



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA
TEZİ**

AMERİKAN SİNEMASINDA GAZETECİ İMAJI

BARIŞKAN ÜNAL

HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI

MAYIS 2018



AMERİKAN SİNEMASINDA GAZETECİ İMAJI

Barışkan ÜNAL

DOKTORA TEZİ

HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

MAYIS 2018

Barışkan ÜNAL tarafından hazırlanan “Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Medya Tasarımı Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Başkan : Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Üye : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Üye : Prof. Dr. Sema YILDIRIM BECERİKLİ

Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Nuray Hilal TUĞAN

Radyo ve Televizyon Programcılığı Programı, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Başkent Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

.....

Tez Savunma Tarihi: 15/05/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Dr. Hilmi ÜNSAL

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Barışkan ÜNAL

15/05/2018

AMERİKAN SİNEMASINDA GAZETECİ İMAJI
(Doktora Tezi)

Barışkan ÜNAL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Mayıs 2018

ÖZET

Sinemada belirli mesleklere dair tekrarlanan arketipler ve stereotipler, toplumun bu profesyonelliklere bakışına ve bu mesleklerin imajlarına etki etmektedir. Gazeteciler ve basın da bundan bağımsız değildir. Bu bağlamda çalışmada, sinemada son dönemde inşa edilen gazeteci imajını belirleyebilmek açısından 2010'dan sonra gösterime giren Spotlight, Truth ve Nightcrawler filmleri incelendi. Bu noktada Spotlight ideal kahraman, Truth eksik kahraman, Nightcrawler ise kötü adam (anti kahraman) örnekleme olarak ele alınarak Campbell ve Vogler bağlamında yolculukları ve Greimas bağlamında özne konumlandırılmaları incelendi. Arketipler açısından alandaki Ray, Saltzman, Ehrlich, Good gibi yazarların gazeteci imajına dair bulguları ile Lule'nin ortaya koyduğu yedi büyük mit de temel alındı. Bunun yanında filmlerde gazeteci kategorileri olarak Demokrasinin Savunucu ve Front Page şeklinde iki yeni kategorileştirme oluşturuldu ve örneklem filmlerin bu kategorilerle uygunluğu incelendi. Ayrıca, filmlerde tekrar eden veya kırılan stereotiplere bakıldı. Sinemanın yalnızca karakter imajını etkilemekle kalmayıp sektörel ve toplumsal/siyasal söylemler de içerdiği dikkate alınarak, filmlerde bu söylemlerin nasıl inşa edildiğine bakıldı. Tüm bunların sonucunda, son dönem filmlerde gazetecilere yönelik özellikle kahraman, anti kahraman, sahtekar ve günah keçisi arketiplerinin kurulduğu, bu gazetecilerin yeni oluşturduğumuz iki kategorinin özelliklerini taşıdığı, ayrıca filmlerde gazetecilere yönelik bazı stereotipler devam ederken bazılarının kırıldığı ortaya çıktı. Filmlerde gazeteci karakterlerinin genel anlamda kahraman yolculuğu aşamalarına uyarken, bunları yer yer kırıdığı da ortaya kondu. Bunun yanında filmlerde sektöre ve topluma, karakterler ve konular üzerinden özgür basın miti ve bunun önemi bağlamında mesajlar verildiği görüldü. Ayrıca, filmlerin dönemlerinin istek, özlem, kriz ve kuşkulalarını yansıttığı, hatta toplumsal ve siyasal gelişmelere dair öngörülerde bulunabildiği ortaya çıktı.

Bilim Kodu : 115702, 115704, 115705, 115706, 41201, 41202, 41205, 41206,
41207, 41208, 110506, 116501, 116503, 115503, 111517, 113203
Anahtar Kelimeler : Film, gazeteci, basın, arketip, mit, stereotip, söylem, Spotlight,
Truth, Nightcrawler
Sayfa Adedi : 400
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

IMAGE OF THE JOURNALIST IN AMERICAN CINEMA
(Ph. D. Thesis)

Barışkan ÜNAL

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

May 2018

ABSTRACT

Cinema helps shaping the image of journalists in the popular culture with recurring archetypes, stereotypes and stock characters in the movies. In this study, we aimed to look at the images of journalists in Hollywood movies which were screened after 2010, and in all these movies we analyzed, the journalists and the issues of the press were at the center of story. In this perspective, we have chosen *Spotlight* as an example of “ideal” journalist, *Truth* as an “imperfect” and *Nightcrawler* as a “villain” journalist. In the study, the protagonists were analyzed according to the stages of “heroes` journey” based on Campbell and Vogler’s books, and also to the narrative scheme of Greimas. And in addition to that, to identify and designate which archetypes these protagonists represent, we drew upon the work of other scholars who have studied the image of journalists in the popular culture. On the other hand, we created two new characterization categories to depict journalists in the movies as “Protector of Democracy” and “Front Page” journalists. Besides that, we tried to find out whether these movies impose the recurring stereotypes, stock characters. Cinema not only shapes the image of journalists but also reinforces some myths pertaining to the sector and the society as a whole. With this perspective, we searched which myths/discourses were established and implied in these movies. In the end, we reach a conclusion that the Hollywood uses especially heroes, scoundrels, scapegoats and trickster archetypes to depict journalists. Moreover, while protagonists in *Spotlight* and *Truth* represent the “Protector of Democracy”, the main characters in *Nightcrawler* exemplify the “Front Page” journalists. We found that although some stereotypes on journalists persist in these movies, some others are about to dissipate. Furthermore, we see that through both heroes and scoundrels these movies imply and emphasize the importance of a free and independent press in the USA. We also notice that these movies reflect desire, fear, and expectations of their era, and foresee the future developments in the American society, as Ryan and Kellner indicated. We come up with a conclusion that while Hollywood movies reinforce and strengthen the free press myth, they also still contribute the unfavorable images of journalists with recurring archetypes and stereotypes on journalists and the press.

Science Code : 115702, 115704, 115705, 115706, 41201, 41202, 41205, 41206,
41207, 41208, 110506, 116501, 116503, 115503, 111517, 113203
Key Words : Image, cinema, journalist, movies, propotypes, archetypes,
stereotypes
Page Number : 400
Supervisor : Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada, bu tez konusunu bana bulan ve bu sayede doktorayı bitirebilmemin önünü açan, tez süresince de desteğini, bilgi, eleştiri ve okumalarını hiçbir zaman esirgemeyen çok değerli hocam Prof. Dr. Seçil Büker'e, tezimin şekle girmesi, kapsam ve sınırlılıklarının belirlenmesi, çalışmanın derinlemesine olabilmesi için desteklerini, yönlendirmelerini, okumalarını ve katkılarını hiç esirgemeyen ve beni devamlı şevklendiren, bu tezi bitirebilmemi sağlayan başta tez danışmanım Doç. Dr. Aydan Özsoy olmak üzere çok değerli hocalarım Prof. Dr. Ruken Öztürk ve Prof. Dr. Serdar Öztürk'e, benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, beni motive eden ve tezimin okumalarına da katkı veren çok sevdiğim babam Gazi Ünal'a, tez sürecince tüm konforumu sağlayarak ve devamlı moral vererek beni ayakta tutan, motive eden çok sevdiğim annem Kadriye Ünal'a, masa başında daldığımda beni patileriyle uyarıp yerimden kaldıran ve günlerimi paylaşan Eddie'ye, bana uzaktan destek veren canım abim Özgürcan Ünal'a, tezimi baştan sona okuyup düzeltmeleri yapan, bana hep destek olan, stresimi paylaşan kardeşim Ülkü Parlakyıldız Karakuş'a, tezimi okuyarak ve moral vererek destek olan dostlarım İlkur Kılınc ve Zülal Eser'e, işten tez için yıllık izinler almamda sorun çıkarmayan, tüm inceliklerini ve desteklerini gösteren başta dış yayın masası arkadaşlarım olmak üzere editörlerim ve iş arkadaşlarıma, bana destek olan tüm dostlarıma, bu tezde yol haritamın oluşmasını sağlayan kaynakları bulduğum IJPC'ye teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
TEŞEKKÜR	VI
İÇİNDEKİLER	VII
RESİMLERİN LİSTESİ	XIII
GİRİŞ	1
BÖLÜM I	17
SİNEMA TARİHİNDE GAZETECİLİK VE GAZETECİ İMAJI	17
1.1. Amerikan Sinema Tarihinde Gazetecilik	17
1.1.1. 1900'lerin Başındaki Gazetecilik ve İlk Dönem Sinemasında Gazeteciler	18
1.1.2. 1940'larda ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler	21
1.1.3. 1950'lerde ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler	24
1.1.4. 1960'larda ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler	26
1.1.5. 1970'lerde ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler	28
1.1.6. 1980'lerde ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler	31
1.1.7. 1990'larda ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler	34
1.1.8. 2000'lerde ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler	35
1.2. Sinemada Gazeteci İmajı	41
1.2.1. Filmlerde Gazetecilerin Özellikleri	44
1.2.1.1. Filmlerde gazetecilere yönelik görüşler	44
1.2.1.2. Filmlerde gazetecilere yönelik yeni kategorileştirme	46
1.2.1.2.1. <i>Front Page</i> gazetecisi	48
1.2.1.2.2. Demokrasinin Bekçisi/Savunucusu gazeteciler	48
1.2.1.3. Gazetecilerin ortak karakter özellikleri	50

	Sayfa
1.2.1.4. Gazetecilik filmlerinin anlatı yapısı	52
1.2.2. Filmlerde Gazeteci Miti	56
1.2.2.1. J. Campbell ve C. Vogler'in modelleri.....	60
1.2.2.2. Filmlerde farklı kahraman mitleri	64
1.2.2.2.1. "Kahraman" gazeteci miti	66
1.2.2.2.2. "Kötü adam" olarak gazeteci miti	67
1.2.2.2.3. Mitlerde çatallanma.....	68
1.2.2.3. Gazetecilik filmlerinde yedi büyük mit.....	69
1.2.2.3.1. Kurban	71
1.2.2.3.2. Günah Keçisi	71
1.2.2.3.3. Kahraman	72
1.2.2.3.4. İyi Anne.....	73
1.2.2.3.5. Sahtekâr	73
1.2.2.3.6. Öteki Dünya	74
1.2.2.3.7. Sel:.....	74
1.2.2.4. Gazetecilik filmlerinde medya mit inşası.....	75
1.2.2.5. Gazetecilik filmlerinde toplumsal mit inşası	79

BÖLÜM 2

NIGHTCRAWLER: İMGE AVCISININ GECE YOLCULUĞU

2.1. Anti Kahramanın Olağan Dünyası: Gece ve Sahtekârlık	85
2.2. Lou'nun Büyülü Ekranaya Yönelen Arayışı	90
2.3. İlk Eşik ve Pornografik İmgenin Keşfi	94
2.4. Rehber ile Kuralsızlığın Hakim Olması	100
2.5. Sınamalar ve Denenmelerde Kuralsızlık ve İlkesizlik	105
2.6. "Tanrıça"yla Pazarlık	116

Sayfa

2.7. Kovuğa Yaklaşırken “Güç” için “Yok Etme” Evresi.....	121
2.8. “Sahtekârlık İmtihanı”nda Doruk.....	124
2.9. Mitik Final: Gece Solucanlığından Kapitalist İş Adamına Dönüşüm	137
2.10. Sahtekar’ın Yolculuğunun Analizi	143

BÖLÜM 3**TRUTH: EKSİK KAHRAMANIN YOLCULUĞU**

3.1. Kahramanın Mücadeleci Dünyası.....	156
3.2. Maceraya Çağrı.....	158
3.3. Hatayla Geçilen İlk Eşikler.....	160
3.4. Gölge İktidar: Gölge Baba	166
3.5. Eksik Edim Evresi.....	169
3.6. Hatalarla Gelen Tanınma ve Ödül İsteği.....	172
3.7. Asıl “Savaş” Dönüş Yolunda.....	174
3.8. Çile’ye Giriş	179
3.9. Yitik/Gölge Babayla Yüzleşme	184
3.10. “Özne”liğin Yitirilmesi.....	187
3.11. Mitik Final: Kahramanın Yenilgisi.....	190
3.12. Eksik Kahramanın Yolculuğunun Analizi	198

BÖLÜM 4**SPOTLIGHT: İDEAL KAHRAMANLARIN İDEAL YOLCULUĞU**

4.1. “Kral” Tarafından Maceraya Çağrı	207
4.2. İlk Eşikler İlk Engeller	212
4.3. Eşikteki Risk: “Damgalanma”.....	215
4.4. Kahraman ile Kardinal’in Karşılaşması	217

	Sayfa
4.5. İlk Eşiği Aşma Anahtarı: P. Saviano	219
4.6. Sınamalar	222
4.7. Kovuğa Yaklaşma: “Psikiyatrik Olay”	226
4.8. Tahakkümün “Sahne Dekorü”	228
4.9. Asıl Hedef Belirir: Sistem	230
4.10. Sistemin Kalesinde İmtihan	234
4.11. Çile	237
4.12. Mitik Final: Kahramanlar ve “Kasaba”nın Dönüşmesi	243
4.13. İdeal Kahramanların Yolculuk Analizi	251

BÖLÜM 5

FİMLERDE GAZETECİ İMAJI

5.1. Filmlerin Arketipler Açısından Genel Değerlendirmesi	257
5.1.1. Kahraman	258
5.1.2. Kötü Adam (Anti Kahraman)	265
5.1.3. Kadın Kahraman	266
5.1.4. Sahtekar	269
5.1.5. Günah Keçisi	270
5.1.6. İyi Anne	271
5.1.7. Rehber	271
5.1.8. Gölge	272
5.1.9. Biçim Değiştiren	273
5.1.10. Eşik Bekçileri	274
5.1.11. Müttefik	275
5.1.12. Gazetecinin Tamamlanmayan “Yolculuğu”	276
5.2. Filmlerde Gazeteci Karakterlerini Kategorileştirme	285

	Sayfa
5.2.1. <i>Spotlight</i>	286
5.2.2. <i>Truth</i>	287
5.2.3. <i>Nightcrawler</i>	288
5.2.4. Filmlerde İnşa Edilen Ortak Gazeteci Stereotipleri.....	290
5.2.4.1. Mesleki stereotipler	290
5.2.4.1.1. Zamanla yarışma ve devamlı çalışma.....	290
5.2.4.1.2. Toplumun her kesime ulaşabilme gücü.....	295
5.2.4.1.3. Muhabir-editör çatışması	296
5.2.4.1.4. Mesleki duyarsızlık.....	296
5.2.4.1.5. “Anonim” gazetecilerin olumsuz yansıtılması	297
5.2.4.2. Gazetecilerin sosyal yaşamlarına dair stereotipler	298
5.2.4.2.1. Sorunlu özel hayat	298
5.2.4.2.2. Haber merkezi dışında sınırlı sosyal yaşam	300
5.2.4.2.3. Alkol düşkünlüğü ve barda kutlamalar	300
5.2.4.2.4. Toplumun “elit” kesiminden olma	302
5.2.4.3. Cinsiyet ve ırksal ayrımlara dair sterotipler.....	302
5.2.4.3.1. Kendine güvenen ve agresif olma.....	302
5.2.4.3.2. Beyaz erkek egemenliği.....	303
5.2.4.3.3. Azınlıktaki kadın gazeteci	303

BÖLÜM 6

GAZETECİLİK FİMLERİNDE SEKTÖREL VE SİYASAL/TOPLUMSAL SÖYLEMLER

6.1. Filmlerinde Sektörel Mitler	305
6.1.1. Özgür Basın Miti: <i>Spotlight</i> ve <i>Truth</i>	307
6.1.1.1. Bağımsız olma ve özgür basın miti.....	307
6.1.1.2. Gerçekleri arama ve teyit.....	317

	Sayfa
6.1.1.3. Sorumlu, şeffaf, kapsayıcı ve tarafsız olma	321
6.1.2. Tüm Basın Değerlerinin Kırıldığı Film: <i>Nightcrawler</i>	332
6.1.2.1. Profesyonelliğin değersizleştirilmesi	332
6.1.2.2. Haber içeriğine yönelik eleştirisi	333
6.1.2.3. Haber toplama yöntemine eleştirisi	334
6.1.2.4. Reyting kaygısı	336
6.1.2.5. Haberin senaryolaştırılması	338
6.1.2.6. Ahlaksız, etik dışı ilişkiler	341
6.2. Filmlerinde Toplumsal/Siyasal Mitler	342
6.2.1. Karakter Üzerinden Toplumsal Mitler	343
6.2.2. Konu ve Bağlam Üzerinden Toplumsal Mitler	346
6.2.2.1. <i>Spotlight</i>	347
6.2.2.2. <i>Truth</i>	352
6.2.2.3. <i>Nightcrawler</i>	356
SONUÇ VE ÖNERİLER	363
KAYNAKÇA	381
EKLER	393
EK-1: <i>Nightcrawler</i> Film Özeti	394
EK-2: <i>Truth</i> Film Özeti	395
EK-3: <i>Spotlight</i> Film Özeti	398
ÖZGEÇMİŞ	400

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Filmin başlangıç sahneleri: Pano, dolunay ve filmin adı	86
Resim 2.2. Lou'nun güvenlik görevlisiyle karşılaşma anı.....	87
Resim 2.3. Lou'nun trafik kazasını izlediği sahne	91
Resim 2.4. Lou, akşam gördüğü olayı TV'de izlerken.....	93
Resim 2.5. Lou, ilk haberini bulduğundaki sahne	96
Resim 2.6. Lou'nun haberlerinin nasıl yayınlandığını izlemesi	103
Resim 2.7. Lou'nun komedi filmi izleme ve çiçek sulama sahnesi ve Lou'nun evine dair kareler.....	104
Resim 2.8. Lou, araştırma yaparken ve çektiği yayınlanan görüntülerini kaydederken.....	105
Resim 2.9. Lou, Rick ile mülakat yaparken.....	106
Resim 2.10. Lou, çiftin evine girip mizansenini değiştirirken	107
Resim 2.11. Lou'nun Nina ile stüdyoda konuştuğu Los Angeles resminin olduğu sahne.....	109
Resim 2.12. Lou'nun Nina ile konuşmasından sonra stüdyoda sunucunun masasına oturması.....	110
Resim 2.13. Lou'nun daha iyi çerçeve elde etmek için kaza yapan adamı ışığa doğru sürüklemesi	115
Resim 2.14. Nina ile Lou'nun yemek sahnesinde Nina'nın değişen ifadeleri.....	118
Resim 2.15. Nina ile Lou'nun yemek sahnesinde Lou'nun yüz ifadeleri	119
Resim 2.16. Yemek sahnesinin ardından kentte sabah saatlerinden kareler	121
Resim 2.17. Uçak kazası haberini kaçırıp TV'de izledikten sonra Lou'nun sinirlendiği sahne.....	122
Resim 2.18. Lou'nun bozduğu aracı kaza yapan Loder'i Lou çekerken ikilinin bakışması	123
Resim 2.19. Lou'nun kırmızı arabasının yolda giderken gösterildiği detay çekimler	124
Resim 2.20. Lou, ev baskınının görüntüsünü çekerken.....	124

Resim	Sayfa
Resim 2.21. Lou'nun artık pazarlığı bırakıp adım adım emir vermeye başladığı sahne	130
Resim 2.22. Seyircinin Lou'nun kamerasından tanık olması	133
Resim 2.23. Rick'in ölümünü ayarlama ve ardından onu çekme sahnesi.....	134
Resim 2.24. Stüdyoda arkada gözleri açık bakan Rick, önde Lou ve Nina bakışırken.....	139
Resim 2.25. Lou karakolda kameraya bakarken ve ordan ayrılırken	141
Resim 2.26. Lou, yeni ekibi ve iki araçla iki koldan kente dağılırken	142
Resim 3.1. Mary, ilk sahnede avukatı beklerken	154
Resim 3.2. Filmde her mekan ve kişinin ismi altyazıyla verilir	156
Resim 3.3. Irak hapispahesindeki işkence skandalı yayınlanırken	157
Resim 3.4. Mary, Emily Will ile görüşmesi:.....	170
Resim 3.5. Mary'nin General Hodges ile görüşmesi:.....	171
Resim 3.6. Mary'nin Burkett ile görüşmesi :	171
Resim 3.7. Mary, Conn'a telefonda mesaj bırakırken	172
Resim 3.8. Program yayınlandıktan sonra Mary'nin ailesinin, kaynakların, halkın izlediğine dair görüntüler.....	173
Resim 3.9. Haberi izleyen ekipten kareler	173
Resim 3.10. Mary haberi izlerken	173
Resim 3.11. ABC News'in haberlere dair görüntüler	176
Resim 3.12. Mary'nin evinde yatakta çaresiz yatması ve ardından internete bakması.....	180
Resim 3.13. Mary, şirketten çıkarken Dan de ekranda özür diler	183
Resim 3.14. Mary'nin babasının röportajını dinlediği ardından telefonda ağladığı sahne.....	185
Resim 3.15. Mary'nin babasıyla görüşmeden sonra vazgeçmiş hali	186
Resim 3.16. Soruşturma panelinin açılış sahnesi	189
Resim 3.17. Mary, panele karşı çıkarken	192

Resim	Sayfa
Resim 3.18. Avukatın Mary'ye inandığını söylediği sahne.....	194
Resim 3.19. Dan'in emekliye ayrılma sahnesi	196
Resim 3.20. Mary'nin Dan'i izlemesi ve ardından yürüyüşe çıkma sahnesi.....	196
Resim 4.1. Filmin açılış sahnesinden bazı kareler	204
Resim 4.2. Baron, kafede otururken kilisenin çanlarının çaldığı sahne	217
Resim 4.3. Kardinal Law ve Baron'un görüşmesi sahnesi.....	219
Resim 4.4. Joe'nun yaşadıklarını anlatıp ağladığı kilisenin yanındaki park sahnesi.....	224
Resim 4.5. Kilise'nin yardım derneğinin resepsiyonuyla ilgili sahne	228
Resim 4.6. Garabedian ve Mike'ın yemek yediği sahne	228
Resim 4.7. Kurbanlarla röportaj sahneleri	235
Resim 4.8. Boston'un Kilisenin egemenliğiyle çevrili olduğunu yansıtan kareler	235
Resim 4.9. Rezendes, kilisenin kapısında çocukları izlerken	242
Resim 4.10. Film boyunca yalnız görünen Baron, film sonunda Ben ile bürodan ayrılır	245
Resim 4.11. Filmde gazetenin baskı görüntülerinden detaylar	246
Resim 4.12. Anneanesiyle kiliseye giden Sacha'nın ona haberi okutturması ..	247
Resim 4.13. Filmde gazetenin baskı görüntülerinden detaylar	247
Resim 4.14. Rezendes'in, filmin sonunda avukatın bürosundan ayrılırken yeni istismar vakalarına tanık olması.....	247
Resim 4.15. Robby, gazete baskısının dağıtımına çıkışını izlerken	248
Resim 4.16. Kurbanlar gazete yerine Spotlight ekibini arar	249
Resim 5.1. <i>Truth</i> 'ta filmin başında Mary, oğluyla röportaj yaparak diyalog kurar, sonunda oyuncularla oynayarak.....	267
Resim 5.2. Spotlight ekibini çalışma odaklı gösteren karelere sıkça rastlanır .	291
Resim 5.3. <i>Truth</i> 'ta Mary ve ekibinin çalışma odaklı gösterilmesi	291
Resim 5.4. Mary, evinde de çalışma odaklıdır. Çalışma odası, mutfak, salon iş için kullanılır.	291

Resim	Sayfa
Resim 5.5. <i>Truth</i> 'ta Dan'in resepsiyondan röportaj yapmaya gitmesine dair kareler	291
Resim 5.6. <i>Nightcrawler</i> 'da Lou ve Nina hep çalışma odaklıdır.....	292
Resim 5.7. <i>Spotlight</i> 'ta haber merkezinden ve çalışma masalarından kareler	292
Resim 5.9. <i>Nightcrawler</i> 'da haber merkezinden detaylar	292
Resim 5.10. Mike taksiyi yakalamaya çalışırken	293
Resim 5.11. <i>Spotlight</i> 'ta haberin son hazırlanma tarihinin haberlerin başına konulması	293
Resim 5.12. <i>Truth</i> 'ta haberin yayınlanmasına kalan sürelerin altyazılarla gün gün verilmesi	293
Resim 5.13. <i>Truth</i> 'ta ekibin yayına iki dakika kalaya kadar bile çalışması.....	294
Resim 5.14. <i>Spotlight</i> 'tan araştırmalar ve dokümanlara dair detay çekim örnekleri	294
Resim 5.15. <i>Truth</i> 'tan araştırmalar ve yayınlara dair detay çekim örnekleri	295
Resim 5.16. <i>Nightcrawler</i> 'dan haberi yayına hazırlama ve sunmaya dair detay çekim örnekleri	295
Resim 5.17. Spotlight ekibi kaynaklarıyla uygun olan her yerde buluşur ve haberin her yönüne bakar	295
Resim 5.18. <i>Truth</i> 'da Dan, röportajdan fırtına haberine her türlü haberi takip etmektedir.....	296
Resim 5.19. Filmlerdeki klasik gazeteci-editör tartışmasından örnekler	296
Resim 5.20. <i>Truth</i> 'ta Mary ve ekibi işkence haberini yayına hazırlarken Çin yemeği yer.....	297
Resim 5.21. <i>Truth</i> 'ta anonim gazetecilerin olumsuz yansıtılmasına örnekler	298
Resim 5.22. <i>Spotlight</i> 'ta Mike, iş yaşamı dışında da haber odaklıdır	299
Resim 5.23. <i>Truth</i> 'ta gazetecilerin alkol kullanımı ve barda kutlamalarına örnekler	301
Resim 5.24. <i>Nightcrawler</i> 'da Nina'nın alkol kullanımı	302
Resim 5.25. <i>Truth</i> 'da Dan'in, <i>Spotlight</i> 'ta Robby'nin elit gösterimi	302

GİRİŞ

Her toplumda gazeteciler ve gazetecilik hakkında belirli bazı imajlar bulunmaktadır. Bunların bir kısmı tarihten, bir kısmı basının kamuoyu nezdinde kendi yarattıklarından, bir kısmı da halkın farklı kaynaklardan basın hakkında edindiği bilgi ve imajlardan kaynaklanmaktadır. Bu farklı kaynaklara, romanlardan karikatürlere, tiyatrodan sinemaya, kültürel ve sanatsal ürünlerde sunulan gazeteci imajları da dahildir. Bunlardan sinema özeline bakıldığında ise Hollywood'un 1930'lardan günümüze gazeteci karakterlere dramadan komediye, gerilimden aksiyona, hemen hemen her film türünde yer verdiği görülmektedir. Bu da Amerikan sinemasında süregelen bir gazeteci imajına işaret etmektedir. Nitekim Douglas Kellner'e göre filmler seyircilere sadece birkaç saat dünyadan kaçış ve farklı hayatlara girme imkânı sunmakla kalmaz, insanların geleneksel görme ve deneyimleme biçimlerini yeniden üretir, kültürel araç olarak kişiler, toplumsal ilişkiler veya tarihsel süreçlerle ilgili vizyonlar sunabilir (2010/2013: 29). Filmlerde tekrarlanan anlatı yapısı ve karakterler yoluyla kurulan bu vizyon ve imajlar da bir müddet sonra gerçek ve kurmaca arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak karakterlere ve mesleklerine yönelik gerçek hayattaki bakışa etki eder. Gazetecilik de bunların dışında değildir. Dolayısıyla, demokrasinin işleyişinde "dördüncü kuvvet" olarak kamusal önem taşıyan basın, gazeteciler ve basının tarihi hakkında sinemanın nasıl bir "görme ve deneyimleme biçimi" ürettiği, filmler aracılığıyla ne tür imajların inşa edildiği, pekiştirildiği veya yeniden kurulduğu incelenmesi gereken ilginç bir konudur. Bu noktada bu çalışmada amaç, Amerikan filmlerinde gazeteci imajının ne olduğunun araştırılmasıdır.

ABD'de basın, özgürlük hakları anayasa tarafından güvence altına alınmış güçlü bir kurumdur ve demokrasinin işleyişi açısından dördüncü kuvvet olarak görülmektedir. Özellikle de tarihsel süreçte Amerikalıların İngilizlere karşı bağımsızlık savaşında basının yadsınamaz etkisi, ülkenin kurucularının, basın özgürlüğünü ülkenin temel değerleri arasına almasına yol açmıştır. Modern dönemde ise basın bir yandan Pentagon Belgeleri, Watergate skandalı gibi ülke tarihinde dönüm yaratan gelişmelere imza atarak saygınlığını yükseltirken diğer yandan Irak işgalinde sahte belgeleri gerçekmiş gibi sunması ve savaş çığırıklığıyla halkın şüphesi ve güvensizliğini de artıran bir kurum olmuştur. Bu

noktada ABD’de halkın basına yönelik bakışı ele alındığında, tarihsel süreciyle bağlantılı olarak yıllar içindeki dönüşümler dikkati çeker. Jonathan McDonald Ladd (2010), ABD’de 20. yüzyılın ortalarında ülkenin en güvenilen kurumlarından birinin medya olduğunu, 1956 yılında American National Election Study’nin araştırmasına göre halkın yüzde 66’sının medyaya güvenini dile getirdiğini belirtir. Nitekim 1964’te yapılan bir anket, Amerikan halkının yüzde 71’inin basın haberlerini adil bulunduğunu gösterir. Hatta o dönemlerde ülkenin en fazla saygı duyulan kişilerinin başında gazeteciler yer alır. Örneğin, 1972 yılında yapılan bir ankete göre Amerikalılar, o dönem tanınmış tüm isimler arasında en fazla güveni yüzde 72 oranla CBS akşam haberlerinin sunucusu Walter Cronkite için gösterir (Ladd, 2010: 88). Ancak son dönemde ABD’de yapılan anketler ve araştırmalar, halkın medyaya yönelik şüpheciliğinin giderek arttığını ortaya koyar. Araştırma şirketi Gallup’un 2015 yılında yaptığı anketin sonuçları, Amerikan halkının basına güveninin ne kadar düşük olduğunu göstermektedir. Ankete göre 10 Amerikalıdan sadece 4’ü medyaya güvendiğini belirtir. 1999’da halkın yüzde 55’i medyaya güven duyarken bu oran 2015’te yüzde 40’lara düşer. American Press Institute ve Associated Press-NORC Center for Public Affairs Research’ün ortak yürüttüğü Media Insight Project programının, 2016 yılında yayımladığı araştırmasında da Amerikalıların sadece yüzde 6’sı medyaya “çok güvendiğini” ifade eder. Bu oran, ABD’de şu ana kadar medyanın halkın güvenini almada karşı karşıya kaldığı en kötü oran olarak gösterilmektedir. Bu noktada genel anlamda bakıldığında birçok Amerikalının, basının, daima otoriteyi gözetleyen ve kendilerine enformasyon akışı sağlayan özgür ve tarafsız bir kurum olmasını istediği ama buna rağmen basına ve gazetecilere karşı önyargılar ve derin şüpheler beslediği ortaya çıkmaktadır.

Sinemada gazetecilerin imajını inceleyen çok az sayıda araştırmacı, toplumun basına yönelik bu ikircikli tutumunda filmlerin de etkisine işaret eder. Alandaki ilk eserleri veren Howard Good, kitabında, dünyaya dair kendi deneyimlemeleri dışındaki ilk izlenimlerinin hep film ve TV’den geldiğini ve en kalıcı olanları da onların oluşturduğunu (1989:1) belirtir. Bu alanda çeşitli araştırmalara imza atan Matthew Ehrlich ile Joe Saltzman, kamuoyunda basına yönelik olumlu veya olumsuz düşüncelerin, popüler kültürdeki gazeteci imajı tarafından da

şekillendirildiğine dikkati çekerek (2015: loc¹. 460), bunun nedenini şöyle ifade eder:

“Çok az insan bir haber merkezini ziyaret etmiştir veya gazetecilerin haberlerini yaptıkları yeri görmüştür. Onların gazetecilerin ne olduğu ve ne yaptıklarına dair fikirleri, daha çok kitaplarda, kısa hikâyelerde, çizgi romanlarda, filmlerde, televizyon programlarında, oyunlarda ve karikatürlerde gördükleri, okudukları gazeteci karakterinden gelmektedir” (2015: loc.79).

Dahası Saltzman (2005) konuyu bir adım daha ileri götürerek, kamuoyunun hafızasının gerçek ile gerçek olmayan arasında çok nadir ayırım yaptığını, bu nedenle de filmlerdeki gazeteci ile gerçek gazeteci imajının girift şekilde zihinlerde yerini aldığını savunur. Bu noktada Loren Ghiglione ve Saltzman (2005), Amerikan halkının bir yandan basını yücelten diğer yandan basına yönelik şüpheci tavrına işaret ederken, bunda popüler kültür ürünlerinin etkisinin bulunduğunu kaydeder. İkili bu noktada şunları şu ifadeleri kullanır:

“Amerikan halkının birçoğunun kendi özgür basınına yönelik karşıt duygularının basit ve karmaşık bir nedeni var. Çünkü filmlerde ve televizyon ekranında basın bu şekilde ortaya çıkıyor (...) İzleyiciler, medya hakkında yüzyıl boyunca kamu hafızasında kalacak tekrar tekrar sunulan bir algı edindi. Günün sonunda bu imajların doğru veya tamamen kurgusal olması önemli değil. Bir TV programından diğerine, bir filminden ötekine, bunları izleyen milyonlar için bu imajlar gazetecileri ve medyayı tanımlamakta” .

Thomas Zynda (1979) da çalışma şeklinin ayrıntılarıyla bilinmemesi, toplumda önemli yerinin bulunması ve mesleğe bir tür “gizem” katılması nedeniyle basının Hollywood tarafından ilginç bir meslek olarak görüldüğünü ve gazetecilere filmlerde bolca yer verildiğini belirterek, “Çok az sayıda kurum, yönetmenlerin bu kadar devam eden ilgisini çekmiştir. Kamunun basına yönelik imajında asıl tekele aslında Hollywood sahiptir” değerlendirmesini yapar.

Aslında filmlerdeki gazeteci karakterleri oluşturulurken sonuçta gerçek hayattaki gazetecilerden esinlenilmektedir. Ancak buradaki sorunsal, Hollywood’un hem

¹ Loc: Location-yer anlamında kullanılmaktadır. Kitap, dijital ortamda, Amazon Kindle üzerinden okunmuş olup, “loc.”, ilgili kısmın dijital kitap içindeki yerine işaret etmektedir.

gazeteciliğin doğasını geniş kitlelere gerçekçi şekilde yansıtabilme hem de istediği şekilde değiştirerek veya daha abartılı konumlandırabilme özgürlüğünün olmasıdır. Nitekim Hollywood'un gazetecileri daha çok olumsuz yansıttığını düşünen Ghiglione (1999), filmlerdeki gazeteci karakterlerinin "sadece gerçek gazetecilerin sirklerde bulunan eğlence evindeki ayna refleksi gibi" olduğunu söyler.

Bu açılarından bakıldığında filmlerde yaratılan imajların, toplumun hafızasında yer edindiği, gazetecilerin imajını da sadece kendilerinin, sektörün ve diğer unsurların değil aynı zamanda sinemada yaratılan, inşa edilen imajın da belirlediğini ya da en azından katkı sağladığını söyleyebiliriz. Saltzman'ın belirttiği gibi kamuoyunun bunlar arasında belirgin ayırım yapmaması ise sinemanın sunduğu/sunacağı gazeteci imgesinin hem basın ve gazetecilerin itibarını hem de toplumun basına bakışını etkileyebileceği ortaya çıkmaktadır. Bu da Amerikan sinemasında devamlı sunulan "Hollywood tekeliindeki imaj"ın ne olduğunu, nasıl geliştiğini veya değiştiğini, hangi mit ve söylemlerle temellendirildiğini incelemeyi önemli ve gerekli kılmaktadır. Ehrlich ve Saltzman, bu gerekliliği şu sözlerle anlatırlar:

"Ana neden basit: Öncelikle, gazeteciliğin kendisi, kendimizi yönetebilmemiz için ihtiyaç duyduğumuz hikayeler ve bilgileri bizlere sunmakla görevli. İkincisi gazeteciler popüler kültür için hazır ve nazır karakterlerdir ve bu karakterler, daha fazla olmasa bile gerçek basın kadar insanların basına yönelik bakış açılarını şekillendirebilirler. Üçüncüsü, popüler kültür, gazeteciliğin ne olduğu ve ne olması gerektiğine yönelik düşünmeyi sağlama noktasında güçlü bir araç (2015: loc.66)."

Bu süreçte Hollywood'da gazeteciliğin ele alındığı filmlere bakıldığında ise sinema tarihi boyunca birçok yapım bulunduğu görülmektedir. Bunlar, 1931'de gösterime giren *Front Page* (Billy Wilder) filmiyle başlar. Daha sonra Hollywood'un, gazetecileri herhangi bir film içerisine rahatlıkla yerleştirebileceklerini fark etmesiyle romantik aşk filmlerinden dramalara, komedi yapımlarından korku filmlerine, birçok türde gazeteci karakterine rastlanmaya başlanır. Bu, ana karakterin gazeteci olmasından yardımcı karakterlere, ana karaktere soru soran gazetecilerden basın toplantısı sahnelerine kadar çok çeşitli şekillerde gazetecilik pratiklerinin beyaz perdeye yansması şeklinde kendisini gösterir. *The Front Page*'i bu alanda önemli filmler olarak 1941'de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941),

1951'de de *Ace in the Hole* (Billy Wilder, 1951) gibi önemli filmler takip eder. 1970'lere gelindiğinde de *The Parallax View* (Alan J. Pakula, 1974) ve *Network* (Sidney Lumet, 1976) gibi filmler dikkati çeker.

Gerçek gazetecilerin yaptıklarının sinemanın konusu haline gelmesi ise ABD'de Watergate skandalını ortaya çıkaran gazeteciler Carl Bernstein ve Bob Woodward'ı anlatan *All President's Men* (Alan J. Pakula, 1976) ile 1976'da başlar. 1980'lere gelindiğinde, daha önceki 10 yıllara göre doğrudan gazetecilik mesleğini ele alan filmlerde artış görülür. Ancak bunların çoğunluğu kurmaca filmlerdir. 1990'larda gazetecilikle ilgili 1980'lerde başlayan ivme devam eder. 2000'lerde ise gazetecilikle ilgili senaryosu gerçek hikâyeye dayanan filmlere Amerikan sinemasında yer verilme oranı artar. Bu şekilde sinema tarihine baktığımızda gazeteci karakterlerine yer verilmesinin, yıllar içinde artarak devam ettiği görülür.

Bu noktada, halkın basına yönelik ikilemlili yaklaşımı ile ABD'deki basına dair araştırmalar ve Hollywood'un aynı dönemi birlikte ele alındığında, bir yanda kamuoyunda gazetecilere güven azalırken diğer yanda sinemada gazetecilikle ilgili filmlerde artış olduğu dikkati çekmektedir. Buradan hareketle Hollywood'un, halkın gazetecilere yönelik düşen güvenine filmler vasıtasıyla katkı mı yaptığı, yoksa bunun karşısında bir frenleme mekanizması olarak mı çalıştığı sorusu ortaya çıkmakta, bu da yine sinemanın gazeteci bağlamında sunduğu imajlarının ne olduğunu incelemeyi önemli kılmaktadır.

Ancak, basın imajı ile filmler arasındaki bu önemli etkiye işaret edilmesine, sinema tarihinde gazetecilik 1930'lardan bu yana kayda değer oranda sinemanın konusu olmasına karşın gazetecilerin sinemadaki imajına yönelik gerek ABD gerek dünya genelinde çok az sayıda bilimsel çalışma yapıldığı dikkati çekmektedir.

