



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

Siyaset Bilimi Bilim Dalı

**KÜRESEL / YEREL EKSENDE
CEM YILMAZ FİLMLERİ: G.O.R.A., A.R.O.G. VE
YAHŞİ BATI FİLMLERİ ÖRNEĞİ**

Şeyda GÜLOĞLU ULUSAL

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014

KÜRESEL / YEREL EKSENDE
CEM YILMAZ FİLMERİ: G.O.R.A., A.R.O.G. VE
YAHŞİ BATI FİLMERİ ÖRNEĞİ

Şeyda Güloğlu Ulusal

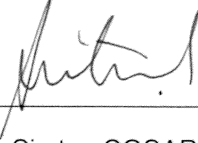
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı
Siyaset Bilimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014

KABUL VE ONAY

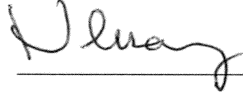
Şeyda GÜLOĞLU ULUSAL tarafından hazırlanan "Küresel / Yerel Kültür Ekseninde Cem Yılmaz Filmleri: G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı Filmleri Örneği" başlıklı bu çalışma, 24.01.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



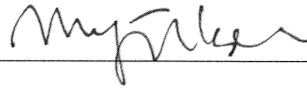
Prof. Dr. Simten ÇOŞAR (Başkan)



Doç. Dr. Berrin KOYUNCU LAROSDAĞI (Danışman)



Prof. Dr. Nejat ULUSAY



Öğr. Gör. Dr. Metin YÜKSEL



Öğr. Gör. Dr. Doğançan ÖZSEL

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf ÇELİK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

24.01.2014



Şeyda GÜLOĞLU ULUSAL

TEŞEKKÜR

İlk cümleyi yazmak için geçirilen onca zamandan sonra, sonuca ulaşmanın mutluluğu... Uzun ve yorucu bir sürecin sonunda ortaya çıkan bu tezin yazımı sırasında benim yanımda olan ve beni destekleyen insanları unutmam mümkün değil.

Yüksek lisansa başlamam konusundaki ısrarlarını ve bu süreci tamamlam için gösterdiği özveriye hiçbir zaman unutmayacağım, her türlü kapisimi çeken, beni destekleyen, güldüren, her zaman benim yanımda olan can yoldaşım Devrim Ulusal'a çok teşekkür ederim. Bu süreçte akademik bakışıyla bana her zaman yön veren, bunaldığım anlarda beni rahatlatmak için herşeyi yapan, dert ortağım ablam Berna Güloğlu'na, ona her seslendiğimde hemen yanıma gelen ve her türlü desteği ile üzerimdeki yükü hafifleten annem Asiye Güloğlu'na ve sadece yüksek lisans sürecinde değil hayatım boyunca verdiği fikirlerle ufkumu açan babam Salih Güloğlu'na sonsuz teşekkürler.

Ve minik Arel'im. Hayatımın bu zorlu sürecinde, yüzünde güller açtıran gülümsemi görmek ve minik ellerinle bana sarıldığını hissetmekten daha güzeli olmadı.

Yüksek lisans eğitimim boyunca ve bu tezin başlangıcından sonuna kadar desteğini, zamanını, emeğini ve katkılarını esirgemeyen, tezden umudumu kestiğim anlarda beni yüreklendiren, kendisiyle çalışma fırsatını bulduğum için şanslı olduğum tez danışmanım Doç. Dr. Berrin Koyuncu Lorasdağı'na teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, bu teze yaptıkları katkılardan dolayı jüri üyeleri, Prof. Dr. Simten Çoşar, Prof. Dr. Nejat Ulusay, Dr. Metin Yüksel ve Dr. Doğançan Özsel'e teşekkür ederim.

ÖZET

GÜLOĞLU ULUSAL, Şeyda. “Küresel / Yerel Eksende Cem Yılmaz Filmleri: G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı Filmleri Örneği”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2014.

Gelişen iletişim teknolojilerinin zaman-uzam algısında yarattığı değişim kültürel paylaşımı arttırmaktadır. Bu durum küreselleşmenin etkisiyle yerel/küresel eksende kültürün tartışılmasına neden olmaktadır. Özellikle gündelik yaşantıya ait kültürel öğeler ve popüler kültür ürünleri küreselleşmenin etkisiyle kültürün yayılmasına imkan tanımaktadır. Bu doğrultuda tez, küresel bir kültürün varlığına karşı yerel kültürlerin yok olmayacağı, bazı değişiklikler geçirse de var olmaya devam edeceği iddiasına dayanmaktadır. Bu iddia ise, kültürün yayılmasında önemli kitle iletişim araçlarından biri olan sinema üzerinden incelenmektedir. Konusu ve türü ne olursa olsun üretildiği ülkenin ulusal değerleri ve kültürünün bir uzantısı olan sinema, kültürün küreselleşmesine hizmet etmenin yanında, yerel kültürlerin, küresel alanda kendisini gösterebileceği bir alandır. Bu varsayımdan hareketle tezin temel amacı, Cem Yılmaz filmleri örneğinde, sinemanın küresel etkileri üzerinden sinema metni içinde yerel kültürel unsurların nasıl kullanıldığını ve yerel kültürün sinema aracılığıyla küresel alana nasıl taşındığını anlamaktır. Bu amaç doğrultusunda Türk Sineması’ndaki küreselleşme etkisi, G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı film örnekleri üzerinden metinlerarasılık (*intertextuality*) ve metin çözümleme yöntemi ile incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Küreselleşme, kültürel çalışmalar, kültür, sinema, Cem Yılmaz.

ABSTRACT

GÜLOĞLU ULUSAL, Şeyda. “*Cem Yılmaz’s Movies in Global / Local Axis: with the Examples of G.O.R.A., A.R.O.G. and Yahşi Batı*”, Master’s Thesis, Ankara, 2014.

The change that developing communication technologies creates to time and space, increases cultural sharing. This situation with the effect of the globalization results in debating over the culture in the axis of local/global. Especially daily cultural subjects and popular cultural products give chance to culture to spread with the effect of globalization. Within this direction this thesis is based on that the local cultures will not disappear against the global culture and with having some changes they will remain. This claim is examined via cinema, which is an important communications tool for spreading the culture. Despite of the genre and subject of the cinema, which is a part of national values and culture and with serving culture to be globalized, is an area where local cultures show themselves on the global arena. With this hypothesis, the purpose of this thesis, with the example of selected Cem Yılmaz movies, is to understand how the local cultural elements are used in the script with the effects of the global cinema and how the local culture is transported to the global arena with the help of the cinema. For this purpose, effects of globalization in the Turkish cinema is examined by the intertextuality and text analysis methods in G.O.R.A., A.R.O.G. and Yahşi Batı movies.

Key Words

Globalization, cultural studies, culture, cinema, Cem Yılmaz.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1
i. Tezin Konusu, Amacı, Argümanları.....	6
ii. Tezin Yöntemi	10
iii. Tez Hakkında Genel Bilgiler	13
1. BÖLÜM: KÜLTÜRÜN KÜRESELLEŞMESİ VE YEREL KÜLTÜRLERLE İLİŞKİSİ.....	15
1.1. Küreselleşmeyi Anlamak.....	15
1.1.1. Kavram Olarak Küreselleşme.....	16
1.1.2. Farklı Bakış Açılıyla Küreselleşme	19
1.1.3. Küreselleşmenin Kültürel Boyutu	20

1.2. Küreselleşmenin Merkezindeki Unsur: Kültür	24
1.2.1. Kültür Neden Önemli?	24
1.3. Küresel Kültürün Yerel Kültüre Etkisi	28
1.3.1. Kültürün Küreselleşmesiyle ilgili Tartışmalar	28
1.3.2. Yerel Kültürün Küresel Kültürle Savaşı	32
2. BÖLÜM: SİNEMANIN KÜLTÜRÜN KÜRESELLEŞMESİNDEKİ ROLÜ	37
2.1. Kültürel Çalışmalar ve Sinemanın Kültür Üzerindeki Etkisi.....	37
2.1.1. Kültürel Çalışmalar Ekseninde Kültür - Medya İlişkisi ve Küreselleşme .	37
2.1.2. Kültürel Çalışmalarda Sinemanın Yeri.....	42
2.2. Küresel Sinemaya Karşı Yerel Sinemalar	45
2.2.1. Ulusal / Küresel Eksende Sinema.....	45
2.2.2. “Küresel Sinema Hollywood” ve Diğer Ülke Sinemalarına Etkisi	49
2.3. Küreselleşmenin Türk Sineması Üzerindeki Etkisi.....	53
2.3.1. Başlangıcından 1990’lara kadar Türk Sinemasında Küreselleşme Etkisi .	53
2.3.2.1990 sonrası Türk Sineması’nda Yol Ayrımı: Popüler Sinema / Sanat Sineması.....	58
3. BÖLÜM: KÜRESEL / YEREL EKSENDE G.O.R.A., A.R.O.G. VE YAŞİ BATI FİLMLEİNİ İZLEMEK.....	64
3.1. G.O.R.A.: Türklerin Uzay Macerası.....	64

3.2. A.R.O.G.: Tarih Değişiyor	70
3.3. Yahşi Batı: Doğu-Batı Algısı	78
4. SONUÇ	84
5. KAYNAKÇA.....	91
6. EKLER.....	103

FOTOĞRAF DİZİNİ

Fotoğraf 1: Yıldız Savaşları / G.O.R.A.	64
Fotoğraf 2: Beşinci Element / G.O.R.A.....	65
Fotoğraf 3: Matrix / G.O.R.A.	65
Fotoğraf 4: Turist Ömer / G.O.R.A.	66
Fotoğraf 5: Yaratık / A.R.O.G.....	69
Fotoğraf 6: Jurassic Park / A.R.O.G.	70
Fotoğraf 7: 2001 Uzay Yolu Macerası / A.R.O.G.....	71
Fotoğraf 8: Yüz Yüze / A.R.O.G.....	71
Fotoğraf 9: Hayalet / A.R.O.G.	72
Fotoğraf 10: İyi, Kötü, Çirkin / Yahşi Batı.....	77
Fotoğraf 11: Yakarı / Yahşi Batı.....	78

GİRİŞ

Küreselleşme, ne zaman başladığı konusundaki tartışmaları devam eden, ancak bilgi teknolojilerinin ortaya çıkması ve gelişmesiyle birlikte hız kazanan uzun bir süreçtir. Ağırlıklı olarak ekonomi, siyaset ve kültür alanlarındaki çalışmalarda gündeme gelen küreselleşme, günümüzde çok sık kullanılan bir kavram olmasına rağmen üzerinde uzlaşılmış tek bir tanıma sahip değildir. Bu durum kavramın birbirinden farklı anlamlarda kullanılmasına neden olmakta, uluslararasılaşmadan (Sholte, 2000, s. 44-46) evrenselleşmeye (Sholte, 2000, s. 44-46), Amerikanlaştırmadan (Appadurai, 2001, s. 50) modernleşmeye (Dirlik, 2009, s. 53-54) kadar farklı anlamlar küreselleşme kavramına yüklenmektedir.

Kavramın nasıl açıklanacağı konusunda yaşanan muğlaklık nedeniyle, küreselleşmeye ilişkin yapılan tanımlamaları üç farklı bakış açısı altında toplamak mümkündür. Hiperküreselleşmeciler (*Hyperglobalizer*), Şüpheciler (*Sceptics*) ve Dönüşümcüler (*Transformationalists*) olarak birbirinden ayrılan bu bakış açıları (Held ve diğerleri, 1999, s. 3-10; Perraton, 2003, s. 37-39), ekonomik, siyasal ve kültürel alanda küreselleşmeyi açıklamaktadır. Hiperküreselleşmecilere göre küreselleşme, küresel bir ekonomik düzenin ulus devletlerin yerine geçeceği yeni bir tarih sayfasıdır ve geleneksel kültür ve yaşam şekli yerine farklı bir kimlik anlayışını getirmektedir. Küreselleşmenin yeni bir süreç olmadığını savunan Şüphecilere göre, ulus devletlerin varlığını devam ettirmesinin yanında yeni olan şey ekonomik düzeyden başlayarak her alanda bölgesel blokların oluşmasıdır. Bu süreçte ulus devlet egemenliğinin bir kısmını, bölgesel bloklara devretmekte, dünya kültürel olarak bölümlere ayrılmaktadır (Held ve diğerleri, 1999, s. 3-10). Dönüşümcüler içinse belirsiz bir tarihsel geçmişe sahip olan küreselleşme, ekonomik, siyasi, askeri ve kültürel güçlerin yeniden organizasyonunu içeren bir süreçtir (Perraton, 2003: 38-39). Bu süreçte, ulus devletler varlığını sürdürmektedir. Kültür ise, değişikliğe uğramakla birlikte homojenleşmemektedir (Held ve diğerleri, 1999, s. 10).

Küreselleşmeye yönelik yukarıda belirtilen bakış açıları çerçevesinde küreselleşmenin kültürle olan ilişkisi, kültür temelli farklılıkların kabul edilmesi ve tanınmasına yönelik iktidar ilişkilerini geliştirmesi nedeniyle (Keyman, 2007, s. 217-231) içinden çıkılmaz bir hal almaktadır. Çünkü kültür, bir yandan birleştirici (Burke, 2008), bir yandan da ayrıştırıcı (Erdoğan ve Alemdar, 2005) olabilmektedir. Burke'in (2008, s. 165) belirttiği şekliyle, inanç, adet, gelenek ve göreneklerin bütünü olarak kabul edilen kültür, sahip olunan değerler açısından toplumun birleştirici bir unsuru olmaktadır. Bununla birlikte Erdoğan ve Alemdar'ın (2005, s. 247) belirttiği gibi kültür, içinde yer alan alt sınıfların yaşam yolları, kişilikleri ve varlığını bastırmaktadır. Bu kültürlerin, küreselleşmenin imkanlarını kullanarak kendini görünür kılmaya çalışması (Friedman, 2001) ise, günümüzde bir yandan küresel kültür tartışmaları yapılırken, diğer yandan yerel kültürlere ne olacağı sorusunu gündeme getirmektedir.

Bu tartışmalar içinde küreselleşme-kültür ilişkisi homojenleşme (Appadurai, 2001), melezleşme (Pieterse, 2006), küyerelleşme (*glocalization*) (Robertson, 1995) ve çatışma yaklaşımlarıyla (Huntington, 2004; Barber, 2004) açıklanmaya çalışılmaktadır. Homojenleşme yaklaşımına göre, kültürün küreselleşmesi, standartlaştırılmış bir tüketim kültürünün gereklerine uyulması ve her yerin görünüşte aşağı yukarı aynışması olarak görülmektedir (Tomlinson, 2004, s. 18). Bu durum daha çok Amerikanlaştırma kavramıyla ifade edilmekte, özünde baskın kültürün diğer kültürü değiştirmesi, dönüştürmesi anlamına gelmektedir (Appadurai, 2001, s. 50). Melezleşme, kültürlerin iç içe geçmesi ve birbirlerini belli oranda değiştirmelerini ifade ederken, yabancı ve yerli kültür öğelerinin bilinçli bir sentezinin yaratılmasını anlatmaktadır (Pieterse, 2006). Küyerelleşme ise, küresel olan ile yerel olan arasındaki artan bağlılığa dikkat çekmekte, küresel ve yerelin birlikte değiştiğini vurgulamaktadır (Robertson, 1995, s. 35). Huntington'ın (2004) *Medeniyetler Çatışması* ve Barber'ın (2004) *McWorld vs. Jihad* makalelerinde gündeme gelen çatışma yaklaşımında ise, küreselleşmenin yarattığı etkinin yerel olanların birbiriyle ve küresel olanla her zaman bir gerilim içinde olmasına yol açacağı savunulmaktadır.

Küreselleşme ile kültür arasında yaşanan bu karmaşık ilişkide kitle iletişim araçları önem kazanmakta, küreselleşmenin etkisiyle kültürün toplumla girdiği etkileşim

sürecine dahil olmaktadır (Sinclair ve diğerleri, 2004; Friedman, 2001; Golding ve Murdock, 2002). Günümüzden birkaç yüzyıl öncesine kadar kültürler arası geçişler uzun mesafeli ticaret, yolculuklar ve her tür keşiflerle yaşıyor ve büyük bir zaman ve çabayı gerektiriyordu. Ancak, günümüzde kitle iletişim araçları mekan algısı olmayan toplumlar yaratırken, birey ve gruplar arasındaki uzaklık elektronik bir yakınlığa neden olmaktadır (Appadurai, 2001, s. 47). Yerel olaylar ile uzaklıklar arasındaki ilişkiyi anlatan zaman-uzam¹ algısı, küreselleşme ile birlikte bir değişim geçirmektedir (Giddens, 2000; Harvey, 2000). Gelişen kitle iletişim araçları, zaman ve uzamın yaklaşmasına yol açmıştır (Giddens, 2000). Farklı zaman ve uzamdaki olayların bir anda herkes tarafından deneyimlenebilmesi, zaman ve uzamın görünümünün herkesin kullanımına ve bütün ürünlere açık hale gelmesine yol açmaktadır (Harvey, 2000, s. 82-84). Böylece uzaklıklar, iletişim araçlarıyla temsilen ya da transatlantik uçak yolculuklarıyla kısa zamanda aşılabilir hale gelmektedir (Tomlinson, 2004).

Senaristinden yönetmenine kadar çalışanlarının içinde yetiştiği kültürün bir parçası olan sinema (Karakaya, 2004, s. 66), diğer kitle iletişim araçları kadar ait olduğu ülkenin kültürel değerlerini yansıtmaktadır. Gerek tematik yapısı gerekse konuları birbirinden farklı olsa da Yeşilçam filmlerinde, Hollywood'dan etkilenerek çekilen popüler sinemada ve popüler sinemaya tepki olarak ortaya çıkan sanat sinemasında, "Türk kültürü"nden izler görmek mümkündür. Ancak sinemanın kültürle kurduğu ilişki, onun küresel yapısını etkilememektedir. Yeni teknolojilerin paylaşılması, çekilen filmlere izleyici bulmak amacıyla seyahat edilmesi, geliştirilen yeni anlatım tekniklerinin kullanılması açısından sinema, üretim-dağıtım-pazarlama üçgeninde küreselleşmiş bir endüstridir.

Yapım-dağıtım ve gösterim şirketlerinin küresel hale gelmesi, bu şirketlerin filmlerin yapımından gösterimine kadar küresel olarak hareket etmelerine yol açmaktadır (Lorenzen, 2008, s. 8). Küreselleşmenin ekonomik ve siyasal boyutuyla ilişkili olan bu durum, siyasal iktidarların, kendi ülke sinemalarının küreselleşmesi için film endüstrilerini desteklemesine neden olmuştur. Endüstriyel olarak en çok küreselleşme

¹ "Zaman-uzam" kavramı "*time-space*" kavramı yerine kullanılmıştır. Bazı kaynaklarda "space" kelimesinin karşılığı olarak "mekan" kelimesi kullanılsa da "uzam" kelimesi, belli bir "mekan"a ait olmayan "mekan"ları (örneğin internet) da kapsadığı için tercih edilmiştir.

ağına sahip olan Hollywood'un karşısında, özellikle Fransa, İtalya, İspanya gibi ülkelerin hükümetleri, ekonomik ve kültürel çıkarları için film endüstrilerini desteklemiştir (Held ve McGrew, 2000, s. 354).

Sinemanın ekonomik, siyasal ve kültürel yönüyle ilişkili olarak, film ihracını kültürel bir ihrac olarak gören bazı ülkeler ise, kendi ülkelerinde gösterilecek yabancı filmlere kota uygulamıştır. Ancak yabancı filmlerin gösterimine kota uygulayan bu ülkeler, kendi filmlerinin yurtdışında gösterimini destekleyen anlaşmalara imza atmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nin (ABD) sinema sektöründe dünya ticaretindeki baskın konumu yadsınmazken, ABD'den sonra en büyük ihracatçı ülkeler arasında Fransa, İtalya ve Hindistan yer almaktadır (Held ve McGrew, 2000, s. 355).

Siyaset, ekonomi ve kültürle kurduğu bu karmaşık ilişki nedeniyle sinema, diğer kitle iletişim araçları gibi, kültürel çalışmalar² kapsamında ele alınmaktadır. Herhangi bir metnin kültür ve toplumdaki ayrı düşünülmemeyeceğinden hareket eden kültürel çalışmalar (Kellner, 1995, s. 28), kültürel farklılık ve uygulamaları, içgüdüsel ve ebedi değerlerle değil, toplumsal ilişkiler düzleminde bulmaya çalışmaktadır (Türkoğlu, 2010, s. 192). Bir başka deyişle kültürel çalışmalar, toplumsal duyum ve bilinç üretimi olarak kültürün kendisiyle, ekonomiyle ve politikayla ilişkili olarak nasıl belirlendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır (Türkoğlu, 2010, s. 192-193).

Medya ile ilgili kültürel çalışmalar, iki farklı boyuttan oluşmaktadır. Ekonomi-politik yönüyle medyayı inceleyen kültürel çalışmalar, özellikle küreselleşme kapsamında ulus ötesi medya şirketleri aracılığıyla iletişim sektörünün holdingleşmesinin ötesine geçerek, kültürel üretim, iletişim holdinglerinin farklı medya çıkarları çerçevesinde inşa edilen ticari stratejilerle ilgilenmektedir (Golding ve Murdock, 2002). Medyayla ilgili

² Frankfurt Okulu, Birmingham Okulu, Neo-Marksist Model, feminist ve psikoanalitik çalışmalar gibi birçok farklı geleneğe sahip olan kültürel çalışmalar, disiplinler arası bir çalışma alanı olup, sosyal teori ve kültür teorisi ile birlikte, ekonomi, siyaset, kitle iletişimi, felsefe, tarih gibi birçok bilim dalıyla ilişki içindedir. Klasik kültürel çalışmalar modeli daha çok medyanın ekonomi-politiği ve kültür üretmesi ile ilgilenmekte, medya endüstrisine yönelik ampirik ve tarihsel çalışmalar yapmakta, izleyici üzerindeki medya etkisini ölçmektedir. Frankfurt Okulu'nun kültür çalışmaları, bir yandan kitle iletişim araçlarının ekonomi-politiği ile ilgilenirken diğer yandan metnin kültürel analizini yapmakta, kitle kültürünün seyirci üzerindeki sosyal ve ideolojik etkilerini incelemektedir. Birmingham Okulu ise, toplumsal hakimiyet ile buna karşı çıkanların hakimiyeti arasındaki kültürel biçimlerle ilgilenmektedir (Kellner, 1995:27-31).

kültürel çalışmaların ikinci boyutu, medya ürünlerinin insanlar açısından içerdiği anlamdır. Hall (2003) tarafından medya metinlerinin anlamının çözülmesi amacıyla geliştirilen kodlama-kodaçımleme çalışmaları, medya mesajlarını üretenler ile bunları algılayanlar arasındaki ilişkiye yer vermektedir.

Medyanın bir alt kolu olan sinemayla ilgili kültürel çalışmar ise, bir endüstri olarak sinemanın ürettiği filme yüklediği anlam ve seyircinin bir film karşısındaki konumlandırılışı üzerinde durmaktadır. Sinema filminde yaratılan anlam, sadece bir filmin öyküsünü oluşturmamakta, filmdeki karakterler ve anlatılan hikaye doğrultusunda ideoloji ve kültüre dair kodlara yer vermektedir (Kirel, 2012). Filmi yaratanlar ile seyirci arasında kültürel ve ideolojik bir yakınlığın kurulması ise, bu kodların çözümlenmesini kolaylaştırmaktadır.

Seyircinin sinema karşısındaki konumlanışı ise, Horkheimer ve Adorno (2006), tarafından ortaya atılan “kültür endüstrisi” kavramı ile açıklanabilir. Kültür endüstrisi, insanların işten artan zamanlarının merkezinde yer alan kitle iletişim araçlarının ve kitle kültürünün ürünlerinin, sosyalleşmenin ve siyasal gerçekliği üretmenin önemli araçları olduğunu vurgulamaktadır (Horkheimer ve Adorno, 2006, s. 45). Adorno’ya (2009, s. 56) göre, kültür endüstrisinin ürünü olan filmler, kavranmaları çabukluk, gözlem gücü ve beceri gerektirmekle birlikte, düşünsel etkinliğe izin vermeyecek biçimde tasarlanmıştır.

Bu açıdan sinema metinleri, hem bir ideolojinin hem de bir kültürün taşıyıcısı konumundadır. Toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktaran filmler, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yerini almaktadır (Ryan ve Kellner 2010, s. 35). Sinema metinleri içerisinde yer alan mesajlar, hakim kültürün / kültürel kodların görünür hale gelmesine ya da küreselleşmesine hizmet etmektedir.

i. Tezin Konusu, Amacı ve Argümanları

Yerel / küresel kültür ekseninde Türkiye'de Cem Yılmaz filmlerini inceleyen bu tezin konusu, “Küreselleşme ve Kültür” dersinin hazırlıkları sırasında yapılan okumalarda, küreselleşme ve kültür ilişkisinde kitle iletişim araçlarının öneminin fark edilmesiyle belirlenmiştir. Yapılan okumalar, kitle iletişim araçlarındaki gelişmenin, kültürel ürünlerin dolaşımını arttırdığı ve küresel bir kültürün oluşmasına yardımcı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu çerçevede, sinemanın, kültürün küreselleşmesinde ne oranda etkili olduğuna yönelik bir merak uyanmıştır. Bu merakla devam eden okumalarda, Türkiye’de sinema-küreselleşme ilişkisine yer veren çalışmaların eksikliğinin ve gerekliliğinin farkına varılmıştır.

Bu noktadan hareketle tezin amacı, başlangıcından itibaren yabancı sinemaların etkisinde bulunan Türk Sineması’nda küreselleşme etkisini, küresel kültürün filmlerde nasıl yer aldığını, yerel kültürü nasıl etkilediğini, yerel kültürün küresel alana nasıl taşındığını tartışmaktır. Bu amaç doğrultusunda, “Kültürün küreselleşmesinde sinema nasıl bir rol oynamaktadır? Türk Sineması’nda küreselleşme ve Hollywood etkisi var mıdır? Türkiye’deki hakim kültürel kodlar ile küresel kültüre ait öğeler Türk Sineması’nda nasıl yer almaktadır? Türk Sineması’nda kullanılan yerel kültürel kodlar, küresel kültürden etkilenmekte midir?” soruları belirlenmiştir.

Bir kültüre ait olmak bir ulus devlet çatısı altında insanları bir araya getiren bir unsurken, bireylerin birbirinden ayrılmasına neden olmaktadır. Çünkü bir ulus devletin içindeki farklı kültürlere eşit davranılması olasılığı düşüktür (Eagleton, 2011). Pieterse’nin (2006) ifade ettiği gibi hiçbir kültürün saf olmadığı, çevresinde bulunan kültürlerden etkilendiği ve çevresindeki kültürleri etkilediği düşüncesinin farkındalığıyla bu tezde hakim kültürel kodları taşımaları nedeniyle “Amerikan kültürü” ve “Türk kültürü” kavramları kullanılmaktadır. Bununla birlikte medyanın, belirlenen “temel kültür”ün yayılmasına yardımcı olurken, kabul edilen bu “temel kültüre” göre alt kültürleri tanımladığı ve bu alt kültürlerle yönelik bakış açımızı belirlediği (Burton, 1995, s. 111-114) de kabul edilmektedir. Bu çerçevede, Türkiye’de baskın kültürel kodları yansıtan “Türk kültürü” kavramının, içinde yaşanan coğrafyanın doğusundan

batusına, kuzeyinden güneyine kadar farklı kültürleri de içinde barındırdığının farkındalığıyla, küresel olan karşısında yereli temsil etmesi açısından kullanıldığını vurgulamak gerekmektedir. Aynı durum, “Amerikan kültürü” kavramı için de geçerlidir. Her iki kavram da kültürün yeme-içme, giyinme alışkanlıkları, dil gibi öğelerini kapsayacak şekilde kullanılmaktadır.

Bu doğrultuda, senaryosunu Cem Yılmaz’ın yazdığı G.O.R.A. (*Ömer Faruk Sorak-2004*), A.R.O.G. (*Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz-2008*) ve Yahşi Batı (*Ömer Faruk Sorak-2010*) filmlerinde, yerel kültürel öğelere yer verilip verilmediği incelenecektir. Kısaca tezin temel amacı, Cem Yılmaz filmleri örneğinde, sinemanın küresel etkileri üzerinden sinema metni içinde yerel kültürel unsurların nasıl kullanıldığını ve yerel kültürün sinema aracılığıyla küresel alana nasıl taşındığını anlamaktır. Böylece tez, sinemanın kültürel küreselleşmedeki önemi, Türk Sineması’ndaki küreselleşme etkisi ve sinemada yerel / küresel kültürel unsurların nasıl kullanıldığı konusunda küreselleşme, kültür çalışmaları ve sinema literatürünü katkı sağlayacaktır.

Buradan hareketle tezin iki argümanı bulunmaktadır. Bunlardan ilki, sinemanın kültürün küreselleşmesinde belirgin bir rol üstlendiği, bu çerçevede Hollywood Sineması’nın, “Amerikan kültürü”nü ve dolaylı olarak “Amerikan ideolojisi”ni küreselleştirdiğidir.

Hollywood’un dünya sinemasındaki baskın konumu, ABD’nin geçtiğimiz yüzyılın büyük bir bölümünde yaşadığı kültürel ve ekonomik egemenliğinin bir parçasıdır.³ 1900’lü yılların başlarından itibaren Hollywood filmlerinin ihraç edildiği yerlerde diğer ABD ürünleri için talep yaratıldığına farkına varan ABD hükümetleri, Hollywood ile ilgilenmeye başlamıştır (Atam, 2012, s. 15). Sinemaya ticari açıdan yaklaşan ABD sinema endüstrisi, izleyicinin kolaylıkla anlayabileceği ve izleyebileceği bir anlatım tekniği kullanmıştır. Bu anlatım tekniği Hollywood Sineması’nın, “mesaj veriyorum” demeden siyaset çizgisine ve dönemin konjonktürüne uygun mesajlar vermesini sağlamıştır. Böylece ABD ulusal değerlerini, ABD savlarını, söylemlerini, örf ve adetlerini, inançlarını dünyaya yayabilmiştir (Scognamillo, 1997, s. 50-51).

³ Bu konuyla ilgili daha geniş bilgi için, David Putnam, *The Undeclared War* (Aktaran: Raza, 2013, <http://www.scribd.com/doc/33076468/Globalization-in-Cinema>).

Bundan dolayı Avrupa ülkeleri başta olmak üzere birçok ülke, Hollywood sinemasına karşı ulusal ekonomileri ve siyasal bağımsızlıkları gibi ulusal kültürlerinin de korunması gerektiğini düşünmektedir. Bu yüzden genel olarak Avrupa ve ABD arasındaki ticari kuralları belirleyen Gümrük ve Ticaret Tarifeleri Anlaşması, 1993'te imzalanmadan önce görsel-işitsel hizmetlerin anlaşmaya dahil edilip edilmemesi konusunda uzun tartışmalar yaşanmıştır. ABD'nin Avrupa Birliği'nin (AB) yerel kültürlerin korunmasına yönelik yaptırımları kaldırmasını istemesine karşın, anlaşma kültür ürünlerinin pazarlık kapsamından çıkarılmasıyla imzalanabilmiştir (Karakaya, 2004, s. 68-69). Avrupa Görsel-İşitsel Laboratuvarı tarafından, Hollywood filmlerinin kültürel mesajlarına dikkat edilmediği, Hollywood'un dünya nüfusunun çoğunluğu üzerinde egemenlik kurduğu, bu yönüyle de ABD'nin dünyaya yayılmasında önemli bir görev üstlendiği yönünde bir uyarıda bulunulmuştur (Miller ve diğerleri, 2012, s. 26). Kısaca, ABD sinema endüstrisi, "Amerikan kültürü" ve "ideolojisinin" küreselleşmesi açısından önemli bir yere sahiptir ve gerek ulusal kültürün korunması gerekse bu ulusal kültürlerin küresel alana çıkması konusunda Hollywood her zaman tartışmaların odağında yer almıştır.

Bununla bağlantılı olarak tezin diğer argümanı ise, sinemanın küresel yapısının gerek üretim-dağıtım-pazarlama stratejileri gerek türsel açıdan Türk Sineması'nı etkilediği ve bu etkiyle birlikte Cem Yılmaz'ın senaryosunu yazdığı filmler örneğinden hareketle Türk Sineması'nda yeme-içme alışkanlıklarından giyime, dilin kullanımından görsel öğelere kadar yerel kültürel kodların varolmaya devam ettiğidir.

Türk Sineması'nın başlangıcından günümüze kadarki sürecinde gerek tekniği, gerek oyuncu ve çalışanları, gerekse senaryoları ile yabancı sinemaların ve özellikle Hollywood Sineması'nın etkisi her zaman hissedilmektedir. Özellikle 1989'da dönemin siyasal iktidarının ABD'ye uygulanan kotaları kaldırmasıyla birlikte, Hollywood Sineması aracısız olarak sinema salonlarında gösterilmeye başlamıştır (Karakaya, 2004, s. 67). Bununla birlikte, Hollywood yapım şirketlerine Türkiye'yi tanıtacak bir film yaptırılmasından, bir Türk oyuncunun Hollywood filminde yer almasına, Oscar ödülleriyle ilgili magazin haberlerine kadar her alanda Amerikan Sineması kendisini hissettirmiştir (Ulusay, 2008, s. 84). Ancak, gerek

uygulanan politikalar nedeniyle gerekse türsel ve teknik açıdan Hollywood Sineması'nın küreselleştirici etkisinden uzak kalınamasa da senaryolarda yer alan yerel kültürel öğelerle “Amerikan kültürü”nün etkisi azaltılmaya çalışılmaktadır.

