

**KÜLTÜREL ÜSTÜNLÜK ARAYIŞI, SPOR ve SİNEMA:
MILLION DOLLAR ARM**

**Dr. Öğr. Üyesi Volkan YÜCEL¹
Arş. Gör. Sena GÜME²**

ÖZET

Oryantalizm, geçmişten günümüze kadar çeşitli sanat formlarında temsiller yoluyla aktarılmıştır. Bugün hala güncel bir konu olarak araştırılmaya devam etmektedir. Oryantalist temsile en çok rastladığımız sanat dallarından birisi sinemadır. Gerçekliğe görsel müdahalelerde bulunan sinema, seyirciye belli bakış açıları sunmada etkili bir formdur. Resim ya da edebiyat gibi hızlı sıçrayışlar yapan sanat dallarında Oryantalizmin izleri geçmişte kalsa da, sinema gibi, türlü konvansiyonlarda kullanılabilen daha kanonik anlatılarda devam edebilmektedir. Kolonyal dönemlere ait bir basitleştirme, küçümse ve egzotikleştirme tarzı olan Oryantalizm, postkolonyal dönemde de mevcuttur. Bu çalışmada görsel söylem analizi yoluyla *Million Dollar Arm* filminin anlatı yapısına yönelik bir inceleme yapılması amaçlanmıştır. *Million Dollar Arm*, koloni sonrası süreçte Hindistan'da bir Amerikan şirketinin beyzbolu yaygınlaştırmak için ne gibi faaliyetler yürüttüğünü, hangi motivasyonla hareket ettiğini ve spor ruhu üzerinden kendi ticari çıkarımı nasıl sürdürüp pekiştirdiğini yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Beyzbol, Hollywood, Hindistan, Oryantalizm, *Million Dollar Arm*

ABSTRACT

Orientalism has been transferred from past to present through representations on various forms of art. Today, it is still being examined as a current subject. Cinema is one of the art forms where we encounter mostly. It imitates reality as visual and so it is an effective form to represent definite perspectives. Even though traces of Orientalism were gone in the arts which advance mostly in painting and literature, it continues in various cinema traditions as a canonical trend and narrative. Orientalism as a type of vulgarization, disdain and exocitizing in the colonial period is still hugely available in post-colonial period. In this study, it is aimed to give a narrative analysis of the story structure of the Million Dollar Arm through. Million Dollar Arm reflects how an American company exploits sport soul and tries to popularize baseball in India in the post-colonial era.

Keywords: Baseball, Hollywood, India, Orientalism, *Million Dollar Arm*

¹ Beykent Üniversitesi, FEF, Sosyoloji Bölümü, AVALON, İstanbul. volkanyucel@beykent.edu.tr

² İstanbul Medipol Üniversitesi, EF, Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Bölümü, Beykoz, İstanbul. sgume@medipol.edu.tr

GİRİŞ

Oryantalist öğeler içeren kimi yapımlar, Batı'yı ve Doğu'yu çeşitli türlerde kodlamakta ve Batı'nın Doğu hakkındaki fikrini tanımlayarak dünya genelinde bu bakışı meşrulaştırmak için kullanılabilir. Oryantalist öğeleri fazlasıyla kullanan Hollywood sinemasını ve ulaştığı seyirci sayısını düşündüğümüzde durumun görsel iletişim ve kodlama açısından önemi fark edilebilir. Emperyal siyaset sadece savaş, makine, tıp ya da gıda endüstrisi olarak çalışmamakta, kendine has hayat tarzları ve beğeni biçimlerini medyayı kullanarak inşa etmektedir. Bu incelemede genel hatlarıyla Oryantalizm ve ayrıca sinemada Oryantalizme değinildikten sonra, Hollywood sinemasından *Million Dollar Arm* (C. Gillespie, 2014) filminin içindeki ticari ilişkiler ve empoze edilen kültürel üstünlük arasındaki bağ, örnekler ve sahne analiziyle incelenecektir. *Million Dollar Arm* içinde barındırdığı öykü yapısı, sahneleri ve karakter çevrimiyle Amerikan kültürünün, spor anlayışında bile, üstünlüğünü kurgulamakta ve bu üstünlüğünü kültürel olarak pekiştirebildiğini öykülemeye çabalamaktadır.

1. BİR YÖNTEM OLARAK ORYANTALİZM VE ELEŞTİRİSİ

'*Oriens*' (Latince güneşin doğduğu yer) sözcüğünden türeyen Oryantalizm kavramının çıkış tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, bazı araştırmacılara göre Batı üniversitelerinde Arap Kürsüleri kurmasıyla ortaya çıkmıştır (1312'deki Viyana Konsülü). Kavram 18. yy'nin sonundan başlayarak 19. yy'de akademik bir disiplin olarak kabul görmüştür. Başlarda Oryantalizmin amacı, Batı'nın, kendisinden her şeyiyle farklı bir Doğu yaratmasıyken, 18. yüzyılın sonunda Batı'nın kendi ideolojik amaçlarına hizmet eden bir Doğu yaratmak amacıyla olduğu görülmektedir (Bulut, 2004: 1-10).

Oryantalizm denince akla ilk gelen isim olan Edward Said'e³ göre Oryantalizm genel hatlarıyla "estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik, tarihe ait ve filolojik metinler aracılığıyla 'aktarılmaya' çalışan bir tür jeo-ekonomik görüşler bütünüdür. Oryantalizm coğrafi bir ayırım değil -dünya Doğu ve Batı olmak üzere eşit olmayan iki bölüme ayrılmıştır- bir seri çıkarlar toplamıdır" (1998: 26). Ancak Said'in yaklaşımı, onun takipçileri ve kritisyenleri tarafından, Oryantalizmin kavramsal ayrımıyla kültürel fark ve hiyerarşiyi yeniden ürettiği gibi konularda eleştirilmiştir.

