araçlar olabildiği gibi kültürel hegemonyasını ve rıza üretimini içselleştiren filmleriyle de fiziki silahların yapamadığını, soyut anlamda düşünselliğin evreninde gerçekleştirmeyi başarmaktadır. *True Lies (Gerçek Yalanlar)* filmi bir nevi bunun başarısının bir örneğidir. Tipik olarak film boyunca ABD'nin en gelişmiş silahlarının tıpkı

²²⁴ Ian Scott, a.g.e., s.190.

²²⁵ Jean Baudrillard, a.g.e., s. 87.

savaşlarda olduğu gibi reklamına şahit oluruz. Uçaklarla teröristlerin kovalandığı sahneler ve kullanılan Amerikan menşeli füzeler sürekli bir etkin savaş taktiği şeklinde düşmana verdiği zararlar ve isabetli atışlarıyla karşı tarafta üstünlük sağlandığını ve bu silahların konumunun algılanışını belirler. Tüm bu durumlar, filmin ABD çıkarlarının şekillenen perspektifindeki güçlü askeri koşullandırdığını da gözler önüne serer.



Şekil 2.17.: Final sekansında gösterilen savaş uçağı²²⁶

Film, seyircilere ABD'nin ne denli güçlü bir konumda olduğunu kanıtlarcasına usta bir ajanın teröristlerce ülkesine yapılacak saldırıları önlemesi üzerine kuruludur. Başroldeki *Arnold Schwarzenegger* güçlü vücut hatları ve rasyonel davranışlarıyla sosyolojik olarak üstün konumu temsil ederken beceriksizlikleri ve sıska, çelimsiz vücutlarıyla Arapça konuşan teröristlerse alt konumları betimler. Üst ve alt pozisyonundaki karakter yapıları dış politik argümanların ve devletlerin statüleri gereği biçimlenmiştir.

Sovyetlerin yıkılışından bu yana ne için savaşılması gerekliliği yönündeki cevap, ABD için 'barış' olmuştur. Barış, insan hakları ve özgürlükler adına savaşan ABD'nin artık yeni düşmanları diktatörler ve tutucu yönetimler olarak belirir. Bu durum ekonomik bir sistem çatışmasının ötesinde kültürel bir savaşımın da başlangıcını oluşturur. Sovyet dönemi sosyalistlere karşı verilen ideolojik ve ekonomik anlayışın temelindeki savaş, tek kutuplu dünyaya evrilen günümüz koşullarında medeniyetler arasındaki kültürel çatışmalara indirgenmiştir. Bunlara en güzel örnek, Baba Bush döneminde ve sonrasında Irak yönetiminin temsil ettiği değerler ve Doğu imajıdır. Irak yönetiminin kuruluş ilkelerince kendinde hak görerek Kuveyt'i ilhak etmesi bir devletin işgali olarak görülüp ABD'nin

²²⁶ Mental Floss, "15 Fun Facts About True Lies", <http://mentalfloss.com/article/57718/15-fun-facts-about-true-lies> (Erişim Tarihi: 15.02.2018).

koruyucu statüsünü ve Ortadoğu'daki amir pozisyonunu tehlikeye atması açısından müdahil olması gerekliliğini doğurur. Kuveyt Savaşı'nın hemen ardından gelen *True Lies* filmi, ABD'nin belirlemiş olduğu yeni düşmanın ülkesine ne şekilde saldırılabileceğinin bir prototipini oluşturur. ABD'nin içinde ajanlaştırılan vatandaşlar ve işbirlikçilerin var olduğu varsayımlarının yanı sıra satılan silahların kendileri üzerine doğrultulabileceğinin açık mesajları verilir. *True Lies*, 90'larda ABD'nin Sovyetler sonrası asıl düşmanını biçimlendirmektedir: Hristiyan Batı dünyası dışında kalan, geri kalmış tıpkı *Star Trek The Wrath of Khan* filmindeki Reliant topluluğu gibi yerel ve sürekli yeni olanı, değişimi tehdit eden ilkeller sınıfı. Özellikle Araplarca temsil edilen kötü karakterler saydığımız özelliklerle şekillendirilmiştir. Filmin yönetmeni *James Cameron* blockbuster²²⁷ filmlerinin yönetmeni olarak Amerikan değerlerini temsil eden anlayışları filmlerinde işlemektedir. *True Lies*, Baba Bush dönemi yeni düşman arayışının tipik bir örneğini oluştururken; *Independence Day* filmi, Amerika'nın hegemonik bir güç olarak görevlerini ve üstlendiği temsiliyeti ifade eder.

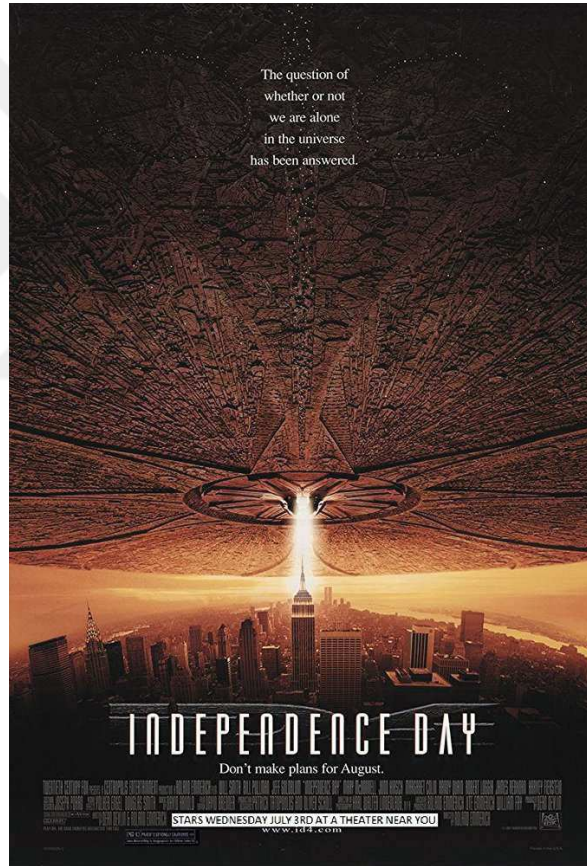
Soğuk Savaş sonrası Hollywood, 1960'lar ve 1970'lerden kalan paranoya ve ajan gerilim türlerindeki eski olaylardan söz eden 1990'lardaki filmlerin entrikacı yığınına üretmiştir. Fox TV hiti olan kült dizi *The X Files* (1993-2002) taklitçi film ve diziler yığına yol açmıştır: Yapımcı *Chris Carter*'ın uzaylılar tarafından kaçırılma, bilim kurgu macerası, tesadüfi gizem ve bu noktadaki hükümet komplosu ve örtbas karışımının az çok faydalanmaya çalışan film ve diziler. *Independence Day*'den *Dark Skies*'a, komedi türü *Men in Black* ve gerilim türü *Signs* aracılığıyla, *The X Files* türü yapımlar çağımıza yerleşmiş 'siyasi bilim kurgu' olarak tanımlayabileceğimiz kavramın karışımı için bir örneklem oluşturmuştur²²⁸.

ABD'nin iç politik tasarısı ve bütünleştirici üslubunun birebir yansıması olan *Independence Day* filmi bir idealleştirme ürünüdür. Amerikanizmi ideal bir biçimlendirmeye devlet dış politikası ve hegemonik rızaya tabi kılan film, dünyada yüksek gişe başarısıyla da ABD'nin kültürlenim alanında ne denli pragmatist olduğunu ve çevresini etkileyebileceğini gösterir. Filmin en başındaki sahnelerde dünyada birçok alanın uzaylılar tarafından işgal edildiğini ve bu anlamda ABD'nin de saldırı altında olduğunu anlarız. İlerleyen aşamalarda dünya kale alınması gereken alanın ABD'nin çizdiği hatlar

²²⁷ Gişe rekorları kıran filmler için kullanılan bir terim.

²²⁸ Ian Scott, a.g.e., s. 31.

boyuncu olduğunu görürüz. Örneğin uzaylıların zarar verdiği ana merkez ABD’de bulunur. Dünyayı kurtarma görevi yine ABD’nin ve onun siyasal yönetiminin elindedir. Uzaylıların istilasına karşı koyulan ve zafere ulaşılan tarih de ABD’nin her yıl kuruluş tarihi olan 4 Temmuz’dur. En gelişmiş ülke imajının ve çoğulcu yapısının filmde bolca altı çizilir. Filmde ABD’liler gerektiğinde savaşılmasının önemini kavramaktadır. Uzaylıları, istilaya başladıklarında, onların barış için geldiklerini savunan hippie benzeri kişilerin karşılaması kendilerinin uzaylılar tarafından yok edilmeleriyle sonuçlanır. Film, devletler arası arenada iyimserliğe izin olmadığını, makyavelist bir anlayışın dış politikada geçerli olduğunu savunur. Ortak düşmana karşı birleşen devletlerden bahsedilebilir, işbirlikleri ve ittifaklar her an bozulabilir.



Şekil 2.18: *Independence Day* filminin afişi²²⁹

Sosyal olarak Amerikan halkındaki ırkların bütünselliği, filmin başından sonuna belirgin halde var olur. İlk sahnedeki Japon asistanın istilanın başlangıcını görmesi, *Will Smith*’in oynadığı karakterin siyahi bir asker olması gibi birçok ırktan Amerikalaştırılmış

kitleyi göstererek çok kültürlü barışçıl Amerika'nın algısı kurulur. ABD aslında kendi varoluşuyla minik bir BM görevi görmektedir. Tasdiklenen ABD liderliği öncülüğünde savaşta özellikle hava kuvvetlerinin muazzam gücü kullanılır. Kendisinden katbekat üstünlüğe sahip düşmana karşı F-18'lerle giriştikleri büyük taarruzdan başarıyla çıkan ABD, savaşın galibi olurken dünyanın polis devleti olarak ortaya çıkar. ABD'nin savaş gücü dünyanın savaş gücü; ABD'nin vatandaşları dünyanın vatandaşları demektir. Küreselleşmenin de baş aktörü olan ABD, küreseli temsil ettiği gibi küresel adına değerler ve simgeler de ABD ile kendini özdeşleştirir. Amerikanizm, kendini evrensel adına oluşturulmuş yapıcı bir güç olarak sunarken dünyayı ilgilendiren her durumun analizcisi, çözümleyicisi ABD olmaktadır. *Independence Day*, ABD'nin kendini "dünya" kavramıyla örtüştürdüğü, insanları bu alanda yapılandığı küreselleşmeyle Amerikanizmi birleştiren bir film olma özelliği taşır.



Şekil 2.19.: Filmde başrolleri paylaşan oyuncular Will Smith ve Jeff Goldblum²³⁰

Düşmanın neden ve niçin saldırgan bir tutum izlediğine dair soruya yer altı ve üstü zenginlikleriyle dünyanın istila edilmesi gerekli olduğu cevabı verilir. Düşman Moğol istilasına benzer şekilde amaçsızca barbarlığa bulandırılmıştır. Barışmak yerine neden savaştığı sorusunun bir cevabı yoktur. ABD başkanının uzaylıyla iletişim kurduğu sahnedeki diyaloglar, ABD'nin dış politikada oluşturduğu verili alanlar ve moral değerlere de atıf yapar. Uzaylı yaratıkların sebep sonuç ilişkilerindeki totoloji, onların baştan sona belli bir alanda hareket için kurgulanmış yapılar olduğu izlenimini verir. Dünya istila edilmelidir, çünkü yeni kaynaklara ihtiyaç duyan istilacı bir grup olan uzaylılar bunu istemektedir. Buradaki temel mantık, var olan durumlar adına yapılacak tek eylem insanlığı ve onun

²³⁰ Internet Movie Database, "Independence Day Poster, <https://www.imdb.com/title/tt0116629/mediaviewer/rm1142299392> (Erişim Tarihi: 10.12.2017).

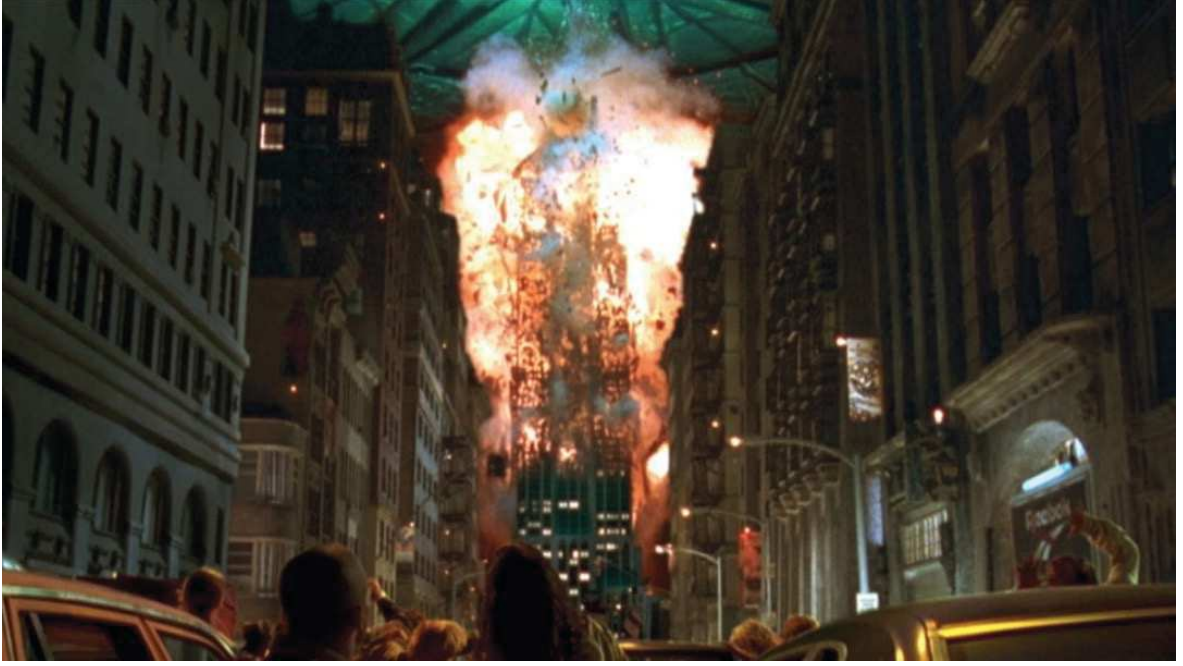
değerlerini savunma görevidir. Aksi bir durumun seçilmesi imkanına ne filmde ne de ABD'nin dış politikasında yer verilmez. Verili bir alan olarak uzaylılar kötüdür. Nasıl bu durumda oldukları ya da nasıl bu koşulların oluştuğu bilgisine sahip değiliz ve olmamız da beklenemez. *Independence Day* filmindeki uzaylı istilası, ABD'nin teröristlerce saldırıya uğraması ve onlar tarafından sürekli bir dış tehdit halinde ne zaman ve nasıl saldıracaklarının bilinmemesi yönüyle analogi oluşturur. Teröristler de tıpkı uzaylılar gibi verili alanlardan oluşmaktadır, ABD'nin özgür topraklarından güçlü ekonomisinden ve temiz enerji kaynaklarından yararlanmak ve ülkelerini bu uğurda kaos yaratarak çökertmek istemektedir. *True Lies* filminde de görüldüğü üzere terörün nasıl oluştuğuna sosyolojik ya da tarihsel olarak nasıl bir süreçte geliştiğine dair herhangi bir bilgiye sahip olamayız. Perdede gösterilen 'kötü' imlemesiyle ABD topraklarında karışıklık çıkararak insanlara zarar vermek isteyen teröristlerin, bu davranışlarının nasıl oluştuğuna, bunları neden yaptıklarına ve nereden geldiklerine pek de dikkat edilmeden o topraklardaki 'iyi'liği yok etmek adına orda olduklarını anlarız. Terörist ve uzaylı arasındaki benzerlikler sadece bununla da sınırlı değildir. Aç gözlülük ve sürekli kaba kuvvetle kendi güçlerini ispatlama dürtüsü de iki yapı arasında benzerlik gösterir. *Independence Day*'de düşman olarak yaratılan uzaylılar küreselleşmenin temsili ABD'ye saldırırken, dünyaya saldırmış ve dünyadaki iyiliğin temsili nosyonuna da zarar vermiş olmaktadır.



Şekil 2.20.: İkiz Kuleler'e yapılan saldırı sonrası kaçan panik halindeki halk²³¹

²³¹ News Australia Website, "September 11 Photos That Are Still Hard To Wiew, <https://www.news.com.au/lifestyle/real-life/september-11-photos-that-are-still-hard-to-view/news-story/74c57d8883a240c95e6779c0de0c24be> (Erişim Tarihi: 10.12.2017).

11 Eylül 2001 İkiz Kuleler’e çarpan uçağın ve uzaylıların binaları yok etmelerinin ardından birbirlerine çarparak kaçışan insanlar, kimliği belirsiz bir düşmanın kendilerine zarar vermemesi adına bu eylemi yapar. Sinemanın kendi oluşturduğu gerçeklik evreninden yansıttığı karelerle 11 Eylül saldırılarının ardından çekilen kareler arasındaki benzerlik aslında oluşturulan sürekli tehdit algısını da bizlere gösterir. Defalarca kez görüntü ve metinlerle işlenen tehlike meydana geldiğinde var olan gerçeklik ve oluşturulan gerçeklik arası benzerliklere sebep olur.



Şekil 2.21.: Film 96 yapımı olmasına karşın İkiz Kuleler ’deki saldırıya benzer bir atmosfer vardır.²³²

ABD Başkanının uzaylı istilasına karşı son saldırı öncesi yaptığı konuşma film boyunca Amerikalı imajının nasıl küresel bir imaj ve güç değergesi haline getirildiğinin özetidir: “Bugün 4 Temmuz olması belki de kaderin cilvesi. Bir kez daha özgürlük için savaşıacaksınız. Zorbalığa, baskıya ve zulme karşı değil, imha edilmeye karşı savaşıacaksınız. Yaşama hakkımız için savaşıyoruz. Var olmak için. Bugün kazanırsak 4 Temmuz sadece Amerikan bayramı olmayacaktır.” Amerikalı olmak aynı zamanda basit bir coğrafi ya da etnik unsurun ötesinde idealler bütünü oluşturduğu dünyanın barışa ve özgürlüğe adanması gerekliliğinin de yoludur. Amerika’ya karşı savaş sözcüğü yerine dünya barışına, insanlığa karşı savaş sözcükleri daha sık kullanılır. ABD’ye karşı gelmek dünyadaki barışa karşı

²³²

Internet Movie Database, “Independence Day Poster, <https://www.imdb.com/title/tt0116629/mediaviewer/rm2407214848> (Erişim Tarihi: 10.12.2017).

gelmekle aynı durumdur. ABD'liler birilerinin dünyanın barışını bozmaya kalkmasına karşın her an teyakkuzda, önce kendi ülke ve insanlarını koruyarak sonrasında da diğer ülkelerin de doğal olarak esaretten kurtulacağını bilerek savaşa katılır. Önemli olan dünya üzerindeki ABD idealleriyle yayılan barışın korunması ve devletin hegemonyasıdır, eğer ABD yoksa barışın ve özgürlüğün adından bahsedemez hale geliriz. Film, zaferin ardından farklı ülkelere manzaralar gösterilerek savaşı kazanmalarının sevincini Avusturalya'dan Irak'ın çöllere kadar yayar. Bu ülkelerin savaşta ne rol oynadıklarına dair sadece kısa bir sekansta çölün ortasında var olma mücadelesi verdiklerini ve ABD'nin direnişe katılmasıyla oluşan sevince ve zafere dair inançlarına şahitlik ederiz. ABD'nin her zaman koruyucu ve var olmasının zaferin ilk koşulu olduğu film boyunca alt metinlerde işlenir.

Neden istila ya da düşmanlık yerine işbirliği ve barış seçilemez sorusuna salt metafizik anlamda olumsuz işaret eden cevaplar verilir. Bencillik ve sürekli tüketim adına doğallaştırılan bunun neticesinde var olan geri kalmış 'id'e yönelik canlıların barışı konuşamayacağı izlenimi uyandırılır ki *Independence Day*'deki uzaylıların ana üssü tıpkı bir arı kovanı gibi resmedilir ve canlılar da hayvansal güdülerle otomat bir davranış şekli izler. Hümanist değerlere atıfta bulunularak insanlığın adına savaşın verildiği söylemi de bu anlamda güçlü bir yanılsama oluşturur. Doğadaki canlıların işbirliğine yakınlığı, gruplar arası dahi iletişimin mevcudiyeti sorgulanmaz. Barış sadece insanların yapabileceği rasyonel davranış kalıplarıyla bir tutulan bir süreçtir. Modern zamanın değerlerini, Hollywood'un övgüsü insanın insana verdiği değer üzerinde açıkça görülür. Hollywood sadece bir film prodüksiyon alanı olmasının ötesinde sosyal, siyasi ve ekonomik anlamda birçok verinin okunmasıyla günümüz konjonktürünün anlaşılabilceği bir alan sunmaktadır.

ABD iyilik temsilcisi olarak dünya ile kendini bütünleştirir. Hollywood filmleri de bu bütünsellik çerçevesinde yaratılan ABD'nin uluslararası koruyucu rolünü onar. Siyasa ve sosyal alanıyla işsizleşen ABD, aslında ideal devlet algısını da şekillendirmektedir. ABD'li olmak özgür olmakla eş anlamlıdır. Gelişmiş piyasa ekonomisi ve dünya üzerindeki hegemonik rıza gösterisi ABD'yi diğer ülkelerin kültür ve siyasa alanları da dahil yönlendirici bir pozisyona getirir. Günümüzde polis devlet görevi devam eden ABD, yoğunlukla kendine biçilen bu rolü sinema filmleriyle diğer ülkelere dair devlet imajları yaratarak sürdürmektedir. Düşman ilan edilen devletler ABD'nin çıkarlarına değil, dünya barışının çıkarlarına karşı gelmiş olur. Herhangi bir devlet, ABD ve müttefikleriyle anlaşamadığında ortaya temel insan hakları ve özgürlük sorunu ortaya çıkar. ABD dünya

üzerindeki devlet ahlakı ve uluslararası vicdan temsiliyetini kendisiyle eşleştirmiş durumdadır. Hegemonik iktidarına karşı gelen, mücadele halindeki devletler de doğal olarak insan hakları, özgürlükler ve liberalizmin temel atılımlarıyla mücadele eder konuma getirilir. Bir devletin ABD'nin karşısında yer alması sadece onun değerlerine karşı gelmesiyle açıklanamaz. *Independence Day* filmi de Amerikan kültürünün kendini her alana yayan ve genişleten politikaları sayesinde artık dünyadaki temel barışın korunmasına karşı çıkmakla ABD'nin politikalarına karşı çıkmak arasında bir fark kalmadığını alt metinde işler.