Bu bilgiler ışığında tez konusunun belirlenmesi için yapılan literatür taramalarında küreselleşme ve sinema üzerine birçok çalışmaya rastlanmıştır. Bu çalışmalardan küreselleşme kavramının siyasal ve ekonomik boyutuyla ilgili olanlar ve sinemanın teorik ve teknik özelliklerini ele alan kaynaklar tezin çalışma kapsamında bulunmadığından incelemeye dahil edilmemiştir.⁴ Tezin kuramsal arkaplanını, sinemanın kültür ve küreselleşmeyle ilişkisine yer veren çalışmalar oluşturmaktadır. Bu ilişkiye yer veren çalışmalar, sinema ile küreselleşme arasında karşılıklı bir etkileşim olduğunu (Gasher, 2002; Lorenzen, 2008), ulusal sinemaların bu etkileşim sonucunda bir dönüşüm içinde olduğunu ancak yerel kültürü aktarmaya devam ettiğini (Nafisi, 2003) göstermektedir. Sinema-küreselleşme ilişkisini inceleyen bu çalışmalar, ağırlıklı olarak Hollywood sineması ve ona tepki olarak gelişen Hint, Uzak Doğu ve Avrupa sinemalarına odaklanmıştır.⁵

Küreselleşmenin Türk Sineması üzerindeki etkisini inceleyen kaynaklar ise, sınırlıdır. Başlangıcından günümüze kadar Türk Sineması'nda küreselleşmenin etkileri, Giovanni Scognamillo'ya ait kaynaklarla açıklanmaya çalışılmıştır. Scognamillo (1994, 1997, 1999), Amerikan Sineması'nın küresel yapısının Türkiye dahil ulusal sinemaları etkilediğini ve bu etkinin Türk Sineması'nda özellikle fantastik sinemada görüldüğünü belirtmektedir. Türkiye'de ve dünyada küreselleşmenin sinema üzerindeki etkisini göstermesi nedeniyle Nejat Ulusay'ın “*Melez İmgeler*” (2008) kitabı tezin argümanlarını destekler niteliktedir. Gerek tür gerekse teknoloji açısından G.O.R.A. filmi metinlerarasılık metoduyla inceleyen Murat Akser'in “*Green Pine Resurrected Film Genre, Parody and Intertextuality in Turkish Cinema*” (2010) adlı kitabı ise, Cem

⁴ Jan-Erik Lane “*Globalization and Politics Promises and Dangers*”, Mark Rupert and M. Scott Solomon “*Globalization & International Political Economy The Politics of Alternative Future*”, Robert Lapsley and Michael Weslake “*Film Theory: An Introduction*”, J. Dudley Andrew “*Büyük Sinema Kuramları*”, Jean-Luc Godard and Youssef Ishaghpour “*Cinema*”.

⁵ R.B. Mehta ve R. Pandhariphande (eds.), *Bollywood and Globalization Indian Popular Cinema, Nation and Diaspora*, Rajesh K. Pillania “*The Globalization of Indian Hindi Movie Industry*”, Rob Wilson “*Korean Cinema on the Road to Globalization: tracking Global/Local Dynamics or why Im Kwon Taek is not Ang Lee*”.

Yılmaz'ın senaryosunu yazdığı bu filmdeki Hollywood etkisini göstermesi açısından önemli bulunmuştur. Ekonomik küreselleşme ağırlıklı olmakla birlikte, ekonominin kültürde yarattığı değişime dikkat çeken *Dondurmam Gaymak (Yüksel Aksu-2006)* filmini inceleyen Hüseyin Çelik'in "*Yerel Kültürün Ayak Sesleri: Yeni Gerçekçilik Akımı Doğrultusunda Dondurmam Gaymak Filmi*" (2010) adlı makalesi de ekonomik küreselleşmeye yönelik bir eleştirinin sinema aracılığıyla gösterilmesi ve yerel kültürün öne çıkarılması açısından temel argümanları destekler nitelikte olmuştur.

ii. Tezin Yöntemi

Bu argümanlar çerçevesinde, Türk Sineması'ndaki küreselleşme etkisi, G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı film örnekleri üzerinden metinlerarasılık (*intertextuality*) ve metin çözümleme⁶ yöntemi ile incelenmiştir.

İlk olarak 1960'lı yıllarda gündeme gelen metinlerarasılık kavramı, bir metnin diğer metinlerle olan ilişkisini anlatmaktadır. Metinlerarasılık, kültürel objelerin kültürel anlamlarını yorumlamayla ilgili bir teoridir. Keşfettiğimiz anlam, daha önceki metinlerin ağından geçerek oluşturulmaktadır. Yazardan okuyucuya doğru hiyerarşik ve doğrudan geçmeyen anlam, diğer metinler tarafından, araçlar kanalıyla, yazar ve okuyucuya kodların bildirilmesiyle aktarılmaktadır (Kristeva, 1980, s. 69).

Metinlerarasılık, daha önce yazılan metinlerin okuyucuda yarattığı beklentiden yola çıkarak, yeni hazırlanan bir metnin anlamını oluşturmak olarak tanımlanmaktadır. Kavram aynı zamanda, yazarın daha önceki metni ödünç alıp değiştirmesi ya da okuyucunun bir metni okurken diğer metinle ilişki kurması anlamında kullanılmaktadır (Akser, 2010, s. 37).

Sinema alanında ise metinlerarasılık, bir filmdeki herhangi bir sahnenin başka bir filmde olduğu gibi yer alması ya da bir filmdeki bir sahneye başka bir filmde gönderme

⁶ Metin çözümleme kavramı, sinema ile ilgili çalışmalarda, film okuma, görsel metnin okunması, anlatı çözümleme gibi farklı şekillerde ifade edilmektedir. Tez kapsamında bir bütünlük sağlanması açısından metin çözümleme ifadesi kullanılacaktır.

yapılması şeklinde açıklanmaktadır (Edgar-Hunt ve diğeri, 2012, s. 70). Sinemanın küresel özelliği, sinema metinleri arasındaki ilişkinin de küresel olması sonucunu doğurmaktadır. Metinlerarası ilişki içerisinde bulunan filmler, metin içerisinde yer alan kültürel öğelerin küreselleşmesine imkan tanımaktadır.

Metinlerarasılık, aynı zamanda söylemsel gücü yansıtmaktadır (Akser, 2010, s. 50). Sözcüklerin paradigmatik yönlerini inceleyen söylem analizinde, metinde kullanılan sözcüklerin metne ne gibi düz ve yan anlamlar kattığı, ne gibi değer ve yargıyı metne taşıdığı üzerinde durmaktadır. Örneğin bir kişinin milliyetçi, ırkçı ya da vatansever olarak nitelendirilmesiyle terörist, gerilla veya özgürlük savaşçısı olarak betimlenmesi arasında ciddi anlamda farklılıklar bulunmaktadır (Van Dijk, 1998, s. 31). Söylem analizinde, kullanılan bu ifadelerin metnin ve konuşmanın yapısına doğrudan etkisi olduğu varsayılmaktadır (Van Dijk, 2010, s. 217).

Metin çözümleme yöntemi ise, söylem analizi ve göstergebiliminden yararlanarak metnin içeriğinin anlaşılmasına odaklanmaktadır. İçerik, konuşmacının etniği, sınıfı, yaşı, cinsiyeti gibi iletişim durumlarının niteliğine göre kavramlaştırılmaktadır. Bu nitelikler, metnin ve konuşmanın yapısına doğrudan etkide bulunmaktadır (Van Dijk, 2010, s. 217-218).

Genellikle dildeki anlamı incelemeyi amaçlayan Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'in çabalarıyla kurulan göstergebilime göre anlam, göstergelerin belli geleneklere göre dizilişinden ve bu göstergeler arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır (Devran, 2010, s. 31-34). Fransız göstergebilimci Roland Barthes ise, göstergenin birinci ve ikinci düzey anlamı üzerine odaklanmaktadır. Buna göre birinci düzey anlam, gösterge ile gösterilen arasındaki düz anlam, ikinci düzey anlam ise, düz anlam tarafından oluşturulan yeni bir anlam düzeyi, yan anlamdır. Gösterge ve gösterilenlerden oluşan düz anlam, yan anlamın göstergesi ya da gösterileni olabilmektedir (Barthes, 2005, s. 83-87).

Sinemada, gösteren ile gösterilenin neredeyse aynı olması, onu diğer dil bilimlerinden daha kolay anlaşılır hale getirmekte, ancak gösterilene kültürel açıdan yüklenen farklı

anlamlar filmin açıklanmasını zorlaştırmaktadır (Monaco, 2002, s. 154-157). Gösterge ve gelenekler aracılığıyla inşa edilen anlam, üreticiler kadar izleyiciler tarafından da yaratılmaktadır. Anlam, ambalajlanıp izleyiciye sunulan bir paket olmanın ötesinde, film üreticilerinin izleyiciden takip etmesini beklediği, çok iyi şekilde düzenlenmiş bir taslağa benzemektedir (Burton, 1995, s. 43). Ancak filmin anlamı, herhangi bir görsel imgenin farklı kültürlerde farklı şekillerde anlaşılabilmesi nedeniyle (Monaco, 2002, s. 151), yönetmene, izleyiciye ya da toplumlara göre değişebilmektedir.

Film ve seyirci arasında kurulan ilişkiden doğan anlam, iki farklı düzeydedir. Birincisi görüntülerin ya da dilin birincil, karşımızda olan, anlamak için çaba harcamadığımız ve en bilinen anlamı yani düz anlamdır. Diğeri ise, görüntülerin ya da dilin ikincil, dolaylı, akla getirdikleriyle ve kültürle ilişkili olarak ortaya çıkan yananlamdır (Monaco, 2002, s. 157-159; Edgar-Hunt ve diğerleri, 2012, s. 26). Örneğin bir yönetmen filminde askeri üniformayı gösterdiğinde, aslında bir mevkiye dikkat çekmektedir: bu askeri üniformanın düz anlamıdır. Ancak biçimsel açıdan epik özellikler taşıyan bir filmde belki de yönetmen üniformanın akla getirdiği kahramanlık, kurallara uyma gibi özelliklere dikkat çekmek istemesi yönetmenin anlatmak istediği yananlamdır (Edgar-Hunt ve diğerleri, 2012, s. 24). Buna göre metin çözümlemesi sırasında bir filmde gösterenlere dayalı olan görsel okuma düz anlamı ortaya çıkarırken, gösterilenlere dayalı olan zihinsel okuma ise kültürel deneyimlerle birlikte yananlamı ortaya çıkarmaktadır (Monaco, 2002, s. 170).

Bu kapsamda tezde, metinlerarasılık ve metin çözümleme yöntemi ile incelenen G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı filmlerinde, Hollywood Sineması'nın etkisi, dilin kullanımı, yeme-içme alışkanlıkları, giyim, müzik gibi "Türk kültürü"ne ait öğelerin yer alış şekli, düz anlam/yananlam ilişkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Böylece, kültürün küreselleşmesinde sinemanın rolü ortaya konularak, sinema metni içerisine yerleştirilen hakim yerel kültürel kodların, küreselleşmenin imkanlarından yararlanarak yereli küresele taşıyıp taşıyamayacağı incelenecektir.

iii. Tez Hakkında Genel Bilgiler

Tez, 1990 sonrasında Türk Sineması'nda Hollywood'un etkisinde çekilen filmlerden oluşan bir evrene sahiptir. 1990'lı yılların başında Türk Sineması'nda sanat filmlerinin yanında, seyircinin Hollywood filmlerine gösterdiği ilgiden yararlanan, televizyon destekli popüler sinema anlayışı gelişmiştir. Hollywood tarzı filmler ve pazarlama teknikleriyle gösterime giren bu filmler ya Hollywood'u taklit etmiş ya da ondan ilham almıştır. 1993 yılında çekilen *Amerikalı*'dan (*Şerif Gören*) başlayarak, *Kahpe Bizans* (*Gani Müjde-2000*), *Kurtlar Vadisi Irak* (*Serdar Akar-2006*), *New York'ta Beş Minare* (*Mahsun Kırmızıgül-2010*), *Ya Sonra* (*Özcan Deniz-2011*) gibi birçok film Hollywood tarzı komedi, aksiyon ve romantizmden etkilenmiş, üretim-dağıtım gösterim üçgeninde Hollywood yöntemlerini kullanmıştır. Buradan hareketle tezin kapsamı, Türkiye'de popüler sinema içerisinde değerlendirilen Cem Yılmaz'ın senaryosunu yazdığı G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı filmleri ile sınırlandırılmıştır.

Tez çalışması için komedyen olarak tanınan Cem Yılmaz'ın⁷ senaryosunu yazdığı adı geçen filmlerin seçilmesinin nedeni, bu filmlerin Hollywood'un dünya sinemasında hakim olduğu türleri (bilim-kurgu, western, dönem) kullanmasıdır. Cem Yılmaz'ın senaryosunu yazdığı diğer filmleri, "Her Şey Çok Güzel Olacak" ve "Hokkabaz" (*Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz-2006*) ise, türsel olarak Hollywood Sineması'na değil, Türk Sineması'na yakın olması nedeniyle teze dahil edilmemiştir.

Tezle ilgili olarak Cem Yılmaz'la görüşme yapmak ve incelenen filmlerin yurtdışındaki gösterimleriyle ilgili bilgi almak için girişimlerde bulunulmuş, ancak olumlu bir yanıt

⁷ 1973 yılında doğan Cem Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi'nde okuduğu yıllarda *Leman Dergisi*'nde karikatür çizmeye başlamıştır. İlk stand-up gösterisini *Leman Kültür Merkezi*'nde gerçekleştiren Cem Yılmaz, *Beşiktaş Kültür Merkezi*'nde sahne almaya başladıktan sonra adını duyurmaya başlamıştır. Bu dönemde televizyon reklamlarında rol almaya başlayan Yılmaz, 1998'de senaryosuna katkı sağladığı *Herşey Çok Güzel Olacak* (*Ömer Vargı*) filmi ile sinemaya adım atmıştır. 2000 yılında Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak'ın yönetmenliğini yaptığı *Vizontele* filminde de rol almıştır. Rol aldığı filmlerle En İyi Erkek Oyuncu ödülleri de bulunan Cem Yılmaz, senaryolarını yazdığı filmlerle popüler sinemada yer edinmiştir. (Kaynak: tr.wikipedia.org/wiki/Cem_Yılmaz. Erişim Tarihi: 05.01.2014)

alınmamıştır. Bu nedenle tezde, Cem Yılmaz'la yapılan röportajlar ve filmlerin yurtdışındaki gösterimleriyle ilgili internette yapılan araştırmalardan yararlanılmıştır.

Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, küreselleşme ve kültür kavramları ile küreselleşme-kültür ilişkisi incelenecek ve küresel/yerel kültür tartışmalarına yer verilecektir. İnsanların sembolik temsil pratikleri yoluyla inşa etmeye çalıştıkları yaşam pratikleri anlamına gelen kültür, ekonomik alanda insanların malları nasıl ürettikleri ve tükettiklerinden, siyasal alanda iktidarın hangi pratiklere yoğunlaştığından, sosyal olarak insanların birbiriyle kurdukları iletişim şekillerinden oluşmaktadır (Tomlinson, 2004, s. 33).

Tezin ikinci bölümünde, sinema ve kültürel küreselleşme ilişkisine yer verilecektir. Bu bölümde öncelikle kültürel çalışmalar ekseninde, medya ve sinema metinlerinin çözümlenmesinde kültürel farklılıkların önemi üzerinde durulacaktır. Kültürel küreselleşmede sinemanın rolü ise, ulusal sinema tartışmaları ve Hollywood Sineması örneğinde üzerinden incelenecektir. Türk Sineması'nın Hollywood Sineması ve küreselleşmeden nasıl etkilendiği ortaya konulacaktır.

Tezin üçüncü bölümü, G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı filmlerinin metinlerarasılık ve metin çözümlene yöntemleriyle incelenmesinden oluşacaktır. Öncelikle bu filmlerin metinlerarası ilişki kurduğu filmlerin hangileri olduğu, bunlar içerisinde Hollywood filmlerinin ne kadar yer aldığı, bu metinlerarası ilişkinin nasıl kurgulandığı incelenecektir. Daha sonra metin çözümlene yöntemi ile metin içindeki düz anlam / yananlam ilişkisine yer verilecektir. Filmde kullanılan yerel kültürel unsurlara yüklenen düz anlam ve yananlamların neler olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır. Tez kapsamında filme sinematografik açıdan anlam kazandıran temel filmsel öğelere (kamera açıları, ışık, ses gibi) ise yer verilmemiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM:

KÜLTÜRÜN KÜRESELLEŞMESİ VE YEREL KÜLTÜRLERLE İLİŞKİSİ

Günümüzün çok tartışılan konularından biri olan küreselleşme, ekonomiden siyasete, kültürden çevreye kadar birden çok alanı etkilemektedir. Bu etki, farklı alanların birbiriyle etkileşime girmesine de neden olmaktadır. Ekonomik kazanç sağlamak amacıyla küreselleşen bir şirket, ulusal sınırları aşmak için siyasal düzenlemelere ihtiyaç duyabilmekte, gittiği ülkenin kültüründen etkilenmekte ve o ülkenin kültürünü etkilemektedir. Dolayısıyla küreselleşmenin kültür üzerindeki etkisine yer verilecek olan bu tezde, küreselleşmenin diğer boyutlarından izlere rastlamak da mümkün olacaktır. Bu nedenle bu bölümde, kültürün küreselleşme içerisindeki yeri ve önemi ele alınırken, küreselleşmenin çok boyutluluğu da dikkate alınmaktadır.

1.1. KÜRESELLEŞMEYİ ANLAMAK

Farklı alanlardaki etkisi küreselleşme kavramının tanımını yapmayı zorlaştırmakta, kavramın ne olduğu konusunda bir uzlaşma sağlanamamasına neden olmaktadır. Bununla birlikte küreselleşme kavramına ilişkin uzlaşma sağlanan konular ile halen tartışılan konular arasında da ince bir çizgi bulunmaktadır. Küreselleşmenin teknolojinin gelişmesiyle birlikte hız kazandığı, ulus devletleri yeniden şekillendirdiği, farklı boyutlarının bulunduğu düşünceleri, üzerinde uzlaşılan konular olmasına rağmen tartışılmaya devam etmektedir. Üzerinde uzlaşmaya varılamayan konular ise, kavramın nasıl ortaya çıktığı, modernleşme sürecinin devamı olup olmadığı, yönetilip yönetilemeyeceği şeklindedir. Bu belirsizlikler içerisinde bu başlık altında, küreselleşmenin tanımı ve küreselleşmeye yönelik farklı bakış açıları ile ilgili ortaya atılan fikirler ve tartışmalara yer verilecektir.

1.1.1. Kavram Olarak Küreselleşme

Bir yanda bütünleşmeyi diğer yanda parçalanmayı bünyesinde barındıran küreselleşmenin farklı alanlarla etkileşim halinde olması kesin bir tanımının yapılmasını zorlaştırmaktadır. Bu durum, “Küreselleşme nedir?” sorusunun, küreselleşme tartışmalarının temelini oluşturmasına neden olmaktadır.

Küreselleşmenin bütünleştirdiğini savunanlardan biri olan Friedman (2000, s. 8-9), Soğuk Savaş’ın dünyanın bölünmesini, küreselleşmenin de bütünleşmesini ifade ettiğini belirterek, ilkinin sembolünün duvar, diğerinin herkesi birleştiren internet olduğunu söylemektedir. Friedman, küreselleşmenin temel belirleyenin dünyanın küreselleşmiş tek bir pazar ve köye dönüşmesi olduğunu savunmaktadır.

Dünyanın küreselleşme ile küçüldüğü ve birleştiğini öne süren yaklaşımlar arasında, küreselleşmenin dünyadaki tüm insanları küresel bir toplum etrafında tek bir dünya toplumu olarak birleştiren süreçler bütünü olarak görülmesi de yer almaktadır. Albrow (1990, s. 8-9), küreselleşmenin tek bir dünya yaratacağını, herkesin dünya vatandaşı olarak yaşayacağını ve küresel sorunların genel çıkarlar kapsamında çözüleceğini savunmaktadır.

Küreselleşmenin bütünleştireceğini savunan Cowen (2001, s. 16), ayrıştırma yaklaşımlarına karşı çıkmaktadır. Küreselleşmeye karşı çıkan ülkelerin aslında kendilerini demokrasiden uzak tutmaya çalışan ülkeler olduğunu belirterek, bu ülkelerin küreselleşmeye imkan tanınması halinde kültürler arasındaki ayrışmanın da ortadan kalkacağını savunmaktadır.

Küreselleşmenin dünyanın bir bütün olarak algılanmasına yol açtığını söyleyen Robertson (2004, s. 97-99), küreselleşmeyi tanımlamak için ulus toplumlar, dünya toplumlar sistemi, birey olarak insan ve insanlık referans noktalarından oluşan bir model geliştirmiştir. Bu dört unsurun birbiriyle iletişiminden meydana gelen modele göre küreselleşme, bu düzeyler arasındaki giderek artan etkileşimdir. Dünya düzeninin

yeniden şekillenmesine neden olacak olan bu etkileşim, dünyanın farklı yörüngelerini teklige taşıyacak bir yönelime yol açmaktadır. Bu teklige karşın Robertson, toplumsal ve kültürel farklılıkların net olarak vurgulanabileceğini öne sürmektedir.

Giddens'in (2000, s. 92) ortaya koyduğu küreselleşme tanımı, küreselleşmenin dünyayı birbirine bağladığına yöneliktir. Buna göre küreselleşme, yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla uzak yerleşimleri birbirine bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmasıdır.⁸

Benzer şekilde küreselleşmenin dünyayı birbirine bağladığını savunan Tomlinson (2004, s. 12-13), küreselleşmeyi karmaşık bağlantılılık kavramı ile açıklamaktadır. Karmaşık bağlantılılık kavramına göre küreselleşme, modern yaşamı karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağıdır. Bireyler ve toplumlar arasında hızla artan toplumsal ve kurumsal ilişkiler, uluslararası alanda malların, bilginin, insanların birbirleriyle olan geçişkenliği, teknolojik gelişmeler, uluslararası hava taşımacılığı gibi bağ kurma biçimleri Tomlinson'un karmaşık bağlantılılık kavramına örnek olarak gösterilebilmektedir.

Bu bağlantılar, Appadurai'nin akışlar söylemine benzemektedir. Appadurai (2001) küreselleşmeyi, etnik akış (*ethnoscapes*), medya akışı (*mediascapes*), teknoloji akışı (*technoscapes*), ekonomi akışı (*financescapes*) ve ideoloji akışı (*ideoscapes*) arasındaki etkileşim olarak tanımlamaktadır. Bu modele göre, içinde yaşadığımız dünyada insan, makine, para, hayal ve fikirler artan bir şekilde görünmeyen ve sınırları olmayan bir yolda yürümektedir. Bu yürüyüş sırasında hem kendi içlerinde hem de birbiriyle ilişki halinde olmaları küreselleşmenin dünyayı birbirine bağladığının işareti olarak sunulmaktadır.

⁸ Giddens bu tanımı yaparken zaman ve uzam sıkışması (*time and space compression*) ya da zaman ve uzam uzaklaşması (*time and space distanciation*) kavramlarını kullanmaktadır. Bu durum küreselleşmenin kültürel boyutuyla yakından ilişkili olduğu için daha sonraki bölümlerde detaylı olarak ele alınacaktır.

Robertson, Giddens, Tomlinson ve Appadurai'nin ortaya koyduğu yaklaşımlar küreselleşmenin dünya genelinde bir bağlantı sağladığı, ancak bu bağlantının tam anlamıyla bütünleşme anlamına gelmediğini göstermektedir. Özellikle küreselleşmenin kültürel boyutunda bu bağlantıların izlerine rastlanırken, tam bir homojenlikten söz etmek mümkün olmamaktadır.

Küreselleşmenin dünyayı birleştirme nedenleriyle bölme nedenlerinin birbiriyle özdeş olduğu görüşünü ortaya atan Bauman'a (2010, s. 8) göre, iş, finans, ticaret ve enformasyon akışı küresel boyutlara ulaşmakla birlikte yerelleşmeyi de teşvik etmektedir. Bazılarının küreselleşebilmesi için başkalarının yerelleşmesi gerekmektedir. Bir yanda hareket özgürlüğü varken, diğer yanda yerele sabitleme söz konusudur.

Küreselleşmenin dünyayı böldüğünü savunanlara göre, küreselleşme dünya meselelerini belirsiz bir hale getirirken, bir merkez ya da kontrol noktası bulunmamaktadır. Örneğin Amerika kıtasında yaşanan bir çevre sorunu, Avrupa ve Asya kıtalarını etkileyebilmekte, alınacak önlemler konusunda bir uzlaşmaya varılmasını gerektirmektedir. Ancak bu sorunların çözüleceği bir merkezin bulunmaması, dünyayı yeni bir düzen içine değil, düzensizliğin içine sokmaktadır (Bauman, 2010, s. 69). Bu düzensizlik, Huntington'un teorisinde "Medeniyetler Çatışması"na, B. Barber'ın çalışmasında "Cihad'a karşı McDünya"ya kadar gitmekte, Said'in "Oryantalizm"inde Batı ile Doğu arasında yaşanan güç ilişkilerinde kendisini göstermektedir. Daha çok kültürel boyutta hissedilen bu çatışma, Batı'nın belirleyiciliği üzerine kurgulanmaktadır.

Dirlik (2009, s. 80), küreselleşme içindeki bu parçalanma/bütünleşme tartışmasını küreselleşmenin gerçek diyalektiği olarak görmektedir. Bu diyalektikte farklılıklar küresel bir birliğin içine katılarak çözülmektedir. Parçalanma eğilimlerine karşı birleşme eğilimleri vurgulanmakta ve süreç içerisinde uzlaşmaz olabilecek farklılıklar yok edilmektedir.

Küreselleşmenin algılanması ve tanımlanmasındaki bu bölünmüş durum, farklı disiplinlerle etkileşim içerisinde olması ve bu disiplinlerdeki etkisinin farklı olmasından

kaynaklanmaktadır. Bu farklılıklar göz önünde bulundurularak kavram üç farklı bakış açısı altında değerlendirilmektedir.

1.1.2. Farklı Bakış Açılıyla Küreselleşme

Küreselleşmeye yönelik yaklaşımlar incelendiğinde üç farklı bakış açısıyla karşılaşılmaktadır.

Hiperküreselleşmecilere (*hyper-globalist*) göre küreselleşme, küresel ekonomik düzen içerisinde ulus devletlerin etkisini yitirdiği yeni bir tarih sayfası açmaktadır (Held ve diğerleri, 1999, s. 3). Sürekli bir küreselleşme, tek bir küresel ekonomi yaratmaktadır. Bu sınırsız küresel ekonomide devletlerin küresel ekonomik pazara katılmama gibi bir seçenekleri yoktur (Perraton, 2003, s. 37). Küreselleşmeyi yeni bir dönem olarak gören hiperküreselleşmeciler, ulus devletlerin sonunun geleceğini öngörmektedir. Hiperküreselleşmeciler, eski hiyerarşik yapının erozyona uğrayacağını, küresel ekonomi, küresel yönetim ve küresel sivil toplumun oluşacağını belirtmekte, tarihsel yansımaları küresel sivilleşmede göstereceğini vurgulamakta, küreselleşmenin kapitalizm ve teknoloji kanalıyla yaygınlaşacağını savunmaktadır (Held ve diğerleri, 1999, s. 10).

Şüphecilere (*sceptical*) göre küreselleşme, küresel ekonomik faaliyetlerden ziyade gelişmiş ulusal ekonomiler arasında yükselen ilişkinin temsil edildiği uluslararası uluslaşmadır (*inter-nationalisation*) (Perraton, 2003, s. 38). Yani ekonomik ölçekten başlayarak her alanda tek bir bütünden ziyade bölgeselleşme söz konusudur. Küresel yönetim (*global governance*) ve dünya düzeni yönetimi Batı ülkelerinin yönetimi üzerine kuruludur. Şüphecilere göre ulus devletlerin veya egemenliklerin ortadan kalkması söz konusu değildir (Held ve diğerleri, 1999 s. 5-6). Küreselleşmenin yeni bir şey olmadığını savunan şüphecilere göre, yeni olan şey ticaret blokları ve geçmiş dönemlere göre daha zayıflayan coğrafi devletlerdir. Bölgeselleşme ve uluslararası uluslaşma kavramlarının öne çıkacağı küreselleşme sürecinde, ulusal çıkarların baskın hale geleceği; tarihsel yansımalarının ise bölgesel bloklar ve medeniyetler çatışması olacağı öngörülmektedir (Held ve diğerleri, 1999, s. 10). Küreselleşmeye şüphecilere

okulundan yaklaşan Hirst ve Thompson'a (2000, s. 27) göre, bugün "küreselleşme" olarak adlandırılan olgu, geçmişte yaşanan zaman dilimlerinin devamıdır. Onlar için, geçmişte yaşanan deneyimler, "küreselleşme"nin kelime anlamına daha yakın ve daha bütünleşmiş bir görünüm sunmaktadır.

Küreselleşmeye yönelik dönüşümcü (*transformationalists*) bakış açısı, küreselleşmeyi bir süreç ya da süreçler bütünü olarak görmektedir. Küreselleşme ekonomik, siyasi, askeri ve kültürel güçlerin yeniden organizasyonunu içeren bir süreçtir (Perraton, 2003, s. 38-39). Farklı yapılar, birbiriyle etkileşim içerisinde dönüşüm halindedir, güç dengeleri, ulusal hükümetlerin fonksiyonları ve otoriteleri yeniden yapılanır (Held ve diğerleri, 1999, s. 7-8). Hiperküreselleşmecilerin aksine ulus devletlerin egemenliğinin devam ettiğini belirten dönüşümcülere göre, bazı değişikliklerin yaşanması, bölgeler arası ilişkiler ve uzak mesafe hareketlerinde yeniden düzenlemeler yapılması söz konusudur. Bu noktada kültür de homojenleşmemektedir, ancak orijinal formunda kaldığını savunmak da mümkün değildir (Held ve diğerleri, 1999, s. 10). Dönüşümcülere göre yeni milenyumla küreselleşme, sosyal, politik ve ekonomik değişimlerin merkez gücü haline gelmekte ve modern toplum ve dünyayı yeniden şekillendirmektedir (Held ve diğerleri, 1999, s. 7).

Küreselleşme kavramına yönelik bu üç farklı bakış açısı, kavramın ekonomi, siyaset ve kültürle olan ilişkisinin de farklı şekillerde algılanmasına neden olmaktadır. Bu durum özellikle küreselleşmenin kültürel boyutunda kendisini daha çok hissettirmekte, kültürde bir dönüşüm meydana getirmektedir. Bir yanda küresel alanda ortaya çıkan ve diğer bütün kültürlerle etkileşim içinde olan küresel bir kültür oluşurken, diğer yanda küreselleşmeyle girdikleri etkileşim sonucunda eski saflıklarını koruyamamaları da görünür hale gelmektedir. Bu nedenle küreselleşmenin kültürel boyutu, siyasal ve ekonomik boyutları kadar önemlidir.

1.1.3. Küreselleşmenin Kültürel Boyutu

Küreselleşme kavramının 1980'li yıllardan itibaren hızla yaygınlaşmasında kavramın ekonomik boyutunun etkisi olmakla birlikte, küreselleşmeden söz edildiğinde

kültürlerin iç içe geçmesi, mekanın algılanma biçimi olarak nitelendirilebilecek zaman-uzam ilişkisi, ekonomik ve sosyal hayatı düzenleyecek kurallar, özellikle enformasyon ve iletişim alanında yaşanan teknolojik gelişmeler, ulus devlet ve ulusal sınırların aşılması gibi konular akla gelmektedir.

Her çeşit çelişki, direniş ve güç mücadelelerini içeren küreselleşme, aralarında karmaşık ilişkiler bulunan ekonomi, siyaset, kültür, teknoloji ve benzeri konular içindeki farklı süreçleri kapsamaktadır (Tomlinson, 2004, s. 31). Bu çok boyutlu yapı içerisinde incelenmesi gereken küreselleşme, bu boyutların birbiriyle etkileşim içerisinde bulunmasını da sağlamaktadır.

İçerisinde varoluşumuzu şekillendirdiğimiz kültürel alanların birbiriyle iletişimini sağlayan küreselleşme, zaman-uzam algısında bir değişime neden olmaktadır. Özellikle kültürel alanda kendisini hissettiren zaman-uzam algısı, birbirinden çok uzakta olan kültürlerin bir araya gelmesine imkan tanımakta, farklı kültürlerle ortak yaşam alanları sağlamaktadır. Tomlinson'un (2004, s. 38-43) belirttiği gibi, bir insanın kültürel kodlara göre şekillenen gündelik bir eylemi, tanımadığı ve kendisinden uzakta yaşayan başka insanların eylemlerini etkileyebilmektedir.

İletişim teknolojilerindeki gelişmeler, uydu yayıncılığı, farklı uzamlardaki olayların bir anda herkes tarafından deneyimlenmesine imkan tanımaktadır (Harvey, 2000, s. 82-84). Yerel olaylar arasındaki karmaşık ilişkiler ve uzaklıklar arasındaki iletişimle doğrudan ilişkili olan zaman-uzam uzaklaşması modern çağda önceki dönemlere göre daha fazladır ve yerel ile uzaklık, sosyal formlar ile olaylar arasındaki ilişki gerginleşmeye başlamaktadır. Küreselleşme bu gerginleşme sürecini anlatmaktadır ve farklı sosyo-kültürel alanları dünyanın tamamında bağlamaktadır (Giddens, 2000, s. 92).