³ E. W. Said, 1935'te Kudüs'te doğdu. Ailesi, Batı tarzı bir eğitim için onu St. George's Academy'ye başlatmıştır. 1948'de Arap-İsrail Savaşı nedeniyle, Kahire'deki Victoria College'a devam eden Said, ailesi ABD'ye yerleşince liseyi Massachusetts'te ve yüksek lisans/doktora derecelerini de Harvard Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamlamıştır. Said, 1963'ten itibaren Columbia Üniversitesi'nde çalışmaya başlamıştır. Oryantalist düşüncenin Batı dünyası ve kimliğinde ne derece kuvvetli ve içselleşmiş olduğunu ve Batı medeniyetinin kendisini bu karşıtlık üzerinden nasıl tanımladığını dile getirmiştir (Örmeci, 2008).

Doğu'nun ve Batı'nın tam bir tanımının ve tarifinin yapılmaması, kültürel üstünlük arayışı ya da taraflılık olarak da belirtilebilecek Oryantalizmin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Doğu'nun coğrafi olarak neresi olduğu belirsizdir. Batılıların çok büyük bir coğrafyayı kastettiği söylenebilir. Bir Avrupalı için Çin, Hindistan ve Rusya coğrafi olarak Doğu'da yer alırken; Balkanlar da “Doğu” olabilir. Ya da Çekoslovakya kendisini Batı'nın son noktası olarak görebilmektedir. Yine İspanya'nın yanında yer alan Fas da, “Doğu” olarak nitelendirilebilmektedir. Asıl peşine düşülmesi gereken; Doğu'nun ve Batı'nın siyaseten ve kültürel açıdan nereyi tanımladığını belirtmektir.

Batı “bugün coğrafi olmaktan çok ideolojik bir kavramdır. Çağdaş jeopolitikada Batı Dünyası, Batı Avrupa, Japonya ve ABD ile gezegenin Kuzey yarım küresini içeren bir üçgeni belirtir” (Latouche, 1993: 40). Bu tanıma göre Avrupa'nın tüm sınır ülkeleri de kolonyal ve Oryantalist bir konvansiyona sahip “Batılı” devletler olarak tanımlanabilir.

Doğu ve Batı arasındaki ilişkilerde Batı'nın ayrıcalığına birçok özgürlük tanınırken Batı'nın diğerinden üstün kültüre sahip olduğu durmadan tekrar edilmektedir (Said, 1998: 68). Batı'nın tam karşıtı olan “Hayali Doğu”, Batı'nın kendisi ya da kendisinin doğrudan uzantısı saymadığı her şeyi içine alır (Hentch, 1996: 9). Batı'nın Doğu'yu tanımlaması ve keşfedilecek, zapt edilecek, betimlenecek ve çeşitli amaçlara hizmet edecek biçimde söylemleştirecek bir nesne olarak görmesi; Oryantalist ideolojinin temelini oluşturur. Oryantalizm “anlatılardan” beslenir; Doğu hakkında uydurulmuş ya da Doğu'ya biçilmiş hikâyelerden... Bunlar, zaman ve amaca göre değişikliğe uğrayabilirler ama ortak özellikleri değişmez. Batı'nın Doğu'yu nesneleştirip her türlü sömürsünü meşru kılması için gerekli zemini yaratır, kılıf ya da kılıfları hazırlar (Parla, 2001: 96):

“Doğu, Batı için nesnel gerçekliği olan bir yer değil, bir ‘metindir’. Doğuya ... ancak bu metin üzerinden ulaşılabilir. Bu metnin dışında bir Doğu yoktur, çünkü bu metnin dışında Doğu'ya ilişkin bir bilgi yoktur. Doğu'ya ilişkin tüm bilgiler için şarkiyatçılık metinlerine başvurmak ... gerekir. Metnin yazarı, yani Batılı şarkiyatçı, bu bilginin üreticisi ve sahibi olmakla, bilginin nesnesi olan Doğu üzerinde egemendir. Bu metne göre Doğu hep aynı sıfatlar, aynı imgelerle betimlenir, metin tekrar tekrar üretilir ve bu bilginin nesnesi olan Doğu sanki hiç değişmemiş gibi yansıtılır.” (Parla, 2012: 21-2)

Freud'un kadını “eksik erkek” olarak nitelemesi gibi, Batı'nın gözünde Doğu da, eksik erkektir. Said için açık Oryantalizm, Doğu dili, edebiyatı, antropolojisi ve kültürüken; örtük Oryantalizm bilinçli ve soyut bir kesinliğe, rüyalara, görüntülere, korku ve arzulara⁴ tekabül eder. Bu nedenle bir ‘arzu nesnesine’ dönüştürülüp değiştirilen ‘Doğu’, Batı'nın tarihsel

⁴ “Anneden ‘kopma’ (Oidipus karmaşası), özne açısından yeri doldurulamayacak temel bir eksiklik yaratır. Ancak bu, aynı zamanda hayat boyu doldurulmaya çalışılacak bir eksiktir ve onun telafi çabası da arzuyu ortaya çıkarır. Arzu, imkânsız enest isteğini elinden geçirir; ama böylece, onu ikame edecek başka arzu nesnelere yönelme durumu doğar. Anneyle yeniden bütünleşmenin imkânsız oluşundan ve kopuşun telafisi olamayacağından dolayı bu eksik kapatılamaz ve bu da hiçbir arzu nesnesiyle ikame edilemez” (Somay, 2007: 64). “Arzunun yok edilmesi imkânsızdır. Ancak arzu nesnesini yok etmek ya da dönüştürmek mümkündür” (Turan, 2013: 176).

bilinçdışıyla ilişkili ertelenmişlikleridir. Said'in Oryantalizm kavramıyla anlatmak istediği, hem sistematik bilgi üretimi hem de arzu ve fantezinin yer aldığı bilinçdışı alanın mekanizmasıdır: "Said'e göre Doğu hem bilgi nesnesi, hem de arzu nesnesidir" (Yeğenoğlu, 1996: 110-1).