Richard R. Ness'in, 1997'de basılan *Hunter Manşetinden Superman'e: Gazetecilik Filmografisi* (*From Headline Hunter to Superman: A Journalism Filmography*) kitabı, şu ana kadar gazetecilerin sinemadaki imajına yönelik yazılan en iyi eserlerden biri olarak gösterilmektedir. Bu filmografide, 1996 yılına kadar 2 bin 165 filmde gazetecilerin nasıl tasvir edildiği yer almakta, bunun yanında gazetecilerin temsili açısından sinema tarihinde önemli filmler olarak görülen *Front Page* (Lewis

Milestone, 1931), *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), *Ace in The Hole* (Billy Wilder, 1951) ve *Broadcast News* (James L. Brooks, 1976) hakkında daha detaylı tartışmalar sunulmaktadır. Kitap ayrıca, bu alanda sessiz filmler, 1930 ve 1940'ların düşük bütçeli filmleri ile TV filmleri bağlamında gazeteciliğin sunumuna dair kapsamlı değerlendirme sunan ilk kitap olarak da adlandırılmaktadır.

Kanadalı basın mensubu Alex Barris tarafından 1976 yılında kaleme alınan *Basını Durdurun! Amerikan Filmlerinde Basın Mensupları (Stop The Press! The Newspaperman in American Films)* kitabı da filmlerde muhabirlerin temsili açısından bugüne kadar yazılmış en iyi kitaplardan biri olarak tanımlanmaktadır. Hollywood'daki gazetecilik filmleri üzerine en iyi kataloglama olarak gösterilen kitabında Barris, filmlerdeki gazetecilik temsillerini "suçluları yakalayan gazeteciler, skandal peşinde koşan gazeteciler, mücadeleciler gazeteciler, deniz aşırı ülkelere giden gazeteciler, insan olarak gazeteciler, okurlarını ağlatan yazılar yazan gazeteciler, editörler ve yayıncılar, kötü adam olarak basın çalışanları" adı altında kategorilere ayırmıştır.

ABD'de gazetecilerin sinemada temsili konusunda ayrıca Howard Good, 1989 yılında *Toplumdan Dışlanmış Kimse: Günümüz Filmlerinde Gazeteci İmaji (Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film)* alandaki ilk kitaplardan olma özelliğini taşımaktadır. Yazarın, ayrıca bu alanda 1998 yılında yayımladığı *Kadın Muhabirler: Cinsiyet, Gazetecilik ve Filmler (Girl Reporter: Gender, Journalism and Movies)* ile *Sarhoş Gazeteciler: Film Stereotipinin Biyografisi (The Drunken Journalist: The Biography of a Film Stereotype)* kitapları bulunuyor. Ayrıca, bu alanda 2008 yılında Good'un editörlüğünü yaptığı *Gazetecilik Etiği Filmlere Uzuyor (Journalism Ethics Goes to the Movies)* eseri yer almaktadır.

Bunun yanında yine alandaki az sayıdaki araştırmacılardan Matthew C. Ehrlich, 2004 yılında yayımladığı *Filmlerde Gazetecilik (Journalism in the Movies)* adlı kitabında, Hollywood'un halkın basına yönelik bakışını nasıl şekillendirdiğini incelemektedir. Saltzman ise 2003 yılında basılan *Frank Capra ve Amerikan Filmlerinde Gazetecinin İmaji (Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film)* kitabında Capra'nın filmlerinde gazetecinin sunumunu ele almaktadır.

Brain McNair tarafından yazılan ve 2010 yılında basılan *Filmlerde Gazeteciler: Kahramanlar ve Kötü Adamlar (Journalists in Film: Heroes and Villains)* kitabında ise 1997-2008 yıllarına odaklanılarak bu dönemdeki filmlerde gazetecilerin nasıl tasvir edildiği ile kadın muhabirler, savaş muhabirleri ve halkla ilişkiler profesyonellerinin sinemadaki imajı incelenmektedir. Gazetecinin sadece film değil, karikatür, radyo, roman ve reklamlar gibi diğer alanlarda da temsile dair en güncel yayın ise 2015 baskılı Ehrlich ile Saltzman tarafından yazılan *Kahramanlar ve Kötü Adamlar: Popüler Kültürde Gazetecinin İmajı (Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Populer Culture)* eseridir. Kitapta, popüler kültürde oluşturulan gazeteci imajının halkın basına yönelik bakışını da şekillendirdiği belirtilir. Bunun yanında Sarah Lonsdale'in İngiltere odaklı *İngiliz Romanları ve Filmlerinde Gazeteciler (The Journalist in British Fiction and Film: Guarding the Guardians from 1900 to the Present)* kitabı 2016 yılında yayınlanmıştır.

Bu konuda, üniversiteler bazında sadece University of California'da Saltzman liderliğinde Gazetecilik Bölümü'nde "Popüler Kültürde Gazetecinin İmajı (IJPC)" projesi yapılmaktadır.² Bu proje, alandaki tüm çalışmalara dair bilgi veren ve gazetecilik filmleri hakkında zengin bir veri bankası sunan, konuya dair en özgün proje niteliğindedir. Alanda bu konuda bazı makaleler ve tezler de yer almaktadır ancak bunların çoğunluğunun 1990 veya 2000'lerin başına ait olduğu görülmektedir. Bu konuda yapılan tezler IJPC (2017) tarafından şöyle sıralanmaktadır:

- Hawaii Üniversitesi'nde Maxwell Taylor Courson'un 1976 yılında yazdığı, yayınlanmamış doktora tezi "Gazete Filmleri: Amerikan Filmlerinde Kahraman Olarak Haber Toplayıcılarının Yükselmesi ve Düşüşünün Analizi: 1900-1974".
- Michigan State Üniversitesi'nde Norma Green'in 1993 yılında hazırladığı doktora tezi "Filmlerde Amerikan gazetecisi Mitolojisine Yönelik Vaka Çalışması olarak Ön Sayfa Filmi".

² Bu proje aynı zamanda çalışmamızdaki literatür çalışmaları hakkında fikir ve bilgi edinmemiz noktasında temel rehberimiz/kaynağımız olmuştur.

- California State Üniversitesi'nde Jeremy Martin tarafından 2004 yılında hazırlanan, "Basın Locası için Tezahürat Yok: Filmlerde Spor Gazetecilerinin Stereotipi" adlı tez çalışması.
- Notre Dame Library Üniversitesi'nde Caroline Graham Austin'in 1996 yılında yazdığı, "Baskılama: Amerikan Filmlerinde Kurmaca Kadın Gazeteci" tez çalışması.
- Maryland Üniversitesi'nde Carol Maria McCarthy tarafından 1991 yılında hazırlanan, "Aptallar, Kötü Adamlar, Problemlili Kişiler: Popüler Amerikan Filmlerinde Gazeteci İmajı" tezi.
- South Florida Üniversitesi'nde Bill Bilodeau'un 1994 yılında hazırladığı, "Oscar Kazanan Filmlerde Gazetecinin Temsili: 1927-1993: Kalitatif Analiz" tezi.
- Bowling Green State Üniversitesi'nde Barbara A. Brucker'ın 1980 tarihli "Popüler Kahraman olarak Gazeteci veya 'Gökyüzünde, bu bir Kuş, bu bir uçak, bu Clark Kent'" tezi.
- South Florida Library Üniversitesi'nde Charles E. McKenzie'nin 2001 yılında yazdığı, "Gerçek Dünya: Sinematik Gazetecilerin Çalışması ve Onların seyirciye gazetecilik hakkında öğrettikleri" adlı tez.

Bu çalışmalara bakıldığında özellikle 2000'lerden sonra Amerikan sinemasında gazetecilikle ilgili çekilen filmlere dair çalışmaların çok sınırlı kaldığı, var olanların da daha çok en son 2008 yılındaki filmleri kapsadığı görülmekte, özellikle 2010'dan sonra bu alandaki çalışmalar noktasında ciddi boşluk olduğu ortaya çıkmaktadır.

Türkiye'de ise bu konuyu ele alan herhangi bir çalışmaya araştırma sırasında ve Yükseköğretim Kurulu Başkanlığının (YÖK) Ulusal Tez Merkezi arşivinde henüz rastlanmamıştır. Halkla ilişkiler çalışmalarındaki imaj araştırmalarında da daha çok siyasal iletişim, liderlik, reklam ve kurumsal imaj gibi konulara odaklandığı görülmektedir. Gazetecilik ve sinema alanlarında da bu mesleğin filmler yoluyla sunumu hiç ele alınmamıştır. Bu noktada, gazeteci imajının filmler yoluyla yaratımına dair Türkiye'de yine araştırmamızda ve YÖK'ün arşivinde kaynak bulunamamıştır.

Tüm bunlar ışığında, sinema tarihinde gazetecilik ve basına yönelik Türkiye’de hiç araştırma olmayıp ABD ve dünya genelinde de çok sınırlı sayıda araştırma yapıldığı, özellikle de son yıllardaki filmlere dair güncel araştırma eksikliği bulunduğu dikkate alındığında bu çalışmanın odak noktasını, Amerikan sinemasında son dönemde, 2010’dan sonra, tamamen kurmaca ve gerçek hayattan hikâyelere dayanan kurmaca filmlerde inşa edilen gazeteci imajı oluşturmaktadır. Ayrıca bu dönemde halkın basına güveninin en düşük seviyelere inmesi, iletişim teknolojilerindeki değişim ve dönüşümün gazetecilik mesleğini, pratiklerini ve gazetecilerin imajını 1990’lardan başlayarak 2000’lerde keskin şekilde değiştirmeye başlaması da son döneme odaklanmayı daha uygun kılmaktadır.

ABD’de son dönem çalışmalarındaki eksiklikler, Türkiye’de ise bu alanda hiç araştırmanın olmaması göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmanın alana yeni katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, imajın çalışmalarının halkla ilişkiler alanında ciddi yere sahip olması, sinemanın imaj oluşturmada kitleler üzerinde etki yaratması ve basın da kamuoyunun bilgiye ulaşmasında önemli araç olması dolayısıyla sinemada oluşturulan gazeteci imajının incelenmesinin iletişim biliminin tüm bu alt dallarına katkı getirebileceği ve alana özgün bir çalışma sunabileceği değerlendirilmektedir.

IJPC’nin verilere göre, ABD’de basın çalışanlarını konu alan dört binden fazla film ve televizyon programı ile içerisinde gazetecilerin bir şekilde yer aldığı sayısız TV yapımı ve filmler bulunmaktadır. Ayrıca, 2000’lere, özellikle de 2010’lara gelindiğinde gazetecilikle ilgili hem kurgusal hem de gerçek hikâyelere dayanan kurmaca filmlere Hollywood’un ilgisinin arttığı görülmektedir. Bu açıdan tezin kapsamı, ana karakterin gazeteci, filmin ana konusunun da gazetecilik olduğu, tamamen uydurulmuş veya gerçek hikaye temelli kurmaca Hollywood filmleriyle sınırlandırılmıştır. Ancak burada gazeteci kavramı sınırlı şekilde yazılı basın olarak değil, önceki literatür çalışmalarında olduğu gibi gazete ve TV muhabiri, haber programı muhabiri, yapımcısı gibi habercilik işini yapan tüm profesyonelleri kapsayacak şekilde ele alınmaktadır. Böylelikle daha derinlikli analiz yapılabileceği düşünülmektedir.

Bu noktada Hollywood'da 2010 yılından sonra yapılan tezin kapsam ve sınırlılıkları dahilindeki, basın odaklı, gazetecilik veya gazetecilik pratikleriyle ilgili ana karakteri gazeteci olan belirgin filmler şöyledir:

“*The Girl With the Dragon Tattoo* (David Fincher, 2011), *The Company You Keep* (Robert Redford, 2012), *Anchorman-2* (Adam McKay, 2012), *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), *Kill The Messenger* (Michael Cuesta, 2014), *Truth* (James Vanderbilt, 2015), *True Story* (Rupert Goold, 2015), *Spotlight* (Tom McCarthy, 2015), *Christine* (Antonio Campos, 2016)”.³

Bu filmlerden *The Girl With the Dragon Tattoo* ve *The Company You Keep* daha çok macera ağırlıklı geliştiği, *True Story* ve *Christine* her ne kadar mesleki söylemler içerse de daha çok bireysel hikayeye odaklı olduğu, *Anchorman-2* de komedi türüne girdiği için elenmiştir. *Spotlight* ideal gazeteci imajı bağlamında ideal kahraman örnelemi, *Nightcrawler* ise tam tersine gazetecilik kodlarını kırdığı için anti kahraman örnekleri olarak seçilmiştir. *Truth* ve *Kill The Messenger* da gazetecinin eksik kahraman kalması ve siyasal baskılara maruz kalması gibi benzer konu yapılarına sahiptir. Ancak iktidar-basın karşıtlığı daha belirgin sunulduğundan *Truth* seçilmiştir. Bu üç film, ideal ve eksik kahraman ile anti kahraman olarak Amerikan sinemasında sunulan üç farklı gazeteci imajının örneklemini temsil ettiğinden buradaki çözümlerinin bize genel fikirler verebileceği düşünülmektedir.

Anlatı tarzı açısından değerlendirildiğinde ise bu filmler, klasik anlatı yapısına sahip ancak bunları yer yer kırarak çağdaş anlatıya yaklaşan filmler olarak belirlenmiştir. Sinemada, temeli Aristoteles'in tragedyasına dayanan ve kuralları Griffith tarafından ortaya konan geleneksel anlatı (klasik Hollywood anlatısı), temelde düzen, düzenin bozulması, bununla bağlantılı olarak çatışma ve sonunda düzenin yeniden kurulması şeklinde neden-sonuç ilişkisine dayanan, çizgisel bir anlatım sunan, özellikleri keskin şekilde belirlenmiş ana karakter merkezli bir anlatı yapısı sunar. Olayların çözülmesi ve düzenin yeniden kurulmasıyla da

³ *The Post* (Steven Spielberg, 2017) filmi, bu çalışmanın sonlarına doğru 8 Ocak 2018'de Türkiye'de vizyona girdiğinden, film seçmeleri sırasında yer alamamıştır. O nedenle burada verilmemektedir.

seyirci Aristoteles'in *katarsis* dediği rahatlama ve arınma yaşar (Topçu, 2005: 3). Bu noktada klasik Hollywood anlatısında gerçeğe uygun dekor, kostüm, aydınlatma ve oyunculukla seyirciye film izlettirdiğini unutturma, yani "görünmezlik" sağlanır (Topçu, 2005: 4). Sinemada 1950'lerde ortaya çıkan çağdaş anlatıda ise gevşek bir olay örgüsü yer alır ve hatta bazen olay örgüsü de bulunmaz. Klasik Hollywood anlatısının aksine kesin sınırlarla çizilmeyen karakterler belirsizlikler taşır. Filmlerde neden-sonuç zincirinin sonunda çatışmaların çözülmesi zorunluluğu yoktur. Bu tür yapımlarda yönetmenin varlığını sık sık seyirciye hissettirdiği, böylece de onları filme dahil etmek yerine yabancılaştırmayı tercih ettiği görülür (Schatz'dan aktaran Topçu, 2005: 6). Bu çalışmada *Spotlight* ve *Truth* geleneksel anlatıya daha yakın dururken, *Nightcrawler* iki anlatı türünün özelliklerini harmanlamaktadır.

Bu noktada bu filmleri incelerken yola çıktığımız varsayımlarımız şunlardır:

- Sinema yoluyla da gazeteciler hakkında olumlu ve olumsuz imajlar inşa edilmektedir
- Filmlerde gazeteciler ya "kahraman" ya da "kötü adam" olarak kurulmuştur
- Hollywood gazetecilik filmlerini sektöre mesajlar vermek için de kullanmaktadır
- Hollywood'da gazetecilik filmleri üzerinden toplumsal/siyasal söylemler de kurulmaktadır
- Gazetecilerin temsilinde erkek egemen/geleneksel ataerkil bir anlatım hakimdir.

Çalışmada izlenen yönteme geçmeden önce, geçmiş çalışmaların çerçevelerine bakıldığında, gazeteci imajına yönelik araştırmaların şu ana kadar daha çok içerik analizi ağırlıklı kaldığı görülmektedir. Burada da daha çok filmlerde tekrarlanan gazetecilerin karakter özellikleri ve kategorileştirmesi üzerinde durulmuştur. Ancak filmler, sadece belirli stereotip oluşturmakla kalmazlar, toplumsal yaşamın söylemlerini kodlayarak sinemasal anlatılar biçimine dönüştürürler. Dolayısıyla sinema, sektörel, siyasi ve toplumsal söylemlerin de inşa edildiği bir platformdur. Bu nedenle filmlerin ve filmlerdeki gazeteci karakterinin, sadece kategorileştirme, niteliksel özellikler açısından değil, inşa ettiği, pekiştirdiği veya değiştirdiği mitler ve

bu bağlamda kurduğu söylemler açısından da ele alınması ve sektörel, toplumsal ve siyasal bağlamda da değerlendirilmesi sinemada inşa edilen ve sürdürülen gazeteci ve gazetecilik imajlarının daha derin, daha geniş açıyla ve daha doğru anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu noktada, 2010 sonrası filmlerde oluşturulan gazeteci imajını ortaya koyabilmek açısından çalışmamızda, nitel yöntem altında karakter ve söylem analizi birlikte kullanılmaktadır.

Bu bağlamda karakter analizinde toplumsal ve mesleki temsiller üzerinden hareketle filmlerde gazeteciyi kuran kodlara bakılarak bu karakterlerin analizi yapılmaktadır ve sınıflandırılmıştır. Bu kategorileştirmede 2010 sonrası film gazetecilerinin hangi kategoriye daha çok uyduğu incelenmektedir.

Çalışmada söylem analizinde ise metindeki görsel veya sözel, örtük veya doğrudan sunulan arketipler, mitler, ideolojiler ve onların kodlarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Söylem analizinde hem metin hem de metinlerarası söylemler ele alınmaktadır. Bu noktada analizin ilk ayağında, filmlerde yaratılan mitler incelenirken, Joseph Campbell ve Christopher Vogler'in kahramanın yolculuğu modeli kullanılmaktadır. Bu noktada gazetecinin özne konumlandırılması açısından A.J. Greimas'ın anlatı sözdiziminin dörtlü şemasından da yararlanılmaktadır. Campbell ve Vogler, her kültürün masal ve mitlerinde yüzeyde farklı kahramanlar ve olaylar gerçekleşiyor gibi görünse de tüm mit ve masalarda kahramanların, yolculuklarında hep aynı arketipsel modeli takip ettiğini belirtir. Campbell'e göre her hikâyede kahraman benzer yolculuğa çıkar, benzer aşamalardan geçer ve sonunda zaferle ve dönüşerek eve geri döner. Bu yolculuk temelinde de aslında toplumsal sorunlara, çözümsüzlüklere dair çatışmalar çözülür, bu konudaki mitler pekiştirilir ve var olan durum tekrar meşrulaştırılır. Greimas'ın şemasında da Arayan bir Özne bir sözleşme yaparak, istek, bilgi ve güç kiplerini aradığı Edinç, ardından bunları kullandığı Edim evresinden sonra Tanınma ve Yaptırım elde eder. Sonuçta ya Doğruluk veya Özerk Özne'ye evrilir ya da başarısız kalır. Çalışmamızda, gazeteci karakterinin benzer bir yolculuktan ve Özne sürecinden geçip geçmediğine ve bu süreçte yaratılan söylemlere bakılmaktadır.

Arketipler bağlamında ayrıca, Robert Ray'in Campbell'in kahraman kavramını biraz daha genişleterek ortaya koyduğu, Ehrlich, Saltzman ve Good'un gazeteci karakteri bağlamında katkı sağladığı "resmi" ve "aykırı/sistem dışı" kahraman ve "kötü adam" mitleri ile Lule'un haberler hakkında ortaya koyduğu "Kahraman, Günah Keçisi, Sahtekâr, İyi Anne, Sel, Öteki Dünya ve Kurban" mitlerinden de yararlanılmaktadır.

Söylem analizinin ikinci ayağında ise filmler yoluyla inşa edilen sektörel ve toplumsal/siyasal mitler ile mesajlara bakılmaktadır. Nitekim toplumsal ve kültürel ürün olarak filmler, sadece kendi metinleri üzerinden iç bağlamlarıyla değerlendirildiklerinde bizlere daha kısıtlı bir bakış açısı sunarlar. Nitekim Hollywood ile ABD siyaseti arasındaki paralellikleri inceleyen Ryan'a (1989/2015) göre sinemasal söylem doğası gereği toplumsaldır⁴. Filmlerin dönemlerinin toplumsal gelişmelerinden ve ideolojisinden ayrı düşünülmemeyeceğine işaret eden Ryan ve Kellner, "Günümüzde, politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan kültürel temsil arenası sinema, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağı veya ne olacağı noktasında muhtelif temsil biçimlerinin kapışma zemini" der (1990/2010: 38). Dolayısıyla Kellner'a göre, filmler, belli bir bağlama oturtulduğunda dönemlerle ilgili önemli içgörüler sağlayabilir, toplumsal çerçeveyi aydınlatan diyalektik imgeler sunabilir, çevrildikleri dönem içinde meydana gelebilecek olayları tahmin edebilir, geleceğe dair öngörü sunabilirler. Bu noktada, tezde sektörel ve toplumsal/siyasal bağlamda metinlerarası çözümlemede Ryan ve Kellner'in dayandığı *teşhise yönelik eleştiri* yöntemi kullanılmaktadır. Metin-bağlam diyalektiği içeren bu yöntemde filmler toplumsal ve tarihsel bağlamıyla bağlantılı olarak yorumlanmaktadır. Başka bir ifadeyle bugünkü tarihsel dönemle ilgili eleştirel bir içgörü ve bilgi edinmek için filmlerden yararlanılmaktadır.

Bu noktada çalışmada,

- Gazetecilikle ilgili filmlerde gazeteci imajının hangi arketipler, mitler yoluyla, nasıl inşa edildiği,

⁴ Ryan'a göre (1989/2015) filmlerin çoğunluğu, yeniden kodlanan ve sinemasal söylemlerin parçası haline gelen önceden kodlanmış öğelere dayanır. Bu noktada ona göre, sinema sosyal söylemleri kullanır, yeniden üretir, filmler anlamın mevcut sosyal sistemlerinin, egemen sosyal söylemlerin ya da kodlanmış ilişki sistemlerinin içerisinde anlam ve değere sahip unsurlardan (karakterler, roller, sahneler ve diğerleri) meydana gelirler ve filmin en biçimsel boyutu bile seyircinin alımlamasını ve kod açmasını sağlayan algının sosyal kodlarını gerektirir.

- Filmlerde gazetecilere yönelik hangi kategorileştirme olduğu ve ne tür tekrarlanan stereotipler yaratıldığı,
- Filmlerdeki gazeteci imajları üzerinden ne tür sektörel söylemler inşa edildiği
- Filmlerin gösterime girdikleri dönem/döneme dair nasıl toplumsal/siyasal söylemler geliştirdiği ve belirli öngörüler ortaya koyup koymadığı

ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Böylelikle çalışmamızda, hem metin içi hem metinlerarası analiz yapılarak, filmlerdeki gazeteci karakterinin özellikleri, mitik yapısı, filmlerin mitik yapısı, çekildikleri dönemlere dair basın ve topluma yönelik çatışma, imkân, kriz ve kaygıları nasıl ele aldıkları ve ne tür mesajlar verdikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Bu noktada çalışmada, filmlerdeki gazeteci imajı bağlamında, gazeteci karakterinin yanı sıra Amerikan siyaseti, basın ve Hollywood ilişkileri konusunda da bir anlayış ortaya konulmaktadır. Bu açıdan çalışmanın sinemayla olduğu kadar sinema-basın-iktidar ilişkileriyle de ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Böylece Amerikan sinemasında gazeteci imajına dair daha kapsamlı bakış sunulabileceği düşünülmektedir.

Bu bağlamda, tezin birinci bölümünde önce genel perspektifte ABD’de, gazeteciliğin filmlerin konusu olmaya başladığı 1900’lerin başından günümüze kadar ülkedeki basın ile sinemada gazetecilik filmlerinin süreçlerine bakılmaktadır. Ardından Amerikan sinemasındaki gazeteci imajına dair literatür çalışmaları ele alınmakta, filmlerde kullanılan mitler değerlendirilmektedir. Birinci bölümde son olarak literatür çalışmalarında ortaya konan gazeteci karakterlerinin kategorileştirilmesi incelenerek ve bunlardan yola çıkılarak filmlere dair yeni tür gazetecilik kategorileştirilmesi yapılmaktadır.

Tezin ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümünde, örnekleme oluşturan sırasıyla *Nightcrawler*, *Truth* ve *Spotlight* filmlerindeki kahramanların yolculukları ve özne olarak arayış süreçlerinin çözümlemeleri yapılmaktadır.

Tezin dördüncü bölümünde, önceki üç bölümdeki yolculuk süreçleri sonucu ortaya çıkan arketip ve yolculuk modelinin genel değerlendirmesi ve karşılaştırması yapılmaktadır. Ayrıca bu bölümde, yine önceki üç bölümde ortaya konan gazeteci karakter özellikleri yeni kategorileştirme bağlamında ele alınacak, filmlerde devam eden stereotipler çıkarılmaktadır.

Tezin son bölümünde ise filmin sektörel ve toplumsal/siyasal söylemleri ve günümüze yönelik mesajları değerlendirilmektedir.





BÖLÜM I

SİNEMA TARİHİNDE GAZETECİLİK VE GAZETECİ İMAJI

Günümüz sinemasında gazeteci imajına bakabilmek için bu bölümde öncelikle gazetecilerin sinema tarihinde nasıl ele alındıkları, ardından literatüre dayanarak sinemada inşa edilen gazeteci imajını incelenmektedir. Bu bağlamda Amerikan sinemasında kullanılan mitler ile gazeteci karakterine yönelik oluşturulan kategorileştirme de değerlendirilmektedir.

1.1. Amerikan Sinema Tarihinde Gazetecilik

Amerikan sinemasında gazeteci imajını belirleme noktasında öncelikle sinema tarihindeki gazetecilik filmlerine genel bir bakış yararlı olacaktır. Bu noktada, sinemanın toplumdaki ve toplumsal süreçlerden bağımsız olmadığı dikkate alındığında ülkedeki basının da bu süreçte geçirdiği evrelere genel olarak bakmak ve bunları karşılıklı sunarak yansıtmak, bütünü daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Sinemada konu ve karakterlerin gelişimlerine bakıldığında, filmlerin aslında popüler olması isteniyorsa izleyicilerin kültürel değerleri ve davranışlarını pekiştirmesi gerektiği (Maland'dan aktaran Good, 1989: 2) görülmektedir. Good, bu bağlamda yönetmenlerin kamuoyunun fikirlerini takip ettiklerini, dolayısıyla gazetecilikle ilgili filmlerin anlatı kalıplarının da kamuoyu ile basın arasındaki ilişkinin yansıması ve simgesi olduğunu söyler (1989: 2). Bir kurumdaki bozulma belirtilerinin, filmlere çok daha önceden yansıdığı görüşlerine dikkati çeken Ehrlich de gazetecilik sektöründeki kırılmalar ve bozulmalarla Hollywood'da olumsuz gazeteci imajlarının ortaya çıktığını, bu durumun "kanserin yayılmasının bir yansıması" olduğunu dile getirir (2004: 3). Bu bağlamda, Hollywood sinemasında gazetecilerin nasıl ele alındığını dönemselleştirilerek incelemek bize çalışmamız açısından öngörü sunacaktır.

1.1.1. 1900'lerin Başındaki Gazetecilik ve İlk Dönem Sinemasında Gazeteciler

ABD'de ilk gazete 1690 yılında basılmış olmasına rağmen bu çalışmada basın tarihi, basının 1800'lerin sonlarından itibaren romanlar, tiyatrolar ve sonrasında sinemada ele alınmasına paralel işlenecektir.

Christopher Daly, ABD'de "Yıldızlı Dönem" olarak bilinen 1865-1900 yılları sonrasına doğru, 1890'larda iki modelin ortaya çıktığını ve her ikisinin de günümüze kadar geçerliliğini koruduğunu belirtir. Bunlardan ilki New York'ta Joseph Pulitzer'in *World* ile William Randolph Hearst'ın *Journal* gazetelerinin rekabetlerinden ortaya çıkan "sarı basın" anlayışıdır. Pulitzer ve Hearst'ın geliştirdiği bu modelde, habere öncelikle "insan dramlarının yer aldığı iyi hikaye" olarak bakılır (Daly, 2012: loc.3057). Bu noktada sarı basın döneminde, daha çok orta sınıf ile çalışan kırsal kesimi hedef alan, büyük puntolarda manşetlerin atıldığı, sansasyonel, dedikodu içeren, sahte haberlerin de yer aldığı, bol görsellerin kullanıldığı ama aynı zamanda skandal ve yolsuzlukların da konu edinildiği bir habercilik türü gelişir.

Sarı basının bu sansasyonel ve yönlendirici tutumu, Küba'nın başkenti Havana'da, Şubat 1898'de, ABD'nin savaş gemisinin battığı zaman zirveye taşınır. O dönem basının savaş çıkarmaya bile kadir olduğu konusunda eleştiriler ortaya çıkar. Olay yaşandığında ABD Dışişleri Bakanlığına göre görgü tanıkları ve Küba hükümeti, gemide patlama olduğunu söylese de ABD'de yıllardır İspanyol karşıtı kamuoyu oluşturmaya çalışan gazete patronları Hearst ve Pulitzer, geminin batırıldığı senaryolarını yaymaya başlar. Hearst ve Pulitzer'in, ABD'nin müdahalesini isteyen agresif kampanyalara yönelmesinin de etkisiyle Mayıs 1898'de İspanyol-Amerikan savaşı başlar. Bu çoğu yanlış olduğu tespit edilen haberler, savaşın başlamasının doğrudan sebebi olmasa da birçoğuna göre bu yöndeki iklimi etkilemiştir (ABD Dışişleri Bakanlığı, 2017). Olaylara dair Hearst'e atfedilen ve doğruluğu kesin olmayan şu diyalog dönemin sarı basını özetler niteliktedir: Hearst, Küba'ya gönderdiği muhabirin, fotoğraf sağlayacak ortamın olmadığı yönündeki sözleri üzerine "Sen fotoğrafları sağla, ben de savaşı sağlarım" ifadesini kullanır (Daly, 2012: loc.2985). Ancak sarı basın, İspanyol-Amerikan savaşının aynı yıl sonlanmasıyla düşüşe geçer. Pulitzer, 1900'lerde sarı basın anlayışını terk eder.

Bu noktada Pulitzer, hükümet ve iş dünyasının yolsuzluklarını cesaretle ortaya çıkaran gazetecilik yaklaşımını geliştirir. Gazeteciliğe dair ilk okullardan birini kuran Pulitzer, Pulitzer Ödüllerini de başlatır (https://highered.mheducation.com/sites/dl/free/0073378917/.../har78917_ch01.pdf). İlk gazetecilik fakültesi 1908'de Missouri Üniversitesinde kurulur (Daly, 2012: loc.3408).

Daly, bu anlayışla ilgili "1900'lerde Pulitzer ve Hearst gibi sarı basın yayıncılarının, sansasyon habercilik tarzı basının değerinin düşmesi tehlikesi yarattı. Ancak artan sayıda gazeteci daha yüksek standartları tanımlayarak ve zorlayarak profesyonelliğin oluşmasının yolunu açtı" ifadesini kullanır (2012: loc.10102). Bu noktada Daly, bu dönemde gelişen ikinci gazetecilik modelinin ise haberi "gerçeklerin sunulduğu bilgiler" olarak ele alan model olduğunu kaydeder (2012: loc.3057). Dolayısıyla 1900'lerde, ülke "İlerlemeci Dönem"e (1890-1920) girerken basında da *muckraking*⁵ adı verilen gazetecilik hareketi başlar. Bu dönem basın, önemli iç reformlara yol açacak konulara imza atar. Örneğin dönemin en ünlü haberlerinden biri olan Ida Tarbell'in, Standard Oil Company'nin petrol tekelliliğine yönelik araştırmacı gazeteciliği sayesinde Roosevelt yönetimi, tekellilik karşıtı politikalarını artırır. Bu dönemdeki diğer iki önemli örneği Lincoln Steffens'in Minneapolis Belediyesindeki yolsuzluk haberi ve Pensilvanya'daki grevdeki madencilere gaddar muamele haberi oluşturur (Daly, 2012: loc.3215-3233). Bu üç haberin yarattığı dalgayla, gazetecilerin toplumsal sorunlarla ilgili haberlere ilgileri artar. Hükümetin yolsuzlukları, fabrika işçilerine haksız muameleler ve üst sınıfa yönelik önceliklerin ifşa edildiği dönem olur. Dolayısıyla, bu dönemde basın, sansasyonel eğilimlerin artmasına rağmen yine önemli konulara dair kamuoyu tartışmalarını etkilemede ciddi rol oynamaya devam eder. Ancak Daly'ye göre bu dalga, on yıl sonra, gazetecilerin yeni konulara yönelmesi, bu tarz dergilerin de finansman bulmada zorlanmasıyla hızını kaybeder (Daly, 2012: loc.3252).

Modern gazetecilik Birinci Dünya Savaşı'nda doğarken savaş sırasında 1917'de çıkarılan Espionage Act ve Sedition Act of 1918 nedeniyle basın özgürlüğü Wilson

⁵ Bu kavram, bu tür haberler sonrası dönemin ABD Başkanı Theodore Roosevelt'in, gazetecileri eleştirmek için "skandal habercisi" (*muckrakers*) ifadesini kullanmasıyla belirir. Ancak Başkan'ın beklediğinin aksine bu terim ileride araştırmacı gazetecileri tanımlayan onurlu bir kavrama dönüşür.

yönetiminin sansürüne maruz kalır (Daly, 2012: loc.3878). Ülkede 1916'ya gelindiğinde günlük gazete sayısı 2,461'e yükselir, basın sektörü yükselişe geçer (Daly, 2012: loc.4044). Savaşın etkisiyle özellikle 1920'lere doğru radyonun etkinliği de yükselmeye başlar. Ancak insanlar radyo bültenlerini dinlese de bu dönem hâlâ her şeyi gazeteler üzerinden takip etmeyi sürdürürler. Aynı zamanda 1920'lerdeki "caz gazeteciliği", toplumun en alt kesimlerindeki vatandaşlara ulaşmaya çalışır. Bu tür habercilikte basın, gangsterler, cinayet, cinsellik ve ünlülerin skandallarına yoğunlaşan haberlere yer verir (<http://history.journalism.ku.edu/1920/1920.shtml>). 1920'den itibaren basında, özellikle radyo ve televizyonculukta şirketleşme başlar (Daly, 2012: loc. 10114).

ABD'de 1930'lara gelindiğinde ise Büyük Depresyon denilen ekonomik durgunluk dönemi başlar. 1930'larda ekonomik krize rağmen radyolar büyümeye devam eder. Bunda bir kez aldıktan sonra radyoya para ödenmemesinin etkisi büyük olur. Radyo sahibi olan hane halkı 1927'de nüfusun yüzde 25'ini oluştururken, 1930'da yarısına, 1934 yılında da yüzde 65'e yükselir. Bu da 1920'lerin sonlarına doğru radyoculuğun belirli büyük şirketlerin elinde toplanmasına neden olur (Daly, 2012: loc.4627). Bu dönem aynı zamanda "Köşe Yazarlarının Dönemi"dir. Gazetelerde sosyal ve kültürel konularda düzenli editoryal bölümler yer alır. Bu dönem foto muhabirliğinin de baskın hale gelmeye başladığı yıllar olur. Tiyatrolarda her hafta haber bültenleri filmleri gösterilmeye başlanır (<http://history.journalism.ku.edu/1930/1930.shtml>).

Amerikan basınının, 1830'ların *penny* (kuruşluk) gazetelerinden 1880-1890'ların sarı basınına, oradan da 1920'lerin bulvar gazetelerine dönüşmesinin (Good, 1989: 103) yanı sıra 1890-1930 yıllarında şehirleşmenin artması ve gazetelerin dağıtımının kolaylaşmasıyla büyük kitlelere ulaşım imkânının ortaya çıkması gazetecilere ilgiyi artırır. Basının bu gelişimi edebiyat ve sanata da yansır. Özellikle 1800'lerin sonundan itibaren gerek romanlar gerekse tiyatro oyunlarında gazeteci karakterleri sık görülmeye başlar.

Good, 1890'lardaki ilk romanların gazetecileri kahraman olarak gösterdiğini ancak 1930'lara gelindiğinde eğitilmiş kesimlerin haberlere eleştirilerinin artmasıyla romanlarda gazetecilerin olumsuz resmedilmesinin arttığını kaydeder (1989: 11).

Yine de 1930'lara kadar gazetecilerin romanlar, tiyatro oyunları ve sinemada yan karakterler olarak yer aldığı görülür.

Gazeteciliğin ve gazetecilerin ana karakterler olarak sinema perdesinde geldiği ilk yapım 1931'de gösterime giren *The Front Page* (Billy Wilder) filmidir. *The Front Page*'in tek önemi "sinemada gazetecilik filmlerinin ilk örneği ve modelini" (Ehrlich, 2004: 21) oluşturması da değildir. Kendileri de bir dönem gazeteci olan Ben Hecht ve Charles MacArthur'un oyunundan sinemaya uyarlanan film, sonraki dönemlerde yaratılan neredeyse tüm gazeteci karakterleri veya gazetecilikle ilgili filmler için rol model/stereotip sunacaktır. Bu filmle oluşan haber için her şeyi yapan, aşkını terk eden, etik değerleri bulunmayan, sansasyon için yalan söyleyen, masumlara zarar verebilen, takım elbiseli, elinden sigarası düşmeyen, poker oynayan ve içen bir gazeteci imajı, sadece 1930'lara damgasını vurmakla kalmaz, günümüze kadar süren sinemada gazeteci imajının da temelini oluşturur.

The Front Page ile gazetecinin karakterler olarak beyaz perdede betimlenmesi 1930'larda *Five Star Final* (Mervyn Leroy, 1931), *In Blessed Events* (Ron Del Ruth, 1932) gibi filmlerde devam eder.

Bu aslında 1930'larda mafya filmlerinden sonra ortaya çıkan boşluğun gazeteci karakterler yoluyla doldurulmasının da bir yansımasıdır. Good'a göre, gangsterler gibi haberciler de arsızlık ve kurnazlıklarıyla perdede tanımlanır. Her ikisi de şehrin yarattığı bir bireydir, Amerikalıların ideoloji yerine eylem ve başarıya yönelik tercihlerini yansıtır ve bunaltıcı sosyal normlara karşı becerisini ve cesaretini ortaya koyan özgüvenli birey mitini somutlaştırır (Good, 1989: 14). Böylelikle sinemada gazeteciler ilk olarak 1930'larda, gangster karışımı, abartılı bir karakter olarak kendini gösterir.

1.1.2. 1940'larda ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler

ABD'de 1940'lı yıllar tansiyonların ve dönüşümlerin yılı olur. Büyük Depresyon'dan çıkan Amerikan halkı 1940'a yorgun ve temkinli girer ve halk, Pearl Harbor olayına kadar 2. Dünya Savaşı'na girmeyi reddeder. Ancak savaşın başlamasıyla milyonlarca Amerikalı orduya katılırken, "Murrow ve ekibi" gibi birçok kadın ve

erkek gazeteci de Avrupa'ya savaşı izlemeye gider. Bu dönem bu gazeteciler, savaş alanından haberlerle hem radyoda hem de televizyonda önemli etki bırakır ve ABD'ye döndüklerinde ünlü olurlar. Dolayısıyla bu dönem gazeteler hâlâ başarılarına devam etse de savaşta radyo insanların eğlence ve haberleri alma biçimi konusunda radikal değişikliklerin oluşmasında kritik rol oynar (<http://history.journalism.ku.edu/1940/1940.shtml>).