Hollywood sineması Amerikan ulusunu koruyucu bir devlet statüsünde görür. Özellikle *Independence Day* filmindeki düşmanın tanımlanamaz hali buna örnektir. Uzaylı filmlerindeki genel atmosfer, dışarıdan gelenin bir yok edicilik ve düşmanca tavır takınacağına dair stabil görüşle oluşturulur. İşbirliği kavramıyla dışarıdan gelen yabancı arasında bir bağlantı kurulamaz. Hollywood filmlerindeki uzaylı istilas temalarının hepsinde dışarıdan gelen tanımlanamaz, hakkında fikir yürütülemez, farklı kültür ve yaşamlara hatta biyolojilere sahip varlıklara karşı bir düşmanlaştırma edimi söz konusudur. Bu durum dış politik atılımda da kendini gösterir. Farklı kültür ve yaşantılar küreselleşmenin tek tiplendiriciliği karşısında eridiği gibi modernitenin gelişmişliği vurgusuyla onların geri kalmışlığına göndermede bulunur. *Tanımlanamaz (Alien)*²³³ varlıklar üzerinden okunduğunda dış politikada sürekli iç/dış ayrımı neticesinde bir düşmanlaştırma ediminden bahsedilebilir. Uzaylı yaratık algısındaki neden işbirliğine yatkın olmadıkları ve düşmanca tavırlarının kökenine inilmeden öyle olmaları zorunluluğuyla karşılaşırız. Dış politikada da 11 Eylül saldırıları sonrasında özellikle şer eksenli devletler olarak tanımlanan yapıların kötülük adına var olmaları ve bu durumu yaratan herhangi geçerli bir sebebinin verilememesiyle filmdeki anlatının izleri politika alanında görülür.

²³³ Online Etymology Dictionary, "Alien", <https://www.etymonline.com/word/alien> (Erişim Tarihi: 04.03.2018).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

11 EYLÜL SONRASI HOLLYWOOD SİNEMASININ YARATTIĞI IRAK VE AFGANİSTAN İMAJI

ABD dış politikası için 11 Eylül, radikalizmin başlangıcını oluşturur. *Samuel Huntington*'ın “Medeniyetler Çatışması” olarak adlandırdığı dünyadaki kimlik ve kültürel birlikteliğin oluşturduğu yeni kutuplaşmanın, uluslararası ilişkilerde çatışma noktasına döndüğü en üst nokta 11 Eylül’de ABD’ye yapılan saldırılardır. Tüm dünyayı dehşete düşüren ve yeni krizleri aralayan bu saldırılar, Doğu kimliği ekseninde yorumlanarak Batı’nın her daim kendine uzak gördüğü ve üstten baktığı bir kimliğe atfedilen kötümcul olaylar silsilesi olarak tarihe eklendi. Verdiği zararlar ve insanlığa ödettiği bedeller nazarında, bu eylemlerin herhangi bir onanma sürecine sokulması mümkün olmayacağı gibi 11 Eylül’den sonra yaşananlar da Batı’nın hümanist değerlerine atıfta bulunulacak durumlar değildir. 11 Eylül 2001’de İkiz Kuleler’e yapılan saldırıyla birlikte dünya yeniden yorumlanan iki temel medeniyetin çatışma alanına girdi. Hristiyan ve İslam medeniyeti diğer adıyla Batı ve Doğu medeniyeti çatışması olarak lanse edilen bu durum, insanlığın önüne küreselleşmenin zoraki iyiliğini dayatmanın da bir neticesi oldu.

George W. Bush yönetiminde 2001 yılından itibaren ABD, yoğun bir propaganda sürecine girerek Irak ve Afganistan’da savaşa girdi. Uzun yıllar süren savaşlar, filmlere gazetelere ve daha birçok görsel alana yansdı. Tüm bunlar ve daha fazlası tarihselciliğin²³⁴ değerleri adına yorumlanarak ulusal tarihlere yazıldı. ABD bu savaşları dünya barışı adına nefer olan askerlerinin kahramanlık destanı olarak, Irak ve Afganistan gibi devletler de ülkelerinin parçalanması ve siyasi istikrarsızlıkla baş başa kalmalarının oluşturduğu krizler tarihi olarak ulusal tarihlerine kaydetti.

Hollywood sineması ABD ulusal kimliğini temsilen yoğun olarak filmlerde Irak ve Afganistan işgallerini meşrulaştırmaya, eleştirilerini de doğruların yanlışlardan fazla olduğu yorumu altına kaydetmeye çalıştı. Hollywood, özellikle 2001 sonrası Oscar ödülleri de boy gösteren birçok filmle ve ödül almamış ama gişede başarı yakalamış filmleriyle de savaşın haklılığının sebeplerini yoğun okumalara tabi kılmıştır. Yarattığı Amerikan imajı,

²³⁴ Tarihin belirli yasalarca idare edildiği ve geleceğin bu yasaların yorumlanarak öngörülebileceğine dair doktrin.

diğer ulusların koruyucusu olma modeliyle tanımlanabilir. Irak ve Afganistan'da bulunma sebebi de bu koruyucu modellemenin bir yansımasıdır.

ABD de sadece kendi ulusal değerleri ya da salt bir ulus kavramını yüceltmek üzere Hollywood'u kullanmaz, onun yerine yaptığı daha karmaşık düzeyde idealler evreni yaratarak bunu, temsile en yakın kimliğin Amerikalı olmak olduğu varsayımını doğrulamaya çalışır. Hollywood filmlerindeki propagandist atıflar, metne yansıtılmayan alt metinlerle ifade edilebilecek Amerikan yaşamı ve ulusuna gönderilen yüceltmelerde yer alır. Amerikalılar temsil ettikleri değerler bazında dünyada lider olmayı başarmış, birer özgürlük savunucusu polis görevindedir. ABD'nin dış politik atılımları, dünya barışını korumak adına. Örneğin Kuzey Vietnam'la yaşanan kriz bir nükleer tehdit unsuru olmakla birlikte bu tehdit sadece ABD'ye değil, dünya barışına yönelmiş olan bir tehdittir. Dünya Barışı kavramı bir devletle özdeşleştirildiğinde ortaya çıkar. ABD'ye yapılan her tehdit dünya barışına yapılan tehditlerle eşleşir. Amerikalıların değerleri aynı zamanda bir İngiliz'in, Fransız'ın, Alman'ın ve yoğun olarak batılı ilerleme ve gelişimin ifadeleridir. Modernist söylemin çizgisinde gelişen bu ilerlemeci yaklaşım, Amerikalıların her gün yaptıkları şovenist bir gurur tablosuna dönüşür. Diğer devletleri anlamak ve anlamlandırmak üzere var olan üst bir perde okumasıyla dış politikalarını yapılandırır ve hegemonya alanlarını sürekli korumak ve genişletmek adına yayar. Bu gururlanma durumu, ABD'nin değer yaratımındaki pratik aklı bizlere gösterir. Hollywood, bu pratik aklın en yaygın şekilde kullanım araçlarından birisidir. Görüntünün güçlü yorumlama havzasına bırakılan idealize edilen kimlikler vasıtasıyla ABD'nin hegemonyası, kendini sürekli yeniler ve devletlerin algılanış halini de güncellemiş olur.

New York'ta bulunan İkiz Kuleler'in yıkılışı, 11 Eylül'den önce sayısız film ve edebi eserde konu alınmış, hipergerçeklik varsayımını destekler şekilde toplum hafızasında bir algı gerçekleşmiş ve olaylar, gerçekleşmesi beklenen olarak şekillenmiştir. *Maymunlar Cehennemi (Planet Apes- 1968)* filminin sonundaki yıkımla ABD ideallerinin yerle bir edilişi resmedilmiş, uzay istilasına dair bilimkurgu filmi olan *Kurtuluş Günü (Independence Day- 1996)* filminde uzaylılar tarafından Manhattan'ın yok edilişi seyredilmiş ve daha nicelerinde ABD'nin ideallerini simgeleyen sembollerin yıkılışına şahitlik edilmiştir. Filmlerin bu yolla ortaya koymak istedikleri, ABD'nin yaydığı ideallerin sürekli bir tehdit altında olduğu yönündeki savunmacı ve saldırgan realist tutumdur. İnsanlar sadece filmlerle değil, edebi eserlerle de bu yönde bir algılayışın içine girer. Örneğin *Stephen Coont*'sun

Kuşatma (Under Siege- 1990), Mario Puzo'nun Dördüncü K (Fourth K- 1989) ve Tom Clancy 'nin Şeref Borcu (Debt of Honour -1994) romanlarında da Manhattan'da bombaların patlatıldığı ve terör örgütleri ya da Amerikan değerlerine düşman devletlerin sinsi planlarını hayata nasıl geçirdiklerine şahitlik ederiz²³⁵. Anlatıların görüntü ya da metin halinde olması yönünden değişiklik göstermesine karşın savundukları, ABD'nin değerlerinin saldırı altında olduğu ve sürekli kendini koruması gerektiği yönündeki algılayıştır.

3.1. 11 Eylül 2001 Saldırıları ve Sonrası Gelişmeler

ABD'nin herhangi bir devletle savaşımında görülen en büyük sorunlardan birisi düşman yaratımındaki dilsel kodlamadır. 1812 yılında meydana gelen İngiliz-Amerikan savaşından bu yana ABD, kendi topraklarında bir saldırıya maruz kalmamış ne bir iç tehditle ne de dış saldırganlık faaliyetiyle 11 Eylül'deki gibi karşılaşmamıştır. Kara sınırları içerisindeki kapitalist sistemin temsili İkiz Kuleler'in iki uçakla saldırıya uğrayıp yıkılması ve binlerce sivil insanın hayatını kaybetmesi farklı bir şok etkisi yaratmıştır²³⁶. Pearl Harbor saldırısı aniden yaşanan baskın bir saldırı olması niteliğiyle belki 11 Eylül'e benzetilebilir ancak 2. Dünya Savaşı döneminde dahi ABD'nin New York ya da Washington gibi en merkezi noktalarına saldırı tehdidi çok zorken İkiz Kuleler'e yapılan saldırı yeni bir dönemin kapısını da aralamıştır.

11 Eylül 2001'de 19 kişi tarafından kaçırılan dört uçaktan birisi Pentagona diğer ikisi de ikiz kulelere çarptı ve bir tanesi de boş bir araziye düştü. Dünyanın Soğuk Savaş'tan bu yana yeni bir tehdit algısını şekillendiren ve tarihini farklılaştıran bir dönüm noktası haline gelen bu saldırılarda 3.200 insan hayatını kaybetti. Saldırıyı gerçekleştirenlerden 15'i Suudi kökenli, 4'ü Mısırlıydı ve zengin Suudi sürgünü *Usame Bin Ladin*'in kurduğu terör örgütü El-Kaide mensubuydular. Suudi ailesinin zengin bir üyesiyken radikal bir teröriste dönüşen *Usama Bin Ladin*, Afganistan'da Taliban yönetimi tarafından korunurken dünyanın dört bir yanına tehdit mesajları yolluyor, Amerika ve onun müttefiklerine karşı Müslümanları cihada davet ediyordu²³⁷. 11 Eylül saldırılarındaki bu köken ABD'nin Soğuk Savaş'tan sonra kaybettiği düşmanını yeniden bulmasını sağladı. Yeni düşman ideolojik eşiklerin ötesinde farklı bir kökenden, kültürel farklılaştırmadan geliyordu. Kapitalizme ve onun getirisi küresel kültüre karşıt olduğu kadar dinsel kökenlerle kendini ifade eden bir yaklaşıma

²³⁵ Jean-Michel Valantin, a.g.e., s.143.

²³⁶ A.g.e., s.143.

²³⁷ William L. Cleveland, *Modern Ortadoğu Tarihi*, (çev. Mehmet Harmancı), Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s.592.

sahipti. Ortadoğu küreselleşmenin getirdiği refahtan payını alamadığı gibi batı kültürünün yaygınlaşması sonucu daha fazla radikalize olan bir çoğunluğa sahip olmaya başlamıştı. *Huntington*'ın bahsettiği medeniyetler çatışmasının ilk fiili eylemi olarak da görülebilecek 11 Eylül saldırıları, iki medeniyetin (İslam ve Hristiyan medeniyetlerinin) karşı karşıya gelmesine sebep oldu.

Bush yönetimindeki ABD, saldırılar sonrası içine kapanıp şu soruyu sormuştur: “Bizden neden bu kadar nefret ediyorlar?”. Bu soru Amerikalıların, devletlerinin dış politikadaki uygulamaları ve yönetimlerinin diğer devletler ya da halklar tarafından nefret ve misilleme uyandıracak kadar saldırgan bir tutuma yol açabileceğinden habersiz durumda olduğunu göstermektedir. Amerikan toplumunda saldırı bir şok etkisi yaratmış ve bu nefrete bir anlam vermeleri mümkün olmamıştır. 11 Eylül’ün hemen ardından ABD’nin dünya üzerindeki egemen güç olmasına karşı nefret gibi söylemlerle sorunun kökeninin analiz etmekten ziyade saldırgan ve savaş yanlısı bir tutum sergilenmiştir. ABD, en başta Afganistan’ın işgaliyle görece yeni bir olgu olan El-Kaide üzerinden gücünü test etmiştir²³⁸. Terör grupları ve odaklarını saldırılarla yenilgiye uğratmaya çalışırken onlara destek veren hükümetlere de tolerans gösterilmeyeceği mesajı verilir. Taliban rejimi bu mesaja uygun olarak yenilgiye uğratılır ancak devlet sistemi tam bir enkaz haline gelmiştir. 7 Ekim 2001’ de askeri ve siyasi hazırlık sürecini bitiren ABD Afganistan’a saldırılara başlamış ve Talibanı güçlü bir yenilgiye uğratmıştır. Ne var ki yapı arka plana çekilip varlığına devam ederek halk üzerinde baskı aracı konumunu sürdürmüştür²³⁹. ABD’nin müdahalesinin ardından ülke içerisindeki bütünlük ve bürokrasi tamamen dağılmış, ABD güdümündeki hükümet halkla bağlantı kuramaz hale gelmiştir.

ABD’nin Afganistan’ı bombalamasının ardından Müslüman kamuoyu tarafından eleştirilip, tüm dünyada savaşın haklı sebepleri sorgulanır hale gelir. Bush yönetimi Afganistan’daki yönetimin değiştirilmesinin ardından Amerikan karşıtı terörün odak noktası olarak El-Kaide’den Irak’taki yönetimin başı olan Saddam Hüseyin’e döner. Bu dönüş bir malumun da ilanı anlamına gelir. ABD terörün en güçlü finansmanı olarak, Baba Bush’un da Kuveyt savaşında mücadele ettiği eski rakipleri Irak’ı hedef alır. Kitle imha silahlarına sahip olduğu iddia edilen Irak, teröristlere yardım etmekle birlikte terör devleti olmakla suçlanır. Petrol zengini bir ülke olmasının yanında bir diktatör tarafından yönetilen Irak,

²³⁸ A.g.e., s. 594.

²³⁹ Ruhullah Begzad, 11 Eylül Sonrası Afganistan’da Demokratikleşme ve Taliban Örgütü, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2014, s.11.

ABD'nin demokrasi ve insan hakları idealindeki dizaynına uymayan şer ekseni bir devlet ilan edilir. Amerikalılar nasıl olup da Afganistan'dan Irak'a savaşın genişlediğini sorgulamaktansa kendilerine düşman ilan edilenlerin alt edilmesi gerekliliğini dünya ile özdeşleşen karakterlerinin barışı ve demokrasiyi koruyan ileri medeniyetlerinin var olması gerektiğini savunur. Bu bir varoluş mücadelesi haline gelmiştir. George W. Bush şer ekseni konuşmasında müttefiklerine iki seçenek sunar: “Ya bizimlesiniz ya da şer odaklarıyla.”²⁴⁰. Dünyayı terörden yana olan ve barıştan yana olan diye ikiye ayıran bu söylem her şekilde baştan doğru cevabın yer aldığı çoktan seçmeli bir aldatmaca haline gelmiştir. Devletler, olası durumları sorgulayamadan ve BM kararları beklenmeden Saddam Hüseyin düşer düşmez özgür Irak'ı yaratacağını söyleyen Bush tarafından güçlü bir şekilde yönlendirilmiştir. 14 Eylül 2001'de ABD kongre üyeleri ve senatörleri, 9/11'e bir cevap olarak Afganistan'ın işgalinin hemen ardından Irak'a savaş açması için George W. Bush'a destek için oy verirler. 2003'te, Irak'a sonradan gelen ‘terörle mücadele’ kapsamı, Saddam Hüseyin rejiminin BM' nin güvenliği adına bir tehdit olduğunu (El-Kaide'yle olan ilişkisi kadar kimyasal nükleer silahları geliştirmesi aracılığıyla) ileri süren bir halkla ilişkiler kampanyası tarafından öne atılmıştır. 20 Mart 2003 tarihinde güçlü bir bombardımanla başlayan Irak'a yönelik askeri operasyon, birkaç sert direniş hareketi haricinde Irak ordusunun yenilmesiyle son bulur. 1 Mayıs 2003'te savaşın sona erdiği duyurulurken Saddam da 2003 Aralık ayında ABD ordusu tarafından ele geçirilir. Savaşın sona ermesinden sonra ‘Irak Özgürlüğü Operasyonu’adı verilen, demokrasi vaadiyle girilen ve özgür bir Irak yaratılıp sona erdirilmesi planlanan savaş, giderek bir işgal hareketine dönüşür. 2003 yazında işgal kuvvetleri (ABD ve müttefikleri) giderek güçlü direnişlerle karşılaşmaya başlar. Amerikan işgalinin ardından ülke, Saddam Hüseyin rejimi aratır halde yasa tanımaz ve terör saldırılarıyla her an karşılaşılabilir güvensiz bir yer olur²⁴¹.

Körfez Savaşı Ağustos 1990 yılında başlamış ve 6 ay sonra, Birleşmiş Milletler koalisyonu Irak'ı Çöl Kalkanı Operasyonu ve Çöl Fırtınası Operasyonu sonucu Kuveyt'ten atmayı başardıktan sonra sona ermiştir. El Kaide'nin 11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi'ne saldırması Bush yönetimine, Saddam Hüseyin'i tamamen saf dışı bırakmak adına Irak'a saldırıyı meşrulaştırmanın yollarını aramasında güç vermiştir. 9/11'i Usame Bin Ladin tasarlamış olmasına rağmen Bush yönetimi Hüseyin'in suç ortağı olduğunu öne

²⁴⁰ Youtube, “President Bush Axis of Evil Speech”, <https://www.youtube.com/watch?v=btkJhAM7hZw> (Erişim Tarihi: 05.03.2018)

²⁴¹ William L. Cleveland, *a.g.e.*, ss. 596-597.

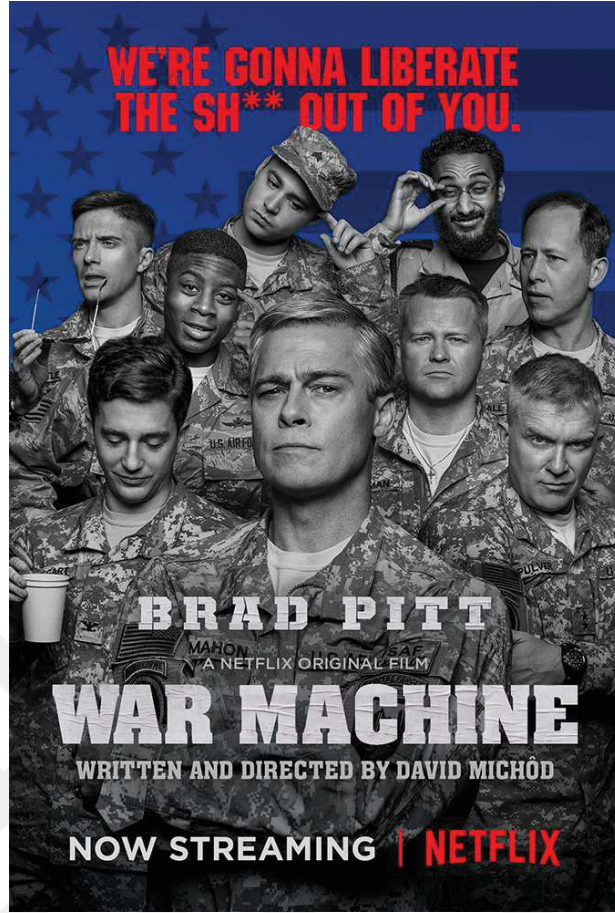
sürmüş ve kitle imha silahlarını Irak'ın barındırdığını kanıtlayan istihbarat raporlarını tartışmıştır. Bu, 23 Mart 2003'te başlayan müttefik saldırıları meşrulaştırmak adına kullanılan başlıca taktik olmuştur. Saddam Hüseyin bir ay sonra yakalanmış ve 2006'da idam edilmiş; Irak'ta kitle imha silahlarının bulunduğu dair hiçbir kanıt bulunamamıştır. Tüm bu süreçler özellikle Hollywood filmlerinin yansıttığı gerçekliklerle farklılaştırılmış, anlatılar tarihi olanların ötesinde bir milliyetçilik dalgasının yansıması haline gelmiştir²⁴². Afganistan savaşında olduğu gibi Irak işgalinde de ABD savunma silahlarını medya ve kültürlenim üzerinden göstermiş ve Hollywood sinemasının yarattığı birçok imgelem o anın koşullarında imaj yaratmak adına şekillendirilerek ABD'nin dış politik çıkarlarınınca kullanılmıştır.

3.2. ABD'nin Irak ve Afganistan İşgalini Sinemada İmgeleştirmesi

11 Eylül ABD'liler için travmatik olduğu kadar dünya için de bir o kadar şok etkisi yaratmıştır. Devam etmekte olan medeniyetler arası ötekileştirici dil, saldırıların ardından güçlenip her alana yayılmış ve ABD'nin dış politikasından iç politikasına kadar her alanda İslam medeniyeti ve onun temsilcileri terörle eşlenir hale gelmiştir. Özellikle sinema yoluyla daha önce yapılan doğu imgeleştirmeleri ve düşman arayışı hızla İslam medeniyeti üzerinde yoğunlaştırılmış ve Hollywood filmleri vasıtasıyla savaşın gerekliliği üzerine vurgu yapılmıştır.