2. ORYANTALİST ARACI OLARAK SİNEMA

Akademik bir disiplin, bir düşünce ve yer yer bir sanat biçimi olan Oryantalizm, felsefeden edebiyata, politikadan ekonomiye dek pek çok disipliner yaklaşım ve teoriyi içinde barındırır. Batı'nın galip ve gelişmiş, Doğu'nun ezilmiş ve çökmüş olduğunu tekrar eden sömürge söylemi, geçmişten günümüze edebiyatta, resimde, fotoğrafta ve sinema filmlerinde sıkça kullanılmıştır. Kültürel çalışmalar ve sosyal disiplinler içinde yer alan sinema, örtük göndermeleriyle Oryantalizmin en önemli söylem araçlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Günümüzde Oryantalizmin sanatta en çok endüstriyel Hollywood⁵ sinemasında görüldüğü ve sürdüğü söylenebilir.

Sinema, bilimsel ve nesnel gerçekliklerin yansıtıldığı bir yer olmaktan çok onların senarist, yapımcı, yönetmen vb. kişiler gözünden anlamlandırıldığı ve yansıtıldığı bir alandır. Böylelikle (teleolojik) sinema (türü) aracılığıyla iletilmek istenen aktarım, seyircinin düşünce ve yaklaşımının biçimlenmesinde etkili olmaktadır. Sinema, temsillerin yaratılmasında, yeniden üretilmesinde ve doğallaştırılmasında ideolojik bir araç olarak işlev görerek, Oryantalist söylemlerin günümüze taşınmasını kolaylaştırmış ve çeşitlendirmiştir. Ryan ve Kellner'in da söylediği gibi;

"Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin eder." (Ryan ve Kellner, 1997: 8)

⁵ "Günümüzde sinema, Hollywood merkezli bir endüstri haline gelmiştir. 40'lı yılların ortalarına kadar Amerika kıtası içinde etkisini sürdüren Hollywood, 2. Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa'da varlığını hissettirmeye başlamıştır. Bu dönem, Hitler faşizmi altında inleyen Avrupa'da her alanda olduğu gibi sanatta ve sinemada uygulanan sansür ve baskıların yoğunlaştığı dönemdir. Tüm bu baskı ve yıldırma çabaları özellikle Alman ve İtalyan sinemacılarını bir kaçıya ve arayışa sürükler. Birçoğu Amerika'ya giderek oradaki dev yapım şirketleri bünyesinde çalışmaya başlamıştır. Avrupa kıtasında doğan ve gelişen sinema sanatı kendi evinden kaçmak zorunda bırakılmıştır. Bu kaçış süreci sonunda, Avrupa sinemasına özgü sanat sineması olgusu yerini yavaş yavaş endüstri sineması Hollywood hikâyelerine, bırakmaya başlamıştır. 60'lı yıllar Avrupa Sineması'nın toparlanmaya başladığı ve ticari sinema kalıplarına belirgin bir direnişin hissedildiği yıllardır. İtalyan Sineması'nda Yeni Gerçekçilik sonrası dönem, Fransız Sineması'nda Besson'un çıkışı, Genç Alman Sineması'nın atağı Slav ve Sovyet Sineması etkileri Hollywood merkezli işgal sinemasına alternatif oluşturmuştur. Ancak 80'li yıllar Hollywood Sineması'nın teknolojik alanda yeniden şahlanışa geçtiği yıllardır. Sinema endüstrisinin gelişmesi için hiçbir yatırımdan kaçınılmamış, yasal kolaylıklar sonuna kadar kullanılmış ve Hollywood yeniden Avrupa ve Dünya sineması üzerinde bunaltıcı ağırlığını hissettirmeye başlamıştır" (Karakaya, 2004: 66-7).

Sinema, bir eğlence aracı olmanın yanında toplumla ve bireyle ilgili ne varsa onu temsil etmeye, aktarmaya, kurmaya ve inşa etmeye çalışır. S. Žižek’in sinema ve ideoloji eleştirisine göre; ideoloji, toplumsal gerçekliğe bağımlılığını yanlış anlayan salt tefekkürücü bir tavırdan, eylem amaçlı bir inançlar kümesine; bireylerin kendi ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortamdan egemen siyasi gücü meşrulaştıran yanlış düşüncelere ve toplumsala kadar her şeyi tanımlayabilir (2011: 11). Sinemada Oryantalist söylemler, sunulan bilgi formlarının içine gömülür ve açık bir şekilde gösterilmez. Aktarılan bilgiler örtük bilgiler şeklinde göstergeler üzerinden aktarılır. Göstergeler ile aktarılan bu örtük bilgi formları kurgusal akıl ile birleşir ve nesne çeşitli zihinsel ve duygusal faaliyetler sonucu yeni bir anlam kazanır.

Sinemada Oryantalist söylemler simgeler ve toplumsal yapılarla gerçekleşmektedir. Oryantalist söylemi imgeleştiren sinemada ötekinin ‘öteki’ olabilmesi için, önce onu egemen öznedenden ayırmak gerekir ve feminen/maskülen, siyah/beyaz, efendi/köle ayrımında olduğu gibi Doğulu/Batılı arasında da bir sınır çizilir (Hall, 1996: 216). Sinemada yaratılan “öteki” ne kadar aşırı uçlardaysa, seyircinin beyninde kayıtlı olan Batı, zıt oran ve şiddette kutsanmaktadır.

Oryantalist fotoğraf ve resim gibi Oryantalist sinema da, hayalî bir Doğu üzerine kurulur. Amerika’dakiler haricinde, 1911-1962 arasında Kuzey Afrika’da 210 film çekilmiştir. “*The Son of The Sheik*” (1926) ve “*The Garden of Allah*” (1936) ise Arizona Çölleri’nde çekilir. “*Yasmina*” (1926), “*L’esclave Blanche*” (1927), “*Le Desir*” (1928) ve “*Dans L’ombre Du Harem*” (1928) gibi filmler harem teması altında işlenir. Harem; sözlük anlamıyla bir mabet ya da kutsal alan (Menteş, 2006: 4) ve Arapça’da da ‘özel olan’ (Uzunçarşılı, 1984: 147) anlamına gelir. Bu açıdan ‘Batılı bakış’ın hep dikkatini çekmiştir. Sultan’ın çokeşli olmasına ve kaba kuvvetle kadınları köleleştirmesine vurgu yapan barbar bir toplum imajı vardır. Bu gibi filmler, geleneksel Oryantalizmin bütün tipik stereotiplerini yeniden üreterek çok sayıda izleyiciye ulaştırır (Kömeçoğlu, 2011: 47).