Bu noktada radyonun yükselişi de devam eder. 1942'ye gelindiğinde Amerikan halkının yüzde 80'inin evinde radyo bulunurken, savaş döneminde radyonun önemi artar. 1945'lerde radyo artık güçlü, iyice kar getiren bir kitle iletişim aracı haline gelir (Daly, 2012: loc.6318, 5700). Savaş döneminde hükümet aktif biçimde medyayı gözetler ve milliyetçi haberler yapmaları konusunda teşvik eder. Roosevelt yönetimi Wilson dönemindeki düzenlemelerin güncel versiyonlarını kullanarak güçlü sansürleme yoluna gider (2012: loc.5647). Savaş alanlarındaki gazetecilerin de yazdıkları ve görüntüledikleri her şeyi önce istihbarat birimlerine gösterme yönünde anlaşma izlemeleri nedeniyle savaş dönemi habercilik daha çok yanlı ve propaganda haberciliğine dönüşür ve gazetecilerin kendilerini askerlerle "takımdan biri" gibi görmeleri olgusu yaşanır (2012: loc.5875).

Bunun yanında savaş döneminde erkek elemanları azalan basın sektörü, kadın istihdamına yönelir ve bu yüzden 1940'lar basın sektöründe kadın istihdamının arttığı yıllar olur (Daly, 2012: loc.5674, 6269). Televizyon ise 1940'ların sonuna doğru kendi çağını başlatır. Dışarıdaki savaşa karşın evde ırkçılık ve ayrımcılık tüm hızıyla devam eder. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle de Soğuk Savaş dönemi başlar.

Sinemada 1940'lara gelindiğinde, 1930'ların etkisiyle ve *The Front Page*'in başarısıyla bu filmin inşa ettiği arketip gazeteci imajı yeni filmlerle tekrarlanır. Zynda'ya göre bu dönem basındaki kişiler, komedilerde sorumsuz, kamuyu hiç düşünmeyen "sosyopatik karakterler" olarak sunulur. Bu imaj *The Front Page*'in devamı niteliğindedir. Nitekim bu dönem filmin yeni versiyonu, bu kez ana karakter Hildy'nin kadın gazeteciye dönüştüğü *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) ile gösterime girer.

Dolayısıyla 1930 ve 1940'lardaki "Hollywood gazetecileri"ne bakıldığında, kapalı mekanda bile şapka takan, masasının altında içki saklayan, kurnaz, alaycı ve gerekirse acımasız (Good, 1989: 13) gazeteci temsili sürer. Good, 1930 ve 1940'ların filmlerinde haberin peşinde koşan kadın ve erkek gazetecilerin, etik ilkelere yönelik kaba şakaları ve alaycılıklarını kimlik kartları gibi taşıdıklarını ifade eder (1989: 16). Good'a göre, bu dönem filmlerinde gazetecilik sanki "oyunmuş" gibi gösterilir; hızlı konuşan gazeteciler vardır, vahşi bir rekabet ruhuna sahiptirler, hiçbir şeyi umursamaz ve neşeli karakterlerdir. Good, film gazetecilerinin haber yakalamak dışında otorite, gerçekler, adalet, aşk ve her şeye yönelik rahat tavırlarının, gazetecilerin çalışma koşullarına dair doğru bir bakış açısı ortaya çıkmasını engellediğini belirterek, "Onlar, rollerini kamuyu eğlendirme ve gazeteyi satma olarak belirlerken, hiçbir zaman kendilerini demokrasinin bekçisi olarak görmediler" (1989: 72) der.

Ancak bunun yanında savaşın da etkisiyle basının kamu üzerindeki etkisinin filmlerde sorgulanmaya başlandığı görülür. Zynda (1979), "komedi ve sosyal realizmin, 1940'ların başında basına yönelik temel eleştirel imajların kurulmasını sağladığını" belirtir. Toplumsal gerçeklik bağlamında basın ise 1940'lardaki filmlerde gücün aracı ve güç tarafından kamuoyunun bakışını manipüle etmek, kontrol ve zenginliği artırmak için kullanılan araçlar olarak sunulur (Zynda, 1979). Bu noktada *Meet John Doe* (Frank Capra, 1941) ve kült filmlerden biri haline gelen, "klasik bir gazetecilik filmi olarak tanımlanabilecek ve hâlâ basın hakkında en zengin portre sunan" (Ehrlich, 2004: 74, 76) *Citizen Kane/Yurttaş Kane* (Orson Welles, 1941) dikkati çeker. İki filmde de medya sahiplerinin kendi çıkarları ve politik emelleri için basını kullanması vurgulanır.

Bu dönem İkinci Dünya Savaşı nedeniyle savaş muhabirliğinin de yüceltiildiği bir dönemdir. Ehrlich'e göre gazeteciler, İkinci Dünya Savaşı'na dair savaş filmleri temalarına iyi oturur. Savaş filmlerinde gazeteciler "kamu görevlisi" gibi resmedilir, yabancı gazeteci figürünün ekranda görünümü artar. Bu nedenle savaş döneminde filmler, gazeteciliğin "sosyal iyilik için bir güç" olabileceği düşüncesiyle bu kuruma kısa bir dönem saldırmayı durdurur (Ehrlich, 2004: 80-82). Bu dönemde Alfred Hitchcock'ın *Foreign Correspondent* (1940) ile İkinci Dünya Savaşı'nda

muhabirlik yapan Ernie Quiet'in onuruna çekilen *The Story of G.I Joe* (William A. Wellman, 1945) gibi yapımlar bu noktada dikkati çeken filmlerdendir.

Özetle, *The Front Page* ile başlayan gazeteci karakterler 1940'larda perdede görünmeye devam eder. Bu dönemde gazetecinin toplumsal rollerinin sorgulandığı, savaş muhabirliğinin yüceltildiği görülür.

1.1.3. 1950'lerde ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler

ABD'de 1950'lere gelindiğinde Amerikalıların evlerinde televizyon önemli yer edinmeye başlar (Daly, 2012: loc.6340). Sektörde ise televizyon ilk başta, içerik yerine görüntüyü, bilgiler yerine resimleri ön plana çıkardığı gerekçesiyle gazeteciliğin altını ciddi biçimde kazıyacak bir tehdit olarak görülür (2012: loc.6318). Nitekim televizyonlar için haber getiren bir olgu değildir ve ilk haber denemeleri izleyici üzerinde çok etki bırakmaz. Bu nedenle 1950'lerde televizyonlar haber merkezlerinden zarar ederler. Ancak kanalların yayın haklarını belirleyen Federal İletişim Komisyonu'nun (FCC) kanallara lisans hakkında "kamu çıkarlarına" yönelik zorunluluğu karşılması nedeniyle kanallar haberleri vermeye devam eder (Daly, 2012: 6402). Ancak zaman geçtikçe televizyonların akşam haberleri, halkın en fazla başvurduğu haber kaynağına dönüşür. Televizyon, radyo ve gazetelerin yapamadığı bir şey olan canlı görüntüleri evlere taşıyarak güçlü bir kitle iletişim aracı haline gelir (<http://history.journalism.ku.edu/1950/1950.shtml>).

Basında 1950'lere, ülkede komünist gördüğü kişilere karşı "cadı avı" başlatan ve bunu neredeyse beş yıl sürdüren senatör Joseph McCarthy ile gazeteci Edward R. Murrow'un savaşı damga vurur. Bu savaşta gazeteci cadı avına son verme sürecini başlatsa da bu savaşta kanalın şirketinin sponsor kaybetmesi nedeniyle Murrow'un da programı yayından kaldırılır. Bu da basında bu tür savaşların gazetecileri tüketeceği algısını da ortaya çıkarır (Daly, 2012: loc.6595). Bu dönem, aynı zamanda medyada şirket sahiplerinin yavaş yavaş haberciliği, kendileri ve şirketlerinin halkla ilişkileri için daha iyi kullanmayı öğrenmeye başladığı yıllar olur (2012: 6402).

Filmlerde basına yönelik eleştiriler 1950'lerde de devam eder. Zynda bu dönemin filmlerinde, basının günlük tiraj kaygısına, fırsatçılığına ve gerçeklerin hem basın hem de muhabirler için öneminin en son sırada geldiğine dikkat çekildiğini kaydeder. Bu filmlerde tasvir edilen gazeteciler, *The Front Page*'e göre daha zeki bireylerdir, tirajı artırmak ve kendi kariyerlerini yükseltmek için devamlı yeni fikirler üretirler ancak yine 1930 ve 1940'larda sunulduğu gibi bu gazeteciler de profesyonel etik kaygılardan uzaktırlar, mesleği kendi çıkarları için kullanırlar (Zynda, 1979). Bu dönemin en önemli filmlerinden biri, Zynda'nın da betimlemesine uygun olarak haber için kayaların altına sıkışan bir adamın ölümüne bile neden olan gazetecinin anlatıldığı *Ace in The Hole/Big Karnaval*'dir (Billy Wilder, 1951).

Zynda (1979), 1950'lerin ikinci yarısında daha profesyonel ama kurumlar tarafından manipüle edilebilen, kamunun çıkarlarını da düşünen gazeteci karakterinin belirmeye başladığını belirtir. Bunun örneklerinden biri *While the City Sleeps* (Fritz Lang, 1956) filmidir.

Soğuk Savaş dönemine sanatsal bir yanıt olan, 1940'larda başlayıp 1950'lerin sonlarına kadar devam eden *film noir*'larda ise gazeteciler, kanıtlar için dedektif gibi araştırma yapan biri olarak yansıtılır (Ehrlich, 2004: 71). Böylelikle gazeteci karakterler gangsterlerden dedektiflere dönüşürler. Dedektif şeklindeki gazetecilerin yine de *The Front Page* gazetecilerinden karakter olarak çok farkı yoktur ama en azından onlardan farklı olarak gerçeğin peşindedirler. Sinema perdesine bu şekilde yansıtılan gazeteci karakterleri "sıkı çalışan, gerektiğinde kanunları ihlal eden, kendi kurallarına göre çalışan yalnız savaşçılardır" (Ehlers, 2006: 12).

Özetle, 1950'lerde *The Front Page* etkisi devam eder ama bu kez bu karakter biraz daha geliştirilir. Bunun yanında 1930'ların gangster karışımı gazetecisi bu dönem dedektif-gazeteciye dönüşür. Bu dönem ilk kez gazetecilerin biraz daha ciddi ve toplumsal yönü olan kişiler olarak sunulduğu da görülür ama bu noktada gazeteci, baskılara karşı daha zayıf ve daha manipüle edilebilir resmedilir.

1.1.4. 1960'larda ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler

ABD'de 1960'lar ideolojilerin çatışma dönemi olur (<http://history.journalism.ku.edu/1960/1960.shtml>). Bu dönem gençler İkinci Dünya Savaşı sonrası politikaları reddederken, sivil haklar mücadelesinde şiddet içermeyen tarafta Martin Luther King, militan tarafta ise Malcolm X öncülüğünde artar. Bu dönem siyahilerin sivil haklar mücadelesinde özellikle siyahi basın önemli rol üstlenir (Daly, 2012: loc.6814). Genel anlamda da sivil haklar hareketi ve basın karşılıklı birbirini şekillendirir. Daly, bu noktada öncelikle sivil haklar mücadelesinin öncülüğü üstlendiğini ve basını da harekete geçmeye zorladığını belirterek, şunları kaydeder (2012: loc.6939):

“Basın bir şeylerin olmasını sağlamadı ama mücadelenin harekete geçmesine reaksiyon gösterdi. Bu süreçte basın da değişti. Çünkü ilk defa siyasi Amerikalılara devam eden ilgi göstermek zorunda kaldılar. Ama aynı zamanda basın hareketin açıklamaları ve görüntüleriyle onların ulusal izleyici düzeyinde duyulmasını geliştirdi. Aynı zamanda medya bu olayı ulusal hale getirdi.”

Bu süreçte basın siyahilerle ilgili konularda beyaz Amerikalı gazetecilerin yetersizliğinin farkına vararak haber merkezlerinin kapılarını siyahi gazetecilerin istihdamına da aralamaya başlar (Daly, 2012: loc.6961).

ABD'de 1960'larda John F. Kennedy'ye başkanlık yarışı kazandıran önemli etkenlerden biri televizyonda doğrudan seçmenlere hitap etmesi olurken, bu da televizyon haberciliğinin hiç olmadığı kadar popüler hale gelmesine yol açar. Artık o dönem ABD'deki birçok evde televizyon bulunuyordur. Bu dönem televizyonlar Başkanın haberlerini canlı takip etmeye başlar. Böylece televizyon daha önce hiç olmadığı kadar fazla insanlara haber sunmaya başlar. (Daly, 2012: loc.7027).

Bu dönem genel basın eleştirisi açısından medya organlarının iyi ilişkileri nedeniyle Kennedy'nin hatalarını ve sorunlarını halka yeteri kadar yansıtmamakla da eleştirildiği yıllar da olur (Daly, 2012: loc.7025). 1963 yılına gelindiğinde ise Kennedy suikastını birçok Amerikalı ilk olarak televizyondan öğrenir. Olayın ardından günlerce Amerikan halkının televizyonun karşısına geçip haberleri ve

cenaze törenini izlerken (Daly, 2012: loc.7027) bu da basın, özellikle de televizyon haberciliğinin gücünü artırır.

Bu dönemde basın Vietnam savaşına da odaklanır. Vietnam Savaşı başladıktan sonra da Amerikalılar ilk kez “oturma odasından savaş” izler (Daly, 2012: loc.7355). Gazeteler haberleriyle, televizyonlar ilk defa savaş bölgesinden canlı yayınlarıyla halkın savaşın çılgınlığını ve korkunçluğunu görmesini sağlar. Bu da sarı basının İspanyol-Amerikan savaşında yarattığı etkinin tam tersini yaratarak halkta savaş yorgunluğunu ortaya çıkarır (https://cs.stanford.edu/people/eroberts/cs181/projects/2010-11/Journalism/index3f35.html?page_id=8). Kennedy'den sonra başa gelen Nixon yönetimi ise basına yönelik öfkelerini ve hoşnutsuzluğunu sıkça dile getirir.

1960'larda basında beyaz Amerikalı erkek egemenliği de sürer. Bu noktada haberlerde siyahiler cinayet gibi ancak olumsuz konularda yer almaya da devam eder, kadınlar ancak magazin haberlerinde yer bulabilir (Daly, 2012: loc.7479). Bunun yanında 1960'larda medya organlarının şirketleşmesi ve borsaya açılmaya başlaması gündeme gelir. Bu da medya organlarının artık gazetecilikle ilgilenmeyen ve hatta gazetecileri bile sevmeyen kişiler tarafından sahiplenmesine yolu açar. Bunun sektöre etkisi de “şirketleşen profesyonellik” modeli olur (Daly, 2012: loc. 7467, 10114).

Gazeteler 1960'lardan itibaren büyük şirketlerin parçaları haline gelmeye başlarken, sinemada da 1960'lardan itibaren medyanın problemi olarak “gerçeğin doğasına” odaklanılmaya başlanır (Zynda, 1979). 1960'ların sonlarında “gerçekten yaşanan gerçeklerle medyanın sunduğu gerçekliğin sosyal güç, medya organizasyonu ve medya teknolojisi konusundaki daha büyük bir soruna işaret ettiğini” (Zynda, 1979) anlatan *Medium Cool* (Haskell Wexler 1969) filmiyle, medyanın olayları yansıtırken nasıl kendi gerçeğini yarattığı ve yine olayların kurumlar tarafından nasıl baskılandığı ve kontrol edildiği sorgulanarak basına yeni bir tür eleştiri daha getirilir.

Ayrıca Zynda, 1960'larda birçok filmde sosyal olarak kaygıları bulunan, sosyal konulara eğilen ancak kurumlar tarafından baskılanmayla karşı karşıya kalan gazeteci karakterinin kendisini gösterdiğini kaydeder. Sosyal kaygı bağlamında bu

döneme örnek filmlerden biri, siyahilere karşı ayrımcılığı gösterebilmek için siyasi kılıfına giren gazetecinin anlatıldığı *In Black Like Me* (Carl Lerner, 1964) filmidir.

Bu dönem, *The Front Page* filmiyle sunulan gazeteci stereotipinde de bazı değişiklikler olur. Bu döneme kadar filmlerde gazeteci arketipinde “beyaz erkek” betimlemesi yer alırken, bu dönem etnik azınlıklardan gazeteciler de beyazperdede az da olsa görünmeye başlar. Ancak, bu tür temsiller daha çok azınlık izleyicilerin hedeflendiği veya başka türlü pek izlenmeyen filmlerde tercih edilir (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc.1576-1582).

Bunun yanında Good’a göre 1930 ve 1940’ların filmlerinde haberin peşindeki gazetecilerdeki “laubalilik”, 1960’dan 1989’a kadar yerini ciddiliğe bırakır. İster Sahtekârları yakalarken olsun ister bir davayı takip ederken olsun gazeteciler bu dönem hep bir varlık dilemması içine düşmüş gösterilir, gerçeğe kurmaca, nesnellikle öznellik ve merhametle mesafeyi koruma arasında zorlanırlar (1989: 16). Good, bu tür filmlerin aslında 1960’lardaki sosyal çalkantının başlamasında basının rolü ve doğasına dair tartışmaların bir parçası olduğunu ifade eder (1989: 16).

Özetle bu dönem filmlerinde, basına yönelik özellikle kurumsal eleştiriler devam eder, *The Front Page* karakteri biraz daha ciddileşir ve ırksal temelde çeşitlenir. Ayrıca gazetecilerin meslekle duygusallığı/insaniyeti arasındaki çelişkileri perdeye yansıtılır.

1.1.5. 1970’lerde ABD’de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler

ABD halkı açısından 1970’ler güç, cinsel anlamda özgürleşme, uyuşturucu kullanımı ve protestoların dönemi olur. 1970’lerde karşı-kültür etkileri müzik ve modayı etkiler. Basına da bu dönem araştırmacı gazetecilik damga vurur (<http://history.journalism.ku.edu/1970/1970.shtml>).

Bu noktada eski ABD Savunma Bakanlığı uzmanı Daniel Ellsberg’in *New York Times*’a sızdırdığı Vietnam belgeleri, dönemin önemli gelişmelerinden biri olur. “Pentagon Yazıları” olarak adlandırılan bu skandal, Amerikan araştırmacı

gazeteciliği açısından önemli bir tarihi başarı olarak değerlendirilir. ABD Savunma Bakanlığının, ulusal güvenlik gerekçesiyle konuyla ilgili daha fazla yayın yapılmaması yönünde Yüksek Mahkemeye başvurusu “anayasanın kabul edilmesinden bu yana ilk kez hükümet yayınlama yasağı koyma girişiminde bulunmasıdır” (Daly, 2012: loc.8238). Ancak Washington Post ve ardından diğer gazetelerin de belgeleri basmasıyla ABD Yüksek Mahkemesine giden konuda yargıçlar basın lehine karar verdi. Bu durum ABD’de basın özgürlüğü açısından önemli bir zafer olur.

1970’lerde Pentagon yazılarını Amerikan medyasında Watergate skandalı izler. *Washington Post* muhabirleri Robert (Bob) Woodward ile Carl Bernstein’in, ABD Başkanı Richard Nixon’ın Watergate skandalıyla bağlantısını ortaya çıkarması Nixon’ın istifasına giden süreci başlatır. Bu Amerikan basın tarihinin belki de en önemli araştırmacı gazetecilik yazısı haline gelir.

Pentagon Belgeleri ve özellikle Watergate skandalı, mesleği daha cazip hale getirirken, gazeteciliğin daha iyi eğitilmiş insanlardan oluşması yönünde yaklaşımları da harekete geçirir. Bu da mesleği mavi yakalıktan yeni nesil profesyonelliğine dönüştürmeye başlar. Bunun yanında araştırmacı gazeteciliğe ilgiyi de artırır. Birçok gazete araştırmacı gazeteciliğe yönelik birimler oluşturur (Daly, 2012: loc.8698). *New York* dergisi, “araştırmacı gazeteci” kavramını ilan ederek araştırmacı gazetecinin “ABD’nin yeni halk kahramanı” olduğunu yazar (Good, 1989:120). Bu noktada Good, Watergate skandalının basının 1960’larda kaybettiği prestij ve şöhretini biraz olsun tamir etmesini sağladığını söyler (1989: 18). Watergate skandalından sonra üniversitelerin gazetecilik bölümlerine başvurularda önemli artışlar görülür. Bu dönem basın içinde araştırmacı gazetecilik ve basının kamunun savunucusu olması yönünde tartışmalar artar. Daly, bu dönemde basının gücünde *New York Times* ve *Washington Post* gibi gazetelerin hissedarların değil ailelerinin elinde olmasının basının daha bağımsız hareket edebilmesini sağladığını belirtir (2012: loc.8735). Tüm bunlar (Pentagon Belgeleri, Vietnam, Watergate) Amerikan halkının yönetimlere dair güvensizliğini de artırır (Daly, 2012: loc.8722).

Araştırmacı gazetecilik yönündeki tüm bu gelişmeler ve ülkeyi sarsan haberlerin yanı sıra bu dönem, okuyuculara ciddi haberler sunmaktan çok onları heyecanlandıran ve şoke eden haberlerin verildiği “gonzo gazetecilik” türü de ortaya çıkar. Dolayısıyla bu dönem basına yönelik hem ilginin hem de şüphenin arttığı görülür. Bu nedenle önemli basın dernekleri ve medya organları mesleğe dair standartlar ve ilkeler belirlemeye başlar (<http://history.journalism.ku.edu/1970/1970.shtml>).

Sinemada ise 1970’lerdeki filmlerde gazeteci imajında birbirine karşıt karakterlerin perdeye yansıdığı dikkati çeker. Önceki dönemlerde “Hollywood gazetecilerinin” tamamı gerçeği temel almayan ve yaratılmış karakterler iken ilk kez Watergate skandalı ve bunu ortaya çıkaran gazeteciler Carl Bernstein ve Bob Woodward’ın konu edildiği *All the President’s Men* (Alan J. Pakula, 1976) ile gerçek gazeteciler sinemada yer alır.

All the President’s Men, basına ilişkin egemen olumsuz temsilleri aşarak günümüze kadar etkisini gösteren gazeteciliğe yönelik önemli olumlu betimleme yapan ilk önemli film olur. Basını “demokrasinin koruyucusu” (Zynda, 1979) olarak gösteren film, gazeteciler açısından da olumlu imajlar sunar. Zynda, “*All the President’s Men*, basını gerçeklerin güvenilir kaynağı olarak rehabilite eder ve aynı zamanda gazetecileri akılcıca tasvir eder (...) Film, gazeteciliği en ideal haliyle tasvir eder” ifadesini kullanır. Good da bu filmi izledikten sonra gazetecilik bölümüne kayıt olan 50 bin öğrenciden birinin kendisi olduğunu aktarır (1989: 2).

Bu dönem ortaya çıkan “komplo” filmlerinin merkezlerinde de gazeteci karakterleri yer almaya başlar. Bu noktada gazeteciler, resmi kötü adamlara direnen ve onların açıklarını ortaya çıkaran kişiler olarak resmedilmeye başlanır (Ehrlich, 2004: 106). *All the President’s Men* yine bu anlamda da bu tür filmlerin önemli örneklerinden birini oluşturur.

Aynı zamanda bu dönem medya ile büyük şirketler arasındaki ilişkiler ve basının manipülasyondaki rolünün sorgulanmaya başladığı yıllar olur (Ehrlich, 2004: 106). Bu noktada 1976 yılında, *All the President’s Men* ile tamamen zıt anlayışa sahip, gazeteciliğe yönelik keskin eleştiriler sunan *Network* (Sidney Lumet) filmi

gösterime girer. Zynda (1979), *Network*'ün, gazetecilik veya muhabirlik konusunda yeni bir resim sunmadığını ama 1940 ve 1950'lerdeki *Five Star Final* ve *Ace in The Hole*'daki istismarcı ve dedikoducu gazeteci hikâyelerini güncellediğini belirtir.

Bu dönemde başta basın olmak üzere bazı çevreler filmlerin gazetecileri, “sadece gerçekleri skandallara çevirmekle ilgilenen, vicdan, insana saygı ve Tanrı korkusundan yoksun, çok içen, çok konuşan, beyinsiz, sosyal olarak uyumsuz kimse” (Rowe, 1992 aktaran Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc.112) olarak tasvir ettiği yönünde ağır eleştiriler yöneltirken, bazıları da Hollywood'un gazetecileri yansıtma şeklini basının düşüşünün semptomlarından biri olarak görür (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc.112). *New York Times*'in eleştirmenlerinden Nora Sayre, 1931 ile 1974 yıllarında yapılan gazetecilikle ilgili on filmi izledikten sonra şu yorumda bulunur:

“Birçok film izleyicisinin neden habercileri sevmediği veya güvenmediğini merak etmeye gerek yok: Bu konudaki ilk film olan *The Front Page*'den bugüne kadar, 30 yılı aşkın süredir filmler, gazetecileri, gerçeğin nasıl olduğunu önemsemeden tasasızca haber konusu icat eder şekilde, haber merkezlerini de hemşire odası gibi gösteriyor” (aktaran Good, 1989: 9).

Böylece 1970'lerde bir yandan olumlanan, diğer yandan 1930'lardan bu yana *The Front Page*'den gelen olumsuz gazeteci sunumuyla mesleğe dair sinemada çelişkili yaklaşımlar görülür.

1.1.6. 1980'lerde ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler

ABD'de 1980'ler medyanın daha fazla büyüdüğü yıllar olur. Televizyonculuk üç büyük şirketin elindeyken, büyük gazeteler de gücünü devam ettirir. Bu noktada gazetecilikteki bağımsızlık ve çeşitliliğine yönelik idealler baskı altına girmeye başlar. Daly, bu durumu medyanın “dinazor” haline gelmesi olarak tanımlar (Daly, 2012: loc.8780).

1980'ler aynı zamanda 24 saat haberciliğin CNN ile başladığı dönem olur (Daly, 2012: loc. 8960). Bu dönem Rupert Murdoch dünyanın en büyük medya patronlarından biri haline gelir. Bu dönem medya şirketleri de birleşir ve borsa ve hisseleriyle daha artan şekilde ilgilenmeye başlarlar. Bu noktada şirket yöneticileri

de haberlerin para getirmesi gerektiği anlayışını ortaya çıkarır. Ayrıca bunların sonucu olarak yayın sektörü, piyasanın yarışmacı doğasına, kamu çıkarlarından ve kamu hizmetinden daha çok odaklanma eğilimi gösterir (<http://history.journalism.ku.edu/1980/1980.shtml>). Bu dönem halkın basına dair seçenekleri artar, kadınların ve Afro Amerikalı siyahların sayısı da medyada çoğalır.

1980'li yıllar aynı zamanda muhafazakarların basına yönelik eleştirilerinin ve basının aşırı liberal olduğuna yönelik iddialarının yükseldiği yıllar olur. Bu da medyayı tarafsızlık tartışmalarına daha açık hale getirir. Aynı zamanda televizyonlarda uzaktan kumandanın yer almasının kanal değiştirmesini kolaylaştırması, haber sayısını ve habere ayrılan süreleri azaltır (Daly, 2012: loc.8803). Televizyondaki bu gelişmeler yazılı basını da dönüştürür. Okuyucular halihazırda zaten o haberleri izlediğinden, artık haberlerde sadece ne olduğu değil bunun ne anlama geldiğine yönelik bir habercilik gelişmeye başlar (Daly, 2012: loc.8815).

Bu dönem Ronald Reagan yönetiminde ABD'nin Nikaragua'da sosyalist Sandinista hükümetini devirmek için Kontra'ları finansa kullanmak üzere İran'a silah sattığı ortaya çıkar. Ancak Reagan'ın medya yöneticileriyle yakın ilişkisi, güçlü halkla ilişkiler çalışmaları ve imajı sayesinde olay Watergate skandalı benzeri bir durum yaratmadan kapanır. 1980'lerde savaş ve çekişmelere yönelik haber takibi anlayışı da değişir. Hükümet Vietnam'daki savaşın sonucunu basının da etkilediğini düşündüğünden gazetecilerin savaşları takip etmesi ciddi biçimde kısıtlanır (<http://history.journalism.ku.edu/1980/1980.shtml>).

1980'ler, Amerikan basınının kendi içindeki krizlerine de sahne olur. *Washington Post* muhabiri Janet Cooke, "Jammy'nin dünyası" haberini uydurduğunu kabul ederek, Pulitzer ödülünü geri vermek zorunda kalır. Yine *New York Daily News* ve *New York Times* gazeteleri haberlerindeki bazı yanlışları itiraf eder. Good, 1981 yılında ortaya çıkan intihal ve yalan haber skandallarıyla kamunun basına yönelik şüphelerinin teyit edildiğini belirtir (1989: 20). Dolayısıyla 1980'lerde basına yönelik halk arasındaki eleştirel bakış da artar.

Bunun yansıması sinemaya da olur. Good, 1980'lerde filmlerdeki gazetecilerin 1930 ve 1940'lardakilerden daha az rekabetçi ve vurdumduymaz olmadığını ama en azından gazeteciliği bir oyun veya şamata değil profesyonel bir iş olarak gördüğünü kaydeder. Ancak Good'a göre tam da bu noktada basın ironik olarak en büyük hatalarını ve çöküşlerinin ana nedenini yaratır (1989: 72).

Dolayısıyla bu dönemde Orson Welles'in *Citizen Kane* filmi gibi basını ve basının kendi gücünü yanlış kullanmasını eleştiren *Absence of Malice* (Sydney Pollack, 1981), *Wrong is Right* (Richard Brooks, 1982) ve *Power* (Sidney Lumet, 1986) gibi filmler popüler olmaya devam eder. Bu dönemdeki önemli filmler arasına ayrıca *Where the Buffalo Roam* (Art Linson, 1980), *Reds* (Warren Beatty, 1981), *The Year of Living Dangerously* (Peter Weir, 1982), *Under Fire* (Roger Spottiswoode, 1983), *The Killing Fields* (Roland Joffe, 1984), *Salvador* (Oliver Stone, 1985), *Broadcast News* (James L. Brooks, 1987), *Deadline* (Natanhiel Gutman, 1987) ve *Talk Radio* (Oliver Stone, 1988) yer alır.

Daha önceki yıllara oranla doğrudan gazetecilik mesleğini ele alan filmlerde bu dönemde artış görülür. Ancak gerçek gazetecilere yönelik yapılan filmler hâlâ sınırlıdır. Sadece *Where the Buffalo Roam* ile *Under Fire*, gerçek hayattan bazı esintiler içerir ancak bu yapımlar da büyük oranda gerçek karakterlere dayanmamaktadır. 1980'lerde gerçek olaylara dayanan sadece *The Killing Fields*'tir.

Good, 1960'ların sonundan 1980'lerin ortasına kadar bakıldığında Hollywood'un, seyirciye, "duyarsız muhabirler, alaycı editörler, reytingler ve haber yakalamak için hayatları ve itibarları hiçe sayan para odaklı şirket yöneticilerinden geçit töreni" sunduğunu söyler. Good'a göre, bu dönemde artan TV dünyasına yönelik filmler, teknolojinin geliştiğini ve etiğin azaldığını öne sürer (1989: 114). "Film gazetecilerinin" tarihi seyrine bakıldığında Zynda (1979) da 1930'lardan 1980'lere kadar uzanan dönemi şöyle özetler:

"Sinema, 1930'larda gazeteciliğin ve basın hayatının laubali doğasına vurgu yaparken, 1940'lar gücün eşsiz enstrümanı olarak basın imajını genişletir. 1950'lerdeki filmler basının yapısını betimlerken, 1960'ların başında ise medyanın problemi olarak

gerçeğin doğasına odaklanılmaya başlanır. 1970'lerin filmlerinde ise 1950'lerdeki gibi kurum/organizasyon olarak basın ele alınır”.

Yine de Zynda bu süreçte, filmdeki muhabirlerin “dedikoducu ve ayaklı gazeteden ciddi ve dikkatli gazetecilere” yönelik dönüşüm gösterdiğine dikkati çeker. Good ise *Medium Cool*, *The Mean Season* (Philip Borsos, 1969), *Network*, *Absence of Malice* gibi 1960'lar, 1970'ler ve 1980'lerdeki “basın-karşıtı” şeklinde nitelendirdiği, gazetecilerin olumsuz ve sorunlu gösterildiği filmlerin geçmişin eski stereotiplerini ve konularını güncellediğini belirtir (Good, 1989: 71). Bu stereotip de *The Front Page* filmiyle hafızlara kazanan gazeteci tiplemesidir.

Özetle bu dönem sinemasında da 1930'lardan bu yana gelen gazeteci imajı kendini gösterir ama bu kez gazeteciler daha profesyonelleşmiştir, gazeteciliğe yönelik kurumsal eleştiriler devam eder. Bu dönem gerçek gazetecilerin hikâyelerinin perdeye yansımaları çok sınırlı da olsa sürer.

1.1.7. 1990'larda ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler

Sovyetler Birliği'nin 1991'de dağılması Soğuk Savaşı sona erdirirken bu olay 1990'lardaki gazeteciliğe de metafor olarak hizmet eder. Otoriter rejimin ve sansürün bu büyük sembolünün dağılması ve internet çağının başlaması bilginin paylaşılmasında daha önce düşünülmemiş özgürlükler yaratır (<http://history.journalism.ku.edu/1990/1990.shtml>).

Bu dönemde 1980'lerdeki birçok eğilim devam eder. 1980 ve 1990'larda büyük medya şirketleri büyüdükçe büyür (Daly, 2012: loc.9467), kârın üretimin önüne geçmesi devam eder. 1990'lı yıllar televizyonların Körfez Savaşı'nı canlı yayınladığı yıllar da olur (Daly, 2012: loc.9008). Bu dönem, 1996 yılında muhafazakar gündem yürüten Fox News yayın hayatına başlar (2012: loc.9246).

1995 yılında internetin devreye girmesiyle “dijital devrim” başlar ve gazeteciliğe yüzyılın değişikliğini getirir (Daly, 2012: loc.9685). Bu dönemin en büyük skandalı ABD Başkanı Bill Clinton ile Beyaz Saray stajyeri Monica Lewinski arasındaki ilişki olur. Lewinski'nin, üzerinde Clinton'a ait leke olan mavi elbisesini ilk duyan dergi *Newsweek* olmasına rağmen dergi haberi doğrulamak için daha fazla kaynağa

ulaşmaya çalışırken Matt Drudge online ortamdan haberi verir. Böylelikle internet, artık habercilikle haberi en doğru şekilde yayınlama ve kaynaklara tam ulaşma gerekliliğini basın endüstrisinin temel ilkesi olmaktan çıkarır (<http://history.journalism.ku.edu/1990/1990.shtml>). Daha sonra online dergiler, bloglarla habercilik alanında internet çağı kendini gösterir. Ancak internet çağı, habercilikte doğru habercilik, haberi ayrıntısıyla araştırma, etik kurallar gibi temel ilkelerin bozuma uğramasına neden olur ve bu konudaki tartışmaları artırır.

Sinemada ise 1990'larda, hem gerçeğe dayanan hem de dayanmayan gazetecilik filmleriyle ilgili 1980'lerde başlayan ivme devam eder. Bu dönemde Hollywood'un gazeteciliği ele aldığı filmleri arasında en fazla beğenilenler *Guilty by Suspicious* (Irwin Winkler, 1991), *The Pelican Brief* (Alan J. Pakula, 1993), *The Paper* (Ron Howard, 1994), *The People vs. Larry Flynt* (Milos Forman, 1996), *Wag The Dog* (Barry Levinson, 1997), *Fear and Loathing in Las Vegas* (Terry Gilliam, 1998), *True Crime* (Clint Eastwood, 1999) ve *The Insider* (Michael Mann, 1999) olur. Bunlar arasında *The People vs. Larry Flynt* biyografiye dayanırken, *Fear and Loathing in Las Vegas*'ta otobiyografik öğeler de bulunur ama *The Insider* tamamen gerçek bir olaya dayanır. Bunun yanında ilk kez seyirci *The Pelican Brief*'te siyahi bir gazeteci karakteriyle tanışır.

Bu dönemde gazeteciliğin doğasına, meslek ilkelerine, gazetecilerin yaşadığı zorluk, çelişki ve baskılara daha fazla ağırlık verilmeye başlanır.

1.1.8. 2000'lerde ABD'de Gazetecilik ve Sinemada Gazeteciler

2000'lere gelindiğinde internetin giderek artan etkisi kendini gösterir. İnsanlar artık haberleri sadece gazete, TV veya radyo üzerinden değil, bilgisayar, cep telefonu ve tabletlerden, sosyal medyadan öğrenebilir hale gelir. İnternet çağında hızlı bilgi ve haber akışıyla karşı karşıya kalan insanlar her yerde, almak istese de istemese de haber akışına maruz kalır. Dolayısıyla dijital devrim, medyanın teknolojisini, çalışma şeklini keskin bir şekilde değiştirirken, izleyicileri/okuyucuları da dönüştürür. Önceden haberleri sadece alan konumunda olan kitleler artık karşılıklı iletişim kurmak isteyen, karşılaştıran, rahatlıkla reaksiyon gösteren bir kitle haline gelir (Daly, 2012: loc.9745). Bloglar, internet üzerinden medyacılık ve vatandaş

gazeteciliği gibi kavramlar belirir (Daly, 2012: loc.9815). Ama bu aynı zamanda bilgi kirliliği de yaratır ve hangi bilginin doğru olduğu konusunda kaygıları ve şüpheleri de beraberinde getirir.

Bu noktada, yazılı basın başta olmak üzere radyo ve televizyonlar hedef kitlelerini ellerinde tutmaya zorlanırken, sektörde rekabet son hızla ve acımasızca devam eder. Bu da gazeteciliğe ve gazeteciliğin etik kurallarına dair birçok tartışma ve soruları başlatır.

2000'lerde kriz basın sektörünü de vurur, 11 Eylül 2001 yılındaki saldırılar basını daha milliyetçi hale dönüştürür, dünya genelindeki 2008 krizinde bazı eyaletlerde basın organları istifaları açıklar (Daly, 2012: loc.9589).

ABD'de 2000 sonrası gazeteciliğin durumuna bakıldığında araştırmalar bazı fikirler vermektedir. Willnat ve Weaver'in 2014 yılında 1080 Amerikalı gazeteci üzerinde yaptığı araştırmaya göre, günümüzde gazeteciler ortalama 47 ve daha üstü yaşlarda, genellikle üniversite mezunu ve kendilerini daha çok "siyasi olarak bağımsız" şeklinde tanımlayan gazetecilerdir. Sektörün yüzde 62,5'ini erkekler, yüzde 37,5'ini ise kadınlar oluştururken, kadınlar mesleği erkeklere göre çok daha önce bırakmakta, meslekte kazanç açısından da kadınlar hâlâ erkeklerin gerisinde kalmaktadır.