2017 yapımı *War Machine (Savaş Makinesi)* filmi de Afganistan'daki bu açmazı gözler önüne seren bir Hollywood yapımı olma özelliği taşır. ABD'lilerin Afganistan'da neden bulundukları ve Afganların neden ABD'lileri topraklarında istemedikleri sorusuna verilecek bir cevap bulunamaz. 11 Eylül saldırıları ardından sorulan “neden bizden bu kadar nefret ediyorlar” sorusu güncellenir ve demokrasi adına nefer olan ABD hükümeti eylemleriyle halkın gözünde dost olarak görünmemesine anlam verilemez.

²⁴² Robert Eberwein, *The Hollywood War Film*, Blackwell Publishing, West Sussex 2010, s. 122.



Şekil 3.1.: *War Machine* filminin afişi²⁴³

War Machine filmi Afganistan işgalinden yıllar sonra dahi ABD'nin dış politik okumasını bizlere verir. Devletler, işgal altındaki halklarıyla ABD'nin yaptığı yardımları ve çabaları anlamamaktadır. *Mcmohan* yönetimindeki bir grup askerin Afganistan'daki süregiden iç karışıklığı ve terörü bitirmek için verdikleri bürokrasi savaşını konu alan filmde, *Mcmohan* ve çevresindeki idealist askerler harici diğer müttefik askerler vurdumduymaz ve isteksiz olarak savaşın içinde bulunup barışa katkı sunmadıkları görülür. Barış adına isimleri okunan askerler, zor koşullarda operasyonlara katılıp ABD bayrağını demokrasi uğruna hiç tanımadıkları bir ülkede dalgalandırmaktadır. Filmdeki alt metin okumalarında fark edilen en önemli nokta; eleştirel tutumların dahi ABD liberal görüşüne uygun bir sınıra tabi tutulması, orada bulunan kuvvetlerin bir işgal unsuru olarak değil, her ne kadar halk buna anlam veremese de işleri yoluna koyan bir barış unsuru olarak yer almasıdır. *Mcmohan* ve beraberindekilerin ülkeyi terk etmemek adına verdikleri mücadele, filmde destek alınan duygusal bir konuma getirilir. Film boyunca askerlerin orada kalması ve generalin planının

²⁴³ Internet Movie Database, "War Machine Poster",
<https://www.imdb.com/title/tt4758646/mediaviewer/rm3789368064> (Erişim Tarihi: 10.12.2017).

uygulanmasına dair seyirciye insancıl bir duygulanım verilir. İdealist generalin Afgan halkı adına barışmak ve demokrasiyi tesis etmek için yaptığı fedakarlıkları izlediğimiz sahnelerde Afgan halkının anlamsız tutumu, tembelliği, cehaleti özellikle vurgulanır hale gelir. Söylenceler arasında gösterilen eleştirel tavır, ABD’yi kendi eylemlerini de eleştirebilen demokratik bir yönetim övgüsüyle baş başa bırakır. Yanlışlar, sorunlu eylemler yapılmıştır ancak her şeye rağmen asıl amaç olan ABD’lilerin demokrasi uğruna hümanistik değerleri savunusu devam etmektedir. General *Macmohan*’ın da dediği gibi : “Biz yeniden inşa etmek, korumak ve sivil yaşamı desteklemek adına buradayız.”²⁴⁴.

Tartışmaya açık bir şekilde; 9/11’den önce yapılan fakat saldırıların hemen ardından haftalar ve aylar içinde sinemaya hızla uyarlanmış olan *Black Hawk Down*, *Behind Enemy Lines* ve *We Were Soldiers* gibi vatansever savaş filmlerinin döngüsü, yaygın olan şovenistik modu pekiştirmiştir. Aynı zamanda da *9/11*, *United93* ve *World Trade Center* gibi bir dizi yüksek profil 9/11 sonrası filmler; savaş ilan etmenin, milli irade kapsamında doğal ve kaçınılmaz olduğunu ima ettiği düşünülebilecek olan Irak ve Afganistan’daki savaş alanlarını *Ground Zero*²⁴⁵ ile ilişkilendirmektedir²⁴⁶. Bu filmleri ayrıca tarihsel bir miras olarak 9/11’in geleceğe taşınmasında büyük rol oynayan filmler olarak da ele almak gerekir. Afganistan ve Irak işgallerinin ardından amaca yönelik amansız idealize edilme durumunu en iyi anlatan alt metinler de bu filmlerde yer alır. *War Machine* filmindeki anlatıda olduğu gibi birçok film anlamsız bir düşmanlık üzerine ABD’nin değerlerini yıkmak ve dünya barışını zedelemek adına harekete geçen düşman karakteri üzerine yoğunlaşmıştır.

Hollywood sineması 11 Eylül’den sonra ne denli siyasetle bağlantılı hareket ettiği ve ABD’nin dış politikalarını onaylayan bir bakış açısı yaydığını gösteren en güzel örneklerden birisi de 9/11 saldırılarının ardından Hollywood’da büyük stüdyo temsilcileri, oyuncu sendikası başkanları, George W.Bush’un siyasi danışmanı Karl Rove ve lobici Jack Valenti’nin bir toplantıda bir araya gelmeleridir. Amerikan dış politikasının teröre ve Başkan Bush tarafından şer ülke olarak belirledikleri devletlere karşı olan politikalarına Hollywood’un sinema sektörüyle destek olması toplantının ana konusunu oluşturur. Karl Rove dürüst ve tarafsız olunması ve Huntington’un “Medeniyetler Çatışması” teorisinin

²⁴⁴ Youtube, “War Machine Official Trailer”, <https://www.youtube.com/watch?v=a9Jg20Ukf4E> (Erişim Tarihi: 05.03.2018).

²⁴⁵ 11 Eylül saldırılarının ardından İkiz Kuleler’in bulunduğu enkaz alanına verilen isim. 2011 yılında saldırının 10. Yılına özel müze de buraya inşa edilmiştir.

²⁴⁶ Guy Westwell, *Parallel Lines: Post-9/11 American Cinema*, A Wallflower Press Book, New York 2014, s. 259.

filmlerde işlerlik kazanması gerekliliğini vurgular. Siyasi olarak demokratların duyarlılığına dış politikada yatkın olan Hollywood Reagan dönemi cumhuriyetçi dış politikaları da nasıl onaylayabileceğini göstermektedir²⁴⁷. Başkan Bush'un konuşmalarındaki savaşın İslam'a karşı olmadığını tekrarlamasına rağmen filmlerde kullanılan birçok ayrıntı ve dinsel temalar oluşturulan imgelerle bir medeniyetler çatışmasının teorik uygulanımı halini alır. Özellikle 2001 yılından sonra çekilen *The Hurt Locker*, *Zero Dark Thirty*, *Lone Survivor*, *American Sniper*, *In The Valley of Elah* ve *United 93* gibi Oscar ödülleri ya aday olmuş ya da ödül almış filmler, ABD'lilerin Afganistan ve Irak'ı algılarında nasıl biçimlendirdiklerini de göstermektedir. Dış politikanın yarattığı ayrımcı üslup ve Amerikan pragmatizmine uygun yorumlamalar filmlerde kendine yer bulur.

Hollywood, ABD dış politikasını filmlerde alt metinlerle birlikte yoğun olarak işlemiştir. Irak ve Afganistan devleti bu filmlerde yoğun olarak geri kalmış ABD demokrasisi ve özgürlüğünü anlayamayan onların yardım taleplerini cehaletleri yüzünden geri çeviren vahşiler olarak göstermiştir. ABD'nin hipokrasiye yönelik dış politikasını destekleyen bir ifade şekliyle Hollywood; ABD'lileri iyiliklerin müsebbibi, Irak ve Afganistan vatandaşlarıyla diğer Müslümanları da aşırıcılığın, kötülüklerin timsali haline getirmiştir. Bazı filmlerdeki iyi Araplar ya da Müslüman karakterler de ABD ile sürekli iş birliğinde, onların dayatmış olduğu pragmatik felsefeyi benimsemiş hümanist özelliklere sahiptir. Sinema yoluyla kodlaşan dilde iyi olmak ya da seyircinin gözünde moral değerde iyiye yorulmak ABD'nin değerlerini kabul etmekle eş anlamlıdır. Aksi bir durumun oluşturulamaz olması yani iyi karakterin ABD değer ve yargılarına karşıt olması filmlerde beklenemez. Hollywood sanayisi ABD'li olmanın imajını yüceltirken diğer devletlerin vatandaşlarına müttefik ya da düşman olmasına göre ayrımlarla farklı imajlar çizer. Güçlü olma, hakim konumda bulunma imgesi, ABD'li olmakla eşlenir. Irak ve Afganistan gibi devletlerin vatandaşlarıyla boyun eğmeye mecbur kalmış söz hakkı olmayan cahil milletler olarak görülür. Dünya barışına katkı sunan ABD imajı altında ona karşı gelmiş terör destekçisi bir halk olarak Irak ve Afganistan'daki halk, asla nasıl ve ne şekilde devletlerini kurdukları ve var oldukları incelenmez. Onlar aydınlanmanın prensiplerini kaçırmış ve eğitime, demokrasiye yönetilmeye muhtaç dilsiz birer kukla pozisyonuna itilir. Hollywood filmlerinin bu ve benzeri yargılamaları karakterlerdeki psikolojik davranış kalıplarıyla açıklanır. Başrol oyuncularından ufak yan rollere kadar yapılan mimlemeler

²⁴⁷ Jean-Michel Valantin, a.g.e., ss. 146-147.

yoluyla seyirci davranış kalıplarını o millet ya da kültürle bağlantılamaya başlar. Yoğun olarak Ortadoğulu halkları gösteren figürlerin terörle bağintılanması da aynı mantığın bir ürünüdür. 9/11'den çok önce bile *True Lies* gibi filmlerde gösterilen Arapça konuşan karakterlerin terörize davranışları ya da *The Siege* filmindeki gibi sürekli sivillere saldırıya yönelmeleri ardışık bir denklemin sonucu haline gelmiştir. Denklemi kuran ABD Medeniyetler çatışması tezini dış politikada uygulamış ve sinema filmleriyle de kültürlenim alanına yaymıştır. Sürekli neyin ne olduğu yargıları üzerine algı eşiği kurulan seyirci sinema filmleriyle bir anlamlandırma oyununa sokulur. Arap=Terörist, Irak=Terör Devleti, Afganistan=El-Kaide gibi farklı eşleniklerle²⁴⁸ yaratılan imgelem ABD'nin dış politikada yapmak istediklerinin bir destekleyici unsuru halindedir.

3.3. Film Okumaları

Hollywood'un dünyaca refere edilen ödüllendirme sistemi de iyi ve kötü film standartlarını yine ABD'nin kendi pragmatist felsefesine uygun belirlenimini sağlar. Oscar'a aday olmuş ya da ödül almış filmler diğer filmlere göre yıllar sonra dahi üstün konuma getirilir. Dünyada güçlü bir prestij unsuru olarak verilen bu ödüller, sadece bir filmin sinematografik başarısına uygunluktan öte sinemasalın siyaset ve argümanlarına nasıl teslim edildiğinin de göstergesidir. ABD'nin kendi vatandaşlarıyla uluslararası referans sistemi haline getirdiği bu ödüller, filmlerin nasıl bir ABD'li imajına uygunluk içerdiğini de ilgilendirmektedir. Bu tezde Oscar ödülü almış ya da aday olmuş 9/11 sonrası filmler analiz edilerek Hollywood'un Irak ve Afganistan'ı nasıl imgeleştirdiği ve bunun üzerine uluslararası ilişkilerde birçok alanda etkili olan eşlenikleri nasıl yarattığı üzerine yorumlarda bulunulacaktır.

²⁴⁸ Herhangi bir biçimde birbiriyle oranlı bulunan.

3.3.1. Hollywood'un Yarattığı Irak İmaji



Şekil 3.2.: *The Hurt Locker* filminin afişi²⁴⁹

Filmin Künyesi

Yönetmen: Kathryn Bigelow

Oyuncular: Jeremy Ranner(Staff Sergeant William James), Anthony Mackie (Astsubay JT Sanborn) Guy Pearce (Astsubay Matt Thompson), Evangeline Lilly(Connie James), Ralph Fiennes (Takım Lideri)

Yapımcı: Voltage Pictures

Yapım: 2009, ABD

²⁴⁹ Internet Movie Database, "The Hurt Locker Poster", <https://www.imdb.com/title/tt0887912/mediaviewer/rm3004926720> (Erişim Tarihi: 15.12.2017).

Senaryo: Mark Boal

Görüntü Yönetmeni: Barry Ackroyd

Müzik: : Marco Beltrami, Buck Sanders

Süre: 131 dk

Tür: Dram-Tarihi-gerilim

Filmin Konusu

Savaşın ortasında uzaktan kontrol edilebilen bombaları etkisiz hale getirmek, yeni dünyanın en tehlikeli işlerinden birine sahip olan seçkin askerlerin çarpıcı bir tasviridir. Yeni astsubay *James* şiddetli çatışmanın ortasında, iyi eğitilmiş bomba imha ekibinin yönetimini üstlendiğinde astları olan *Sanborn* ve *Eldridge*'yi, umursamaz bir şekilde kentteki savaşın ortasına, ölüme aldırılmaz biçimde ölümcül oyunun içine sokunca çok şaşırtmıştır. Yeni çılgın liderlerini kontrol etmeye uğraşırken şehir birdenbire bir kaosa kapılır ve *James*'in gerçek kişiliği açığa çıkmaya başlar²⁵⁰.

Filmin Analizi

2008 yılı yapımı *The Hurt Locker* (Ölümcül Tuzak) filmi yönetmen *Kathryn Bigelow* tarafından çekilmiş ABD'nin Irak'taki direnişe karşı mücadelesini anlatmaktadır. Buradaki mücadelenin işgalci kuvvete karşı bir direniş olmasından ziyade var olan terörist grupların temizlenmesine yönelik olduğu mesajı verilir. Baş karakter William James'in yaptığı bomba düzeneklerini imha etme serüveni hem Iraklılar hem de ABD ordusu için faydalı bir eylemdir. Zira ABD'liler orada Iraklılar adına vardır ve demokrasinin temel prensiplerini insan haklarını yaygınlaştırarak terörist unsurların sonunu getirmenin mücadelesini vermektedir. Film her karesinde özellikle ABD'nin halktan yana bir sorunu olmadığı ve halk adına ki Irak halkı bunu her ne kadar anlamasa da Irak'ta bulunduğu mesajı verilir.

Sözde savaşın sivil cephedeki anlamsız yıkımının inkarının değişimini öneren Kathryn Bigelow *The Hurt Locker*'da (2008), militer bağlılığa dikkat çekmektedir. Zırhlı takımı ve kaskını giymiş olan kahraman, bomba imha timine yeniden katılmak için Irak'a döner. Eve dönüşün zorluğu hakkında yapılan birçok filmde olduğu gibi savaş dünyası, onu evde bekleyen cinsiyet karmaşasından daha uygundur. Onu bütün düşman çevresiyle

²⁵⁰ Internet Movie Database, "The Hurt Locker", <https://www.imdb.com/title/tt0887912/> (Erişim Tarihi 15.01.2018)

doğrudan kurduğu kontaklardan izole eden, bombayı etkisiz hale getirirken giydiği kostüm aynı zamanda da savaşın içgüdüsel heyecanı için bir metafordur. Aynı diğer güncel savaş filmlerinde olduğu gibi Bigelow; savaş esnasında her bir askerin sınırlı görüş karesiyle, bunun sağlamış olduğu bölük pörçük anlatılar arasındaki benzerlikten yararlanmıştır. Çağrıldıkları her bölgenin her bir köşesinde saklı olan tehlikeyi öngörmeye zorlanan birlikler tarafından tecrübe edilen altüst olma, paranoya hissini vurgulamak için *The Hurt Locker* hiç bir anlatı nesnesine sahip değildir. Bigelow'un, savaşın hayal edilemezliğini kavrama girişimleri; çevresindekiler, düşman ateşi tarafından vurulurken bombaları etkisiz hale getirme çabalarında her zamankinden daha gözü kara olan kahramanıyla birlikte savaş görevinin tekrar eden kesitlerini yeniden hareketlendirmeye bağlıdır. Anlatısı, tutkusunu baltalamış olduğu klasik savaş filminden elde etmiş olduğu şey; acıma formülünden istifade eden savaş mekanizması için tamamıyla bir cazibedir²⁵¹.

Irak bakımsız kalmış köhne yapılardan çıkmış bir savaş ülkesi halindedir. Yerel halk teröristlere unsurlar tarafından ABD'ye karşı kışkırtılırken karşısında ABD, olabildiğince hümanist değerler bütününe halka bakmakta, aralarındaki bazı sorunlu kişiler ve 'çürük elma'lar haricindeki ordu bütününe Irak'ın özgürleştirilmesi hedeflenmektedir. Böylelikle ABD'nin dış politik uygulamaları ve Bush'un doktriniyle bağıntılı bir metin filmde anlatıya kavuşmuş olur. Irak'ın özgürleştirilmesi adına birçok soruna göğüs geren ve canını ortaya koyan fedakar ABD askeri imajı, film karelerinde seyirci üzerindeki metni tamamlamak üzere defalarca tekrarlanır. Baş karakterin pazardaki çocukla tanışması ve ardından kurduğu ilişkide buna yönelik kompozisyonu tamamlamanın en kolay yolu haline getirilir. Çocuk karakter, baş karakterimize elindeki Hollywood filmlerinin DVD'lerini satmaya çalışır. İkisinin aralarında kurduğu diyalog ABD'nin nasıl bir kültür emperyalizmi uyguladığına da örnek teşkil etmektedir. Iraklı çocuk kendini ünlü bir İngiliz futbolcunun adı olan Beckham adıyla tanıtır. Elindeki Hollywood filmlerini överek baş karaktere filmleri satmaya çalışır. İkinci karşılaşmalarında filmlerin iyi olmadığını söyleyen baş karaktere karşı Iraklı çocuk Hollywood'da her şeyin olduğuna, eşcinsel ilişkilerden birçok alana kadar serbestlik ve özgürlüğe atıfta bulunur. Bu sahnede iki türlü eleştiriden bahsedebiliriz. Birincisi *Bigelow*'un muhafazakâr duruşuyla demokrat Hollywood politikalarına getirdiği eleştirel söylem, yani filmin amaçsal olarak yaptığı eleştiri diğeri de filmin alt metninde sosyolojik bir okumayla çıkarılabilecek olan kültür emperyalizminin izleridir. Iraklı çocuk bu filmleri

²⁵¹ Elisabeth Bronfen, *Specters of War: Hollywood's Engagement with Military Conflict*, Rutgers University Press, New Jersey 2012, s. 235.

kendi, kültürünün bir parçasıymışçasına benimser ve ABD’li askerlerle yakınlık kurar, onlar ülkelerini işgale yeltenen düşmanlar değil, kendilerini despottan kurtarmış özgürlük savaşçıları konumundadır. Bu yorumlama, çocuğun memnuniyet hali ve filmdeki gidişatta karakterin seyirciye benimsetilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

İlerleyen sahnelerde çocuğun ölümüne şahit olduğumuzda aslında ‘Amerikan hayali’ adına kurulan idealist sistemin çöküşü resmedilir. Burada ikonlaştırılan Amerikan hayali kavramı neyi ifade eder? Amerikalılar Irak’ta bir savaş adına var olmadıkları gibi kendi inançlarının güçlü savları için mücadele etmektedir. Bu, demokrasi adına savaşan özgürlük kahramanları mitiyle oluşturulan algı, diğer devletler tarafından da kabul görmesi elzem bir durum haline getirilir. Amerika’nın “Umut” olarak sunduğu kendi inanç sistemindeki güçlü yargılamalarıdır. Özgürlük, siyaset, ekonomi, bütün sistemler bu alarım içerisinde güçlendirilip yayılarak “umut” haline getirilir. ABD’nin öncülüğünde bu sistemlerin yayılması ve genişlemesi Amerikan hayali adını verdiğimiz ikonlaştırmmanın tanımını oluşturur. Filmdeki katarsis, hayatındaki her alana hakim olan bu ikonlaştırmayı temsilen baş karakter, dostluk kurduğu Iraklı çocuğun ölümüne şahit olur. Dolayısıyla ikonlaştırılan sistem de cahil halk tarafından reddedildiği için bir öfke ve uyarılmaya sebep olmaktadır. Filmin sonunda Jakobenizmin temsili bir anlığı oluşturulur. Halka rağmen özgürlük ve demokrasi gelmelidir, aksi takdirde ABD’nin yaydığı ikonlaştırılmış olan Amerikan hayali sekteye uğrayarak barışa dair istikrar bozulup dünya yaşanılmaz bir hal alacaktır.

Yaratılan Irak imajı acziyeti temsil etmektedir. Irak, hem iç hem de dış ilişkilerinde esir edilmiş devletten ziyade işgal altındaki bir topluluk olarak resmedilir. Devletin herhangi bir belirtisi söz konusu değildir. Kandırılan cahil halkı yönetenler teröristler olarak gösterilir. Teröristleri temizlemekle görevli ABD’li askerler aynı zamanda devletin de kurucuları sayılmış olur. Filmdeki bu Amerikanist söylemin sürekli kendine çıkarsadığı iyilik fenomeni bir süre sonra Iraklıların kötülüğün temsili ve aralarında Amerikalılaştırılarak kurtarılacak Iraklı çocuklar gibi ortada olanların var olduğu bir geniş sosyolojik katman oluşturur. ABD’nin Irak’taki güçlerinin kendilerini bu devletin koruyucu ve kurucu unsuru olarak sunması *Bigelow*’un kasıtlı olarak milliyetçi duygularla vermek istediği metinler olarak karşımıza çıkar. Bu çıkarımda bulunmak için elimizdeki birçok sahnede gösterilen Iraklı imajlarının olumsuz moral değerlerce yaftalanması örnekleri vardır.