11 Eylül’ü takiben Doğu’yla özdeş bu nitelermelerden sonra, Doğulu teröristlerin konu edildiği yeni yapımlar çekilmiştir. Sinemada ‘ben’ ve ‘öteki’nin temsili, dünyanın değişen siyasi konjonktürüyle dönüşür. 21. yy’daki yeni biçimlendirmenin belirleyeni, 11 Eylül 2001’de İkiz Kuleler’e yapılan uluslararası nitelikteki terör saldırıdır. New York’taki simgesel kuleler ‘Batı Medeniyeti’ni temsil ederken, kuleleri tahrip eden terörizm Doğu’nun, özelden de İslam’ın temsilini üstlenir:

“Arap Ortadoğu’yu 21. yy’nin ‘Hasta Adamı’ ilan eden Lewis ve Huntington gibi sosyal bilimcilerin çalışmaları, yeni Oryantalist söylemin genel çerçevesini oluşturdu; hiçbir zaman demokratik olmayacak olan Doğu, bu haliyle Batı için artık bir tehdittir. 11 Eylül’den sonra Amerika, ... orantısız şiddetle Ortadoğu üzerindeki politikalarını meşrulaştırma ve dünyaya kabul ettirme yoluna gitti. Kuşkusuz bunu yaparken çağın en önemli silahlarından medya ve Hollywood filmleri ideolojik bir aygıt olarak üstlerine düşeni kusursuzca yerine getirdi. *United 93* (2006) ve *World Trade Center* (2006) gibi filmlerde, yaşanan trajedinin doğrudan kendisi konu edildi. Ötekinin henüz biçimlendirilmediği bu filmlerde olaylar, bildik Hollywood aksiyonu içinde masum

Amerikalıların karşı karşıya kaldığı tehdit üzerine yoğunlaşırken, 2006 yılından itibaren yeni Oryantalist bakış açısıyla çevrilen filmdeki kahramanlar, bu yeni tavra göre biçimlendi: ‘Mağdur ve güçlü ben’, ‘tehditkâr ve yeni barbar öteki’” (Baykal ve Önal, 2011: 112-4).

Doğu’yu bir tür arzu nesnesi olarak gösteren filmlerde harem, cariyeler, egzotik ortamlar ve tütsüler gibi birçok öge kullanılır. Tüm bu klişeler Said’in ‘örtük Oryantalizm’ olarak bahsettiği bilinçaltı fanteziler, cinsel imgeler, arzular ve rüyalarla bezenmiş Doğu’nun temsiliyle örtüşmektedir. Yaratılan bu bilinçdışı alan, tek eşlilikten ve monoton yaşamdan sıkılan izleyiciler için kısa süreli, hayali ve düşsel bir alandır.

1986 yapımı, W. Hale tarafından yönetilen *Harem* filminde Batı/Doğu karşıtlığı Osmanlı İmparatorluğu/Amerika üzerinden kurulmaktadır. Filmde bir İngiliz ve onun Fransız nişanlısı, Doğu’ya trenle yolculuk etmeye başlar, ancak kadın kaçırılarak hareme satılır ve haremden ikinci kadınlığa kadar yükselir (Yiğit, 2008: 239). Batı’nın hayallerindeki Doğulu kadınlar ve gizemli harem manzaraları perdeye aktarılır. Filmdeki Doğu; barbar, medeniyetsiz, ilkel, mistik ve egzotiktir.

Oryantalist sinemada Batı ve Doğu arasındaki ikili karşıtlıkta, Batı her zaman iyi, Doğu’ysa her zaman kötü tarafta yer alır. Batı ve Batılı kültürü, medeniyeti, erkekliği, akıllı ve iyi dediğimiz ne varsa onu temsil ederken, Doğu ve Doğulular ilkelliği, barbarlığı, kadını ve kötü olarak adlandırdığımız şeyleri temsil eder. Böylece Doğu ve Doğulu ötekileştirilir. Filmlerde Doğu hep egzotik, gelişmemiş ve ilkel yönleriyle gösterilir. Çin, Mısır ya da Hindistan’da bir film çekildiğinde, mizansen genellikle modern bir şehir görüntüsü yerine eski tapınaklar, eski mahalleler, gecekondular, baharat satılan pazarlar ve geleneksel kıyafetler giyen insanlardır.

Doğuyu cahil ve bilgisiz göstermeye çalışan Oryantalist sinemada, Batı bilimle uğraşan akıllı bir medeniyetken, Doğu dogmatik inançlı, mistik ve dindardır. Doğu-Batı karşıtlığı bilim ve din çarpışması üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılır. Yine Doğu’da yer alan eski yazıtları, kalıntıları, hazineleri hep Batılılar araştırır, bulur ve çözer. Doğulu kendi tarihine, hazinelerine sahip çıkamaz çünkü yeterince akıllı değildir.

Kadınla özdeşleştirilen Doğu da bir ötekidir. Batı, bir erkek gibi güçlü, akıllı ve cesurken Doğu, güçsüz ve korkaktır. Doğulu’nun Batılı’yla savaşmaya gücü yetmez. Bu sebeple de hileyle kazanmaya çalışır. Filmlerdeki Doğulu karakterler de çoğunlukla beyaz ırktan olmaması nedeniyle ötekidir. Sinemada gösterilen Doğulu karakterlerin hepsi tek tipmiş gibi benzer özelliklere sahiptir. Batılılar modern ve temiz, Doğulularsa fakir ve pistir.