Uluslararası kitle hareketlerinin olduğu bir dünyada kültürleri bölgelere ve vatanlara ayırmak eski moda bir girişim olarak gözükürken, kültür ve mekan arasındaki doğal ve temel ilişki kırılmaktadır (Gupta ve Ferguson, 2001, s. 68). Çünkü insanları olduğu yerde kalmaya zorlayan fiziksel koşullar ve siyasi-ekonomik zorunluluklar, küreselleşme sürecinde kültürün mekana olan bağlılığını azaltmaktadır (Tomlinson,

2004, s. 48). Yani kültür, artık tek bir yerle tanımlanmamaktadır. Bütün kültürlerin benzer özellikleri paylaştıkları alanlar oluşmakta ya da gelişen teknolojiler sayesinde kültür, görünür mekanlardan bağımsızlaşarak sanal mekanlarda yaşanmaya başlamaktadır.

Tomlinson (2004, s. 14-26), zaman-uzam ilişkisi çerçevesinde küreselleşmeyi bir yandan yakınlık diğer yandan teklik kavramları ile ilişkilendirmektedir. Yakınlık ile, mekansal olarak birbirinden uzak olan bireylerin, toplumların ve bilgilerin teknolojinin yardımı ile birbiriyle yaklaşması anlatılmaktadır. Ancak, zaman açısından birbirine yaklaşan bireyler, toplumlar, bilgiler, teknolojiler mekansal olarak birbirinden uzak durmaya devam etmektedir. Bu durum, küreselleşmenin bir yakınlık sağladığı düşüncesi ile tezat oluşturmaktadır. Zaman-uzam açısından sağlanan yakınlık, gerçek anlamda bir yakınlık değildir.

Bauman (2010, s. 101-102), zaman-uzam algısındaki değişmeyi Birinci Dünya ve İkinci Dünya sakinleri üzerindeki etkileri çerçevesinde anlatmaktadır. Birinci Dünyanın sakinleri her daim şimdinin içinde yaşarken, her zaman meşguldürler ve zaman darlığı çekmektedirler. Zaman içinde yaşayan bu insanlar için mekanın bir önemi yoktur, çünkü mesafeler onlar için anlaktır. Bir yerden bir yere gitmek sadece zaman meselesidir. İkinci Dünyanın sakinleri ise bol, gereksiz ve içini dolduracak hiçbir şeye sahip olmadıkları zamanın yükü altındadır. Birinci Dünya sakinleri için gerekli ürünlerin üretildiği mekan içine hapsolmuş olan bu insanlar, -televizyon ve internet gibi kitle iletişim araçları tarafından belirlenen- sanal bir zamanın içindedirler.

Zaman-uzam ilişkisi kapsamında küreselleşme, teklik düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Bu teklik, dünyanın tek bir yer haline geleceği yönündeki bakış açısından hareket etmektedir. Bu düşüncenin oluşmasında ulus-devletlerin ekonomik faaliyetlerinin küresel kapitalist ekonomiye hapsolması veya yerel endüstriyel süreçlerin çevre üzerindeki etkilerinin hızla küresel hale gelişinin etkisi bulunmaktadır (Tomlinson, 2004, s. 23).

Robertson'un (2004, s. 99) daha önce belirtilen modeline göre birey olarak insan, ulusal toplumlar, toplumlardan oluşan dünya sistemi ve insanlık arasındaki etkileşim "tek bir yer olarak dünya"yı oluşturmaktadır. Ancak "tek bir yer olarak dünya"dan kastedilen bu yaşam biçimlerinin birbirleri için giderek artan bir düzeyde belirleyici ve bağlayıcı bir dönüşüm geçiriyor olmasıdır. Bu durum homojenleştirmenin getirdiği bir teklik anlamına gelmemektedir.

Bununla birlikte, bağlantılılıklar sayesinde oluşacağı söylenen tekliğin, dünya üzerindeki bütün bireyler ve toplumlar için aynı şekilde hissedilmediği düşüncesi de ortaya atılmaktadır. Özellikle Berger'in (2003, s. 10-15) belirttiği gibi ekonomi ve akademi çevreleri tarafından bu teklik düşüncesi hissedilse de bu etki, herkes için aynı oranda geçerli değildir. Dünyanın herhangi bir yerindeki bir işadami/işkadını yaptığı uçak yolculuğunda, kaldığı otel odasında, yemeğini yediği restoranda ortak bir kültürün izlerini taşısa da dünyanın herhangi bir yerinde yaşayan kendi evreninin dışına çıkmamış bir kişi için yaşadığı kasabanın 100 km. ötesindeki kültür bile kendisine çok yabancı gelebilmekte, bir teklikten söz etmesine imkan olmamaktadır. Benzer bir durum Bauman'ın (2010, s. 15-16) örneği için de geçerlidir. Uluslararası şirketlerin hissedarlarını örnek olarak gösteren Bauman, hissedarlar için artık mekanın bir önemini kalmadığını, şirketin yalnızca onlara ait olduğunu söylemektedir. Buna karşılık şirketin işlerini yürütmekte olanlar ise yerelde yaşamaya ve bu işleri sürdürmeye mecburdur, ta ki şirket mekansal olarak başka bir yere taşınana kadar. Bu nedenle zaman-uzam ilişkisinin bir teklik yaratacağını söylemek mümkün görünmemektedir.

Keyman (2000, s. 19), teklik söyleminin aslında küreselleşmeye, *a priori*⁹ bir olumsuzluk yüklediğini belirtmektedir. Demokrasi ve insan haklarından tüketim kalıplarının standartlaşmasına kadar geniş bir alanda küreselleşme, Batı modernitesinin Batı-dışı alandaki egemenliği ve Batı kültürünün dünya üzerindeki farklı kültürleri yok etmesini sağlayan bir süreç olarak görülmektedir. Yani küreselleşmeyi, Batı egemenliğinin bir şekli olarak algılayan bir olumsuzluktur bu.

⁹ Biginin temeline, kökenine ya da kaynağına ilişkin temel ayrımlardan biri olan kavram, doğruluğu deneyimlere ve gözlemlere dayanmayan savlar, önermeler, düşünceler, yargıları ifade etmek için kullanılmaktadır. Latince'den gelen sözcük, "önceden gelen" demektir (Güçlü ve diğerleri, 2002, s. 1).

Bu tartışmalar göstermektedir ki kültür, küreselleşmenin izlerini sürebilmenin önemli bir ögesidir. Dinamik, çok katmanlı ve ilişkiyel doğası nedeniyle farklı mekanlar ve topluluklar arasında artan bağlantının da önemli bir aracı (Yıldızcan ve Adadağ, 2011, s. 31) olan kültür, küreselleşmenin ekonomiden siyasete kadar birçok alandaki etkisinin de merkezinde yer almaktadır.

1.2. KÜRESELLEŞMENİN MERKEZİNDEKİ UNSUR: KÜLTÜR

Küreselleşmenin unsurlarından biri olan kültür, maddi özellikleriyle birlikte ulusal değerlerin taşıyıcısı olması, siyasal ve ekonomik arka planın bulunması gibi nedenlerle en çok tartışılan kavramların başında gelmektedir. Bu durum kültür kavramının tanımlanmasını da zorlaştırmaktadır. Bir yandan siyasal alanda varlığını hissettiren, diğer yandan antropolojik ve sosyolojik açıdan bir değere sahip olan kültür hakkında geliştirilen kuramlar, içinde araştırıldığı bilimsel alanın çerçevesi içinde şekillenmekte, bu da farklı kültür tanımlarının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu nedenle bu bölümde, kültürün siyaset ve medya ile olan ilişkisi ele alınacak ve küreselleşmenin kültürel boyutu da göz önünde bulundurulacaktır.

1.2.1. Kültür Neden Önemli?

Kültür, değerleri, yargıları, tutumları taşıyan düşünsel bir süreç olmanın yanında, yaşanmış ve yaşananla ilgili bir durumdur. İnsanların kendi yaşam deneyimleriyle biçimlenen kültür, onların yaşam biçimlerinin bütünü oluşturmaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 22). İnsan ve insan faaliyetlerinin bir ürünü olan kültür, insana farklı şekillerde yaklaşan düşünceler tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır.

Bağlama dayalı analitik bir kavram olan kültür, milliyetçiliğin, feminizmin, Marksizmin, kültür çalışmalarının, antropolojinin ve birçok alanın söylemi içinde yer almaktadır. Her durumda, kelimenin anlamı, bu söylemlerden birinin diğerleriyle ilişkisi ya da farklılıklarıyla belirlenmektedir (Hartley, 2011, s. 78). Bu yüzden kültür, bir grubu tanımlamak açısından birleştirici olmasının yanında ayrıştırıcı bir özelliğe de

sahiptir. Yüksek kültür, kitle kültürü, popüler kültür, rock'n roll kültürü, karşı kültür, işçi sınıfı kültürü, Amerikan kültürü, Türk kültürü, gençlik kültürü, modern kültür, geleneksel kültür, İslam kültürü, şirket kültürü gibi farklı şekillerde isimlendirilen kültür, içine aldığı grup arasında bir birliktelik kurarken, bu grubun diğerlerinden farklı olduğunu da vurgulamaktadır.

Kültürün tanımlanmasına yönelik kuramsal çalışmalar, genellikle insana bakış açılarındaki farklılık nedeniyle birbirinden ayrılmaktadır. İnsanı tümüyle ve çoğunlukla düşünceye ait bir süreç olarak tanımlayan idealist felsefede kültür, inanç ve düşünce kalıpları setidir. Bu düşünce kalıpları, tarihsel olarak aktarılmış sembollerle gerçekleşmekte, miras alınan ve sembolik biçimlerde ifade edilmektedir. İnsanın kendisini nasıl ürettiğiyle ilgilenen Marksist felsefede ise kültür, sadece değerleri, yargıları, tutumları taşıyan düşünsel bir süreç değil, daha çok yaşanmış ve yaşanandır. Hem bilinçli olarak seçen ve deneyimlerinin muhasebesini yapan insan tarafından oluşturulur hem de geçmişteki insanların yaşam deneyimlerinin mirası olan bir süreçtir (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 244-245).

Kültürü oluşturan yaşam düzeni içerisinde ekonomik alanda insanların malları nasıl tükettiklerinden, siyasal alanda iktidarın hangi pratiklere yoğunlaştığından, sosyal olarak ise insanların birbiriyle kurdukları iletişimin yaşamlarını nasıl anlamlı kıldıklarından söz edilmektedir (Tomlinson, 2004, s. 33). Bu nedenle toplum yaşamı içinde kültürel süreçler, ekonomik ve siyasal süreçler kadar önemlidir. Kültürel olan, siyasal ve ekonomik olanla ilişkilidir.

Toplumsal biçimler, kültürün oluşumunu ve sanatsal dışavurumunu belirlemektedir. Toplumsal yapıya ait kurallar ise kültür tarafından rasyonelleştirilmekte ve bu yapıya uygun biçim ve retorikle sanatsal bir sunuş sergilenmektedir. Örneğin askeri kurallarla belirlenen toplumsal yapılarda kahramanlık kültürü egemendir ve bunun sanatsal dışavurumu onur-utanma-gurur olarak karşımıza çıkmaktadır. Zenginlik ve para tarafından belirlenen toplumsal yapıda ise refah kültürü hakimdir ve lüks ve gösterişin ön planda olduğu bir sanatsal sunuş sergilenmektedir. Demokratik bir toplumun kültürel ortamı ise eşitlik ve cesarete dayanmakta, sıradanlık ve çatışmadan uzak bir sanatsal

ifade kullanılmaktadır (Aktaran: Türkoğlu, 2010, s. 189-190). Bu durum, kültürün iktidar ilişkilerinin merkezinde bir konum edinmesine yol açmaktadır. Çünkü bir ulusa ait olmaktan daha önemli olan bir kültüre ait olma duygusu nedeniyle devlet, devletin tamamlayıcılığını sağlamak için kültüre ihtiyaç duymaktadır (Eagleton, 2011, s. 74).

Bu nedenle ulus devlet, içinde barındırdığı kültürlerin çelişkilerini bastırma ve onları tek bir kültür altında birleştirme çabası içinde olacaktır. Adorno ve Horkheimer tarafından geliştirilen kültür endüstrisi kavramı, bu amaca dikkat çekmektedir. Kavram, kültürün kendisini bir endüstri olarak kabul ederken, kültür ürünlerinin de birer meta olarak görmektedir.

Kültür endüstrisi Mattelart'ın (2005, s. 91) ifadesiyle:

Kültür mallarının demokratikleştirilmesi için kamu güçlerinin izledikleri politikaların amaçları ve kitle kültürü ürünleriyle bir pazar aracılığıyla demokratikleşmenin dayanılmaz yükselişi arasında bir durum saptaması; aynı zamanda ulus-devletin sınırlarının bozulmasının yol açtığı, ulusal kimliğin karşılaştığı tehlikeler konusunda bir durum saptamasını içerir.

Böylece kültür endüstrisi, mevcut düzen içindeki ideolojiyi tekrar üreterek görünmez kılmakta ve iş hayatı dışındaki toplumsal ve siyasal yapıyı düzenleyerek kontrol etmeye çalışmaktadır. İdeolojik açıdan kültür endüstrisi tarafından üretilen ürünler daha önce de vardır. Ancak kültür endüstrisi bu ürünleri güncelleyerek, tüketim alanına tekrar sürmektedir. Bu süreç içerisinde kültür endüstrisi bir yandan ideolojinin “gerçek” olarak sunduğu ürünleri ortadan kaldırmakta diğer yandan ise aynı ürünleri “yalan” olarak yeniden üretmektedir (Adorno, 2009, s. 66).

Kültürün siyasal olanla ilişkisi, aynı zamanda onun ekonomik olanla da ilişki içinde bulunmasına yol açmaktadır. Kitle kültürü ve popüler kültür, sermayenin kontrol ettiği kültür endüstrisi tarafından üretilmekte, egemen ideolojiyi ve onun arkasında materyal ilişkiler düzenini üretmeye ve çoğaltmaya hizmet etmektedir (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 56). Pazar tarafından pazarda tüketim için “sipariş edilen” ürünler, bu ürünlerin tüketilmesi ve bu ürünleri teşvik eden düşünce ve duyarlılıkları ifade eden popüler

kültür, sadece kültür endüstrisinden değil, halktan da beslenmektedir (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 34).

Popüler kültür metaları, kendi ekonomik çıkarları peşinde koşan kar güdümlü bir endüstri tarafından üretilip dağıtıldığı için bir endüstri olarak görülmektedir. Ancak aynı zamanda halktan destek alan popüler kültür, halkın büyük ticari başarısızlıklara sürüklediği sayısız filmin, plağın ve diğer ürünlerin bulunduğu bir yerdir. Yani popüler kültür, halkın çıkarları ile endüstrinin çıkarlarının her zaman aynı olmadığı bir alandır. Bu nedenle popüler kültür, toplumsal sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan ve onları dolaşım ağına katan etkin bir süreçtir (Fiske, 1999, s. 35).

Kültür endüstrisinin ortaya koyduğu haliyle iş ve dinlenme zamanlarının da siyasal olarak düzenlenmesine hizmet eden popüler kültür, ticari değere sahip bir maldır ve satın alınmaktadır. Halk/folk kültürü ise, onu kullananlar tarafından yaratılmaktadır. İş ve dinlenmenin birbirinden ayrılmadığı, birbiriyle bağlantılı olduğu bir döneme ait kültürdür. Bu kültürde, satma ve satın alma gibi bir karakter bulunmamaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 49). Bu nedenle halk/folk kültürü, yerele bağlı kalmaktadır.

Başlangıcında yerele bağlı olan kültür, günümüzde toplumların birbiriyle etkileşim içinde bulunması nedeniyle, farklı kültürlerle etkileşime girmektedir. Bu durum yeni kültürel tarzların oluşmasına yol açmaktadır. Artık kültüre, dolayımı, dışarıdan ve uzaktan gelen “başkalarının deneyimleri” eklenmektedir (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 18-22).

Bu nedenle günümüzde kültür, küreselleşme açısından önemli bir unsur haline gelmiştir. Gerek siyasal gerekse ekonomik açıdan küresel alanda egemenliklerin sürdürülebilmesi ve çıkarların sağlanması açısından kültür, üretimden tüketime kadar bütün ilişki biçimlerini içeren önemli bir ilgi alanıdır (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 7). Çünkü kültür ürünleri, iktidarla ilişkileri kapsamında güç mücadelelerinin bir sonucu olarak küreselleşmeden etkilenmekte, yerel kültürlerin görünür hale gelmesini sağlayarak da küreselleşmeyi etkilemektedir. Bu nedenle kültür, küreselleşme için

önemli hale gelirken, küresel kültür tartışmaları, yerel kültüre ne olacağı sorusunu gündeme getirmektedir.

1.3. KÜRESEL KÜLTÜRÜN YEREL KÜLTÜRE ETKİSİ

Kültürün küreselleşmesiyle ilgili tartışmaların temel noktası küresel bir kültürün olup olmayacağı ve yerel kültürlere ne olacağı konusudur. Bu kapsamda bu başlık altında, kültürün küreselleşmesine yönelik farklı yaklaşımlar, kültürün küreselleşmesinde medyanın rolü ve küresel kültür karşısında yerel kültürlerin durumuna ilişkin tartışmalara yer verilecektir.

1.3.1. Kültürün Küreselleşmesiyle ilgili Tartışmalar

Kültürün küreselleşmesiyle ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde üç farklı yaklaşım karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki, küresel kültür düşüncesinin temelini oluşturan homojenleşme; ikincisi, küresel kültür ve yerel kültürleri bir araya getiren melezleşme ve küyerelleşme; üçüncüsü de küresel kültür ve yerel kültürleri karşı karşıya getiren çatışma yaklaşımıdır.

Homojenleşme tezi kültürün küreselleşmesini, standartlaştırılmış bir tüketim kültürünün gereklerine uyulması ve her yerin görünüşte aşağı yukarı aynılaşması olarak görmektedir. Küreselleşmenin bir sonucu olarak kültürel homojenleşmenin meydana geleceğini savunmak, küresel birörneklik düşüncesine yaklaşmak anlamına gelmektedir (Tomlinson, 2004, s. 18). Bu yaklaşım kültürel olarak farklı toplulukların dolaşımında olan mal, hizmet ve kurumlar tarafından yönlendirildiği iddiasına dayanmaktadır. Bu iddiayı desteklemek için de dünyanın her yerinde karşımıza çıkan McDonald's'lar, Benetton'lar, CNN, BBC, MTV gibi kanallar örnek olarak gösterilmektedir. Üstel (2011, s. 90), homojenleşme yaklaşımının bu tüketimin arka planında bulunan yaşam tarzı ya da "kültürel içerik"le de ilgilendiğini, sadece mal, hizmet ve kurumların tüketiminin homojenleşmesini savunmadığını belirtmektedir.

Homojenleşme yaklaşımında öne çıkan özellik, kültürün çok anlamlılığını, dinamik ve ilişkişel doğasını sorunsallaştırmaması, farklı değışkenlerin kültürün farklı anlam ve göndermelerine dayanması ve kültürel küreselleşmenin muhtemel sonuçları üzerine odaklanmasıdır (Üstel, 2011, s. 96).

Tomlinson (2004, s. 18), kültürel küreselleşmenin homojen bir kültür yarattığı tezini havaalanı örneğinden yola çıkarak eleştirmektedir. Dünya genelinde birbirine benzer görünümler içinde olan havaalanları, farklı kültürel mekanlar arasında geçişi yumuşatmaktadır. Ancak homojenleşme tezinin gerçek olup olmadığını anlamak için havaalanının güvenli ortamından dışarı çıkmayı göze almak ve buralardaki kültürel görünümlere bakmak gerekmektedir.

Bu bakış, melezleşme ve küyerelleşme kavramlarını karşımıza çıkarmaktadır. Havaalanı ile havaalanı dışındaki kültürü bir araya getiren bu kavramlar, homojenleşmeden söz etmemekte ancak iki farklı kültür arasındaki bağlantılılığa dikkat çekmektedir.

Kültürel küreselleşmenin homojenleşmeye yol açtığı tezine karşı 1990'lı yıllarla birlikte literatürde yeni bir yaklaşım görölmeye başlanmıştır. Kültürel akımların çok yönlü olduğu ve bu bağlamda aktarım sürecinin zorunlu bir biçimde aynı kaynağa ya da yöneline sahip olmadığı, toplumların ve bireylerin eş zamanlı olarak hem alıcı hem de başlatıcı konumda olabileceği bir düzene işaret eden bu yaklaşım, kültürler arasındaki bir melezleşmeden söz etmektedir (Üstel, 2011, s. 102).

Melezleşme, kültürlerin birbiriyle karışması, farklılıkların vurgulanmaması olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle kültürel biçimler, karışımın içindeki öğelerin farklı kültürel içeriklerden gelmesi nedeniyle melez/sentetik/karışık/yerli olarak adlandırılmaktadır. (Pieterse, 2006, s. 673).

Melezleşme, yabancı ve yerli kültür öğelerinin bilinçli bir sentezinin yaratılmasıdır (Berger, 2003, s. 19). Zaman ve uzam deneyiminin iç içe geçtiği günümüz dünyasında kültürlerin "saf"lığından söz etmenin mümkün olmadığını savunan melezleşme

yaklaşımında, iletişim kanalları ve göç aracılığıyla kültürlerin karşılaşmasının daha da arttığı belirtilmektedir (Aslanoğlu, 2000, s. 343-345). Melezleşme sadece kültürlerin karşılaşması değil aynı zamanda birinci kültürün kökeninden ikinci kültüre geçişinin sembolüdür (Pieterse, 2006, s. 675). Melezleşmenin yaygın olarak görüldüğü ikinci kuşak göçmenler, karma bir kültürel özelliğe sahip olup, kendi kültür ve dilleriyle yaşadıkları ülkenin kültür ve dilini bir araya getirmektedir (Pieterse, 2006, s. 668).

Hannerz'in küreselleşmeye yönelik ortaya koyduğu merkez-çevre modelinde melezleşme ile kültürel uzaklığın azaldığı ve sürekliliğin sağlandığı belirtilmektedir. Çevrenin kültürü, merkezden gelen anlam ve simgesel biçimleri özümserken, onları kendine ait kılmak için dönüştürmekte, merkez ile arasındaki kültürel benzerlikleri çoğaltmaktadır. Merkezin ürettiği kültür çevreye giderken, çevredeki bazı ülkeler de kendi bölgeleri için merkez konumuna gelmekte, merkezin ürettiği kültürün çevre tarafından kabul edilmesine aracılık etmektedir. Bununla birlikte çevrenin ürettiği kültürün merkeze taşınmasını sağlamaktadır (Hannerz, 2001, s. 37-40). Bu süreç, kültürlerin iç içe geçmesine ve birbirlerini belli oranlarda değiştirmelerine, bazı kültürel pratiklerin yok olmasına, bazı özgün kültürlerin de kendilerini ifade etme ortamı bulmalarına neden olmaktadır. Bu durumda melezleşme, merkez ve çevre, egemen ve azınlık arasındaki güç ilişkisinin bir parçası olarak işlev görmekte ve hiyerarşik ilişkilerdeki bulanıklığı, istikrarsızlığı ya da bozulmayı göstermektedir (Pieterse, 2006, s. 668). Merkez-çevre ilişkisinin farklı bir şekli olan alt küreselleşmeler ise, bölgesel kapsamlı olmalarının yanında nüfuz ettikleri toplumların yükselen küresel kültüre bağlanmasına aracılık etmekte ve bu kültürlerin melezleşmesine neden olmaktadır (Berger, 2003, s. 24).

Homojenleşme görüşünün karşısında yer alan Robertson (1995, s. 30-31), yerelliklerle ilgili ürünlerin küresel kapitalist ürünlerin dünyasında küreselleştiğini, ancak bunun yerelliklerin bütün formlarının küreselleşerek homojenleşeceği anlamına gelmediğini belirtmektedir. Bu homojenleşmenin gerçekleşmeyeceğinin bir örneği olarak yerel kültürleri örnek veren Robertson, büyük ya da küçük yerel kültürler arasında artan bağlılığın, küresel kültür yaratacağı anlamına gelmediğini savunmaktadır.

Robertson tarafından gündeme getirilen küyerelleşme (*glocalization*) kavramı, küreselleşme kavramının yerellikler üzerindeki etkisiyle ilgilidir. Küreselleşme, yerellikler arasındaki bağlantıları da içerecek şekilde dünyanın bir bütün olarak algılanmasını sağlarken, aynı zamanda yerelliklerin ve geleneklerin icat edilerek, içine alınması anlamına gelmektedir (Robertson, 1995, s. 35).

Küreselleşme ve yerelleşme arasında kaçınılmaz bir gerilim olmasına ve bazı durumlarda çarpışmaların yaşanmasına karşın, son kertede, birbirlerine nüfuz edici ve birbirlerini tamamlayıcıdır. Çünkü bir yandan evrensel olan yerelleşirken diğer yandan yerel olan evrenselleşmekte, bu ilişkinin sonucu olarak da her biri diğeri ile ilişkili farklılaşma ve aynılaşma süreçleri yaşamaktadır (Robertson, 1995, s. 34-35).

Buna karşılık küreselleşmeye yönelik çatışma yaklaşımını savunanlar, küreselleşmenin yerel olanlar üzerindeki etkisi nedeniyle yerel olanların birbiriyle ve küresel olanla her zaman bir gerilim içinde olacağını söylemektedir. Huntington'a göre (2004, s. 36-37), küresel dünyada medeniyetler arasındaki çatışma ideolojik ya da ekonomik değil, kültürel olacaktır. Ulusal devletler küresel dünyada güçlü aktörler olarak varlıklarını sürdürürken, küresel politikanın çatışması farklı toplumlardaki uluslar ve gruplar arasında yaşanacaktır. Toplumların kültürleri, gelecekte artan bir öneme sahip olacak, dünya 7-8 büyük toplumun¹⁰ kültürü tarafından şekillenecektir. Gelecekteki en önemli çatışma da, bu toplumlar arasındaki kültürel sınırlar olacaktır. Huntington bu söylemi ile aslında küresel dünyada yerel kültürlerin varlıklarını sürdürmek için verecekleri mücadeleye dikkat çekmektedir.

Barber (2004, s. 29-35), Cihad'a karşı McDünya adlı yazısında, McDünya'nın agresif, seküler ve materyalist yayılmacılığının köktenci İslam, Yahudi, Hindi ve Protestan gruplar üzerinde tepkiyle karşılandığını, çünkü kendi değerlerinin yok olacağı düşüncesinin oluştuğunu belirtmektedir. Bu durumun, bu grupların silahlanmasına ve McDünya ile savaşa girmesine neden olacağını öne sürmektedir.

¹⁰ Huntington bu toplumları, Batı, Japon, İslam, Hindu, Ortodoks Slav, Latin Amerika ve Afrika toplumları olarak sıralamaktadır.

McDünya, müzik, sinema, tiyatro, kitaplar, bilinen logolar, reklam sloganları, starlar ve şarkılar aracılığıyla popüler kültürün görünümünü oluşturmaktadır. McDünya'nın yarattığı bu popüler kültür, Cihad'ın topluluk anlayışının karşısında yer almaktadır (Barber, 2004, s. 33). İşte bu durum, Cihad'ın McDünya'ya karşı kendini savunma dürtüsünü güçlendirmekte ve çatışmaya neden olmaktadır.

Aslında Cihad ile McDünya'nın aynı anda görünmeyen bir şekilde aynı ülke içerisinde çalışabildiğine dikkat çeken Barber (2004, s. 30), Cihad'ın McDünya'ya karşı olmakla birlikte onunla çalıştığını, McDünya'nın da emperyal olmasının yanında Cihad'ı yeniden yarattığını belirtmektedir. İkisi de birbirinin zıddını yaratmakla birlikte birbirine de ihtiyaç duymaktadır.

Kültürün küreselleşmesine yönelik bu farklı bakış açıları, aslında yerel kültürlerin küresel alana çıkışıyla ilişkilidir. Yerel kültür, küresel kültürle girdiği etkileşimde, hem kendisinde hem de küresel kültürde bir değişim yaşanacaktır. Ancak yerelde var olmaya devam edecektir. Küreselleşmenin sonucu olarak kültürel alanda küresel/yerel ayrışmasının yaşanıp yaşanmayacağı ise başka bir tartışma konusunu oluşturmaktadır.

1.3.2. Yerel Kültürün Küresel Kültürle Savaşı

Kültürel küreselleşme tartışmalarının bir boyutu da küresel kültür / yerel kültür konusunda yaşanan belirsizliktir. Küresel bir kültürün olup olmadığı, bu kültürün merkezinin neresi olacağı, küresel kültür karşısında yerel kültürlerin durumu gibi konular tartışmaların merkezinde yer almaktadır.

Alankuş'un (2000, s. 312), küresel ile yerel arasındaki ayrımı, kültürel alanda da kullanılabilir:

Küresel denilince akla hakimiyetini daim kılmak üzere sürekli olarak ötekileri içine almaya çalışan; bu arada zorunlu olarak onlarla müzakereye girmek durumunda kalan kapitalizm, çoğulcu (artık çok-kültürcü de denilen) demokrasi, modernitenin hakim kıldığı gündelik yaşam örüntüleri ve aydınlanma etiği gelmektedir. Yerellikler ise, küresel sistemlerin dinamikleri içerisinde muteber görülmeyenlerin

öteki tarafa atılanların, kıyılarda tutunmak zorunda bırakılanların, bu konumlarını sorunsallaştırarak seslendikleri mevzileri anlatmaktadır.

Küreselleşme süreci eş zamanlı olarak iki kültür görüntüsü sunmaktadır. Bunlardan ilki yerel kültürlerin küresele taşınmasıdır. Tüm heterojen kültürler dünyayı kaplayan tek hakim kültür içinde erimektedir. İkinci görüntü ise, farklı kültürlerin hiçbir örgütleyici prensip olmaksızın yan yana akması, kültürlerin sıkışmasıdır (Aslanoğlu, 2000, s. 336). İlk görünümdeki kültür küresel, ikinci görünümdeki kültür ise yerel olarak kabul edilebilir.

Küresel kültür, bir ulus, toplum ya da toplumsal grubun tanımlayıcı unsuru olarak görülen kültür yerine, hiçbir “yer”e ve toplumsal gruba ait olmayan “sanal bir kültür”e dayalı yeni bir sembolik evrenin varlığını gündeme getirmektedir (Aktaran: Üstel, 2011, s. 104). Benzer şekilde Yıldız (2006, s. 40) küresel kültürü, 20. yüzyılda farklı ülkelerin farklı zaman dilimlerine özgü kültürlerinden ve geleneklerinden meydana gelen bir oluşum olarak tanımlamaktadır. Ona göre insanlar, medya aracılığıyla ulaştıkları küresel kültürü kişisel gereksinimlerinin hizmetine kullanmaktadır.

Berger’e (2003, s. 10-16) göre gelişen bir küresel kültür gerçekten vardır. Yükselen bu küresel kültür, hem elit hem de popüler araçlarla yayılmaktadır. Elit araçların en önemlisi iş ve siyaset dünyası liderlerinin uluslararası kültürüdür. Bu kültürün ana lokomotifini oluşturan uluslararası iş, aynı zamanda ekonomik ve teknolojik küreselleşmenin de merkezinde yer almaktadır. Yükselen küresel kültürün diğer bir taşıyıcı aracı, batılı aydınlardır. Batılı aydınlardan ortaya koyduğu düşünce ve davranışlardan, insan hakları, feminizm, çok kültürlülük gibi ideolojiler ile bu ideolojileri içeren siyaset ve yaşam tarzlarından oluşmaktadır. Yükselen küresel kültürün en görünür şekli ise popüler kültürdür. Popüler kültür ürünleri, her çeşit şirket tarafından yayılmakta, medya tarafından çoğaltılmaktadır.

Küresel kültür, kültürel üretimin modern araçlarının –televizyon, sinema, reklam gibi- egemenliğindedir. Bu araçlar da Batı merkezlidir ve Batı türü bir yaşantının, hayat tarzının etkilerinin duyulmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte küresel kültür, yerelliği

ihmal edemeyeceği için yerellerle işbirliği yoluna gitmektedir (İçli, 2001, s. 166). Ancak bu işbirliği yine Batı'nın istediği doğrultuda olmaktadır.

Küresel kültür iddiasının dayandığı en temel kanıt, dünya çapındaki kültürel ürünlerde görülen standartlaşma ve yakınlaşmadır. Kapitalist tüketim kültürü olarak da nitelendirilebilecek bu kültürde, giyeceklerden yiyeceklere, filmde televizyona, müzikten fotoğrafa kadar kültürün birçok alanı, belirli tarzların, markaların, zevklerin ve pratiklerin küresel alanda ne kadar revaçta olduğunu göstermektedir (Tomlinson, 2004, s. 118).

Küreselleşmenin homojenleştirdiği görüşünün karşısında yer alanlar, küreselleşme sürecinin ancak küresel ile yerel olanların karşılıklı ilişkileri içerisinde anlaşılabilirliğini savunmaktadır (Alankuş, 2000, s. 298). Küresel sistem, çalışma hayatını ve ona bağlı olarak kültürü belirleyecek olsa da bu sistemin devamını sağlayacak materyaller yerelerde olmaya devam edecektir. Bu nedenle küresele rağmen yerel önemlidir ve yerele bağlı farklılıklar, kapitalist küresel sistemi etkilemektedir (Harvey, 2000, s. 85).