Aynı araştırma basın sektöründe etnik dağılımda yıllar içinde değişim olsa da bunun ülkenin çok kültürlülüğüne uygun şekilde artmadığını göstermektedir. Willnat ve Weaver'in araştırmasına göre beyaz Amerikalı dışında siyahiler, Latinler gibi farklı etnik kimlikten gazetecilerin meslekteki oranı 1971'de yüzde 5 iken, 1982'de yüzde 3,9, 1992'de yüzde 8,2, 2002'de yüzde 9,5 ve 2013'te yüzde 8,5'te kalmaktadır. Etnik köken açısından ABD'deki gazetecilerin yarısı kadındır ki bu oran beyaz Amerikalılar arasında kadınların oranından daha fazladır (yüzde 36,3). Etnik kökenden gazeteciler daha çok televizyon gazeteciliğinde çalışmaktadır.

Ancak araştırmaya göre, ABD'de günümüzdeki gazeteciler işlerinden daha az memnun, haberleri seçmede daha az özerkliğe sahipler ve gazetecilerin yüzde 59,7'si mesleğin yanlış yöne ilerlediğini düşünüyor. Gazeteciler, daha çok hükümete yönelik

iddialar ve karmaşık problemleri analiz etmekle ilgileniyor. Habercilik açısından haberi en hızlı şekilde vermenin öneminin ise önceki yıllara göre düştüğü görülmektedir. Bu oran 1971’de yüzde 56, 1982’de yüzde 60, 1992’de yüzde 68,6, 2002’de yüzde 58,9 iken, 2013’te yüzde 46,5 düzeyinde kalıyor. Buna ek olarak da daha geniş kitleye ulaşma amacının daha önceki on yıllara göre azaldığı dikkati çekiyor. Yeni veriler, ABD’deki gazetecilerin günlük işlerinde sosyal medyaya çok bağımlı olduklarını da gösteriyor. Çoğunluğu son dakika gelişmeler ve diğer medya organlarının ne yaptıklarını izlemek için sosyal medyayı kullanıyor.

Etik açıdan ise gizli devlet veya şirket belgelerinin izin olmadan kullanılmasını gazetecilerin yüzde 56,7’si “önemli haberlerde belki onaylanabilir” olarak görse de bu oran önceki dönemlere göre (1992’de yüzde 81,8, 2002’de yüzde 77,8) daha düşük. Bu da gazetecilerin artık bu konuda daha temkinli göründüğünü gösteriyor. Bunun yanında gazetecilerin sadece yüzde 24,9’u, önemli haberlerde izin olmadan kişisel doküman veya fotoğrafların kullanılmasının maruz görülebileceğini belirtiyor. Bu oran önceki on yıllarda yüzde 40’ın üzerindeydi. Benzer şekilde önceki yıllarda gazetecilerin yüzde 50’si, son dönemde ise sadece yüzde 37,7’si, bilgi vermek istemeyen haber kaynağının üzerine gidilebileceğini ifade ediyor. Ayrıca, gizli kamera veya mikrofon takma, başka ad altında içerden bilgi alma, başka biri gibi görünme ve gizli bilgiler için para ödeme gibi yolları desteklemenin de önceki on yıllara göre belirgin şekilde azaldığı ortaya çıkıyor.

Bu göstergeler, gazetecilerin son dönemde hükümeti izleme rollerini daha çok önemsediklerini, araştırmacı gazeteciliğe ilgisinin yükseldiğini, kamuoyunda tepkilere neden olan bazı etik olmayan gazetecilik pratiklerini artık onaylamadıklarını veya daha az oranda onayladıklarını göstermektedir.

Günümüzde ABD medyasının kurumsal durumuna bakıldığında ise Pew Research’ın “Medya’nın Durumu 2016” raporuna göre (Pew Research, 2016) halkın gazetelere talebi 2000’lerde düşüşe geçmiş durumdadır, özellikle de küresel ekonomik krizin yaşandığı 2009’da basın en kötü dönemini yaşadı. Sonrasında gazete tirajları tekrar artı seviyelerine çıksa da bunun 2015 yılında yine yüzde 7 gibi ciddi oranda düştüğü görülmektedir. Bu da basının ciddi ekonomik kayıp yaşaması anlamına geliyor. Bu durum gazetelerin hem basılı hem de online abonelikleri için geçerli ama araştırmaya

göre yine de gazete okumak için halk hâlâ online'dan ziyade basılı gazeteyi tercih etmektedir.

Gazetelerin tirajlarındaki bu düşüş, mesleğe yatırımı da azaltmaktadır. Araştırmaya göre, 2014 yılında haber merkezlerindeki istihdam oranı yüzde 10 azaldı. 1994-2014 dönemine bakıldığında toplamda bu düşüş yüzde 39 oranındadır. 2004'ten 2014'e kadar günlük gazete sayısı da 1457'den 1331'e düşmüştür.

TV haberciliği açısından ABD'de CNN, Fox News ve MSNBC gibi haber kanallarına ilgi ise 2000'lerde dalgalı seyir izlemektedir. Bu haber kanallarına halkın ilgisi ekonomik krizin yaşandığı 2008'de artarken, sonraki yıllarda iniş ve çıkışların olduğu görülmektedir. Yerel kanalları izleme oranları ise yavaş şekilde azalmakta. Bunun yanında gazetelerin gelirleri düşerken, haber kanallarının arttığı dikkati çekmektedir. Öte yandan araştırmaya göre, halkın dijital yollardan sosyal medya üzerinden haber alma eğilimi artmaktadır.

Bu dönemde basındaki skandallar da dikkati çekiyor.⁶ *The New York Times*'in yükselen starı Jayson Blair'in düzinelerce makalesinde, sistematik olarak eser hırsızlığı yaptığı veya yalan bilgileri sunduğu 2003 yılında ortaya çıktı. Aynı yıl gazetenin yazarı Rick Bragg'ın sadece kendi imzasını kullandığı haberin büyük kısmının aslında serbest gazeteci tarafından yazıldığı öğrenildi. *USA Today* gazetecisi de 2004 yılında gazetenin gözde muhabiri Jack Kelley'in on yıldan uzun süredir uydurma haber yaptığını keşfetmesinin ardından muhabiri işten çıkardı. Gazetenin yıllarca Kelley'in haberleri konusunda uyarıldığı ama muhabirin haber merkezindeki ağırlıklı konumunun onun haberlerinin sorgulanmasının önüne geçtiği eleştirileri yapıldı.

Bunun yanında *Los Angeles Times*, 2003'te California Valiliği seçimlerinden hemen önce, vali adayı ve aktör Arnold Schwarzenegger'in 1975-2000 yıllarında altı kadına sarkıntılık ettiğini yazdı. Haber zamanlaması ve iddiada yer alan kadınlardan

⁶ Bu konudaki bilgiler, "The Top 10 Journalism Scandals of the 2000s: They Range From Allegations of Bias to Stories That Were Just Made Up", <https://www.thoughtco.com/the-top-journalism-scandals-2073750> ile "10 Jaw-Dropping Journalism Scandals" https://www.huffingtonpost.com/2011/07/08/10-biggest-journalism-sca_n_893357.html?slideshow=true#gallery/32520/9 başta olmak üzere çeşitli kaynaklardan ve basın organlarından derlenmiştir.

dördünün ismini gizli kaynak olarak verilmesini eleştirilirken, aynı gazetenin dönemin valisi Gray Davis hakkında benzer bir haberi, çok fazla anonim kaynağa dayandığı için reddettiği ortaya çıktı. Bu durum gazeteye çifte standart eleştirilerini getirdi.

Fox News kanalı da 2004'teki ABD Başkanlığı seçimlerinin hemen öncesinde Demokrat Parti'den başkan adayı John Kerry'nin manikür yaptırdığı yönünde yalan haber yayımladı. CBS Haber kanalı, 2004 seçimlerine haftalar kala dönemin ABD Başkanı George W. Bush'un Texas Havacılık Ulusal Muhafızlarında özel muameleye tabii tutulduğu yönünde haber yayınladı. Haber, o döneme ait kayıtlara dayanıyordu. Ancak bloggerlar, kayıtların o dönemki gibi daktiloda değil, bilgisayarda yazıldığını ortaya çıkarınca, CBS kayıtların doğruluğunu kanıtlayamayacağını kabul etti.

Ayrıca, CNN haber şefi Eason Jordan, 2003 yılında, yıllarca Irak'ta Saddam Hüseyin ile irtibatı devam ettirebilmek ve oradaki CNN muhabirlerini tehlikeye atmamak için Saddam Hüseyin'in insan hakları ihlallerini sakladıklarını itiraf etti. *Boston Globe* gazetesi, 2004 yılında ABD askerlerinin Iraklı kadınlara tecavüzünü, bir porno internet sitesinden sahte fotolarla yayınladı. Gazete, basit bir Google aramasında bile bulanabileceği belirtilen bu fotoğrafları teyit etmeden yayınlamakla eleştirildi.

USA Today gazetesi, 2005 yılında, Bush yönetiminin muhafazakâr köşe yazarlarına, kendileri hakkında iyi yorumlar yazmaları için para ödediğini ortaya çıkardı. Benzer şekilde *The New York Times*, 2008 yılında, haber kanallarına devamlı çıkan eski askeri uzmanların, aslında Bush yönetiminin Irak Savaşı'yla ilgili performansı konusunda olumlu haberler yaymak için ABD Savunma Bakanlığı Pentagon'un bilgisi dahilinde çalıştığını ortaya çıkardı. Bunun yanında gazete medyada sıkça yer alan bu uzmanların, askeri şirketlerle finansal bağlarının bulunduğunu gözler önüne serdi.

The New York Times, 2008 yılında ABD'nin önde gelen senatörlerinden John McCain'in bir lobici ile uygun olmayan ilişkisinin bulunduğunu yazdı. Ancak haber, McCain'in çalışanlarından biri olarak sadece anonim kaynağa dayandırıldığı, bu nedenle objektif kanıt sunamadığı için eleştirildi. *Rolling Stone* dergisi, 2014 yılında üniversite kampüsündeki tecavüz vakasına ilişkin haberi üzerine birçok kereler özür dilemek zorunda kaldı. Böylelikle 2000'ler basının skandallarıyla dolu yıllar da oldu.

Basın çalışanları ve basının durumundan sonra kamuoyunun 2000'lerde basına bakışı ele alındığında ilginç veriler ortaya çıkmaktadır. Pew Research'ün 12 Ocak-8 Şubat 2016 tarihlerinde, 4654 kişi üzerinde yaptığı araştırmaya⁷ göre, halkın yüzde 57'si haberleri TV'den alırken, haberleri online takip edenler yüzde 38 ile ikinci sıradadır. Haberleri halkın yüzde 25'i radyo, yüzde 20'si ise gazetelerden öğrenmektedir.

Habercilere güven açısından, halkın sadece yüzde 18'i ulusal medya organlarından duydukları haberlere "çok güvendiğini" belirtmektedir. Halkın yüzde 59'u ise "biraz güvendiğini" ifade ediyor. Bu oran sosyal medyada çok daha düşük; halkın sadece yüzde 4'ü sosyal medya üzerinden aldığı haberlere "çok güvendiğini" kaydederken, "biraz güvenirim" diyenlerin oranı yüzde 30. Yine de araştırmaya göre, halkın yüzde 75'i medyanın hükümeti izleme görevini yerine getirdiğini düşünüyor. Ancak medyanın taraflı olduğuna inananların oranı da yine yüzde 74 ile neredeyse aynı düzeyde. Bu da halkın basına yönelik çelişkili bakış açısının devam ettiğini gösteriyor.

Sinemada ise 2000'lere gelindiğinde gazetecilikle ilgili hem gerçek karakterlere dayanan hem de dayanmayan filmlere Hollywood'da yer verilme oranı da arttı; bunlar arasında eleştirmenlerin ve izleyicilerin çok beğendiği filmler de yapıldı.

Bu kapsamda, 2000'lerde en fazla dikkate değer görülen basınla ilgili filmler de şöyle:

Shattered Glass (Billy Ray, 2003), *Anchorman: The Legend of Ron Burgundy* (Adam McKay, 2004), *Good Night, and Good Luck* (George Clooney, 2005), *Infamous* (Douglas McGrath, 2006), *Resurrection of the Champ* (Rod Lurie, 2007), *Zodiac* (David Fincher, 2007), *Frost/Nixon* (Ron Howard, 2008), *Nothing but the Truth* (Rod Lurie, 2008), *Soloist* (Joe Wright, 2009), *State of Play* (Kevin Macdonald, 2009), *The Company You Keep* (Robert Redford, 2012), *Kill The Messenger* (Michael Cuesta, 2014), *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), *True Story* (Rupert Goold, 2015), *Spotlight* (Tom McCarthy, 2015) ve *The Post* (Steven Spielberg, 2017).

⁷ Internet: The Modern News Consumer (2016, July). Pew Research Center.

20. yüzyıl popüler kültür çalışmalarında, medya sahiplerinin haberlere müdahalede bulunması devam eden temalardan biridir (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc.2150). Ancak Ehrlich, 2000'leri kastederek, günümüz sinemasının gazeteciliği tasvirinin diğer dönemlere göre daha karmaşık olduğunu söyler (2004: 133). Bu noktada özellikle 2000'lerden sonra sinemada sunulan gazeteci imajına yönelik inceleme ve değerlendirme çok sınırlı kalmakta, bu nedenle diğer dönemlerdeki gibi bu dönemdeki gazeteci imajına yönelik genel çıkarımlara varılamamaktadır. Dolayısıyla, ABD'de basın durumu ve kamuoyunun bakışında değişen unsurlar da göz önünde bulundurulduğunda bu çalışmada, 2000'lerdeki filmlerde gazeteci imajının nasıl olduğu, bu imajın basının tarihsel sürecinin neresinde olduğu ele alınarak, günümüzdeki gazeteci imajına yönelik çıkarımlara varılabildiği öngörülmektedir.

1.2. Sinemada Gazeteci İmajı

Türk Dil Kurumuna göre imaj, "imge" anlamına gelirken, imge de "zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey", "genel görünüş, izlenim" ve "duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri" anlamlarını taşımaktadır. İngilizcesi "image" olan sözcüğün Cambridge Dictionary tarafından sunulan Türkçe karşılığı da "izlenim, fikir, intiba", "resim, imge, görüntü" ve "görüntü, hayal" şeklindedir. Bu noktada halkla ilişkiler ve tanıtım bağlamında baktığımızda Mehmet Küçük Kurt'a göre genel anlamda imaj, "imgelem yoluyla zihinde canlandırılan nesnelere, durumlar, kavramlar ve sembollerdir" (aktaran Biber, 2007: 51). Dolayısıyla imaj, reklamdaki insan ilişkilerine, kültürel iklimden mevcut önyargılara kadar, elde edilen ilgi ve verilerin değerlendirilip yorumlanmasıyla oluşur (Tolungüç'ten aktaran Biber, 2007:51). Tim O'Sullivan da imajı, gerçekliğin yaklaşık olarak bir görsel sunumu olarak nitelendirirken, bunun fiziksel veya hayali olabileceğine değinir (aktaran Emir, 2003: 33). Gartner'a göre de imaj, "bir dizi bilgilenme sonunda ulaşılan imge"dir (aktaran Yıldız, 2002: 24). Bu noktada Yıldız, Türkçe'de imaj kavramına farklı anlamlar yüklediğine işaret ederek, "Bu anlamlar saçla, giyim tarzıyla ilgili fiziksel/somut anlamlar olduğu gibi yalan, aldaticılık gibi soyut anlamlar da olabilir. Bazen izlenim, düşünce, kavram, bazen de hepsini birden içerecek biçimde genelleştirilen kavram, genellikle görüntüye ilişkin olarak algılanmıştır" ifadesini kullanır (2002: 21). Ancak imaj denilince zihinsel, sözel ve algısal imajlardan söz edilebileceğini belirten Nuran

Yıldız, imaj ile gerçek arasındaki ilişkiyi, gerçeğin reddi yönünde değil, iletişim araçlarının teknolojik yeteneklerinden yararlanarak gerçeği/gerçekliği yeniden tanımlamak biçimde ele alır (2002: 18). İmajların belirli öğeler bütünü olduğunu ve algıya dayandığını kaydeden Peltekoğlu (2010) da, “1925 yılında ilk TV görüntüsüyle düşünüyü gerçekleştiren John Logie Baird’ün televizyonu yaşantımıza dahil etmesiyle, görüntü sözün yerini alırken, artık ne söylendiğinden çok, nasıl söylendiği ön plana çıkmakta, bireyler kim olduklarından çok nasıl göründükleriyle algılanmakta, algı sonucunda da zihinde fotoğraf oluşmaktadır” der. Bu noktada Lull da medyanın, imajları baskın ideolojilere uygun yorumladığını ve sentezlediğini belirterek, bu imajların bireylerin kendi toplumlarının en temel özelliklerini bile nasıl anlamlandırdıklarına büyük ölçüde etki ettiğine dikkati çeker (2001:25). Bu anlamda imajlar, Papatya ve Özdemir’in (2015) belirttiği gibi ticari ürün veya hizmet satmaktan çok dünyayı anlamama şekli sunmaktadır. İmajların ikna edici gücünün büyük ölçüde fotoğrafik yeniden üretimin retorik düzenlemelerine bağlı olduğunu belirten yazarlar, “İmajların en önemli işlevi fikir, düşünce ya da nesnenin simgelenmesi, temsil edilmesi, ifade edilmesi ve arzunun en üst düzeyde üretilerek zihinsel alanın sürekli yeniden inşasıdır” ifadesini kullanır.

Sinemada ise Öztürk’e göre, sinema imajlarla çalışır, duygu, duygulanım merkezidir ve sinematografik imajlar bizlere deneyim yaşatır (2018: 18) . Bu noktada Bergson’a göre hareket halinde olan evren, hareket halinde olan imajlardan oluşur. Her biri bir diğerine etki eder ve tepki verir. Bergson, bu metasinema evreninde hareket imajın üç temel biçimi olan algılanım-imajı, aksiyon-imaj ve duygulanım-imajını ortaya koyar (aktaran Öztürk, 2018: 14). Deleuze’ye göre de sinema filmleri imaj üreten küçük bir makinedir. Onun için evren bir imgeler toplamıdır. Sinemada imge ve imajlar hareket ve zaman kavramları üzerinden kurulmaktadır. Deleuze bu noktadan hareketle hareket-imaj (movement-image) ve zaman-imaj (time-image) kavramlarını geliştirmiştir (aktaran Yüzüncüyıl ve Buluş, 2016).

Tezin halkla ilişkiler alanında yazılıyor olması dolayısıyla bu çalışmada imaj, halkla ilişkiler bağlamında bireylerin başka kişiler veya durumlar hakkında, farklı yollardan elde ettikleri deneyimler, bilgiler, izlenimler ve duyular sonucu zihninde

oluşturdukları fikir, kavram ve sembollerin tamamını içeren bir izlenim, algı, anlamlandırma olarak ele alınmakta, çalışmada bu noktada gazeteci imajına bakılmaktadır.⁸

Dünyada birçok kişinin zihninde belki bir basın mensubuyla doğrudan tanışmadığı, bir gazeteyi ziyaret etmediği veya bir gazetecinin gerçek zamanlı çalışma sürecine tanık olmadığı halde belirli bir gazeteci imajı bulunmaktadır. Saltzman (2005) ve Ehrlich (2015), kamuoyunun birebir tanık olmadığı haber merkezlerine ve gazetecilere dair ayrıntılı fikre sahip olmasının altında yatan en önemli neden olarak filmleri ve TV programlarını gösterir. Thomas Zynda da “Basın hükümet üzerinde gözlemci rolünü sürdürdüğü gibi Hollywood da kamu adına ve ticari temellerde basını izlemeye devam ediyor” diyerek (1979: 32) Hollywood’un basın konusunda kamuya imajlar sunduğunu kasteder. Strait (2011) bunu biraz daha ileri taşıyarak birçok kişinin haber merkezlerini veya gazetecileri hayatlarında doğrudan görmedikleri için filmlerdeki gazetecilerin temsilinin sadece kamunun bu konudaki düşüncelerini şekillendirmekle kalmayıp aynı zamanda gazeteciliğin geleceğini ve gazetecilerin kendi beklentilerini de şekillendirdiğini savunur.

Sadece ABD’de basın çalışanlarını konu alan dört binden fazla film ve televizyon programının yanı sıra içerisinde gazetecilerin bir şekilde yer aldığı sayısız TV yapımı ve filmler bulunduğu dikkate alındığında bu imajların ne olduğu merak konusunu oluşturmaktadır. Aslında günümüzdeki gazeteci imajının kökenleri, yüzyıl öncesindeki romanlar ve sessiz filmlere kadar uzanır. Bunda 1830’ların “penny” gazetelerinden 1880 ve 1890’ların sarı basınına ve 1920’lerin bulvar gazetelerinde Amerikan basınının, büyüyen şekilde sansasyon ustalığına sahip olması etkili olur (Good, 1989: 103). Böylelikle gazetecilik, gerek romanlar gerek tiyatro oyunları gerekse filmler için önemli malzemeler sunar. Ehrlich ve Saltzman, eski dönemlerden bu yana oluşan bu arketiplerin, çok az varyasyonlarla daha sonra radyo ve TV gazetecilerine, sonrasında da internet gazetecilerine uyarlandığını belirtir (2015: loc.85). Bir önceki bölümde ele aldığımız gibi basın

⁸ İmaj kavramı tezin kapsamında halka ilişkiler bağlamında değerlendirildiğinden hareket-imaj, zaman-imaj yaklaşımları tezde yer almamakla birlikte, buradan hareketle de bu konuda farklı çalışmaların yapılabileceğini düşünüyoruz.

tarihindeki gelişmelerle de paralel olarak gazetecilerin her dönem sinemada yerini almasıyla ister yazılı basın ister radyo isterse TV muhabiri olsun “filmdeki gazetecileri”n, yıllar içerisinde sinemada belirli kalıplaşmış imajları bulunmaktadır.

Bu bölümde filmlerdeki gazeteci karakterlerinin özelliklerini, gazetecilere yönelik oluşturulan arketipleri, bunların temellendirildiği mitleri ele almaya çalışacağız.

1.2.1. Filmlerde Gazetecilerin Özellikleri

Bu başlıkta ilk olarak filmlerdeki gazetecilerin karakter özelliklerine dair bu alanda çalışma yapan araştırmacıların bulgularına değineceğiz, ardından bu çalışma kapsamında oluşturduğumuz yeni kategorileştirmeyi ele alacağız.

1.2.1.1. Filmlerde gazetecilere yönelik görüşler

Sinemadaki gazeteci imajında ilk ama belki de en önemli film 1930’da gösterime giren *The Front Page*’dir. Sunduğu karakterle sonrasında devam eden “basmakalıp karakterler” yaratan *The Front Page*, sadece 1930'lara damgasını vurmakla kalmaz, günümüze kadar süren sinemada gazeteci imajının hem temelini hem de sorunsalını oluşturur. Bu filme bakıldığında göze çarpan karakter özellikleri şöyledir:

- Haber için her şeyi yapan, ilkesiz, yalan haber uydurabilen, gerçek yerine skandal haberler isteyen bir gazeteci (Zynda, 1979),
- Viskisi cebinde, fötr şapkallı, dudağının ucunda sigarası dururken esprili veya ukala laflar üreten şehir muhabiri (Ghiglione, 1991),
- Duyarsız ve sinik, kaygısız gazeteci (Ehrlich, 2004: 20),
- Pişkin ve kurnaz alaycılığı eğlenceli bulan bir gazeteci (Barris, 1976: 13-14),
- Hiçbir etik değerleri tanımayan, küfürbaz, şöhret düşkünü, masumlara zarar verebilen, takım elbiseli, elinden sigarası düşmeyen, poker oynayan ve içen bir gazeteci tiplemesidir.

Bu konuda araştırmalar yapan Ghiglione’a göre (1991), bugünün film ve romanlarındaki gazeteci karakterleri, *The Front Page*’in yansımasıdır. Ehrlich de

bu filmin günümüzün gazetecilik filmlerinde devam eden basmakalıp karakterler ve ilişkiler yarattığını belirtir (2004: 13). Ayrıca Ehrlich ve Saltzman, *The Front Page*'de, olay kurgusuna yönelik editör ile genç muhabir arasındaki kavga, ihmal edilen aşık, hikayeye yönelik heyecan ile daha önce romanlarda kurulan basmakalıp olay ve karakterlerin iyice kristalleştiğini, kendinden sonra yapılan filmler için de hazır arketip sunduğunu kaydeder. Dolayısıyla yazarlar (Ehrlich, 2004: 13, 168; Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc.225, 284), gazetecilik mesleği modernleşmesine rağmen 21. yüzyıl film, roman, TV şovları ve oyunlarda hâlâ *The Front Page*'e dayanan karakterler ve konuların kullanıldığını ve filminin yarattığı imajın bugüne kadar değerini kaybetmediğini savunur.

The Front Page, hem gazeteciliğe yönelik başat kaygıları dillendirir hem de zıt bir şekilde kurumun kamu için önemine vurgu yapar. Good (1989: 13) filmin böylece gazeteci ve basının gözden düşmesini belirginleştirdiğini öne sürerken, Ehrlich (2004: 13) filmin bu durumunu “gazeteciliğe dair duygu ikilemi” olarak tanımlar.

Bu filmi takiben filmin karakterleri ve ana olay örgüsü diğer filmlerde de sürer. İlk dönem eserlerde gazeteciler genellikle “haber için her şeyi yapabilecek enerjik, fırsatçı haberci; erkek meslektaşlarını alt etmeye çalışan zorlu, sarkastik kadın gazeteci; imzalı bir haber yayınlatabilmek için her şeyi ve ötesini yapmak isteyen meraklı çırak gazeteci” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc.85) şeklinde tasvir edilirler.

Bunun yanında, ilk bölümde değinildiği gibi 1930'lardaki *The Front Page* ile gangsterveri gazeteciler; ayrıca 1940'ların dedektifleri ve savaş muhabirleri bu imajı pekiştirir. 20. Yüzyılın ilk yarısında film ve romanların ortaya koyduğu ideal habercilikte kahraman gazeteci ve dedektif tek kişi olarak bir araya getirilir. Gazetecilerin de dedektiflerin de çok sıkı çalıştıkları, kanunları ihlal etseler dahi yüksek ahlaki değerlere sahip karakterler olduğu düşünülür. Ancak her ikisi de yalnız, kendi kurallarına göre çalışan kişiler olarak resmedilir (Ghiglione, 1991). Sinemada *The Front Page*'in gazeteci karakteri, ilk bölümde değinildiği üzere 1950'lerden itibaren değişme göstermeye, daha ciddileşmeye ve profesyonelleşmeye başlasa da bu karakterin ana özelliklerinin devam ettiği görülür.

Bu gazeteci tiplemesi 1970'lerde *All the President's Men* ile kırılma yaşar. Gerçek gazetecilerin ele alındığı bu film ile basına daha ciddi roller yükleyen olumlu temsiller sinemada yerini alır. Bu tür gazeteci karakterler ise toplumsal çıkarı kişisel çıkarın üzerinde tutan, egemen güçlere karşı duran, haberde doğruya ve gerçeğe ulaşmaya çalışan, kendini işine adayan, kurallı ve ilkeli gazeteciler olarak sunulur. Ancak yine de diğer on yıllarda *The Front Page*'in yarattığı etki tam olarak kırılmaz.

Bu noktada, sinema tarihine bakıldığında, *The Front Page* ile başlayan filmlerdeki gazeteciler özellikle *All the President's Men* ile kırılma yaşamakta, sinemada hem gazetecileri diğer film karakterlerden ayıran belirli ortak, kalıplaşmış özellikler hem de filmlerdeki gazetecileri birbirinden ayıran farklı gazeteci karakterlerin olduğu görülmektedir. Bu açıdan sinemada gazeteci imajını belirlemeyebilmek açısından filmlerde inşa edilen gazeteci karakterlerinin özelliklerini ve farklılıklarını ortaya çıkarmaya çalışacağız.

1.2.1.2. Filmlerde gazetecilere yönelik yeni kategorileştirme

Filmlerde gazetecilerin temsili üzerine ilk akademik çalışmaya imza atan Alex Barris (1976), araştırmasında gazetecileri şu kategorilere ayırır: Suçluları yakalayan gazeteciler, skandal peşinde koşan gazeteciler, mücadeleciler gazeteciler, deniz aşırı ülkelere giden gazeteciler, insan olarak gazeteciler, okurlarını ağlatan yazılar yazan gazeteciler, editörler ve yayıncılar, kötü adam olarak basın çalışanları.

Barris'in çalışması kendisinden sonraki birçok araştırmaya önemli dayanak ve kaynaklık etse de temelinde bazı sorunları içinde barındırmaktadır. Bu kategorileştirmede gazeteciler, her ne kadar özelliklerine göre kategorileştirilmiş gibi görünse de ayrımlardaki bazı sorunlar dikkati çekmektedir. Örneğin deniz aşırı ülkelere giden gazeteciler, editörler ve yayıncılar, kötü adam olarak gazeteci de olabilirler veya o ülkelerde mücadeleciler gazeteci rolüne de bürünebilirler. Suçluları yakalayan gazeteci aynı zamanda skandal da arıyor olabilir. Dolayısıyla, Barris'in kategorileştirmesi filmlerde sunulan stereotip gazeteci imajını belirleyebilmek açısından bizesağlıklı bir kategorileştirme sunmamaktadır.

O nedenle çalışmamızda gazetecileri, sıfatları, çalışma alanları, amaçları veya cinsiyetleri temelli değil, baskın karakter özellikleri ve haberlere yaklaşım tarzlarına göre kategorileştirmenin daha uygun olacağı görüşünü savunmaktayız.

Bu noktada diğer çalışmalara baktığımızda Good, gazetecilik filmlerinin en etkili biçimde üç alt tür bağlamında ele alınabileceğini ve bunların her birinin gazetecilerin ekran imajının farklı taraflarını ortaya çıkaran “bir nevi üç parçalı üç alt tür” olduğunu ifade eder. Good, bu üç ayrı gazeteci temsilini şöyle aktarır:

“Birincisi, kitle mezarlıkları ve bombalarla yıkılmış öksüz bir ülkede, olaylara katlanma gücünü kaybeden bir savaş muhabiri. İkincisi, deli gibi bir şey yakalamanın peşinden koşarken masum hayatları darmadağın eden muhabir ve üçüncüsü geniş kapsamlı komploları ortaya çıkaran araştırmacı gazeteci. Hepsini bir araya aldığınızda, alt türler kamunun çoğu zaman basına dair çelişkili ve karmaşık beklentilerini temsil eder” (1989: 5).

Good’un tasvirine benzer şekilde Ehrlich ve Saltzman, popüler kültürde bir tarafta “dürüst olmayan, çıkarıcı veya beyinsiz gazeteci”, diğer tarafta “hükümetin baskılarına karşı durmaya devam eden, yolsuzlukları ortaya çıkaran cesur profesyonel gazeteci” temsilinin sunulduğunu belirtir.

Bu tür kategorileştirmede de bu kez savaş muhabiri ayrımı bazı çelişkileri beraberinde getirmektedir. Çünkü savaş muhabirliği karakter yapısından çok işin şekline işaret eder, bu noktada muhabir Good’un belirttiği diğer iki kategorinin özelliklerini, yani araştırmacı gazeteci veya haber için her şeyi yapan gazeteci karakterini taşıyabilir. Yine de Good’un kategorileştirmesi ile Ehrlich ve Saltzman’ın tanımlamalarının çalışmamız açımızdan başlangıç noktası yaratabileceği düşünülerek çalışmamızda sinema tarihinde filmlerde gazetecilerin sunuluş biçimlerine bakılarak özellikleri açısından iki ana kategori oluşturulabileceği değerlendirilmektedir.

Bunlardan birincisini, *The Front Page* filminden bu yana süregelen ve çok eleştirilen gazeteci stereotipini “Front Page” gazetecisi şeklinde tanımlayacağız. İkincisini de özellikle *All The President’s Men* filmiyle ortaya çıkan gazeteci temsili açısından “Demokrasinin Bekçisi/Savunucusu” gazeteci olarak adlandıracağız.

1.2.1.2.1. *Front Page* gazetecisi

Filmlerde baskın yer alan birinci gazeteci karakteri *Front Page* gazetecisidir. *Front Page* Gazetecisi, haberi her şeyin üzerinde tutan, hiçbir etik değerleri tanımayan, ilkesiz, sadece sansasyon peşinde koşan, gerçek yerine skandal haberler isteyen, bu nedenle yalan söyleyebilen, küfürbaz, şöhret düşkünü, masumlara zarar verebilen, takım elbiseli, elinden sigarası düşmeyen, poker oynayan ve bol içki içen, haber yakalamak dışında otorite, gerçekler, adalet ve aşka ve her şeye yönelik rahat tavırları olan gazeteci şeklinde temsil edilmektedir.

Özetle, *Front Page* gazetecisinin kodlarının “çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkeleri konusunda esnek, etik değerlere bağlı değil, serseri/güvenilmez ve alkol düşkünü” olduğunu söyleyebiliriz.

1.2.1.2.2. Demokrasinin Bekçisi/Savunucusu gazeteciler

Filmlerde yer aldığını değerlendirdiğimiz ikinci gazeteci karakteri *All The President's Men* filmiyle ortaya çıkan *Demokrasinin Bekçisi/Savunucusu* gazetecilerdir.

Bunlar, diğer alan muhabirleri olabildiği gibi genellikle araştırmacı gazeteciler de olabilir. Bu gazeteciler, gerçeklerin güvenilir kaynağı basın sembolüdür, taşıyıcılarıdır. Akıllı, işini gereğince yerine getirmeye çalışan, tüm zamanını habere ayıran, elde ettiği bilgileri mutlaka iki kaynağa teyit ettirmeye çalışan, baskılara karşı direnen, kamuoyunun bilme hakkının peşinden giden ve masumları savunan gazetecilerdir.

Özetle, *Demokrasinin Savunucusu* gazetecilere dair kodları “kamuoyu odaklı, güvenilir, dürüst, etik değerlere bağlı, kaynaklarla doğru ilişkiye sahip, baskılara direnen ve masumların yanında” şeklinde tanımlayabiliriz.

Yazarlar gazetecinin sinemada çelişkili ve birbirine zıt şekilde kodlanmasına işaret eder. Good, gazetecilerin bir parça Don Kişot, bir parça kötü adam ve bir parça da bilge adam şeklindeki çelişen tanımlamalara sahip olduğunu belirtir (1989: 11).

Ehrlich, filmlerin, gazetecileri kararlı ve ödün vermez biçimde yanlışı ortaya çıkarmaya çalışırken aynı zamanda onları tüm nezaket kurallarını ihlal eden ve yanlışı yargılarda bulunan kişiler olarak da gösterdiğini ifade eder (2004: 180). Bu noktada sinemaya bakıldığında gazetecilere yönelik *The Front Page*'den bu yana gelen hem olumsuz hem de mesleği yücelten olumlu temsiller yer almaktadır ki bunlar aslında filmlerde tekrarlanan ve birbiriyle çelişen arketipleri oluşturur. Bu durum da aslında sinemanın gazeteciliğe yönelik çelişkili imajlar yarattığını gösterir. Dolayısıyla Hollywood'un kahraman arketipinde yer alan "çatallanma" burada devreye girmektedir. Filmlerde "çatallanma" olarak olumlu ve olumsuz gazeteci imajları iç içe geçmekte ve anlamları bağlama göre değişmektedir. Dolayısıyla bu iki kategori ayırımında şu vurguyu yapmak yerinde olacaktır: İki kategori birbiriyle keskin sınırlarla ayrılmış değildir, birbirine girift olarak da işleyebilir. Başka bir ifadeyle *Front Page* gazetecisi, tüm yalanlarına, skandal peşinde koşmasına rağmen günün sonunda kamuoyu yararına iş yapabilir. Bu gazeteci "yalan söylemesine, rüşvet vermesine, alaycı olmasına" rağmen filmin sonunda masumları kurtarıyor, kamu çıkarını yerine getiriyorsa, tüm bu olumsuz özellikler marjinalleşebilmekte ve gazeteci olumlanabilmektedir. Benzer şekilde Demokrasinin Bekçisi Gazeteci, gerçekleri ortaya çıkarabilmek için küçük yalanlara, rüşvetlere başvurabilir veya sonunda başarısız kalabilir. Dolayısıyla gazetecilerin günün sonunda seyirci tarafından olumlu ve olumsuz olarak alımlanması değişebilmektedir.

Bu nedenle yukarıda yaptığımız kategorileştirme keskin ayrımı veya gazeteci karakterini kahraman veya kötü adam olarak nitelendirme ayırımını getirmemektedir. Bu kategorileştirme genel gazeteci özellikleri üzerine bir ayrımı içermekte olup hangi kategoride olursa olsun gazetecilerin kahraman veya kötü adam olarak tanımlamaları, günün sonunda gazetecinin kamuoyunun çıkarlarına uygun şekilde gerçekleri ortaya çıkarıp çıkarmadıkları veya günün sonunda iyinin mi kötünün mü kazandığına bağlı olarak değişebilmektedir.

Öte yandan, iki kategorinin kendine has karakter özelliklerinin yanı sıra ister *Front Page* ister *Demokrasinin Savunucusu* gazeteciler olsun, film gazetecilerine yönelik ortak stereotipler inşa edildiği görülmektedir. Bu stereotipler basının "vazgeçilmez

özellikleri” gibi sunulmakta, genel gazeteci imajının unsurları olarak inşa edilmektedir.

1.2.1.3. Gazetecilerin ortak karakter özellikleri

The Front Page ve özellikle *All the President's Men* ile filmlerdeki gazeteci imajları, tarihsel süreçlerle paralel olarak değişim gösterse de her dönem resmedilen belirli ortak özellikler dikkati çeker.

Ehrlich ve Saltzman, geçmişten günümüze film ve televizyon ile diğer medya organlarında “anonim muhabir, köşe yazarı ve eleştirmen, acemi muhabir, editör ve yönetmen, araştırmacı gazeteci, haber merkezi ailesi, foto muhabiri, medya patronları, gerçek hayattan gazeteciler, spor muhabirleri, TV muhabirleri, deneyimli erkek muhabir, savaş muhabiri, kadın muhabirler” gibi birçok farklı karakter kullanılmasına rağmen bunların hepsi için inşa edilen belirgin ortak özellikler olduğunu kaydederek, bunları, haber için saate karşı yarışma, gazetecilerin kayda değer bir özel yaşamlarının bulunmayışı ve haber dışındaki yaşamda insanlarla problemlili ilişkilerinin bulunması (2015: loc.359) şeklinde sıralar. Zynda (1979) da filmlerde, basın “büyülü ve heyecan veren, birçok ekonomik, siyasi ve romantik fırsatlar alanı”, gazetecilerin de genellikle “genç, çekici, bekar, kendine güvenen ve agresif karakterler” olarak sunulduğunu belirtir. Bu betimlemede genellikle kadınlar ile erkekler eşittir, gazeteciler 09.00-17.00 mesaisine göre değil kendi motivasyonları doğrultusunda çalışırlar, meslekleri nedeniyle suçlulardan ünlülere kadar toplumun farklı kesimleriyle iç içedirler. Filmlerde, gazeteciler önemli kişisel güce de sahiptir: Dikkatlerini çeken kişilerin hayatlarını yıkabilir veya onları yükseltebilirler ve toplumun sırlarına dair bilgileri vardır.

Yine filmler, aile ve evin kutsallığını öne çıkarırken, bundan uzak duranlara yönelik imrenmeyi de ortaya koyar. Filmler, gözlemci olarak hizmet eden özgür ve özel sektöre ait basının gücünü gösterirken, aynı zamanda gazetecileri yanlış kapıyı çalan veya iş başında pinekleyen kişiler olarak da yansıttılar (2004: 180).