Oryantalist sinemada Doğu kötüdür; kötülüğü gerçekleştiren, çalan, sarkan ve öldüren kişiler hep Doğulu’dur. Doğu hep terörist saldırıların olduğu, insanların kaçırılıp korkunç yöntemlerle öldürüldüğü tehlikeli bir yer olarak tarif edilir. Oryantalist filmlerde Doğu’nun tehlikeli ve tekinsiz bir yer olarak temsil edilmesiyle birlikte, oradan kurtulmak isteyen ya da oradaki yakınlarını kurtarmak isteyen kişiler de Doğulu ‘iyi’ karakterler olarak anılır (Kirel, 2012: 474). Hainlerin ve teröristlerin hep Doğulu karakterler olması da Oryantalizmin o hiç bitmeyen Doğu’yu ve Doğulu’yu ötekileştirme çabasının ürünleridir.

‘Mistik, gizemli, egzotik, tekinsiz ve merak edilen Doğulu’ mitleri, en çok Hollywood sinemasında görülmekle birlikte Amerikalı olmayan kimi yönetmenlerin sinemalarında da mevcuttur. *The Last Emperor*⁶ (1987), *The Sheltering Sky* (1990) ve *Little Buddha* (1993) filmleri B. Bertolucci’nin Oryantal film üçlemesi olarak dikkat çekmektedir. *Pépé le Moko*, *Madam Butterfly* ve *Benny’s Video* gibi filmler de Hollywood sinemasından olmayan Oryantalist filmlere örnek olarak gösterilebilir.

3. SİNEMADA ORYANTALİZM ÖRNEĞİ: *MILLION DOLLAR ARM*

Bir sinema endüstrisi olarak Hollywood sineması, kurulduğu günden itibaren gerek politik duruşu gerek ideolojik bakışıyla çok sayıda film üretmiştir. Oryantalist unsurlar içeren bir Amerikan yapımı olan *Million Dollar Arm* filmindeki ‘öteki’nin sunumu; Oryantalist imgelemlerin yeni yansımaları ve aktarımı açısından dikkat çekicidir. Öyküdeki Oryantalist söylemin yapısı takip eden başlıklar altında ele alınabilir.

3.1. Giriş Sekansı ve Jenerik

Yazılı bir metinde giriş ne ise sinema dilinde de, jenerik ve giriş sekansı odur. Filmlerin özeti olan ilk sekans ve jenerik; yaratılmak istenen anlama ilişkin ideolojik aktarımlarda bulunur. Başlangıçta Walt Disney logosuyla birlikte Doğu ezgilerine sahip bir müziğin kullanılması, filmde Doğulu bir tarz olduğunu vurgular. Yine müzik çalarken beyzbol oyuncularının küçük maketlerini göstermesi, aklımıza Amerika’yı getirmektedir. Beyzbol sadece Amerika’da değil Uzakdoğu’da da oynanmasına rağmen maketlerin zenci ve Uzakdoğulular gibi çekik gözlü olmamaları sebebiyle akla ilk gelen Amerika’dır. Amerika vurgusu, NBA oyuncularının maketlerinin de (bkz. Fotoğraf 1) görünmesiyle devam etmektedir. Filmde daha başından çelişkili bir tutum fark etmekteyiz.



Fotoğraf 1: *Million Dollar Arm*’ın girişinden bir kare

⁶ Pek çok ödül almasıyla ön plana çıkan “*The Last Emperor*, 3 yaşındaki Puyi’nin Çin Hanedan varisi olarak ilan edilmesini anlatmaktadır. Dış dünyadan uzak bir yaşam süren Hanedan’a, Batılı bir öğretmen gelerek Puyi’yi eğitmeye başlamasıyla, Batılı değerlerin bu ülkeye aktarıldığı görülmekte, diğer yandan dışa açık, modern, eğitici kimliğiyle Batılı’nın karşısına kapalı, geleneksel, eğitilen Doğulu konulmaktadır” (Yiğit, 2008: 239-40).

3.2. Olay Örgüsü

Gerçek bir hayat hikâyesinden uyarlanan *Million Dollar Arm*'daki Jeff Bernstein (J. Hamm) karakteri; parlak ve çalışkan bir spor menajeridir. Kariyeri kötüye gitmekte ve kendi oyuncularını kaybetmektedir. Bu sırada Hintlilerin durmadan kriket oynadığını görür ve bu popüler spordan istifade etmek ister. Kendi mali krizinden kurtulmak için, Hindistan'da '*Million Dollar Arm*' adında bir reality show düzenler. Kriket bilen ve kolları kuvvetli gençler, Amerikan Beyzbol Ligi'ne kazandırılacak ve Los Angeles'a gideceklerdir. Bu yetenekli oyuncular arasından birinci gelen 100.000 dolar kazanacaktır. Gençler arasından Rinku Singh (S. Sharma) ve Dinesh Patel (M. Mittal) galip gelir ve beyzbol antrenörlüğü hayali kuran Amit'le (Pitobash) birlikte Amerika'ya giderler.

Bu iki genç Los Angeles'ta en iyi beyzbol koçu tarafından eğitilecektir ancak aslında onlar daha önce hiç kriket oynamamışlardır ve beyzbol oyuncusu olmak için uzun bir eğitim sürecine ihtiyaçları vardır. Yabancı bir şehirde ve ailelerinden uzak olmanın zorluğu ve menajerleri Jeff Bernstein'nin (JB) bu gençlerle yeterince ilgilenmemesi sebebiyle, Rinku ve Dinesh yeterli performans gösterememektedir. JB'ninse az bir zamanı vardır çünkü beyzbol takımı sahibi William Chang ile anlaşma yapmıştır. JB'nin kiracısı Brenda, gençlerle JB arasındaki problemlerin çözülmesine yardımcı olur ve JB'nin desteğiyle Rinku ile Dinesh iyi bir beyzbol oyuncusu olma yolunda ilerlerler.