Bu durum küresel kültürün ürünlerinin yerel kültürlerden yararlanmak zorunda kalmasına neden olmaktadır. Howes (1996, s. 6), günümüzde küresel kültürün ve ekonomik küreselleşmenin en çok bilinen ürünü olan Coca-Cola üzerinden buna örnek göstermektedir. Coca-Cola farklı ülkelerin yerel kültürlerinin etkisiyle farklı anlamlar ve kullanımlar içermekle birlikte –örneğin Rusya'da kırışıklıkları gidermek için, Barbados'ta bakırı gümüşe çevirmek için- farklı yerel içeceklerle karıştırılarak yeni ürünlerin oluşmasına da katkı sağlayabilmektedir. Bu durum göstermektedir ki, küresel kültürün bir ögesi olarak görülebilen bazı ürünler, aslında artık yerel bir ürün haline gelmekte ve ortaya çıktığı kültürün özelliklerinin yanı sıra farklı ülkelerin farklı kültürlerinde kendisine yer bularak, değişime uğramaktadır. Bu değişim, Batı egemenliğinin devamını sağlamakta, yerel görünümüyle birlikte Batı kültürünün küreselleşmesine hizmet etmektedir.

Pells (2001, s. 17-18), bir küresel kültür ürünü olan Disneyland'ların Tokyo'da ve Paris'te birbirinden farklı şekilde karşılanmasını küresel kültüre karşı yerel kültürlerin duruşunu göstermek açısından örneklendirmektedir. Disneyland'ın eğlenme ve dinlenme alanlarının Japonların boş zamanlarını değerlendirme alışkanlıklarıyla benzer özellikler sergilediği ve bu nedenle Japonlar tarafından çok çabuk kabul gördüğünü belirten Pells, Paris'te açılan Disneyland'ın Avrupa kültürüne uyum sağlamadığı için değişiklik gösterdiğini dile getirmektedir.

Berger'in (2003, s. 18-19) da örnek verdiği gibi bir küresel kültür ürünü olan McDonald's'ın Amerika'daki müşterileri ile Asya'daki müşterileri arasındaki ilişki birbirinden farklıdır. Amerika'da McDonald's'lar hızlı yemek "*fast food*" alışkanlığı kapsamında müşterilerine temiz ve ucuz yemek hizmeti verirken müşterilerinden hemen yiyip kalkmalarını beklemektedir. Ancak Asya ülkelerinde böyle bir ilişki yoktur. Çünkü Asya ülkelerinde müşteriler McDonald's ürünlerini yemek için uzun süreler boyunca oturmaktadır.

Barber (2003, s. 9) küresel kültürün estetik düzeyde olduğunu ve henüz alarm verici bir hale gelmediğini söylemekle birlikte, bu estetik düzeyin bir süre sonra kültürel değişikliklere yol açacağına insanların gözünden kaçan önemli bir unsur olduğunu vurgulamaktadır. Yine McDonald's örneğinden yola çıkan Barber, hızlı yemek hizmetinin "Amerikan kültürü"ne ait olduğunu, ancak kapitalist ekonominin çalışanlarının bir an önce işe döndürme düşüncesinden hareketle oluşan hızlı yemek hizmetinin yavaş yemek yeme alışkanlığının olduğu ülkelerde de kültürel değişime neden olacağını belirtmektedir.

Yerel kültürün, küresel etkilerle birlikte değişime uğramasının yanında küresel kültürün içine dahil olan yerel kültürler de artık eski orijinalliklerini kaybetmektedir (Barber, 2003, s. 8). Yine McDonald's örneğinden hareket edecek olursak, McDonald's'ın Türkiye için ürettiği McTurko menüsü, bir yandan yerelleşme çabası iken, diğer yandan Türkiye'deki yemek yeme alışkanlıklarında bir değişime yol açarak, küresel kültürü devam ettirmeye yönelik bir çabadır.

Küresel kültürün nüfuz etme düzeyi ve toplumun buna gösterdiği tepkiye bağlı olarak yerel kültürler, daha güçlü ya da daha zayıf olarak varlığını hissettirmektedirler (Lundby ve Ronning, 2002, s. 16). Küresel kültürün gücüne karşı yok olma eşiğinde olmayan yerel kültürler, yine küreselleşmenin imkanlarını kullanarak görünür hale gelebilmektedir. Özellikle iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, yerel kültürlerin küresel alana çıkmasına yardımcı olmaktadır. Ancak hangi yerel kültürün ne kadar görünür hale geleceğinin ulus ötesi şirketler tarafından yönetilen iletişim araçlarının elinde olması, başka bir güç mücadelesini gerektirmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM:

SİNEMANIN KÜLTÜRÜN KÜRESELLEŞMESİNDEKİ ROLÜ

Eğlenme, boş zamanları değerlendirme, korkudan melodrama komediden gerilime kadar duyguları yaşama yeri olarak kabul edilen sinema, ürettiği filmleri, endüstrisi, sınırları aşan yapısı nedeniyle kültür, siyaset ve ekonomi ile yakından ilişkili içinde bulunmaktadır. Sinema ve kültürel küreselleşme ilişkisinin tartışılacağı bu bölümde, sinemanın kültürel etkisiyle ilgili yapılan çalışmalara değinmekte yarar görülmektedir. Bu nedenle, öncelikle medya ve kültürel çalışmalar kapsamında sinemanın önemine yer verilecektir. Ancak çalışmanın ilgi alanı sinemanın kültürel küreselleşmedeki rolü olduğu için kültürel çalışmalar, ana hatlarıyla ele alınacak, daha sonra sinemanın küresel yapısı ve küresel sinema örneği Hollywood ve diğer ulusal sinemaların durumu ele alınacaktır. Ayrıca, bir sonraki bölüme hazırlık olması amacıyla küreselleşmenin Türk Sineması üzerindeki etkisi incelenecektir.

2.1. KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE SİNEMANIN KÜLTÜR ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, kültürle yakından ilişki içerisindedir. Bu ilişki, sinemanın endüstriyel yapısı açısından bazen ideolojik bazen de ekonomi-politik olarak belirlenmekte, izleyicinin de hesaba katılmasıyla sinemadaki kültürel etkileşim daha farklı boyutlara gelmektedir.

2.1.1. Kültürel Çalışmalar Ekseninde Kültür-Medya İlişkisi ve Küreselleşme

Kültür, bir değerler dizgesi olarak sahip olduğu özgün ve tanımlayıcı niteliğiyle toplumsal boyutta bir referans oluşturmakta ve sosyo-kültürel düzenin yansımaları meydana getirmektedir. Bu durum kültürün göstergesi taşıyan imajlar ve mesajlar taşımasına imkan tanımaktadır (Yıldız, 2006, s. 42). Ancak kültür, kültür endüstrisinin araçlarıyla bu imajlar ve mesajları kuşaktan kuşağa aktarırken, sahip olduğu değerleri

değişime ve dışarıdan gelecek etkilere karşı korumaya çalışmaktadır (Lundby ve Ronning, 2002, s. 17). Bu durum, kültürün medya ile olan karmaşık ilişkisini de ortaya koymaktadır. Bir yandan kültürün sahip olduğu imajlar ve mesajlar medya aracılığıyla yayılırken, diğer yandan medya kanalıyla gelen farklı kültürlerin imaj ve mesajlarının etkileri giderilmeye çalışılmaktadır.

Kültür ve medya arasındaki bu karmaşık ilişki, medya çalışmalarının yanında kültürel çalışmaların da ilgi alanında yer almaktadır. Kültürün ve toplumun incelenmesine yönelik disiplinlerarası bir yaklaşım alanı olan kültürel çalışmalar, öncelikle İngiltere’de Birmingham Üniversitesi’nde 1964 yılında ortaya çıkmıştır. İngiliz kültür çalışmaları, kültürel üretimin ve simgesel biçimlerin toplumsal koşullanması, sınıf, yaş, cinsiyet ve etnik ilişkilerce biçimlenen kültürel deneyim, ekonomik ve siyasal kurumlar ve süreçlerin kültürel biçimlerle olan ilişkisi üzerine yoğunlaşmaktadır (Mutlu, 1994, s. 146). İngiliz kültür çalışmaları, kültür ve toplumdaki güç ilişkileri arasındaki bağlantıları anlamak ve müdahale etmek isteyen bir bakış açısına sahiptir ve teori ile bağlam arasındaki ilişkileri ortaya koymaktadır (Grossberg, 1993, s. 90).

1980’lerde Amerikan kültürel çalışmalarının ortaya çıkmasıyla birlikte sembolik kültür dışavurumlarıyla ilgilenilmeye başlanmış ve medya kültürüne özel bir önem verilmiştir. Eleştirel okul ve sosyal teori zemininde gelişen kültür incelemeleri ise, İngiliz ve Amerikan akımlarına dahil olmadan kültür çalışmalarını geliştirmiştir (Türkoğlu, 2010, s. 189).

Toplumsal duyum ve bilinç üretimi olarak kültürün kendi içinde ve üretim ilişkileri noktasında ekonomiyle, toplumsal ilişkiler bağlamında da politikayla ilişkili olarak nasıl belirlendiğini anlamak, kültür çalışmalarının temel amacıdır (Türkoğlu, 2010, s. 193). Kültürel çalışmalar, kültürü, sınıf, cinsiyet, ırk ve bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaratılan eşitsizliklerin merkezine oturtmaktadır. Ancak burada altkültürler, egemen kültürün anlamlarının zorla kabul ettirilmesine karşı sürekli olarak direnmektedir. Kültür bu şekliyle, hegemonyanın¹¹ mücadele ettiği bir savaş alanı haline gelmektedir (Hartley,

¹¹ Antonio Gramsci tarafından ortaya atılan “hegemonya” kavramı, özellikle Hall’un yaptığı çalışmalarda, kültürel alanı ideolojik mücadelenin verildiği bir alan şeklinde kavramsallaştırması ve ideolojiyi

2011, s. 76). Bu mücadelenin gözle görüldüğü yer ise, medya araçlarıdır. Medya, kültürel çalışmalar için önemli olan ideolojik mücadelenin yaşandığı ve kültürel anlamların inşa edildiği yerdir.

Medya, belli kültürlere ya da alt kültürlere bağlı olan insan gruplarını temsil ettiği için kaçınılmaz olarak üretildiği dönem ve kültürün ürünü olmaktadır. Ancak medyanın yansıttığı kültür, “hakim” kültür konusunda fikir birliğine sahip olunmasını gerektirmektedir. Medya, kültürün ve alt kültürlerin genel kabul gören bu “hakim” kültüre göre tanımlanmasına yardımcı olmakta ve alt kültürlere yönelik bakış açımızı şekillendirmektedir (Burton, 1995, s. 111-114, 165).

Bu doğrultuda medyanın kültürel işlevi, başkalarının “dünyaları” ile bizim “yaşantımız”ın kavranabilir bir “bütünün dünyası” haline getirmek, hayali olarak belirlenen “toplumsal bilginin” ve “toplumsal imgenin” seçmeci inşasını gerçekleştirmek; modern sermaye ve üretim koşulları altındaki toplumsal sınıflar, alt sınıflar, kültürler, alt kültürler, çıkar grupları ve azınlıklardan oluşan “çoğulluğu” yansıtmak, bu “çoğullukta” nesneleşen hayat tarzlarının ve ideolojilerin envanterini sağlamak; seçmeci olarak temsil ettiği ve sınıflandırdıklarını örgütlemek, düzenlemek ve bir araya getirmektir (Hall, 1999, s. 233-235).

Kültür ve medya arasındaki ilişkinin iki farklı boyutu bulunmaktadır. Bunlardan ilki medya sahipliği, denetimi ve medya şirketlerinin piyasa hakimiyeti gibi konuları içeren ekonomi-politik boyuttur. İkincisi ise medyanın ürünlerini alma konumundaki insanlar açısından içerdiği anlamdır. (Aktaran: Tomlinson, 1999, s. 60).

Konunun ekonomi-politik boyutu, özellikle küreselleşme kapsamında uluslar üstü medya şirketlerinin ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. İletişim sektörünün holdingleşmesi, şirket sahiplerinin editoryal kararlara müdahale etmesinin ötesine geçmekte, kültürel üretim, iletişim holdinglerinin farklı medya çıkarları çerçevesinde inşa edilen ticari stratejilerden etkilenmektedir. Holdingin bir gazetesi, holdingin televizyonunun

“hegemonya” olarak tanımlamasıyla birlikte kültürel çalışmalarda sıklıkla kullanılmıştır (Storey, 2000, s. 11-12).

reklamına yer vermekte; yayımladığı bir kitabın filmini yapabilmekte; filminden plak çıkarabilmektedir. Bu durum, dolaşımdaki kültürel malların çeşitliliğini azaltmaktadır (Golding ve Murdock, 2002, s. 78).

Golding ve Murdock (2002, s. 76), medyayla ilgili yapılacak kültürel çalışmalarda, ekonomi politik açıdan kültürel malların üretiminin kültürel tüketim üzerinde sınırlandırıcı bir etkisinin olduğu varsayımının incelenmesinin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bununla birlikte, medya ürünlerinde mevcut temsillerin, onların üretimi ve tüketimindeki maddi gerçeklerle bağlantısını göstermek için metinlerin ekonomi politiğinin incelenmesi gerektiğinin de altını çizerek, maddi ve kültürel eşitsizlik arasındaki ilişkinin önemine değinmektedir.

Kültür ve medya arasındaki ilişkinin ikinci boyutu olan medya ürünlerinin insanlar açısından içerdiği anlamdır. Hall (2003, s. 311-319) tarafından medya metinlerinin anlamının çözülmesi amacıyla geliştirilen kodlama-kodaçımleme çalışmaları, medya mesajlarını üretenler ile bunları algılayanlar arasındaki ilişkiye yer vermektedir. Hall (2003) bu çalışmasında, medya araçlarının üretim pratikleri ve ağlarıyla, düzenlenmiş ilişkileri ve teknik iç yapılarıyla program ürettiklerini, bu programların sosyo-kültürel yapı ve politik yapıdaki kaynakların kodlarını taşıdığını, izleyicilerin/tüketicilerin ise kod açımleme yoluyla bu programlardaki iletiyi toplumsal pratiklerinin yapısına dahil ettiğini belirtmektedir. Bununla birlikte kodlayıcının kodlama sırasında mesajına yüklediği ideolojik anlamın izleyici tarafından kodlanmış olduğu haliyle çözümlenmediği durumlar da bulunmaktadır. Ancak etkili iletişimin temelinde, izleyicinin yeğlenen okumaya “rızasını kazanmak” olduğu için, izleyicinin hegemonik (ideolojik) çerçevenin içinde kodaçımı yapmasını sağlamak gerekmektedir (Hall, 1999, s. 238).

Özellikle medyanın kültürün küreselleşmesine yönelik etkisi düşünüldüğünde kültürel kodların önemi artmaktadır. Kodlayan ve kodaçan taraflar arasında dilsel ve kültürel denkliğin sağlanması, kodların doğal bir şekilde çözümlenmesine imkan tanımaktadır. Daha çok ABD yapımı televizyon dizilerinin, diğer ülkelerdeki etkilerini ölçmeye

yönelik yapılan kültürel çalışmalar, medyanın kültürün küreselleşmesine yönelik etkisini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Amerikan televizyon dizisi *Dallas* ile ilgili yapılan kültürel çalışmalar, metin ile izleyici arasındaki bağlantıya dikkat çekmektedir. Yapılan iki farklı çalışma, *Dallas* dizisine yönelik izleyici tepkilerinin birbirinden farklı olduğunu göstermektedir. Kültür eleştirmenleri tarafından ABD kitlesel kültürünün ürünü olarak görülen dizi, bazı izleyiciler tarafından eleştirmenlerle aynı şekilde algılanmaktadır. Ancak bazı izleyiciler için dizi, hoş vakit geçirmeye yarayan bir eğlence formatı olarak görülmektedir (Aktaran: Tomlinson, 1999, s. 75-82). Bu durum, medyanın kültürün küreselleşmesindeki önemini gösterirken, küreselleşen bu kültürden izleyicinin ne kadar etkileneceği konusundaki belirsizliği ortaya çıkarmaktadır. Kültürel çalışmalar, medyanın küresel yaygınlığına karşı izleyicilerin yerel karakterini koruyan bir yaklaşım içinde olduğunu göstermektedir. Özellikle küçük toplulukların kültürel bir bütünlüğe içine girdiğini ortaya koymaktadır (Sinclair ve diğerleri, 2004, s. 297-303).

Friedman (2001, s. 235-245), kültürün medya aracılığıyla küreselleşmenin yerel kültürler üzerindeki etkisi üzerine yaptığı iki farklı çalışmada, iki farklı sonuç elde etmiştir. Bu çalışmalara göre, küreselleşme bir yandan kültürün de küreselleşmesine neden olmakta ve bu küresel kültüre göre yaşayan toplumları ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte küreselleşme aynı zamanda, bazı etnik grupların kendi kimliklerini ve kültürlerini tanımlarına imkan sağlamaktadır. Böylece etnik kültürler küresel dünya içinde kendilerine bir yer bulabilmektedir.¹²

Medya ile ilgili yapılan kültürel çalışmalar, medya aracılığıyla farklı kültürlerin birbirleriyle etkileşime girdiğini, yerel kültürlerin görünür hale geldiğini ve kültürün küreselleştiğini göstermektedir. İçinde barındırdığı kültürel ve ideolojik kodlar nedeniyle kültürel çalışmaların ilgi alanına giren sinema da diğer medya araçları gibi kültürün küreselleşmesine hizmet etmektedir.

¹² Araştırmaların ilki Kongo Cumhuriyeti'nde, ikincisi Japonya'daki etnik grup Ainu'lar hakkındadır. Detaylı bilgi için bkz. J. Friedman (2001) "Globalization and Localization".

2.1.2. Kültürel Çalışmalarda Sinemanın Yeri

Sinemayla ilgili kültürel çalışmalar, seyircinin bir film karşısındaki konumu ve bir endüstri olarak sinemanın ürettiği filme yüklenen anlamlar üzerinde durmaktadır. Bir sinema filminin bakını, göreni ve bir filmin film olduğunun tanığı olan seyirci, sinema ile ilgili çalışmalarda hep var olduğu bilinen bir gerçektir. Bu nedenle seyirci, içeriğinden bağımsız olarak bir filmin tamamlayıcı ve olmazsa olmaz parçası konumundadır (Kırel, 2012, s. 14).

Kuramsal çalışmaların çoğunda film ve seyirci arasındaki ilişki, sinemaya gitme eylemine odaklanmaktadır. Bir eylem olarak sinemaya gitmek, şehir hayatının vazgeçilmezleri arasında yer almakta, zevkli bir boş zaman geçirme eğlencesi olarak görülmektedir. Ancak “kaçış” amacıyla sinemaya gitme niyetinde olan seyirci, sinema salonunda tam anlamıyla dışarıdan kaçmamaktadır. Seyirci, film izleme eylemi sırasında, ticari niyetlerle ve kapitalist sistemin değerlerini yansıtan bir kültüre ait ürünlerin içine yerleştirildiğı filmsel metinlerle, sinematografik ve görsel düzenlemelerle karşı karşıya kalmaktadır (Kırel, 2012, s. 29). Bu nedenle sinema seyircisi, dışarıdaki dünyadan kaçarak rahatlayacağını hissettiğı sırada aslında, aynı dünyanın egemen söyleminin içine dahil olmaktadır. Ancak burada seyirci, egemen söylemin içine gönüllü bir şekilde dahil olmaktadır. Seyirci ile film arasındaki bu gönüllü ilişki şekli, kültür endüstrisi kavramıyla açıklanabilir.

Adorno’ya (2009, s. 56) göre, kültür endüstrisinin ürünü olan filmler, kavranmaları çabukluk, gözlem gücü ve beceri gerektirmekle birlikte düşünsel etkinliğe izin vermeyecek biçimde tasarlanmıştır. Bu nedenle izleyicinin, gösterim anında kendini filmin o anki performansına kaptırması zorunlu olmamaktadır. Çünkü izleyici, daha önce izlediğı filmler ve karşılaştığı diğer kültür ürünleri nedeniyle alışkanlık haline gelen bir evreni izlemektedir ve otomatik olarak kültür endüstrisinin yöneticilerinin istediğı ölçüde dikkatini toplayabilmektedir.

İzleyicinin otomatikleşen dikkat toplama eylemi, aslında izleyicinin filmi bilinçli olarak izlemediğini göstermektedir. Özellikle daha önce izlediğı filmlerden ve diğer kültür

ürünlerinden aldığı referanslar, izleyicinin dikkatini yoğunlaştırmasını kolaylaştırmanın yanında filmi bilinçli bir şekilde izleyerek alt anlamlara ulaşmasını zorlaştırmaktadır.

Sinemayı, seyirci, film, algılama ve yeniden üretim gibi temel noktalarla yorumlayan Benjamin'e (2006, s. 29-30, 56) göre, sanatın makinelerle yeniden üretimi, seyircinin sanata olan tepkisinde değişikliğe neden olmaktadır. Çünkü, artık seyirci, doğrudan sanat ürününün kendisini görememekte ya da tepkisini anında dile getirememektedir. Film, tiyatrodan farklı olarak oyuncunun izleyici ile ilişkiye girmesini engellemektedir. Böylece izleyicinin oyuncuyla girebileceği herhangi bir ilişkiden etkilenmesinin önüne geçilmektedir.

Sinema filminin özelliği, sadece oyuncunun kendisini mekanik araçlarla sunması değil, kendi çevresini de bu araçlarla yeniden üretmesidir. Kameranın hareketi ve montajcının kendisine verilen malzemeden oluşturduğu anlamlar dizisiyle tamamlanan film, oyuncunun hareketini ve çevresini bir aygıt aracılığıyla sergilenmesini sağlamaktadır (Benjamin, 1993, s. 56). Bu nedenle izleyicinin pasif olduğunu düşünen Benjamin (1993, s. 54), bir filmdeki her karenin anlamının kavranma şeklinin önceki karelerin oluşturduğu zincir tarafından saptandığını belirtmektedir.

Kültürel metinlerinin yapısı ve biçimlerini inceleyen kültür çalışmaları, bu metinlerin taşıdığı anlamı ve bu metinleri hazırlayan ya da izleyen insanların onlara yüklediği anlamları ele almaktadır (Kolker, 2006, s. 177). Sinema filminde yaratılan anlam, sadece bir "film öyküsü" olmadığı gibi, filmde yaratılan karakterler de sadece birer "film kişisi" olmamaktadır. Filmdeki karakterlerin öykünün içinde barındırdıkları temsiller yoluyla canlandırdıkları bir evren bulunmaktadır. Bu evren içinde iktidarın izlerine rastlamak mümkündür (Kırel, 2012, s. 378). Bu nedenle sinema, temsil ettikleri noktada da ideoloji ve kültüre dair anlamlar üretmektedir.

Film içinde "öteki", en iyi ihtimalle sinsice tolerans gösterilen bir mizahın nesnesi olmakta ya da kendine özgü bir karaktere, çoğunlukla da kötü adam karakterine bürünmektedir. Toplumun iyi niyetli kişilere karşı olduğu şeklinde bir düşünce

oluşmaması için “öteki” olarak belirlenenler daha sahneye çıkar çıkmaz, olayların gerektirdiğinden önce kötü karakterler olarak belirlenmektedir (Adorno, 2009:86).

Sinemadaki temsil ilişkileri çerçevesinde *Milyoner (Slumdog Millionaire – 2008)* filmini inceleyen Kirel (2012, s. 411-412), filmlerde çoğunlukla yoksulluk, çaresizlik ve bilgisizlik üzerinden ilerleyen Hindistan’a ait kalıplaşmış yargıların ve imgelerin yine değişmeden, bir kez daha tasarlandığına dikkat çekmektedir. Böylece, Batılı film yönetmenlerinin “beyaz” kameralarını bir kez daha Doğu’ya çevirerek, dil, kültür ve sömürge mantığını hatırlattığını belirtmiştir.

Sinema aracılığıyla yaratılan Doğulu algısı, Said’in *Şarkiyatçılık* çalışmasını hatırlatmaktadır. Said’e (2004, s. 15) göre, Batı ile Doğu arasındaki ilişki, bir iktidar, egemenlik ilişkisidir ve derecesi değişen karmaşık bir hakimiyet ilişkisidir. Bu ilişki çerçevesinde sinema ve televizyon için Doğulu belirli bir prototip içinde sunulmaktadır. Buna göre Doğulu ya bir şehvet düşkünü ya da kana susamış bir namussuzdur. Sinemada Doğulular köle taciri, deveci, sarraf gibi rollerde yer alırlar, hiçbir bireysellik, kişisel özellik veya deneyime sahip değillerdir (Said, 2004, s. 300). Sinemadaki oryantalist temsiller, ağırlıklı olarak yan karakterler ve kullanılan ana mekanlar bağlamında gösterilmektedir. Böylece, Batılının gözündeki Doğulu algısı sinema aracılığıyla yeniden üretilmekte, yaygınlaştırılmaktadır.

İzleyicisiyle kurduğu ilişkide baskın konumda olan sinema, oluşturduğu anlamlar yoluyla ideoloji ve kültürün aktarılmasına hizmet etmektedir. Sinemanın, izleyicisine yönelik kültür aktarımı, “dolaşan imgelerin” sürdürülmesini sağlamakta, “sözde bilgiler”¹³ aracılığıyla ideoloji ve kültürel temsillerde değişen bir şey olmadığını ortaya koymaktadır (Kirel, 2012, s. 412). Sinema aracılığıyla gerçekleşen bu türden bir kültürel aktarım, belli kalıplar içindeki bir kültürün küreselleşmesine neden olmaktadır. Bu nedenle başlangıcından itibaren sınırları aşan bir yapıya sahip olan sinema, oluşturduğu anlamlar yoluyla kültürün küreselleşmesinde önemli bir role sahiptir.

¹³ Kirel (2012, s. 412) tarafından önerilen kavram, sinema filmleri yoluyla edinilen ve sorgulanmadan kabul gördüğü varsayılan bilgi olmayan bilgiler için kullanılmaktadır.

2.2. KÜRESEL SİNEMAYA KARŞI YEREL SİNEMALAR

Oluşturduğu anlamlar yoluyla beyaz perde üzerinde bir gerçeklik yaratan sinema, izleyicide bu gerçekliğin doğru ve kabul edilebilir olduğuna dair bir algı yaratmaktadır. Bu algı, gerçekliğin içine yerleştirilmiş olan kültürün, izleyiciye aktarımını kolaylaştırmaktadır. Bu nedenle sinema, kültürün küreselleşmesini kolaylaştıran bir süreçtir. Bu başlık altında, başlangıcından günümüze sinemanın küreselleşme süreci incelenecek, sinemanın ne kadar ulusal olabileceği sorusu tartışmaya açılacaktır. Daha sonra Hollywood Sineması'nın kültürel küreselleşmedeki rolü ve ulusal sinemaların durumu ele alınacaktır.

2.2.1. Ulusal / Küresel Eksende Sinema

Ortaya çıktığı günden itibaren uluslararası bir nitelik taşıyan sinema, günümüzde gelişen teknolojiler ve endüstriye ilişkin ekonomik bağlantılar nedeniyle küreselleşen bir karakter kazanmaktadır. Ancak, sinemanın bu küresel özelliği, onun üretildiği ülkenin kültürel özelliklerinden kopmasına yol açmamakta, aksine ait olduğu ülkenin kültürünün diğer ülkelere taşınmasına yardımcı olmaktadır. Bu nedenle, sinemanın ulusal mı küresel mi olduğu konusunda bir uzlaşmaya varmak oldukça zordur.

Sinema, icat edildiğinden beri¹⁴ teknolojinin paylaşımı açısından uluslararası bir özelliğe sahip olmuştur. ABD ve Avrupa'da birkaç kişi tarafından geliştirilen sinema teknolojileri, dünyada sinemayla ilgilenen ülkeler arasında bir standardizasyon yaratmıştır. Sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllarda film yapımcıları, filmlerini çekebilmek için teknikleri birbirleriyle paylaşmış ve filmlerini göstermek için ülkesel sınırları aşmıştır (Peña, 2001, s. 3).

¹⁴ Sinemanın ne zaman başladığı konusunda net bir tarih vermek çok zordur. Sinema tarihi, görüntüleri ardışık halde sunmayı amaçlayan ve yalnızca sinema olarak kabul edilen bir aygıtın 1890'larda ortaya çıkışından önce elektronik görüntü yaratmanın öncülerini de kapsayan ilk deneyler ve düzeneklerle birlikte başlayan bir süreklilik tanımaktadır (Usai, 2003, s. 22). Bununla birlikte sinema tarihini, Lumière kardeşlerin 1895'te ücret ödeyen bir izleyici topluluğuna ilk film gösterimi ile başlatanlar da bulunmaktadır (Teksoy, 2005, s. 15).

Sinemanın, teknolojinin paylaşımı boyutundaki uluslararası yapısı, sinemanın bir endüstri haline gelmesiyle birlikte ekonomik boyutunu da ilgilendirmeye başlamıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında sinema endüstrisi, ülkelerin zayıflayan ekonomilerini güçlendirmenin bir yolu olarak görülmüştür (Peña, 2001, s. 4). Sinemanın ekonomik boyutu, küreselleşme kavramının görünür hale gelmesiyle birlikte daha da önem kazanmıştır. Ekonomik alanda yaşanan küreselleşme süreci, sinemanın üretim-dağıtım-gösterim organizasyonunu etkilemiştir. Sinema endüstrisini oluşturan şirketlerin küresel bir form kazanması, sinemanın ekonomik küreselleşmenin bir parçası haline gelmesine neden olmuştur (Lorenzen, 2008, s. 8).

Sinemanın küreselleşmenin ekonomik boyutuyla ilişkisi, sadece endüstriyi oluşturan şirketlerin küresel yapısından kaynaklanmamaktadır. Çok-uluslu ve küresel şirketler, sinemayı bir tanıtım aracı olarak da kullanmaktadır. Sinema metinleri içerisine yerleştirilen ürünler, sinema aracılığıyla küresel olarak pazarlanmaktadır. Küreselleşmenin ekonomik boyutuyla ilişki bu durum, bir açıdan kültürel küreselleşmeyi de ilgilendirmektedir. Sinema filmi, bir yandan ürünlerin reklamlarını yaparak bu ürünlerin dünya pazarında bir yer edinmelerini sağlarken, diğer yandan metnin içerisine yerleştirilmiş haliyle bu ürünlerin kullanım şekillerini kültürel olarak da anlatmaktadır.

Yönetmenliğini Melville Shavelson'un üstlendiği *It Started in Naples* (1960) filminde Clark Gable, yerel bir çocuğa hamburgerin nasıl yapılacağını göstermektedir. *It Happened One Night* (Frank Capra-1934) filminde ise Gable gömleğini çıkardığında atlet giymemesi, Arjantinli işadamlarının filmi Amerikan elçiliğine şikayet etmelerine neden olmuştur. Çünkü, filmi izleyen Arjantinli erkekler atlet almaktan vazgeçerek depolarda ürün fazlasına neden olmuştur (Miller, 2000, s. 147). Bu iki örnek, sinemanın hem kültürel hem de ekonomik açıdan küreselleşmeye etkisini göstermekte, Amerikan yeme alışkanlıkları ve giyim kültürünün küreselleşmesini sağlamaktadır.

Sinemanın, ekonomik ve kültürel küreselleşmeyle etkileşimi, siyasal alanda da kendisini hissettirmiştir. Ulusal sinemalarının küreselleşmesini isteyen, ancak başka ülkelerin film endüstrilerindeki küreselleşmeyi tehlikeli bulan ulusal hükümetler, uluslararası film

üretimini ekonomik ve kültürel sonuçlarıyla yakından ilgilenmeye başlamıştır. Özellikle Fransa, İtalya, İspanya gibi ülkelerin hükümetleri, ekonomik ve kültürel çıkarları için film endüstrilerini desteklemiş ve ihraç etmiş, yabancı filmlerin gösterilmesine kota uygulamışlardır (Held ve McGrew, 2000, s. 354). Ancak gelişen teknolojiler ve kotaların kaldırılması günümüzde sinema endüstrisinin küreselleşmesini hızlandırmış, bu da ulusal sinemanın ne kadar ulusal olduğu sorusunu gündeme getirmiştir.

Ulusal sinema, belli bir ülkedeki kamusal ya da özel girişim kaynaklı sermaye tarafından yapılan, belli bir ülkeye ait stüdyolarda ya da doğal mekanlarda çekilen, o ülkede yaşayan kişilerin yaratıcılığı ve emek gücüyle ortaya çıkan, o ülkenin anadilini kullanan, o ülkenin izleyici kitlesini hedefleyen ve o ülkenin edebiyatı ya da başka bir sanat dalından etkilenen sinema olarak tanımlanmaktadır (Ulusay, 2008, s. 67).

Held ve McGrew (2000, s. 354) ulusal sinemayı, ekonomik destekle ilişkilendirmektedir. Ancak ortak yapımlar söz konusu olduğunda, sinemanın “hangi ulusa” ait olduğu, buradaki kültürün de “hangi kültür” olduğu sorusu, daha da belirsiz hale gelmektedir. Farklı ülkelere ait ulusal sinemalar, ortak çalışmalar yürütmekte, birbirlerinin projelerini desteklemektedir.

Bilinen en büyük ortak yapım kuruluşu olan Eurimages¹⁵ desteklediği projelere, oyunculuktan teknik kadroya, ham filmde ışık kaynaklarının sağlanmasına ve yapım sonrasındaki teknik işlemlere kadar çeşitli alanlarda ve aşamalarda katkıda bulunmaktadır. Bu projeler, belli bir kültüre ait kişilerce teklif edilip yönetiliyor olsa da sonuçta projeye katkı sağlayan bütün ülkelerdeki yaratıcı kadro ve teknik ekibin kültürleri de projeye yansımaktadır. Bunun yanında Eurimages, yapımına katkıda bulunduğu projeler için hem pratikte hem de kültürel açıdan Avrupalılık vurgusu

¹⁵ Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi'nin 26.10.1988 tarihinde yapılan dönem toplantısında "Yaratıcı Sinematografik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımı" için oluşturulan Avrupa Destek Fonu Eurimages, 01.01.1989 tarihinde faaliyete başlamıştır. Eurimages'ın temel amacı, "sinema eserlerini yapım ve dağıtım alanlarında desteklemek ve fona üye ülkelerin sinema profesyonelleri arasındaki işbirliğini teşvik etmek suretiyle, Avrupa film endüstrisinin gelişimine katkıda bulunmak"tır. (<http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=41>) Erişim Tarihi: 23.05.2013.

yapılmasını istemektedir. Bu da ortak yapımların hangi kültüre ait olduğu konusunda kafa karışıklığına neden olmaktadır (Ulusay, 2008, s. 145).