Ehrlich ve Saltzman, popüler kültürde gazetecilikle ilgili kullanılan stereotiplerden şöyle bahseder: Elitirler, haber merkezi gazeteci için bir sığınaktır, diğer çalışma arkadaşları da ailenin yerine geçer ve gazeteci olmayanlar ise bu işin gerçekten ne

olduğunu asla anlamayacak olan “siviller”dir. Gazetecilerin tek dostları birlikte çalıştığı insanlardır (2015: loc.1335, 1384-1390).

Filmlerdeki gazeteciler genelde çoğu zamanını işte geçiren, daha çok iş çevresinden arkadaşları olan, içkiyi ve alaycılığı seven karakterlerdir. Örneğin Good'un (1989) çalışması filmlerde muhabirlerin daha çok alkolik, toplumdan dışlanmış, propagandacı ve cinsiyetçilik kurbanları olduğunu ortaya çıkarır.

Buradan hareketle, ister Front Page ister Demokrasinin Savunucusu gazeteciler olsun, film gazetecileri için ortak bazı stereotiplerin bulunduğunu söyleyebiliriz. Sinemaya bakıldığında filmlerdeki gazeteciler, çoğu zaman işini her şeyin üzerinde tutan, zorlu kimselerdir, haberi elde etmek için tüm güçleriyle çalışırlar, buna zaman zaman rüşvet ve yalan söyleme gibi etik ilkeleri ihlal etmeleri de dahil olur. İlk dönem filmlerinde etik unsurlar bu gazeteciler için değer taşımazken zaman içerisinde gazeteci için profesyonellik, etik değerler ve toplumsal çıkarlar da önemli hale gelir, çoğu zaman vakitlerini iş yerinde veya işle geçirirler, özel hayatları ihmal edilen alandır, çevreleri daha çok iş arkadaşlarından oluşur, aşkları bile. Muhabirler davranışlarıyla iynin kazanmasını ve masumun galip gelmesini veya kurtarılmasını sağlayabilirken, aynı zamanda masumların zarar görmesine de yol açabilirler.

Dolayısıyla yukarıda yazarların sözünü ettiği bu özellikleri özet olarak bir araya getirirsek, film gazetecilerinde ortaya çıkan ortak karakter özellikleri şunlardır:

Haber için saate karşı yarışma, 09.00-17.00 mesaisine göre değil kendi motivasyonları doğrultusunda çalışma, hayatlarında çoğu zamanı iş yerinde veya işle geçirme, kayda değer özel yaşamlarının bulunmayışı, çevrelerinin daha çok iş arkadaşlarından oluşması, aşklarının bile iş çevresinden olması veya dışardan aşklarıyla problem yaşamaları, haber dışındaki yaşamda insanlarla problemlili ilişkilerinin bulunması, genç, çekici, bekar, kendine güvenen ve agresif karakterler olmaları, beyaz erkek gazeteci egemenliği, azınlıktaki kadın gazeteciler de genelde beyaz Amerikalı, kadın ve erkek gazetecilerin eşitliği, meslekleri nedeniyle suçlulardan ünlülere kadar toplumun farklı kesimleriyle iç içe olmaları, genellikle elit bir kitle olarak sunulmaları, muhabir ve editörlerin sık tartışan ve karşı karşıya gelen taraflar olması, gazetecilerin “alkol düşkünü” olması ve başarılarını bara gidip kutlama “geleneği”.

Filmlerdeki ortak özellikler sadece karakterlerle sınırlı değildir. Benzer kalıplar gazeteciliğe dair filmlerin kurgusunda da görülür. Bu nedenle film yapılarındaki ortaklıklara da kısaca bakmak yararlı olacaktır.

1.2.1.4. Gazetecilik filmlerinin anlatı yapısı

Good, tüm gazetecilik filmlerinde dört unsurun çoğunlukla bulunduğunu dile getirerek, bunları “muhabir, hikaye, editör ve âşık” şeklinde tanımlar (2004: 10). Benzer şekilde Ehrlich, gazetecilik filmlerinde en önemli unsurun muhabir ve hikaye olduğunu, filmlerin genelde bir hikaye peşinden koşan muhabiri resmettiğini, diğer basmakalıp unsurların da editörler ve habercilerin aşkları olduğunu kaydederek, “Gazetecilik filmleri, aynı Western filmlerinde olduğu gibi belirli klişeler sunar: Agresif, esprili, ukala gazeteciler; zorlu, bağırıp çağıran editörler; harika, şaşırtan hikayeler” (2004: 65) ifadesini kullanır. Ehrlich ve Saltzman, *The Front Page*'de, editör ile genç muhabir arasındaki kavga, ihmal edilen âşık ve hikayeye yönelik heyecanın diğer filmlerde devam ettiğine dikkati çeker.

Bu noktada gazetecilik filmlerinin olay örgüsünün şu dört unsura dayandığını söyleyebiliriz: “Muhabir/gazeteci”, muhabirin peşinde koştuğu haberi de kapsayacak şekilde “hikâye”, editör, medya sahipliği ve iş ortamını bir arada ele alırsak “haber merkezi” ve “aşk”. Bir önceki başlıkta gazeteci karakterlerin ortak özelliklerini ele aldığımızdan “hikaye”, “haber merkezi” ve “aşk” olarak diğer unsurlara göz atabiliriz.

- Hikaye:

Her gazetecilik filminde muhabir/gazeteci bir hikayenin/haberin peşinden koşar ve filmin ana amacı hikayenin ortaya çıkarılmasıdır. Ehrlich, gazetecilik filmlerinde senaryoların tipik olarak muhabirin hikayeyi takip ederken karşılaştığı zorluklar ve bunların sonuçları etrafında döndüğünü ifade eder. Hikaye açısından Richard Ness, filmlerin temel dokusunun, hangi gerçeğin arandığı veya bastırıldığı ve kim tarafından ve nasıl kontrol edildiği bağlamında geliştirildiğini belirtir. Bu noktada çatışma da kimin gerçeği bildiği ve kimin bunu öğrenmeye çalıştığı üzerine kurulur

(aktaran Ehrlich, 2004: 11). Böylelikle filmler, gözlemci olarak hizmet eden özgür ve özel sektöre ait basın gücünü gösterirken, aynı zamanda yanlış kapıyı çalan veya iş başında pinekleyen bir basın sunumu yansıtır. Diğer türlerde olduğu gibi burada da karakterler arasındaki çatışmalar ve gerilimler daha büyük gerilim ve çatışmaları temsil eder (Ehrlich, 2004: 10).

Filmler, hikayelerinde ayrıca gazetecinin evi ile işi arasındaki gerilimi, kamu çıkarıyla kişi çıkarı arasındaki gerilimi, kurum çıkarı ile kurumsal çıkar arasındaki gerilimi, nesnellikle öznellik arasındaki gerilimi (2004: 10-11) işlerler. Zynda (1979) ise hikaye açısından filmlerde, basında başarının sansasyon ile çoğu zaman özdeşleştirildiğine işaret eder.

- Haber Merkezi:

Gazetecilik filmlerinde haber merkezi vazgeçilmez unsurlardan biridir ve burası daha çok muhabir-editör arasındaki gerilimler, iş ilişkileri ve medya sahipliği noktasında sunulur. Editörler çoğu zaman, muhabirlerle genellikle haber merkezinde iletişimde bulunan, muhabiri teşvik eden veya kısıtlayan konumdaki yaşlı adamlardır (Ehrlich, 2004: 10). Good da basına eleştirel yaklaşan filmlerde editörlerin karanlık, baştan çıkarıcı ve muhabirlerin onurunu kıran kişiler olarak temsil edildiğini (1989: 72) belirtir. Bunun yanında, hikayeyi neye mal olursa olsun ilk kendisi almak isteyen büyük şehir gazetesi editörü ile basının gücünü kendi çıkarları için kullanan acımasız patronlar (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc.85) tasviri yoğunluktadır. Bu noktada popüler kültür sadece bireysel olarak gazetecilerin değil, basın kurumunun da hatalı olduğu önermesini sunar. Hikayede medya sahipleri hayatta kalmak veya yeni bir durumda yarış kazanmak için her şeyi yapmaya tenezzül eden kişiler olarak tasvir edilir. Bu söylemde okuyucular, eğitilmesi ve tartışılması gereken vatandaşlar olarak değil, artan şekilde hizmet edilmesi ve memnun edilmesi gereken “müşteri” olarak görülür (Ghiglione, 1991).

- Aşk:

Aşk konusu da gazetecilik filmlerinin önemli bir unsurudur. Ehrlich ve Saltzman'a göre popüler kültürün gazetecileri evli göstermesi çok nadirdir, bunda istisnalar ise

tipik olarak kadın ve erkeğin her ikisinin de gazeteci olmasıdır (2015: loc.1390). Good da gazetecilikle ilgili filmlerin erkek gazetecinin aşık olduğu kadını hâlâ “erkeği evcilleştiren” şeklinde tasvir ettiğini (1989: 15) vurgular. Good’a göre gazetecilik filmlerinde evlilik, geleneğe kendini teslim etme anlamına gelir. Haber merkezlerindeki için bundan daha kötü bir kader olamaz. Çünkü gazeteci zaten işiyle evlenmiştir ve boşanıp “iyi bir kızla” evlenmek, evlenir evlenmez pişman olunacak uç bir adımdır (1989: 14). Bunun yanında Ehrlich, muhabirlerin aşklarını da ya muhabire yardım eden ya da hikayenin peşinden gitmenin aşırıya kaçtığı yönünde itirazda bulunan şeklinde konumlandırıldığına işaret eder (2004: 10).

Bu konuda, 1940-2010 yılları arasında gazetecilerin iş ile özel hayat ilişkilerinin filmlerde nasıl yer aldığını ve yıllar içinde değişen sektör yapısının filmlerde bu konudaki sunumu değiştirip değiştirmediğini inceleyen Strait (2011), filmlerde gazetecilerin diğer karakterlere göre daha fazla karmaşık ve sorunlu özel hayata sahip olarak temsil edildiğini kaydeder. Popüler kültürde tekrarlanan ana gazeteci karakterinin, uzun saatler çalışan, belirsiz bir mesaiye sahip, bu nedenle aşk, aile veya ilişki de dahil “gerçek” yaşam için vakti olmayan bir gazeteci olduğunu belirten Strait’e göre film gazetecileri, aşklarını buldukları zaman da ilişkileriyle işleri arasında kalan insanlardır ve filmlerde iş ve aşkın bir arada olmasının mümkün olmadığı, basın sektöründe başarılı olmak için “aşkın dikkati dağıtmaması gerektiği” yönünde algı yaratılır. İş ile aşk arasındaki dilemma, aslında kendisinden sonra basmakalıp karakterlerin oluşmasına neden olan The Front Page filmiyle başlar. Strait, The Front Page’deki durumu bir nevi “aşk üçgeni” olarak gösterir ve gazeteyi “diğer kadın” olarak tanımlar. Aslında bu durum neredeyse tüm filmler için genellenebilir. Ancak yönetmenlerin izleyicileri eğlendirmeyi ve mutlu etmeyi amaçladığı göz önünde bulundurulduğunda çoğu filmdeki gazeteciler, özellikle de daha az ciddi betimlemelerde (romantik komedi gibi), günün sonunda hem işte hem aşkta kazanıyor şekilde gösterilmektedir. Yine de genel anlamda bakıldığında gazeteci ve aşk temasının birlikte sunulmasının yıllar içinde pek değişmediği görülür. Strait bunu, “Tüm karakterler hâlâ aşkları için mesleklerine dair bir şeylerden fedakârlık etmiş görünüyor. Bu durum özellikle kadın gazeteci karakterler için daha doğru” ifadesiyle dile getirir.

Özetle, filmlerde gazeteciliğin ilk temsilinden bu yana sinemada gazetecilere yönelik belirli stereotipler, gazetecilik filmleri konusunda da belirli yapılar oluşmuştur. Daha önceki bölümlerde ele aldığımız bu ilk temsillerde, gazetecilerin devamlı haber için her şeyi yapan, yalan haber üretebilen, kandırabilen, akıllı, ağızları laf yapan, içki içmeyi seven, kadın gazetecilerin “erkeksi” olduğu yönündeki temsillerin çoğunlukta olduğu dikkati çekmektedir. Bunun yanında özellikle *All The President's Men* filmiyle birlikte işini hakkıyla yapan, bilgileri teyit ederek haberlerini hazırlayan, egemen güçlere karşı duran ve kamuoyunun çıkarlarını savunan gazeteci temsilleri de sinemada görünür hale gelmeye başlamıştır. Aynı zamanda, hangi tür gazeteci olursa olsun hayatı hep haber peşinde geçen, bu nedenle özel hayatı olmayan, yalnız, bekar gazeteci imajının da filmlerde bolca yer aldığı görülmektedir. Hemen her filmin vazgeçilmeyen unsurları da muhabir/gazeteci, hikaye/haber, haber merkezi ve aşktır. Bu açılardan tezde filmleri incelerken gazetecilerin hangi imajlar üzerinden temsil edildiğini görmek için oluşturduğumuz bu kategoriler ve özellikler çözümlemelere yardımcı olacaktır.

Öte yandan tüm bu kategorileştirmelere ve bunların çatallı özelliklerine dikkati çekmemize rağmen literatüre bakıldığında genel ortak görüş, sinemanın basını olumsuz yansıttığı yönündedir.

Good, Hollywood'un genellikle “alaycılık, hırs ve alkol ile bozulmuş, diğerlerinin hayatlarını ve itibarlarını önemsemeyen, iyi bir hikayede gerçeklerin durması konusunda isteksiz muhabir” (1989: 9) imajı sunduğunu belirtir. Ehrlich ve Saltzman, popüler kültürün sıklıkla gazetecileri itibarsız ve profesyonelliklere uymayan şekilde gösterdiğine işaret eder (2015: loc.1287). Good, Ehrlich ve Saltzman ile benzer bir yaklaşım sergileyen Zynda (1979), “Hollywood'un gazetecileri, sıklıkla gerçekten çok kendi kariyerini yükseltmek için medya sahibi veya editör ne isterse onu yazan biridir. Filmlerde, başarılı gazeteciler genellikle hayran duyulacak karakterler pek değildir” ifadesini kullanır.

Ghiglionne (1991) da sinemanın basını yansıtması konusunda şunları ifade eder:

“İyi veya kötü adam olsun, filmlerdeki yapay muhabir karakterleri gazeteciler hakkında yeterli bir tablo sunmuyor. Film ve romanlar

gazetecilerin ‘bayağı’ yönlerini doğru şekilde resmedebilse de diğer yönlerini göstermede başarısız kalmaktadır. Günümüz film ve romanlarında gazeteciliğin profesyonelliği genellikle dışarıda bırakılıyor. Dolayısıyla filmleri izleyen kamu da gazetecileri ‘kötü’ olarak yargılıyor. Bu tehlikeli çünkü kamu bu durumda gazetecileri cezalandırmak istiyor ve korkarım ki bunu artan şekilde görüyoruz. Ülke genelindeki anketler de bunu gösteriyor. Kamu gazetecilere ne kadar özgürlük verirse o kadar da o özgürlüğü elinden alabilir. Ancak buradaki ironi şu ki, düşünceleri gerçek gazetecilerin yanı sıra filmlerdeki gazeteci imajına da dayanan kamu, gazeteciliğin özgürlüğünü kısıtlamak istiyor ki bu aslında kendi özgürlüklerini de kısıtladıkları anlamına geliyor”.

Jessica Strait (2011) ise konuya daha farklı bir pencereden yaklaşır:

“Stereotip betimlemeler abartılı olsa dahi toplumun gazetecileri ve onların önceliklerini nasıl gördükleri hakkında bilgi verebilir. Ayrıca bu filmlerin çoğunluğunun eski gazeteciler tarafından yazıldığı göz önünde bulundurulduğunda bunlar gazetecilerin kendilerini nasıl gördükleri hakkında da bilgi verebilir”.

Bu durum, gazetecinin gerçekten sinemada nasıl sunulduğu ve nasıl bir imaja sahip olduğunu anlamamız açısından bizi Hollywood’un klasik iyi adam-kötü adam ayrımlarına götürür ki, burada da “kahraman” mitini ele almak önem kazanır. Bu noktada filmlerde gazeteci imajı ve bu imajın olumlanıp olumlanmadığının değerlendirilmesi açısından sinemada “medya mit yapımını” ve bu noktada “kahraman” gazeteci veya “kötü” gazeteci miti ile Lule’un ortaya koyduğu yedi büyük mitde gazetecinin ve mesleğin nasıl sunulduğunu incelemek yararlı olacaktır.

1.2.2. Filmlerde Gazeteci Miti

Mitler yüzyıllar boyunca toplumların ayrılamaz parçası olmuştur. Mit üzerine önemli araştırmaları bulunan Joseph Campbell, “yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler” türetildiğini ve bu mitlerin “insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağı”nı oluşturduğunu belirtir (1968/2010: 13). Tarihçi ve kültürel eleştirmen Richard Slotkin miti, “kültür, psikoloji ve dilin temel ve değişmeyen yapılarının ortaya çıkmasını sağlayan tarih dışı fenomen” şeklinde tasvir ederek, toplumların ve

ulusların kendi tarihi deneyimlerini mitin sembolik terimlerine taşıdığını ve daha sonra geçmişin mitolojik tasvirlerini, gerçek hayat krizleri ve siyasi durumlara yanıt için kullandığını ifade eder. Mit yapımının, toplumların zaman içinde kültürel tutarlılıklarını korumalarını sağlayan, devam eden temel bir kültürel süreç olduğunu belirten Slotkin, kolektif bilincin mitik semboller ve söylemler tarafından enformasyona tabii tutulduğunu ve şekillendiğini kaydeder (2005: 222-230). Böylelikle mitlerin insan yaşamının ve toplumsal devamlılığın parçası olduğunu görürüz.

Mitler, toplumsal işleyişin sürmesi, kuralların devamı için hikayeler, örnekler sunar. Bu hikayelerde insanlara, gelecek kuşaklara yapılması gerekenler veya yasaklar konusunda birçok anekdot yer alır. Tarihsel süreçte mitlerle ilgili en dikkati çeken durum ise hangi kültür veya döneme ait olursa olsun mitlerin benzer hikayelerle benzer kavramlar, ilke ve idealleri sunması ve bunların pekiştirilmesi ve ebedileştirilmesi için benzer ve hatta aynı arketip karakterler kullanılmasıdır. Medya ve kültür üzerine araştırmalarda bulunan Jack Lule, mitlerin, “insan yaşamına dair örnek teşkil eden modeller sunmak için arketip figürler ve formlardan oluşan kutsal sosyal hikayeler” olduğunu söyler (2001: 15). Bu tanımlamada vurgu “arketip figürler ve formlar” ile “örnek modeller” üzerindedir. Bu noktada arketipler mitlerin “orijinal ana yapı iskeleti”dir. Mit bağlamında bunlar, “kültürler ve çağlar boyunca hikayelerin ortaya çıkmasına ve biçimlendirilmesine yardım eden insan yaşamının ortak deneyimlerinden ortaya çıkan ve şekillenen modellerdir, imajlardır, motiflerdir ve karakterlerdir” (Lule, 2001: 15). Lule’a göre bunlar, “kahramanlar, kötüler, seller, salgın hastalıklar, ataerkillik, anneler gibi temel güç ve figürlerdir. Anlatılar içindeki yaşama bakıldığında bunlar, hikaye anlatıcılığının özünde yatan temel, arketip hikayelerin yaratılmasına yardım ederler” (2001: 15). Dolayısıyla arketip hikayeler “örnek modeller” sunar, iyi ile kötü, doğru ile yanlış, cesaret ile korkaklık noktasında örnekler verir. Bunlar sosyal yaşamın modelleridir ve sosyal yaşam için model de oluşturur. Ancak her arketip hikaye mit değildir. Lule’a göre bu hikayeler, arketipler önemli sosyal konuları veya idealleri temsil ettiği zaman mit devreye girer. Mitler “kritik sosyal roller oynayan arketip hikayelerdir” ve mit, ortak değerleri temsil etmek, temel inançları teyit etmek, diğer inanışları reddetmek ve insanların hayatın sevinç ve üzüntülerini anlamasına, bunlara adapte olmasına ve şükretmesine yardım etmek için örnek

modeller sunma noktasında arketip figür ve formlardan yararlanır (Lule, 2001: 15). Bu açıdan mitler, toplum için kilit rol oynarlar. Bunlar, kültürün altında yatan tansiyonları yumuşatma, böylece her şeyin büyük oranda olduğu gibi kalmasını sağlama (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc.378) yönünde toplumsal uzlaşmayı sağlarlar. Dolayısıyla çoğu zaman mitler, toplumsal sorunlar için çözümler sunarken, bu çözümler daha çok tansiyonu azaltmak, farklılıkları törpülemek ve mevcut sistem ve statükonun devamını sağlamak üzerinedir.

Geçmişte masallar ve hikayeler üzerinden devam eden mit, teknolojinin geliştiği günümüzde başka araçlar üzerinden de inşa edilme ve işleme sürecini devam ettirmektedir. Mitlerin “insan yaşamı ve kurulan toplum için her daim gerekli” olduğunu belirten Lule’a göre günümüzde “günlük haberler de mitler için öncelikli araçlar” haline gelmiştir (2001: 19). Lule, bu noktada “Her türlü haber, insanlığın temel hikayelerinin varisi oldu. Diğer kitle iletişim araçları mit söyleme kabiliyetine sahip ancak dikkatli araştırıldığında haberlerin, mit ile akıllmaz ve sayısız bağlantıları ortaya çıkaracaktır” ifadesini kullanır (2001: 17). Bu noktada haberler ve haberleri yazan gazeteciler mit yaratımı ve mitin ebedileştirilmesinde önemli rol oynamaya devam ederler. Geçmişte mitleri yayan hikaye anlatıcıları bugün bir bakıma gazetecilerdir.

Günümüzde mitin ana araçlarından bir diğeri de sinemadır. Çünkü “filmler, romanlar, oyunlar ve televizyon kolektif hafızanın korunması ve mücadelesinde güçlü araçlardır” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc.843) ve “popüler sanatın öncelikli fonksiyonu, gerçek problemlere metaforik çözümler bulmasıdır” (Weales, 1985: 184), bu noktada “kolektif hafızanın korunması”, güçlendirilmesi ve teyit edilmesi ile “gerçek problemlere metaforik çözümler bulunması” için mitlere ihtiyaç vardır. Dolayısıyla, filmler yoluyla yaratılan mitler “ritüel olarak çelişen umutlar ile kaygılar arasında aracılık yapar” (Ehrlich, 2004: 179). Bu açıdan film türlerine dair araştırmalar da film yapımının aslında mit oluşturma (Good, 1989: 3) olduğuna işaret ederken, Amerikan sinema ve medya teorisyeni Vivian Sobchack “tür filmlerinin anlatısının mitik”liğine (aktaran Good, 1989: 4) dikkati çeker. Sinema güçlü bir mit yaratma ve miti ebedileştirme aracı olarak karşımızda durmaktadır. Filmler, birer hikaye yaratmakta, oluşturulan arketip karakterler devamlı izleyicilerin karşısına çıkarılarak toplumsal sisteme dair sorunlara, uyumsuzluklara, umutlara,

çare ve çaresizliklere çözüm bulmaktadır. Dolayısıyla sinema filmleri incelenirken mitlere bakılması, filmlerin anlamlarını ve mesajlarını çözümleyebilmek açısından önem kazanmaktadır.

Bu açıdan gazetecilik ve sinemanın birleşerek haberlerin ve gazetecilerin sinema yapımına dönüştüğü bir durumda, başka bir ifadeyle haberleriyle mit üreten gazetecilerin ve haberlerinin sinemada da yeniden üretildiği durumlarda ortaya çıkan mitlere bakmak ilginç sonuçlar ortaya çıkarabilecektir. Sonuçta film haline gelerek sinemanın unsuru ve anlatısı haline dönüşen gazetecilik aynı zamanda sinema üzerinden medyaya dair mit yapım süreçlerine de dahil olur. Bu noktada W. Joseph Campbell, filmlerin basının geçmişine dair bazı en sevilen masalları sürdürdüğünü belirterek, filmlerin, “medya mit yapımında” güçlü araçlar olduğunu ve bu mitlerin kalıcılığını pekiştirdiğini belirtir (2010: 188). Gazetecilik filmleri üzerine çalışmalar yapan Good, Ehrlich ve Saltzman gibi araştırmacılar da gazetecilik filmlerinde güçlü mitlerin tekrar tekrar işlendiğini belirtir. Ehrlich ve Saltzman’a göre popüler kültür sineması, gazetecilik tarihini devamlı “basit, doğrusal ve dramatik masallar” olarak betimler ve gazeteciliğin tarihindeki olayları ele alarak “basının geçmişine dair kahramanca mitleri tekrar inşa eder” (2015: loc.471). Bu yazarlara göre böylelikle Hollywood, geçmişi şimdiki zamana dair bir şeyler anlatmak amaçlı kullanır ve tarihi olaylara yönelik partizan bakış açısı sunar. Ehrlich ve Saltzman, “Filmler basını hem mitikleştirir hem de mitik olmaktan çıkarır, aynı anda gazeteciliğin tarihindeki iyi bilinen figürleri ve olayları yüceltir ve parodileştirir” der (2015: loc.417). Böylelikle popüler kültür, umutlu, ilham verici modeller sağlamak için düzenli olarak gazeteciliğin tarihinden yararlanır (2015: loc.901-909).

Bu noktadan bakıldığında Hollywood’un gazetecilik üzerinden mitler kurduğu ve bu mitleri düzenli olarak pekiştirdiği görülmektedir. Gazetecilik ve gazeteci karakterleri sinema filmleri yoluyla biçimlendirilir, arketip özellikler yüklenir, bu yolla topluma ve basın sektörüne mesajlar gönderilir, böylelikle meslek ve gazeteci mitleşerek ölümsüzleştirilir. Ehrlich de filmlerin basına dair güçlü mitleri sürdürdüğünü, ölümsüzleştirdiğini ve bu mitlerin toplumda basının gücüne yönelik popüler algılarıyla bağlantılı olduğunu söyler (2004: 13). Filmler ile dönemin tarihi, sosyal ve siyasi ortamı arasında bağlantı vardır. Filmler, sıklıkla nostaljik ve idealleşmiş

geçmişe bakarak günümüzdeki gazeteciliğin yoksunluklarına ve şu anda nasıl olması gerektiğine vurgu yapar ki Ehrlich bunun bir mit (2004: 9) olduğuna işaret eder. Bu noktada Ehrlich, filmlerde, gazeteciliğin bir zamanlar nasıl olduğu veya nasıl olabileceğine yönelik arketip figürler ve örnek niteliğinde modeller sunulduğunu belirtir (2004: 101). Bu da gazetecilikle ilgili belirli mitik yapının devamlı tekrarlanması yoluyla verilir.

Sinemada gazeteci karakterleri ise tıpkı Western filmlerinde olduğu gibi – Western filmleri de güçlü mit yapma aracıdır - çoğu zaman kahraman-kötü adam ikilemi içinde verilmektedir ki bu da “kahramanlık” mitini akıllara getirmektedir. Kahraman arketipine baktığımızda literatürde farklı yaklaşımların olduğu görülmektedir. Sinemada gazeteci karakterini ele almak için de bu gazetecinin ne tür bir kahraman veya kötü adam olarak konumlandırıldığına farklı yaklaşımlardan hareket ederek bakmak yararlı olacaktır. Bu noktada Campbell ve Vogler’den başlayıp, Ray’e, oradan gazetecilik filmlerini inceleyen Saltzman, Good, Ehrlich gibi yazarları ve haberleri ele alan Lule’a uzanacağız.

1.2.2.1. J. Campbell ve C. Vogler’in modelleri

Dünyanın neresinde olursa olsun halk masallarında ve hikayelerde benzer karakterler, benzer süreçlerden geçerek, benzer ödülleri alırlar. Bu noktada V. Propp, Rus masallarının tüm çeşitliliğine rağmen tekdüzelik yansıttığını keşfeder ve masalları karşılaştırarak değişmeyen temel değerleri ve aşamaları tespit eder (Kıran ve Kıran, 2003: 120).⁹ Bu noktada aslında hikayeler bir kahraman ve onun yolcuğu üzerinedir. Bu noktada da akla gelen Joseph Campbell’in çalışmasıdır. Campbell’e göre her hikayede kahraman benzer yolculuğa çıkar, benzer aşamalardan geçer ve sonunda zaferle ve dönüşerek eve geri döner. Campbell’in çalışmasını geliştiren Christopher Vogler de bütün senaryoların, mitlerde, peri masallarında, düşlerde ve filmlerde bulunan birkaç ortak yapısal unsurdan oluştuğunu ve bunlara Kahramanın Yolculuğu dendiğini belirtir (Vogler, 1992/2009: 33). Campbell

⁹ Kıran ve Kıran (2003: 123-124), Propp’un işlevlerinin 31 aşamada şunlar olduğunu belirtir: Başlangıç durumu, Uzaklaşma, Yasaklama, Yasağın Çiğnenmesi, Soruşturma, Bilgi Edinme, Aldatma Suç Ortaklığı, Kötülük, Eksiklik, Aracılık Geçiş Dönemi, Karşı Eylem, Gidiş, Bağışçının İlk İşlevi, Kahramanın Tepkisi, Büyülü Nesnenin Alınması, Uzamsal Yer Değiştirme, Çatışma, Özel İşaret, Zafer, Giderme, Geri Dönüş, İzlenme, Yardım, Kimliğini Gizleyerek Gelme, Asılsız İddialar, Zor Görev, Görevin Yapılması, Tanınma, Ortaya Çıkarma, Biçim Değiştirme, Cezalandırma, Evlenme”.

ve Vogler'e göre Kahramanın Yolculuğu evrenseldir, her tarihte ve kültürde kendini gösterir, ayrıntılar kültüre göre farklılık gösterse de özünde aynıdır (Vogler, 1992/2009: 44).

Campbell'in Kahramanın Yolculuğuna bakıldığında, ilk olarak olağan dünyasında yaşayan kahraman maceraya davet edilir, öncelikle bu maceraya isteksiz davranan veya reddeden kahraman sonra yolculuğa çıkar. Yolculuğu sırasında rehberle tanışan, doğaüstü yardım alan kahraman ilk eşiği aşar. Ardından "balık karnı", "ayartıcı kadın" gibi denemelerle karşılaşan kahraman imtihan edilir. İmtihani geçen kahraman kurtarılması gerekeni kurtarır, ödülü alır ve böylece özgürlüğüne, yeniden dirilmeye ulaşır, iki dünya liderliğini alır ve evine zafere döner. Ayrıca kahraman yolculuk sırasında rehberin yanı sıra engelleyiciler, aldatıcılar ve düşmanlarla karşılaşır. Campbell'in bu yolculuk teması şöyle şekillenir:

- Maceraya çağrı
- Çağrının reddedilişi
- Doğaüstü yardım
- İlk eşiğin aşılması
- Balinanın karnı
- Sınavlar yolu
- Tanrıçayla karşılaşma
- Baştan çıkarıcı olarak kadın
- Babanın gönlünü alma
- Tanrılaştırma
- Nihai ödül
- Dönüşün reddedilişi
- Büyülü kaçış
- Dışarıdan gelen kurtuluş
- Dönüş eşiğinin aşılması
- İki dünyanın ustası
- Yaşama özgürlüğü.

Bu şemaya göre hikaye de şu şekilde gelişir:

“Günlük kulübe ya da kalesinden yola çıkan mitolojik kahraman, macera eşiğini cezbedebilir, sürüklenir ya da kendi isteyerek ilerler. Orada, geçidi koruyan bir gölge varlıkla karşılaşır. Kahraman bu gizi alt edebilir ya da onunla anlaşıp karanlığın krallığına canlı olarak gidebilir (kardeş savaşı, ejder savaşı; adak, tılsım), ya da rakibi tarafından katledilir ve ölüme sürüklenir (parçalanma, çarmıha gerilme), öyleyse eşiğin ötesinde, kahraman, bazısı onu şiddetlice tehdit eden (sınavlar), bazısı büyüsel yardım ve ren (yardımcılar), alışılmadık fakat tuhaf biçimde çekici güçler dünyasında yolculuk eder. Mitolojik çevrimin en alt noktasına gelince büyük bir sıkma atlatır ve ödülünü alır. Zafer, kahramanın dünyanın anne-tanrıçasıyla cinsel birleşimi (kutsal evlilik), yaratıcı baba tarafından tanınmasıyla (babanın gönlünü alma), kendisinin tanrısallaşması (tanrılaştırma), ya da yine -eğer güçler ona dostça davranmadıysa- almaya geldiği ödülü çalması (gelin kaçırma, ateş çalma) olarak gösterilir; aslında bu bilincin ve böylece varlığın genişlemesidir (aydınlanma, yücelme, özgürlük). Son çaba dönüş çabasıdır. Eğer güçler kahramanı kutsamışsa, artık onların koruması altında ilerler (özel elçi); kutsamamışlarsa, kaçar ve takip edilir (dönüşüm kaçıışı, engel kaçıışı). Dönüş eşiğinde aşkın güçler geride bırakılmalıdır; kahraman korku krallığında yeniden ortaya çıkar (dönüş, diriliş). Getirdiği ödül dünyayı yeniler (iksir)” (Campbell, 1968/2010: 273-274).

Campbell'e göre bu sırada bazı aşamalar daha geniş kalıp bazıları daraltılabilir, farklı karakter ya da bölümler kaynaşabilir ya da tek bir öge kendini çoğaltabilir (1968/2010: 274). Ancak temel şema her zaman aynı kalır.

Vogler'in Campbell'dan yola çıkan Kahramanın Yolculuğu şeması benzerdir ancak biraz daha özetlenmiş ve birleştirilmiş unsurlar taşır. Vogler'in (1992/2009) yolculuk aşamaları ise şöyledir:

- Sıradan Dünya
- Maceraya Çağrı
- Çağrının Reddi
- Rehberle Karşılaşma
- İlk Eşiği Geçiş
- Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar,
- Mağaranın Derinliklerine Yaklaşma
- Çile
- Ödül
- Dönüş Yolu
- Diriliş

- İksirle Dönüş.

Vogler'e göre Kahramanın Yolculuğu fizik ve kimyanın dünyayı yönetmesi gibi yaşamı ve öykücülük dünyasının işleyişini yöneten ilkeler dizisinin tanımlanmasıdır, bu nedenle de icat değil, gözlemdir. Dolayısıyla hikayeleri gerçek yaşama dayanan filmlerde kahramanın yolculuğunun aynı veya benzer şekilde devam etmesi normaldir çünkü bu yolculuk sadece film ve öykü dünyasının değil içinde yaşadığımız dünyasının da parçasıdır ve tüm zamanların öykülerine özenle yerleştirilen hayat derslerinin bir kılavuzu olarak da okunabilir (1992/2009: 16). Nitekim, gerek Campbell gerekse Vogler'in kahramanın yolculuğu temelinde, aslında toplumsal sorunlara, çözümsüzlüklere dair çatışmalar ele alınır, bunlar toplumsal kurallara ve yargılara, toplumsal söylemlere göre çözümlenir. Bu doğrultuda toplumsal yaşayışın temelini oluşturan mitler yeniden üretilir, pekiştirilir, kalıplaştırılır ve var olan durum tekrar meşrulaştırılır.

Mitlerin "nasıl yaşayacağımızı anlamamızın pratik modelleri" olduğunu belirten Vogler, öykülerin ve kahramanın yolculuğunun gerçek hayata etkisini şöyle ifade eder:

"Birçok kişi, bu kitaptan bir öykü anlatma ya da bir senaryo yazma işiyle hiç de ilgisi olmayan bir bağlamda etkilendiklerini belirttiler. Kahramanın Yolculuğu'nun tanımlanmasından, kendi yaşadıkları hakkında birtakım içgörüler, çevrelerine bakışlarında işlerine yarayan metaforlar ve sorunlarını ifade edip çözümler üreten bir dil ya da ilkeler edinmiş olabilirler. Bu kişiler, sorunlarını mitolojik ve gerçek kahramanların çileleri gibi görüyorlar ve onlara hayata tutunma, başarı ve mutluluk konusunda zamana yenik düşmemiş, cömert stratejiler veren öykülerle rahatlıyorlar" (1992/2009: 16).

Vogler'in vurguladığı gibi bu durum sinemada da inşa edilen bu hikayelerin hayattan bağımsız olmadığını ve filmlerin izleyiciler üzerinde etki bıraktığını gösteren kanıtlardan biridir. Nitekim sinema filmlerinin senaryoları da daima bir kahraman ve onun yolculuğu üzerine kuruludur.

1.2.2.2. Filmlerde farklı kahraman mitleri

Robert Ray, Campbell ve Vogler'in "kahraman" mitini "resmi" ve "aykırı/sistem dışı" kahraman şeklinde genişletir.

Amerikan sinemasının hem teknolojik yenilikler gibi kendi iç gelişmelerinden hem de dış gelişmelerden etkilendiğini ve daha çok orta sınıfa hitap ettiğini belirten Ray, bu nedenle sinemanın toplumun beklentilerinden, isteklerinden ve toplumsal mitler ve bunların sunduğu çözümlerden bağımsız kalamayacağını veya bunlara çok aykırı hareket edemeyeceğini kaydeder. Ray, hatta bunun dışına çıkmak isteyen yönetmenlerin büyük gişe başarısızlıkları yaşadıklarına dikkati çeker. Bu noktada Ray, klasik Hollywood'un temel tematik sürecini şöyle açıklar: "Tekrarlanan biçimde bu filmler, geleneksel Amerikan mitlerinin sorunlu uyumsuzluğuyla ilgili problemleri dile getirmek ve bunlara görünürde çözüm bulmak"tır (1985: 58). Dolayısıyla Amerikan sinemasının baskın geleneği, mitlerin çatışmalarının ve çatallanmalarının üstesinden gelecek bir yol bulmaktır. Bu nedenle Ray'a göre filmlerde sıklıkla zıt karakter yapılarının tek bir kahraman üzerinde birleştirildiği görülür: "Sert boksör aynı zamanda çok duygusal bir piyanisttir, pasif görünen kahraman aslında bir savaş kahramanıdır, silah kullanmak istemeyen adam aslında en iyi vuruşları yapabilen biridir gibi". Ray, bu gibi sunuşların, "kapsayıcılık miti"ne hizmet ettiğini belirtir (1985: 58-59).

Burada en dikkati çeken, Amerikan kültürünün bireysellik ile toplum arasındaki geleneksel çatallanmasını filmlerin iki kahraman üzerinden eritmeye çalışmasıdır: Resmi kahraman, aykırı/sistem dışı kahraman. Filmlerdeki bu iki kahramanın, Amerikan tarihindeki resmi (George Washington, Abraham Lincoln gibi ABD'nin kurucuları ve ilk başkanları) ve aykırı/sistem dışı kahramanlar (Davy Crockett gibi halk kahramanları) ile "doğa adamı-sivil adam" karşıtlığından hareket edilerek oluşturulduğunu belirten Ray, aykırı/sistem dışı kahramanı maceracı, kaşif, savaşçı, meraklı ve yalnız olarak tanımlar. Ray'e göre bu kahraman Amerikan değerlerinin kendi kaderini tayin etme ve tüm karmaşıklıklardan özgür olma değerlerine dayanır. Buna karşın genellikle öğretmen, doktor, avukat, politikacı, çiftçi ve aile babası olarak tasvir edilen resmi kahraman ise kolektif eylem ile bireysel doğru-yanlış kavramlarından ziyade objektif yasal süreçlerin önemine dair

Amerikan inanışlarını vücuda getirir (1985: 59). Bu iki kahramanın diğer özelliklerine bakıldığında şu özet çıkarılabilir (Ray, 1985: 59-63):

- Aykırı/sistem dışı kahraman, çocukluk ve olgunluktan kaçışı, resmi kahraman yetişkinliğin en iyi yönlerini simgeler.
- Aykırı/sistem dışı kahraman, genellikle kadın ve evlilikle sembolize edilen medeniyete şüphe ile yaklaşırken, resmi kahraman kamusal rolleri üstlenmeye ve bunlar için fedakarlık yapmaya hazır, evlilik gibi kurulmuş düzeni ve hayatı olan kişilerdir.
- Aykırı/sistem dışı kahraman, toplumun kanunlarından kurallarından çok kendi doğru ve yanlışlarını kabul ederken, resmi kahraman kanunları bireysel doğru-yanlışların önüne koyar.
- Olumsuzluk olarak aykırı/sistem dışı kahraman her zaman bencillik sınırında gidip gelirken, resmi kahraman da her zaman mülayimlik ve iktidarların baskı tehlikesi altındadır.