3.3. Filimde Müzik ve Ses Efektlerinin Kullanımı

Sinemada sesin kullanımı görüntü kadar önemli olabilmektedir. Kimi filmlerde ses, görüntüyü desteklemek için kullanılırken, kimilerinde sadece ses, tek başına bir anlam yaratmak için kullanılabilir. Ses, öncelikle, kendine özgü bir duygu durumu yaratmakta; daha da önemlisi filmin seyircisini, izlediği görüntüyü nasıl algılaması ve yorumlaması gerektiği konusunda yönlendirebilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 265).

Film müzikleri⁷ Oryantalist ezgiler içermektedir. Hindistan'da geçen sahnelerde yerel, hareketli ve özgün müzikler vardır. Neredeyse Hintliler'le ilgili tüm filmlerde duyduğumuz *Ringa Ringa* şarkısına bu filmde de rastlamaktayız. Müzik komüniter kültüre ve 'duygunun yapılarına' sıkı sıkıya bağlı olduğu için bize bir filmin duygusal kalbinin nerede olduğunu söyleyebilir (Stam, 2014: 231). Müzikler zihnimize hemen bir Doğu imgelemi ve Hint kültürünü fikri uyandırmaktadır. Los Angeles'ın yansıtıldığı birkaç sahne dışında filmin geneline Hint müzikleri hâkimdir. Yine Hindistan sokaklarında en çok duyduğumuz sesler korna ve 'inek' sesleridir.

⁷ Filmin müzikleri, A. R. Rahman tarafından bestelenmiştir. Hint film müzikleri besteleyen Rahman, şimdiye dek 13 Filmfare, 4 Ulusal, 1 BAFTA, 1 Akademi ve 1 Altın Küre ödülü kazanmıştır. *Guru* (2007), *Slumdog Millionaire* (2008), *127 Hours* (2010), *Rockstar* (2011), *Raanjhanaa* (2013) ve *The Hundred-Foot Journey* (2014) müziklerini üstlendiği filmler arasındadır.

3.4. Mekânsal Temsil

Öyküde Doğu ve Batı arasında sürekli mekânsal kıyaslamalar yapılmaktadır. Los Angeles ile Mumbai ve Hindistan tamamen zıt yerler olarak gösterilmektedir. Rinku ve Dinesh'in yaşadığı Hindistan; Doğu temsilinin ezik, çürümüş, esmer insan ve çaresiz bakışlı kadın, çocuk ve ümitsiz erkek imgeleriyle yüklüdür. Batı'nın Oryantalist söylemi görselleştirilmiştir. Oysa Amerika'nın da binlerce yoksul mahallesi vardır. JB'nin yaşadığı Los Angeles gelişmiş, yüksek binaların ve modern spor tesislerinin olduğu, temiz ve denizin masmavi parladığı bir yerdir.



Fotoğraf 2/3: *Million Dollar Arm*'da Hindistan



Fotoğraf 4/5: *Million Dollar Arm*'da Amerika'dan kareler

Mekânların karşılaştırılmasında kurulan bu dengesizlik, Doğu ve Batı'yı bölerek kutuplaştırır. Yansıtılan vurguda; Doğu'ya müdahale zorunluluğu vardır. Çünkü Doğu düzen bekleyen, örgütlenmek isteyen eski, ilkel ve geri kalmış bir arazidir.

3.5. Kadınları Temsili

Kadınlar filmde çok görünür değillerdir. Hindistan sokaklarının tamamını neredeyse erkekler ve çocuklar oluşturmaktadır. Çalışan kişiler hep erkektir. Kadınlarsa ya nehir kenarında geleneksel kıyafetleriyle çamaşır yıkar ya da çocuklarıyla ilgilenir. Ancak TV'de çalışan modern giyimli Hintli kadınlar da vardır. Los Angeles'taysa kadınlar aktif olarak iş hayatındadır. JB'nin kiracısı hastanede çalışırken sekreteri de yine bir kadındır. Sokaklarda ve üniversitede modern giyimli birçok kadın görürüz.

Filmde kadınlar üzerinden Oryantalizm vurgusu yapıldığını söylememiz pek mümkün değil. Hintli kadınlar genel olarak edilgin rolde gözükse bile, kadınların ve modern Hintli kadınların yer aldığı sahnelerin az olması nedeniyle Doğulu kadın mitinin yeniden kurulduğunu tam olarak söyleyemeyiz.

3.6. Kültürel Üstünlük Kurgulayan Oryantalist Öğeler

Million Dollar Arm'da başlangıçtan sona kadar birçok Oryantalist sahne ve diyalog bulundurmaktadır. Öncelikle Hindistan'da kriket dışında bir spor dalı yokmuş gibi gösterilir ve bu oyun JB tarafından küçümsenir. JB, bu oyunun kuralları olmayan ve herkesin oynayabileceği bir oyun olduğunu söyler. İkisi de topa sopayla vurulan oyunlar olan beyzbol ile kriket karşı karşıya getirilir ve beyzbol daha üstünmüş gibi gösterilir. Aslında Amerika'nın Hindistan'dan daha üstün olduğu söylenir.

Hindistan beyzbol dünyası için dokunulmamış olan bir piyasadır. Amaç ilk Hintli beyzbol oyuncusunu çıkarıp, Hindistan'da milyonlarca beyzbol taraftarı yaratmaktır. Aslında filmde Amerika'nın beyzbol açısından bakir olan Hindistan toprakları için uyguladığı sömürge politikasını görürüz. Bu politika Hintliler için büyük bir fırsatmış gibi yansıtılır. Çünkü Doğulular bir şey yapamaz ve Batı tarafından desteklenerek bir yere ulaşabilirler.

Filmde hep Hindistan gecekondü mahallelerini görürüz. Tüm sokaklar kalabalıktır ve çöp ve eski arabalarla doludur. Her yerde inekler dolaşır. Çocuklar çıplak ayaktır ve kıyafetleri eskidir. JB yemeklerin kötü olduğunu ve her yerin çok pis koktuğunu söyler. Hindistan'ın olmazsa olmazlarından Tac Mahal'i görürüz. Hindistan bunlardan ibaret değildir ancak bu şekilde yansıtılarak Doğu'nun birkaç imgeden ibaret, fakir ve geri kalmış olduğuna inanmamız istenir. Tüm bu çirkinliklere karşın Batı modern, zengin, refah ve özgür bir yerdir.