The Hurt Locker’da, Amerikalı askerlerin çuvalar arasına saklanmış bomba düzeneği bulmasıyla olay örgüsü başlar. ABD’li askerler bombaların kuvveti ve dizaynını

öğrenmek için son teknoloji araçlardan, ustalıklı teknokrat bir edada yararlanmaktadır. Her birinin işinde uzman oldukları konuşma ve eylemlerinden belli olan askerler soruna çözüm üretmek adına bomba düzeneğini imha etmek için ürettikleri uzaktan kumandalı bir aracı bomba düzeneğinin yanına yollarlar. Minik aracın yolda bozulması sonucu içlerinden birisi bomba imha kitini giyerek düzeneği yok etmek için göreve başlar. Tam burada yönetmen, Hollywood'un diğer Irak ve Afganistan üzerine odaklandığı filmlerde kullandığı milliyetçi dili yoğunlaştırarak seyirciye yansıtmaya başlar. Filmi izleyen bir ABD'li, askerleri adına ve yapılan görevin karmaşıklığı ile profesyonelliği arasındaki alışımdan heyecan duyarken bir Iraklı neden Irak'a saldırı için sunulan kitle imha silahlarının bulunamamasına rağmen işgal edilmiş, dağıtılmış devletin tepkisinin tamamen terörle bir tutulmasına anlam veremeyecektir. Sürünceme arasındaki algılayışta Hollywood'un klasik paranoyası ve idealleştirilen Amerikan miti ortaya çıkar. Asker düzeneğe yaklaştıkça olacak olaylar ve aksiyon seyirciye tesir etmeye başlamıştır. Düzeneğin imha kiti kurulurken bir anda kamera çevresinde dönmeye başlar ve bir kasap dükkanının önünde elinde telefon tutan Iraklıya odaklanır. Askerler telaş içinde telefonu bırakmaları için bağırmaya başlamıştır. Kaos içinde kalan operasyonda kamera, seyirciye sorgulanmak üzere güçlü bir alt metin verir: "Iraklılar tüm barış ve demokrasi uğraşımıza karşın bizden hala nefret ediyorlar." Evlerin camlarına çıkmış insanlar, askerleri ve süregiden karmaşayı heyecanla izlemektedir. Operasyon esnasında keçileriyle oradan geçen bir Iraklı ve sadece yoldan geçmek isteyen bir gençle de karşılaşılır. Son durumda elinde telefon bulunduran Iraklıya ikazlar devam eder. Bu üç müdahil Iraklı bize film boyunca verilecek olan mesajın içeriğini gösterir. Halktaki cehaletin, onların neyin iyi ve kötü olduğu ayırdına varamayan amansız bir nefretle hareket eden bir hastalık haline dönüştüğü gösterilmeye çalışılır. Yıkılmış ve bitap hale gelmiş Irak ve vatandaşları ABD'nin kurtarıcılığına muhtaç olmasına rağmen aksi bir davranışla onları terörle tehdit etmektedir. Kendi ülkelerini işgale yeltenen düşman askerine karşı gelmek "terör" olarak biçimlendirilir. Telefona birkaç rakam tuşlayan Iraklı, kasap dükkanından kaçarken caddede büyük bir patlama duyulur. Bomba düzeneğini imha etmek için orada bulunan asker kaçarken ağır çekimde patlayan bombanın sahnede akışını izleriz. Moderniteyi benimsemiş Batı, kendini güçlü teknolojileri sayesinde korurken karşısında hala eğitilememiş ve moderne yaklaşamayan Doğu halkları sadece tahrip etmek ve yıkmak olan görevlerini yerine getirmektedir.

Üstün teknoloji ve askeri profesyonelliğin sürekli vurgulandığı filmde *Jeremy Renner*'ın oynadığı baş karakter, erkek kimliği üzerinden askerlikle kendini bağlantılamıştır.

ABD'deki evine döndüğündeki amaçsızlık hali ve askeri alanda kendini kurguladığı erkek kimliği, devletin istediği vatanseverliğin bir şartı olmasının yanında erkek kimliği de askerliğin bir gerekliliği olarak vurgulanır. Bir Iraklının teröristler tarafından vücuduna bomba düzeneği yerleştirilmiş halde sokağa salındığı sahne Iraklıların ABD'liler gözünde ne denli aşağılandığının da kanıtını oluşturmakta, çizilen Iraklı imajını bizlere sunmaktadır. Masum olan Iraklının, teröristler tarafından zorla bu duruma itildiğini yalvarmaları ve vücudundaki düzeneğin bozulamayacak şekilde kompleks hale getirilmesinden anlarız. Askerler öncelikle müdahil olarak uzakta dizlerinin üstüne çöktürülen Iraklıyı izler, ardından baş karakterimiz bomba imha kitini giyerek olaylara müdahale etmek için olay yerine gelir. Profesyonellik, hızlı ve kendinden adım kararlar peşi sıra izleyiciye gösterilir. Askerler ne yaptıklarından ve sonuçlardan olabildiğince emin modern sanayinin tüm matematiksel kodlamalarıyla donatılmış güçlü ordunun temsilcileridir. İzleneyi bozan arada kalmış olan tercümanlık görevindeki Iraklı, devşirme bir askerdir. Iraklı asker, yüzünde bulunan maskeyle karşımıza çıkar. Kimliksizleştirilen Iraklının aslında, film için gerçekçi bir yansıtmanın ürünü olarak var olduğu söylenebilir. İşgal kuvvetlerine yardım ettiği için ailesine zarar gelmemesi adına bu durum açıklanabilse de aslında temsil ettiği kimliksizleşen bir millet ve ordunun da tasviridir. Sürekli yardım dilenen Iraklıya karşı tercüman, yardım edilmesi gerektiğini ve bir aile babası olduğunu söyler. Israrlı yardım tekliflerine karşı biraz kızarak yapılması gerekli insani müdahaleyi yeri ve zamanı geldiğinde yapacak olma bilinciyle hareket ettiğini belirleyen davranışlarla yardımı kabul eden *William James* temkinli bir şekilde bomba düzeneğini bozmak için Iraklının yanına gider. Burada gelişen diyalog filmdeki üst imaj ABD'li kategorisini sürekli nasıl vurgulandığını gösterir. Iraklı vücuduna sarılmış bombalarla öylece bekleyip panikle yalvarmaktayken, ABD'li asker bir lütuf olarak onu kurtarmak için çaba sarf eder. Yanına gelen bir asker durumun ne denli kötü olduğunu ve bunun intihardan farksız olduğunu söylemesine karşın vazgeçmez. Tamamen mantık çıkmazları ve aşırı propaganda içeren bu sahnede seyirciye verilen bir askerin ne denli vicdanlı ve barışçıl olabileceği; bir halkınsa ne kadar cahil ve savaş tutkunu olabileceğine dair izlenimlerdir. Halkın gözleri önünde yardım etmeye uğraşan *William James* sonunda pes eder. Canlı bombadan uzaklaştığı esnada patlayan bomba düzeneğiyle büyük toz bulutu altında yıkımı izleriz. Sekansların ardı ardına gösterdiği vicdanlı bir ABD'linin kendi askerleri için orada olduğu kadar Iraklılar için de bulunduğudur. Iraklılarsa tüm bu prensiplere karşın ahlaken yozlaşmış cahil bir halk olarak "iyi" nosyonuna yaklaşamayan şer ekseninde kaybolmuş bir millet olarak resmedilir. Sivil halktaki en

zararsız kişiler dahi bombaların tuzağına çekilebilir ya da umulmadık anlarda insanlara zarar verebilecek konumlara gelebilir.

Terör film boyunca bir grup topluluğun elinden alınıp görünmez bir satha yayılmıştır. Her an her yerde bomba düzenekleri ve sivil insanlar tarafından terör saldırısında bulunma ihtimali vardır. Hiçbir yer evler, sokaklar, hastaneler, okullar güven içinde değildir. Sadece ABD'nin sınırlarını çizdiği alanlar için güvenlik söylemi geçerli olabilir. Filmde yansıtılan tabloda askeri alanın dışındaki her yer patlamaya hazırlanmış bir mayın tarlası misali tehlike saçar. İnsanlar güvenilmezdir ve sokaklar özgür değildir. Askeri bölgeye girildiğindeyse seyirci özgürlüğün ve güvenin var olduğunu hisseder. ABD'nin bulunduğu her alan ve özellikle askerleriyle pekiştirdiği güvenli bölgeler yaşanılabilir yerlerdir. Dünya üzerindeki askeri üslerinin güvenlik endeksli açıklamalarına paralel bir söylem film boyunca bu güncel bölgelerde seyirciye aktarılır.

The Hurt Locker Irak'ta bulunan Amerikan askerlerinin nasıl bir vatanseverlikle ülkelerine bağlı olduklarını ve bağlı olduğu milli değerlerin dünya adına barış ve huzur getireceğini inançlarının tasdik eden bir öyküye sahiptir. Kurulan bomba düzeneklerini imha eden askerler gibi ABD'de dünya barışına karşı düzenlenen sinsi saldırıları yok etmek ve insanların özgürlüğünü sağlamak adına var olan koruyucu bir devlet konumundadır. Iraklılar ise ne yaptığını bilmeyen cahil bir halk olarak resmedilir. Irak devletinden sadece basit emsallerle bahsedilir. Güçsüz, kendi ülkesinde asayiş sağlamayan teröristlerce çeşitli yapılanmaların esiri haline gelmiş Irak devleti imajı film boyunca pekiştirilir.

3.3.2. Hollywood'un Yarattığı Afganistan İmajı



Şekil 3.3.: *Lone Survivor* filminin afişi²⁵²

Filmin Künyesi

Yönetmen: Peter Berg

Oyuncular: Mark Wahlberg (Marcus Luttrell), Ben Foster (Matt Axelson), Emile Hirsch (Danny Dietz), Taylor Kitsch (Mike Murphy), Eric Bana (Erik Kristensen)

²⁵² Internet Movie Database, “Lone Survivor Poster”, <https://www.imdb.com/title/tt1091191/mediaviewer/rm3473595136> (Erişim Tarihi: 15.12.2017).

Yapımcı: Film 44

Yapım: 2014, ABD

Senaryo: Peter Berg, Marcus Luttrell

Görüntü Yönetmeni: Dino Parks

Müzik: :Steve Jablonsky

Süre: 121 dk

Tür: Dram, Biyografi, Aksiyon

Filmin Konusu

Deniz komandosu *Marcus Luttrell* ve ekibi 2005 Haziranının sonlarına doğru, kötülüğüyle nam salmış Taliban lideri *Ahmad Shah*'ı yakalama ya da öldürme görevine çıkarlar. Dağ çobanlarıyla karşılaşp onları yakaladıktan sonra, çatışma kurallarına uymaktan ya da esir alınmaktan başka şansları kalmaz. *Marcus* ve takımı, modern bir savaş halinin en cesur çabalarından birinde, hayatlarını kurtarmak için savaşmaktadırlar²⁵³.

Filmin Analizi

Peter Berg'in yönettiği *Lone Survivor (Son Kalan)*, Akademi ödülleriinde teknik dallarda iki adaylık hakkı elde etti. Herhangi bir ödöl almasa da adaylığı ve anlattıkları itibariyle tezde incelenmeyi hak eden, çekildiği dönem itibariyle gişede de iyi bir başarı elde etmiş bir filmidir *Lone Survivor*. Bir grup Navy (donanma) SEALs²⁵⁴ askerinin Taliban'a karşı düzenlediği operasyonu ve operasyon esnasındaki durumlarını konu alıyor. Tipik bir Rambo tarzı milliyetçiliğin savunusunu yapan filmde Amerikan popülizmi ve askeriyeeye duyulan hayranlık her sekansta üstü vurgulanan metinler halinde seyirciye sunulmuş ve yönetmen özellikle Afganistan ve Afganlara dair çizdiği imajla günümüzde de ABD politikalarının eşgüdümündeki politikaları betimlemiştir.

Navy SEALs askerlerinin yani bahriyelilerin ne denli zor koşullarda eğitim aldıkları teması filmin giriş sekansıyla seyirciye sunulur. Ardından birçok filmde gördüğümüz güvenlikleştirilmiş alan olarak askeriye ve iç/dış ayrımıyla bu alanın yüceltilmesine şahitlik ederiz. Tıpkı *Hurt Locker* filminde olduğu gibi askeri alanlar Afganistan toprakları içerisinde

²⁵³ Internet Movie Database, "Lone Survivor", https://www.imdb.com/title/tt1091191/?ref_=fn_al_tt_1 (Erişim Tarihi 16.01.2018)

²⁵⁴ ABD Donanması'nın özel kuvvetleri.

tek güvenli ve yaşanılabilir mekan olarak sınıflandırılır. Hollywood filmlerinin söz birliği etmişçesine bu ortak zeminde bulunmaları gerçekte olan işgalci kuvvet olma durumlarının yansımından çok, ikili bir oyunun göstergesi konumundadır. Askerlerin günlük hayatlarındaki güvenin verdiği rahatlıkla üs sadece teknik bir askeri yapıyı ifade etmez, aynı zamanda bu üs, dışındaki hayatın sadece savaşa ve savaşmaya dair olduğunu da ifade eden bir devlet içi faktör haline gelir yani kendi ana vatanlarını temsil eder. Ayrımın temelinde tıpkı dış politikada olduğu gibi iç/dış ayrımı körüklenerek, bulundukları ülkenin terörle eşleniği sağlanır. Özellikle askerlerin bu statüleri onların savaşta bile kendi anavatanlarında hissedebilecekleri özgürlüğü vermeleri, savaşın zorluğunu cephe hattı ve üs arasında ayrım gözeterek kurgulamaları başlı başına savaş gerçekliğini bir yaratılmış simülasyona çevirmektedir. *Lone Survivor*'da bu kurgulanım alanını yoğun olarak işleyerek bizlere savaşın nasıl bir statüye evrildiğini gösterir. Tehlike Irak ya da Afganistan'daki üs dışı alanlarda mevcuttur. Devletler terörizedir ve güvenli alanlar askerlerin kendi toprakları ya da bunları temsilen üsleridir.

Afgan terörist *Ahmad Shah*'ı yakalamak üzere göreve çıkan bir grup bahriyelinin yaşamda kalma mücadelesi, Hollywood tarafından tıpkı diğer savaş sonrası hayatta kalmaya çalışan bir grup ya da kişiyle kimlikleşmiş Amerikanizmi temsil eder. Tüm kurgunun kilitlendiği ve ana metinlerin vurgulu şekilde milliyetçiliğe kaydığı yer, bahriyeli askerlerin pusuda köyü gözetlerken ikisi genç birisi yaşlı olan keçi çobanlarıyla karşılaştığı sahnedir. Askerlerin buldukları çobanlar önce kaçmak ister ardından bir kovalamacayla yakalanırlar. Grup içerisinde çobanların öldürülüp öldürülmeyeceği yönünde bir tartışma başlar. Çobanlar öldürülmezse, yerleri ifşa olacak ve belki de hayatları tehlikeye girecektir. Öldürülme ihtimalleri de *Marcus* karakterinin ısrarla reddetmesiyle ortadan kalkar. Israrlı reddinin ardındaki temel, ABD'lilerin Afganları öldürmek değil, özgürleştirmek için orada olduklarıdır. Dünyada yaratılan masum insanların savaşlarda öldürüldüğü algısını ortadan kaldırmak için her türlü fedakarlığı yapabilecek asker imajı, masum sivillerin hayatlarını düşünen bir asker olan *Marcus*'ta vücut bulur. Tartıştığı takım arkadaşlarını ikna ederken son kararı veren takım lideri de çobanların bırakılmalarını emreder. Bırakılan siviller kısa sürede Taliban militanlarına haber vererek askerlerin bulunduğu bölgeye saldırılarını sebep olur.

Filmdeki taraflı yorumlamanın başından sonuna kadar Amerikan değerlerine atıfta bulunulan popülizmle örtüştüğü görülür. Siviller, operasyonu tehlikeye atmalarına rağmen

serbest bırakılır. Bahriyeliler, Amerikan değerleri adına hiçbir sivil ve masum insana zarar vermeyecek hatta kendi canlarını siper edecek kadar demokrasi ve insan hakları savunusundadır. Seyirci tarafından algılanması istenen durum ABD’lilerin fedakarlıkları ve savaşta yer alan üstün konumlarına rağmen masum insanları gözetmeleridir.

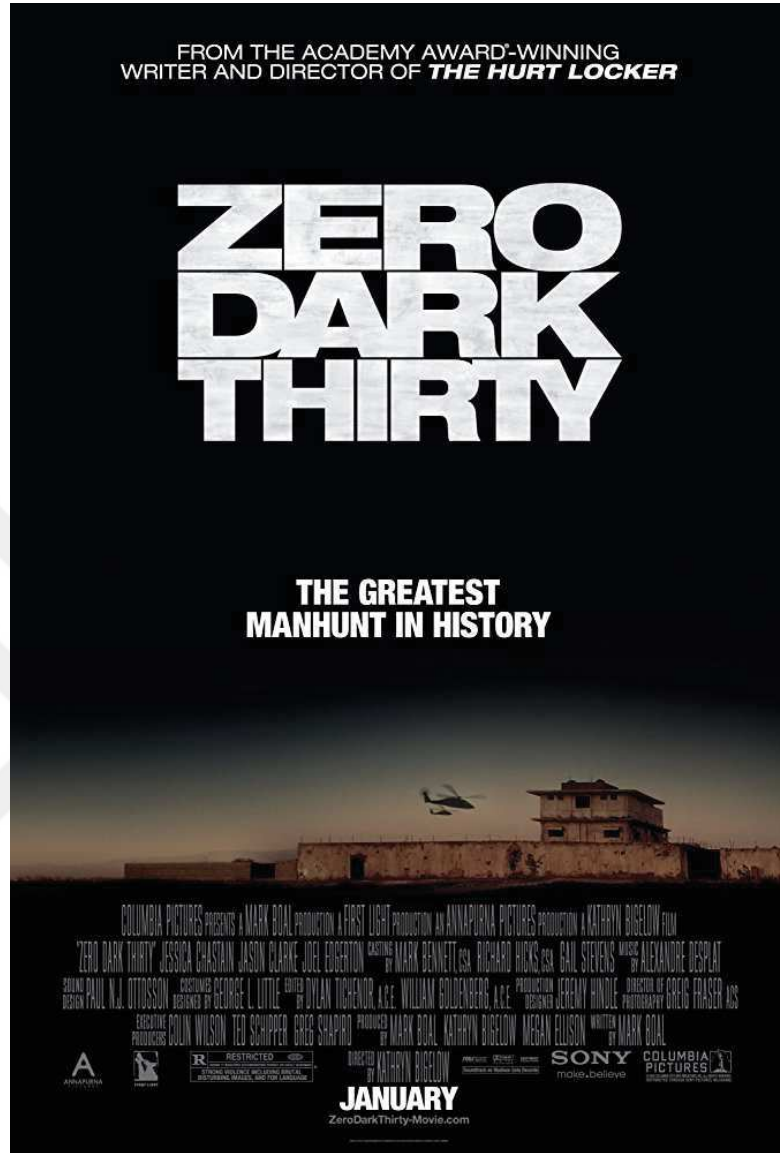
Askerlerin sivilleri serbest bırakmalarının ardından saldırıya uğramaları filmde seyirci tarafından ABD’lilerin 11 Eylül saldırılarının ardından sürekli tekrarladıkları soruyu zihinlerinde oluşturmalarına yetmiştir: “Neden bizden nefret ediyorlar?” *Marcus* karakterinin bu denli özverili ve insan hakları savunucusu pozisyonundaki söylemi ABD’li askerlere karşı yapılan davranışa bir anlam verilemezliğe yol açar. Dil bilmeyen Afganların yabancı birer yerli örneği teşkil ettiği filmde, özellikle askerlerin tartışmaları arasındaki hırçın tavırları da sürekli aynı sorunun tekrarını seyirciye aksettirir. 11 Eylül’den bu yana ABD’nin doğu toplumları ya da Müslüman coğrafyada neden nefret uyandırdığına dair sorusu, bir cevap alınmaktan ziyade bu kadar özgürlük ve insan hakları adına güzel işler yapan ve düşünceler yayan bir topluluktan “neden” diğer toplumlar nefret ederin farklılaştırılmışıdır. Buradaki durum sorulmak istenen bir soru değil, bir anlam verememezlik durumu olarak bu durumun sebepsizliğinin vurgusudur. Hollywood filmleri bu soruna karşın verdiği cevap: Geri kalmış diğer toplumlar Amerikanizmin idealleştirdiği dünyayı ve onun olumlu getirilerini görmemekte ısrar etmekte ve olumsuz yanlarını törpüleyerek göze batması adına bu ideal sistemi yıkmaya çalışmaktadır. *Lone Survivor*’da bu ideal dünya tasarısına ayak uyduramayan vahşi ve cahil Afganların terörize gruplara nasıl yardım edebildiğini göstermiş olur.

Marcus’un dile getirdiği hümanist fikirler takım arkadaşlarının bir bir ölmesine sebep olurken kendisi zor koşullarda yine “iyi” Afganlar tarafından kurtarılır. Kendisine yardım eli uzatan kişiler Hollywood’un yine doğudaki dost şemasına uyan tipolojisini bir örneğini oluşturur. Yarım yamalak da olsa İngilizce bilen, Batılı değerleri kendi baskın koşullarında olabildiğince benimsemiş, ABD’lilerin Amerikanizmini düşmanlaştırıcı bir statü olarak değil, bir koruyucu unsur olarak gören karakter yapıları Irak ve Afganistan’ı konu alan her filmde karşımıza baş karaktere yardımcı olan bir yan rol olarak çıkar. Tipolojik bir tek tipleştirici örnek olarak dış politik atılımındaki merkez-çevre ülke ikilemine benzer Irak ve Afganistan’da bulunan askerler de, merkez ülke konumlarının ekseriyetinde çevre ülke konumundaki dostlarıyla ilişki kurar. Bunlar; hükümet ya da kendi politik konumlarına yatkın olmadığı takdirde muhalif olan kitleden Batılı kesime yakınlık duyabilecek olanlar

olarak gösterilir. *Lone Survivor*'daki bu iyi Afganlar *Marcus*'un kurtulmasına yardım eder ve filmin sonunda köylerini basan Taliban'a karşı da onu korurlar. Son sahnede *Marcus* kendisine yardım eden Afganların lideri pozisyonundaki *Glub*'ı da köyden kurtararak Taliban'ın ona zarar vermesini önlemeye çalışır ancak diğer askerler bunu yapamayacaklarını söylerler. Burada da ABD'nin kuruluşundan bu yana göçmen politikasında da izlediği özgürlükler ülkesi olarak devletlerdeki muhaliflerin kendilerine kurtuluş olarak gördükleri bir pozisyonun onanmasını izleriz. *Glub* askeri bölgeye götürülemese de Afganistan'da bulunmak istemeyen ve istemeyecek olan idealize özgür fikirlere de atıf yapmış olur. Afganistan iyilik adına düzeltilebilecek bir ülke değildir ve gelişmiş kendini yeniliklere açanların kaçış yolu, onları koruyan özgürlükler ülkesi Amerika alt metinde işlenir.