Küreselleşmenin bir boyutunu oluşturan insan akışı, sinema endüstrisinde de görülmektedir. Ulusal sinemanın, yazan, yöneten ve yapımcılığını üstlenenlerin belli bir ulusa ait olması şeklinde tanımlanması halinde, çok az film gerçek anlamda ulusal olmaktadır (Held ve McGrew, 2000, s. 354). Yerli film şirketleri, yerel filmler yaparken, yabancı film şirketlerinden destek alabilmekte ya da yerli bir firmada çalışan sinemacılar, yabancı bir firmanın yerelde çekeceği bir filmde görev alabilmektedir (Gasher, 2002, s. 9). Sinema endüstrisinde çalışanlar, artık buldukları ülkenin ötesine geçmekte, bazen de buldukları ülkeyi platform olarak kullanan uluslararası bir filmde çalışmaktadır. Örneğin bazı bölümleri İstanbul ve Adana’da çekilen *007 James Bond* filminin setinde Türk sinemacılar çalışırken, tez kapsamında incelenen üç filmde de bir kısmı Türkiye’de yaşayan yabancı sinemacılar çalışmaktadır. Bu nedenle herhangi bir sinema filminin, çalışanları açısından ulusal olduğunu söylemek zorlaşmaktadır.

Sinemanın çekildiği mekanla olan ilişkisi de, ulusal mı küresel mi olduğu konusundaki belirsizliği arttırmaktadır. Ulusal sinemanın bir ülkenin sınırları içinde çekilen filmlerden oluştuğunun kabul edilmesi halinde, farklı ülkelerde çekilen bir filmin, hangi ülkenin ulusal sinemasına dahil edileceğinin tartışılması gerekmektedir. Gasher’a (2002, s. 9) göre, sinema endüstrisinde üretim-dağıtım-gösterim şirketlerinin küreselleşmesi, filmin çekildiği mekandan ve o mekanın kültüründen¹⁶ uzaklaşılmasına neden olmaktadır. Çünkü sinemanın mekana ait küreselleşmesi, kültürden daha ziyade ekonomik ve siyasi küreselleşmeyle ilişkilidir.

İngiliz MI6 ajanının maceralarını anlatan *007 James Bond* serisinin her bölümünün birden çok ülkede çekilmesi, sinemanın mekana ait kültürden bağımsız olmasına bir örnek olarak gösterilebilir. Serinin son filmi *Skyfall*’un açılış sahnelerinin, İstanbul ve Adana’da çekilmiş olması filmin Türk Sineması’na ve “Türk kültürüne” ait olduğu

¹⁶ Burada kültür, belli bir sosyal ve fiziksel çevre ile sınırlandırılmaktadır. Ancak Gasher’a (2002, s. 9) göre kültür de mekan gibi sınırları olmayan bir olgudur ve filmin çekildiği sosyal ve fiziksel çevreden bağımsızdır.

anlamına gelmemektedir. Ancak, bir sinema filmi, bir yandan çekildiği mekanın kültüründen bağımsız bir nitelik taşıırken, diğer yandan o mekana ait olsun ya da olmasın “yaratılan” kültürden bağımsız olamamaktadır. Aksiyon sahneleri için Türkiye’nin mekan olarak kullanıldığı bu filmde, Batılının gözündeki “Doğu’nun hala gelişmediği”, “(kötü karakterlerin Doğulu olması üzerinden) kötülüklerin her zaman Doğu’dan geldiği” şeklindeki Doğu algısı, sinema aracılığıyla devam ettirilmektedir.

ABD sinema endüstrisinin, sinema sektöründeki insan akışından en fazla yararlanan ülke olması, diğer ulusal sinemalarda desteklediği projeler, endüstrinin küresel ağlarını kullanarak diğer ülkeleri mekan olarak kullanması, sinemacıların küresel izleyicilere ulaşma arzusunu daha kolay gerçekleştirmesini sağlamakta (Lorenzen, 2008, s. 7), Hollywood Sineması’nın küreselleşmesini kolaylaştırmaktadır. Buna rağmen Hollywood Sineması, küresel olmasının yanında ABD için ulusal sinema olarak kalmaya devam etmektedir.

2.2.2. “Küresel Sinema Hollywood” ve Diğer Ülke Sinemalarına Etkisi

Sinema, kültürün küreselleşmesine hizmet eden medya araçlarından biridir ve küresel sinema denilince akla ilk olarak Hollywood gelmektedir. ABD hükümetlerinin politikalarıyla desteklenen Hollywood, aslında bir ulusal sinema oluşumdur. ABD’ye ait ideolojik, kültürel ve ekonomik değerlerin aktarıldığı egemen bir kültürel üretim alanıdır (Kirel, 2012, s. 32).

Amerikan hayalleri, mitleri ve ideolojisini destekleyen Hollywood filmleri, para ve başarının önemli değerler; heteroseksüel ilişki, evlilik ve ailenin kabul edilebilir sosyal formlar; devlet, polis ve hukuk sisteminin legal güç ve otorite kaynakları olduğunu söylemekte ve ABD değerleri ve kurumlarının tüm toplum için yararlı olduğunu savunmaktadır (Kellner, 2000, s. 132-133). Gündelik yaşamı tüketim kültürünün kurallarına göre düzenleyen ABD usulü hayat tarzı ve değerleri, Hollywood filmlerinin metinlerine yerleştirilmekte ve küresel biçimde aktarılmaktadır. Bu da filmlerin sadece birer eğlence aracı olarak üretilmediğini göstermektedir (Kirel, 2012, s. 33). Hollywood filmlerinin tüm dünyada yaygın olarak gösterilmesi, ABD politikasının temel

hedeflerinden biridir. ABD kültürünü, yaşam tarzını, imajını ve kahramanlarını küresel hale getirmek, ABD politikasına destek kazanmak anlamına da gelmektedir (Kutlar, 1990, s. 11).

Bu nedenle İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana filmlerinin yabancı piyasalardaki egemenliğini güvence altına almaya çalışan ABD, bunu genellikle çeşitli anlaşmalara ve yardım paketlerine yazılan şartlar yoluyla elde etmiştir. Bu dönemde birçok Avrupa ülkesinin ulusal sinema endüstrilerini korumak amacıyla önlemler geliştirmesine rağmen ABD, küresel şirket stratejilerinin bir parçası olarak bu kültürel korumacı politikaları aşmak için çaba harcamıştır. (Jameson, 2002, s. 42).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da sanat ve sinemada uygulanan sansür ve baskılardan kaçan Avrupalı sinemacılar, ABD'ye gelerek Hollywood yapım şirketlerinde çalışmaya başlamıştır (Karakaya, 2004, s. 66). Hollywood'un Avrupa'dan yaptığı oyuncu ve yönetmen transferlerine, birçok Avrupa filmi yeniden çekmesine (*remake*), Avrupa merkezli medya tekellerinin büyük Hollywood şirketlerindeki ortaklı paylarına rağmen Avrupa Sineması her zaman Hollywood'un arkasından gelmekte, "ikinci sinema" olarak adlandırılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa Sineması, Hollywood'un baskısına karşılık, ünlü *auteur*leri,¹⁷ farklı konu ve temaları, uluslararası festivalleri ve resmi kurumlarca desteklenen "sanat sineması" üzerinden kimliğini farklılaştırmış ve dünya piyasasında yer edinmeye çalışmıştır (Ulusay, 2008, s. 127). Bu farklılık 1960'larda Avrupa Sineması'nın ticari sinema kalıplarına direnişi olarak kendisini göstermiş ve Hollywood karşısında bir alternatif olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır (Karakaya, 2004, s. 66-67).

Bununla birlikte Tayvan, Çin, İran, Güney Kore, Filipinler gibi birçok ülkede sinematik yaratıcılık artmaktadır. Özellikle Hint ve Hong Kong Sineması, Hollywood'tan sonra en çok ithalat başarısı gösteren ulusal sinemalar arasında yer almaktadır (Cowen, 2001, s. 7).

¹⁷ Terim ilk olarak 1950'li yıllarda Fransız Yeni Dalga akımının ünlü yönetmenlerinin literatüre geçirdiği eleştirel bir ifadedir. Kavram, filmin yaratıcısı olarak yönetmeni kabul etmekte, yönetmenin birey olarak kendisini filme koyduğunu ifade etmektedir.

1975'te film izleyicileri hakkında yapılan bir UNESCO araştırması, Hindistan'ın ithal film izleyicisinden daha fazla yerli film izleyicisine sahip tek üçüncü Dünya ülkesi olduğunu göstermektedir. Yabancı filmler Hindistan'ın film dağıtım sektöründe görece marjinal kaldıkları ve Motion Picture Export Association of America, Hint pazarını boykot ettiği halde, Kuzey Afrika, Ortadoğu ve Uzak Doğu'ya yaptıkları ihracat, Hindistan'ı bu bölgelerde Hollywood'a eş ve bazen onu geride bırakan kültürel bir güç haline getirmektedir. Hint Sineması, anayurt kültürüyle yalnızca filmler aracılığıyla bağlantı kurabilen birçok göçmen Hintli için kültürel diasporanın egemen dil kaynağı haline de gelmektedir (Rajadhyaksha, 2003, s. 772).

2000'li yıllarda yapılan bir çalışmada İran, yerli sinema izleyicisi en fazla olan ülke sıralamasında ilk sırada yer almaktadır. Ancak, İran'da yerli izleyicinin sayısının yüksek olmasında yabancı filmlere getirilen kısıtlamanın etkili olduğu belirtilmektedir. Bu listenin ikinci sırasında Hindistan yer alırken, üçüncü sırada yabancı filmlerin ülke genelindeki kopya sayısını sekiz ile sınırlayan Mısır bulunmaktadır (Gürata, 2010, s. 133).

1930'lardan itibaren kurgusal filmler üretmeye başlayan İran Sineması, özellikle 1940'ların başında birçok yabancı filmin dağıtımını engelleyen sansür politikası nedeniyle hızla gelişmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ABD Enformasyon Dairesi'nin komünist olmayan ülkelere yönelik projesi kapsamında, Amerikalı sinemacılar, İran'a gelerek, İranlı sinemacıları belgesel ve eğitsel film yapma konusunda eğitmişler, böylece ABD film ve televizyon şirketleri İran'a girmiştir. 1960'lı yıllarda rejimin İran'ı Batılı yörüngede modernleştirme arzusu, toplumsal içerikli filmlerin toplatılmasına ve İran Sineması'nın zarar görmesine neden olmuştur. 1980'lerde film ve video gösterimini düzenleyen bir dizi yönetmelik onaylanması ile yerli yapımlar teşvik edilmiş, İran Sineması tekrar gelişme göstermiştir (Nafisi, 2003, s. 766-769). Günümüzde İran Sineması, Hint Sineması gibi bölgesinde etkili hale gelmekte, uluslararası festivaller aracılığıyla küreselleşmektedir.

1970'lerden sonra özellikle Güneydoğu Asya'da ihracat başarısı yakalayan Hong Kong Sineması, en iyi döneminde birçok Batı ülkesinden daha fazla film yayınlamış ve

ihracatta Amerika'dan sonra ikinci sıraya yerleşmiştir. Başta dövüş sanatları üzerine yoğunlaşan Hong Kong Sineması, John Woo gibi yönetmenlerin etkisiyle sanatsal yaratıcılıkları artan sinema olarak kabul edilmiş ve tüm dünyada diğer yönetmenleri etkilemiştir (Cowen, 2001, s. 7).

Ancak diğer ulusal sinemaların başarılarına rağmen Hollywood'un, film üretimi ve dağıtımını kontrol eden büyük şirketler tarafından yönetilmesi, Hollywood ürünlerinin küresel gösterimini garanti altına almaktadır (Kellner, 2000, s. 131). Çünkü küreselleşen bu şirketler, yerel ortaklarla ya da satın aldıkları yerel firmalarla Hollywood ürünlerinin dünya pazarına girmesini kolaylaştırmaktadır. Bununla birlikte bu şirketler, yerel pazarlardan gişe potansiyeli olan filmleri keşfederek, bu filmleri satın almakta, bu filmlerin dağıtımlarını yapmakta ya da benzerlerini çekmektedir (Ulusay, 2008, s. 30).

Hollywood'un küresel bir olgu haline gelmesinde, Hollywood filmlerinin anlatı kalıpları¹⁸ ve retorığının izleyiciden çok az entelektüel çaba talep etmesi de etkili olmaktadır (Aktaran: Ulusay, 2008, s. 28). Sessiz sinema döneminden itibaren Hollywood filmleri, ABD toplumunun en az eğitim görmüş ve farklı dillerde konuşan gruplarının da anlayabileceği bir anlatı kalıbına sahip olmuştur. İzleyicinin, İngilizceyi bilse de bilmesede olayları takip edebilmesinin sağlanması temel mesele haline gelmiştir (Aktaran: Gürata, 2007, s. 333). Neden sonuç ilişkisine dayanan bu anlatının merkezinde, karakterlerin kararları, tercihleri ve karakter özellikleri yer almaktadır. Filmin sonunda ise, neden sonuç ilişkisi tamamlanmakta, her karakterin kaderi öğrenilmekte, her gizem açığa çıkmakta, her çatışma sonuca bağlanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 94-95). Bu anlatı yapısı, 2000'li yıllarda Hollywood'ta görmeye başladığımız teknolojik gelişmelere rağmen devam etmektedir. Dijital olanakların yaratıcılık alanında kendini hissettirdiği bu dönemde, filmler arasında biçimsel olarak değişiklik görünse bile içerik olarak egemen sinemasal anlatı devam etmektedir. Hollywood filmleri, hangi şirket tarafından hangi biçimde üretilirse üretilsin egemen olanın sesi olma özelliğini korumaktadır (Kırel, 2012, s. 344).

¹⁸ Tarihsel olarak kurmaca film yapımına "*Klasik Hollywood Sineması*" adı verilen bir anlatı (yani zaman-mekan içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki olaylar zinciri) geleneği egemen olmuştur. Bu tarz, süresi, istikrarı ve etkili tarihi nedeniyle "klasik", en gelişmiş halini Amerikan stüdyo filmlerinde edindiği için "Hollywood" olarak adlandırılmaktadır (Bordwell & Thompson, 2008:94).

Bununla birlikte sinemanın bir eğlence aracı olarak görüldüğü birçok ülkede Hollywood, ulusal kültürün ya da popüler tahayyülün yerleştirilmiş bir parçası olmuştur. Bu durum Hollywood'un ulusal sinemaları besleyen kültürel bir ürün haline gelmesine de yol açmaktadır (Aktaran: Ulusay, 2008, s. 124). Ulusal sinemalar, Hollywood filmleri karşısında kendisini konumlandırmaya ve Hollywood'u ötekileştirmeye çalışsalar da öyle ya da böyle Hollywood'a benzemektedirler (Sarı, 2011, s. 304). Bu da ulusal sinemaların hem popüler hem de yüzde yüz yerli olmalarının önünde bir engel teşkil etmektedir (Ulusay, 2008, s. 117).

2.3. KÜRESELLEŞMENİN TÜRK SİNEMASI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Batı'dan gelen desteklerle hayata başlayan Türk Sineması, sinemanın küresel yapısından etkilenmiştir. Amerikan, Mısır ve Hint filmlerini yeniden çeken Türk Sinema endüstrisi, Avrupa sinemalarıyla ortak projeler yürütmüştür. Türk Sineması'nın iki dönem halinde inceleneceği bu başlık altında, bu iki dönem içerisinde Türk Sineması'nda küreselleşmenin farklı etkilerine yer verilecektir.

2.3.1. Başlangıcından 1990'lara kadar Türk Sineması'nda Küreselleşme Etkisi

1895'te Osmanlı'da çekilen ilk filmde, ilk Türk filminin çekildiği 1914'e kadar geçen sürede yabancı sinemacılar, Türkiye'de film çekmiş ve gösterim yapmıştır. Osmanlı toprakları içinde çekilen görüntüler, ülke içinde önce Saray'a daha sonra halka gösterilmiş, sonra da sınırları aşmıştır (Kuyucak Esen, 2010, s. 17).

Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarında ordunun elinde başlayan sinema çalışmaları, daha çok film kameralarıyla bütün savaş ortamının kayıt altına alınarak belgelenmesinden oluşmaktadır. İşgal altındaki İstanbul'da öykülü film çekimleri de yine askeri ve yarı askeri kurumların çatısı altında gerçekleşmiş, savaş ortamının psikolojik ağırlığına dayanabilme ve ulusallık bilincinin doğuşuyla ilişkili olan bu filmler, sinema salonlarında gösterilmiştir (Kuyucak Esen, 2010, s. 11-18).

Türk Sinema tarihinin ilk yılları tiyatro kökenli yönetmen, senarist ve oyuncuların oluşturduğu bir kadrodan meydana gelmektedir. “Muhsin Ertuğrul” dönemi olarak anılan bu yıllar, ABD’ye sinemayla ilgili eğitim almaya giden Muhsin Ertuğrul’un Batı kaynaklarından beslenen tiyatroya uygun bir anlatı yapısını Türkiye’ye getirdiği dönemdir (Refiğ, 2009, s. 89). Batı tiyatrosunun bütün öğeleri kullanıldığı bu dönemde, Türkiye’de gerçek bir ulusal sinemanın yaratılması mümkün olmamıştır (Kaplan, 2003, s. 740).

“Muhsin Ertuğrul” döneminde Avrupa ve ABD filmleri, Türkiye’de düzenli olarak gösterilmektedir. İkinci Dünya Savaşı’na kadar Avrupa Sineması ile neredeyse eşit düzeyde temsil edilen Hollywood Sineması, savaş nedeniyle Avrupa film endüstrisinin darbe alması yüzünden bir üstünlük kazanmıştır. Savaşın sonunda Hollywood Sineması Türkiye pazarında baskın bir konuma sahip olmayı başarmıştır (Ulusay, 2008, s. 103).

Hollywood filmlerini vazgeçilmez bir propaganda aracı olarak gören ABD hükümeti ve Amerikan film endüstrisini temsil eden kurumlar, Türk Sineması’nın ilk yıllarından itibaren, Türk pazarına girmenin yollarını aramıştır (Ulusay, 2008, s. 105). Bu amaçla, İstanbul’daki ABD Konsolosluğu’nun 1924 tarihli bir raporunda, Hollywood filmlerine yerli talebin yaratıldığı, Avrupa yapımları karşısında fiyat düzenlemelerini gerçekleştirecek bir acentenin kurulmasıyla pazara hakim olunabileceği belirtilmiştir (Aktaran: Ulusay, 2008, s. 103).

İkinci Dünya Savaşı döneminde Hollywood filmlerinin, savaş nedeniyle Mısır üzerinden Türkiye’ye ulaşması, Mısır filmlerinin de dolaylı olarak Türkiye pazarına girmesine neden olmuştur. Kültürel anlamda Türkiye’ye daha yakın olan bu filmler, Türkiye’de büyük ilgi görmüştür (Ulusay, 2008, s. 76). Hollywood filmleri büyük şehirlerin sinema salonlarında gösterilirken, Mısır filmleri büyük şehirlerin semt sinemaları ile Anadolu sinemalarını kuşatmıştır (Özön, 1962, s. 277). Öyle ki, Türk Sineması’ndaki atılımın henüz başlamadığı bir dönemde, 1938 ile 1944 arasında sinemalarda 17 yerli filme karşılık 16 Mısır filmi gösterime girmiştir (Özön, 1962, s. 117).

Mısır filmlerine yönelik ilginin artmasının yanı sıra dünya ekonomisinde yaşanan olumsuzlukların Türk Lirası'nda değer kaybına neden olması 1950'lilerin ikinci yarısında Hollywood filmlerinin Türkiye'de gösterimi tehlikeye girmiştir. Yerli film şirketlerinin Amerikan dağıtım şirketlerine olan borçlarını ödeyememesi, Türk hükümeti ile ABD hükümeti arasında çeşitli anlaşmaların yapılmasına neden olmuştur. Bu anlaşmalar, ABD hükümetinin Hollywood filmleri arasında uygun bulmadıklarını Türkiye'de gösterimine engel olması gibi bir sansür anlayışını beraberinde getirmiştir (Erdoğan ve Kaya Mutlu, 2002, s. 51-53).

Amerikan film endüstrisiyle sıkıntılarının yaşandığı bu dönemde, Türk Sineması'nda da yeni bir atılım başlamıştır. 1950'li yıllarda Ömer Lütfi Akad, Osman Seden ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin başını çektiği sinema dilini geliştirmek ve sinemayı tiyatro etkilerinden arındırma hareketi de, Refiğ'in (2009, s. 89) ifadesiyle, "*...aslında batılı tiyatro yerine batılı sinema etkilerini geçirme çabasından başka bir şey değil*"dir. Çünkü onların oluşturduğu anlatım dili, aslında Türk Sinema seyircisinin yıllardır alıştığı ve karşısında gördüğü Hollywood Sineması'nın dilinin etkisinde, Türk Sineması'nın yapım ve çekim özelliklerinin meydana getirdiği, süssüz, fazla gösterişli olmayan ve amaca kısa yoldan varmaya çalışan bir dildir (Refiğ, 2009, s. 22).

Refiğ'e (2009, s. 89) göre Türk Sineması, ne tiyatro ne de Batı sineması ile ilgilenen, sermayesi ve teknik imkanları çok kısıtlı olan Yeşilçam Sokağı'ndaki film yapımcılarının çabalarıyla ortaya çıkmıştır. Bu filmler sadece ticari amaçlarla çevrilmiş, teknik ve estetik açıdan son derece ilkel olsa da geleneksel Türk temaşa sanatlarına dayanmaktadır.

Yeşilçam döneminde ithal filmlerin sayısında bir azalma meydana gelmiş,¹⁹ yerli sinema teknolojik yetersizliklerine rağmen popüler türler ve yıldız oyuncularla birlikte

¹⁹ Türkiye'ye ithal edilen Amerikan filmlerinin sayısında meydana gelen azalmanın nedeni, bu dönemde dünyada yaşanan petrol krizi ve Türkiye'nin Kıbrıs'a yönelik düzenlediği hareket sonrasında ABD'nin uyguladığı ambargo nedeniyle Türk parasının değer kaybetmesi ve Türk dağıtım şirketlerinin Hollywood şirketlerine olan borcunu ödeyememesidir. Bu nedenle ABD filmlerinin ithalatında azalma meydana gelmiş, onun yerini İtalyan westernleri, Alman-İtalyan-İsveç yapımı soft porno filmler ve Hong Kong sinemasının kung-fu filmleri almıştır. Daha geniş bilgi için bkz. Nejat Ulusay, Melez İmgeler; Nezh

kurumlaşmaya başlamıştır (Ulusay, 2008, s. 106). 1960'ların sonunda Türk filmleri İran, Mısır ve Yunanistan gibi ülkelerde gösterilmiş, bu ülkelerdeki sinemacılarla ortak projeler yürütülmüştür (Refiğ, 2009, s. 92).

Ancak Yeşilçam'a olan ilginin arttığı bu dönemde, ABD, Mısır ve Hindistan sinema endüstrisinde ilgi gören filmlerin kopyaları ya da benzerleri çekilmektedir. Yeşilçam'ın en çok uyarlama yaptığı ve kopya ettiği filmler, Hollywood filmleri olmuştur.²⁰ Özellikle Hollywood Sineması'yla özdeşleşen, bilimkurgu, western, fantazyaya gibi türlerde denemelerde bulunan Türk yönetmenler, Hollywood filmleri ve "Amerikan kültürü"nü vazgeçilmez ögesi olan çizgi romanlardan büyük ölçüde etkilenmiştir.

Yeşilçam Sineması'nın Hollywood'tan etkilenmesinin belki de en önemli kanıtı, "western" türü filmlerdir. "Western" filmler tür olarak erkek egemen bir dünyanın olumlanmasını yapmakta; içerik açısından ise Amerikan merkezli bir iktidar örüntüsünü meşrulaştırmaktadır. "Western" filmler, Türkiye'yi ulusal üretim açısından çok yoğun bir biçimde ilgilendirmemiş olsa da, Hollywood'un ürettiği "western"ler Türkiye'de rağbet görmüş ve popüler kültür ürünlerini etkilemiştir (Kırel, 2011, s. 260). 1960'lı ve 70'li yıllarda Yılmaz Güney, Ayhan Işık, Cüneyt Arkın gibi büyük yıldızlardan Sadri Alışık, Öztürk Serengil gibi güldürü ustalarına ve yabancı oyunculara kadar hemen herkes, bu tür filmler içinde yer almıştır. Bu türün bir dönem Türk Sineması'nda yer almasında, dönemin popüler kültürünün ve Hollywood'un bu tür aracılığıyla "Amerikan kültürü" ve ideolojisini ulusal ve uluslararası alana taşımasının etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Hollywood türlerinden etkilenerek çekilen bilimkurgu filmleri ise, Türk Sineması'nın teknik yetersizlikleri nedeniyle genellikle bir başarı sağlayamamıştır. Bunun üzerine

Erdoğan ve Dilek Kaya Mutlu, Institutional Intervention in the Distribution and Exhibition of Hollywood Film in Turkey.

²⁰ Türk sinemasında Hollywood etkisinden bazıları: Bilimkurgu; *Sevimli Frankenştayn (Young Frankenstein)*, *Badi (E.T.)*. Korku; *Drakula İstanbul'da (Kont Dracula)*, *Şeytan (The Exorcist)*. Western; *Maskeli Süvarinin Dönüşü (The Lone Ranger)*, *Zorro Kamçılı Süvari*, *Zorro'nun İntikamı (The Mark of Zorro)*. Tarih; *İki Esir (Spartacus)*, *Anter (Conan)*. Süper kahraman; *Tarzan İstanbul'da (Tarzan)*, *Fantoma İstanbul'da Buluşalım*, *Demir Pençe*, *Fantoma Süpermen'e Karşı (Fantoma)*. Çizgi roman; *Örümcek Adam (Spiderman)*, *Kızıl Maske (The Phantom)*, *Binbaşı Tayfun (Captain America)*, *Zagor Kara Korsanın Hazineleleri (Zagor)*, *Kaptan Swing (Captain Swing)*.

bilimkurgu türündeki filmler, genellikle komedi ve macera unsurları ile yerlileştirilmeye çalışılarak seyirciye sunulmuştur. *Star Trek* adlı televizyon dizisinin “*İnsan Tuzağı*” bölümünün bir uyarlaması olan *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner-1973) filmi, dizideki aynı olay ve kişilere, seyircinin tanıdığı ve sevdiği Turist Ömer karakterinin eklenmesiyle komedi unsuruyla yerlileştirilmiştir (Scognamillo ve Demirhan, 1999, s. 40-42).

Türk Sineması, sadece Hollywood Sineması’ndan etkilenmemiştir. Avrupa Sineması ile Mısır ve Hint Sineması da Türk sinemacıları etkilemiş, özellikle Mısır ve Hint kültürünün “Türk kültürü”ne yakın özellikler sergilemesi, bu sinemalardan uyarlanan filmlerin Türk seyircinin ilgisini çekmesine neden olmuştur. 1940’larda ve 1950’lerde çekilen ünlü şarkıcıların oynadıkları müzikaller ile Türk ve yabancı oyuncuların yer aldığı melodramlar, genellikle Mısır Sineması’ndan uyarlanmıştır. Sayıları fazla olmamakla birlikte, 1950’lerde Türkiye’de ticari başarı kazanan Hint filmleri arasında en öne çıkan Türkiye’de farklı tarihlerde iki kere gösterime giren *Avare*’dir (Ulusay, 2008, s. 78).

Yabancı filmlerin ihracatının gözle görünür derecede fark edilir olduğu bu yıllarda, ihraç edilen filmler hedef kitlesi düşünülerek, yerel dağıtımcılar, sinemacılar tarafından sansür kuralları nedeniyle kültürel olarak değiştirilmiştir. Özellikle Hollywood’tan ihraç edilen filmlerde bazen belli sahneler filmde çıkarılmış, bazen de yerel sanatçılarla çekilen bazı sahneler orjinal filme eklenmiştir. Filmlerde yapılan bu değişiklikler, toplumun modernizasyonu deneyimiyle ilişkili olarak izleyicinin yerel durumlarından etkilenmiştir (Gürata, 2007, s. 335).

Yeşilçam Sineması, her ne kadar adapte ya da kopya filmlerle dolu olsa da, bu filmlerde kültürel sorunları aşmada başarılı olmuştur. Çünkü sinemacılar, başka bir kültüre ait sinema ya da edebiyat eserini uyarlarken hem kendi kültürlerini hem de diğer kültürü düşünerek bir anlatım biçimi geliştirmek zorunda kalmıştır (Adanır, 2006, s. 34). Bu anlatım biçimi ile farklı toplumların kültüründen kaynaklanan kopuklukların yaşanmasının önüne geçilmiştir. Yeşilçam, 1960’lı yıllarda apartman hayatına geçilmesi, otomobilin kullanılmaya başlanması ve gazino kültürünün yaygınlaşması gibi

toplumda yaşanan değişimi de yansıtmıştır (Kirel, 2005). Kısacası Yeşilçam, bir yandan Hollywood'un etkisinde filmler çekerken, bir yandan da içinde bulunduğu toplumdaki değişimi ve kültürel özellikleri seyircisine aktarabilmiştir.

1970'li yılların ikinci yarısında Türk Sineması'na hakim olan seks güldürüleri, 12 Eylül Darbesi'nin getirdiği yasakları aşamayarak 1980'li yıllarda salonlardan yok olmuştur. Bunun üzerine sinemacılar, salonları dolduracak ve yasaklara takılmayacak bir tür arayışı içerisine girmiştir. Toplumsal duruma en uygun tür ise, köyden göçerek kente gelenlerin duygularına seslenen arabesk filmler olmuştur. Bu filmler, köyden yurtdışına –özellikle Almanya'ya- göçen insanların sorunlarına ortak olma niteliği de taşımıştır (Kuyucak Esen, 2010, s. 179-180). Böylece Türk Sineması, kendi diasporasına seslenmek için de olsa sınırları aşmıştır.

1980'lere gelindiğinde, halkı düşünmeye ve toplumsal sorunları görerek çözüm üretmeye çağırın yönetmenler, yasaklar karşısında bireysel filmlere yönelmiştir. Bu yönetmenler, sanatçılarn yaratım sorunlarından, kadınların kadın olmaktan kaynaklanan sınırlanmışlıklarına kadar farklı konularda filmler çekmiştir (Kuyucak Esen, 2010, s. 180). Bu yönetmenler, 1990'lı yıllarda “sanat filmi” yapma yolunda ilerleyen yönetmenlere de öncülük etmiştir. Bazı sinemacılar, 1990'lı yıllarda Hollywood'un Türk Sineması üzerindeki etkisinden rahatsız olarak popüler olandan uzaklaşmış, daha farklı bir sinemacılık anlayışı geliştirmiştir.

2.3.2. 1990 sonrası Türk Sineması'nda Yol Ayrımı: Popüler Sinema ve Sanat Sineması

1990'lı yıllar, Türk Sineması'nın yeniden hareketlendiği yıllar olmuştur. Dönemin siyasal iktidarı, 1989 yılında yasal bir düzenleme ile yabancı sermayenin Türkiye'ye girişinde değişiklik yapmış ve böylece Amerikan dağıtım şirketleri, Türkiye'de büro ve temsilcilikler açmıştır. Bu durum, filmlerin aracısız olarak Türkiye'ye getirilmesi ve gösterilmesini sağlamış, Hollywood filmleri sinema salonlarını ele geçirmeye başlamıştır. Diğer ülkelerde olduğu gibi, Türkiye'de de medyanın diğer kollarıyla işbirliğine giden, tanıtım kampanyaları düzenleyen, tam sayfa ilanlar veren, filmlerinin

propagandasını yapan televizyon ve radyo programları ayarlayan, “Amerikan kültürü”nü destekleyen eleştirmenlerin yorumlarını seyirciye aktaran Amerikan sinema endüstrisi, böylece rahatlıkla seyirciye de ulaşmıştır (Karakaya, 2004, s. 67).

Bu dönem sinema salonu işletmecilerinin seyircisizlikten yakındıkları bir dönemdir. Güçlü tanıtım kampanyalarıyla pazarlanan yeni tarihli Hollywood filmleri, hem salon sahiplerinin yüzünü güldürmüş, hem de seyirciyi yeniden salonlara döndürmüştür. 1990'lı yılların ilk yarısında Türkiye’de en çok izlenen ilk on film listelerinin hemen hemen tamamı, Hollywood filmlerinden oluşmuştur (Ulusay, 2008, s. 108).

Türk Sineması’nda 1980’lerin sonu 1990’ların başında yaşanan bu değişim, farklı arayışları da beraberinde getirmiştir. Bir yanda “sanat filmi” yapımı doğrultusunda bir eğilim bulunurken, diğer yanda televizyon destekli popüler bir sinema yaratma çabası vardır. “Sanat filmi” eğilimiyle çekilen filmler daha çok ulusal ve uluslararası film festivallerinde ilgiyle karşılanırken az sayıda seyirciyle buluşmuştur (Ulusay, 2008, s. 112). Popüler sinema örnekleri ise, seyircinin Hollywood filmlerine gösterdiği ilgiden yararlanmış, Hollywood tarzı filmlerle ve pazarlama teknikleriyle gösterime girmiştir.