Ray'e göre, bu birbirine zıt iki geleneğin paralel şekilde varlığını sürdürmesi, Amerikan mitolojisinin genel bir özelliğini açığa çıkarır: "Seçim yapma gerekliliğine yönelik inkar". Ray, bu durumu şöyle ifade eder:

"Bu mit olayları çoğu zaman, kararların gerektiği ortamları, normal Amerikan yaşamından geçici sapmalar olarak tasvir eder. Bu mit, sadece tek bir yönlü değerlere kendini adamaktan vazgeçirerek doğaçlama, bireysellik ve kriz olarak belirmiş problemlere doğaçlama çözümlere yönelik ideolojileri güçlendirir" (1985: 63).

Başka bir ifadeyle bu iki zıt kahramanın birlikte varlık sürdürmesiyle, halka iki karakter arasında seçim yapmasının gerekmediği, krizlere ve durumlara göre bireysel ve doğaçlama çözümler yaratabilecekleri mesajı verilir. Ray bu noktada şu önermede bulunur:

"Zor seçimlerle karşı karşıya kalındığında Amerikan hikayeleri ya seçim yapmanın gerekmediğini savunarak durumu basitleştirir ya iki taraf arasındaki farklılıkları belirsizleştirerek duygusallaştırır ya da durumu tamamen gülünç hale getirir" (1985: 67).

Mitler, "bireycilik, doğaçlama çözümler ve tüm siyasi sorunların geçiciliği" yönündeki ABD'deki birçok temel inanışları teyit eder (Ray, 1985: 31). Ray'in aykırı

ve resmi kahramanı da bu şekildedir, bu kahramanlar Amerikan değerlerinin hem bireysellik hem de toplumsallık hem özgürlük hem de kanunlara bağlılık gibi çelişkili değer sunumlarına çözüm bularak, bunların hepsinin bir arada yürüyebileceğine yönelik mitlerin somutlaştırıldığı karakterlerdir. Dolayısıyla halkın bir yandan “aykırı/sistem dışı” kahramanın bireyselliği, diğer yandan “resmi” kahramanın toplumsallığıyla yoğrulması sağlanarak birey ile toplum, bağımsızlık ile toplumsal yükümlülük gibi konular arasındaki çatışmalar çözümlenir veya çözümlenemese bile aradaki gerilim azaltılır.

Sinemada mitlerin inşasında Campbell, Vogler ve Ray'den hareketle baktığımızda kahramanlardan sıkça yararlanır. Gazetecilik filmlerini inceleyen yazarlar kahraman miti ile resmi ve aykırı/sistem dışı kahraman/kötü adam mitinin gazeteci karakterleri üzerinden de üretildiğini ifade eder. Burada da hem sinema hem de gazetecilik üzerinden işleyen bu mitlere bakmak gerekmektedir.

1.2.2.2.1. “Kahraman” gazeteci miti

Popüler kültürün gazetecilik temsillerini inceleyen araştırmacılar, Ray'in “resmi” veya “aykırı/sistem dışı” kahraman mitinin, gazeteci karakterler bağlamında benzer şekilde işlediğini ortaya koyar.

Ehrlich'e göre, filmlerdeki “resmi” gazeteci, kendini kamu yararına adanmış kişidir (2004: 8). “Resmi” gazeteciler, dürüst ve saygılı, ortak iyilik için çalışan toplum içinde saygın kişilerdir. Onlar, kendi kariyerlerini yükseltirken toplumun daha iyi hale gelmesi noktasında kamu hizmetinden yanadırlar (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 1292). Dolayısıyla bu gazeteciler, sistem içinde kalarak sistemin yanlışları üzerine giden, toplumsal saygınlığı bulunan, etik değerlere sonuna kadar uyan gazeteci karakterleridir.

“Aykırı/sistem dışı” gazeteci ise toplumdan çok kendi kurallarına göre yaşayan, otoriteyi küçümseyen anti kahraman kavramına denk düşmektedir. Bunlar kararlı şekilde bağımsız ve geleneksellikten veya iddiadan kaçınan gazetecilerdir. Diğerleri ne kadar güç veya zenginliğe sahip olursa olsun bu gazetecilerin üzerinde nüfuz kuramazlar (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 391, 1292).

“Aykırı/sistem dışı” gazeteci, Amerikan popüler kültüründeki yalnız ve meraklı karakterler gibi topluma yönelik umutları olmayan, dünyayı özellikle de hükümet ve büyük şirketleri yozlaşmış gören, duruşunda kararlı, bağımsız, resmi değerler ve kurallara karşı şüpheli gazetecidir (Ehrlich, 2004: 8). Bu gazeteciler kendini biraz daha toplumdan ve sistemden dışlanmış hisseden, sisteme ve mevcut sektörel düzene şüpheyile yaklaşan gazetecilerdir.

Ancak her iki türlü de gazeteci kahramanlar genellikle, kendi kendine yeten insanlardır, bağımsız bir ruha sahipler veya adaletsizlik ve doğru olmayan şeylere karşı öfkeli dirler, bencil değildirler, oyunun kurallarına göre oynanması noktasında onurludurlar, kendilerine güvenleri vardır, bazen kendileri konusunda fazla nükteci dirler, kendi başarılarında böbürlenmeleriyle değil azimleri ve girişimcilikleriyle diğerlerinden ayrılırlar, kahraman gazeteciler için günün sonunda, hangi etik bedel ödenirse ödensin doğrunun yanlı şa üstün gelmesidir önemli olan (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 366-372). Onlar, “gerçeklerin peşinde kendini düşünmeden, özverili şekilde koşan, güçlü nün karşısında duran ama aynı zamanda kendi kariyerlerini ileri taşımak yönünde hikayenin peşinden giden” (Ehrlich, 2004: 11) gazetecilerdir. Böylelikle hem “resmi” hem de “aykırı/sistem dışı” kahraman gazeteci, meslek ve toplum için rol model sunar.

Gazetecilik filmlerinde akıllarda kalan en belirgin “kahraman” gazeteci karakterleri (özelde de resmi kahraman) – ama aynı zamanda gerçek hayatta da var olan - *All The President’s Men* filmindeki Bob Woodward ve Carl Bernstein’dir.

1.2.2.2.2. “Kötü adam” olarak gazeteci miti

Sinemada her zaman kahramanın karşısında bir de kötü adam bulunmaktadır. Popüler kültür, “modern dünyada karanlığın ejderhalarına karşı gerçeği savunan kahraman gazeteci imajını yakından incelemeye davet etse” (Dahlgren, 1992: 1) de kahramanın karşısına “kötü adam” olarak gazeteci yi de yerleştirir. Madalyonun öteki yüzü olan “kötü gazeteci”, “kötü niyetli ve yalancı olarak karanlığın ejderhalarının ajanı”dır (Ehrlich ve Saltzman: 2015, loc. 172).

“Kötü gazeteci” de “resmi” ve “aykırı/sistem dışı” şeklinde ikiye ayrılır. Ehrlich’e göre “aykırı/sistem dışı” kötü gazeteci bir tehdittir. Bu kişi sadece kendisi için vardır, sadece haberi yakalayabilmek veya para kazanmak için masumlardan yararlanır (2004: 9). Bu noktada her şeyi yapabilir, mesleğin tüm ilkelerini ve saygınlığını ayaklar altına alabilir. Bu “aykırı” kötü gazeteci için kendi yükselmesi ve geleceği dışında önemli başka değerler yoktur. Evliliğin kutsallığıyla ve aile bağlarıyla dalga geçer. “Resmi” kötü gazeteci ise resmi ahlaksızlığı ve boyun eğdirmeyi temsil eder ve “medya” için çalışırlar (Ehrlich, 2004: 9). Bunlar da medyanın resmi gücünün sorunsallığını ve tehlikelerini ortaya koyar. Medyanın eline sonsuz güç geçtiğinde yapabileceklerini gösterir.

Ehrlich ve Saltzman’a göre ister “resmi” ister “aykırı/sistem dışı” kötü gazeteci olsun bu karakterlerin ortak yönleri şudur:

“Kötü gazetecinin hiçbir etik kaygısı yoktur. Boş ve kendini beğenmiş olarak kendilerini övmeyi sever. Bunlar, basının kendi sosyal, ekonomik, siyasi ve kişisel amaçları için kullanan zorba, tacizci, züppe, hain, sinsî, dolandırıcı, narsist ve parazitlerdir. Kamuoyu onları ilgilendirmez ve bu nedenle kamuoyunun güvenini ve himayesini devamlı kötüye kullanırlar. Bilgiyi tehdit için kullanarak veya yok ederek kamuoyunun bilme hakkını gasbederler (2015: loc. 372)”.

Filmlerde “kötü” gazeteci açısından *Network* filmi örnek gösterilebilir. Bunun yanında “kötü” muhabire *Ace in The Hole*’da Kirk Douglas’ın oynadığı, mağarada sıkışıp kalan bir adam üzerinden tekrar popüler bir haberci olmaya çalışan Chuck Tatum, “kötü” editöre *The Front Page*’deki muhabir Hildy Johnson’ın gazeteden ayrılmasını önlemeye çalışan Walter Matthau’nun oynadığı editör Walter Burns, “kötü” medya patronuna da *Citizen Kane*’de Orson Welles’in oynadığı Charles Foster Kane karakteri de eklenebilir.

1.2.2.2.3. Mitlerde çatallanma

Sinemada gazetecilerin kahraman veya kötü adam olarak tanımlanmasında diğer film karakterine göre bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. Gazeteciler karakterlerinin yanı sıra yaptığı işin sonucuna göre kamusal çıkarı yerine getirmesi veya kendi

çıkarlarını yüceltmesi ile iyi veya kötü ayırımına tabii tutulur. Dolayısıyla, filmlerde gazetecinin “kahraman” veya “kötü adam”a dönüşmesi arasında tüm bu tanımlamalara rağmen ince bir nüans vardır.

Aslında gazetecinin “kahraman” veya “kötü adam” olarak görülmesi arasındaki kilit öge “gazetecinin günün sonunda kamuoyu çıkarına göre hareket edip etmediği” üzerine kuruludur. Ehrlich ve Saltzman, popüler kültürde gazetecinin, yolsuzlukları ortaya çıkardığı, cinayeti çözdüğü, hırsızı yakaladığı ve masumları kurtardığı müddetçe yalan söyleyebilmesi, aldatabilmesi, rüşvet verebilmesi, ihanet edebilmesi veya etik kodları ihlal edebilmesinin hoş görüldüğünü ve sonuçta “kahraman” olarak betimlendiklerini anlatır (2015: loc. 391-398). Ancak gazeteci medyanın gücünü kendi kişisel, siyasi ve ekonomik çıkarları için kullanıyorsa, o zaman ne yaparsa yapsın, kendi vicdanlarıyla ne kadar mücadele ederlerse etsinler veya doğruyu yapmaya çalışırlarsa çalışsınlar, kötü galip geldiği için “kötü gazeteci” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 398) konumundadırlar. Bunun yanında filmler kendi diyalektiklerini sunar: “Bireyselliği ve sosyal çıkarları teşvik eden bir basına karşı bunların altını kazıyan bir basın, kültürel mitlerin yücelttiği veya eleştirdiği, demokratik değerleri ve sosyal düzeni koruyan veya bu değer ve düzeni tehdit eden bir şey olarak basın şeklinde” (Ehrlich, 2004: 9). Dolayısıyla gazetecinin “kahraman” veya “kötü adam” betimlemesiyle belirli mitler sunulur, tekrar inşa edilir, pekiştirilir veya meşrulaştırılır.

Bu durum da daha önce gazeteci karakterini ele aldığımız diğer başlıkta değindiğimiz gibi aslında sinemada gazeteci mitinin sunulmasında “çatallanma (dichotomy)” olduğunu gösterir. Başka bir ifadeyle bir gazeteci karakteri hem iyi hem de kötü olabilir veya kahramanken kötüye, kötü iken kahramana dönüşebilir. Bu noktada sinemada gazeteci karakterine yönelik çoklu, çatallı ve çelişkili sunumlar olduğu sonucuna varabiliriz.

1.2.2.3. Gazetecilik filmlerinde yedi büyük mit

Çalışmada, filmlerdeki gazetecilik imajının işlenmesi açısından mitlere bakarken, yukarıda belirttiğimiz Campbell ve Vogler’in kahramanın yolculuğu, Ray ile diğer yazarların ortaya koyduğu resmi ve aykırı/sistem dışı kahraman ile kötü adam mitinin yanı sıra filmlerde ayrıca gazetecilerin sahtekâr, günah keçisi miti

üzerinden de ele alındığını görmekteyiz. Bu da Jack Lule'un ortaya koyduğu yedi büyük miti akıllara getirmektedir.

Medya ve kültür üzerine araştırmalarda bulunan ve "Gazetecilerin Mitik Rolü"ne dair kitap yazan Jack Lule, mitlerin günlük ulusal ve uluslararası haberlerde, spor sayfalarında, insan haberlerinde ve köşe yazılarında bulunabildiğini belirtir (2001: 3). Lule, insanlığın "ebedi hikayelere" ihtiyacı olduğunu, mitler ve haberlerin, "insanlar için insanlar hakkında önemli hikayeler anlattığını" ifade ederek, haberlerin de aslında mitleri oluşturan bu "ebedi hikayeler" işlevini gördüğünü, zamanımızda "günlük haberlerin mitler için öncelikli araçlar" haline geldiğini savunur (2001: 15-19). Lule, bu durumu şöyle tanımlar:

"Haberler bize aynı hikayeleri tekrar tekrar anlatır. Aynı mitler gibi haberler bizlere sadece dün neler olduğunu söylemez, aynı zamanda her zaman ne olduğunu söyler. Seller, yıkımlar, zaferler, suç ve cezalar, doğum ve ölümler, zaferler ve yenilgiler... Haberler günlük daima bunları anlatır ve bu hikayeleri de daima anlatmaya devam edecek (2001: 19)".

Mitlerin ve haberlerin her ikisinin de gerçeklikten yola çıktığını savunduğunu, kamuoyunu aydınlatan, bilgilendiren ve öğreten kamusal hikayeler olduğunu ve kamusal hikaye anlatma geleneğini paylaştığını söyleyen Lule, mitler ile haberler arasındaki diğer benzerlikleri de şöyle sıralar:

"Mitler ve haberler, hikayeler sunar ve bunları tekrar eder. Hikayeleri gerçek hayattan alırlar. Sosyal hayattaki, kamu hayatındaki olayları ele alan hikayeler anlatırlar. Bu hikayeleri bilgi vermek ve yol göstermek için kullanırlar. Mitler ve haberler ahlaki hikayelerdir. Yıkımlar, hastalıklar ile bozulma ve yozlaşma konusunda uyarırlar. Reform, doğruluk, iyileşme ve düzelleme masalları anlatırlar. Düzen ve düzensizlik, adaletin yerini bulması veya adaletsizlik konusunda drama sunarlar. Kahraman ve kötü adam betimlemeleri sunarlar. Haberler ve mitler kamuya konuşurlar ve önemli sosyal fikirler ve inançların korunması ve şekillenmesi, dışlanması ve inkar edilmesi noktasında hikayeler önerirler" (2001: 20-21).

Bu noktada da Lule, diğer mitler gibi haberlerin de genellikle mevcut şeylerin düzenini korumak ve desteklemek için hikayeler anlattığını savunur:

“ABD’deki haberler istirmarcı yargıçları agresif şekilde eleştirilebilir ama nadiren adalet sistemini sorgular. Benzer şekilde haberlerde partilerin belirli bir ekonomi politikaları konusunda farklı perspektifler sunulur ama serbest piyasa ekonomisi kabul edilir” (Lule, 2001: 36-37).

Dolayısıyla Lule, muhabirlerin ve editörlerin, haberleri verirken olayları belirli konsepte oturtmak için çoğu zaman bilinçdışında arketip hikayelerden yararlandığını, haberlerini “kutsal toplumsal hikayelerle” dönüştürdüğünü (2001: 33 ve 44) anlatarak, bu noktada da medya metinlerinde tekrarlanan 7 “master/büyük mit”in ortaya çıktığını kaydeder. Lule’un ortaya koyduğu bu 7 büyük mit şöyledir: “Kurban, Günah Keçisi, Kahraman, İyi Anne, Sahtekâr, Diğer Dünya ve Sel”.

1.2.2.3.1. Kurban

Lule’a göre, ölüme göğüs gerilmesini sağlayan, ölümü kendini feda etmeye dönüştüren Kurban miti, kurbanların kendini adaması şeklindeki hikayeler yoluyla ölüm karşısında hayatı yüceltir ve uzlaşma önerir (Lule, 2011: 22). Dolayısıyla, filmlerde ve hikayelerde kendini feda eden bireyler yoluyla ölüm ile yaşam arasındaki gerilimler azaltılır ve ölüme dair korkular bastırılır. Bunun yanında hayatın önemi, güzelliği ve hayata verilen kıymet öne çıkar.

1.2.2.3.2. Günah Keçisi

Önemli sosyal roller oynayan, baskın sosyal düzeni savunan, bir grubun “sosyal imtiyazını” idame ettiren mitler, böylece temel değerleri ve ana inanışları ilan eder ve korur. Lule’a göre kötülüğü ve kabahati somutlaştıran Günah Keçisi, çoğu zaman bu rolü yerine getirir. Günah Keçisi, sosyal inanışları göz önünde bulundurmayan veya bunlara karşı çıkanların sonlarının ne olacağı konusunda dramatik hikaye sunar. Günah Keçisi, küçük düşürülür ve aşağılanır, bunlardan uzak durulması gerektiği insanlara iletilir (Lule, 2001: 23). Dolayısıyla, insanlar ve toplumlar, aslında birilerini suçlamak ve istismar etmek için günah keçilerine ihtiyaç duyarlar. Günah Keçisi miti sadece bu bireylerle dalga geçmekle ve onları küçük düşürmekle de kalmaz, aynı zamanda bu bireyler tarafından dile getirilen konuları, problemleri ve yanlışları açıklar. Bunun yanında mit, benzer yolu takip edebileceklere uyarı hizmeti görür (Lule, 2001: 79). Böylelikle, Günah Keçisi, sosyal düzenin dışına çıkmaya çalışanlara dair önemli bir uyarıdır. Toplumsal

kurallardan ve yollardan ayrılınmaması gerektiğini hatırlatır. Aksinin yapılması halinde ancak küçük düşürülme ve toplumdan dışlanmanın olacağı vurgulanır. Bu mit bu noktada toplumsal düzenin devamı için her daim kullanılan bir mitdir. Bu yüzden de gerek hikayelerde gerekse sinemada Günah Keçilerine sıkça rastlanması doğaldır.

1.2.2.3.3. Kahraman

Lule'a göre Kahraman miti, insanlığın "en yaygın, ebedi arketipi ve en ikna edici" mitidir. İnsanlara, başarılı olabileceklerini, daha güzeline ulaşabileceklerini hatırlatan Kahraman miti, kimlerin ve nasıl başarılı olabilecekleri konusunda hikayeler anlatarak gizlice sınırlamalar da sunar. Her toplum, kahraman hikayeleri içinde kendi temel değerlerini, ideallerini kişileştirme ve dramatikleştirmektedir (Lule, 2001: 23 , 82). Kahramanın doğası toplumu şekillendirir ve toplum tarafından şekillendirilir. Toplum hakkında birçok şeyleri açığa çıkaran Kahramanlar, mütevazılık, sıkı çalışma, cesaret, bilgelik ve bağlılık gibi toplumun ödüllendirdiği niteliklere dair örnek modeller sunarlar. Bu noktada da Kahraman mevcut sosyal değerlerin vücut bulduğu kişidir. Kahraman, sıkı çalışmanın, nezaketin, kendini feda etmenin ve çalışmanın başarı getireceğini gösterir. Kahraman toplumu yüceltir (Lule, 2001: 82, 100).

Lule'a göre günümüzde Kahraman, önce ünlü sıfatına sahip olmalı ama ünlü olmak kahraman olmakla da eşdeğer değil, kahraman olmanın bir ön koşulu. Bu bağlamda Kahraman, toplumu bilgilendiren ve onlara talimat veren geniş kapsamlı hikayeler içinde kurgulanmalı (Lule, 2001: 101). Bu noktada sinema da önemli bir araçtır. Sinemada gazetecilikteki eski "ünlü" figürler, "toplumu bilgilendiren, geniş kapsamlı hikayeler içinde kurgulanarak" mitik kahramanlar haline dönüştürülür ve sonsuzlaştırılır. Bu yüzden sinemanın en fazla başvurduğu ve kullandığı mit kahraman mitidir. Bu mitin gazetecilik filmlerinde de çokça vücut bulduğu görülmektedir.

1.2.2.3.4. İyi Anne

Lule'a göre İyi Anne miti, insanlara anneliğin hissettirdiği rahatlık ve koruma duygusu verir. Bu mit insanlara, iyiliğin azaldığı dönemlerde bir iyilik modeli önerir. Aynı zamanda bu mit, annelik ve cinsiyete yönelik katı modeller sunarak sınırlamalar da yaratır (Lule, 2001: 24). İnsan hikayeleri ve İyi Anne miti, bireylerin eylemlerinin sosyal hayat için önemli olduğu yönündeki inancı teyit eder. Bireyler, gerçekte siyasi olarak güçsüzdür. Sosyal düzen belki siyasi partiler ve çıkar grupları tarafından baskılanmıştır ancak insan hikayeleri bireylerin farklılık yaratabileceğine dair kanıt sunar (Lule, 2001: 119). Toplumsal cinsiyet göstergeleri sunan bu mit, annenin sıcak kucağını hatırlatarak, toplumlara kaygı ve korku dönemlerinde özgüven ve rahatlama sunmak için kullanılır. Bu noktada da bu mitin daha çok insan hikayelerinde ortaya çıktığı görülmektedir. Ancak bu mit kadının toplumsal konumuna dair rollerini de sınırlar, onu katı mücadeleciden çok, rahibe rolüne büründürür.

1.2.2.3.5. Sahtekâr

Lule, Sahtekâr'ın en karmaşık ve ilginç mitik figür olduğunu belirtir. Sahtekâr miti, çoğu zaman yarı hayvan yarı insan şeklinde zalim ve aptal bir figür ortaya koyar. Sahtekâr, duygusuzdur ve kendisine ve diğerlerine acı getirir. Aşağılama ve alayın merkezindedir. Sahtekâr devamlı fiziki açlık, arzular ve şehvet peşindedir, dürtüleri üzerinde kontrolü yoktur. Bir nevi anti kahramandır. Bu açıdan kahramanın karşıtı olarak bir örnek model sunar, sosyal kuralların gerekliliğini hatırlatır, Günah Keçisi arketipi gibi toplum tarafından konulan kuralların gözardı edilmesi halinde başa gelecekleri gösterir. Ancak günah keçisindeki gibi sonunda dramatik şekilde toplum tarafından cezalandırılma yerine Sahtekâr, yaşadığı müddetçe yanlışlarla dolu mahvolmuş bir hayat sürürken toplumsal standartlara ihtiyacı gösterir. Ancak Sahtekâr kötü bir varoluştan ötekine geçer, her daim kendi kendini yok etmenin yıkısında durur (Lule, 2001: 24, 124). Sahtekâr, toplumsal yozlaşmanın temsilcisidir. Bu nedenle de toplum için en büyük tehlikeyi oluşturur. Bu noktada da sosyal kuralların gerekliliği, doğru olduğu, bireylerin bu kurallara riayet etmesi gerektiği yönündeki mitleri olumlar, karşı çıkışlar ve kuralları çiğnemeye dönük gerilimleri azaltma amacını güder.

1.2.2.3.6. Öteki Dünya

İnsanlar genellikle kendi toplumları ve toprakları dışındaki grupları merak eder ve bunlarla kendini karşılaştırır veya karşıtıllıklarıyla tanımlar. Lule'a göre mitler, bir grup insanın belirli bir tarihi olayda kendisini nasıl gördüğünü gösterir ve bunu çoğu zaman da Öteki Dünya yoluyla yapar. Öteki Dünya bazen zevk bahçesi, egzotik bir topraktır, bazen de karanlık, tehdit dolu bölgedir. Öteki Dünya miti, grubun yaşam tarzını, durumunu ve konumunu onaylayan dramatik karşıtıllıklar sunar (Lule, 2001: 24-25). Öteki Dünya miti ile bir toplumun kendisi hakkında da birçok şeyi ortaya çıkarır. Diğer mitler gibi Öteki Dünya da sosyal değerleri ve inançları ortaya çıkartır ve teyit eder (Lule, 2001: 153). Öte Dünya bilinmeyen veya yargıların bulunduğu diğer toplumlara yönelik bakışı, korkuyu, kaygıları ve merakları ifade eder. Ancak çoğu zaman Öte Dünya, mevcut toplumsal düzenin gerekliliğini ve hegemonyasını vurgulamak için şeytanlaştırılma pozisyonundadır. Bu yüzden de genellikle mevcut toplumsal durumun aksi yönde konumlandırılır.

1.2.2.3.7. Sel

Lule için Sel miti, bilgilendirmek ve düzen vermek için bela ve musibetleri kullanan daha büyük bir mit ailesine aittir. Mitler her zaman mevcut sosyal düzenin otoritesini ve üstünlüğünü teyit eder. Mevcut pozisyonları meşrulaştıran ve doğrular, baskın değerler ve inançları kutlayan, diğer inançları şeytanlaştırıp değerini düşüren mitler, bu rolleri çoğu zaman felaket ve bela betimlemeleriyle doldurur. Sel miti, tamamen bir ahlak masalı olarak görülebilir. Yanlış yapan veya yanlış yolu seçen insanlar cezalandırılır ve ortadan kaldırılır. Sadece doğru olanlar hayatta kalır ve bu noktada doğrunun ne olduğuna yönelik mevcut söylemler doğrulanır. Dünya genelindeki toplumlar kendi statülerini doğrulamak, diğerlerinin düşüşünü anlatmak ve böylelikle şüphelerini uyarmak için sel hikayeleri anlatmıştır (Lule, 2001: 173, 184). Lule, bu miti sel tanımlamasıyla sınırlasa da aslında bu mit insanlığa dair tüm felaketleri ifade etmektedir. Bu noktada aslında "felaket" miti olarak tanımlamak daha uygun olacaktır. Felaket mitleri, toplumsal bozulmalar karşısında yaşanacak çöküşler ve felaketlerin habercisidir. Bu noktada örneğin Hollywood'un felaket filmleri bu kategoriye girer. Bu mit, bir yandan mevcut

toplumsal ve siyasal yanlışlara dikkati çeken diğer yandan da mevcut durumu meşrulaştıran işlevler üstlenir.

Lule'a göre haberlerin kökeni insanlığın sonsuz hikayelerine uzanır. Dolayısıyla haberler de mit olarak düşünülebilir. (2001: 187). Dolayısıyla haberler ve gazetecilere dair hikayeler sinemaya taşındığında da bu sonsuz hikayeler pekiştirilir. Sinema da genellikle bu yöndeki haber konularını beyazperdeye taşıyarak ölümsüzleştirir ve bu yolla mevcut sosyal düzeni pekiştirir, mevcut ideolojileri güçlendirir. Lule, gazetecilerin mitler yoluyla tarihçiler ve şairlerin sosyal rollerini üstlenebileceğini savunur (2001: 38). Sinema da gazeteciliği ele alarak ve basınla ilgili tarihi haberleri/konuları ölümsüzleştirerek tarihsel bakış açısı sunma noktasında önemli rol oynar. Sinema, gazetecilik tarihinden ebedi hikayeleri yeniden üreterek ve örnek modeller sunarak gerçek hayattaki gazeteciye de roller ve amaçlar sunar. Dolayısıyla sinemada inşa edilen gazeteci imajının kahramanın yolculuğu temelinde resmi ve aykırı/sistem dışı kahraman ile kötü adam olarak, bu yedi mit etrafında nasıl şekillendirilerek geliştiğini incelemek yararlı olacaktır. Tezde, gazeteciliğin ve gazetecilerin imajları kurulumun üretilen mitlere bu temeller üzerinden bakılacaktır.

1.2.2.4. Gazetecilik filmlerinde medya mit inşası

Gazeteciliğe dair filmlere bakıldığında gazeteciler bir yandan “kahraman” diğer yandan “kötü adam”, basın da hem “sıradan adamın savunucusu” hem de “güç açlığına sahip makinenin yozlaşmış aracı” olarak tanımlanır. Filmlerde bu arketip “kahraman” veya “kötü” gazeteci üzerinden belirli mitler tekrar tekrar sunularak pekiştirilir.

Bu açılardan bakıldığında filmlerde, “kahraman” gazeteciler, “kamu çıkarı yönündeki yüksek sonuçlara hizmet etmek için ne gerekiyorsa yapabilen”, sonunda iyiliğin başarı kazanması ve kamu çıkarlarının üstün gelmesi yoluyla “güçlerini daha büyük iyilik için kullanan gazeteciler” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 1844, 1916) olarak “kamunun ve halkın koruyucuları” (Ehrlich, 2004: 179) haline getirilirler. Böylelikle, doğru gazeteciliğin kural ve ilkeleri ortaya konur, bu konuda hem gerçek gazetecilere hem de topluma rol modeller, idealler sunulur.

Öte yandan popüler kültürde mitler, çoğunlukla “günah keçisi” hikayeleri anlatır. Böylece mitler, yoldan sapanların kötü sonuçlarla karşılaşacağını göstererek sosyal konsensüsü savunur ve yeniden teyit ederler (Lule, 2001: 23). Bu noktada filmlerde kamu çıkarına göre hareket etmeyen “kötü” gazeteciler de devamlı olarak durdurulmaları veya sonunda cezalandırılmalarıyla (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 1310) aslında yine gazetecilerin ve diğerlerinin nasıl davranması ve mesleğin nasıl olması gerektiği yönünde örnek modeller sunarlar. Filmler, “Asi ve şımarık muhabirlerin günahları nedeniyle gereğince cezalandırıldığı ahlaki masallar” (Ehrlich, 2004: 9) sunarak aynı zamanda doğru gazeteciliğin kurallarını vurgular. Ehrlich’e göre, “kötü gazeteci” karakteri sahte gerçeklerle veya günün sonunda gerçeği söylemediği için cezalandırılmasıyla hâlâ basının tercih edilen imajını destekler (2006).

Dolayısıyla filmler, kahraman gazeteci karakteriyle “gazetecilerin kamunun doğrucu Davut’u ve gözlemcisi” rolünü korurken, kötü gazeteci karakteriyle de “kendi kalıplarını çok aşmaması veya masum bireylere yönelik fazla tehdit oluşturmaması gerektiğini” (Ehrlich, 2004: 161) göstererek gerçek medyaya ve topluma mesaj verir. Böylelikle filmler, gazetecinin “toplumun doğruyu bilme hakkının savunucusu ve gözlemcisi olması dahil basının ne olabileceği ve ne olması gerektiği” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 398, 3419) konusunda bir görüş sunar.

Bu açılarından bakıldığında “kahraman” ve “kötü” gazeteci miti, bir yandan cesaretli gazetecilerin basın özgürlüğünü daha da artırmasıyla medya tarihine yönelik “ilerlemeci” bakış açısını, diğer yandan da talihsiz gazetecilerin belirsizlik ve çatışmalarla örselenmesi ile basına yönelik “eleştirel” bakış açısını yansıtır (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 3362). Bu noktada gazeteci ister kahraman ister kötü gazeteci olarak sunulsun günün sonunda aslında aynı mitlere hizmet eder: Meslek idealleri ve ilkelerinin önemi ile basının Amerikan toplumundaki ve demokrasisindeki vazgeçilmez yeri. Tüm bunlar kahramanda idealler sunularak, kötü adamda da eleştirilerek verilir.

Yazarlara göre filmlerde üretilen mitlerden biri basının olayların merkezinde olduğu ve hep farklılık yarattığı üzerinedir. Filmlerde gazetecileri, “hem dürüst, saygılı

vatandaşlar ve kahramanlar, hem pis yabancı ve kötü adam” olarak tasvir ederek her iki durumda da Hollywood, basın her zaman olayların merkezinde olduğu ve daima farklılık yarattığına dair mitleri tekrar üretir (Ehrlich, 2004: 1).

Bunun yanında gazetecilik filmleri, özel sahiplik ile kamu çıkarının ortak yürüyebileceği mitini pekiştirir. Özellikle etik değerlerde kırılmalar olması ile basının diğer güçlerin kontrolü altına girebildiği şeklinde kamuoyundaki endişe ve şüpheler karşısında günün sonunda “kahraman” gazetecinin doğru şeyi yapması, gazeteciliğin merkezindeki özel sahiplik ile kamusal sorumluluk arasındaki ikileme dair gerilim de azaltılır (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 2167). Filmler yoluyla, basına yönelik sorunların özel sahiplikten veya kurumsallıktan değil bireysel olarak “kötü gazeteciler”den kaynaklandığı sunulur. Böylece özel sahiplik ile kamusal sorumluluğun çelişmediği ve birlikte gidebileceği yönünde mitler inşa edilir.

Bu bir anlamda sorunların yapısal değil, bireysel olarak kötü gazetecilerden kaynaklandığı mitini ortaya çıkarır. Kötü gazeteci temsili, basınla ilgili problemlerin “büyük oranda medya yapılanmasındaki yapısal bozukluklardan ziyade kötü gazetecilerden kaynaklandığı” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 2186-2192) mitini tekrar tekrar üretir. Çünkü filmler, genellikle gazetecilerin yalanları fark ederek sıradan adamın yanında yer aldığını, gerçekleri ortaya çıkardığını ve demokrasiye hizmet ettiğini, bu durumun olmamasının ise basının kendi ilkelerinden, kurumsal yapısından değil gazeteciler ve basının kendi yollarını kaybetmesinden kaynaklandığını önerir (Ehrlich, 2004: 1). Dolayısıyla “kötü gazeteci” sunumu da aslında gazeteciliğin “ideallerine” yönelik mitleri tersyüz etmez, aksine pekiştirir. Her ne kadar “kötü gazeteci” karakterler, gazeteciliğe dair kötü imajları ortaya çıkarsa da günün sonunda gazeteciliğin ideallerine hizmet eder.

İlgili literatürün de bize gösterdiği gibi, gazetecilik filmlerinin temelinde basının Amerikan demokrasisi için hayati önemde olduğu, demokrasi için vazgeçilmez olduğu miti yatar. Filmler, gazeteciliğe dair karşıt sunumların ardından günün sonunda “kahraman” gazetecilere başarı kazandırması, “kötü” gazetecileri ise ziyana uğratmasıyla aslında aynı oranda “basının önemine” işaret eder. Popüler kültür, çelişkili bu mit sunumlarıyla aslında aynı şeyi anlatır: “Zorlu engellere ve zaman zaman kırılmalara rağmen basın ve onun soylu değerleri, bir şekilde ayakta

kalacaktır” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 3419). Ayakta kalan basın da her daim mutlaka Amerikan demokrasisine hizmet edecektir. Dolayısıyla filmler, gazetecilikle ilgili modern krizlere yanıtta mesleğin kültürel ve kurumsal dokusunun uzun zamandır parçası olan çatışmaları ve gerilimleri ele alarak ve çoğu zaman bu çatışmaları gazeteciliğin iyi yapılması ve bu kurumun Amerikan yaşamı ve demokrasisi için hayati önemde olduğunu vurgulayarak çözüme kavuşturur (Ehrlich, 2004: 2). Ehrlich de gazetecilere dair “kahraman” ve “kötü adam” mitiyle basının Amerikan toplumundaki önemine işaret edilmesini şöyle dile getirir:

“Bu filmler, basını eleştirmeyi mümkün kılar ama bu eleştiriyi, güçlü medyanın gerçekten veya potansiyel olarak kamu hizmeti yaptığı yönündeki hikayelerle sınırlama eğilimindedir. Basını bir kurum olarak meşrulaştırırlar, tıpkı basının devamlı odaklanarak diğer kurumları meşrulaştırması gibi (2004: 179)”.

Bu da gazetecilerin, kamuoyundaki olaylar noktasında sözcü olarak kültürel otoritelerini devam ettirmelerine yardım eder (Zelizer’den aktaran Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 404). Filmler, mesleğin özüne dair gerilimleri öne çıkarsalar bile gazeteciliğin Amerikan yaşamındaki seçkinliğine vurgu yapar. Dolayısıyla, gazetecilerin “kahraman” ve “kötü adam” olarak bu karşıt imajları kullanılarak filmlerde, “kendi düşüşleri ve kara lekesi olmakla birlikte güçlü şekilde heyecan verici ve önemli bir basın” (Ehrlich, 2004: 6) miti sunulur. Böylelikle aslında gazetecilik ve gazeteciliğin toplum içindeki ve demokrasideki vazgeçilmezliğine dair mitler pekiştirilir.

Bu noktada toplamda ortaya çıkan kapsayıcı mit ise “Özgür Basın” mitidir. Tüm bunlardan hareketle bakıldığında, kahramanın demokrasiye hizmet etmesi, kötü adamın da kötülüğünün bedelini ödemesiyle, yani iki türlü de basının etik ilkeleri, kamu iyiliği için hareket eden ve etmesi gereken bir güç ve güçlü bir kurum olduğu yönündeki mitler tekrarlanarak, özünde gazeteciliğin, “basının vatandaşların bilgilendirilmesinde hayati kaynak olduğu” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 2232-2239) yönündeki “özgür basın miti” pekiştirilir. Ehrlich ve Saltzman, popüler kültür imajlarında muhabirler ve editörler kötü eylemlerde bulunurken resmedilse bile basının özgür toplumun doğru işlemesi için hayati olduğu şekilde tablo çizildiğini vurgulayarak, “Bu betimlemeler, liberal gazeteciliğin meşrulaştırılması mitini ortaya

çıkartır. Bu da demokraside vatandaşlar olarak, diğer mit sistemleri gibi bizi birleştiren haberin nasıl işlediğine yönelik ortak değerler ve fikirlerdir” der (2015: loc. 91-98). Nitekim deneyimli gazetecilerin ellerindeki gücü iyi kullanması ve bunu kötü kullananları yermesi yoluyla popüler kültür, “özgür basın” ile “özgür bireyler”in birbirinden ayırt edilemeyeceği görüşünü sunar (2015: loc. 2232-2239). Bu, basının vatandaşların bilgilendirilmesinde hayati kaynak olduğu yönündeki “özgür basın miti”ni ayakta tutar.

Özetle, filmlerde gazeteciler “kahraman” veya “kötü” adamlar olarak sunulsa bile günün sonunda basın yüceltilir, demokrasinin vazgeçilmez ögesi olarak tanımlanır, sorumlulukları hatırlatılır ve “özgür basın” miti yüceltilir.