Marcus vicdanı ve insani değerlere atfıyla arkadaşlarının canlarına mal olan bir sürecin masum tanığıyken Afganların kendileri cehaletin yayıcısı, kaba ve geri kalmış sanık durumunda gösterilir. İçlerinden *Marcus*'a yardım edenler gibi kişilerin de barınmasına karşın bunlar genel manzarayı bozmaya yetmeyecek kadar azınlık konumundadır. Özellikle senaryonun işlenişine bakıldığında filmin en başta Afganlarla Talibanlılar arasındaki dayanışmayı betimleyerek terörü destekleyen halk imajı yaratması sonrasında senaryoda rötuşlarla tıpkı *Birth of Nations* (Bir Ulus Doğuyor- 1915) filminde olduğu gibi bir topluluğun topyekûn kötülenmesi ya da aşağılanmasına sebebiyet vermemek adına aynı yapıdan iyiliksever, kendini Batılı değerlerle barışık hale getirmiş kişiler ortaya çıkartılır. Gerçeklikte olay örgüsünün nasıl geliştiğine dair bilgimiz sadece bir anlatıcının kendi deneyimindeki öznel betimlemelere dayanır. Filmin başında yazan gerçek bir öyküden alınması onu gerçekliğe yatkın kılar ancak gerçekliği oluşturmak adına bunu yapmış olur. Afganların nasıl bir sosyolojik travma yaşadıkları ya da tarihlerine dair hiçbir bilgisi olmayan seyirci, sekanslar arası çizilen imaj değerlerince yargılamalarda bulunur. Filmin bitmesinin ardından oyunculuklar, senaryo ve soundtrack konuşulacaktır ancak alt metin seyircinin bilinçaltında Afganlara dair bir imajın betimini bizlere sunar. Bir Afgan'la karşılaştığımızda ona dair fikrimiz eğer özel bir araştırma ya da ilgi alanımız yoksa bu filmin anlatılarda boğduğu milliyetçi yadırgamalar üzerine olacaktır. Kimse Afganistan'ın nasıl bir sosyo-psikolojik evrede olduğuyla ilgilenmez. 11 Eylül sonrası haklı savaşın kurbanları olarak çocuklar gösterilse dahi bu onların ebeveynlerinin ve ailelerinin birer yansıması haline gelir. ABD, Batılı müttefikleri yüzyıllar boyu sömürgecilik hareketleriyle bu ülkeleri geri bırakmış olmaları perde de suçlanacak ve yadırganacak bir tema oluşturmaz.

3.3.3. Hollywood'un Yarattığı Terör Miti



Şekil 3.4.: Zero Dark Thirty filminin afişi²⁵⁵

Filmin Künyesi

Yönetmen: Kathryn Bigelow

Oyuncular: Jason Clarke (Dan), Reda Kateb (Ammar), Jessica Chastain (Maya), Kyle Chandler (Joseph Bradley), Randy Quaid (Jimmy), Jennifer Ehle (Jessica)

Yapımcı: Columbia Pictures

Yapım: 2012, ABD

²⁵⁵ Internet Movie Database, “Zero Dark Thirty Poster”, <https://www.imdb.com/title/tt1790885/mediaviewer/rm754471424> (Erişim Tarihi: 15.12.2017).

Senaryo: Mark Boal

Görüntü Yönetmeni: Greig Fraser

Müzik: : Alexandre Desplat

Süre: 157 dk

Tür: Dram-gerilim

Filmin Konusu

Maya, ilk deneyimi 11 Eylül 2001’de Amerika’ya saldırmış El Kaide’yi takip eden tutukluların sorgulanması olan bir CIA ajanıdır. Tutuklulara uygulanan ekstrem baskıda isteksiz bir katılımcıdır fakat şuna inanmaktadır; gerçekler belki de yalnızca bu tip taktikler aracılığıyla elde edilecektir. Birkaç yıldır, El Kaide lideri Usama Bin Laden’in bulunduğu yeri açığa çıkarmaya öncülük etme çabalarında kararlıdır. En sonunda, 2011’de çabaları işe yarar ve Amerikan Deniz Donanması Bin Laden’i yakalamak veya öldürmek için gönderilir. Fakat sadece Maya, onun nerede olduğundan emindir²⁵⁶.

Filmin Analizi

Kathryn Bigelow’un *The Hurt Locker*’dan sonra çektiği ikinci film olan *Zero Dark Thirty* (*Karanlık Operasyon*), Irak’ın ardından Afganistan’daki ABD askerlerinin demokrasi uğruna ciddiyetle mücadelelerini işler. Filmin açılış sekansından son sahnesine kadar yine *The Hurt Locker* filminde olduğu gibi neden orada olduklarının farkında bir grubun muntazam görev anlayışının öykülendirilmesini izleriz. Kişilerin Afganistan’a nasıl geldikleri ve niçin bu görevlerde bulundukları filmin içindeki metinlerle sağlamlaştırılırken başlangıç noktası sözlerle dile getirilir. 11 Eylül’ün direk atıf yapılmadığı filmde sürekli yaşanan terör olaylarının basit bir istisna olarak 11 Eylül’ün Afganistan işgaline sebep olmadığını, hala devam etmekte olan bir terör dünyasından bahsedilmesi gerektiğini vurgular. Özellikle filmdeki Usame Bin Laden’le özdeşleştirilen çözüm noktası tek kişiyle terörü yan yana getirirken görüntünün dili İslam ile terörü birleştiren bir kodlamaya yönlendirir.

CIA’de görevli Maya karakterinin tüm film boyunca Usame Bin Laden’i yakalamak adına uğraşını izleriz. Giriş sekansındaki işkence sahneleriyle başlayan süreç film boyunca

²⁵⁶ Internet Movie Database, “Zero Dark Thirty”, https://www.imdb.com/title/tt1790885/?ref=ttfc_fc_tt (Erişim Tarihi 16.01.2018).

birçok Afgan ve Arap tarafından korunan Bin Laden'in yakalanışına kadar devam eder. Irak ve Afganistan savaşlarını konu edinen diğer filmlerde olduğu gibi *Zero Dark Thirty* de yine ABD üslerinin koruyucu ve özgürleştirici gücünü hissettirir. Buradaki temel ayrım diğer filmlerin aksine bu filmde ABD üssünün saldırıya uğramasında yatmaktadır. Afganları taşıyan bir araç üssün önünde durur, ajanlar tarafından çevresi sarılır ardından araçtan inen bir kişi "Allah-u Ekber" nidalarıyla üzerindeki bombaları patlatır. Tipik bir dinsel terör vakası haline getirilmeye çalışılan Irak ve Afganistan müdahaleleri *Zero Dark Thirty* gibi filmlerin basit kodlamalarıyla siyasetten uzak ve tarihle ilgilenmeyen geniş halk kitlelerine birçok imaj yargısı sunar. Buradaki en basit eşlenik bir din ile terörün birbirine örtüştürülmesidir. Filmin başındaki sahnelerden sonuna kadar Afganistan'ın ne kadar geri kaldığını, ancak Kuveyt gibi ABD müttefiklerinin idealize ABD hegemonyasında özgürce yaşayan müreffeh devletler olduğunu görürüz. Afganların cehaleti ve vahşilikleri onları geri bırakmıştır. Modern ABD'de CIA ajanları kendi ofislerinde çalışırken toplantılarla birçok operasyonu planlayıp uygulamaya koyarken ki tablo, bildikleri dünyanın özgürleştirilmeye muhtaç olan geri kalanına dair üstten bakıştır. Çelişkili sekanslar olarak Afganistan sahnelerinin ardından hızla CIA ofislerindeki toplantılara dönülür, bilgiyi elinde bulunduran modernist ABD'liler her türlü planı ve bilgiyi sonuna kadar hakim vaziyette kullanmaktadır. Afganların ya da geri kalmış Doğu kültürünün yapabilecekleri; saklanmak, kaçmak ve terörle insanları korkutmak üzere farklılaştırılmış eylemlerdir. Büyük ekranlarda son teknoloji ofislerinde güven içinde dünyayı izleyen CIA büroları ve fakirlik içinde her an terör saldırıları ve cinayetlerle yaşayan Afgan halkı arasındaki ikili okuma filmdeki ana metni ABD'nin hegemonyasından ve pozitivist güç mekanizmasından kaçılmayacağı üzerine kurulur. ABD'liler istedikleri bilgiyi ele geçirebilmekte, her şeyin farkındalığı ve gözlemlene yeteneğiyle eşlenik olan verili bilgileri güçlü olmanın koşulu olarak sahiplenmektedir.

Zero Dark Thirty'nin baş karakteri Maya, erkeklerin egemen alanı içerisinde bir kadın figürü olarak ABD'nin sadece terörle değil, aynı zamanda cinsiyet arası eşitsizliklerle mücadelesinin de bir prototipini oluşturur. Bunu yaparken kadın figürünü erkek simgesinin altında eritip bir alışımdan meydana gelen erkekleşmiş bir kadın karakteri yaratmaktan da geri durmaz. Savaşçı ne istediğini bilen ve erkek dünyasına bir kadın olarak egemen olan, aynı konumu isteyen bir cinsiyetçilik filmdeki diğer önemli metni oluşturur. Kadın-erkek eşitliği skalasındaki bu genişleyen kümede kadını, erkeğin alt kümesi haline getiren cinsiyetçi yorum; ABD'nin genişleyen hegemonyasında özgürlük ve demokrasiyi kendi

milliyetçiliğinin alt kümeleri haline getirmesine benzemektedir. Hollywood'un özgürleştirici misyonu, idealize edilenleri kendi altında Amerikan idealiyle kavramsallaştırmasında yatar. Kadın eşitliği veya dünya barışı ABD idealleri şemsiyesinin altında yer alır. Üst perdedeki Amerikan hegemonyası var olduğu müddetçe bu idealler de varlıklarını yaşatabilir ve kendilerini gerçekleştirilebilir konuma gelebilir.

9/11 olaylarının sorumlusu Usame Bin Laden, dünyadaki terörün baş sorumlusu ve yaratıcısı konumuna getirilirken iyiler ve kötüler savaşı Hollywood sinemasının süper kahraman filmlerindeki anlatım kurgusuna hitap eder hale gelir. Sosyoloji ya da psikoloji, sadece dar kalıp bir ahlaksal metafiziğe itilerek iyiler ve kötüler adına mücadele haline getirilir. Bin Laden'in ölümü savaşın da kazanımın ve buruk bir sevincin işaretidir. Son sahnedeki ev baskını ardından titizlikle operasyonu yönetenlerden olan Maya Usame Bin Laden'in cenazesıyla baş başa kalır, son bir teyit için ceset torbasını açar. Kamera cesedin yüzünün görünmesini engeller, *Maya*'nın yüzüne odaklanır ve başının onaylar şekilde sallanmasıyla teröre karşı zaferin de kazanıldığı betimlenmiş olur. Düşman bir hayalet gibi hiç var olmamışçasına yok edilmiştir. Bu sanal yok ediliş, düşmanın hiçbir zaman düşman olmadığı anlamına da gelir. Medeniyetler arası çatışmayı körükleyen ABD pragmatizmi, yine kendi düşmanlarını yaratarak zaferini de ilan etmiştir. Teröre karşı alınan zafer bir kişinin yok edilmesiyle cisimleşir. Düşüncelerin ve halklarda uyanan nefretin kökenleri ve oluşturacakları üzerinde durulmadığının da bir kanıtı olan *Zero Dark Thirty*, ABD'nin her zaman yaptığı gibi fiziksel bir betimlemeye tabi tutarak yok edilenler üzerinden kendi misyonunu tanımladığını gösterir.

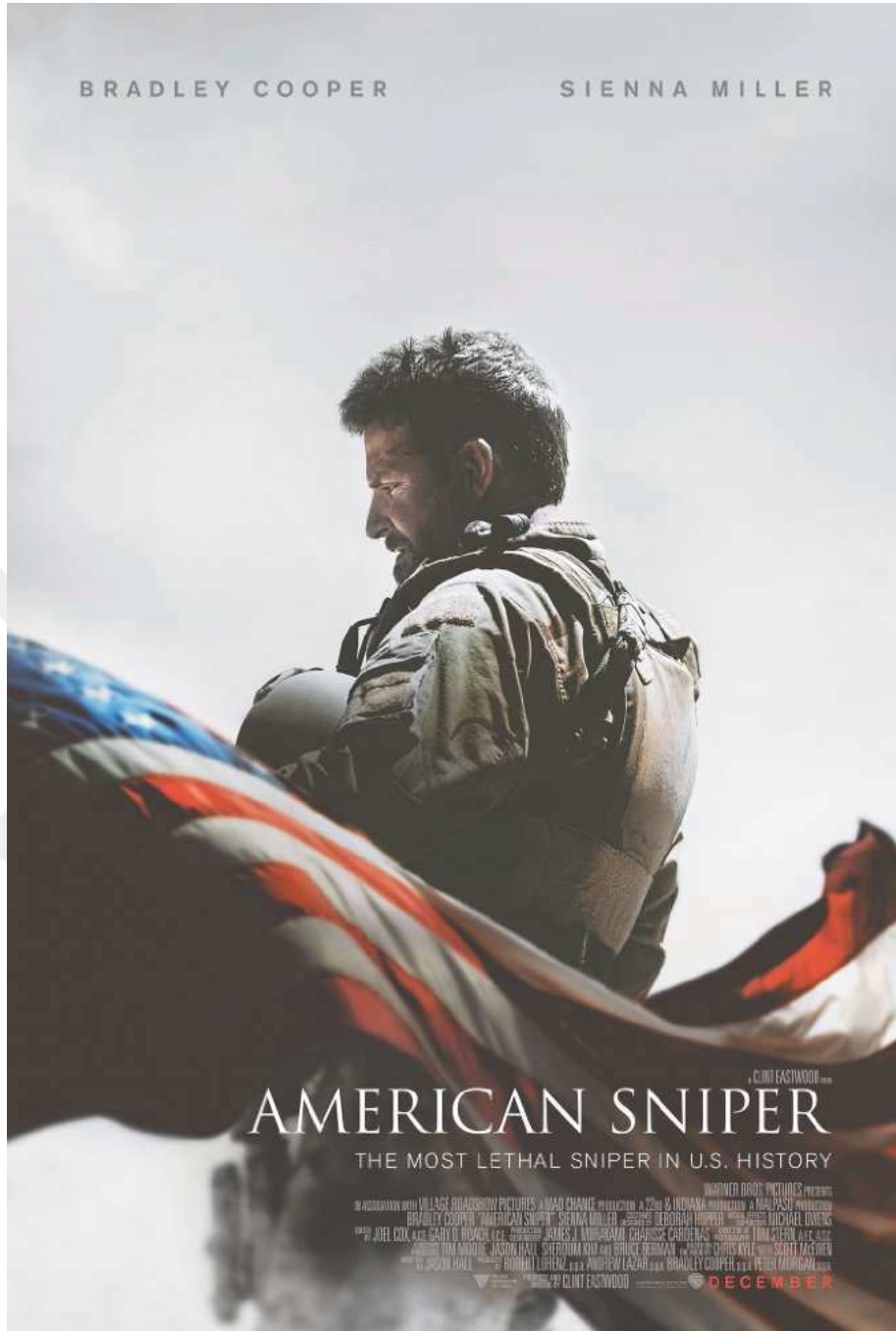
Terör mitsel bir öge tarzında Hollywood'un fantastik dünyasını şekillendirir ve toplumları dizayn eder. Felaket filmlerindeki doğanın bir korku aracı haline gelerek insanlara zarar vermesine benzer şekilde terör de mitsel bağlamda korku enstrümanı olarak felaket senaryolarının başlıca aktörü yapılır. 11 Eylül öncesi çekilen *Siege* ve *Die Hard* tarzı filmlerde de bolca kullanılan bu araç haline getirilen korku, seyirciye her an zarar verebilecek belirsizlikler üzerinden heyecan duymalarını sağlar. Gerilimin dozajı bir süre sonra yaşanan saldırılarla birlikte gerçeklik ve film arasındaki ince çizginin dağılmasını ve simüle edilmiş evrenle izleyicinin, terörün gerçekliğini sürekli farklılaştırılmış senaryolarla deneyimlemesini sağlar. 11 Eylül sonrası çekilen her filmde terör; deprem, sel, yanardağ ya da uzaylı istilas gibi felaketler benzeri bir belirsiz zamanlama ve yapıcılardan yola çıkarak öyküye aktarılır. Korku toplumları birbirinin her an düşmanı olabilecek konuma getirir ve

dış politikadan iç politikaya kadar bir çok alanı şekillendirir. Sinema yoluyla da bu aktarım yayılır ve güçlü bir söylem haline gelir.

Zero Dark Thirty tarihteki 9/11'in yerinin sorgusudur. *Jacques Derrida*'nın gözlemine göre 9/11 terimi hızlıca, saldırıları 'olağandışı' ve 'emsalsiz' bir olay olarak tanımlama biçimi haline gelmiştir ve dolayısıyla tarihin ötesinde ya da tarih dışı bir şekilde meydana gelmiş saldırıları belirtmektedir²⁵⁷. Yapılanlar terör saldırısı olarak 21.yy. bir noktasını teşkil etmekten çok değiştirilmiş ve asla eskisi gibi olamayacak yeni bir tarihe ve döneme atfedilen tarihin farklı bir konumu haline gelir. 9/11 öncesi ve sonrası gibi bir ayrım sıkça TV'lerde, belgesellerde dillendirilmeye başlar. *Zero Dark Thirty* de bu ayrımın örnekleyici konumu olarak 9/11 sonrası tarihi içerir.

²⁵⁷ Guy Westwell, a.g.e., s.289.

3.3.4. Amerikan Ulusalçılığının İmgelerle Yüceltilmesi



Şekil 3.5.: *American Sniper* filminin afişi²⁵⁸

Filmin Künyesi

Yönetmen: Clint Eastwood

²⁵⁸ Internet Movie Database, “American Sniper Poster”, <https://www.imdb.com/title/tt2179136/mediaviewer/rm1588970752> (Erişim Tarihi: 15.12.2017).

Oyuncular: Bradley Cooper (Chris Kyle), Kyle Gallner (Goat Winston), Elise Robertson (Denise Kyle)

Yapımcı: Warner Bros.

Yapım: 2014, ABD

Senaryo: Hason Hall, Chris Kyle

Görüntü Yönetmeni: Tom Stern

Müzik: :Joseph S. DeBeasi

Süre: 133 dk

Tür: Aksiyon, Biyografi, Drama

Filmin Konusu

Chris Kayle, yalnızca bir kovboy olmayı hayal eden Teksaslı bir adamdır fakat otuzlu yaşlarında, hayatının belki de gerçek yeteneğini sergileyebileceği farklı bir şeye, Amerika'ya terörizmle mücadele etmesine yardımcı olabilecek bir şeye ihtiyacı olduğunu keşfetmiştir. Ve böylece keskin nişancı olmak için orduya katılır. Evlendikten sonra *Kyle* ve ekibindeki diğer üyelerin Irak operasyonlarına gönderilmeleri istenir. *Kyle*'nin mücadelesi görevleriyle değil, savaş gerçekliğiyle olan ilişkisiyle ve bunun, döndükten sonra şehir yaşamı, eşi ve çocuklarıyla nasıl üstesinden geleceğiyle ilgilidir²⁵⁹.

Filmin Analizi

ABD'nin Irak müdahalesi oldukça tartışma yaratan ve gerekli olup olmadığı sorgulanan bir konudur. Sorgulanmasındaki en önemli kıstas, iddia edilen kitle imha silahlarının hiçbir zaman bulunamamış olmasından kaynaklanır. 2016 yılında, Irak müdahalesi esnasında müttefiki ABD'ye destek çıkan İngiltere başbakanı Tony Blair, önyargıyla ve elde kanıt olmadan yapılan müdahaleden pişmanlık duyduğunu söylemiştir.²⁶⁰ Savaş bir zorundalık oyunu haline getirilirken her türlü sanal sebep bir gerçeklik halinde savunulmuş ve müdahalenin ardından da iddia edilen kitle imha silahlarını bulunup bulunmamasıyla ilgilenilmemiştir. *American Sniper* (Amerikan Sniper) filmi Hollywood'un

²⁵⁹ Internet Movie Database, "American Sniper", <https://www.imdb.com/title/tt2179136/> (Erişim Tarihi 19.01.2018).

²⁶⁰ The Guardian, "Tony Blair Deliberately Exaggerated Threat From Iraq Chilcot Report War Inquiry", <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/jul/06/tony-blair-deliberately-exaggerated-threat-from-iraq-chilcot-report-war-inquiry> (Erişim Tarihi: 14.03.2018).

ABD politikalarının Irak konusundaki umarsızlığının tekrar bilinçli bir şekilde halka pompalanmasının ürünüdür. Ortada var olan savaşın haklı gerekçeleri olup olmadığı sorgulanmadan bir askerin ülkesi adına ne şartlarda görev yapıp kendini feda ettiğine tanıklık ederiz.

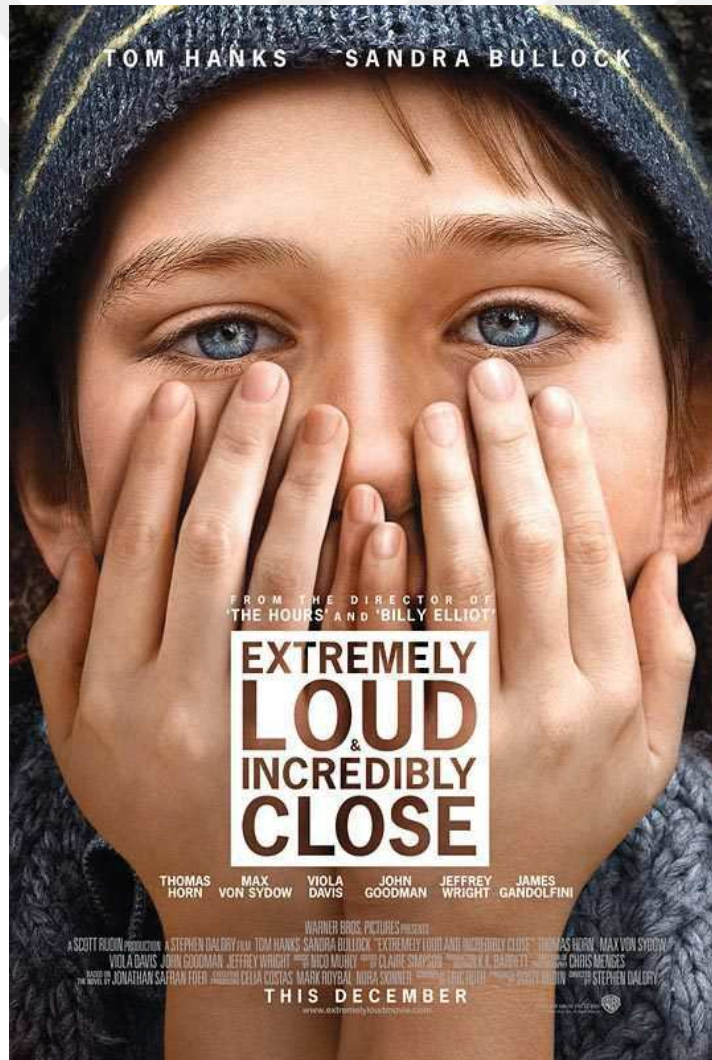
Chris Kyle orduda bahriye (Navy SEALs) biriminde görev yapan bir keskin nişancıdır. Ünlmesi Irak Savaşı'nda bulunduğu 4 evrede 160 direnişçinin öldürülmesinde rol oynamasıyla olur. Filme adını da veren *American Sniper* kitabıyla en çok satanlar listesine girip ulusal bir kahraman olarak şöhretini daha da yaymıştır²⁶¹. Filmde tüm bunlar birleştirilerek fedakar bir asker olmanın yanı sıra ailesine bağlı bir baba ve aynı zamanda devletin hizmetinde iyi bir vatandaş imajı yoğun olarak işlenir. *Chris Kyle (Bradley Cooper)*, savaşın başından sonuna çocuklara karşı iyi davranan mecbur kalmadığı müddetçe insanlara, hatta askeri birliğin tuzağa düşürüldüğü sahnede kendisine saldıran köpeğe dahi zarar vermeyen savaşın akılcı yönünü temsil eder. Irak Savaşı'nda yer alan direnişçiler; erkekler, kadınlar ve çocuklar kendilerini bir hiç uğruna feda eden ne yaptıklarının farkında olmayan kişilerdir. Filistin direniş hareketinin, İsrail tarafından bir terör saldırısı olarak görünmesine benzer şekilde Irak direnişi de ABD'nin terörle eşlediği bir alandır. Direnişçiler kendi ülkeleri, vatanları adına mücadele eden yerel güçler olarak görülmez. Terörist grupların varlığı devletin varlığıyla özdeşleştirilir. Irak devleti şer devleti ilanı ile birlikte aslında bir terör devleti sıfatına layık görülmüştür. Yapılan her eylem terörizme karşı atılan güçlü bir adım ve barışın korunmasını sağlayan gerekli bir durumdur. En başta da söylediğimiz gerekçilik oyunu, Irak'taki savaşta Hollywood sayesinde halk tarafından bombalanan sivilleri, işkenceleri ve daha birçok insan haklarına aykırı eylemleri normalize eder.