Hollywood’tan etkilenecek çekilen popüler filmler, ister istemez Hollywood filmlerini taklit etmekte ya da onlardan ilham almaktadır. Popüler filmler, izlenirliğini garantilemek için televizyon dünyasının popüler isimlerine, seyircinin tanıdığı yüzlere yer vermektedir. Ayrıca, Amerikan tarzının getirdiği hızlı kurgu, aksiyon, ses teknikleri, görüntü ve efektler, bu filmlerin olmazsa olmaz özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Bilger, 2002, s. 213-214). Hollywood’un yöntemlerinden yararlanan bu filmler, izleyici sayılarının çokluğu nedeniyle, Amerikan dağıtım şirketlerince dağıtılmıştır (Kuyucak Esen, 2010, s. 188).

Amerika’da zengin olmuş Türk işadınının öyküsünün anlatıldığı 1993 yapımı *Amerikalı* (Şerif Gören) filmi, *Özel Bir Kadın* (Gary Marshall-1990), *Evde Tek Başına* (Chris Columbus-1990), *Temel İçgüdü* (Paul Verhoeven-1992) gibi dönemin popüler

Hollywood filmlerini hicveden bir anlatıma sahiptir. Parodi²¹ türünde çekilmiş bu film, bir yandan Hollywood filmleriyle dalga geçerken diğer yandan Hollywood'un sıklıkla kullandığı türsel anlatımdan etkilenmektedir. Parodi türünde çekilen başka bir film olan *Kahpe Bizans (Gani Müjde-1998)* ise, türsel anlamda Hollywood'tan ekilenmiş olsa da *Amerikalı*'dan farklı olarak "tarihi Türk filmlerini" ve tarihsel "kostüme" filmleri hicvetmektedir (Bilger, 2002, s. 250-251).

10 milyon dolarlık bütçesi ile gösterime girdiği dönemde 4 milyonun üzerinde kişi tarafından izlenen *Kurtlar Vadisi Irak (Serdar Akar-2005)* filmi de Hollywood filmlerinden ilham almış ve Hollywood'un pazarlama taktiklerini kullanmıştır. Amerikan politikalarını eleştiren ve militarist yapısı nedeniyle tepki çeken film, uzun süre tartışmalara neden olmuştur. Filmle ilgili bir yazı yazan Şahin (26.02.2006), söyleminden rahatsız olduğunu belirttiği filmdeki Hollywood etkisinin, filmin küreselleşmesinde rol oynayabileceğini şu şekilde ifade etmiştir.

Kurtlar Vadisi Irak'ı gördükten sonra şunu söyleyebilirim: Türklerin dili çözülmüş. Artık şakır şakır Hollywood'ca konuşabiliyorlar... Rambo filmlerinin tüm anlatım olanaklarından yararlanan bu filmin, 21. yüzyılın ilk 10 yılının en yaygın uluslararası duygularından biri olan anti-Amerikanizmi yansıtması nedeniyle, küresel bir fenomen haline gelebileceğini de tahmin ediyorum. Yalnızca Ortadoğu ülkelerinde değil, Güney Amerikan'da da ilgi görecektir. Birçok yerde Hollywood'u kendi oyununda yenecektir.

Türk Sineması'nın kurtuluşu olarak gösterilen *Eşkıya (Yavuz Turgul-1996)*, *Abuzer Kadayıf (Tunç Başaran-2000)*, *Ömerçip (Zeki Alasya-2002)* gibi filmler Karakaya'ya (2004, s. 67) göre aslında içerikten görsel sunuma kadar Hollywood tarzını benimseyen ve pazarlama tekniği olarak yine Amerikan tarzını tercih eden, popüler sinema örnekleridir.

2000'li yıllarda Türkiye, dünya genelinde yerli film izleyicisi % 50'nin üzerinde olan ülkeler sıralamasında üst sıralarda bulunmaktadır. Ancak izlenen yerli yapımların en çok gişe yapanları incelendiğinde, Hollywood filmlerinden çok da farklı olmadığı

²¹ Parodi, belli sanat tarzını, bir şahsı veya belli bir grubu taklit ederek, onun gülünç veya abartılı yanlarını ön plana çıkartmak ve abartmak yoluyla eleştirmeyi ya da sadece güldürmeyi amaçlayan bir eser ortaya koymayı hedefleyen bir türdür.

görülmektedir. Ayrıca, gösterilen filmler, sınırlı sayıdaki yerli film ve Hollywood yapımı olup, dünya sinemasından az sayıda örnek içermektedir (Gürata, 2010, s. 133).

1990'lı yılların başında, Kültür Bakanlığı'nın Eurimages'e üye olarak, katkı payı ödemeye başlamasıyla birlikte Türk Sineması'nda bir canlanma yaşanmıştır (Kuyucak Esen, 2010, s. 184). Hollywood filmlerinin sinema salonlarını işgal etmesinin bir sonucu olarak popüler film üretimine tepki geliştiren bazı sinemacılar, "sanat filmi" yapma eğilimi içerisine girmiştir. Hem Kültür Bakanlığı hem de Eurimages, Hollywood'dan farklı yeni bir sinema oluşturma düşüncesi ile bu filmleri desteklemiş ve bu tür filmlerin yapımında birer ortak olmuşlardır (Ulusay, 2008, s. 136).

Sıradan insanların basit yaşamları üzerine öyküler üreten, oyuncularını popüler ya da tecrübeli oyuncular arasından seçmeyen, hayatın doğal akışını yakalamaya çalışan yönetmenler, 1990'lardan sonra Türk Sineması'nda kendi tarzlarını oluşturmaya başlamıştır. Bu yönetmenler, çoğunlukla popüler olma kaygısına kapılmadan, çağdaş anlatı sineması kalıplarında filmler üreterek, *auteur* olma yolunda ilerlemektedir (Yiğit, 2012, s. 1377).

Bu tür filmlerin genel özellikleri, Amerikan tarzının öngördüğü aksiyonun yerini alan insan ögesi, psikolojik sorunların, korkuların, umutsuzluk ve pişmanlığın getirilerinin, insanın kendisiyle giriştiği vicdan muhasebesinin yarattığı anti-kahramanlar ve yaşanan yerin mekansal özelliklerinin ayrıntıları olarak sıralanabilmektedir (Bilger, 2002, s. 214). Ömer Kavur, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Reis Çelik gibi yönetmenlerin kullandığı bu anlatım tarzı, insandan yola çıktığı için kültürle ilişki içindedir.

Özellikle ilk filmlerinde (*Kasaba (1997)*, *Mayıs Sıkıntısı (1999)*, *Uzak (2002)*) mesleği oyunculuk olmayan kişilerle çalışan ve mekan olarak Anadolu'yu kullanan Nuri Bilge Ceylan, öncelikli meselesinin Anadolu'yu iyi anlatmak olmadığını, insanı anlamaya çalıştığını belirtmektedir. Bunu yaparken Anadolu'yu yan etki olarak anlatması gerektiğini de söylemesine karşın Ceylan, hikayeyi başka bir yerde geçebilecek şekilde

insana dair anlatması gerektiğini, aksi takdirde amacına ulaşamayacağını vurgulamaktadır;

Anadolu'yu, Anadolu insanını diğer ülkelerin insanlarından ayıran kendine has özelliklerini ortaya çıkarmak, hele hele bir güzelleme yapmak gibi bir niyetim yoktu benim. Benim meselem daha çok insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı birazcık olsun kendime göre anlamaya ya da anlamlandırmaya çalışmak (Göl, 2012, s. 131).

Ancak Anadolu'yu anlatmak gibi bir çıkış noktasına sahip olmamakla birlikte, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde anlattığı insan, içinde bulunduğu çevreden bağımsız değildir. Bilger'e (2002, s. 218) göre, Ceylan'ın uluslararası festivallerde kazandığı başarı, anlattığı coğrafyayı ve kimliği çok iyi yansıtmaya ve aktarmaya bağlıdır.

Ege'de bir kasabada yaşayan ve kendi ürettiği dondurmayı satmaya çalışan bir dondurmacının, küreselleşmiş bir dondurma şirketiyle mücadele sürecini anlatan *Dondurmam Gaymak* filmi, küreselleşmeyle birlikte aktarılan kültür ve ekonomik düzene dikkat çekmektedir. Hazır dondurma endüstrisinin geleneksel yöntemlerle yapılan yerel dondurma üreticilerini yok etmeye başladığı ve halkın hazır dondurma kültürünü kabullenmeye zorlandığı savı üzerine kurgulanan filmde, Ali Bey bu dev endüstriye karşı onların yöntemlerini kullanarak savaş açmakta, yerel kanallara reklam vermekte, kendi ürünün dağıtımını yapmaktadır.

Küresel şirketler tarafından küreselleştirilen “Amerikan kültürü” ile yerel kültürün karşı karşıya gelmesinin anlatıldığı *Dondurmam Gaymak* filminde, küresel kültürün tüm standartlığına karşı yerel kültürün insandan yola çıktığı ve insandan beslendiği vurgulanmaktadır. Küresel kültürün etkisine rağmen, Ege insanının kendine has kültürünü devam ettirdiği ön plana çıkarılmaktadır (Çelik, 2010, s. 116). Filmde, yerel kültürlerin küresel kültür karşısında kendisini korumaya devam ettiği iddia edilmektedir.

1990'dan sonra Türk Sineması, dış pazara açılma konusunda da bir hareketlilik yaşamaktadır. Daha önce sınırlı sayıda film, Kuzey Amerika ve Avrupa pazarlarının

güçlü konumu ve Yeşilçam'dan farklı bir sinema anlayışına sahip olması nedeniyle sadece komşu ülkelerde sınırlı sayıda gösterim şansına sahip olmuşken, Eurimages'e üye olunması Türk filmlerinin Avrupa'daki gösterimini arttırmıştır. Bununla birlikte, Türkiye'den Avrupa'ya giden göçmenlerin sayısındaki artış, iç pazarda geniş potansiyeli yüksek olan popüler sinemanın, Avrupa sinemalarında gösterimini sağlayan bir dağıtım ağının oluşmasına yol açmıştır (Ulusay, 2008, s. 149-150).

Türkiye'de Hollywood'tan etkilenerek çekilen filmlerin yanında, "sanat sineması" olarak çekilen filmler bunlarla sınırlı değildir. Ancak bu filmler, popüler sinemanın ulaştığı izleyici sayısından çok daha az izleyiciye ulaşabilmektedir.²² Bu durum, Hollywood'un etkisindeki popüler sinemanın Amerikan kültürünü daha çok sayıda insana aktarmasına neden olmaktadır. Tez kapsamında incelenen Cem Yılmaz'ın senaryosunu yazdığı filmler de Hollywood'dan etkilenmektedir. Bir sonraki bölümde, bu filmlerin Hollywood'tan etkilendiği yönlerle birlikte, yerel kültürün nasıl yer aldığı incelenecektir.

²² Uzak (Nuri Bilge Ceylan) 63.845, Dondurmam Gaymak (Yücel Aksu) 636.823, Filler ve Çimen (Derviş Zaim) 140.470, kişi tarafından izlenmiştir (Kaynak: Boxoffice Türkiye) (Erişim Tarihi: 02.12.2013).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

KÜRESEL / YEREL EKSENDE

G.O.R.A., A.R.O.G. VE YAŞI BATI FİMLERİNİ İZLEMEK

Türk Sineması, kendi bağımsız çizgisinin yanı sıra her zaman Hollywood filmleriyle yakından ilişki içerisinde olmuştur. Hollywood filmlerinin yerli versiyonları, 1990'lı yıllarda sinemaları işgal eden Amerikan filmleriyle ilgili tartışmalar, Türkiye'yi bir Hollywood filmi ile dünyaya tanıtmak ya da bir Hollywood filmde rol almak Türkiye'de sinemanın gündemini sürekli meşgul etmiştir (Ulusay, 2008, s. 84). Türk Sineması'nın Hollywood Sineması ile ilişkisi çerçevesinde, bu bölümde, senaryosunu Cem Yılmaz'ın yazdığı G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yaşlı Batı filmlerinde, Hollywood etkisi ve dilin kullanımından sinema ve müzik gibi sanat dallarına, yeme-içme alışkanlıklarından giyime kadar "Türk kültürü"ne ait öğelere yer verilip verilmediği incelenecektir.

3.1. G.O.R.A.: TÜRKLERİN UZAY MACERASI

"Türkler Uzayda" sloganıyla tanıtımı yapılan ve 2004 yılında vizyona giren G.O.R.A., UFO'lara meraklı olan Arif'in maceralarını anlatmaktadır. Arif, bir gün dükkanına gelen yabancılar tarafından kaçırılarak Gora gezegenine götürülür. Gora'da mahkum olarak bulunan Arif, Gora'dan kaçmak için türlü yollar ararken, Gora'yı yaklaştırmakta olan ateş topundan kurtarır. Ancak Gora'ya hükmetmek isteyen Komutan Logar, Arif'i cezalandırmak istemektedir. Arif, Komutan Logar'ın gerçek yüzünü Goralılara gösterir ve Prensese Ceku ile birlikte dünyaya döner.

Türkiye ile birlikte, Almanya, Avusturya, Avustralya, Danimarka, Hollanda, Fransa, İngiltere, İsveç, İsviçre ve İsrail'de²³ gösterilen G.O.R.A.'nın DVD'sinde, film menüsü

²³ Kaynak: http://www.imdb.com/title/tt0384116/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt, Erişim Tarihi: 27.10.2013.

için Türkçe, İngilizce, Almanca, Fransızca dil seçenekleri ve aynı dillerde altyazı seçenekleri bulunmaktadır.

Film, dünya sinemasında en çok Hollywood'un kullandığı türlerden biri olan bilimkurgu türünde çekilmiş olup, Hollywood'un bu türdeki bilinen örnekleri ile metinlerarası ilişki içindedir. Ağırlıklı olarak *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*, George Lucas-1977), *Beşinci Element* (*The Fifth Element*, Luc Besson-1997) ve *Matrix* (*The Matrix-Andy-Lana Wachowski-1999*) filmleriyle metinlerarası bir ilişki içinde bulunan G.O.R.A.'da, bu filmlerde yer alan görsel efektlerin Türk Sineması çalışanları tarafından yapılabileceği mesajı verilmektedir.

G.O.R.A.'nın Hollywood filmleriyle kurduğu metinlerarası ilişki genellikle komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. *Yıldız Savaşları* filmlerinde kullanılan *ışın kılıcı*, *Beşinci Element* filminde tekrarlanan (ateş, su, toprak, hava) elementler hicvedilerek filmin senaryosuna yerleştirilmiştir. Ancak, bu teknolojilerin ve bilginin kullanılmasında genel olarak sinema filmlerine özeldir ise Hollywood filmlerine yönelik bir eleştiri bulunmaktadır.



FOTOĞRAF 1: Yıldız Savaşları / G.O.R.A.

Filmin kahramanı Arif, Hollywood Sineması'ndan elde ettiği bilgiyle, tüm gelişmişliklerine karşın saldırıyı çaresizce bekleyen Goralıları kurtarmaktadır. Goralılar, bu bilgiye sahip değildir, çünkü Hollywood filmlerini izlememektedir (Akser, 2010, s. 137). Ancak hem Arif hem de Hollywood filmlerini izleyen G.O.R.A. filminin seyircisi için bu bilgi çok doğaldır.



FOTOĞRAF 2: Beşinci Element / G.O.R.A.

Sinema seyircinin filminden elde ettiği bilginin doğru olduğuna dair temel inancı, Hollywood Sineması'nın, seyircisine bilgi, ideoloji ve kültür aktarımını kolaylaştırmasını sağlamaktadır. G.O.R.A., bu aktarımı eleştirmekte, seyirciye izlediği filmlere eleştirel bakması gerektiği mesajını vermektedir. Bunu yaparak, Hollywood'un Amerikan ideolojisi ve kültürünü küreselleştirme çabasını eleştirmektedir.



FOTOĞRAF 3: Matrix / G.O.R.A.

Arif'in, Garavel'le (Özkan Uğur) karşılaşması sonrasındaki sahneler boyunca *Matrix* filminden çeşitli alıntılar yapılmıştır. *Matrix* filmlerinin kahramanı Neo, beynine yüklenen bilgilerle dövüşmeyi öğrenmektedir. Arif de dövüş sanatlarını Garavel'in beynine yüklediği bilgilerle öğrenmektedir. Ancak bu bilgileri sanal alemde değil, gerçek dünyada kullanmaktadır ve Arif yeni yeteneklerini çok doğal karşılamaktadır (Akser, 2010, s. 139). Bu şekildeki bir sunum, Arif'in sonradan kazandığı bu bilginin ve

fiziksel becerilerin orjinal değerlerinden birşey kaybetmeden kendi yaşam tarzıyla uyum sağladığını göstermektedir. Matrix filmlerinin kahramanı Neo gibi Arif de seçilmiş kişidir, düşünceleriyle hareketlerine yön vermektedir. Arif, sahip olduğu yeteneği kullanarak bir karpuzu parçalamasının ardından Garavel, “*Nimette oyun oynanmaz*” ifadesini kullanmaktadır. Bu ifade, toprağın bereketine saygı duyan yerel kültürden beslenen bir ifadedir (Akser, 2010, s. 139). Arif, yine kazandığı yetenekleri kullanarak uzun eşek oynamakta, ağaçtan elma toplamaktadır. Böylece Arif, teknolojik yeniliklere rağmen komik durumlara düşmeye devam etmekte, bu komediyle yerele bağlı kalmaktadır. Bununla birlikte Matrix filmlerinde sanal aleme geçmeye yardımcı olan mavi ve kırmızı haplar ve makine; sanal alemde kullanılan *slow motion* ve kamera hareketleri G.O.R.A.’da komedi unsuru olarak kullanılmaktadır.



FOTOĞRAF 4: Turist Ömer / G.O.R.A.

G.O.R.A., Hollywood Sineması’yla olduğu kadar Türk Sineması ile de metinlerarası ilişki içindedir. Filmin kahramanı Arif, Türk Sineması’nda önemli bir yer edinmiş olan Sadri Alışık’ın canlandığı *Turist Ömer* karakteri ile benzer özellikler taşımaktadır. *Turist Ömer Uzay Yolu’nda* filmde uzaya giden Turist Ömer, bir uzay gemisinde esir tutulmakta, uzaylılarla savaşmakta ve ülkesine geri dönmeye çalışmaktadır. Arif’in başından geçen olaylar da Turist Ömer’in başından geçen olayların benzeridir. G.O.R.A.’da bu benzerlik, Prens Ceku’nun izlediği bir filmde Sadri Alışık’ın gösterilmesiyle izleyiciye hatırlatılmaktadır. Ancak G.O.R.A.’da gösterilen Sadri Alışık filmi, *Turist Ömer* değil, *Şakayla Karışık*’tır.

Filmde, *Şakayla Karışık* filminden kullanılan sahne ile Türk Sineması'nın teknolojik yetersizliklerine rağmen duyguları harekete geçirdiğine dikkat çekilmektedir. Sadri Alışık'ın oynadığı bu sahne aynı zamanda, filmin tür olarak ilk olmadığını izleyiciye hatırlatmaktadır. “Türkler uzayda” sloganıyla gösterime giren film, bilimkurgu / uzay filmlerinin Türk Sineması'nda daha önce de çekildiğini hatırlatmakla birlikte, teknolojinin kullanımı ve görsel efektler açısından G.O.R.A.'nın Hollywood filmlerine ne kadar yakın olduğuna dikkat çekmektedir. Türk Sineması'na yönelik bu metinlerarası ilişki, izleyiciye Hollywood Sineması ile Türk Sineması'nı karşılaştırma imkanı sunmaktadır. Böylece Hollywood Sineması ile küreselleştirilen teknolojinin Türk Sineması tarafından da kullanılabileceği mesajı verilmektedir.

Metin çözümleme yöntemi ile G.O.R.A. filminde yer alan kültürel kodların düzenlam ve yananamları incelenmiştir. Bu kültürel kodlar, bir yandan Hollywood'un “Amerikan kültürü”nü küreselleştirici etkisine yönelik bir eleştiri niteliği taşıırken, diğer yandan filmin “Türk kültürü”nü küresel alana taşınmasına yardımcı olmaktadır.

Hollywood'un bir ulusal sinema olması ve öncelikli olarak ABD toplumunu hedef alması nedeniyle filmlerinde “uzaylıları” da İngilizce konuşurması, G.O.R.A.'nın kültürel açıdan öncelikli olarak eleştirdiği konu olmuştur. Hollywood filmlerinde, farklı ırklardan ve gruplardan gelen insanlar –ya da uzaylılar-, -kendi aralarında bile- İngilizce konuşmaktadır ve Hollywood filmlerini izleyen küresel seyirci, Hollywood filmlerinde İngilizce dışında başka bir dil duymayı beklememektedir.

Ancak G.O.R.A.'da bu durum, birkaç sahnede eleştirilmektedir. Filmin başlangıç sahnelerinden birinde, Komutan Logar ile yardımcısı arasında geçen konuşmada, “*Herkes İngilizce konuşuyor. Baştan hepsini Türkçe alabilir miyiz?*” diye sorulmakta ve bundan sonra film Türkçe devam etmektedir. Başka bir sahnede Arif, mahkumların yemekhanesinde kimin Türk olduğunu anlamaya çalışırken “*Herkes Türkçe konuşuyor. Anlamıyorum ki ben hangisi Türk hangisi yabancı*” diyerek dilin “öteki”ni belirleyiciliği noktasındaki önemine dikkat çekmektedir. Arif ile Ceku arasında yaşanan başka bir diyalogda ise, Arif Ceku'nun İngilizce bilmemesine şaşırmakta, ona İngilizce

öğretmektedir. Ancak Arif, kendisinin İngilizce bildiği, yabancılarla anlaşmakta zorlanmadığı ile övünürken öğretmeye çalıştığı gramer kalıpları yanlıştır.

Film, temsil ilişkileri açısından incelendiğinde, Arif ve diğer “dünyalılar”a karşı “uzaylılar” yer almakta, “uzaylılar” Hollywood filmlerinden elde edilen bilgiler doğrultusunda ötekileştirilmektedir. Arif, Hollywood filmlerinden gördüğü şekliyle “uzaylıların” gelişmiş bir medeniyet olduğunu ve tüm “uzaylıların” kötü olduğunu düşünmektedir. Bunu da Bob Marley Faruk (Rasim Öztekin) ve Robot 216 (Ozan Güven) ile yaptığı konuşmalarda dile getirmektedir:

Arif: “Uzayında değilim ama buradaki muamele yanlış. Uzaylı deyince insan daha bir medeni bekliyor.”

Bob Marley Faruk: “Mahkumsun sen burada. Adamı hasta etme. Mahkumsun. Bakma ben rahatım. Mutfakta olduğum için rahatım. Taş ocağında çalıştırıyorlar, bir de çip takıyorlar, maymun gibi oluyorsun.”

Arif: “Taş ocağı, çip. Bu mu uzaylılık bu mu? İnsanlık bu mu?”

Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Arif’in “uzaylılarla” ilgili öteki algısı değişmektedir. Özellikle Prenses Ceku ile karşılaştıktan sonra Arif için kötü ve öteki olan Komutan Logar’dır: *“Bu kız da uzaylı. Öbür p... uzaylı. Ondan sonra diyorlar ki uzaylılar kötü. Şimdi o kıza nasıl kötü diyeceksin. (...) Uzaylılar gelir “merhaba dünyalı biz dostuz”. Bu kız gelsin dostuz.”* Arif, final konuşmasında “uzaylıyı” öteki olmaktan çıkarmakta, kötülüğü insani bir unsur olarak göstermektedir: *“Ben de sizlerden çok şey öğrendim. Hayata başka gözle bakmayı öğrendim. Aç kaldım, itildim, mahpusluğu öğrendim. Ama yılmadım. Dünyalı olduğum için ezildim, mücadeleyi tanıdım, sevgiyi tanıdım, aşkı tanıdım. Meğer ne benzer yanlarımız varmış, meğer sevgiye ne kadar açmışız öyle değil mi?”*

Arif, Hollywood filmlerinde, seyirciyi filme çekmek için kahramanın izleyiciye yönelik yaptığı konuşmanın bir benzerini yapmaktadır; *“Amerikan Sineması sözüm sana. Yıllarca uzaylıyı başka tanıttın. Onu bir öcü gibi gösterdin. Ama unutma uzaylı da olsa insan insandır.”* Hollywood Sineması’nın filmleriyle insanları nasıl yönlendirdiğine dikkat çekilen bu konuşmada, dünya üstündeki tüm insanların kültürel farklılıklarına

rağmen özde birbirine benzediği vurgulanmaktadır. Bu konuşma ile Hollywood'un kültürel farklılıkları ötekileştirme ve küresel bir kültür yaratma düşüncesine karşı, yerel kültürlerin önemine dikkat çekilmekte, kültürel farklılıkların insani değerleri değıştirmedeği hatırlatılmaktadır.

“Türk kültürü”ne ait ürünlerin doğal ve Türk yaşam tarzının basit olduğu mesajını veren G.O.R.A. (Akser, 2010, s. 153), kültürel ürünlerin sık sık kullanıldığı bir filmidir. Türk kahvesi, çay, sucuk, pişmaniye gibi ürünler, film boyunca çeşitli sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte, Türkiye'den gelen ürünlerin satıldığı bir pazar bulunmakta, bu pazarda Türk Lirası Dolar'dan daha değerli görülmektedir.

Sonuç olarak, Hollywood'taki 10 filmle²⁴ metinlerarası ilişkide bulunan G.O.R.A.'da yerel kültürel unsurlar, mizah ögesi olarak kullanılmaktadır. Metinlerarası ilişkide bulunulan filmlerdeki teknolojiler, kahramanın düştüğü komik durumlar üzerinden yerleştirilmiştir. Ayrıca G.O.R.A., tez kapsamında incelenen diğerk iki filme göre Hollywood Sineması'ndaki İngilizce'nin “dünya dili olduğu” varsayımına dayalı kullanımını en fazla eleştirildiği filmidir.

3.2. A.R.O.G.: TARİH DEĞİŞİYOR

2008 yapımı A.R.O.G. filmi, G.O.R.A.'nın devamı olup ilkçağlarda geçmektedir. Bu filmde, Prenses Ceku ile evlenerek dünyaya dönen Arif'ten intikam almak isteyen Komutan Logar, dünyaya gelmektedir. Komutan Logar, yanında getirdiği zaman makinesi ile Arif'i 1 milyon yıl öncesine gönderir ve onun yerine geçer. Arif'in tek amacı, Aroganlılar karşısında gelişmeye çalışan Arogluları medeniyete ulaştırarak, Prenses Ceku'ya kavuşmaktır.

²⁴ Yıldız Savaşları, Beşinci Element, Matrix, Karateci Çocuk (*The Karate Kid, John G. Avildsen-1984*), Rambo (*George P. Cosmotos-1985*), Top Gun (*Tony Scot-1986*), Flashdance (*Adrian Lyne-1983*), Baba (*The Godfather, Francis Ford Coppola-1972*), Kill Bill Vol.2 (*Quentin Tarantino-2004*).

Türkiye ile birlikte Almanya, Avusturya, Fransa, Hollanda ve İngiltere’de²⁵ gösterime giren filmin DVD’sinde menü seçenekleri için Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dil seçenekleri ve aynı dillerde altyazı seçenekleri bulunmaktadır.

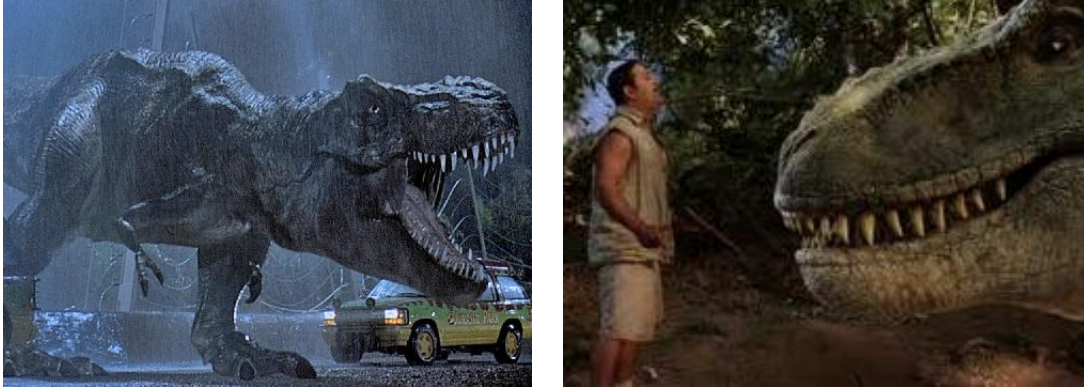
Filmin tanıtımında Hollywood Sineması’nın bilimkurgu/korku türünün bilinen örneklerinden biri olan *Yaratık (Alien, Ridley Scott-1979)* filmi ile metinlerarası ilişki bulunmaktadır. “Bir Yontma Taş Film” sloganıyla gösterilen tanıtım filmi, bir yandan bir önceki film G.O.R.A.’nın devamı bilimkurgu türünde bir film izlenimi yaratırken diğer yandan bir dönem filmi olduğunu vurgulamaktadır. Ancak tanıtım filminde kullanılan dil, filmin klasik bir dönem filmi değil, parodi olduğuna yönelik bir algı oluşturmaktadır.



FOTOĞRAF 5: Yaratık / A.R.O.G.

Konusu itibariyle *2001:Uzay Yolu Macerası (2001:Spcae Odyssey-Stanley Kubrick-1968)* ve *Jurrasic Park (Steven Spielberg-1993)* filmleriyle metinlerarasılık içinde bulunan A.R.O.G.’da, bu filmler komedi unsuru olarak kullanılmış, bu filmlerdeki sahneler aracılığıyla hikaye anlatılmaya devam edilmiştir. G.O.R.A.’da olduğu gibi A.R.O.G.’da da filmlerden elde edilen bilgilerin doğru olduğu yönündeki inanış eleştirilmektedir.

²⁵ Kaynak: http://www.imdb.com/title/tt0384116/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt, Erişim Tarihi: 27.10.2013.



FOTOĞRAF 6: Jurrasic Park / A.R.O.G.

Bir milyon yıl öncesine gittiğinde ilk olarak maymunlarla karşılaşan Arif, maymunları eğiterek medeniyete ulaşma yönündeki ilk adımları atmaktadır. Ancak, bu konuda başarılı olamayacağını anladığında, maymunlara hitaben bir konuşma yaparak, onların yanından ayrılmaktadır. Arif bu konuşmasında, yine Hollywood filmlerinden elde ettiği bilgiyi kullanmaktadır: *“Sevgili maymunlar izlediğim filmlere göre şu anda paralel evrende 4 dakika geçti. Eğer sizlerle biraz daha takılırsam Ceku’yu kurtaramam. O nedenle ben ayrılıyorum.”* Arif’in sahneden çıkmasıyla birlikte, gökyüzünden bir cisim maymunların yanına düşmektedir. Bu cisim, *2001:Uzay Yolu Macerası* filmine göre maymunların gelişmesine neden olmaktadır. Arif, Aroglularla karşılaştığı ilk sahnede, onların geride bıraktığı maymunlar olduğunu düşünerek, kısa sürede gelişme göstermelerinden duyduğu mutluluğu dile getirmektedir. Böylece metinlerarası ilişkide olunan filmin konusu hatırlatılmaktadır. Ancak, bu hatırlatma *2001: Uzay Yolu Macerası* filminin izleyicilerinin farkedebileceği türden bir hatırlatmadır ve filmi izlemeyenler için Arif’in bu ifadesi, yanlış anlamadan kaynaklanan bir komedi unsurudur.



FOTOĞRAF 7: 2001 Uzay Yolu Macerası / A.R.O.G.

Bu iki filmin yanı sıra *Matrix*, *Beşinci Element*, *Yüz Yüze* (*Face Off*-John Woo-1997), *Gözü Tamamen Kapalı* (*Eyes Wide Shut*-Stanley Kubrick-1999), *Görevimiz Tehlike* (*Mission: Impossible*-Brain De Palma-1996), *Mesaj* (*Contact*-Robert Zemeckis-1997) gibi Hollywood filmleri ya doğrudan isimleri anılarak ya da bu filmlerdeki bazı sahneler aracılığıyla A.R.O.G.'da yer almıştır. Ancak adı geçen bu filmler, komedi unsuru olarak kullanılmak için metnin içerisine yerleştirilmiştir. Bu filmlerde kullanılan teknoloji, Arif'in komik durumlara düşmesine neden olurken, Komutan Logar bu teknolojiyi kullanabilme yeteneğine sahiptir. Bu sahneler izleyiciye, Komutan Logar'ın G.O.R.A.'da gelişmiş medeniyeti temsil etmesini hatırlatmaktadır. Böylece Arif, Gora gezegeninde Goralıları kurtararak kahraman olsa da dünyada gelişmiş bir medeniyetin temsilcisi olmaya devam etmektedir.



FOTOĞRAF 8: Yüz Yüze / A.R.O.G.

A.R.O.G.’un başka bir metinlerarası ilişkide olduğu Hollywood filmi ise *Hayalet* (*Ghost-Jerry Zucker-1990*)’tir. Daha çok teknolojik filmlere göndermede bulunan A.R.O.G.’da Taşo (Ozan Güven) ile Mimi (Nil Karaibrahimgil) arasındaki aşk, *Hayalet* filminin en bilinen sahnesi olan seramik yapımının canlandırılmasıyla başlamaktadır. Böylece film, sadece teknolojiyi değil Hollywoodvari bir romantizmi de perdeye yansıtmaktadır.



FOTOĞRAF 9: *Hayalet* / A.R.O.G.