1.2.2.5. Gazetecilik filmlerinde toplumsal mit inşası

Filmler içinde üretildikleri toplumdan ve dönemden bağımsız değillerdir. Sinema, ideolojilerin işlevlerini yerine getirdiği veya farklı ideolojilerin mücadele ettiği kültürel bir temsil alanıdır. Nitekim Hollywood ile ABD siyaseti arasındaki paralellikleri inceleyen Ryan’a (1989/2015) göre sinemasal söylem doğası gereği toplumsaldır çünkü filmlerin çoğunluğu, yeniden kodlanan ve sinemasal söylemlerin parçası haline gelen önceden kodlanmış öğelere dayanır: Sinema sosyal söylemleri kullanır, yeniden üretir, filmler anlamın mevcut sosyal sistemlerinin, egemen sosyal söylemlerin ya da kodlanmış ilişki sistemlerinin içerisinde anlam ve değere sahip unsurlardan (karakterler, roller, sahneler ve diğerleri) meydana gelirler ve filmin en biçimsel boyutu bile seyircinin alımlamasını ve kod açmasını sağlayan algının sosyal kodlarını gerektirir. Bu açıdan sinemanın “sosyal söylemlerin bir alt kümesi” olduğunu kaydeden Ryan, film söylemi ile sosyal söylemin hem gerçekliğin nasıl sunulacağı hem de gerçekliğin ne olacağı üzerine mücadelede birbirinin içine geçtiğini ifade ederek, şunları savunur:

“Filmler gerçekliğin sosyal yapılanmasında kolektif olarak sahip olunan toplumun ne olduğu veya olması gerektiğine dair fikirleri ya da temsilleri etkileyen bir rol oynamaktadır. İnsanların dünyayı nasıl algıladığı ve yaşadıkları dünyanın hangi değer ve kurumlarına katıldıkları, kısmen o dünyanın sosyalleşme ve eğitim süreçlerinde içselleştirilen popüler filmler tarafından güçlendirilip sürdürülen temsillerce belirlenir (...) Film temsilleri, değerleri şekillendirir,

kurumları ve normları betimler ve izleyicideki özdeşleşmenin içselleştirilmiş ve zaten sosyalleşmiş şablonlarıyla tutarlı, özdeşleşmeyi ortaya çıkaracak idealize figürler yaratır. Filmler aynı zamanda kolektif olarak hissedilen bastırılmışlığı, korkuyu ve heyecanı sunmak üzere yapılabilir” (1989/2015).

Dolayısıyla sinema ürünleri, kültürel kodlamalarla mevcut kültürel değerleri pekiştirir ve onlara karşı çıkar. Filmlerin dönemlerinin toplumsal gelişmelerinden ve ideolojisinden ayrı düşünülemeyeceğine katılan Kellner da filmlerin, bir dönemin toplumsal ve siyasal tarihinin tercümesine yardımcı olabileceğini belirterek, bu durum şöyle dile getirir (2010/2013: 30, 35, 52):

“Bazı filmler dönemin değer ve inançlar sistemini, dünya görüşünü açıkça dile getirmiştir (...) Filmler, belirli bir dönemin olay ve fenomenlerini doğrudan tasvir ederek o dönemin toplumsal gerçekliklerini belgesel ve gerçekçi tarzda ortaya koyabilir. Filmler aynı zamanda bir dönemin farklı veçhelerini tercüme eden, yorumlayan ve dolaylı resmeden alegorik temsiller de sunabilir. Dahası filmlerin estetik, felsefi boyutları ve öngörü boyutları vardır. Yani belli bir anın toplumsal bağlamının ötesine geçip gelecekte meydana gelebilecek olumlu veya olumsuz olayları ifade edebilecek ve insanlığa, toplumsal ilişkilere, kurumlara ve belli bir dönemin çatışmalarına veya bizatihi insanlık haline dair içgörü sağlayabilecek, dünyayla ilgili sanatsal vizyonlar sunarlar.”

Bu noktadan hareket edersek filmler, eleştirel biçimde deşifre edildiğinde dönemlerinin ideolojilerine, siyasal sorunlarına ve ideolojik mücadelelerine ışık tutabilirler. Nitekim Ryan ve Kellner’a göre günümüzde, politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan kültürel temsil arenası sinema, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağı veya ne olacağı noktasında muhtelif temsil biçimlerinin kapışma zeminidir (1990/2010: 38). ABD’deki film ve medya kültürünün birbiriyle rekabet eden toplumsal grupların savaş alanı olduğunu belirten Kellner, ülkedeki kültür savaşlarının liberaller ile muhafazakarlar arasında vuku bulduğuna, bunun yanında sol ve sağ radikallerin de daha aşırı ve karşıt fikirleri dile getirdiğine işaret eder (2010/2013: 16). Kellner, “Çağdaş Hollywood sineması, temsillerin birbirleriyle mücadelesi olarak ve aynı zamanda mevcut toplumsal mücadelelerin yeniden üretildiği ve dönemin siyasi söylemlerinin yeniden kodlandığı mücadele alanı olarak okunabilir” (2010/2013: 11-13) ifadesini kullanır. Sahneleri ve hikayeleri aracılığıyla belirli döneme ışık tutan filmler, toplumsal ve tarihsel gerçeklikleri kendi perspektifinden sunar. Dolayısıyla filmler,

belirli bir bağlama oturtularak analiz edildiğinde tarihi konular veya dönemlerle ilgili önemli içgörüler sağlayabilir. Bu da Kellner'a göre, toplumsal sorunlar ve çatışmalar hakkında fikir sahibi olmamızı ve hakim ideolojiler ile yeni yeni ortaya çıkan muhalif güçler konusunda değerlendirmelerde bulunmamızı sağlar. Bu bağlamda Kellner, filmlerin, çevrildikleri dönem içinde meydana gelebilecek olayları tahmin edebileceğini, geleceğe dair öngörü sunabileceğini kaydeder (2010/2013: 31-33, 36). Bu noktada, filmlerde yer alan ideolojileri çözmek, aynı zamanda toplumun ve daha önemlisi iktidarların korku ve kaygılarını ve bastırmaya çalıştıklarını, yeni ortaya çıkan güçleri, mevcut güçler arasındaki mücadeleleri anlamamıza yardımcı olur. Dolayısıyla sinemada inşa edilen karakterler, olay örgüleri, toplumsal ve siyasal mesajlar da içerdiğinden yalnızca kendi bağlamı değil, toplumsal bağlamı içinde değerlendirilmelidir.

Sinemadaki gazetecilik filmleri açısından konuyu değerlendirdiğimizde, basın tam da siyaset ve toplumla içi içe bir kurum olarak hem dönemini yansıtır ve dönemi hakkında önemli bilgiler verir hem de dönemsel mesajlar için iyi bir zemin oluşturur. Bu noktada gazetecilik filmlerinde ortaya konan gerilimler sadece günümüzde basın mesleğine yönelik olmayıp nesiller boyu bireylerin karşılaştığı gerilimleri de içerir. Filmler, bu gerilimleri yakalamak ve bunlarla savaşmak için "sembolik figür" olarak gazetecileri kullanır (Ehrlich, 2004: 12). Filmlerde gazeteciler, hem karanlığı hem aydınlığı, hem adaleti hem adaletsizliği, hem bireyselliği hem toplumsallığı teşvik ederler ve onların hırslı kimliği, seyircinin kendi çelişkili değer ve davranışlarını yansıtır (Good, 1989: 25), seyircinin yaşadığı gerilimlere karşılık bulur, onları yumuşatır veya çözüm sunar. Good, bu durumu filmlerdeki gangster ve gazeteci betimlemesini karşılaştırarak örnekler. Good'a göre, "gangsterler gibi haberciler de arsızlık ve kurnazlıklarıyla ekranda tanımlanır. Her ikisi de şehrin yarattığı bir bireydir. Amerikalıların ideoloji yerine eylem ve başarıya yönelik tercihlerini yansıtır ve bunaltıcı sosyal normlara karşı becerisini ve cesaretini ortaya koyan özgüvenli birey mitini somutlaştırırlar" (1989: 14).

Dolayısıyla sinemadaki "kahraman" ve "kötü" gazeteci mitleri sadece gazeteciler ve gazetecilik için mitler sunmaz, toplumsal meselelere yönelik de gerilimleri alır, çözümler, öngörüler ve tartışmalar üretir. Mitlerin toplumsal işlevine uygun olarak toplumun duygularını, korkularını ve arzularını yansıttığı, toplumun belirli

konulardaki çatışmalarını gidermeyi amaçladığı göz önünde bulundurulduğunda, gazetecilerin profesyonel ve kişisel rollerini uzlaştırarak filmler, sadece bu profesyonellik konusunda değil “kültürel çatışmaların dikilmesi noktasında da mitik fonksiyonu” (Ehrlich, 2004: 161) yerine getirirler. Bu noktada filmlerde “kahraman” aslında toplumun en derin umutlarını ve hayallerini, kötü adam ise gizli korkuları ve kabusları yansıtır (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 366). Toplumun “en derin umut ve hayalleri” bağlamında kahraman gazeteci mitinde aykırı/sistem dışı kahraman gazeteci “bireysellik” ve “özgürlüğü”, resmi kahraman gazeteci de “toplumsal ilerleme” ve “beyaz yaka ideallerini” somutlaştırarak “mitik faziletleri” temsil eder (Ehrlich, 2004: 9). Hollywood, “kahraman” üzerinden “bireysel çözümlere bağlılık” ve “sıkı çalışmanın sosyal adaletsizlikleri düzeltebileceği” mitlerini tekrarlar (Ray, 1985). Böylece bir yandan bu “mitik faziletler” pekiştirilirken diğer yandan resmi ve aykırı/sistem dışı kahramanda sembolleşen bu erdemlerin birlikte yürüyebileceği, halkın her ikisinden birisi arasında seçim yapmasının gerekmediği vurgulanır.

Ray’in belirttiği kahramanın iki çatallı sunulmasının yanı sıra bizce filmlerde çatallı kahraman/kötü gazeteci temsili üzerinden de birçok toplumsal mit inşa edilir. Zynda bu noktada basına yönelik hem “cazibe”nin hem de basın eleştirisinin film tarihi boyunca değişmediğini belirterek, “Bu cazibe ve eleştirinin ikisi de sadece gerçeğin belgelenmesini değil bilinçli anlamlandırmayı temsil eder” der (1979: 25). Bu cazibe ve eleştirinin ısrarlı kombinasyonunun basına yönelik müphemliği gösterdiğini, bu müphemliğin de başarılı gazetecilerin karakterleştirilmesinde açıklık kazandığını anlatan Zynda, “Basının bu filmlerde cazibeleştirilmesi iş ve başarıya dair Amerikan inanışlarını ifade eder ve basını bu inanışların geçerli bir alanı olarak yüceltir” der (1979: 25). Kötü gazeteci üzerinden de yine iş ve başarı için temel ilkelerden vazgeçilmemesi verilerek, yine aynı Amerika’nın bireylerin çalıştığı ve sistem içinde kaldığında başarıyı yakalayacağı mitine hizmet edilir.

Gazeteci ve gazetecilik üzerinden yaratılan en önemli toplumsal mit ise “Amerikan demokrasisi” mitidir. Gazeteciliğe dair mitlerin, sadece bireysel kazançlara değil, demokrasinin doğru şekilde işlemesine yardım ettiğini belirten Ehrlich, bunu “Filmler, özgür basın ile özgür vatandaş olgusunun birbirinden ayrılamayacağını vurgular” (2004: 180) sözleriyle ifade eder. Benzer şekilde Ehrlich ve Saltzman’a göre gazeteciye yönelik mitler aslında sadece gazetecilik hakkında değildir, aynı

zamanda demokrasinin düzgün işlemesi ile iyinin kötüye galip gelmesi üzerinedir (2015: loc. 895). Filmlerdeki gazetecilerin yapmaları gerekenleri tam olarak yaptıkları zaman, yani gerçeği ortaya çıkarttıkları ve kamu çıkarına hizmet ettikleri zaman toplumdaki genel değerler, mitler ve inançları da güçlendirmeye yardım ettiğini belirten yazarlar, şunları kaydeder:

“(Gazeteci üzerinden) Bizim kendi kendimizi yönetebileceğimiz, vatandaşların olayları ve politika yapımını yönlendirebileceği, teknoloji ve profesyonelliğin yaşamlarımızı daha güzelleştirebileceği, ifade özgürlüğü ve basının gelişebileceği, sistemin işleyebileceği, gerçeğin zaferle ortaya çıkabileceği gibi inançları güçlendirirler (2015: loc. 3391).”

Bu noktada gazetecilik filmleri, kişisel ve profesyonel rollerin uzlaşabileceği, kamu yararı ile kar elde etmenin el ele gidebileceği, objektif bilimsel metotların gerçeği ortaya çıkarabileceği ve demokrasinin işleyebileceği şeklinde (Ehrlich, 2004: 12) mitleri tekrar sunar. Böylelikle özgür vatandaş, özgür Amerika ve Amerikan demokrasinin eşsizliği söylemleri yeniden pekiştirilir.

Sonuçta, sinemada gazeteciler hem kahraman hem de “kötü adam” olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır, çıkmaya da devam edecektir. Ancak bu her iki birbiriyle çelişkili/çatallı mitik tasvirde Hollywood’un inşa ettiği mitler aynıdır: Günün sonunda basın, demokrasi ve kamunun bilgilenme hakkı için temeldir ve toplumsal ilerleme ancak demokrasiyle mümkündür. Demokrasi de Amerikan değerlerini ayakta tutan aynı zamanda ABD’nin vazgeçilmez en önemli değeridir. Amerikan demokrasisi özgürlük getirir, özgür birey de kendi günlük yaşamında kahramanlığı seçmesi halinde zafere, başarıya ve özgürlüğe, kötülüğü seçmesi halinde yıkıma uğrar, kendi ve çevresi için resmi veya aykırı kahraman olabilir, her ikisinde de toplumda yerini bulur.



BÖLÜM 2

NIGHTCRAWLER: İMGE AVCISININ GECE YOLCULUĞU

Son dönemdeki filmlerde “kötü adam” olarak gazetecinin sunumunda 2014 yapımı *Nightcrawler* (Gece Vurguncusu) dikkati çekmektedir. IMDb’de 7.9 puan alan, Rotten Tomatoes’te yüzde 95 beğeni kazanan, 50,3 milyon dolar gişe hasılatlı film Dan Gilroy tarafından yazıldı ve yönetildi. Film, en özgün senaryo dalında Oscar adayı oldu. Filmde, Los Angeles’ta hırsızlık yapan, eğitimsiz, işsiz Lou Bloom, bir kazayı ve bunu çeken basın mensuplarını gördükten sonra medya sektörüne atılmaya karar verir. Çektiği kanlı görüntülerinin yerel KWLA kanalının sabah haberleri yönetmeni Nina tarafından beğenilmesiyle artan şekilde şiddet, kan ve sansasyon dolu suç haberlerine yönelen ve bu sırada tüm basın meslek ilkelerini çiğneyen Lou, rakip kameraman ile Rick adlı çalışanına suikast düzenler. Filmin sonunda sahtekârlıklarına ve cinayetlerine rağmen istediği şirketini kuran Lou, yeni elemanlar alarak gece haberciliğinde daha profesyonel hale gelir.¹⁰

İlginç senaryosu ve basına yönelik keskin eleştirileriyle film, bu bölümde, karakter ve olay analizleri üzerinden Kahramanın Yolculuğu aşamaları, özne konumlandırması açısından filmin bütünü ve kurucu söylemi olarak anti kahraman, Sahtekâr miti, “pornografik imge” ve “dönüşüm” olgusu bağlamında değerlendirilmektedir.

2.1. Anti Kahramanın Olağan Dünyası: Gece ve Sahtekârlık

Film geceye açılan sahneyle başlar. Önce sahnede boş bir yol kenarında boş bir reklam panosu, ardından dolunay ve Los Angeles kentinin gece sessizliğine dair geniş açıda kentin silüeti, boş cadde ve sokaklardan detaylar sunulur. Sahnede ışıklar içinde sessiz eğlence parkı ve duvara çizilmiş dans eden kadın-erkek figürüyle gündüze ait renkli ve mutlu hayatın gece sessizliğe büründüğü ve uykuya daldığı hatırlatılır. Fonda ise gecenin dinginliğine uygun sakin ancak her an ritmini yükseltebileceği duygusunu taşıyan müzik yer alır. Çalışanlar sadece yol yapım işçileri ya da uçak, tren gibi ulaşım sektörü çalışanlarıdır.

¹⁰ Filmin özeti EK-1’de yer almaktadır.

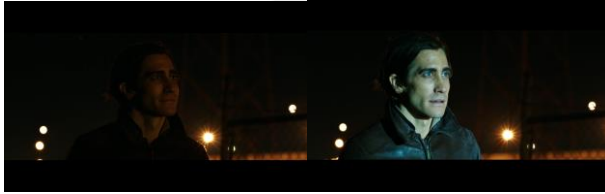
Burada vurgulanan üç figür; yol kenarındaki reklam panosu, dolunay ve Los Angeles'ın gece vakti, Lou Bloom (Jake Gyllenhaal) hakkındaki üç önemli özelliği simgeleyerek seyirciye ipuçları verir. Pano imgesine bakıldığında Lou, kimsenin ilgilenmediği, karanlıkta kalmış, eğitimsiz içi boş bir panodur. Ancak nasıl bir pano çekici reklam afişiyle fark edilir ve ilgi çekici hale getirilebilirse Lou da PR ve reklam yöntemiyle kendisini “pazarlayabileceğinin” ve fark edilir kılabileceğinin farkındadır. Los Angeles'ın gecesi sessizliğin, yalnızlığın ama aynı zamanda suçun kol gezdiği zamanlardır. Lou da yalnızdır ve kentin gece vakti hem bir suçlu olarak onun yaşam alanı hem de onu zirveye taşıyacak mekanların merkezidir. Ay imgesini incelediğimizde ise, Ay'ın Dünya'dan görünmeyen hep bir karanlık yüzü bulunurken dolunay da insan ruhunda yaptığı değişimlerle bilinir ve hikayelerde vampir, canavar, kurt adam gibi masal öğelerinin ortaya çıktığı dönemler olarak geçer. Lou'nun, dünyaya hiçbir zaman göstermediği karanlık bir yüzü vardır ve dışarıda süslü cümleler kurmaya çalışan ama kendi içinde canavar besleyen bir karakterdir, o da ancak geceleri ortaya çıkmaktadır. Filmde sahnelerin ışıklandırmasında, Lou'nun çekim açıları, özellikle de yakın çekimlerde yüzünün bir tarafının hep diğerine göre biraz daha loş veya karanlık kalması bu yönünü yansıtır.



Resim 2.1. Filmin başlangıç sahneleri: Pano, dolunay ve filmin adı

Bu üç imgenin ardından filmin ana karakteri perdede belirir. Vogler'e göre kahramanın yolculuğunda en önemlisi giriş anında karakterin ne yaptığıdır. “(Giriş) Karakterin ilk eylemi, onun tavırları, duygusal durumu, geçmişi, güçleri ve sorunları hakkında saatlerce konuşabilmek için harika bir fırsattır” diyen Vogler, yolculukta ilerleyen döneme dair sorunlar ya da çözümler için model oluşturacağından ilk eylemin karakteristik olduğunu vurgular (1992/2009: 145). Lou, ilk sahnede, arkadan demir parmakları keserken verilir ve bir aracın geldiğini fark ettiğinde elindeki aleti arabanın içine atar. Bu çekimlerden sonra seyirci Lou'nun yüzünü ilk kez karanlıkta görür. Sadece şehrin ışıklarının yüzüne yansıdığı omuz çekimde en dikkati çeken nokta, karanlığa rağmen Lou'nun ışıldayan iri gözleridir. Güvenlik

görevlisinin aracının farı yüzünü aydınlattığında ise Lou sahnede tamamen belirir. Bu noktada seyirci Lou'nun keskin yüz hatlarını tamamen görür, güvenlik görevlisinin elindeki feneri yüzüne doğrultmasıyla da odak noktası Lou'nun yüzü ve mimikleri olur. Yakın çekimin “jestlerin dili ve bir anlam kaynağı” olduğunu belirten André Balazs'a göre yakın çekim, “yaşamımız boyunca birlikte olduğumuz ama pek tanımadığımız gölgelerimizi görmemizi sağlar, çok iyi bildiğimizi sandığımız şeyin arkasındakini, nesnelere gerçek yüzünü gösterir, alıcı nesnede var olan gizil anlamı ortaya çıkarır” (aktaran Büker, 1989: 17). Filmde Lou'nun gece gerçek kimliğini ortaya çıkardığı sahnelerde sert aydınlatma yöntemi ve yakın çekim kullanılır. Film boyunca sıklıkla başvurulan bu yakın çekimler, onun kimliğinin arkasındaki “pek tanımadığımız gölgeler” şeklinde beliren, filmin adının da önerdiği şekilde ilk önemli özelliğini; “gecenin solucanı/böceği”, dolunayın ortaya çıkardığı “canavar” olduğunu gösterir. Gece solucanlığı ve canavarlık Lou'nun gerçek kimliğini yansıtır.



Resim 2.2. Lou'nun güvenlik görevlisiyle karşılaşma anı

Sonrasında güvenlik görevlisinin yasak alana girdiği yönündeki uyarısı karşısında kaybolduğunu, yasağı görmediğini öne süren Lou, kimliğini soran güvenliğe önce “Neden?” diye sorar, ardından konuyu değiştirmeye çalışarak “Bu nasıl bir üniforma?” sorusunu yöneltir. Sahne Lou'nun olağan dünyasında yasak bölgelerde dolaştığını gösterir. Aslında tam da Propp ve Greimas'ın belirttiği gibi evinden uzaklaşmış, yasak bölgede gezinen ve yasayı çiğneyen bir ana karakterdir. Burada Lou'yu Propp'un masallardaki kahramanlarından ayıran ise bu durumun Lou için hayat tarzı olmasıdır. Campbell'in kahramanlarının yolcuğunda da kahramanlar iyiliğin, gündüzün adamlarıyken Lou, gece solucanı da olarak karanlığın, gecenin adamıdır. Bu noktada da Lule'un belirttiği “Sahtekâr Miti”ne oturur. Dolayısıyla ikinci karakter özelliği olarak Lou, anti kahraman ve yasa çiğneme edimi karakter özelliği olan bir sahtekârdır.

Lou'ya yasayı çiğnediği anda karşısına çıkan bu Büyük Özne (güvenlik görevlisi imgesinde yasa koruyucu) “Burada soruları ben sorarım” der. Yasak alanlara giriş

sadece düzeni koruyucu, eşik bekçilerinin izniyle mümkündür. Lou'nun hayatı ise bunları (birinci ve ikinci özelliğini birleştirerek) canavarlık ve sahtekârlıkla aşma üzerine kuruludur. Nitekim, hikaye anlatarak Büyük Özne'nin dikkatini dağıtmaya başlayan Lou, onun yasal sorularından kaçır ve onu fiziksel güçle alt ederek yasayı çiğnemeye devam eder. Bu noktada Lou'nun üçüncü özelliği olarak soru sorma, ikna için hikaye/söylem yaratma ve ileride görülecek pazarlık edimi dikkati çeker. Ancak bu soru sorma edimi, gazetecilik temelinde yükselip soru sormanın gücü ve iktidarına ulaşmaktan çok Lou'nun kendine kimlik yaratma, karanlık kimliğini saklama ve sahtekârlığına dönük bir araç konumunda olacaktır. Söylem yaratma ve pazarlık edimi de başarı için elindeki en önemli araçlara dönüşecektir.

Bu sahnede Lou'nun fener ışığı yüzünden çekildiği anda kötücül yönünü ortaya çıkararak güvenlik görevlisini etkisiz hale getirmesi ise gece ile sahtekârlığın yanı sıra gerçek kimlik ile maskeler arasındaki ilişkiyi de yansıtır. Elias Canetti'ye göre kaçış için, yani düşmandan kaçmak için dönüşüm, dünyanın her yerindeki mitlerde ve peri masallarında evrenseldir (1992/1998: 338). Herkesi kandıran hilekarın, beklenmedik biçimde görünüp kaybolması, bir şeyleri kapıp kaçması gibi sayısız şekillere bürünebilmesini sağlayan temel yeteneği dönüşümdür (Canetti, 1992/1998: 376). Üzerine doğrultulan ışık karşısında kendini ele vermemek için "iyi adam" maskesine bürünen Lou, ışık yüzünden çekildiğinde içindeki "canavar" ve sahtekâr ruhu ortaya çıkarır. Çünkü Lou, yasalardan kaçabilmek için dördüncü karakter özelliğinde devamlı "kılık değiştiren"dir. Onun ilk sahnede beliren bu temel özelliği film boyunca gelişerek ve dönüşerek kendini gösterecektir.

Bir sonraki sahnede arabasını sürürken gösterilen Lou'nun güvenlik görevlisinden çaldığı saati incelediği ve kestiği demir parmaklıkları arabasının arkasına yüklediği görülür. Çaldıklarını satmak için gittiği inşaatta Lou yetkiliden iş ister. Bu sahnede Luo ayakta, yetkili masasında oturur şekildedir ve kamera Lou'yu, yetkilinin göz hizasından, alt kamera açısıyla gösterir. Normalde bu kamera açısı çekilen öznenin kudretine ve büyüklüğüne işaret ederken burada kameraya yansıyan Lou'nun, hayatta kalma ve bir işe tutunma yönünde çabaları ve çaresizliğidir. Bu da seyirciye Lou'nun yaşamak ve kariyer için her şeyi yapmaya hazır olduğunu gösterir. Dolayısıyla Lou'nun diğer önemli karakter özelliğinin, hayatta kalmaya çalışan, yitik nesnesi "iş" olan bir Arayan Özne olduğu görülür. Ayşe (Eziler)

Kıran'a (1999) göre, hikayelerde kahramanın süreçleri, merakını giderme, bilgi edinme, anlama ve anlamlandırma olarak kavramsallaştırılabilecek "bilgi arama süreci" üzerine kuruludur. Bu kimlikte, kahramanın örtülü olarak "tüm değer nesnelere isterim, her şeyi, her istediğimi elde edeceğim" dediğini belirten Kıran (1999), "Arayan özne, meraklı, her şeyi bilmek isteyen, gözlemleyen bir öznedir. Bu tür öznedeki 'istemek' kipliği ilk sıradadır. İstemek kipi, onun kimliğini oluşturur. İsteğinin başlangıçta yer alması izlencenin geleceğe yönelik olduğunun kanıtıdır. O bir bakıma 'her istediğimi elde edeceğim' demektir" ifadesini kullanır. Lou, "istemek" kipinde iş arayan ve aslında arka planda da hayatta kalma ve kimlik arayışında olan, bu noktada da devamlı dönüşen bir Arayan Özne'dir.

İnşaat sahnesi aslında Lou'nun yukarıda belirtilen tüm karakter özellikleri yeniden sunularak çift dikiş atılan da bir sahnedir. Yetkili ile pazarlıkta Lou, malların piyasa değerlerinden bahseder ancak yetkili bu malların çalıntı olduğunu hatırlatır. Lou, bunun karşılığında "Pazarlık yapıyoruz" derken yetkili "Hayır, benim için (pazarlık) yok" yanıtını verir. Sonunda yetkilinin söylediği kabul ederken Lou, "Sizinle düzgün bir iş ilişkisi kurabilmek istiyorum, eğer bu en iyi fiyatınızın olduğu son teklifse kabul ediyorum" sözleriyle, pazarlığı kaybettiği değil, karşı tarafın teklifini kabul ettiği yönünde söylem kurmaya çalışır. Burada filmin başında Lou için pazarlığın önemine ve pazarlıkta kaybeden olmayı kabul etmeyeceğine dair önemli bir ekme yapılır. Bunun yanında yetkiliden iş isteyen Lou, karşısındakinin karşılık vermesine bile fırsat vermeden, kendi kendine sorduğu soruları kendisi cevaplayarak, iyi bir çalışan olduğu yönünde yetkiliyi iknaya çalışır. Böylelikle Lou'nun soru sorma, ikna edimi konusunda çift dikiş yapılır ve buna pazarlık edimi de eklenir.

Lou'nun iş isterken daha yetkili cevap vermeden konuşmaya başlayarak kendini tanımlama şekli de şudur: "Ben kimim? Çok iyi çalışan, kendime yüksek hedefler koyarım ve kararlı olduğum söylenir." Devamında sahtekârlığı yönünde çift dikiş Lou'nun kendi sözlerinden verilir: "Kendimi kandırmıyorum efendim. Onurlu bireyler yetiştirmek okullarda çok popüler olabilir. Eskiden olsa bunun gerekliliğine katılırdım ama günümüz çalışma kültüründe iş ahlakına eskisi kadar değer verilmediğinin farkındayım. Benim inandığım, sadece gecesini gündüzüne katıp çalışanların başına iyi şeyler geleceği. Sizin gibi dağın zirvesine gelenler de oraya düşmediniz. Benim mottom şu: Piyangoyu kazanmak istiyorsan, önce bilet alacak kadar para kazanmalısın." Yetkili ise tüm bu ikna çabalarının karşısında "Ben hırsızları işe almam"

karşılığını verir. Böylelikle Lou'nun, iş ahlakı bulunmayan bir sahtekâr, toplumsal değerleri reddeden bir anti kahraman, kendine yüksek hedefler koyan bir Arayan Özne, para kazanmak için her türlü kılığa girilebilmeyi mübah gören bir kılık değiştiren ve gece solucanı olduğu kendi sözleriyle pekiştirilir. Seyirci, geleneksel kahraman yolculuğundan farklı bir yolculuk seyredeceği konusunda uyarılmış olur.

Lou, “piyango için bilet parası” aramaktadır. O bu konuda kendisiyle zaten Sözleşme¹¹ yapmış bir Özne'dir ancak ne aradığını bilemeden gece yolculuğundadır. Gece yarattığı olarak “para” arayışında yasa koruyuculardan kaçan Lou, Canetti'nin, dönüşüm süreçlerinde “dairesel kaçış”¹² olarak tabir ettiği kısır döngü evresinde yaşamaktadır. Kaçışlarında kimliği fark edildiği ve her seferinde belirli şeyler elde etse ve bazen kaçmayı başarsa da Lou'nun asıl hedef olan yitik nesnesini (iş ve başarı) elde edemediği gecenin dünyasında hapsolmuş dairesel kaçışın “tutsağı” olduğu görülür. Ancak Lou'yu dairesel kaçıştan “doğrusal dönüşüm”e¹³ geçirecek, kahraman yolculuğunu belirli bir eksen etrafına oturtacak durum ise yolda giderken kaza sahnesini görmesiyle başlar.

2.2. Lou'nun Büyülü Ekranaya Yönelen Arayışı

Yolculukta çoğunlukla önce “Davete Çağrı” vardır ancak istekli kahramanlar içlerinden gelen çağrıya yanıt vererek yönlendirilmeye gerek duymazlar (Vogler, 1992/2009: 166). Lou'nun telleri kesmesi ve inşaatta iş ve hatta o olmazsa stajyerlik araması, onun zaten bir arayış, yolculuk içinde olduğunu gösterir. Onu olağan dünyasının belirsiz ve savruk yolculuğundan, kararlı ve planlı yolculuğa, doğrusal dönüşüme itecek olan ise kendi merakı, “isteği” olur. Bu noktada, basın sektörüyle ilk karşılaşması arabayla giderken kazayı gördüğü sahnedir. Campbell, kazaları “yaşamın yüzeyinde, beklenmedik su kaynaklarının yarattığı

¹¹ Kiran ve Kiran'a göre Sözleşme evresi, bir değerler dizgesi içinde yerine getirilmesi gereken bir çizgenin önerilmesi ve kabul edilmesidir. Başka bir deyişle göndericinin anlatı sözdizimindeki dönüşümleri gerçekleştirecek özneyi belli bir amaç doğrultusunda etkilediği, yönlendirdiği bu anlatı aşamasında gönderici ile özne arasında bir sözleşme yapılır (2003: 249).

¹² Canetti'ye göre doğrusal ve dairesel olarak ikiye ayrılan dönüşüm süreçlerinde dairesel kaçışta her bir dönüşüm aynı yerde başlar ve sona erer ve bu yüzden başarısızdır. Bu daha çok kaçabilecek bir yön arayan tutsağın dönüşüm çabalarıdır (Canetti, 1992/1998: 376). Demir parmaklıkları keserken güvenlik görevlisinden kaçan ve bunları fabrikaya satarken iş başvurusu reddedilen Lou'nun aslında hayatında dairesel bir kaçış içinde olduğunu görürüz.

¹³ Doğrusal kaçış dönüşümünde ise kaçan ve kovalayan arasında sürekli bir kaçış dönüşümü olur, kaçan, kovalayan her elde etmeye yaklaştığında yeni bir kılıfa bürünür (Canetti, 1992/1998: 376).

dalgalanmalar” olarak tanımlayarak, “Bunlar oldukça derin, ruhun kendisi kadar derin olabilirler. Kaza bir kaderin boy vermesini sağlayabilir” (1968/2010: 65) der. Filmdeki trafik kazası ve Lou’nun o sırada yoldan geçmesi onun Campbell’in tasviriyle “kaderinin” boy vermesini sağlayacaktır. Lou arabasından indiği sırada bir basın aracı gelir, kameraman Joe Loder (Bill Paxton) ve elemanı çekim yaparlar. Bu sahnede kaza ve kameramanların çekimi Lou’nun bulunduğu açıyla verilirken, kesmelerle Lou’nun olayı izlemesi de gösterilir. Sonrasında kameraya doğru yaklaşan Lou’nun yüzü yakın çekimle verilirken gözlerinde bir şey keşfetmenin bakışı belirir. Bu sırada fonda belirli belirsiz başlayan müzik giderek daha gizemli tonlarda artar. Lou’nun yüzüne yakın çekime geçildiğinde hazzına ve aydınlanmasına işaret eder şekilde fondaki müzik ile ambulans ve uçak sesleri birbirine karışır. Bu onun gireceği dünyanın seslerinin habercisidir. Işık yine Lou’nun karanlık yüzünü yansıtır şekilde sadece cadde lambaları ve ambulans ışıklarıyla aydınlanır ve yüzünün bir yönü hep diğerine göre daha loş veya karanlık kalır. Bu da adım atacağı yeni dünyanın ambiyansına dair ekmedir. Tüm bu unsurlar Arayan Özne’nin, kazadaki ateş, kan ve insanların hayatlarının tehlikeye girmesi ile bu sırada kameramanların bu manzarayı çekmesinden haz duyduğunu gösterir ve bu haz sürekli olmalıdır ve ona ün ve parayı getirmelidir.



Resim 2.3. Lou’nun trafik kazasını izlediği sahne

Lou, aracına yönelen Loder’a soru sorma edimiyle televizyonla yayınlanıp yayınlanmayacağını sorduğunda Loder, “Kan demek reyting demek”, nerede yayınlanacağı sorusuna da “Kim daha çok öderse” yanıtını verir. Ardından araçtaki pahalı ekipmanları gören Lou’da, istek kipi kazanç duygusuyla paralel olarak artar ve öncelikle Loder’a elemana ihtiyacı olup olmadığını sorar. Olumsuz yanıt olsa bile “Benimle ne iş yaptığınıza yönelik bilgileri paylaştığınız için teşekkür ederim” ifadesinden ortaya çıktığı üzere artık Lou için bu sorun oluşturmayacaktır çünkü bu kaza, o sıradaki manzara ve Loder’in sözleri ve ekipmanları ona yeni yolculuğu ve “kaderinin” kapılarını açmıştır, o yeni yolculuğunu bulmuştur. Gece solucanı ve avcı olarak röntgenciliğinin yanı sıra Loder’dan soru sorma edimiyle bilgi kırıntısını

almasıyla Arayan Özne’de yeni hedef noktasında isteğin yanı sıra “bilgi” kipi de yer bulmaya başlar. Bu noktada Lou için Edinç evresi¹⁴ başlar.

Ardından gecedен çıkıp gündüze geçişte görüntüde, üç farklı açıda göklere kadar uzanıyor izlenimi yaratan televizyon radarlarına geçiş yapılır, sonrasında kent ve Lou’nun mahallesinden görüntülere geçilir. Buralarda da dış cephede antenleri ve anten kablolarını görürüz. Fonda ise haber bültenlerinden kesitler duyulur. Basının sesi ve yayınları göklere kadar uzanmakta, günlük yaşantımızın içine nüfuz etmektedir. Hayat şehir halkı için haberlerle başlatmaktadır. Lou kanalları gezerken sabah haberlerindeki konuların, ironik biçimde piyango, meslektaşını vuran polis, banka soygunu, internetten müzik indirenlere ceza, trafik kazası üzerine olduğu görülür. Tüm bunlar magazin veya suç haberleridir. Christopher Daly, artık daha yüksek kar getiren hedeflere ulaşmak için birçok medya organının, ucuz haberlere yöneldiğini (2012: loc. 10112) belirtir. Robert D. McChesney de basında araştırmacı gazeteciliğe veya uluslararası haberlere para harcamaya ve iktidar güçlerini kızdırmamaya yönelik isteksizliğin, tartışma ve çatışma görünümü veren ama gerçekte önemli konularla doğru düzgün bağlantısı olmayan ıvır zıvır haberlere yönelik önemi artırdığını belirtir (2004: 88). Ona göre özellikle gün boyu habercilik ve internet gibi yeni teknolojilerin yarattığı ortamla yeni ticari haber medyasının, dikkati çekici ve taze haberleri ihtiyacı artmıştır (2004: 80). Nitekim, sabah haberlerindeki bu görünüm McChesney’in işaret ettiği yeni medya düzenin örneğini oluşturur. Haberlerin sunuş tarzı da buna uygundur. Haber kanalında sunucu Lou’nun gece şahit olduğu görüntülerden bahsederken arabadaki kadının “cesur” polisler tarafından kurtarıldığını söyleyip “Dramatik görüntüde gördüğünüz gibi polisler sadece yaralı anneyi kadını kurtarmakla kalmaz, kendi hayatlarını da tehlikeye atarlar” diye eklerken ekranda alevler içindeki araçtan kadını çıkaran polisler gösterilir. Lou’nun akşam gördüğü sadece bir kaza sahnesidir ama TV’de, bunun anlamlandırılmış, başka bir ifadeyle ham görüntülerin montajlanmış, senaryolaştırılmış halini izler. Böylece Lou görüntülerin nasıl habere dönüştüğüne şahitlik eder. Arayan Özne için bu durum hem haberin para ettiği hem de ham görüntülerin hikayeleştirildiği noktasında yeni bir “bilgi” kipi kırıntısı oluşturur.

¹⁴ Kıran ve Kıran’a göre (2003: 249), Edinç evresi, göndericiyle yaptığı sözleşme uyarınca gerekli işlemlerde bulunmak, zorunlu dönüşümleri gerçekleştirmek, bir eyleme geçebilmek için öznenin gereksinim duyduğu yetenekler ve bu yeteneklerin kazanıldığı aşamadır.



Resim 2.4. Lou, akşam gördüğü olayı TV'de izlerken

Lou'nun bu sahnede konumlandırılışı ile ışık ve gölgeler dikkati çekicidir. Lou için küçük evinde sadece pencereden ve TV'den gelen ışık ile kanepenin kenarındaki abajurun ışığı vardır ama bunlar bile evi aydınlatmaya yetmez. Lou'nun karanlık dünyası gündüz de devam etmektedir. Lou'yu abajur ışığında yine yarı aydınlatılmış ancak seyircinin gördüğü açıdan yüzü ve bedeni karanlıkta, kazağının söküğünü dikerken görürüz. Geniş açı kullanılan bu sahnede dört ışık kaynağı vardır: Pencere, TV, abajur ve bilgisayar ile yanındaki abajurun ışığı. Lou sahnenin sağ köşesine konumlandırılmışken, çerçevenin yatay olarak yarısından fazlası karanlıktadır ve abajurun yanında olmasına rağmen karanlıklar içindedir, iki büklüm, zavallı ve çaresiz konumdadır. Bu loş ışık ve oluşturduğu çerçeve ile Lou'nun iki büklüm konumu bize anne karnını hatırlatmaktadır. Lou, TV karşısında yeniden doğumuna hazırlanmaktadır.