American Sniper filmindeki birçok imleme, terör devleti Irak söylemi üzerinden Amerikan ulusalcılığının övgüsü haline dönüştürülür. Filmdeki bir operasyon sahnesinde askerlerin ev sahibine güvenerek bir süre sonra aynı masaya oturup yemek yedikleri anda ihanete uğramaları ve misafir oldukları Iraklıların teröristlere yardım ettiklerini öğrenmeleri gibi birçok benzer sekansla sıradan vatandaşlar olarak gözüken Iraklıların nasıl teröre destek çıkabileceği gösterilir. Bir çocuğun ölen direnişçinin elindeki silahı alarak tanka doğrulttuğu sahnede de görüldüğü üzere çocuk ya da kadın hiç kimsenin bu savaşta masum olmadığına kanaat getirilir. *Chris Kyle* son ana kadar bekleyerek çocuğun silahı bırakması ardından derin

²⁶¹ Chris Kyle, "Official Bio", <http://www.chriskyleamericansniper.info/> (Erişim Tarihi: 14.03.2018)

bir nefes almasıyla duruma üzüldüğünü ve bir çocuğu öldürmek istemediğini anlarız. Ancak *Chris Kyle*'ı çeken kamera başlıca göstermeye çalıştığı hümanist değerlerin ardından gelen masumiyet algısının nasıl yanlış olabileceği mesajını metnin içinde gizil bırakarak öykülemeye devam eder. Seyirci tarafından olağanlaştırılmaya bırakılan bu durum gibi kadın ve çocuk direnişçileri vurmak zorunda kaldığı sahnenin de onanması istenir. Elindeki bombayla tanka doğru koşan kadını vuran *Chris* üzülmekle birlikte devletine ve onun askerlerine saldıran bir kişinin terörist ya da düşman imlemesine tabi olduğunu bilir. Seyircinin de bu imlemeden nasiplenerek yapılan operasyonların zorluğuyla birlikte olması gereken süreçleri yarattığını ifade eder.

3.3.5. ABD’de 11 Eylül Sonrası Yaşanan Sosyal Travma



Şekil 3.6.: *Extremely Loud and Incredibly Close* filminin afişi²⁶²

²⁶² Internet Movie Database, “Extremely Loud and Incredibly Close Poster”, <https://www.imdb.com/title/tt0477302/mediaviewer/rm1598799104> (Erişim Tarihi: 15.12.2017).

Filmin Künyesi

Yönetmen: Stephen Daldry

Oyuncular: Tom Hanks (Thomas Schell), Thomas Horn (Oskar Schell), Sandra Bullock (Linda Schell), Max Von Sydow (The Renter)

Yapımcı: Warner Bros.

Yapım: 2011, ABD

Senaryo: Eric Roth, Jonathan Safran Foer

Görüntü Yönetmeni: Chris Menges

Müzik: : Alexandre Desplat

Süre: 120 dk

Tür: Dram, Gizem, Macera

Filmin Konusu

Sorunlu bir genç olan Oskar, babasının kaybıyla başa çıkmaya çalışmaktadır. Annesine ve dünyaya sözleriyle saldırmaya başlamıştır. Bir yıl sonra babasına ait eşyaların arasında gizemli bir anahtar bulur ve tıpkı babası yaşarken alışık olduğu gibi eşleşen kilidi bulmak için çöpçü av oyununa girer. Bu yolculukta pek çok kişiyle karşılaşmak zorundadır ve ailesi ve kendisi hakkında birçok şey öğrenir fakat acaba kilidi bulacak mıdır²⁶³?

Filmin Analizi

9/11 merkezindeki diğer filmlerin aksine *Extremely Loud and Incredibly Close* (*Çok Gürültülü ve Çok Yakın*) filmi aşırı milliyetçi söylemden iyileştirici ulusçuluğa geçişin bir sembolüdür. Film İkiz Kuleler’de babasını kaybeden bir çocuğun hikayesini anlatır. Travmatik söylemin arkasında yatan gerçeklik bir ulusun yıkılamaz düzeyde güçlü dinamiklere sahip olmasında yatmaktadır. Sokakta yatan evsizinden en zengin insanına kadar bütünleştirici bir yaklaşımın eseri olan film, Amerikan ulusalcılığının birleştirici yönüne katkı sunar. Irak ve Afganistan üzerine ya da İslam dünyası adına bir söylemden kaçınırken ara sekanslarda alt metinlerle Hollywood’un 11 Eylül sendromundaki ulusal kaygısını belirten alanlara yer verilir. Örneğin *Oskar*’ın annesiyle tartıştığı sahnede

²⁶³ Internet Movie Database, “Extremely Loud and Incredibly Close”, <https://www.imdb.com/title/tt0477302/mediaviewer/rm1598799104> (Erişim Tarihi 20.01.2018).

ağlayarak babasının neden öldürüldüğünü bilmediğini söylemesi saldırıların ardından ulusal çapta sürekli tekrarlanan “Bizden neden nefret ediyorlar?” sorusunun bir tezahürüdür.

Extremely Loud and Incredibly Close 25 Aralık 2011’de sınırlı sayıda piyasaya sürülüp, yaygınlaştırılmış halde sinemada gösterimi 20 Ocak 2012’de gerçekleşmiştir. Film, 9/11 Dünya Ticaret Merkezi’nde ölen babasına ait olan anahtarın (“Black” yazılı) anlamını bulmaya çalışan 11 yaşındaki üstün zekalı, hiperaktif ve bazı kaynaklara göre otistik çocuk *Oskar Schell*’in (Thomas Horn) hikayesini anlatmaktadır. Film hiperaktivitenin semptomlarını iki şekilde yorumlamaktadır. İlki *Oskar*’ın, babası Thomas’ın (Tom Hanks) North Tower’da mahsur kaldığında bırakmış olduğu umutsuz sesli mesajları duymasından dolayı hissettiği müdahaleci düşüncelerdir ve özellikle bina yıkılırken kaydedilmekte olan altıncı mesaja *Oscar*’ın cevap verememiş olmasıdır. İkincisi ise, *Oskar*’ın filmin bitimindeki net bir şekilde babası olarak tanımlanabilecek düşmekte olan bir adam gördüğü altgeçitte sıra halinde İkiz Kuleler’den düşen adamların fotoğraflarını indirdiği sahneyle, *Oskar*’ın babasının cenazesini izlerkenki görüntülerle oluşturulmuş filmin başlangıç sahnesini içeren, filmin anlatımında birçok elzem noktada ortaya çıkan bir görüntü olan Dünya Ticaret Merkezi’nden düşen bir adamın resmini tespit etmesidir. Her iki element de *Oskar* için yoğun kişisel bir anlama sahiptir. Telefonu açmamış olmasının suçluluğunu hisseder ve düşen adamın babası olabileceğini hayal eder. Her iki kişi de (babası ve ikiz kulelerden düşen kişi) aynı zamanda 9/11’e daha geniş çaplı kültürel bir cevabın merkezi yönleridir²⁶⁴.

İkiz Kuleler’den düşen/atlayan adamların kamera görüntüsü saldırı anında haber kanallarında gösterilmiştir fakat birkaç saat içinde gösterilmemesi için editör kararı alınmıştır. 9/11’i betimleyen belgeseller, 9/11’in nasıl nakledildiği konusunda olağandışı bir şekilde dikkatlidirler, örneğin yere çarpan insan vücutlarının kamera görüntülerinin kısaltılmış bir biçimde yalnızca ses versiyonları kullanılmıştır²⁶⁵. ‘Falling Man’ figürü ABD’nin düşen ulusal ideallerinin ya da modernitenin de simgesi halindedir. 9/11 olayları iyi eğitilmiş, barışçıl ve ilerlemeci bir zihinsel yapının nasıl kırılanaştırıldığı ve yenilgiye uğratılmaya çalışıldığının da sembolü haline gelir. Özellikle filmdeki çocuk karakterin ve babasının ilerlemeci modern bireyleri oynamaları bu sembolün bir yansımasıdır. Babasının *Oskar*’a kartvizit hazırladığı sahnedeki etiketlemeler (amatör böcek bilimci, amatör arkeolog ve bilgisayar uzmanı) modernist bir ilerlemeciliğin film boyunca karakterlere

²⁶⁴ Guy Westwell, a.g.e., s. 211.

²⁶⁵ A.g.e., s. 211.

benimsetildiğinin örneğini oluşturur. Babasıyla arasındaki keşif ve bilimsel içerikli diyaloglarla gerçekliğe dair üretilen söylemler, yoğun pozitivist geleneğin içerdiği bir dizi davranış kalıbını barındırır. *Oskar*'ın babasının cenazesindeki boş tabut isyanı ve saçmalıklar üzerine yoğun göndermeleri, sürekli keşfe dayalı araştırmalarıyla apartmanların altına yapılacak devasa mezarlıklar gibi hayali projeleri filmde 9/11'in modern bireye karşı yaratılan savaşa da örnek teşkil ettiğini gösterir.

Babasından atıfla 'gerçek, insanı özgürleştirir' sözünü aktarmaktadır annesiyle tartıştığı sahnede *Oskar*. Gerçeklik üzerine modernitenin yarattığı algının filmin tüm alanına yayıldığı ve kendini hissettirdiği görülür. "Adamın teki uçağı kaçırıp niye bir binaya çarptı bilmiyorum. Kocam niye öldü bilmiyorum. Ne kadar arasak da bir cevabı yok *Oskar*! Bir cevabı yok, cevabı yok!", anneye ait olan bu diyalog *Oskar*'ın babasının boş tabutla gömülmesine karşı isyan ettiği sahnede söylenir. *Oskar*'ın annesi olaylara bir anlam veremeyerek sürekli aynı cümleyi tekrarlar: "cevabı yok.". Diyalog, *Oskar*'ın sürekli pozitivist gelenekten gelen her sorunun bir keskin doğruya hitap eden cevabının olması durumuna karşı belirsizliği olduğu kadar bu saldırıların anlamsızlığını da vurgular. 11 Eylül sonrası toplumun yaşadığı travma *Oskar*'ın annesiyle girdiği bu tartışmada fazlasıyla açığa çıkartılır. Toplum 9/11'in neden gerçekleştiğini ve neden hayatlarını kaybettiklerini bilmemektedir, dünya barışına ilerlemek adına oluşturdukları düzeni niçin birilerinin yıkmaya çalıştığına anlam verememektedir.

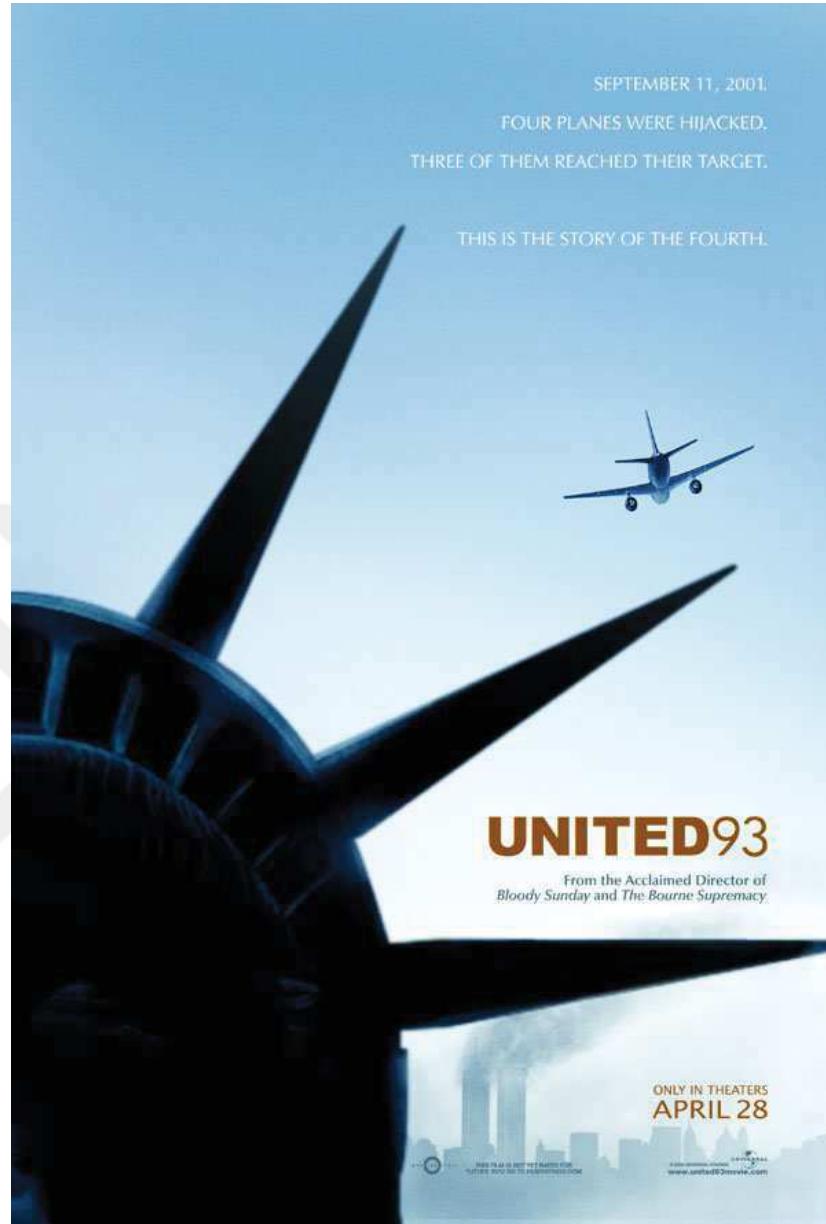
Oskar'ın New York'taki Black soy ismine sahip herkesin izini arayışı, dolayısıyla anahtarların sahibini bulması kendisini birçok farklı insanla kontak kurmasına yol açmıştır: Eşinden ayrılmış ve derin bir üzüntü içindeki zenci kadın, eğer anahtarın sahibini bulursa bunun bir mucize olacağını söyleyen bir Protestan Hristiyan, OCD (Obsessive Compulsive Disorder) hastası Asyalı bir kadın, bir travesti. *Oskar* annesine şunu söyler: "Bunların hepsi birilerini ya da bir şeyleri kaybetmiş insanlar." Birçok farklı kültürel ve etnik deneyimi bir araya getiren bu örneklem *Extremely Loud and Incredibly Close* ile birlikte aşırı milliyetçilikten iyileştirici bir ulusalcılığa geçişe delalet etmektedir²⁶⁶. Irak ve Afganistan'da geçen diğer filmlere göre *Extremely Loud and Incredibly Close*, ABD içindeki birleştirici ve iyileştirici bir milliyetçilik örneği sergiler. Düşmanın belirsizliği ve niyetinin tam içeriğinin anlaşılmamasına rağmen yıkıcılığına karşı tek vücut olmuş farklılıklarını özgürlük ve demokrasi adına birleştirmiş bir ulus kavramı seyirciye sunulur. 11 Eylül'deki düşen adam

²⁶⁶ A.g.e., s. 211.

imgesi ulusçuluğun tekrar yapılandırılarak güçlendirilmesinin de farklı bir yorumlaması olarak görülebilir. ABD dış politik atılımlarında uyguladığı sistematik dili içeride de yapılandırdığı milli bilinçle kendi vatandaşlarına da uygular hale gelir. Hollywood bu dilsel kodlamayı *Extremely Loud and Incredibly Close* filminde Irak ve Afganistan üzerindeki savaşı haklılaştırarak, buradaki insanların batıdaki gelişmişliğin aksi konumda olduklarını çünkü bulundukları konumları kendi bilinçli hataları sonucu edindiklerini farklı bir şekilde ülkeleri göstermeden dolaylı olarak ima ederek insanlara ulaştırır. Saldıranlardan bahsedilmese de filmde anlarız ki kişiler, gelişmiş ekonomi ve eğitim sistemine sahip ABD'nin gücüne karşı gelmeye çalışmaktadır.

Extremely Loud and Incredibly Close travmatik bir durum olarak 11 Eylül saldırılarını işler. Savaş alanlarını göstermeden 11 Eylül sonrası yaşanacakların haklılık payını irdeler ve kendince olumlayıcı cevaplar vermekten kaçınmaz. 9/11 olaylarını kimin yaptığını bilmemize karşın *Star Trek Wrath of Khan* filmdeki *Reliant*'lar gibi onların da neyi niçin yaptıklarının bilincinde olmayan sadece yok etmeyi hedefleyen vahşiler olduğu izlenimi uyandırılır. Modern gelişmiş Batı değerleri tehlike altında varlığını sürdürmek için birleştirici bir milliyetçilikle kendi savunusunu kurar. Tüm film bir travmanın ardından ulusalcılığını yeniden güçlü şekilde kodlayan ABD'yi yorumlamaktadır.

3.3.6. Doğu'nun Batı'ya Karşı Anlam Verilemeyen Düşmanlığı



Şekil 3.7.: *United 93* filminin afişi²⁶⁷

Filmin Künyesi

Yönetmen: Paul Greengrass

Oyuncular: J.J. Johnson (Captain Jason Dahl), Polly Adams (Deborah Welsh), Opal Alladin (CeeCee Lyles)

Yapımcı: Universal Pictures

²⁶⁷ Internet Movie Database, “United 93 Poster”, <https://www.imdb.com/title/tt0475276/mediaviewer/rm3974009344> (Erişim Tarihi: 15.12.2017).

Yapım: 2006, ABD

Senaryo: Paul Greengrass

Görüntü Yönetmeni: Barry Ackroyd

Müzik: : John Powell

Süre: 111 dk

Tür: Dram, Tarih, Gerilim

Filmin Konusu

11 Eylül 2001’de iki Amerikan havayolu ve iki Birleşmiş Havayolu İç Amerikan filosu teröristler tarafından kaçırılmıştır. Dünya Ticaret Merkezi’ne karşı iki uçağın ve Pentagon’a karşı bir uçağın çarpmasından sonra Birleşmiş Havayolları’nın 93 sefer sayılı uçağının yolcuları ve uçuş ekibi, uçağın kontrolünü geri almak için 4 teröriste karşı mücadele etmeye karar verirler²⁶⁸.

Doğu’nun Batı’ya Karşı Anlam Verilemeyen Düşmanlığı

Paul Greengrass tarafından çekilen *United 93 (Uçuş 93)* filmi 2006 yılında gösterime girdi. *United 93*, İkiz Kuleler’e çarpan uçakların içerisinde yaşananları anlatan ve kaçırılan uçaktaki insanların aileleriyle bağlantılı olarak farklı sekanslar gösteren bir dram filmidir. Film, İkiz Kuleler’e ve Pentagon’a çarpan uçaklar haricinde boş bir araziye düşen *United 93* isimli uçağın kaçırılışını öykü halinde seyirciye sunar.

Film, baştan sona yoğun bir gerilimle uçakta yaşananları ve hikayenin oyuncularını konumundaki yolcularının aileleriyle bağlantı kurarak ilerler. Yaşanılanlar tek bir perdeden üst bir dille aktarılır. ABD’nin saldırıya uğrayan taraf olmakla birlikte neden böyle bir durumu yaşadığına dair sürekli tekrarlanan anlamsızlığa atıfları filmde yoğunlukla işlenen konudur. Neden bir uçakta bir grup insan kendilerine bombalar bağlayarak uçağı kaçırmak istemektedir? Neden bu insanlar birilerinden nefret ederek yaşamlarını sürdürür? Neden birilerine zarar vermek istemektedirler? Film alt metinler ve görüntülerle bütün bu soruları ve daha fazlasını cevaplamaktadır.

Standart bir günde havaalanında yolcuların uçağı binişyle film başlar. Her şey olabildiğince normal ve olağan halinde seyrederek. Uçak kalktıktan sonra bir yolcu lavaboya

²⁶⁸ Internet Movie Database, “United 93”, <https://www.imdb.com/title/tt0475276/> (Erişim Tarihi 20.01.2018).

giderek üzerine bomba bağlar. Ardından uçak içerisinde farklı yerlere oturmuş diğer bağlantıda olduğu kişilerle başlarına kırmızı bezleri bağlayarak kendilerini tanınır hale getirir. Hostes çağrılarak ellerindeki küçük bıçaklarla yolcuları rehin alırlar. Güçlü, anlık refleksle kokpite kadar ulaşp pilotları devre dışı bıraktıktan sonra uçağın yönetimini devralırlar. Tüm bu süreç esnasında uçağı kaçırın terörist grubun nereden geldikleri, hangi ülke vatandaşı olduklarına dair bildiğimiz, Arap kökenli Suudi vatandaşlar olduklarıdır. Bunun haricinde film boyunca ailelerine ve yaşadıkları coğrafyaya dair hiçbir izlençe veya bilgi verilmez. Arap ve Müslüman kimliğiyle kodlanan teröristler gerçekte de yapılan saldırıyla uyuşan kimliklerdedir. Filmin anlatısındaki bozum ya da yanlış tutum bu bilgiyi veriş şekliyle ortaya çıkar. Bir grup amansız bir kötülük timsali olarak neden, niçin ve nasıl gibi soru öbeklerini görüntünün diliyle anlatılmasına izin verilmezken yolcularının aileleri ve ABD’li yetkililerle olan bağlantıları görüntü diliyle kodlanarak verilir. Bu kodlamada en çok dikkat edilen yoğun milliyetçi ve ABD yanlısı tutumdur.