Film, komedi unsuru olarak kullanmak üzere Türk Sineması ile metinlerarası ilişki içinde bulunmaktadır. Köy filmlerinin ögesi olan kaval sesi, arabesk filmlerinin müzikleri ve Kadir İnanır’ın filmlerinde kullandığı “*yalan söylüyorsun*” repliği filmin Türk Sineması’yla kurduğu metinlerarası ilişkiyi göstermektedir. Bununla birlikte bu öğelerin kullanım şekli ve bu öğelerin yer aldığı sahnelerdeki söylem, yerel kültürden beslenen komedi unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır.

A.R.O.G., G.O.R.A. ile de metinlerarası ilişki içindedir. Filmin açılış sahnesinde İstanbul Atatürk Havalimanı’nda gördüğümüz Komutan Logar, filmin G.O.R.A.’nın devamı olduğunu izleyiciye hatırlatmaktadır. Bununla birlikte, Arogluların köy meydanının açılışının kutlandığı sahnede Arif, G.O.R.A.’daki arkadaşı Robot 216’yı hatırlayarak, gökyüzüne doğru kadeh kaldırarak, “...216 eğer beni duyuyorsan şerefine kaldırıyorum” der. Bu sırada Arif’in yanından geçmekte olan Taşo (Ozan Güven-

G.O.R.A. filminde Robot 216'yı oynamaktadır), “*Şerefine Arif*” diyerek kadeh tokuşturur. Başka bir sahnede de Arif’in Dimi (Özkan Uğur) ile yaptığı konuşmada, Garavel’e (G.O.R.A.’nın bilge kişisi-Özkan Uğur’un oynadığı karakter) atıf yapılmaktadır. Böylece iki film arasında metinlerarası bir ilişki kurulmaktadır.

A.R.O.G. filmi metin çözümleme yöntemiyle incelendiğinde, G.O.R.A.’da olduğu gibi ilk olarak dile yapılan vurgu dikkat çekmektedir. Bir milyon yıl öncesine gittiğinde Arif’in yaptığı ilk şey cep telefonu ile Prenses Ceku’yu aramaktır. Ancak karşısına çıkan marketin çağrı hattı, İngilizce konuşması için onu yönlendirince Arif de İngilizce konuşmaya başlamaktadır. Daha sonra yaptığı şeyin anlamsızlığını fark eden Arif, Türkçeye dönmek istemektedir, ancak artık Türkçe konuşma şansını kaybetmiştir. Başlangıçta İngilizce konuşmayı tercih eden Arif, derdini anlatamamış ve Prenses Ceku’ya ulaşma fırsatını kaçırmıştır. Bununla birlikte, Arif, ilkçağlarda yaşayan insanlarla karşılaştığında onların dilini anlayamamıştır. Aroglular arasındaki konuşmayı filmdeki altyazıyı okuyarak takip eden Arif, yazılanlara göre onlara karşılık vermiştir. Bu sahneden sonra Türkçe konuşmaya başlayan Aroglular, bazı sahnelerde kendi aralarında Aroglular konuşmaya devam etmiştir.

A.R.O.G. ilk çağlarda geçmesi nedeniyle dile ilişkin üzerinde durulan başka bir konu da atasözlerinin ortaya çıkışıyla ilgilidir. Arogluların muhtarı olan Dimi (Özkan Uğur) yanında bir tarih yazıcısıyla gezmekte ve hoşuna giden cümleleri ona yazdırarak aslında tarihe kayıt tutmaktadır. “*Eşek bilmediği otu yerse başı ağrır*”, “*elimiz kolumuz bağlı*”, “*aslan yattığı yerden belli olur*”, “*el öpmekle dudak aşınmaz*” gibi atasözleri diyaloglar içerisinde kullanılmıştır. Bununla birlikte atasözlerinin oluşması süreciyle ilgili yapılan bir espride de “*iki elle ses olur tek elle ses olmaz*” denilerek aslında atasözlerinin nesiller boyunca değişime uğrayabileceği dile getirilmektedir.

Filmin jeneriğinde İstanbul’a geldiği görülen Komutan Logar, Arif’in dükkanına gittiğinde yaptıklarından dolayı pişman olduğunu belirterek, özür dilemektedir. “*Dahşan affi*” ile hapisten çıktıklarını söyleyen Komutan Logar, “*Tövbe etmiş kardeşlerini kabul etmeyecek misin? Toplum kazandırılmamıza hayır mı diyeceksin?*” diyerek, Rahşan Ecevit’in önerisi ile 22 Aralık 2000 tarihinde yürürlüğe giren Şartla

Saliverme ve Erteleme Yasasından yararlanarak hapishaneden çıkanlar hatırlatılmıştır. Komutan Logar'ın pişmanlıklarını anlattığı bu sahne, köy filmlerinde kullanılan kaval sesi ve “Dahşan affi” ifadesiyle bir güldürü haline gelse de, yan anlam olarak affin yarattığı toplumsal sorunlara yönelik politik bir eleştiri yapılmasını sağlamaktadır.

Arif, bu filmde de G.O.R.A.'da olduğu gibi, meydanda bulunanlara –dolayısıyla izleyiciye- yönelik bir konuşma yapmaktadır. Bu konuşmada, sinemadan elde ettiği bilgilere yer vermektedir. Zaman yolculuklarını konu edinen filmler, paralel evrenden söz etmekte, paralel evrenler arasındaki zaman farklılıklarını vurgulamaktadır. Bu filmler, geçmişte yapılan değişikliklerin geleceği etkilediği üzerine kurgulanmaktadır. Arif de yaptığı konuşmada, kendi zamanında, zamanın ilkçağlara göre daha yavaş ilerlediğini, ancak o zamana artık gidemeyeceğini söyleyerek, ilkçağ insanlarını medeniyete kavuşturmasının geleceği değiştireceği düşüncesiyle onların yanından ayrılması gerektiğini vurgulamaktadır: *“Burada kalıp tarihi bulandırmaktansa çöllerde yitip gitmeye razıyım. Belki maymundan gelmiyoruz ama maymuna gittiğimiz kesin. Tarih kitaplarında sizleri görüyordum ama orada hiçbirinizin adı yoktu. Ama varmış, Mimi, Taşo, Cuhara, Karga, Dimi”*. Ancak, Arif'in bulunmasını sağlayan Arogluları medeniyete kavuşturmak için yaptıkları değil, duvara yazdığı “Ya benimsin ya toprağın Ceku”, “Arif” yazılarının Afyon'da yapılan kazılarda arkeologlar tarafından bulunması olmuştur. Arif, tarihi medeniyete kavuşmak için verdiği mücadeleyle değil, Türkiye'de tarihi dokulara yazılan yazılara yönelik yapılan bir eleştiri ile değiştirmektedir.

Arif, G.O.R.A.'dakinden farklı olarak bu sefer kendisi gelişmiş medeniyeti temsil etmektedir. Amacı, Aroglulara medeniyeti öğretip biran önce kendi zamanına geri dönebilmektir. Arif'e göre, Aroganlıların kurduğu medeniyet, baskıcı bir medeniyettir ve gelişmenin önündeki bir engeldir. Çeşitli sahnelerde Aroganlıların lideri Kaaya'nın gelişmeyi engellemesi ve Arif'in bu medeniyeti baskıcı bulduğuna dair diyaloglar yaşanmaktadır.

Taşo: “Resimi, müziği seviyorum. Hem kabileye de renk geliyor.”

Kaaya: “Yalan. Yalan söylüyorsun. Anlamazlar, üzerler seni. Berduş olursun. Acından ölürsün. Sanatçı olma, savaşçı ol. Ezilme ez.”

Arif: (Taşo'nun tiyatronun simgesini oluşturan gülen yüz ve ağlayan yüz maskelerine bakarak) “Buna biraz gülücük yap, buna da ağlayan yüz.”

Taşo: “Abi bak gülüyor.”

Arif: “Baskıcı toplumda anca bu kadar gülüyor.”

Arif'in çeşitli sahnelerde yaptığı konuşmalarla, “gelişmiş insan” olarak “öteki”lerin gelişmesine katkı sağlayacağını söylemektedir: *“İnsanlık yüzyıllardır kendini aradı. İçindeki mucizeyi aradı. Arkadaşlar içinde bulunduğumuz çağın bazı zorlukları var, kabul ediyorum. Ama içimizdeki o cevheri çıkarırsak bir haftada ortaçağ, onbeş günde yeni çağ, bir aya kadar Fransız Devrimi'ne kadar götüreceğiz biz bu işi.”*

Törelere yönelik bir eleştirinin de yapıldığı filmde, Kaaya ile Arif arasındaki bir diyalog, törelerin her zaman hayatı şekillendirdiği vurgulanmaktadır. Arogan'da başından geçen bir olay sonrasında Kaaya, töre gereği hayatının bağışlandığını söyleyen Arif, genelde töre gereği adam öldürüldüğünü söyleyerek, “Türk kültürü”ndeki töreyi eleştirmektedir.

Filmde, eğitim sistemi ve siyasi kültüre yönelik bir eleştiri de yapılmaktadır. Arif, Arog'taki okulu ziyaretindeki söylemleri ile eğitim sistemini ve bu sistemin kabullenilişi eleştirilmektedir; *“Yerel yönetimlerde merkezden gelen... Sen, muhtarın görevleri. Biz de böyle eğitim aldık. Bi kere bu saç ne bu saçla okula gelinir mi? Taşo derhal cetvel şeklinde bir sopa istiyorum... Dövmelik. Bu çocuklar bizim geçmişimiz. Burada bir salaklık olunca ileriye de etkiliyor. Bitki örtüsü çabuk söyle. Dağlar denize paralel mi söyle. Bilgisizlikle olmaz. Benim eğitim sistemimi yargılamayın.”* Arif'in yaptıklarını izleyen iki Aroglu arasında geçen diyalogda, *“Adam yiyor ama çalışıyor”* ifadesi, aslında o sırada meyve yemekte olan Arif'e yönelik olumlu bir ifadedir. Ancak, Türk siyasi kültüründe bu söylem, daha çok yolsuzlukları ifade etmek için kullanılmakta, yolsuzluk yaptığı tahmin edilen ya da bilinen politikacılar, eğer hizmet de yapıyorsa, yaptıkları düşünülen yolsuzluğun kabul edilmesini ifade etmektedir. Filmde bu kabulleniş güldürü yoluyla eleştirilmektedir.

A.R.O.G.’da da “Türk kültürü”ne ait ürünler görülmektedir. Arif’in evinde zeytinyağlı dolma yapılırken, bir milyon yıl öncesinde kuzu şiş, rakı gibi ürünler gösterilmekte ve ilkçağ insanları bu ürünleri kullanmaktadır.

Son olarak A.R.O.G.’un, Hollywood filmleri ve Türk Sineması’yla metinlerarası ilişkide bulunulan sahnelerinde kullanılan dil ve mizah yerel kültürden beslenmiştir. Ayrıca A.R.O.G., G.O.R.A.’dan farklı olarak Türkiye’de siyasete yönelik eleştirileri çerçevesinde de yerel siyasal kültüre yer vermiştir.

3.3. YAHŞİ BATI: DOĞU-BATI ALGISI

2010 yılında gösterime giren *Yahşi Batı*, Teşkilatı Mahsusa’dan Aziz Vefa ile Hariciye Memuru Lemi Galip’in, padişahın Amerikan Başkanı’na hediye ettiği elması teslim etmek üzere gittikleri ABD’de başlarına gelen olayları anlatmaktadır.

Türkiye ile Avusturya, Almanya, Belçika, Danimarka, Hollanda ve Fransa’da²⁶ gösterime giren filmin DVD’sinde Türkçe’nin yanında İngilizce, Almanca, Fransızca dillerinde menü seçenekleri, İngilizce, Almanca, Fransızca ve Hollandaca altyazı seçenekleri bulunmaktadır.

Amerikan “western” filmlerinde görülen kovboy kasabası, Kızılderililer ve haydutların bu filmde de izleneceği mesajı verilen filmin tanıtımında kullanılan dil, ait olduğu türe yani “western”e yönelik bir parodi olduğunu gözler önüne sermektedir. Buna rağmen *Yahşi Batı*, diğer iki filme göre daha az oranda Hollywood filmleriyle²⁷ metinlerarası ilişki içerisinde bulunmaktadır. Bunun nedenini, insanların zihinlerinde kodlanan şeylerle dalga geçmek yerine, alternatif tarih yazma anlayışıyla filme yaklaştığını

²⁶ Kaynak: http://www.imdb.com/title/tt0384116/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt, Erişim Tarihi: 27.10.2013.

²⁷ *Brokeback Dağı* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee-2005) ve *Atlara Fısıldayan Adam* (*The Horse Whisperer*, Robert Redford-1998) filmleri ile metinlerarasılık bulunmaktadır. Hollywood westernleri içerisinde gösterildiği dönemde konusu nedeniyle tartışmalara neden olan *Brokeback Dağı* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee-2005) filme ile “eşcinsel kovboy” teması üzerinden metinlerarası bir ilişki kurulmuştur. Aziz Bey’i öldürmesi için tutulan azılı katil Buck Berry (*bak beri*)’nin gay olduğu gösterilerek, duygusallık ve azılı katil tezatlığı tek bir kişide birleştirilmiştir.

belirterek açıklayan Cem Yılmaz²⁸, “Amerikan kültürü”nün de western’i yeni yeni tanımaya başladığını belirtmektedir. *Yahşi Batı*, doğrudan bir filmle metinlerarasılık içinde bulunmasa da gerek jenerikte kullanılan yazı formatı, gerek mekanlar, gerekse kostümler açısından Hollywood’un western filmleri ile benzerlik taşımaktadır.



FOTOĞRAF 10: İyi, Kötü, Çirkin / *Yahşi Batı*

Yahşi Batı’da filmlerin yanısıra çizgi filmlerle de metinlerarasılık bulunmaktadır. Filmde metinlerarasılığın olduğu iki çizgi film, Belçika kökenli olup 1980’li yıllarda TRT kanalında gösterilmiştir. Bu çizgi filmlerden ilki *Red Kit (Lucky Luke)*’tir. Aziz ve Lemi’nin Osmanlı’ya telgraf çekmek için posta ofisine gittikleri sahnede, Red Kit gelerek kendisine telgraf olup olmadığını sormaktadır. Filmde metinlerarası ilişki içinde olunan diğer çizgi film Kızılderili bir çocuğun hikayesinin anlatıldığı *Yakari*’dir. Aziz, Lemi ve Susan Van Dyke (Demet Evgar) padişahın verdiği elmas kolyeyi bulmak için Kızılderililerin yanına gittiklerinde giydikleri Kızılderili kıyafetleriyle bu çizgi filmdeki karakterlere benzetilmiştir. Film içinde *Yakari*’nin jenerik müziği de kullanılmıştır. Her iki çizgi film de western’i çağrıştırmalarının ötesinde bağlamsal olarak filmle ilişkili bulunmamakta, komedi unsuru taşımasının dışında, eleştiri ya da yerel bir özellik göstermemektedir.

²⁸ Yılmaz, kendisi ile yapılan röportajda, sinema filmlerine birebir yapılan göndermeleri hatırlatarak, bu yöntemi daha önce kullandığını, ancak *Yahşi Batı*’da bu yönteme başvurmadığını da özellikle vurgulamaktadır (http://www.zaman.com.tr/pazar_cem-yilmaz-en-kotu-filmimiz-boyle-olsun_932535.html, Erişim Tarihi: 14.05.2013).



FOTOĞRAF 11: Yakarı / Yahşi Batı

Yahşi Batı, Türk Sineması içinde senaryolarını Cem Yılmaz'ın yazdığı ve tez kapsamında incelenen G.O.R.A. ve A.R.O.G. ile metinlerarası ilişki içindedir. Aziz ve Lemi arasında yaşanan bir diyalogda Aziz'in Lemi'ye kim olduğunu sorması üzerine aldığı yanıt, "Komutan Logar"dır. Böylece üç filmde Cem Yılmaz tarafından canlandırılan karakterler arasında bir birliktelik kurulmaktadır.

Metin çözümleme yöntemiyle incelendiğinde Yahşi Batı'da kültüre yönelik ilk vurgu yine dille ilişkilidir. Hikayenin bir kişi tarafından anlatıldığı Yahşi Batı'da olayların başladığı sahnede, posta arabasında gitmekte olan Aziz, Lemi ve iki Amerikalı aralarında İngilizce konuşmaktadır. Haydutların posta arabasına saldırmalarıyla birlikte, anlatıcıya geri dönmektedir. Hikayeyi dinleyenlerden birinin, İngilizce konuşmaları takip etmekte zorlandığını söylemesi üzerine, ekrana DVD'lerde yer alan dil seçenekleri menüsü gelmektedir. Bu noktada dil olarak Türkçe seçilmekte, altyazı ise kapatılmaktadır. Posta arabalarına yapılan saldırıya ilişkin sahneye geri dönüldüğünde ise herkesin Türkçe konuştuğu görülmektedir.

Dile ilişkin farklı bir kültürel yön ise, çevirinin verilmek istenen duyguyu ya da düşünceyi tam anlamıyla yansıtmadığına ilişkindir. ABD'de para kazanmak için Karagöz ve Hacivat gösterisi düzenleyen Aziz, Amerikalılardan istediği tepkiyi alamamasına sinirlenmesi üzerine Lemi, "İngilizceye çevrilince manasını kaybediyor tabi" yorumunu yapmaktadır. Aynı durum, Aziz'in Susan'a şarkı söylediği sahnede de vardır. "Kimseye etmem şikayet" isimli şarkıyı söyledikten sonra Susan'ın sözlerini tuhaf bulması üzerine Aziz, İngilizceye çevrildiğinde anlamının değiştiğini

söylemektedir. Bu diyaloglar bir yandan çevirinin kültürel özelliklerin aktarılması için yeterli olmadığını anlatmaktayken, diğer yandan bize filmde geçen konuşmaların İngilizce olduğunu, ancak DVD’de bizim Türkçeyi seçtiğimizi hatırlatmaktadır.

“Türk kültürün”de kendi milletine ve kültürüne yönelik acımasız bir eleştirinin hakim olduğunu belirten Yılmaz²⁹, bu kültürel özelliği göz önünde bulundurarak Yahşi Batı filmindeki karakterleri ne çok olumlu ne de çok olumsuz gösterdiğini belirtmektedir. Aziz ve Lemi, Osmanlı’nın iki farklı yönünü göstermektedir. Aziz, daha geleneksel, Batı’nın Osmanlı’ya karşı olan önyargısına tepkiyle yaklaşan ve Osmanlı’nın Batı’dan üstün olduğunu düşünen bir karakterdir. Batı kültürüne uzak bir mesafeden duran ve buna karşın Batı’nın iyi yönlerinin alınması gerektiğini düşünen Aziz, tüm kültürlerle olan saygısını ise, bir Kızılderili kutsal imgesi önünde “*Folklorik olarak sana saygım var ama sana tapmam totem*” sözleriyle dile getirmektedir. Lemi ise, Batı standartlarında eğitim almış (Robert Kolej mezunu olmakla övünüyor), 4 yabancı dil bilen, Batı’nın gelişmişliğinden etkilenen bir karakterdir, ancak ABD’de yaşadıkları üzerine Batı’ya ait düşüncesini tekrar gözden geçirmesi gerektiğini söyleyerek, bu tutumunun yanlışlığına dikkat çekmektedir. Sonunda her iki karakter de Osmanlı olmakla gurur duymaktadır.

Aziz ve Lemi arasındaki Doğulu-Batılı tartışması filmin geneline yayılmış olup, temsil ilişkileri bu çerçevede düzenlemiştir. Batı ile Doğu arasında kültürel önyargılar her iki taraf açısından dile getirilmekte, Batılılar Doğuluların kültürünü, Doğulular Batılıların kültürünü eleştirmektedir. Aziz ve Lemi arasında yaşanan bir konuşmada, Batı kültürüne daha yatkın olan Lemi’yi eleştiren Aziz, Lemi’nin Batı’yı gözünde büyüttüğünü dile getirmektedir. Bunun üzerine “*Namusunla çalışmana da izin vermiyorlar. Uyandım ben artık Amerikan rüyasından*” diyerek Doğu’daki Batı algısının da Batı’daki Doğu algısı kadar yanlış olabileceğini belirtmektedir.

²⁹ Yılmaz, filmdeki karakterleri belirlerken millet ayrımına gitmediğini, olumsuz özelliklerin yanında olumlu özelliklere de yer verdiğini söylemektedir. http://www.zaman.com.tr/pazar_cem-yilmaz-en-kotu-filmimiz-boyle-olsun_932535.html, Erişim Tarihi: 14.05.2013.

Benzer başka bir diyalog da Aziz ile Susan arasında yaşanmaktadır. Susan'ın Doğulular hakkındaki önyargılarına Aziz itiraz ederek bu önyargıları çürütmeye çalışmaktadır. Tütün yasaklarının 17. yüzyılda olduğunu, İslam'daki 4 eşe karşılık 7 Kocalı Hürmüz karakterinin bulunduğunu, deveye binilmediğini söyleyen Aziz'e Susan'ın cevabı ise “*Sen Doğulusun*” demek olacaktır. Filmde ABD'lilerin Doğulu algısı, Hollywood filmlerindeki “öteki” Doğulu algısıyla benzer özellikler taşırken, Doğuluların kendilerine yönelik algısı ise, Hollywood tarafından belirlenen “öteki” olmadığını gösterme üzerine kurulmuştur. Doğu ile Batı kültürü arasındaki fark, müzikle de dile getirilmektedir. Aziz, Türk müziği ile Batı müziği arasındaki farkı uzun uzun anlatmakta, Batı enstrümanı (banjo) ile Türk müziği çalmaktadır.

Yahşi Batı'da Aziz ve Lemi'nin Susan'la ilk karşılaştıkları sahnede, Osmanlı olduklarını göstermek için Osmanlı'nın kültürel öğelerini üst üste sıralamaktadırlar; “*Osmanlı efendim Osmanlı, hani saray, müzik, orta oyunu, mutfak, at meydanı, ramazan eğlenceleri, beyzadeler, nazlı hanımlar, eski konak, tulumbacılar, yangın, galata, tophane, külhanbeyli, Arap bacı, lokum.*” Bu sahnede, gerek Aziz gerekse Lemi seslerini değiştirerek kültürel öğelere ilişkin etkiyi arttırmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte bu sahnede kullanılan söylem, Batı'nın yarattığı Doğu algısının yeniden üretimidir.

Yahşi Batı'da yer alan yerel kültürel öğeler, Conanball kasabasının kurtuluş günü kutlamalarında açıkça gösterilmektedir. Osmanlı'nın kardeş kasaba ilan ettiği Conanball'un kurtuluşunda, Türkiye'de gelenekleşmiş hale geldiği şekilde öncelikle kasabanın kurtuluşu temsili olarak canlandırılmaktadır. Bu sırada da bir Kızılderili kız “*Bir apaçi ağlıyor*” adlı şiiri okumaktadır. Bu, bir yandan yerel kültürün bir gösterisi bir yandan da bu gösterilerin güldürüsü yapılarak eleştirisidir. Temsili gösterinin bitimiyle birlikte Fourty Rivers Oil Wrestling (*Kırkpınar Yağlı Güreşleri*) yarışması yapılmaktadır. Son olarak da “Evlilik Düeti” gösterisi yapılarak tören tamamlanmaktadır. Böylece bir Batı kasabasında Türk usulü eğlence de gösterilmektedir.

Amerikan politikalarının mizahi yollarla eleştirildiği filmde, Kilise’de çalışan bir köleyi gören Arif, “*Kölelik kalkmadı mı?*” diye sormaktadır. Aynı kişiyi daha sonra Beyaz Saray’da gören Arif, bu sefer de “*Aa kilisedeki oğlan. Ne yaptın ettin Beyaz Saray’a girdin*” diyerek Barack Obama’nın ABD Başkanı seçilen ilk siyah olduğuna yönelik bir hatırlatma yapılmaktadır.

Kızılderililer ile ABD arasında yaşanan çatışmalara da değinilen filmde, kasabanın şerifi, Kızılderilileri kasabadan kovmak için türlü yollar ararken, Kızılderililerin lideri “*Ben buranın yerlisi miyim kardeşim. O zaman benim buranın yerlisi gibi muamele görmem gerekiyor*” diyerek tepki göstermektedir. Böylece Doğulu’nun Batılı algısını şekillendirilmeye çalışılmaktadır. Çünkü Doğu’ya göre Batı her zaman medeniyeti temsil etmektedir. Film içindeki bu söylem, Batı’nın bu medeniyete ulaşmadan önceki tarihini hatırlatmaya yöneliktir. Bununla birlikte Aziz Bey ve Susan’ın konuştuğu başka bir sahnede, Aziz Bey “*Kızılı beyazı yok bunun. Ergeç herkes anlayacak bütün dünyanın kardeş olduğunu*” ifadeleriyle Doğu-Batı algısı ve “öteki”leştiriminin yanlışlığına dikkat çekmektedir.

Yahşi Batı filmindeki kültürel öğeler, filmin jeneriğinde başlamaktadır. Jenerikte, karakterlere uygun kültürel ürünlere yer verilmektedir. Örneğin Aziz ve Lemi’nin resminin yanında fes, tespih, kışpet gösterilirken, Kızılkayalar’ın (Özkan Uğur) fotoğrafıyla birlikte, tüy, panço; Susan Van Dyke’ta ise silah, kovboy şapkası yer almaktadır. Film içinde ayrıca Trabzon ekmeği, şerbet³⁰, macun, Türk kahvesi gibi Türk kültürüne ait ürünlere yer verilmektedir.

Sonuç olarak, tür açısından Hollywood Sineması’ndan etkilenen Yahşi Batı, tez kapsamında incelenen diğer iki filme göre metinlerarasılığın en az kullanıldığı film olmuştur. Batı’nın Doğu’yu, Doğu’nun da Batı’yı algılama şeklini eleştiren film, hakim kültürel kodları kullanarak Doğu’nun kendisini Batı’ya anlatmaya çalışmasıyla yerelleşmektedir.

³⁰ Bu filmde ayrıca, Aziz ve Lemi Amerika’da hayatta kalma mücadelesi verirken kolayı bulmaktadır. “*Meyan kökü, karbonat, özü zaten şerbet kolayı buluyorlar*”. Yani kola Türkler tarafından bulunan bir içecek olarak sunulmaktadır.

SONUÇ

Gelişen iletişim teknolojilerinin zaman-uzam algısında yarattığı değişim, kültürel paylaşımı arttırmakta ve böylece küreselleşmenin etkisiyle, yerel/küresel ekseninde kültürün tartışılmasına neden olmaktadır. Özellikle gündelik yaşantıya ait kültürel öğeler ve popüler kültür ürünleri, küreselleşmenin etkisiyle kültürün yayılmasına imkan tanımaktadır. Bu sayede Amerikan kökenli çok uluslu bir şirketin Londra bürosunda çalışan bir İngiliz, Japon malı arabasıyla eve geldiğinde Yeni Zelanda kuzusu, Fransız peyniri ve İspanyol şarabından oluşan akşam yemeğini yiyerek, Finlandiya yapımı televizyonunda, İngiliz olmasından gurur duymasını sağlayan bir belgesel izleyebilmektedir (Aktaran: Tomlinson, 2004, s. 157). Gelişmekte olan bir küresel kültürün olduğu (Berger, 2003) düşüncesini somutlaştıran bu örneğe karşın, küresel sistem, devamlılığını sağlayabilmek için gerekli olan materyallerin yerelde olması nedeniyle yerele bağlılığı devam ettirmektedir (Harvey, 2000, s. 85). Bu doğrultuda bu tezde, küresel bir kültürün varlığına karşı yerel kültürlerin yok olmayacağı, bazı değişiklikler geçirse de var olmaya devam edeceği iddiasından yola çıkarak, kültürün yayılmasında önemli kitle iletişim araçlarından biri olan sinema üzerinden, Cem Yılmaz'ın senaryosunu yazdığı G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı filmlerinde yerel kültürel öğelerin kullanılıp kullanılmadığı incelenmiştir.

Sinemayla ilgili kültürel çalışmalar, filme yüklenen anlamı incelemektedir (Kırel, 2012). Filmdeki anlam, filmi yapanların içinde bulunduğu sosyo-kültürel pratikler ve politik yapıyı yansıtan kültürel kodlardan oluşmaktadır. Sinema filmi izleyicisi, metin içerisine yerleştirilen bu kodları çözümleyerek, gündelik yaşantısına yön vermektedir. Amerikan usulü yaşam tarzı ve değerlerini metin içerisine yerleştiren Hollywood Sineması (Kırel, 2012, s. 33), “Amerikan kültürü”nü küresel hale getirmektedir.

Hollywood'un bu küresel yapısı, başta Avrupa ülkeleri olmak üzere birçok ülkenin kendi ulusal sinemalarını ve dolayısıyla kültürlerini korumak için farklı yöntemler geliştirmelerine neden olmuştur. Avrupa ülkeleri, ulusal sinemalarındaki Hollywood etkisini azaltmak için ünlü *auteurleri* ile dünya sinemasında yer edinmeye çalışırken (Ulusay, 2008, s. 127), Hint Sineması, Hollywood etkisini yerel kültürel kodlara yer

vererek azaltmaya çalışmış, İran ve Mısır gibi ülkeler de uyguladıkları kotalarla Hollywood filmlerinin ülkelerinde gösterilmesini kısıtlarken, küresel alana çıkabilmesi için kendi ulusal sinemalarını desteklemiştir (Nafisi, 2003).

Türkiye’de ise sinema, başlangıcından itibaren, sinemanın uluslararası yapısından etkilenmiş, Hollywood başta olmak üzere Avrupa, Mısır ve Hint sinemaları Türkiye’de dönem dönem yoğun ilgiyle karşılanmıştır. Ancak, 1989 yılında dönemin hükümetinin yabancı sermayenin Türkiye’ye girişiyle ilgili yaptığı yasal değişiklik, Hollywood etkisinin, diğer ülke sinemalarına göre daha fazla hissedilmesine neden olmuştur. Bu değişiklik, Amerikan sinema endüstrisinin aracısız olarak ülkeye girişine imkan tanımış, bu tarihten sonra sinema salonlarında Türk filmlerinden daha çok Hollywood filmi gösterilmiştir (Karakaya, 2004, s. 67).

Bu duruma tepki olarak Türk Sineması’nda iki farklı eğilim gelişmiştir. İlki “sanat filmi” olarak nitelendirilen ve Kültür Bakanlığı ya da Eurimages tarafından desteklenen filmlerdir. Bu filmlerde Amerikan tarzının öngördüğü aksiyonun yerini, insan ögesi almaktadır. Diğer eğilim ise, Hollywood sinemasından etkilenerek çekilen popüler filmlerdir (Bilger, 2002, s. 213-214). Bu filmler, gerek türsel olarak gerekse kullanılan teknolojiler açısından Hollywood filmlerinden esinlenmektedir. Bu filmlerden bazıları Hollywood yöntemlerini kullanarak küresel alana çıkmanın yollarını ararken, bazen Hollywood’u hicvederek bazen de Amerikan politikalarını eleştirerek, yerelleşmektedir. Diğer bir deyişle, konusu ve türü ne olursa olsun üretilen ülkenin ulusal değerleri ve kültürünün bir uzantısı olan sinema, kültürün küreselleşmesine hizmet etmenin yanında, yerel kültürlerin, küresel alanda kendisini gösterebileceği bir alandır. Bu varsayımdan hareketle tez, sinemanın kültürün küreselleşmesinde önemli bir etkisi olmasına rağmen ulusal sinemaların yerel kalabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda tezde, senaryosunu Cem Yılmaz’ın yazdığı G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı filmlerinin, Türk Sineması’da özellikle küreselleşme ve Hollywood etkisinin en fazla hissedildiği popüler sinemanın dahi yerele bağlı kalabileceğine dair bir örnek oluşturduğu savunulmaktadır. Böylece tez, kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaştırılan küresel kültüre rağmen, yerel kültürün var olmaya devam edebileceği ve kitle iletişim araçlarıyla bu yerel kültürün görünür hale gelebileceği doğrultusundaki bir varsayımı

Türkiye’de kültürel çalışmalar, siyaset bilimi, sinema ve medya literatürüne katmayı hedeflemektedir.

Bütçesi ile Türk Sineması standartlarında gösterişli filmler arasında yer alan G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı, Türkiye’de 2 milyonun üstünde izleyiciye ulaşmıştır.³¹ Üç film de Türkiye dışında ticari sinemalarda gösterim imkanı bulmuştur. Daha çok Türk göçmenlerin ağırlıklı olduğu Avrupa ülkelerindeki sinema salonlarında gösterilen filmler, uluslararası alana çıkmayı başarmıştır. Ancak bu filmlerin sınırlı sayıda ülkede gösterilmiş olması, küreselleştiği anlamına da gelmemektedir. Bütçesi, çekim yöntemleri, kullandıkları görsel efektleriyle küresel sinemaya yakın olan bu filmler, Türk Sinemasıyla olan bağlantısı ve kullandığı güldürü malzemesiyle yerele bağlı kalmaktadır.