Filmde, Hintliler'in durmaksızın korna çalması ile alay edilmekte ve rüşveti seven bir millet olduğu sergilenmektedir. Amerika ile Hindistan'da işlerin nasıl yürüdüğü karşılaştırılmakta; Amerika'da avukat tutup sözleşme imzalanırken Hindistan'da rüşvet verilmektedir. Hintliler'in buna rüşvet değil sistemi atlatmak (*bypass the system*) adını verdiği söylenmektedir. Yine bu sahneyle Batılılar'ın dürüst, Doğulular'ın paragöz ve sahtekâr olduğu yansıtılmaya çalışılır.

Rinku ile Dinesh Los Angeles'a geldikten sonraki sahnelerde Doğulu ve bilgisiz betimlenir. Örneğin, onlar daha önce hiç yolculuk yapmamıştır. Daha önce hiç yürüyen merdiven ve asansör görmemişlerdir ve nasıl kullanacaklarını bilmezler. Yine beyzbolda eldivenin hangi amaçlarla giyildiğini bilmezler ve eldivensiz oynamak isterler. Hiç pizza yememişlerdir ve eve gelen siparişi tuhaf karşılarlar.

Hindistan denince kodlanan mistisizm ve spiritüalizm filmi bir bütün olarak sarar. Rinku ve Dinesh, Los Angeles'ta kaldıkları odada, hemen bir dua köşesi oluşturur, mum ve tütsü yakar. Yine her sabah kalkınca yoga yaparlar. JB'ye hiç dua etmemekte ve Hintli gençler buna şaşırılmaktadır. Oyuncuların motivasyon kaynağı irrasyonel güçlermiş gibi gösterilir.

Filmde Hindistan’da aile yaşantısının önemi vurgulanmaktadır. Çocuklar ailelerini çok özlemektedir. JB ise tek başına yaşamaktadır ve Hintliler, onun bir ailesi olmamasına çok şaşırır. JB’nin, kiracısı Brenda’nın evinde kalmasından dolayı onunla evlenmesi gerektiğini düşünerek ona ne zaman evleneceğini sorarlar. JB’ye Amerika’da böyle bir soru sorulmadığını, ne kadar ileri gittiniz diye sorulduğunu ve bir kadınla aynı evde kaldığı için onunla evlenmesi gerekmediğini söyler. Bu sahneyle Doğu’nun muhafazakâr Batı’nın ise modern ve özgür olduğu yansıtılmak istenmiştir. Cinsellik, Doğu için bir tabu, Batı içinse yemek içmek kadar doğaldır. Oysa Hindistan tarihinde her sosyal konuda olduğu gibi bu konuda da kadim ve çok derin bir literatür mevcuttur.

SONUÇ YERİNE

Oryantalizm, Doğu’dan üstün ve Doğu’ya egemen olmak isteyen Batı anlayışı olarak sinemaya yansımaktadır. İçinde Oryantalist öğeler bulunan filmler; kültürel olarak üstün gelen bir Batı anlayışını tanımlamakta ve meşrulaştırmaktadır. Bunu yaparken karakterler, mekânlar ve gündelik hayatlar arası zıtlılaştırmalar kullanılmaktadır. Hollywood öteki olarak tanımladığı bir karşı kimlik üzerinden (Avrupa’yı bunun dışında tutarak) kendisini tanımlamaktadır. Batı’nın, Doğu üzerine epistemolojik ya da sanatsal bir söylem geliştirmesi, onun kurduğu hâkimiyet için gereklidir. Bu açıdan sanattaki Oryantalizm, Batı’nın ticari emperyalist amaçlarına da hizmet etmektedir.

Batılı ülkelerin siyasetlerine göre sinemada kullanılan Oryantalist unsurlar zamanla değişebilmekte ancak gizemli ve egzotik Doğu gibi belli klişeler sabit kalmaktadır. Bu sayede Batı, aslında kendi kendisini tanımlamaktadır. Endüstriyel sinema bu nedenle pek çok ürün sunmuş ve yeni medya tasarımları gerçekleştirmiştir. Mistik, egzotik, feminen, vb. tanımlarla yaratılan Doğu ya da çaresiz imajı, günümüzde görsel olarak varlığını sürdürmeye devam etmekte, ancak özellikle 11 Eylül’den sonra daha çok terörist, korkulan, düşman vb. bir imaja dönüştürülmeye çalışılmaktadır.

“Doğulu” genç nesilleri, hatta çocukları özendiren Amerikan rüyasını anlatan ve devam ettiren *Million Dolar Arm*; birçok sahnede küçümseyici ve yok edici bakış açısını fazlasıyla gözler önüne sermiştir. Doğu’yu, fakirlik ve sefilliği temsil ettiğine inandırılan Hintli gençlere; Oryantalist Batı’yı temsil eden Amerikalı JB, zenginliği ve mutluluğu getirmiştir. Filmde geçen inek, korna ve krikete yönelik diyaloglar ve harap olduğu vurgulanan Hindistan mahalleri, iki ülkeden yansıtılan kutupsal görüntüler, müzikler ve öykü yapılarındaki meşrulaştırma; üstün Batı’yı vurgulayan ve haklı çıkaran bir bakış açısını gösteren somut örneklerdir. Belki de tarihi kurmuş bir ülkeyi tarihsiz kılmaktadır.