Ailelerin gösterildiğı sekanslarda özellikle mutlu aile hayatları ve gelişmiş refahlarıyla evler ve klasik bir Amerikan rüyası benzetmesine benzer işinde gücünde mutlu insanlar portresi sunulur. Uçakların İkiz Kuleler’e çarpmalarını izlemeleriyle şoka uğrayan insanlar evlerindeki güven ve vatanlarındaki emniyet halinde olduklarını düşündükleri bir anda bu saldırılarla karşılaşmanın şokunu yaşamaktadır. Evlerinde olan biteni izleyen aileler eşlerinin İkiz Kuleler’e çarpan uçaktaki gibi bir uçakta olduklarını öğrendiklerinde yıkılırlar.

Birkaç sekansla *United 93*’nin olayların gelişimini anlatırken yoğun olarak anlam verilemeyen düşmanlık ana fikri üzerinde durduğunu görürüz. Örneğin terörist grup hakkında ne aileleri ne de yaşantıları hiç bir şekilde filmde gösterilmez. Cehaletleri ve özellikle inanışları üzerinde durulur. Kişilerin üzerinden toplumsala yayılan bir önyargı haline yol açabilecek bu sahneler yoğun olarak tekrarlanır. Burada teröristlerin yaptıklarında mantıklı bir argüman ya da söylem geliştirmenin mümkün olmadığı ya da başka bir deyişle bu eylemin haklılaştırılamayacağı bir gerçektir. Film de bu haklılaştırılamazlık üzerine yoğun olarak gider. Bölümün başında da belirtildiğı gibi Hollywood filmleri 11 Eylül olayları ve sonrası için özellikle post-modern teorisinin nasıl sorusu üzerinde durmak yerine sürekli nedir soruları üzerine gider. Moderniteyi temsil eden Hollywood, oluşan konjonktürün yapılanmasını çözmeyi değil, mevcut durumu onaylayıp meşru hale getirmeyi amaçlamaktadır. *United 93* de yolcuların üzerinden hikayelediğı olay örgüsünde asla saldırıda bulunanlar üzerine kişisel bir veri sunmaz ve bu olayların “nasıl” bu noktaya

geldiğine dair geniş bir perspektiften bakmayı reddeder. Olay olmuştur, yaşananlar ancak teknik detaylar ve mevcut bakış açılarının onaylanması üzerine gelişim çizelgesi olarak irdelenir. Müslümanların neden ABD'ye saldırmak istedikleri gibi bir soru sorulamaz.

United 93 ABD'nin Irak ve Afganistan olaylarındaki tipik sorusunun tekrarından ibarettir: "Neden bizden nefret ediyorlar?". Tüm film bir ABD ideal devlet mekanizmasının dinamiklerini yüceltmek üzere kurulur. Yaşananlar ABD'nin 11 Eylül sonrası eylemlerini meşrulaştırıcı bir güç unsuru haline gelir. İnsanlar Amerikan rüyası olarak tanımladıkları idealin peşinde dünya adına yaptıklarının nasıl olup da bazıları tarafından hoşnut karşılanmadığını anlayamaz. Küreselleşme neden birtakım kültürlerde hoşnutsuzluk yaratmaktadır sorusunun cevabını film, yine ABD perspektifinden cevaplamaya çalışır. Küreselleşmenin, anlaşılamadığı için ABD'nin düşmanları vardır. Asla kötülenemeyecek olan bu kapital sistemi temsil eden ABD de asla kötü bir ürünün timsali olamaz. Tüm bu tek yargılı sistem içinde film, 11 Eylül'ün gerçekleşmesini ve sonuçlarını paylaşmadan korkuyu ve cesareti aynı potada eritip Amerikan ulusalcılığının haklı zaferlerini müjdeler. ABD'nin karşısında olanlar yenilmeye mahkum olmaları; uçaktaki yolcuların birlik olarak pilot kabinini yeniden ele geçirmeye çalışmalarında görülmektedir. Güçlü bir ulus olarak ABD hiçbir eylemin yıkıcılığıyla pes etmez.

Doğu'nun, küreselleşmeye ve onun temsilcisi ABD'ye olan düşmanlığı Batı toplumları tarafından anlaşılmamaktadır. 11 Eylül saldırıları cahil kalmış ne yaptığını bilmeyen öfkeli insanların ürünü haline getirilir. Sosyolojik, tarihsel ve psikolojik eşikleri asla sorgulanmayan olaylar verili olarak sunulur. Nefret dolu insanların nefretlerinin kökeni cehaletleri ve geri kalmışlıkları olarak gösterilir. ABD'nin ve küreselleşmenin hiçbir politikası üzerine eleştirel bir yorum yapılmaz.

Hollywood defalarca tekrarladığı terörist arketipinde²⁶⁹ doğulu, Müslüman ve cahil gibi birtakım nitelemeler bulunur. *Die Hard* serisi gibi birçok filmde de yer alan bu tipolojiler *Huntington*'un *Medeniyetler Çatışması*'nın görüntüsel kodlamalarıdır. Bir film sadece öykü anlatmaz aynı zamanda bir devletin tarihe nasıl baktığı ve vatandaşlarını bu tarihsel perspektife nasıl konumlandırmaya çalıştığını da bizlere gösterir.

²⁶⁹ Kelime anlamıyla kalıp, şablon, ilk tip.

SONUÇ

Uluslararası ilişkiler, ilk gelişim evrelerinde realist ve liberal ekolün etkisindeki dar bir alana sıkıştırılmaya çalışılmıştır. Özellikle 1980'lerden bu yana Soğuk Savaş'ın da etkisinin kırılmasıyla birlikte disiplin farklı disiplinlerle etkileşime girip disiplinlerarası bir alan olmaya başlamıştır. Realist ve Liberal ekolün tanımlı verilerinin ve kabullerinin aksine birçok kavramı sorgulayan yeni teoriler, disipline farklı bakış açıları kazandırmıştır. Bu çalışmada yararlanılan post-yapısalcı teori de uluslararası ilişkilerin farklı açılardan incelenilecek olaylara sahip olduğunu, temel kavramların dayatmasıyla girilen düşünce kalıplarının çözüm üretmekten ziyade sisteme egemen devletlerin çıkarlarına hizmet ettiğini ifade eder. Tanımlamalar yoluyla kurulan kavramların belli bir süre sonra yadsınamaz gerçeklikler haline getirildiğini savunan post-yapısalcılar, uluslararası ilişkilerdeki aktörlerden ve çalışma alanlarından bahsederken birçok farklı noktaya değinir. Dış ilişkileri basmakalıp devletler arası bir ritüelden uzaklaştırarak kültür alanından ekonomik göstergelere kadar birçok yönden incelemeye tabi tutarlar. Sosyoloji, psikoloji ve daha birçok disiplinin katkısıyla uluslararası ilişkilerin inceleme ve araştırma yöntemlerinin çeşitlenmesi sağlanır.

Post-yapısalcı uluslararası ilişkiler, post-modernizmin ürünü olarak ortaya çıkan bir kavramdır. Post-modernizm, modernizm olarak adlandırılan sanayi devrimiyle birlikte pozitivist görüşün her alana hâkim olduğu ilerlemecilik fikrini tezatlayan bir yorumlamadır. Modernitenin toplumu ve bireyi tek düzleştirici yapılanmasına karşı çıkmak adına koruyan post-modernizm, batıda toplum ve siyaset teorisyenlerinin rağbet ettiği çeyrek asırlık bir kuramdır²⁷⁰. Post-modernistler, moderni eleştirdikleri gibi 'post-' ön ekiyle onu aşan ve farklılaştıran bir bakış açısına sahiptirler. *Lyotard, Foucault, Derrida, Baudrillard, Deleuze, Guattari* gibi ünlü post-modern yazarlar, modernitenin savlarını eleştirirken onun dayatmacı bir üsluba sahip olduğunu belirtirler. Gelişen teknoloji insan hayatını kolaylaştırabildiği gibi aynı zamanda onu doğadan koparmakta yeni bir sosyolojik gerçeklik yaratmaktadır. İnsanlar sanayileşmiş şehirlerin değişen yaşam tarzlarıyla kendilerini büyük alanlara hapseder hale gelmiştir. İşlevselcilik örneği olan şehirler sürekli üretim merkezleri ve tüketim alanları olarak kendinlerini ifade eder hale gelir. İnsanlar da bu ikilem arasındaki gitgellerle

²⁷⁰ Nur Vergin, *Siyasetin Sosyolojisi*, Doğan Kitap, İstanbul 2011, s. 295.

yaşamlarını sürdürür. Modern çağın sağladığı bu yaşam tarzı, bir anomali²⁷¹ halini ifade eder. Modernizmin ilerlemeciliği ve bilgi toplumu, insanlara mutluluğu vaat ederken, ayrıntıları yok edip toptan bir insanlık projesi olarak birçok yanlış yorumlamalara da sebebiyet vermektedir. İnsanlar, verili bir iyi ya da kötü arasına sıkıştırılamayacak kadar karmaşık ve zorlayıcı karar alma mekanizmalarına sahiptir. Bilimsel bilgi bu yorumu basitleştirerek insanı basit bir araçsallaştırmaya tabi tutar. Post-modernistler modernistleri, ilerlemenin ve gelişmenin aracı olarak görülen insanı üretim-tüketim mekanizması arasında salınan bir yapıya hapsetmekle suçlar. Tanımlamalar çerçevesine yığılan insanlık kavramı, sürekli keskin hatlarla köşeleri çizilen bir yapıya kavuşturulur. Tüm bunlar post-yapısalcıların özellikle uzaklaşmaya çalıştığı fikri de verir. Onlara göre insanlar belli bir alana hapsedilemeyecek kadar karmaşık yapıdadır ve üretilen tüm bilgiler de kesinliğe kavuşturulamayacak kadar yorumlara açık konumdadır. Horkheimer bunu şu şekilde betimler:

“Her düşünce bir eylem olarak görülmektedir; her düşünüş bir tezdır, her tez de bir parola. Herkes söylediği ya da söylemediği şeyler için azarlanmaktadır. Her şey ve herkes sınıflandırılmakta, etiketlenmektedir. Bireyin bir grupta özdeşleştirilmesini önleyen insan olma niteliği metafiziktir ve deneyici epistemolojide yeri yoktur. Bir insanın tıkıştırıldığı küçük çekmece, onun kaderini belirlemektedir.”²⁷²

Post-yapısalcılığı tarif eden diğer bir kavram ‘post-’ ekinden sonra gelen “yapısalcılık” kelimesinde saklıdır. Yapısalcılık *Saussure* tarafından işlenen dil bilimiyle yakından ilgili bir teoridir. Dil bilimsel alandan yola çıkarak birçok disiplini etkileyen ve geçişken bir yapı sunan yapısalcılık, insan ilişkilerini belirleyen dil bağlamındaki sosyal yaşantılaşma olduğunu söyler²⁷³. Post-yapısalcılar da yapısalcılar gibi aynı açıdan bakmalarına rağmen birçok noktada ayrılık gösterir. Örneğin post-yapısalcılar, yapısalcıların gösteren ve gösterilen arasındaki ayrımları ve tanımlamalarına karşı çıkarak sürekli değişen anlamlara atıfta bulunur. *Derrida*, post-yapısalcı teorisyenler arasında dil ile ilgili çalışmalarıyla tanınmış ve yapısalcıların tanımlarına karşı gelmiştir.

²⁷¹ Normal olmayan, hastalıklı.

²⁷² Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak), Metis Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 69.

²⁷³ Pierre Guiraud, Göstergebilim, (Çev. Mehmet Yalçın), İmge Kitabevi, Ankara 1994, s. 17.

Post-yapısalcı uluslararası ilişkiler teorisi hem modernizm hem de yapısalcılığın eleştirileriyle teorik zeminini oluşturmuş ve kendini ifade eder hale gelmiştir. Bu yüzden yapısalcılık, modernite ve post-modernite kavramları üzerinde durularak post-yapısalcılığın karmaşık yapısı tezde çözümlenmeye çalışılmıştır. Post-yapısalcı yaklaşım, uluslararası ilişkilerde yeni olduğu kadar teorik zemine farklı yorumlar getirerek disiplinin ilerlemesinde ciddi katkıları bulunacak meta anlatılardan uzak, araştırmaya dayalı bir alandır.

Post-yapısalcı uluslararası ilişkilerde, devletler arası ilişkilerdeki süregelen ilişki ağlarının belli kurallarla nasıl yürütüldüğü sorusu ya da eylemlerin belli temel denklemler yoluyla açıklanması hedeflenmez. Denklemler dahil her alan değişebilir ve sürekli bir yapıbozuma uğratılabilmektedir. Günümüzde anlamlandırdığımız tarihi bir olayın bundan 20-30 yıl sonra aynı şekilde okunmasının bir sistem egemenliğinin sonucu olduğu söylenmektedir. Post-yapısalcı görüşte *Foucault*'nın ifade ettiği soybilime tabi tutulan ayrıksı olaylar, aslında egemen sistemin dışında okunmaları sağlanarak gerçekliğin yitirilişi ortaya çıkarılır. *Baudrillard* gibi medya ve gerçeklik üzerine yoğunlaşan filozofların da önermesi olan hipergerçeklik kuramına göre, günümüzde artık gerçekten değil, gerçekliklerden bahsedilebilmektedir. TV'lerde, reklam panolarında ya da gazetelerde her gün rastlanılan görsel iletişim ağı da dahil olmak üzere insanlara yoğun bir gerçeklik algısı sunulur. *Baudrillard*'a göre burada eleştirilmesi gereken, modernist söylemin işlevselcilik adına insanlara baskıladığı yapay gerçekliğin bir süre sonra doğal gerçekliği yok ederek, istenç alanına dayalı daima kurulup yıkılabilecek gerçeklikler yığını yaratmasıdır. Sebep sonuç ilişkileri dahil bağıntıların sürekli dikte edildiği bir yapının olduğu bu sistemde, alımlayıcı konumdaki insanlar *Foucault*'nın iktidar olarak adlandırdığı ve siyasetten bağımsız, biyolojik ya da nesne dünyasında biçimi olmayan görünmez bir yapıya tahakküm eder. Bu görünmez iradeye itaat, insanların bile isteye yaptıkları bir eylem olmamakla birlikte bu eylemlerin yapılması sonucu kendilerini var ettiklerini düşünürler. Kapital sistemin yoğun olarak dayattığı tüketim kültürü, insanların var olmalarını da pragmatist yaşama endeksler. Tüketimden oluşan toplumlar kendi gerçekliklerini de sürekli tüketerek yeni gerçeklikler yaratma ihtiyacı hissetmektedir:

“Tüketim bir söylendir. Yani tüketim çağdaş toplumun kendisi üstüne bir söz, toplumumuzun kendisiyle konuşma tarzıdır. Bir anlamda, tüketim toplumunun tek nesnel gerçekliği tüketim fikridir, günlük söylem ve

entelektüel söylem tarafından sürekli yinelenen ve sağduyu gücüne ulaşmış olan bu yansımali ve söylemsel bileşimdir.”²⁷⁴.

Post-yapısalcılık gerçeklikleri incelerken söylemi (diskors) çözümler ve söylemi üç alanda inceler: Metin (text), söylem (konuşma edimi), görüntü. Üç alandan oluşan inceleme safhasında metinler, yazılı alanları işaret ederken yoğun linguistik göndermeler ve araştırmalara tabidir. Söylem yani konuşma edimi genel olarak ifade edilen söylemden (diskors) ayrılarak pratik bir eylemsilik halini ifade eder. Seminerlerde, sempozyumlarda, açık hava toplantılarında yapılan anlık ya da planlı gelişen konuşma pratiği söylemi oluşturur. Görüntü ise yoğun olarak resim, heykel, mimari, sinema gibi farklı kültür yansıtıcılarının görselle dilsel bir kodlama oluşturmasıdır. Post-yapısalcı teori, söylemin bu üç alt kümesinden yaralanarak çeşitli çözümlemeler ve irdelemeler yapar. Önemli olan bir tanıma ya da nedir sorusuna cevap vermek değil, nasıl sorusunun yordamında işlenen süreci kavramaktır. Post-yapısalcı teori, soruların varlığını cevaplara yeğler. Genel olarak söylemin irdelenmesinde tanılar üzerinden yola çıkmaktansa sürekli yapıbozuma uğratılan kavramlar sayesinde bir durumun aslında baştan sona kabul edilen bir kalıp ifade ettiğini, bunun değiştirilebileceğini ortaya koymaya çalışırlar. Bu çalışmada da görüntü üzerinde durularak görüntünün bir alt kolu olan sinemanın uluslararası ilişkilere etkisi incelenmiştir.

Endüstrileşmiş sinema, bir tüketim aracı konumundadır. Baudrillard’ın da belirttiği sürekli bir tüketme halindeki toplum, sinemasalın içinde oluşan söylenceler arasında yığılıp duran gerçekliklere kendini bırakır. Sinema filmleri, anlattıklarıyla bir kültür yayılımı uyguladığı gibi var olması isteneni de yayan propagandist bir yönelime sahiptir. Filmler anlattıklarıyla insanları, kurumları, devletleri imaj değerlerince yargılanır hale getirir. Bir bilgi kaynağına ya da belgeye referans gösterilmeden çekilen bir film, iyi oyunculuklar ve güçlü bir kurguyla var olanı yansıtmassa dahi kendi gerçekliğini üreterek seyircinin yönlendirilmesini sağlar. Tüketimle gerçekliğini kuran toplum, sürekli yeni gerçeklik üretimiyle sarf ettiği tahayyülleri benimser ve davranışlarını buna göre oluşturur. Uluslararası ilişkiler de sinemanın bu güçlü bağıntıları sayesinde oluşturulan devlet imajlarına göre bir algıniş halinde etkilenir. Gelişmiş devlet, teröre destek veren devlet, lider ülke olmak adına dünya barışını yok etmeye çalışan devlet betimlemeleri gibi çeşitli imajlar filmler yoluyla oluşturulmaya çalışılır.

²⁷⁴ Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, (Çev.Nilgün Tatal ve Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017, s. 254.

Kültür araçları, Gramscian teori bağlamında da hep bir rıza beyanı gösterisinin ve kendini emperyal anlamda kabul ettirmenin yollarını arar. Hegemon güç konumundaki devlet kendi yönetiminin rızasını oluşturmanın yollarını aramaktadır. Burada kurduğu sistematiğe kültür araçları, bir devletin kendi çıkarlarına rıza gösteren diğer devletlerce kabul edilen hegemonyasının yansıması olur. Hegemonya, yönetenlerin sadece kendi bürokratik sınıfında ve yönetsellikle ilgili bir hiyerarşiye hükmetmediğini onun aynı zamanda bütün toplumsal katmanlara ulaşan bir yönetim ve idare anlayışında olduğunu ifade eder²⁷⁵. Gramsci bu noktada entelektüel, moral ve politik hegemonya aygıtlarından bahseder. Liberalizmin öncüllüğünde filizlenen ve güçlenen bu farklı hegemon aygıtlar iktidarın temel yönlendirici güçleri konumundadır²⁷⁶. Hollywood sineması, devletin entelektüel hegemonya aygıtı statüsünde yer alır. Sivil topluma ait ve tamamen liberal değerler adına Amerikan hegemonyasına hizmet eden bir araçsallaştırılmış tanımlar.

Örneklem alanı olarak seçilen Hollywood endüstrisi ve ABD'nin dış politikasıyla olan bağı, devletlerin nasıl ABD'nin uluslararası ilişkilerdeki hegemon gücünü kültür aracılığıyla onadığını gösterir. 11 Eylül 2001 saldırıları sonrası Irak ve Afganistan savaşları hakkında çekilen yoğun gişe başarısı getirmiş ve Oscar ödül törenlerinde de yer almış filmler, bu savı doğrular niteliktedir. Tezde *The Hurt Locker*, *Lone Survivor*, *Extremely Loud and Incredibly Close*, *United 93*, *Zero Dark Thirty* gibi filmler örneklem okumalara tabi tutularak, Irak ve Afganistan devleti imajının Amerikan halkına ve dünyaya nasıl tanıtıldığı ve 11 Eylül saldırıları sonrası yapılan işgallerin nasıl meşrulaştırıldığı irdelenir. Görüntünün dilinde kodlanan ve filmin senaryosunun alt metinlerinde işlenen kurgu, saldırıların modernizmi de temsil eden Batı'ya karşı yapılmış küreselleşme karşıtı Doğu kültürü barbarlığına ait olduğu algısı oluşturulur. Filmlerde Irak ve Afganistan'da geçen sahnelerde halk cahil, anlayışsız ve iletişim kuramayan, Amerika kıtası keşfedildikten sonra bulunan yerel halka benzer bir yabanilikle resmedilir. Birbiri ardına benzer noktalara değinen filmler, endüstriyel üretimin yapısınca sinemaya yaklaşan Hollywood'un modernite söylemini de içselleştirdiğini göstermektedir. Askeri teknoloji üzerindeki yoğun göndermeler, bilimsel gelişmenin verdiği öncüleyici konumundan dolayı halkın gelişmiş bakış açısı ve dünya vatandaşı statüsünde resmedilen ABD halkı gibi örneklerle pozitivist geleneğin fikirleri, beyaz perdeye taraflı bir şekilde taşınır. Süper kahraman filmleri dahil birçok film, kapital

²⁷⁵ Baran Dural, "Antonio Gramsci ve Hegemonya", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:11, N:39, 2012, s. 312.

²⁷⁶ Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri*, (çev. Kenan Somer), Onur Yayınları, İstanbul 1986, s.17.

üretim sistemi ve modernite değerleri etrafında şekillenip bilimsel bilginin geliştirdiği toplum örnekleriyle dünyaya hakim olan Batı imajını günceller. Hollywood filmlerinde bilgi bir toplumun elinde bulundurduğu güç konumunda gösterilerek realist okumalara yatkınlığı ifade eder. Güç unsuruna dayalı söylemin destekleyicisi olan realizm de modernist bir teori olarak pozitivist anlayışla şekillenmektedir. Hollywood filmlerinde de üst jargondan yargılayıcı bir dille bilimsel bilgiyle dünyada liderliğini ilan eden ABD'nin betimlemesi yapılır.