Adı geçen filmlerin belli bir sanat tarzı, kişi ya da grubu taklit ederek güldürmeyi amaçlayan parodi türündeki anlatım şekli, farklı filmlerle metinlerarası bir ilişki içinde bulunmasını gerektirmektedir. Bu çerçevede tezde incelenen filmler, ağırlıklı olarak aksiyonu yüksek ve teknolojinin fazlasıyla kullanıldığı Hollywood filmlerini taklit etmektedir. Bunun yanında Sadri Alışık ve Kadir İnanır tarafından canlandırılan karakterler aracılığıyla Türk Sineması’yla da bağlantı kurulmuştur. Hollywood filmleri dışında G.O.R.A.’da, Çin, Hong Kong, Tayvan ve Hollywood ortak yapımı olan *Kaplan ve Ejderha* filmiyle, Yahşi Batı’da ise Belçika yapımı *Red Kit* ve *Yakari* çizgi filmleriyle metinlerarasılık bulunmaktadır. Hollywood filmlerine yapılan göndermeler, göndermede bulunulan filmin bir taklidini içermektedir. Metinlerarasılığın bulunduğu filmlerdeki sahneler birebir kopya edilmektedir. Ancak bu sahnelerde ağırlıklı olarak kullanılan teknoloji hicvedilmekte, filmlerin kahramanları Hollywood teknolojisi ve görsel efektlerin kullanıldığı zamanlarda komik durumlara düşmektedir. Böylece, kahramanların başına gelen olaylar ve bu olaylar sırasında kullanılan söylem üzerinden yerel mizah yapılmaktadır.

İncelenen üç filmde de, Hollywood aksiyon filmlerine benzeyen şekilde bir kahraman bulunmaktadır. Bu kahramanlar, Hollywood filmlerindeki gibi yan

³¹ G.O.R.A. 4.001.711, A.R.O.G. 3.707.086, Yahşi Batı, 2.323.061 Kaynak: www.boxofficeturkiye.com, <http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/>, Erişim Tarihi: 27.11.2013.

karakterlerin desteğine rağmen tek başına karar vermekte ve tek başına hareket etmektedir. Zaman zaman etrafındakileri yüreklendirici konuşmalar yapan bu kahramanlar, bu konuşmalarda, Amerikan ideolojisini eleştirmekte, Hollywood filmleriyle dünya kamuoyuna aktarılan bilgilerin sorgulanması gerektiğini vurgulamaktadır. Örneğin Arif, G.O.R.A.'da “*Amerikan sineması, sözüm sana. Uzaylıları bize hep yanlış gösterdin...*” diyerek, hem Hollywood’u eleştirmekte, hem de “uzaylılar” üzerinden her toplumun kendine ait bir yaşam tarzı olduğuna dikkat çekmektedir.

Metin çözümlemesi yöntemiyle incelenen filmlerde düz anlam / yananlam ilişkisine bakılmıştır. Bu çözümlemede en dikkat çekici unsur, dile yapılan vurgu olmuştur. Kültürel yayımda önemli bir etken olan dil (Berger, 2003, s. 11), biliş, kural ve duygu çağrışımlarıyla kültürel bir kargo olma niteliği taşımaktadır. Günümüzde İngilizce yazılan bir metnin İngilizce okunması, bu metnin İngilizce konuşan bir dünyanın kültür ürünü olduğu yönündeki küresel tahakkümün devam ettiği anlamına gelmektedir (Tomlinson, 1999, s. 53). Bugün küresel alanda konuşulan İngilizce, İngiliz değil Amerikan İngilizcesi’dir ve Amerikan kitle iletişim araçlarının yaydığı inanç ve değerlerden aktaran kültürel bir taşıyıcıdır (Berger, 2003, s. 11). Küresel olmasının yanında ABD’nin ulusal sineması olan Hollywood, kendi pazarı için İngilizce film çekmektedir. Bu nedenle Hollywood filmlerinde, “uzaylı” da olsa, ilk çağlarda da yaşasa, farklı ırklardan da olsa herkes İngilizce konuşmaktadır. Ancak bu filmlerde anadili İngilizce olmayan insanların kendi aralarında da İngilizce konuşuyor olması, İngilizce’nin küresel bir dil olduğuna yönelik bir mesaj içermektedir.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerde, İngilizce’nin bu şekilde yansıtılmasına yönelik bir tepki vardır. Üç filmin de ilk sahnelerinde İngilizce konuşulmasına karşın, “*Herkes İngilizce konuşuyor. Bir de Türkçe alabilir miyiz?*”, “*Ben ne konuşulduğunu anlamadım*” gibi ifadelerle bunun yanlışlığına vurgu yapılmakta ve Türkçe’ye dönüşmektedir. Bundan sonra G.O.R.A.’da herkes Türkçe konuşmaya başlarken, A.R.O.G.’da Aroglular kendi aralarında bazı sahnelerde kendi dillerinde konuşmaktadırlar. Yahşi Batı’da ise, dil seçeneği ile Türkçe seçimi yapıldığından herkes Türkçe konuşmaktadır. Ancak özellikle çevirinin verilmek istenen anlamı yansıtmadığının vurgulandığı sahnelerde, aslında filmin İngilizce olduğuna yönelik bir

düşünce oluşturulmaktadır. Kendi pazarına dönük olarak Türkçe çekilen bu filmler, dilin belirleyiciliğini de vurgulamaya devam etmektedir. Her üç filmde de Türkçe deyimler, kelime oyunları ve argo kullanımı öne çıkmaktadır. Özellikle deyimler ve kelime oyunları, Türkçe bilmenin ötesinde, “Türk kültürü”ne de hakim olmayı gerektiren yan anlamlar taşımaktadır.

Dil konusundaki bu duyarlılığıyla ilgili olarak Yılmaz, “biraz da onlar Türkçe öğrensın”³² duygusuyla hareket ettiğini vurgulamaktadır. Bu söylem, İngilizce’nin küresel bir dil haline getirilmesine yönelik bir tepki gibi dururken, eleştirilen emperyalist söylemin farklı bir şekline bürünmektedir. Yılmaz’ın bu ifadesi, Doğu’nun kendisini Batı’nın bir kopyası olarak algılanması ve Batı’nın yaptıklarını yapabileceği (Said, 2004, s. 336) düşüncesinin bir yansımasıdır.

Said, *Şarkiyatçılık* (2004) adlı eserinde, Batı’nın Doğu’yu bir egemenlik ve iktidar ilişkisi içinde Doğululaştırdığını söylemektedir. Batı’nın Doğu karşısında her zaman güçlü konumda olması, Doğu’yu tanımlamasını ve Doğulu’nun dünyasını yaratmasına yardımcı olmaktadır. Sinema filmindeki temsil ilişkileri çerçevesinde, bir Doğulu kendisini Hollywood’un imal ettiği türden bir “Doğulu” olarak görmektedir. İncelenen filmlerdeki “öteki” de, güç ilişkileri doğrultusunda belirlenmektedir. G.O.R.A.’da “öteki” olarak nitelendirilen grup, gelişmiş bir medeniyete sahip olan “uzaylı”lardır. Arif, “gelişmekte olan” bir medeniyetten gelmesine rağmen, gelişmiş “uzaylı”lara yardım etmektedir. Arif, “öteki”si olarak konumlanan “uzaylı”lar, Hollywood’un yani Batı’nın anlattığı şekliyle “ötekileştirilmiş”tir. A.R.O.G.’da ise, “öteki”, ilkçağ insanlarıdır. Bu filmde Arif, bu sefer “gelişmiş” medeniyeti temsil etmekte, “geri kalmış” olan ilkçağ insanlarını medeniyete ulaştırmaya çalışmaktadır. Yahşi Batı’da ise, Doğulu’nun Batılı algısı ve Batılı’nın Doğulu algısı üzerinden bir “öteki”leştirme söz konusudur. Filmde Amerikalılar Osmanlıları “öteki”leştirirken, Osmanlılar Amerikalıları “öteki”leştirmektedir. Ancak anılan filmlerin içinde yer alan diyaloglarda, insana vurgu yapılarak, farklı değerlere dikkat edilmesi gerektiği mesajı verilmekte, “öteki”leştirilmeler eleştirilmektedir.

³² Cem Yılmaz’la yapılan röportaj için bkz. http://www.zaman.com.tr/pazar_cem-yilmaz-en-kotu-filmimiz-boyle-olsun_932535.html, Erişim Tarihi: 03.05.2013.

Türk Sineması içinde “popüler sinema” kapsamında değerlendirilen bu üç film, Hollywood filmlerinde olduğu gibi sponsorların desteklemesiyle çekilmiştir. Bu nedenle filmler içinde ürün yerleştirme yöntemiyle sponsor olan markaların³³ tanıtımı yapılmaktadır. Markaların bilinirliğini arttırma amacıyla kullanılan ürün yerleştirme, özellikle küresel markaların uluslararası izleyicilerin markayla hedeflenen ilişkiyi kurmasını sağlamak için tercih ettikleri pazarlama stratejisinin bir parçası haline gelmektedir (Aydın ve Orta, 2010, s. 9). Bununla birlikte, “Türk kültürü”ne ait olduğu varsayılan ürünler, bazen markalarıyla³⁴ bazen de markasız olarak³⁵ açık bir şekilde gösterilmektedir. Sinema metni içerisine görsel ve sözel olarak yerleştirilen bu ürünlerin herkes tarafından ne kadar beğenildiği vurgulanarak, tanıtımları yapılmakta, nasıl hazırlandıkları ya da kullanıldıkları anlatılmaktadır. Bu filmlerin uluslararası gösterimleri aracılığıyla, “Türk kültürü”ne ait olduğu varsayılan ürünler küresel alana taşınmaktadır (Akser, 2010, s. 153).

Filmler içinde düz anlam / yananlam ilişkisi, görsel açıdan da ele alınmıştır. Sinemada kullanılan görsel öğeler, kültüre bağlı yananlamı oluşturmada ve izleyicinin duygularını harekete geçirmeyi hedeflemektedir (Monaco, 2002, s. 157-159). A.R.O.G.’da futbolcuların formasında, Yahşi Batı’da ise Aziz Bey’in kıyafetinde yer alan kırmızı-beyaz renkleri, yine A.R.O.G.’da meydana bulunan süs havuzuna asılan nazar boncuğu gibi görsel öğeler tespit edilmiştir. Bu görsel öğeler, Türkiye’de yaşayan insanların anlayabileceği kültürel kodlar taşımaları nedeniyle yerel olmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerde, metinlerarasılık ve metin çözümleme metotlarından yararlanılırken, metin ile izleyici arasındaki bağlantı ele alınmamış olması çalışmanın bir sınırlılığı olarak görülebilir. Metin ile izleyici arasındaki ilişki, başka bir çalışmanın konusunu oluşturabilecek kadar kapsamlıdır. Yapılacak böyle bir çalışmanın, izleyicinin, araştırmacının değerlendirmelerini ne kadar paylaştığını ortaya çıkarması ve kültürün küreselleşmesi konusunda izleyicinin ne düşündüğünü göstermesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

³³ Avea, TTnet, Yedigün, Ülker, Cola Turka

³⁴ İzmit Pişmaniye, Yeni Rakı.

³⁵ Halı, Türk Kahvesi, Lokum.

Son olarak küreselleşme çağında kültürün tek tipleşmeye başlaması, küresel bir kültürün oluşacağı ve yerel kültürlerin yok olacağı düşüncesini beraberinde getirirken, küreselleşmenin bir sonucu olarak yerel kültürlerin de görünür hale gelebildiğinin altı çizilmelidir. Küreselleşme-kültür ilişkisinde yaşanan muğlaklığın temelinde de bu iki farklı bakış açısı yatmaktadır. Bu tezde, Hollywood Sineması'nın "Amerikan kültürü"nü küreselleştirmesine karşı Hollywood Sineması'nın teknolojisi ve anlatım tekniklerini kullanan ulusal sinemaların yerel kalmaya devam edebileceği tespit edilmiştir. Tezin Türkiye'de küreselleşme, kültürel çalışmalar, sinema literatüre katkısı ise, senaryosunu Cem Yılmaz'ın yazdığı adı geçen üç film üzerinden, Türk Sineması'nın yerele bağlı kalmaya devam edebileceğine örnek oluşturmasıdır. Böylece Türkiye'de küreselleşme ve sinema konusunda yapılacak çalışmalar için başlangıç noktası oluşturabilecek olan bu tez, küreselleşmenin sinema üzerindeki etkisi, sinema metni içinde yer alan küresel / yerel kültürel kodların taşıdığı anlamlar konularında benzer çalışmalara katkı sağlayacaktır. Bununla birlikte, küreselleşme ve sinema ilişkisi kapsamında, metin ile izleyici arasındaki ilişkiyi ele alan, kamera, ışık, ses gibi sinematografik öğelerin ortaya çıkardığı anlam üzerinden küreselleşmeyi inceleyen çalışmaların yapılmasının da yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*, İstanbul:+1 Kitap.
- Adorno, T. W. (2009). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi (5.bs.)*, (N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen çev.), İstanbul:İletişim Yayınları.
- Akdilek, M., Yılmaz C. (Yapımcı), C. Yılmaz (Senarist), Baltacı, A.T., Yılmaz C. (Yönetmen). (2008). *A.R.O.G.* (Film), Türkiye: Fida Film, FikirSanat.
- Akdilek, M., Yılmaz, C. (Yapımcı), Yılmaz, C. (Senarist), Sorak, Ö. F. (2010). *Yahşi Batı* (Film), Türkiye: Fida Film, FikirSanat.
- Akpınar, N. (Yapımcı), Yılmaz, C. (Senarist), Sorak, Ö. F. (Yönetmen). (2004). *G.O.R.A.* (Film), Türkiye: BKM Film.
- Akser, M. (2010). *Grenn Pine Resurrected Film Genre, Parody and Intertextuality in Turkish Cinema*, Saarbrücken:LAP Lambert Academic Publishing.
- Alankuş, S. (2000). “Yerellik(ler), Yerelliğin İmkanları ve Yerel Medya”, F. Keyman ve A.Y. Sarıbay (der), *Global Yerel Eksende Türkiye* (s. 295-330) İstanbul:Alfa Yayınları.
- Albrow, M. (1990). “Introduction”. M. Albrow ve E. King (eds), *Globalization, Knowledge and Society: Reading from International Sociology* (pg.1-8), Sage Publications:London.
- Appadurai, A. (2001). “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. J. Inda and R.Rosaldo (eds), *The Anthropology of Globalization* (pg.46-64), Malden:Blackwell.

- Arslantepe, M. (2010). “Türk Komedi Sinemasının Gelişim Süreci”, *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyanın Mizah Olgusu 13-15 Mayıs 2010 Ulusal İletişim Kongresi*, Atatürk Üniversitesi, <http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/marslantepe/index.php?y=Yayinlar&bilgi=bildiri>.
- Aslanoğlu, R. A. (2000), “Bir Kültürel Karışım Olarak Küreselleşme”, F. Keyman ve A.Y. Sarıbay (der) *Global Yerel Eksende Türkiye (s. 331-349)*, İstanbul:Alfa Yayınları.
- Atam, Z. (2012). “Kültürel Emperyalizm mi Küreselleşme mi? Yeni Dünya Düzeni ve Kültür”, T. Miller, N. Govil, J. McMurria, R. Maxwell, T. Wang, (der.), *Küresel Hollywood Ekonomi-Politik (s. 9-23)*, (Z. Atam, S. Türkmenoğlu, Y. C. Ekici, çev.), İstanbul:Doruk Yayınları.
- Aydın, D. ve Nermin O. (2009). “Sinemanın Reklam Aracı Olarak Kullanımı ‘Türk Filmlerinde Marka Yerleştirme Uygulamaları’”, *İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 36, 7-23.
- Barber, B. (2004). “Jihad vs. McWorld”, F.J. Lechner ve J. Boli (eds.), *The Globalization Reader (2. bs.) (sf. 29-35)*, Malden:Blackwell Publishing.
- Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel Serüven (4. bs.)*, (M. Rifat ve S. Rifat, çev.), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme:Toplumsal Sonuçları (3.bs.)*, (A.Yılmaz, çev.), İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*, Çev. A. Cemal, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,

- Benjamin, W. (2006). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", M.G. Durham ve D.M. Kellner (eds.), *Media and Cultural Studies KeyWorks (2. bs.) (s. 18-40)*, Malden:Blackwell Publishing Ltd.
- Berger, P. L. (2003). "Küreselleşmenin Kültürel Dinamikleri". P.L. Berger, S. Huntington (eds), *Bir Küre Binbir Küreselleşme Çağdaş Dünyada Kültüre Çeşitlilik (s. 9-26)*, (A. Ortaç, çev.), İstanbul:Kitap Yayınevi.
- Bilger, S. (2002). *Doksanlı Yıllar Türk Sinemasına Türsel Bakış*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Bordwell, D. ve Thompson K. (2008). *Film Sanatı*, (E. Yılmaz, E.S. Onat, çev.) Ankara:De Ki Basım Yayım.
- BoxOffice (t.y.). Erişim Tarihi: 27.11.2013, www.boxofficeturkiye.com
- Burke, P. (2008). *Kültür Tarihi (2.bs.)*, (M. Tunçay çev.), İstanbul:İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası Medya Analizlerine Giriş*, (N. Dinç çev.), İstanbul:Alan Yayıncılık.
- Cowen, T. (2001). "Why Hollywood Rules the World (and Should We Care)?", *Correspondence An International Review of Culture and Society*, Issue No:8, 6-7.
- Çelik, H. (2010). "Yerel Kültürün Ayak Sesleri:Yeni Gerçekçilik Akımı Doğrultusunda Dondurmam Gaymak Filmi", *Global Media Journal:Turkish Database*, 1(1), 103-116, https://journaldatabase.org/articles/yerel_kulturun_ayak_sesleri_yeni.html.
- Devran, Y. (2010). *Haber Söylem İdeoloji*, İstanbul:Başlık Yayın Grubu.

- Dirlik, A. (2009). *Kriz, Kimlik ve Siyaset Küreselleşme Yazıları*, (S. Oğuz çev.) İstanbul:İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2011), *Kültür Yorumları (2. bs.)*, (Ö. Çelik çev.), İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Edgar-Hunt, R., Marland J. ve Rawle S. (2012). *Film Dili*, (S. Aytaç çev.), İstanbul:Literatür.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim Halk Kültürü Kitle Kültürü ve Popüler Kültürün Üretim Dağıtım Tüketim Pratiklerinin Doğası (2. bs.)*, Ankara:Erk Yayınları.
- Erdoğan, N. ve Mutlu D.K. (2002). “Institutional Intervention in the Distribution and Exhibition of Hollywood Film in Turkey”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22 (1), 47-59.
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak* (S. İrvan çev.), Ankara: Ark Yayınları
- Friedman, J. (2001). “Globalization and Localization”, J. Inda ve R.Rosaldo (eds.), *The Anthropology of Globalization (s.233-246)*, Malden:Blackwell.
- Friedman, T. L. (2000). *The Lexus and the Olive Tree*, Anchor Books:New York.
- Gasher, M. (2002). *Hollywood North The Future Film Industry in British Columbia*, Canada:UBC Press.
- Giddens, A. (2000). “The Globalizing of Modernity”, D. Held ve A. McGrew (eds.), *The Global Transformations Reader (s.92-98)*, Cambridge:Polity.

- Golding, P. ve Murdock G. (2002). “Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik”, S. İrvan (der), *Medya Kültür Siyaset (2. bs.) (s.59-97)*, Ankara: Alp Yayınları.
- Göl, B. (2012). “Nuri Bilge Ceylan: “Meselem insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı anlamlandırmaya çalışmak”, *Sinema Söyleşileri 2011 (119-153)*, İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Grossberg, L. (1993). “Can Cultural Studies Find True Happiness in Communication”, *Journal of Communication*, Summer, Sayı: 43(3), sf. 26-33.
- Gupta, A. ve Ferguson J. (2001). “Beyond “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference”, J. Ina and R.Rosaldo (eds.), *The Anthropology of Globalization (s.65-80)*, Malden:Blackwell.
- Güçlü, A.B., Uzun E., Uzun S. ve Yolsal Ü. H. (2002). *Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü*, Ankara:Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gürata, A. (2007). “Hollywood in Vernacular: Translation and Cross-Cultural Reception of American Films in Turkey”, M. Stokes, R. C. Allen ve R. Maltby (eds), *Hollywood Audiences: The Social Experience of Movie-Going (s. 333-347)*, Exeter: University of Exeter Press.
- Gürata, A. (2010). “2000’li Yıllarda Sinemaya Bir Bakış”, *SineCine Dergisi*, Bahar, Sayı: 1(1), sf. 131-135.
- Hall, S. (1999). “Kültür, Medya ve İdeolojik Etki”, M. Küçük (der.), *Medya, İktidar, İdeoloji (2. bs.) (s. 199-243)*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2003). “Kodlama ve Kodaçım”, B. Çoban ve Z. Özarslan (der.), *Söylem ve İdeoloji Mitoloji, Din, İdeoloji (s.309-326)*, İstanbul:Su Yayınları.

- Hannerz, U. (2001). "Notes of the Global Ecumene", J. Ina ve R.Rosaldo (eds.) *The Anthropology of Globalization* (s.37-40), Malden:Blackwell.
- Hartley, J. (2011). *Communication, Cultural and Media Studies The Key Concepts* (4.bs.), Oxon:Routledge.
- Harvey, D. (2000). "Time-Space Compression and the Postmodern Condition", D. Held ve A. McGrew (eds.), *The Global transformations Reader* (s. 82-91), Cambridge:Polity.
- Held, D., McGrew, A., Goldblatt, D. ve Perraton, J. (1999). "Introduction", *The Global Transformations: Politics, Economics and Culture* (1-29), Standford University Press.
- Held, D. ve McGrew A. (2000). *The Global Transformations Reader*, Cambrige:Polity Press.
- Hirst, P. ve Thompson G. (2000). *Küresellesine Sorgulaniyor*, (Ç. Erdem ve E. Yücel çev.), Ankara: Dost.
- Horkheimer, M. ve Adorno T. (2006). "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", M.G. Durham ve D.M. Kellner (eds.), *Media and Cultural Studies KeyWorks* (2. bs.) (s. 41-72), Malden:Blackwell Publishing Ltd.
- Howes, D. (1996). *Cross-cultural Consumption Global Markets, Local Realities*, Londra:Routledge.
- Huntington, S. (2004). "The Clash of Civilization" F.J. Lechner ve J. Boli (eds.), *The Globalization Reader* (2. bs.) (s. 31-39), Malden: Blackwell Publishing.
- IMDB (t.y.). Erişim Tarihi: 27.10.2013., <http://www.imdb.com/>

- İçli, G. (2001). “Küreselleşme ve Kültür”, *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(2), 163-172.
- Jameson, F. (2002). “Küreselleşme ve Politik Strateji”, (M. Beşikçi çev.), *Birikim Dergisi*, Sayı: 139, s. 39-48.
- Karakaya, S. (2004). “Küreselleşme, Kültürel Yayılmacılık ve Ulusal Sinemalar”, *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, Bahar, Sayı:12, 63-70.
- Kaplan, Y. (2003), “Türk Sineması”, G. Nowell-Smith (ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (A.Fethi çev.) (s.740-745), İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- Kellner, D. (1995). *Media Culture Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, London:Routledge.
- Kellner, D. (2000). “Hollywood Film and Society”, J. Hill ve P.C. Gibson (eds.), *American Cinema and Hollywood (128-136)*, New York:Oxford University Press.
- Keyman, E. F. (2000). “Globalleşme Söylemleri ve Kimlik Talepleri: “Türban Sorunu”nu Anlamak”, E. Fuat Keyman, A. Yaşar Sarıbay (der.), *Global Yerel Eksende Türkiye* (s. 17-38), İstanbul:Alfa Yayınları.
- Keyman, E. F. (2007). “Kültürel Kimlik Olgusunu Yeniden Düşünmek”, *Doğu-Batı “Medeniyetler Çatışması”*, Sayı:41, Ankara:Doğu Batı Yayınları, sf. 217-231.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul:Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2011). “Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi”, der. M. İri, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul:Derin Yayınları.

- Kırel, S. (2012), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema (2. bs.)*, İstanbul:Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kolker, R. (2006). *Film, Form & Culture*, New York:The McGrew-Hill Companies.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in the Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia UP.
- Kutlar, O. (1990). “Türk Sineması ve Yabancı Film Şirketleri”, *Sinema Gazetesi*, 22-28 ocak, sayı:19, s. 11.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (2. bs.)*, İstanbul:Agora Kitaplığı.
- Lorenzen, M. (2008). “Creativity at Work: On the Globalization of the Film Endustry”, *Creative Encounters (2-16)*, Copenhagen:Imagine.
- Lundby, K. ve Ronning H. (2002). “Medya-Kültür-İletişim: Medya Kültürü Aracılığıyla Modernliğin Yorumlanması”, S. İrvan (der.), *Medya Kültür Siyaset (2. bs.) (s.5-28)*, Ankara:Alp Yayınevi.
- Mattelart, A. (2005). *İletişimin Dünyasallaşması (2. bs.)*, (H. Yücel çev.), İstanbul:İletişim Yayınları.
- Miller, T. (2000). “Hollywood and the World”, J. Hill ve P.C. Gibson (eds.), *American Cinema and Hollywood (s. 145-155)*, New York:Oxford University Press.
- Miller, T., Govil N., McMurria J., Maxwell R. ve Wang T. (2012). *Küresel Hollywood Ekonomi-Politik*, (Z. Atam, S. Türkmenoğlu, Y. C. Ekici çev.), İstanbul:Doruk Yayınları.

- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası* (E. Yılmaz çev.), İstanbul:Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Mutlu, E. (1994). *İletişim Sözlüğü*, Ankara:Ark Yayınları.
- Nafisi, H. (2003). “İran Sineması”, G. Nowell-Smith (ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (A.Fethi çev.) (s.766-772), İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, İstanbul:Artist Reklam Ortakları Yayınları.
- Pells, A.R. (2001). “20. Yüzyılda Küresel Kültür Miti ve Tehdidi: Modernizmden Film Endüstrisine”, *Küreselleşme ve Modernleşme Sürecinde Kültürel Kimlik* (s. 13-34), Ankara:Konrad Adenauer Vakfı.
- Peña, R. (2001). “The Roots of Globalization in the Cinema”, *Correspondence An International Review of Culture and Society*, Issue No:8, pg.3-4.
- Perraton, J. (2003). “The Scape and Implications of Globalisation”, J. Michie (eds.), *The Handbook of Globalisation* (s.37-60), Cheltenham, UK:Edward Elgar.
- Pieterse, J. N. (2006). “Globalization as Hybridization”, M.G. Durham ve D.M. Kellner (eds.), *Media and Cultural Studies KeyWorks* (2. bs.) (s. 658-680), Malden:Blackwell Publishing Ltd.
- Rajadhyaksha, A. (2003). “Hindistan:Ulus Filmleştirme”, G. Nowell-Smith (ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (A.Fethi çev.) (s.22-29), İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul:Dergah Yayınları

- Raza, A. (2012). "Theories Describing the Effect of Globalization Through Cinema", *Globalization in Cinema*, Erişim Tarihi: 24.05.2013, <http://www.scribd.com/doc/33076468/Globalization-in-Cinema>.
- Robertson, R. (1995). "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", M. Featherstone, F. Lash ve R. Robertson (eds.), *Global Modernities (25-44)*, London: SAGE.
- Robertson, R. (2004). "Globalization as a Problem", F.J. Lechner ve J. Boli (eds.), *The Globalization Reader (2. bs.) (s. 93-99)*, Malden: Blackwell Publishing.
- Ryan, M. ve Kellner D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, (E. Özsayar çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Said, E. (2004), *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları (4. bs.)*, (B. Ülner çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarı, M. (2011). "Güneydoğu'dan Zayıf Bir Portre: Nefes: Vatan Sağolsun", der. Murat İri, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul: Derin Yayınları.
- Scholte, J.A. (2000). *Globalization: A Critical Introduction*, New York: St. Martin's Press.
- Scognamillo, G. (1994). *Amerikan Sineması*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Scognamillo, G. (1997), *Dünya Sinema Sanayi*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Scognamillo, G. ve Demirhan M. (1999). *Fantastik Türk Sineması*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

- Sinclair J., Jacka E. ve Cunningham S. (2004). "Peripheral Vision", F.J. Lechner ve J. Boli (eds.), *The Globalization Reader (2. bs.) (s.297-302)*, Malden:Blackwell Publishing.
- Sinema Genel Müdürlüğü (t.y.). <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=41>, Erişim Tarihi: 23.05.2013.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları*, (K.Karaşahin çev.), İstanbul:Babil Yayınları.
- Şahin, H. (26 Şubat 2006). "Geceyarısı Ekspresi'nin intikamını aldık mı?" *Radikal*, s.12.
- Tomlinson, J. (1999). *Kültürel Emperyalizm Eleştirel Bir Giriş*, (E. Zeybekoğlu çev.), İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, (A. Eker çev.), İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Türkoğlu, N. (2010). *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*, İstanbul:Urban Yayınları.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Ankara:Dost Yayınevi.
- Usai, P. C. (2003). "İlk Yıllar Kökenler ve Ayakta Kalanlar", G. Nowell-Smith (ed.), *Dünya Sinema Tarihi (A.Fethi çev.) (s.22-29)*, İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- Üstel, F. (2011). "Küreselleşen Hangi Kültür? ya da Kültürel Küreselleşmenin Demokrasi Sınırı", Ö. Adadağ ve C. Yıldızcan (eds.), *Küreselleşme ve Demokrasi Küreselleşmenin Farklı Yüzleri (s. 87-130)*, Ankara:Dipnot Yayınları.

- Van Dijk, T. A. (2010). *Discourse and Context A Sociocognitive Approach (3. bs.)*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Yıldız, S. (2006). “Kültürün Küreselleşmesi ve Toplumsal Boyutta Medya Etkinliğine Yansımaları”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 23(2), 33-44.
- Yıldızcan C. ve Adadağ Ö. (2011). “Küreselleşmenin Yüzleri”, Ö. Adadağ ve C. Yıldızcan (eds.), *Küreselleşme ve Demokrasi Küreselleşmenin Farklı Yüzleri (s. 5-37)*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yılmaz, C. (2009). “Cem Yılmaz:En kötü filmimiz böyle olsun”, Zaman Pazar, www.zaman.com.tr/pazar_cem-yilmaz-en-kotu-filmimiz-boyle-olsun_932535.html, Erişim Tarihi: 03 Mayıs 2013.
- Yılmaz, C. (2008). “Ben tedavi olmak için gülüyorum millet de bana gülüyor”, Zaman Amerika, us.zaman.com.tr/us-tr/newsDetail_getNewsById.action?newsId=37750, Erişim Tarihi: 27 Nisan 2013.
- Yiğit, Z. (2012). “Kracauer’in Basit Anlatı Sineması ve Sonbahar”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, December, Sayı: 5 (8), sf. 1371-1384.

EKLER**EK 1 FİLM KÜNYELERİ**

Filmin Adı : G.O.R.A.

Filmin Tarihi : 2004

Filmin Yönetmeni : Ömer Faruk Sorak

Filmin Senaristi : Cem Yılmaz

Filmin Oyuncuları : Cem Yılmaz (Arif, Komutan Logar), Ozan Güven (Robot 216), Özge Özberk (Prenses Ceku), Özkan Uğur (Garavel), Rasim Öztekin (Bob Marley Faruk).

Filmin Yapımcısı : Necati Akpınar

Dağıtım : BKM, Warner Bross.

Filmin Süresi : 127 dk.

Bütçesi : 5 milyon dolar

Hasılatı : 26,2 milyon dolar

Filmin Özeti : UFO'lara meraklı olan Arif, kaçırılarak Gora gezegenine gönderilir. Gora'da mahkum olarak bulunan Arif, Gora'yı yaklaştırmakta olan ateş topundan kurtarır ve kahraman ilan edilir. Ancak Gora'ya hükmetmek isteyen Komutan Logar, Arif'i cezalandırmak istemektedir. Arif, Komutan Logar'ın gerçek yüzünü Goralılara gösterir ve Prenses Ceku ile birlikte dünyaya döner.

Filmin Adı : **A.R.O.G.**

Filmin Tarihi : 2008

Filmin Yönetmeni : Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı

Filmin Senaristi : Cem Yılmaz

Filmin Oyuncuları : Cem Yılmaz (Arif, Komutan Logar), Ozan Güven (Taşo), Özge Özberk (Prenses Ceku), Özkan Uğur (Dimi),

Filmin Yapımcısı : Murat Akdilek, Cem Yılmaz

Dağıtımçı : UIP Filmcilik

Filmin Süresi : 128 dk.

Bütçesi : 8,5 milyon dolar

Hasılatı : 19.736.977 dolar

Filmin Özeti : Arif'ten intikam almak isteyen Komutan Logar, dünyaya gelerek Arif'i 1 milyon yıl öncesine gönderir ve onun yerine geçer. Arif, 1 milyon yıl öncesinde toplumları medeniyete ulaştırarak Prenses Ceku'ya kavuşmayı amaçlamaktadır.

Filmin Adı : **Yahşi Batı**

Filmin Tarihi : 2010

Filmin Yönetmeni : Ömer Faruk Sorak

Filmin Senaristi : Cem Yılmaz

Filmin Oyuncuları : Cem Yılmaz (Aziz Vefa), Ozan Güven (Lemi Galip), Demet Evgar (Susan Van Dyke), Özkan Uğur (Kızılkayalar),

Filmin Yapımcısı : Cem Yılmaz, Murat Akdilek

Dağıtıcı : UIP Film

Stüdyo : Böcek Yapım, Fida Film

Filmin Süresi : 115 dk.

Bütçesi : 2 milyon dolar

Hasılatı : 13.734.454 dolar

Filmin Özeti : Osmanlı döneminde, Teşkilatı Mahsusa'dan Aziz Vefa ile Hariciye Memuru Lemi Galip, padişahın Amerikan Başkanı'na hediye ettiği elması teslim etmek üzere Amerika'ya giderler. Ancak seyahat ettikleri posta arabası haydutların saldırısına uğrar ve elmas çalınır. Aziz ve Lemi, elması bularak Amerikan Başkanı'na vermek üzere yola çıktıklarında kendilerini bir kovboy kasabasında bulurlar. Aziz ve Lemi'nin bu kasabada yaşadıkları filmin konusunu oluşturmaktadır.