KAYNAKÇA

- BAYKAL, K. C. ve ÖNAL, H. (2011). Klasik Oryantalizm, Yeni Oryantalizm ve Oksidentalizm Söylemi Ekseninde Sinemada Değişen “Ben” ve “Öteki” Algısı. *ZfWT*, 3 (3), 107-28.
- BULUT, Y. (2004). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. Ankara: Küre.
- ERDOĞAN, İ. ve SOLMAZ B. P. (2005). *Sinema ve Müzik, Materyal Satış Ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel Ve Duygusalın Oluşturulması*. Ankara: Erk.
- HALL, D. (1996). “The West And The Rest: Discourse And Power”, Hall, D., Held, D. Hubert & K. Thompson (Edt.), *Modernity And İntroduction To Modern Societies* içinde (185-225). Oxford: Blackwell.
- KARAKAYA, S. (2004). Küreselleşme, Kültürel Yayılmacılık ve Ulusal Sinemalar. *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, 12, 63-70.
- KIREL, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- KÖMEÇOĞLU, U. (2011). Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül. *Doğu-Batı*, 20 (II), 33-51.
- MENTEŞ, F. (2006). “Osmanlı İmparatorluğunda Yenileşme Sürecinde Harem.”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- ÖRMECİ, O. (2008). *Popüler Kültür*. Ankara: Elips Kitap.
- PARLA, J. (2001). Hayâlî Doğu. *Atlas Dergisi*, 96.
- _ (2012). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim.
- RYAN, M. & KELLNER, D. (1997). *Politik Kamera* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- SAİD, E. (1998). *Oryantalizm* (N. Uzel, Çev.). İstanbul: İrfan.
- _ (2004). *Kültür ve Emperyalizm* (N. Akpay, Çev.). İstanbul: Hil.
- SOMAY, B. (2007). *Bir Şeyler Eksik*. İstanbul: Metis.
- STAM, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (S. Salman & Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- TURAN, M. O. (2003). Kuyu Filmindeki Arzu Kavramının Lacancı Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Çözümlemesi. *Selçuk İletişim*, 7 (4), 169-188.
- UZUNÇARŞILI, İ. H. (1984). *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

YEĞENOĞLU, M. (Der.) (1996). “Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark”, F. Keyman, M. Mutman & M. Yeğenoğlu (Edt.), *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark İçinde* (107-160). İstanbul: İletişim.

Yiğit, Z. (2008). Hollywood sinemasının yeni Oryantalist söylemi ve 300 Spartalı. *Selçuk İletişim*, 5 (3), 236-49.

Žižek, S. (2011). *İdeolojiyi hatırlamak* (S. Kibar, Çev.). Ankara: Dipnot.

Oryantalist Öğeler İçeren Filmler

<i>Intolerance</i> (D.W. Griffith, 1916)	<i>Little Buddha</i> (B. Bertolucci, 1993)
<i>Eyes of the Mummy</i> (E. Lubitsch, 1918)	<i>True Lies</i> (J. Cameron, 1994)
<i>The Sheik</i> (G. Melford, 1921)	<i>Madam Butterfly</i> (F. Mitternand, 1995)
<i>Shanghai Express</i> (J. von Sternberg, 1932)	<i>Executive Decision</i> (S. Baird, 1996)
<i>Pépé le Moko</i> (J. Duvivier, 1937)	<i>The English Patient</i> (A. Minghella, 1996)
<i>Gone with the Wind</i> (V. Fleming vd., 1939)	<i>Seven Years in Tibet</i> (J. J. Arnaud, 1997)
<i>Arabian Nights</i> (J. Rawlins, 1942)	<i>The Mummy</i> (S. Sommers, 1999)
<i>Ali Baba and Forty Thieves</i> (A. Lubin, 1944)	<i>The Mummy Returns</i> (S. Sommers, 2001)
<i>Cobra Woman</i> (R. Siodmak, 1944)	<i>Collateral Damage</i> (A. Davis, 2002)
<i>Atomic Power</i> (J. Glenn, 1946)	<i>Fire over Afghanistan</i> (T. H. Winkless, 2003)
<i>Sinbad the Sailor</i> (R. Wallace, 1947)	<i>The Last Samurai</i> (E. Zwick, 2003)
<i>The King and I</i> (W. Lang, 1956)	<i>Alexander</i> (O. Stone, 2004)
<i>55 Days at Peking</i> (N. Ray, 1963)	<i>Team America: World Police</i> (T. Parker, 2004)
<i>Cleopatra</i> (J. L. Mankiewicz vd., 1963)	<i>Jarhead</i> (S. Mendes, 2005)
<i>II: Raiders of the Lost Ark</i> (S. Spielberg, 1981)	<i>The Deal</i> (H. Kahn, 2005)
<i>A Passage to India</i> (D. Lean, 1984)	<i>Home of the Brave</i> (I. Winkler, 2006)
<i>Out of Africa</i> (S. Pollack, 1985)	<i>The World Center</i> (O. Stone, 2006)
<i>Year of the Dragon</i> (M. Cimino, 1985)	<i>300</i> (Z. Snyder, 2007)
<i>Delta Force</i> (M. Golan, 1986)	<i>In the Valley of Elah</i> (P. Haggis, 2007)
<i>Iron Eagle</i> (S. J. Furie, 1986)	<i>The Kingdom</i> (P. Berg, 2007)
<i>Death Before Dishonor</i> (T. Leonard, 1987)	<i>The Hurt Locker</i> (K. Bigelow, 2008)
<i>The Last Emperor</i> (B. Bertolucci, 1987)	<i>Eat Pray Love</i> (R. Murphy, 2010)
<i>Gorillas in the Mist</i> (M. Apted, 1988)	<i>Green Zone</i> (P. Greengrass, 2010)
<i>Navy Seals</i> (L. Teague, 1990)	<i>Sex and the City II</i> (M. P. King, 2010)
<i>The Sheltering Sky</i> (B. Bertolucci, 1990)	<i>Argo</i> (B. Affleck, 2012)
<i>Not Without my Daughter</i> (B. Gilbert, 1991)	<i>Skyfall</i> (S. Mendes, 2012)
<i>Aladdin</i> (J. Musker vd., 1992)	<i>Taken 2</i> (O. Megaton, 2012)
<i>Benny's Video</i> (M. Haneke, 1992)	<i>Million Dollar Arm</i> (C. Gillespie, 2014)