Filmlerde, ABD'nin haklı bir savaş verdiği söylemince şekillendiği gibi saldırılarda bulunan teröristlerin nefretinin anlamsızlığı üzerinde durulur. “Teröristler neden ve niçin ABD topraklarına saldırmıştır?” sorusuna verilecek bir cevap yoktur. Kimi filmler bunun anlamsızlığı üzerinde dururken kimileri de kendiliğindenliğe dayalı sebepsiz yoğun bir düşmanlık gösterisini perdeye taşır. Her anlamda saldırılar, bir anlam yoksunluğunda ABD'nin dünya barışı adına yürüttüğü dış politikaları anlayamayan cahil devlet imajları üstüne yıkılır. *United 93* ve *Extremely Loud and Incredibly Close* filminde de yoğunlukla işlenen anlamsız saldırı tezi, filmlerdeki tek taraflı yapılan bir tarih okumasının da tezahürüdür. Saldırıları olduktan sonra ABD, şer devletleri ilan ettiği Irak ve Afganistan'ı işgal etmiş ve bunu da özgürlük hareketleri olarak adlandırmıştır. Her iki devletin de saldırılarda etkin bir rolü olmamasına rağmen saldırıya uğramış, sayısız üs kurularak devletler işgal edilmiş ve içindeki vatandaşlar da teröre yardım edenler sıfatına layık görülmüştür. *The Hurt Locker*, *Lone Survivor* filmlerindeki temalar yoğunluklu olarak halkın nasıl gösterildiğini bize anlatır. Geri kalmış halk, kendi kaderini tayin edebilecek güce sahip olmayan ancak batı demokrasisinin iyileştirici gücü sayesinde ayağa kalkabilecek bir acziyette gösterilir. Yine stereotip karakter yapıları gereği Batı taraftarı yerel halk, iyi gösterilirken kendi ulusal kimliğine sahip çıkanlar terörist yaftasıyla eleştirilmektedir. *Lone Survivor*'daki köy baskını sahnesinde ABD askerlerine yardım eden iyi karakter ve *The Hurt Locker* filminde de pazaryerinde DVD satan ve Batı ülkelerine hayranlığını dile getiren çocuk karakterde olduğu gibi.

Edward Said'e göre “ABD'nin kültür, politika ve tarihine ilişkin anlatılarda ‘emperyalizm’ sözcük ya da ideoloji olarak nadiren ve ancak yakın zamanlarda ortaya çıkar. Emperyal politikalarla kültür arasındaki bağ şaşılacak derece doğrudandır. Amerikalıların Amerikan ‘büyüklüğü’, ırklar hiyerarşisi ve diğer devrimlerin tehlikeleri karşısındaki tavırları değişmez kalmış, imparatorluğun gerçekliklerini dayatmış ve perdelemiş, bu arada

Amerika'nın deniz aşırı çıkarlarının savunucuları da Amerika'nın masumluğunu, iyiliklerini ve özgürlük için savaştığını vurgulayıp durmuştur.”²⁷⁷. Hollywood endüstrisi de siyasetle ve özellikle Amerikan milliyetçiliğinin yayılması yoluyla bazı bileşenleri bir araya getirerek bu yaklaşımda çok önemli bir rol oynamaktadır. Modernizmin ve pozitivist geleneğin temsili bir anlayışı görüntünün dilinde kodlayan Hollywood, savaş filmleri ve ülkeler arası çekilen siyasi çatışmalara dair filmlerle diğer ülkeler üzerinde imajlar oluşturarak ABD'nin ulusal çıkarlarını sağlamlaştırmasını sağlamaktadır. Bunu yaparken bir rıza üretimi sağlayarak filmlerin saf, basit bir propaganda aracı olmasının ötesine geçip insanların yoğun ilgisini çekebileceği güçlü bir angajman haline getirmiştir. Hollywood; film yıldızları, Oscar ödül törenleri ve daha birçok ilgi çeken yönüyle dünya da eşi benzeri görülmemiş bir imaj yaratım endüstrisi konumundadır. Uluslararası ilişkiler nazarında bakıldığında ABD'nin güçlü hegemonyasını diğer devletler ve insanlar bünyesinde devam ettirmesi, kendi kültürel emperyalizmini yaygınlaştırmasını sağlaması açısından muazzam bir öneme sahiptir. Ülkeler bazında yeri geldiğinde yaratılan imajlarla turist sayılarını etkilerken yeri geldiğinde de yönetimleri despot ilan edilen ülkeye karşı ABD'nin dış politikalarını haklılaştırma yoluna gitmektedir.

Film çalışmalarının en büyük kurucu belgelerinden biri *Jean-Louis Comolli* ve *Jean Narboni*'nin '*Sinema/İdeoloji/Eleştiri*' üzerine 1969'da *Cahiers du Cinéma*'ya yazmış oldukları makaledir. Orada bu yazarlar, Batılı kapitalizmin egemen burjuva ideolojisinin tasdik edilebilmesi ya da meydan okunabilmesi aracılığıyla meşhur yedi sinematik kategoriye düşünmüşlerdir. Bu kategoriler başlı başına, sinemanın sözüm ona 'gerçeklik tasviri'ne bağlı olarak düzenlenmiştir. *Comolli* ve *Narboni* şunu tartışmıştır; 'Net bir şekilde sinema, gerçekliği yeniden üretir. Gerçeklik, bir ideolojiden üstün gelmekten başka bir şey değildir.' Eğer bir film yalnızca ve oldukça basit bir şekilde 'gerçeği yeniden üretiyor' ise o halde tüm yapmış olduğu şey burjuva ideolojisini yeniden üretmektir. Tüm bunları gözetmekle birlikte, o halde, film yapımcılarının ilk görevinin sinemanın sözüm ona "gerçeklik tasvirini" göstermek olduğu argümanını ortaya atmaktadırlar. Şayet bir film yapımcısı, gerçekliğin tasviri ya da yeniden üretimine meydan okursa işte o zaman film yapımcısı sinemanın ideolojik kaderini rahatsız ediyor ya da ona meydan okuyor olacaktır²⁷⁸.

²⁷⁷ Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm*, (Çev. Necmiye Alpay), Hil Yayın, İstanbul 2010 s.44.

²⁷⁸ Richard Rushton, *The Politics of Hollywood Cinema*, 2013, Macmillan Publishers , Hampshire 2013, s. 4.

Uluslararası ilişkiler, birçok disiplinin etkilediği bir alan olarak farklı etkileşim ve araştırma alanlarına sahiptir. Sinema, bu etkileşim alanları içerisinde 21.yy.'da önemi giderek artan post-yapısalcı görüş bağlamında farklı gerçekliklerin üretildiği çok güçlü bir endüstri olarak karşımıza çıkmaktadır. Uluslararası ilişkilerde, diğer ülkelerdeki sinema alanlarında üretilen filmler ve ülkeler arası seyircilerin etkileşimi yönünden incelemelerin artması gerekmektedir. 21.yy. görüntünün ve görüntü dahilinde gerçekliklerin sürekli değişimine şahit olunan farklı bir çağ halindedir. Akışkan bir hal alan gerçeklik kavramı, sinema endüstrisinin güçlü algı oyunları sayesinde ulusların aralarındaki ilişkileri de etkilemekte; savaşları internet ve medya üzerinden kazanan farklı bir yapıya kavuşturmaktadır. Bu tip çalışmaların ve incelemelerin artması uluslararası ilişkilerin genişleyen alanlarını inceleyerek derinleşen ulusal problemlere farklı yaklaşımlar getirmeyi de sağlaması açısından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. N. Ü.&E. Karadoğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Anderson, B. (2015). *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (Çev. İ. Savaşır), İstanbul: Metis Yayınları.
- Balabanlar, A. (1994). Görsel Zevk ve Konulu Sinema. *Marmara İletişim Dergisi*, 7(7), 257-268.
- Balcı, A. (2007). Diskors ve Pratik Olarak Dış Politika. *Uluslararası İlişkiler*, 4(15), 67-87.
- Baudrillard, J. (2017). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. O. Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2017). *Tüketim Toplumu*. (Çev. N. Tural, & F. Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Begzad, R. (2014). *11 Eylül Sonrası Afganistan'da Demokratikleşme ve Taliban Örgütü*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Belton, J. (1994). *American Cinema/American Culture*. New York: McGraw-Hill Inc.
- Berktaş, F. (2012). *Modern Siyasi Düşünceler*. (Der. Birsan Örs), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Best, Steve; Kellner, Douglas. (2011). *Postmodern Teori*. (Çev. M. Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bennett, J. and Chaloupka (1993). *In the Nature of Things: Language, Politics and the Environment*. Minneapolis: MN: University of Minnesota Press.
- Billig, M. (2002). *Banal Milliyetçilik*. (Çev. C. Şişkolar), İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Bleiker, R. (2000). *Popular Dissent, Human Agency and Global Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bleiker, R. (2005). International Society and its Critics. In A. Bellamy, *Order and disorder in world politics*. Oxford: Oxford University Press.
- Bleiker, R. (2012). *An Introduction To International Relations*. (Eds. R. Devetak, A. Burke, & J. George), New York: Cambridge University Press.
- Bronfen, E. (2012). *Spectators of War: Hollywood's Engagement With Military Conflict*. New Jersey: Rutgers University Press.

- Buzan, B.; Hansen, L. (2007). *International Security*. London: SAGE Publications.
- Buzan, B.; Weaver, O.; Wilde J. (1998). *Security: A New Framework for Analysis*. Colorado: Lynne Rienner Publishers.
- Campbell, D., & Shapiro, M. (1999). *Moral Spaces: Rethinking Ethics and World Politics*. Minneapolis: MN: University of Minnesota Press.
- Campbell, D. (1992). *Writing Security United States Foreign Policy and The Politics of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Campbell, D. (1998). *National Deconstruction: Violence, Identity and Justice in Bosnia*. Minneapolis: MN: University of Minnesota Press.
- Campbell, D. (2011). *Uluslararası İlişkilerde Temel Düşünürler ve Teoriler*. (Çev. Cesran), Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.
- Campbell, D. (2013). *International Relations Theories Discipline and Diversity*. (Eds. M. K. Tim Dunne), Oxford: Oxford University Press.
- Cleveland, W. L. (2008). *Modern Ortadoğu Tarihi*. (Çev. M. Harmanlı), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Cruikshank, B. (1999) *The Will to Empower*, Ithaca: Cornell University Press.
- Connolly, W. (1991). *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*. Ithaca: NY: Cornell University Press.
- Çelebi, V. (2013). Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. *Sosyal ve Beşeri Dergisi*, 5(1), 512-523.
- Dalby, S. (1990). *Creating the Second Cold War*, London: Pinter.
- Dalby, S. (2002). *Environmental Security*, Minneapolis, MN: Minnesota University Press.
- Debrix, F. (1999). *Re-Envisioning Peacekeeping: the United Nations and the Mobilization of Ideology*. Minneapolis: MN: University of Minnesota Press.
- De Goede, M. (2005). *Virtue, Fortune and Faith*. Minneapolis: MN: University of Minnesota Press.
- Der Derian, J. (1992). *Antidiplomacy: Spies, Terror, Speed and War*. Cambridge: MA: Blackwell.
- Devetak, R. (2005). *Theories of International Relations*. (Eds. S. Burchill, & A. Linklater), New York: Palgrave Macmillan.
- Dillon, M. (1996). *The Politics of Security*, London: Routledge.

- Doty, R.L. (1996). *Imperial Encounters*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Dural, B. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 309-321.
- Düzgit, S. A. (2015). Post-Yapısalcı Yaklaşımlar ve Uluslararası İlişkilerin Temel Kavramları. *Uluslararası İlişkiler Dergisi*, 12(46), 153-168.
- Eberwein, R. (2010). *The Hollywood War Film*. West Sussex: Blackwell Publishing.
- Edkins, J. (2000). *Whose Hunger?* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Edkins, J. (2007). *International Relations Theory for 21st Century*. (Ed. M. Griffiths), Abingdon: Routledge.
- Emrah Özen, S. Ç. (2006). Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 67-96.
- Erensoy, Ş. F. (2012). *Hollywood'dan Indiewood'a Amerikan Sinemasının Değişimi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Escobar, A. (1995). *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: NJ: Princeton University Press.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. Wiltshire: SAGE Publications Ltd.
- Ferguson, J. (1994). *The Anti-Politics Machine*. Minneapolis: MN: University of Minnesota Press.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (Çev. M. Yalçın) Ankara: İmge Kitapevi.
- Gramsci, A. (2010). *Hapishane Defterleri*. (Çev. K. Somer), İstanbul: Onur Yayınları.
- Grenz, S. J. (1996). *A Primer on Postmodernism*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing.
- Hansen, L. (2014). *The Globalizations of World Politics An Introduction to Relations*. (Eds. J. B. Smith, & P. Owens), Oxford: Oxford University Press.
- Horkheimer, M. (2013). *Akıl Tutulması*. (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Jameson, F. (2004). *Biricik Modernite*. (Çev. S. Oğuz,) Ankara: Epos Yayınları.
- Kar, Altan; Güven, Sevim. (2016). *Metin Çözümlemeleri*. (Der. Y. G. İncoğlu, & N. A. Çokmak), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kardaş, T., & Erdağ, R. (2014). *Uluslararası İlişkiler Teorileri Temel Kavramlar*. (Der. R. Gözen), İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kaya, S. (2008). Uluslararası İlişkilerde Konstrüktivist Yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 63(3), 197-220.
- Kellner, D. (2010). *Cinema Wars*. West Sussex: Blackwell publishing.
- Kolasi, K. (2014). *Uluslararası İlişkiler Teorileri Temel Kavramlar*. (Der. Mehmet Şahin, Osman Şen), Ankara: Kripto Yayınları.
- Kuehls, T. (1996). *Beyond Sovereign Territory*. Minneapolis: MN: University of Minnesota Press.
- Kuhn , T. S. (2015). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. (Çev. Nilüfer Kuyaş), İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Kumar, K. (2010). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma*. (Çev. M. Küçük), Ankara: Dost Kitabevi.
- Larrabee, F. Stephen; Lesser Ian O. (2003). *Turkish Foreign Policy in An Age of Uncertainty*. Pittsburgh: RAND Corporation.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, J. F. (2000). *Post-Modern Durum*. (Çev. A. Çiğdem), Ankara: Vadi Yayınları.
- Madan, S. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. A. Güçlü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Malpas, S. (2005). *The Postmodern*. Abingdon: Routledge.
- Mcgowan, T., & Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. (Der. T. McGowan, & S. Kunkle), İstanbul: Say Yayınları.
- Morgenthau, H. J. (1970). *Uluslararası Politika Cilt 1*. (Çev. B. Oran, & Ü. Oskay), Ankara: Sevinç Matbaası.
- Murphy, J. W. (2000). *Postmodern, Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*. (Çev. H. Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı*. (Çev. M. Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev. M. Tüzer), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ongur, H. Ö. (2017). *Uluslararası İlişkilere Giriş Tarih, Teori, Kavram ve Konular*. (Der. Ş. Kardaş, & A. Balcı), İstanbul: Küre Yayınları.

- Orford, A. (2003). *Reading Humanitarian Intervention*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Özdel, G. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve Panoptikon ile İktidarın Gözü Göstergeleri. *TOJDAC*, 2(1), 22-30.
- Özlük , E. (2009). Gelenekselcilik- Davranışsalcılık Tartışmasını Bağlamında Anlamak. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 64 (3), 197-220.
- Öztürk, A. (2010). *Postyapısalcılık*. (Der. A. Öztürk), Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Paz, O. (2000). *Modernite Versus Postmodernite*. (Der. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (Çev. A. U. Kılıç), İstanbul: Versus Kitap.
- Rushton, R. (2013). *The Politics of Hollywood Cinema*. Hampshire: Macmillan Publishers Limited.
- Said, E. (2010). *Kültür ve Emperyalizm*. (Çev. N. Alpay), İstanbul: Onur Yayınları.
- Saygın, T. (2010). *Postyapısalcılık*. (Ed. A. Öztürk), Ankara: Phoenix.
- Scott, A. J. (2004). Hollywood and the world: the geography of motion-picture distribution and marketing. *Review of International Political Economy*, 11(1), 33-61.
- Scott, I. (2011). *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shapiro, M.J. Alker, H.R. (1996). *Challenging Boundaries*. Minneapolis: MN: University of Minnesota Press.
- Shapiro, M. (1997). *Violent Cartographies: Mapping Cultures of War*. Minneapolis: MN: University of Minnesota Press.
- Shapiro, M.J. (2004) *Methods and Nations*, New York: Routledge.
- Slattery, M. (2014). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (Çev. Ü. Tatlıcan, & G. Demiriz), İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Smith , A. D. (2013). *Milliyetçilik*. (Çev. Ü. H. Yolsal), Ankara: Atıf Yayınları.
- Soguk, N. (1999) *States and Strangers*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Stern, M. (2005). *Naming Security, Constructing Identity*. Manchester: Manchester University Press.
- Sunar, B. (2015). Uluslararası İlişkilerde Teorikten Pratiğe Güncel Yaklaşımlar. (Der. S. Turan), Bursa: DORA Basın Yayın Dağıtım.

- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*. İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.
- Tura, S. M. (2016). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Valantin, J. M. (2006). *Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood Pentagon ve Washington*. (Çev. Ö. F. Turan), İstanbul: Babıali Kültür Üniversitesi.
- Vergin, N. (2011). *Siyasetin Sosyolojisi*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Virilio, P. (2005). *The Information Bomb*. London: Verso.
- Waltz, Kenneth; Quester, George H.;. (1982). *Uluslararası İlişkiler Kuramı ve Dünya Sistemi*. (Çev. E. Onulduran,) Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Westwell, G. (2014). *Parallel Lines: Post-9/11 American Cinema*. New York: A Wallflower Press Book.
- Yalvaç, F. (2010). Eleştirel Gerçeklik: Uluslararası İlişkiler Kuramında Post-Pozitivizm Sonrası Aşama. *Uluslararası İlişkiler*, 6(24), 3-32.
- Yanmaz, P. (2006). Turizm Tanıtımında Sinemanın Rolü. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli
- Yerdelen, B. K. (2017). Uluslararası İlişkilerde İmaj Kavramı ve Batı Nostaljisindeki Bir Aksaklık Olarak Türk İmajı. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 35(35), 43-63.
- Yıldırım, Yusuf; Kasım, Berk;. (2015). Yapısalcılık ile Post-Yapısalcılık Bağlamında Dil ve Metinden Anlam Kurma. *Felsefe, Eğitim ve Bilim Tarihi Sempozyumu*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, , Muğla, 12-15 Kasım 2015, 39-45.
- Yüksel, M. (2004). *Modernite, Post-Modernite ve Hukuk*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Zehfuss, M. (2002). *Constructivism in International Relations: The Politics of Reality*. Cambridge : Cambridge University Press.

İnternet Kaynakları

- Online Etymology Dictionary, Modern, <https://www.etymonline.com/search?q=modern> (Erişim Tarihi: 14.09.2017).
- Anadolu Ajansı, “Batının Darbe ile İmtihani”, <http://aa.com.tr/tr/dunya/batinin-darbe-ile-imtihani/45437?amp=1> (20.05.2015)
- Online Etymology Dictionary, “Foreing”, <https://www.etymonline.com/word/foreign> (Erişim Tarihi 24.02.2016)

Youtube, Bill Hayes Judgment Scene, https://www.youtube.com/watch?v=EpK_OfOAKMo (Erişim Tarihi 11.04.2017).

The Pulitzer Prizes “Jose Rosenthal Bio”, <http://www.pulitzer.org/article/joe-rosenthal-and-flag-raising-iwo-jima> (Erişim tarihi 15.05.2017).

Classical Movie and Tv, “To The Shores of Iwo Jima Short Movie”, <http://retrovision.tv/to-the-shores-of-iwo-jima-1945/> (Erişim tarihi 12.07.2017).

Youtube, “Sands of Iwo Jima Flags Raising”, <https://www.youtube.com/watch?v=-2Ym1rmWr3s> (Erişim tarihi 12.02.2018).

Don Moore War Tales, “Iwo Jima Flag”, <https://donmoorewartales.com/2011/02/14/dick-honyak/> (Erişim tarihi 23. 07.2017).

Amerikanın Sesi İnternet Haber Sitesi, “Amerika’da Savaş Mağduru Japonlar için Müze Açıldı.”, <https://www.amerikaninsesi.com/a/amerikada-sava-maduru-etnik-japonlar-cin-muze-acld-128125018/899134.html> (Erişim tarihi 5.08.2017).

TDK,”Endüstri”,http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ae36c583ad145.98207027 (Erişim Tarihi: 11.02.2018)

Washington Post, “ It’s a Wonderful Life is a Holiday Classic The FBI Thought It was Communist Propaganda” https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/12/21/its-a-wonderful-life-is-a-holiday-classic-the-fbi-thought-it-was-communist-propaganda/?noredirect=on&utm_term=.64107dfbe297 (Erişim Tarihi: 15.02.2018).

Online Etymology Dictionary, “Alien”, <https://www.etymonline.com/word/alien> (Erişim Tarihi: 04.03.2018).

Youtube, “War Machine Official Trailer”, <https://www.youtube.com/watch?v=a9Jg20Ukf4E> (Erişim Tarihi: 05.03.2018).

Youtube, “President Bush Axis of Evil Speech”, <https://www.youtube.com/watch?v=btkJhAM7hZw> (Erişim Tarihi: 05.03.2018)

The Guardian, “Tony Blair Deliberately Exaggerated Threat From İraq Chilcot Report War Inquiry”, <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/jul/06/tony-blair-deliberately-exaggerated-threat-from-iraq-chilcot-report-war-inquiry> (Erişim Tarihi: 14.03.2018).

Chris Kyle, “Official Bio”, <http://www.chriskyleamericansniper.info/> (Erişim Tarihi:14.03.2018).

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı Kerem KAYMAZ

Uyruğu T.C.

Doğum tarihi ve yeri 22.05.1991/ Çanakkale

E-posta adresi keremkaymaz91@gmail.com

Eğitim Derecesi	Okul/Program	Mezuniyet Yılı
Lise	Hasan Ali Yücel Lisesi	2009
Üniversite	İstanbul Üniversitesi/İktisat Fakültesi/Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler	2014
Yüksek Lisans	Çanakkale 18 Mart Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Uluslararası İlişkiler	

İş Deneyimi	Kurum	İş Dönemi
Stajyer	HSBC Bank A.Ş.	07/2014-09/2014
Memur	Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurumu	07/2017-...
Yabancı Dil	İngilizce	