Bu anne karnı pozisyonu ve odanın karanlığı Platon'un mağara alegorisini de hatırlatır. Mağaradayken duvara yansıyan gölgeler modern zamanda televizyondur ve Lou ve diğer tüm "Platon'un modern mağarası insanları", dünyayı televizyonun yansıtıklarıyla anlayıp kavramaya çalışır. Ancak bu insanlar, yani günümüz toplumu zincirlerinin ve bakışlarının tek bir duvara yöneltildiğinin farkında değildir. Medya dünyaya dair açılan pencere olarak, bireyin yüz yüze iletişim ötesinde bilemeyeceği yer ve zamanları, gövdeleri göklere uzanan televizyon radarları ve evlerin tepelerindeki alıcılarla ışıklı bir karakutuya taşır. Bireyler içinde yaşanan toplum, siyaset ile dünya hakkında gelen bilgiler noktasında medyaya bağımlı, ona zincirlenmiş konumdadır aslında. Bireyler bakışlarını özgürce televizyona çevirdiğini düşünür ama aslında bu ilerleyen sayfalarda açıklanacak "pornografik imge"nin bakışı esir almasıyla tekrar tekrar imgelere yönelme açlığından başka bir şey değildir. Bilgi ve kavrayış noktasında da tıpkı duvardaki gölgelerin gerçek olmayıp onların yansıması olduğu, gerçekliği tanımlayamayacağı ve gösteremeyeceği gibi televizyon da gerçekliği yansıtmaz, izlenenler gerçekliğin

süzgeçten geçtiği, kurgulandığı, hikayeleştirildiği bir yansımadır. Lou ise gerçeğe ulaşma değil, sadece mağarada kendine iş bulma ile simgelenen edimi doğrultusunda Platon'un belirttiği sağa sola bakma işlevini yapan biriyken, Platon'un mağarada kafasını çeviren insanı gibi tesadüfen basın sektörüyle tanışarak gölgenin kaynağı olarak medyanın varlığına ve gerçeği dönüştürmesine yönelik ilk aydınlanmasını, ilk keşfini yapar. Böylece Lou için mağaradan çıkış için bir ışık belirir. Nitekim pencere ve TV iki ayrı ışık kaynağı olmasına rağmen TV pencerenin önünde olduğu için tek ışık kaynağına dönüşmektedir. Böylelikle Lou için mağaradan çıkmanın, anne karnından ayrılmanın kaynağının televizyon olduğu sezdirilir. Lou için mağara girişine vuracak sabah ışığı, doğum anı TV ile gelecektir. Bunu sağlayacak aracısı ise dördüncü ışık kaynağıdır: Masası üzerindeki bilgisayar ve internet. Onun bilgisayarla internette yapacağı araştırmalar ile daha sonra görüntüyü kaydetme ve kurgulama işlemleri, TV'ye adım atmasını sağlayarak pencerenin dışındaki dünyaya açılmasını sağlayacaktır. Bu sahne kahraman için yola çıkışın, yolun ve amacın, görevinin, doğumun habercisidir.

2.3. İlk Eşik ve Pornografik İmgenin Keşfi

Anti kahramanın “gazeteciliğe”, basın sektörüne fiili olarak ilk adımı kılık değiştirme özelliğine uygun olarak dönüşüm ve maskelerle gerçekleşir. Bunları da sırasıyla hırsızlık, kuralları çiğneme, kulak kabartma ve internetten öğrendiği profesyonel söylem tekniklerini kullanarak yapar. Hırsızlık bağlamında Lou, kamera ve telsiz gibi gerekli ekipmanı almak için – tıpkı güvenlik görevlisi yakaladığında yanlılıkla orada bulunan vatandaş şekline büründüğü gibi – bisiklet çalmak için saçını tepeden toplayarak genç bisikletçi rolüne geçer. Bu yönüyle devamlı her duruma uygun maskeler takar. Canetti, Gürcü masalından ustanın çırağını yakalamak için takip sırasında çirak ve ustanın sırasıyla fare-kedi, balık-ağ, sülük-şahin, elma-bıçak, darı-tavuk ve iğne-ipliğe dönüşümlerinden örnek verirken, doğrusal kaçış dönüşümünün aynı zamanda bir ruhsal hastalığın, Mani'nin süreciyle çarpıcı benzerliğine işaret eder. Manik insanın dönüşümlerinin müthiş kolaylığı vardır; bu dönüşümler avcının doğrusal ve başıboş karakterini, ayrıca istediği her şeyi elde etmeyi başaramadığı ama buna rağmen ava devam ettiği her zaman değişen amaçlarının bağlantısızlığını paylaşır. Manik aynı zamanda avcının keyfini de

andırır; kendisini nerede bulursa bulsun ruh hali her zaman şiddetli ve karardır; her zaman bir amacı vardır (1992/1998: 343). Lou, Cannetti'nin tarifindeki manik insandır. Kamera için para bulması gerektiğinde, plaj kenarında oturmuş bisikletçiyi izlerken, tıpkı Avustralya'nın Loritja mitindeki "yaratılmamış edebi varlıklar" olan Tukutitalar¹⁵ gibi kendini her türden kılığa dönüştüren bir yaratık olduğunu seyirciye gösterir. Çünkü bisikletçi mekandan ayrıldığında artık Lou, Lou değil bir bisikletçidir ve tıpkı Manik insandaki gibi kendisini nerede bulursa bulsun kararlı ve her zaman bir amaca sahip olarak kılık değiştirir.

Dolayısıyla Arayan Özne, edindiği istek ve bilgi kısıntısından hareket ederek Edinç aşamasında amacı gerçekleştirme noktasında "güç" kipine ulaşabilmek için yeni bir dönüşüm geçirerek ilk kamerasını ve polis telsizini bisiklet çalarak alır. Bu evre Arayan Özne'de isteğin var olduğu ancak Özne'nin bilgi ve güç unsurlarının tam olarak bilemediği bir evredir. Bu nedenle Lou bilgi kısıntılarıyla yalpalar, haber konusu olacak çekimler bulamaz. Polisin yer aldığı bir sahnede ne yaptığını soran polise, görüntü çektiğini söylerken "Olay nedir?" sorusunu yöneltir, polis ise kızarak onu oradan uzaklaştırır. Başka bir polis de orada ne aradığını sorarak yine Lou'yu olay yerinden kovar. Lou yine yasa koruyucuyla karşı karşıya kalmış, yanlış iktidarlara yanlış soru sorma edimi yöneltmiştir. Oysa Arayan Özne olarak bir gazetecinin elindeki en büyük araç soru sorma edimidir. Gazeteci, bir habere ulaşırken, "istek, bilgi ve güç" kipinde zaten isteğe sahip olduğundan elde etmesi gereken "bilgi" ve "güç"tür. Bunu sağlayabilecek en güçlü silah veya yöntem ise "soru sorma"dır. Çünkü sorunun cevabı bilgiyi getirirken, doğru soru sorma edimi ise gücün kendisini yaratır. Ancak bu soru sorma edimi de belirli bir eğitim, profesyonellik ve bilgi gerektirir. Tüm bu unsurlardan yoksun Lou, eline kamera olsa da gazeteci değildir, gazetecilerin yönelttiği şekilde soru sorma edimini gerçekleştiremez.

¹⁵ Canetti, doğrusal kaçış noktasında örnek olarak Avustralya'nın Loritja mitinden örneği şöyle verir: "Yaratılmamış Ebedi Varlıklar", yani totemlerin ecdadı olan *Tukutitalar* topraktan insan şeklinde çıkarılır. Bir gün onlar hakkında birtakım niyetleri olan azman, siyah-beyaz bir köpek belirip onları kovalayınca kadar insan şeklinde kalırlar. Kaçarlar ama yeterince çevik olmamaktan korkarlar. Bunu telafi etmek için kendilerini her türden yaratığa dönüştürürler; kangurular, emular ve kartallar özellikle sözü edilenlerdir. Ancak her birinin yalnızca bir tür yaratığa dönüştüğü ve kaçışı boyunca o şekli koruduğu belirtilmelidir. İlkine benzeyen iki ecdat daha belirir ama bunlar ya daha kuvvetlidir ya da daha cesurdur. Köpeği kovalayıp öldürürler, bundan sonra tehlike geçtiğinden diğer *Tukutitaların* çoğu, eski insan şeklini alırlar. Ne var ki isteyince kendilerini, adlarını taşıdıkları, kaçışları sırasında dönüştükleri hayvanlara dönüştürme maharetlerini tutarlar" (1992/1998: 339).

Lou'nun ancak gittiği üçüncü olayda yolculuğun ilk eşiğini geçmesi için fırsat belirir ve anti kahraman bunu kuralları çiğneyerek ve sahtekârlıkla yapar. Önce olay yerine daha önce gelmiş kameramanın yanında durarak onu taklit eden Lou'nun basın meslek kurallarına uyduğu ilk ve tek sahne de burasıdır, bu ise sadece birkaç saniye sürer. Denenmelerden dönüşümlerle geçmek için ilk aşamada yapılan var olanı öğrenip taklit etmektir. Canetti'ye göre dışsal bir nitelik taşıyan taklit, bir şeyin kopyalanması olup, taklit eden bunu yaparak kendi içinde değişmez (1992/1998: 364). Lou, internetten öğrendiklerini basın sektöründe uygulamaya çalışır ancak bu onun sektörün ilkelerini içselleştirdiği anlamına gelmez. Canetti'nin belirttiği gibi Lou'nun taklitler "iç durumu" değiştirmez. Başka bir ifadeyle Lou, gazeteci olma yolunda eğitimle evrilme yerine taklide yönelir ve bu da onu işi yapsa da gazeteci yapmaz. Dolayısıyla bu taklit sadece saniye sürer ve hemen ardından taklidi bırakıp, basının durması gereken alanı geçip kurbanın yanına çok yaklaşan Lou, polislin onu uzaklaştırmasına hatta inip düşürmesine rağmen istenilen görüntüyü elde eder. Çekimini önlemesine kızan diğer profesyonel kameraman, aracına dönerken telefondakine polislin bir şey söylemediğini ama mağaza sahibinin araç gasbı olduğunu belirttiğini anlatarak, mağaza sahibi ve komşusuyla röportaj yaptığını aktarır. Kamera bu sırada Lou'yu yandan ve yakın plandan hareketli şekilde, bir yüzü gecenin ışıklarında loş aydınlanmış, diğer yüzü karanlıkta kalmış diğer kameramanı arkadan takip ederken gösterir. Gece solucanlığının hatırlatıldığı çekimde Lou, olayın ne olduğunu ve görüntüleri nasıl satacağını kameramanın telefon konuşmasına kulak kabartıp edimine yeni bilgi kırıntıları ekleyerek yapar. Çünkü gazetecilik açısından nerede ve nasıl soru soracağı ediminden yoksun olan Lou, bilgileri kendi özüne uygun olarak diğer kameramanı dinleyerek sahtekârlık yoluyla elde eder.



Resim 2.5. Lou, ilk haberini bulduğundaki sahne

Ardından o kameramanın haberde anlaştığı KWLA'ye giden Lou, burada rehberi Nina Romina (Rene Russo) ile tanışır. Gazetecilik kurallarına uymayan, gazeteciliğin soru sorma prensibini bilmeyen Lou'nun, Nina'nın serbest gazeteciler

için kullanılan terim olan “Stringer” olup olmadığı sorusuna da cevap verememesi, sektöre yönelim bilinçsizlik ve bilgisizliğini gösterir. Ancak çektiği görüntülerde kurbanın boğazı kesilmiş kanlar içindeki çok yakın görüntülerinin olması, filmin başındaki boş levha gibi olan Lou’nun basın “piyangosu”na dalması için “bilet parası” haline gelir. Çok yakın planda çekilmiş çarpıcı görüntüler karşısında etkilenen Nina ile diğer editör Frank Kruse (Kevin Rahm) arasında şu diyalog geçer:

Nina: “İşte ilk haberimiz bu”

Frank: “Bunu mu göstereceksin? Çok aşırı görüntüler”

Nina: “Aslında bizim her gün böyle görüntülere ihtiyacımız var”

Frank: “İnsanlar kahvaltılarını ediyorlar o sırada”

Nina: “Ve işe gittiklerinde bunu konuşacaklar”.

Loder’in “Kan demek reyting demek” sözü maddeselleşir. Görüntüleri izleyen Nina’da kanın çekiciliği ve cazipliği etik ilkeleri dışarıda bırakır. İnsanlığın en ilkel zevk alma haline işaret eden zalimlik ile kan ve vahşet, günümüzde de şekil değiştirerek devam etmektedir. Geçmişte büyük arenalarda kan izlemeyi alkışlayan halk, bugün de TV’lerdeki aşırılık içiren çarpıcı görüntüleri merak ve ilgiyle izlemekte, TV haberleri de haberden çok bu “antik eğlence” kültürünü devam ettirmektedir. Bu da Zeynep Sayın’ın “pornografik imge” kavramını akla getirmektedir.

Sayın, kişinin bakışını ele geçiren tüm imgeleri “pornografik”¹⁶ olarak tanımlar. Var oluşunu dışavurumsal çıplaklığı içinde göze getiren, dayanılmaz bir artı-ürün olarak tüketilen ve bakışları doyuran imgenin kendisinin daha baştan var oluşu gereği pornografik olduğunu belirten Sayın, “Yalnızca kendini göze gelmek

¹⁶ Slavoj Zizek, pornografi deyince - popüler bilinçteki yaygın anlamıyla - cinsel ilişkiyi her tür ayrıntısıyla göze getiren temsil biçimini anlamaz. Kişiyi ait bir gözden hareketle arzu nesnesine yönelen bir bakış değildir pornografik bakış; bunun tam tersi bir hareketle pornografi, kendine ait gözü yitirmek ve ona bakmakta olan ötekinin bakışına indirgenmiş olmak anlamına gelir (aktaran Sayın, 2003: 28). Jean-Paul Sartre de “Utanç, ayıplanabilir şu ya da bu nesne olma duygusundan değil bizatihi nesne olmanın kendinden kaynaklanır. Bu kendimi ötekinin gözünde dönüştürmüş olduğum halimle, indirgenmiş, bağımlı ve sabitlenmiş bir nesne olarak görmemdir” ifadesini kullanır (aktaran Sayın, 2003: 28). Nitekim Sayın’a göre pornografi, cinsel organları ve onların çeşitli organik işleyişini göze getirdiği için değil, kişinin kendine ait gözünü yitirmesine yol açtığı ve göz ile bakış arasında oluşan bakışım alanını yok ettiği ya da kendine özgü bir oyunla perdelediği için pornografiktir. Bu noktada Sayın, pornografik imgeyi şöyle ayrıntılandırır: “Oysa kendini gösterse bile vermeyen bir bedendir pornografik beden; çıplaklığı ötesinde sunabileceği bir cömertlik yoktur; çıplaklığın olsun, göze gelmesi için konan perdenin olsun arkası boştur. Görmeyi ona fırsat tanıyan kör bir alana bağlı kalmayan ve kendini çiftte bir varoluş olarak konumlandırmayan her imge, hayat kadınının pratiğini barındırır; oysa imge yalnızca görünmeyeni görünür kılan bir çerçeve değil, aynı zamanda görünmeyeni kendi içinde saklayan ve ardında tükenmez bir çeyiz barındıran bir perdedir” (2003: 12).

amacıyla soyan ya da perdeleyen imgeler değil, pornografik imgelerin hepsi onlara çıplak bir bedene bakar gibi bakmamızı önermektedirler” (2003: 12) der. Bir diğer deyişle, imgenin içinde “bir tür gizli öte”den yoksun bir görüntüdür pornografi (2003: 29). Bu bakımdan Sayın açısından gözün saflığını değil bakışın ezberini çağırın bu imgeler, kendilerine yöneltilen bakışı kayıtsız şartsız tatmin etmektedirler ama yine de kendi ötesine uzanan herhangi bir varlığın izini sürmediklerinden de arkası boş bir görüntüyle bakışın doymak bilmez iştahını körüklemekten başka bir şey yapmamaktadırlar (2003: 12). Dolayısıyla Sayın, “Pornografik bir imge, bakışları indirmek yerine üzerine çektiği zaman gösterebilecektir etkisini. Yeniçağ’la beraber bakışa seslenen kösnüllük, acı, hastalık ya da yorgunluk gibi dışavurumcu değerler bu nedenle müstehcendir. Onlar sonu gelmez birer artı-ürün olarak tüketilmektedirler” ifadesini kullanır (2003: 31). Lou’nun çektiği boğazı kesilmiş adam görüntüsü de böyledir. Nitekim Lou’nun elindeki görüntülerin ne olduğunu soran Nina’ya “Vurulma olayı, adam kanlar içinde, kanlar içinde yerde yatıyor, bana kalırsa kurtulması mümkün değil” ifadesi de görüntünün müstehcenliğini ortaya koyuyor. Bu kan ve acı görüntüsü bakışı kendine çektiği, seyircinin bakışını ele geçirdiği, haberde enformasyon tatmini yerine bu tür imgelere yönelik isteği kışkırttığı ve artırdığı için pornografiktir. Seyirciyi müstehcen bir bakışa zorlar ki bu hem kanalın seyircileri hem de sinema salonunda oturanlar için geçerlidir. Bu imgeler onların bakışlarını esir ederek ekrana kitler ama belirli bir doyum sağlamak yerine bu açlığı artırır.

Yeniçağlı anlayışa göre imgeler, görme eyleminden bağımsız olarak kendiliklerinden gelip göze yerleştiği için gözün hiçbir etkinlik gerektirmeyecek kadar edilgendir (Sayın, 2003: 24). Bu noktada Zizek pornografinin birincil özelliğini, bakışın görülen nesne tarafında yer alacağına, seyirciye ait olması ama bakışı yönlendiren merciinin seyirci olduğu yanılmasını sunma olarak tanımlar (aktaran Sayın, 2003: 30). Nitekim Jameson’a göre görselliği tatminkar birer artı-ürün olarak dayatan imgeler, imgeye özgü (Roland Barthes’in tanımladığı üzere imgenin içinde soluklanan “gizli-öte”nin) o en içteki varlığın gizeminden öylesine yoksundurlar ki, kitle iletişim araçları sayesinde bir yandan kendi dışlarındaki herhangi bir gerçekliği yok sayarken, diğer yandan kendilerine bakan gözü inanılmaz bir müstehcenlikle uyarırlar (Sayın, 2003: 12). Dolayısıyla, Lou’nun yaptığı gibi ekranı dolduracak ve göze gelip yerleşecek kadar yakın çekimle elde

edilerek, montaj ve metinle de desteklenerek sabah haberlerine hazırlanan bu tür pornografik imgeler (boğazı kesilmiş adam), kahvaltı yaparken televizyonunu açan seyircinin gözüne kendiliğinden gelmektedir. Nina'nın "Sabah kahvaltılarını yaparken bizi izleyecekler" sözleri bu durumu özetler niteliktedir. Çünkü TV'yi kahvaltı yaparken fonda vakit geçirmek için açtığını düşünen seyirciler bakışın sahipleri olduklarını sansalar da görüntülerin müstehcenlikle uyarılmasıyla aslında imgeler tarafından hemen ele geçirilecek ve imgelerin bakışının esiri olacaklardır. TV seyircisinin tek yaptığı sadece ekrana bakmak olacaktır. Böylece seyircinin gözlerine hiçbir etkinlik olmadan gelip onları bakışlarının egemenliğine alan pornografik imgeler, izleyeni ekrana kilitlemekle kalmayıp, "bakışın doymak bilmez iştahını körüklediği" için Nina'nın belirttiği gibi "işe gidince de konuşacağı", gün boyunca aklından çıkmayacak, beyinde tekrar tekrar anımsayacağı imgelere dönüşecektir. Bu noktada Sayın'ın deyişiyle "pornografik imge sayesinde imge değil, seyircinin kendisi nesnelleşir" (2003: 31). Nesnelleşen ve böylece pornografik imgeden kopamayan seyirci, bu döngüyle her sabah o imgelere aç ve onları arar şekilde bağımlı hale gelecektir. Bu da kanalların ticari kazançlarına yarayarak reytingleri yükseltecektir. Nitekim Nina'nın "Aslında bizim her gün böyle görüntülere ihtiyacımız var" sözleri basının kazanç için pornografik imgelerle seyirciyi ekrana çekme ihtiyacını açık şekilde vurgulamaktadır. Tüm bu açılardan bugün medya organları, sadece haberle de sınırlı kalmayıp tüm işleyişiyle, sabah kahvaltıdan akşam yatana kadar insanların bakışını kışkırtacak ve daha onları daha fazla bu imgelere yönelik "açlığa" sürükleyerek pornografik imgelerle endüstrisini devam ettirmektedir. Burada üretilen en büyük bahane ise "kitlelere istediklerinin verildiği" söylemidir. Ancak yapılan, istenileni vermektense öte pornografik imgelere bakan gözü inanılmaz müstehcenlikle uyarıp esir ederek bu kısır döngüyü devam ettirmektir. Böylelikle "göz imgeye egemen olacağına, imgenin göze egemen olması" (Sayın, 2003:16) sağlanır. Nina'nın habere "araba gasbı suçu dalgası" başlığı vermesi ve önceki dönemlerdeki başka haberlerle birleştirmesiyle de imgelere dair kışkırtıcılık ve süreklilik artırılır.

Lou, bu pornografik imgeleri, kuralları tanımaması ve gazetecilik ilkelerine uymaması, sağlık ekibinin iyice yanına kadar giderek çok yakın çekimle üretir. Başka bir ifadeyle onu diğer gece muhabirlerinden ayıran ve basın sektörüne adım atmasını sağlayan sınırları aşarak kurbanlara dönük daha yakın çekimler

yapmasıdır. Balazs'ın belirttiği gibi yakın çekim “pek tanımadığımız gölgeleri” sunar ama aslında onları daha pornografik hale de getirir. Çünkü yakın çekimler “çok iyi bildiğimizi düşündüğümüz” bedenin ve kanın “arkasındakini”, bunlara yönelik pornografik bakışımızı ortaya çıkarır. Yakın çekim bu ilk görüntüden itibaren Lou'nun haberciliği için geçerli olacaktır. Böylelikle Lou'nun yakaladığı güçlü anlatım aracı, kendisine pornografik imgenin daha güçlü var olması olarak dönecektir.

2.4. Rehber ile Kuralsızlığın Hakim Olması

Lou, diğer kameramanın 300 dolara anlaştığı ilk işinden 1000 dolardan açtığı pazarlıkta 250 dolar alır. İnşaat ve bisikleti satma sahneleriyle birlikte ele alındığında bu kısım, Lou'nun önemli karakter unsurlarından birini tekrar vurgular: Pazarlık edimi. Bu pazarlık edimi giderek Arayan Özne'deki en büyük eksiklik olan “güç” kipine ulaşmada en önemli unsur olacaktır.

Nina, Lou'ya daha iyi ekipman almasını ve röportaj yapmasını tavsiye eder ve “iyi bir gözün var” der. Arayan bir avcı ve gecenin yarattığı olarak gözlerine her daim yakın çekimlerde vurgu yapılan Lou, pornografik imgelerin yakalanması noktasında da “iyi bir göz” olduğu bilgisini edinir. Ardından Nina, Lou'dan bu tarz bir şey yakaladığında önce onları aramasını ister. Lou'nun tabiriyle “iş ahlakına eskisi kadar değer verilmeyen günümüz dünyasında gecesini gündüzüne katıp çalışanların başına iyi şeyler geleceği” fiili basın sektörü için geçerli olur. İnşaat sektöründe bu anlayışı karşısında “Ben hırsızları işe almam” yanıtını alan Lou, basın sektöründe ise karşılığını bulur ve bu şekilde çalışması halinde basının ilk isteyeceği çalışan olacağını görür. Ayrıca, Nina ile Lou arasındaki şu diyalog hem Nina'nın rehberliği hem de medyanın iş etiğini yok ederek suç haberleri ve pornografik imgeler yönünde özel arayış içindeliğini yansıtmaları bakımından ilginçtir:

Lou, “Bu tarz bir şey olunca?”

Nina, “Evet”

Lou, “Kanlı”

Nina, “O sadece bir parçası. Biz suçları severiz ama tüm suçlar değil. İzleyicilerimizin kenar mahallelerdeki suçlarla daha çok ilgilendiğini biliyoruz. Bu da şu demek oluyor ki azınlık veya fakirler yüzünden yaralanan beyaz, tercihen zengin beyaz kurbanlar”

Lou, "Sadece suç"
 Nina, "Hayır, kaza, yangın"
 Lou, "Ama kanlı"
 Nina, "Yani çarpıcı diyelim. Sana bizim yayınlarımızı en iyi ve en net şöyle tarif edebilirim: Boğazı kesilmiş halde caddede bağıarak koşan bir kadın düşün."

Rehber, Lou için bir yol haritası çizer. Lou aslında bir yolculuğa çıkmıştır ancak bu yolculuğun ne üzerine olduğunu bilmemektedir ve belirli bir hedefi yoktur, tek hedefi para kazanmaktır. Ancak Nina'nın rehberliğiyle kahraman yeni bir amaç ve hedef kazanmıştır: "Kanlı, çarpıcı, beyaz Amerikalıların ilgisini çeken kenar mahalle suçlarını kameraya çekmek". Başka bir ifadeyle seyircilere bu konularda "boğazı kesilmiş halde caddede bağıarak koşan bir kadın" görüntüsündeki gibi pornografik imgeler sunmak. Bu aynı zamanda Greimasçı bakışta, Rehber'in Özne'de, ondaki kırıntılardan oluşan "bilgi" unsurunu artırması ve bir nevi Gönderici boşluğunu doldurması anlamına gelmektedir. Böylelikle basının pornografik imge arayışına yönelik yol haritası kahramana macerası boyunca eşlik edecek, Arayan Özne tüm bilgilerini ve yeni bilgi edinme aşamalarını bu tür imgeleri bulma ve sonrasında geliştirme üzerine kuracaktır. Bunun yanında Nina'nın Lou'ya yeni cihazlar alma ve röportaj yapma tavsiyesi de Arayan Özne'nin "güce" yönelik en önemli boşluğunu doldurmaya başlar çünkü pornografik imge elde etmenin yolu için kaliteli araçlar gerekirken, bu araçlar aynı zamanda rakipler karşısında mücadelede Lou'nun gücünü artıracak unsurlar olacaktır.

Basın açısından da Nina'nın "azınlık veya fakirler yüzünden yaralanan beyaz, tercihen zengin beyaz kurbanlar" ifadesi medyanın habercilikte bugün geldiği noktayı özetlemek açısından önemli anekdot sunar. McChesney, artık kamuya hizmet eden bir kurum olarak gazeteciliğin tüm toplumu hedef alması retorik dışında ortadan kalktığını söyler çünkü bugün gazeteciliğin çoğunluğu orta ve üst sınıfı hedef alırken, işçi kesimler ve fakirler görmezden gelinmektedir (2004: 89). McChesney bu durumu, "Afrikalı Amerikalılar ve Latinler görünmezdir veya haberlerde yanlış temsil edilirler çünkü ekonomik olarak reklamcılar için çekici değillerdir. Bu algı da suç haberlerinin ırkçı tarafgirlikle betimlenmesini beslemektedir çünkü beyazlar büyük oranda hedef kitledir" (2004: 89) sözleriyle ifade eder. Böylelikle haberler (ABD'de) çoğunlukla fakir kesimleri oluşturan Afrikalı Amerikalı kesimlerin suçlular, beyazların ise kurbanlar olduğu yönünde fazlaca vurgu yaparak sözde suç dalgası algısını oluştururlar (McChesney, 2004: 89). Filmin söyleminde de artık medyada bu tür haberlerin önem kazandığı

vurgulanmaktadır. Medya, stereotip haber formatları - Lule'nin deyiimiyle yedi büyük mit - üzerine kuruludur ve her olay basın çalışanları tarafından bilinçli veya bilinçsiz bu kalıp mitler etrafında yazılarak kamuoyuna sunulur (Lule, 2001:15). Habercilikte özne "zengin beyazlar" olunca en fazla kullanılan mit Lule'nin vurguladığı gibi "Kurban Miti", failer Afrikalı Amerikalı veya azınlıklar olunca da "Sahtekâr Miti" devreye girer. Oysa filmin söylemine göre asıl "Sahtekâr" Lou ve Nina temsilinde medya içinde bu mitleri yaratan ve sürdürenlerdir. Ancak ekran karşısındaki izleyici maruz kaldığı pornografik imgeler karşısında o kadar nesneleşir ve özneliğini kaybeder ki haberlerin gerçekliğini sorgulama becerisini kaybeder. Bu durum, pornografik imgelerin "duyuların diriliği yerine zaman içinde gitgide körelmesiyle" (Sayın, 2003: 12) bağlantılıdır. Her gün bu mitlere ve bu mitlerle birleştirilen imgelere maruz kalan seyircinin bir yandan bu imgelere açlığını ve merakı artarken, bir yandan da imgenin özündeki asıl dehşet ve ayrımcılığa dönük "duyuların gitgide körelmesine" de yol açar.

Sonraki sahnede Lou, Nina'dan ayrılırken, "Çok hızlı öğrenen biriyim, beni tekrar göreceksiniz" ifadesini kullanırken Nina, "Sana inanıyorum" diyerek gider. Bu Arayan Özne'nin bilgiye açlığına ve "güce" ulaşma hırsına göndermedir. Bu sahnede ayrıca kamera önden göğüs çekimde Lou'yu gösterir. Seyirci birkaç saniye Lou'nun çekingen, ürkek ve mutlu çocuk bakışını yakalar. Lou'nun içindeki çocuksu ve temiz yönü ilk ve son ortaya çıkışıdır. Maskenin altındakinin anlık görünümüdür. Henüz ilk eşiği aşmış öğrencinin rehberinden aldığı "aferin" onu şevke getirmiştir. Bu aynı zamanda Campbell'in yolculuğunda aslında daha sonraki aşamalarda yer alan Tanrıçayla karşılaşma sahnesidir ve Campbell'in belirttiği gibi "kahramanın, sonsuzluğun örtüsü olarak kutlanan yaşamın kendisi olan aşk ödülünü kazanmak için vereceği bu sınav" (1968/2010: 136) da yolculuğuna dahil olacaktır. Dolayısıyla sahne Lou'nun isteklerinin Nina'ya da yönelmesinin işaretlerini verir. Lou'nun karenin sağ köşesine yerleştirilmesiyle yaratılan dengesizlik de bu algıyı güçlendirir.

Bu sahneden Los Angeles'ta günün aydınlanması sahnesine geçilir. Yine TV istasyonları gösterilir. Fonda KWLA sabah haberlerinin anonsunu duyarız. Lou'yu ise evinde, pencerenin önündeki TV'nin başında sandalyede otururken arkadan görürüz. Sahnede Lou, sağ köşededir, kendisi karanlıklar içindedir, sadece yüzüne

ve omuz ve kollarına pencereden ve önündeki TV'den vuran ışık yansır. Ekranın ortasını TV ekranı kaplar, pencere ise kesilmiş olarak uzun dikdörtgen şeklinde görülür. Bu açıdan bakıldığında Lou'nun hayatı hala karanlıklar içindedir ama artık pencere ve TV, sabah haberlerini izlediğindeki gibi yanında değil, karşısındadır. Artık anti kahramanın hedefi ve önünde onu aydınlatan şey TV'dir, doğum yaklaşmıştır.



Resim 2.6. Lou'nun haberlerinin nasıl yayınlandığını izlemesi

Başka bir ifadeyle mağaradaki insan, mağara girişine biraz daha yaklaşmış, yüzünü gölgelerin kaynağı olan mağaranın girişine, ışığa yönelmektedir. Artık amaç duvara bakarak TV'nin sunduklarını bilinçsizce izlemek değil, sunulanın arkasındaki keşfetmek, süreci ve işleyişi, gölgelerin yansıtılış biçimini anlamaktır. Lou, Platon'un mağarasındaki insan olarak çıkışa adım atarak doğuma hazırlanır. Ancak bu doğum tamamen televizyonla bağlantılı, medyadan kaynaklanan, enerjisini ve ışığını medyadan alacak bir doğumdur. Nitekim sonraki karede, ekranın sağ köşesine oturtularak yandan yakın plan çekimle Lou'nun yüzüne odaklanılırken yüzünün diğer sahnelerde olmadığı kadar aydınlık görülmesi ve fonun ve önünün tamamen siyah kalması, onun yaşamının sadece TV'den yansıyan ışıkla aydınlandığını başka bir göstergesidir, başka bir ifadeyle mağara dışındaki yaşamın kaynağı Lou için televizyon simgesinde medyadır.

Bu noktada Lou, sabah haberlerde bu kez kendi çektiği imgelerin nasıl yer aldığını ve kurgulandığını izler. Sabah haberlerinde, medyanın stereotip ayrımcı suç haberlerine bakışına uygun olarak McChesney'in belirttiği gibi "sözde suç dalgası algını oluşturma" (2004: 89) gerçekleştirilir. Bu noktada haberde "Araba gasbı dalgası" başlığıyla karısına ilaç almaya giden adamın nezaketinin korkunç bir katile dönüştüğü şeklinde söylem yaratılır. Haber, "polis olaylara dair ipuçları bulamamasının mahallede tedirginlik yarattığı" ifadesiyle bitirilmesiyle de McChesney'in bu tür haberlerin "sözde suç dalgalarına yönelik keskin önlem alınması yönündeki popüler yaklaşımları artırdığına" yönelik yargısı yerini bulur.

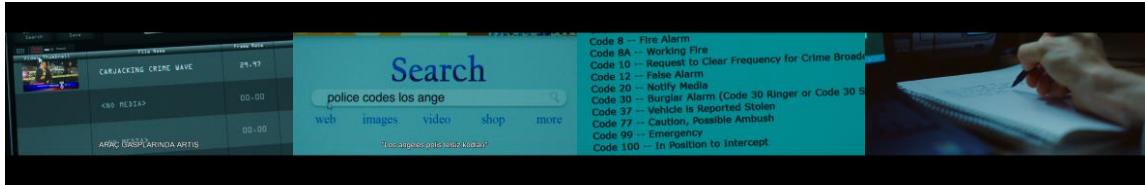
Lou'nun haberini izleme pratiği ise Arayan Özne'nin medyanın görüntüleri nasıl kullandığı ve işlediği bilgisine ulaşma yöntemidir. Lou, imgelerin nasıl montajlandığını ve nasıl bir hikaye üzerine kurulduğunu anlamaya çalışmaktadır. Sonrasındaki karelerde de Lou'nun haberi kaydederken ve bilgisayarda haberi izlerken yüzüne net ve keskin ışık yansıdığı görülür. Daha sonra yakın plan çekimde, Lou'nun internette polis kodlarının anlamlarını incelediğini görürüz. Mağaradan çıkmak isteyen insan, yansıyan gölgelerin nasıl kurgulandığını araştırmaya başlamıştır. Bu sahnelerde Lou'nun yüzü karşıdan aydınlatma ile yakın planda daha net görülür. Burada Lou'nun, kendi içindeki "aydınlanma"sı iyice ışıkla yansıtılır. "Gölgeleri" araştırdıkça Lou için basın sektörüne girişin "anahtarı ve aydınlanması" artmaktadır. Haberleri izlerken pencereden gelen ışık, artık bilgisayar ekranının ışığıyla da birleşerek, Lou'nun yolunu bulmasının uyanışını imgeler. Nitekim bir sonraki kare bu savı destekler niteliktedir. Lou'nun ütü yaparken komedi filmini izlemesi ve ona tepki veriş tarzının görüldüğü sahne onun basit hayatını ve hala mağaradan tam çıkamamış olduğunu yansıtır. Lou hala televizyonun sunduğu hayat içinde umarsızca gülerek ve eğlenerek, mağaradaki duvarlara zaman zaman yüzünü çevirip televizyonun içinde kaybolmaya devam etmektedir. Yine, orta çekimde TV'nin yanında pencerenin önündeki, evdeki kendisi dışında tek yaşayan canlı çiçeğini sularken görülen Lou'nun kayda değer hiçbir hayatı yoktur. Evine dair çekimler de Lou'nun hayatındaki renksizliği, solukluğu, yaşama dair canlılık izlerinin yokluğunu gösterir. Lou'nun hayatında değer verdiği tek canlı çiçeğidir çünkü mağaradaki tek gerçeklik ve gölge olmayan canlı odur. Sahneler, Lou'nun hayatına giren tek ışığın pencere, hayatına anlam katanların ise pencerenin önündeki TV ve çiçeği olduğunu gösterir. Onun dışında Lou'nun hem kendi hem de dünyası mağaraya uygun olarak karanlıktır.



Resim 2.7. Lou'nun komedi filmi izleme ve çiçek sulama sahnesi ve Lou'nun evine dair kareler

Mağaradan tamamen çıkmanın yolu ise dönüşümü istek, bilgi ve güce tamamen ulaşarak ve daha kuvvetli yapmaktır. Lou'nun artık bir hedefi vardır ve ona ulaşmak için sıkı çalışmalıdır. Lou, gece muhabirliğine yönelik kodları çözmek için internette araştırmalar yapmaya başlar, notlar alır, yayınlanan haberlerini tek tek

kaydeder. Filmde Lou'nun hedefe yönelik dönüşümü birçok detay çekimle desteklenir. Böylelikle Arayan Özne'nin, nesnesi elde etmek için gerekli istek, bilgi ve güç olmak üzere üç öğeye ulaşma aşamasını anlatan "Edinç" evresinin başladığını görürüz. Bu aynı zamanda Lou için yolculuğunda sınanma ve denenme aşaması olacaktır.



Resim 2.8. Lou, araştırma yaparken ve çektiği yayınlanan görüntülerini kaydederken

2.5. Sınanmalar ve Denenmelerde Kuralsızlık ve İlkesizlik

Basın sektöründe mağaradan çıkış yolunu bulabileceğine yönelik "aydınlanma" yaşamasının ve böylece ilk eşiği aşmasının ardından anti kahraman yolculuktaki edinç evresinde sınanma ve denenmelerde dönüşmeye başlar.

Dönüşüm anti kahramanın görünümünden mimiklerine kadar kendini göstermeye başlar. O zamana kadar sadece bisiklet çalmak için gündüz vakti gördüğümüz Lou'yu, bu kez bir kafede camın önünde oturmuş yüzünde "aydınlık"la buluruz. Yakın çekime geçtiğinde Lou'nun bu kez "iş adamı" maskesi gereği daha önce yandan ayırdığı saçlarını geriye doğru taradığını ve televizyon filmi izlerken daldığı mağara dünyasında ütülediği gömleği giydiği görülür. Gecenin serserisi görünümünden "gündüzün iş adamına" geçmeye çalışmanın ilk adımı atılır.

Rick Garcia (Rick Garcia) ile mülakatında elemanı kaybettiği yalanı söyleyen Lou, soru sorma edimine yönelir ancak soruların altında yine sahtekârlık yatmaktadır. Lou için soru sormak Arayan Özne'nin eksik olduğu "güce" ulaşma isteğinden kaynaklanmakta ama bu sahtelik ve güç maskesi yaratmaktadır. Lou'nun sahip olduğu gerçek güç değil, gücün gölgesi, güç maskesidir. Bu nedenle de soru sorma edimini sadece üzerinde iktidar kurabileceği kişiler üzerinde kullanmakta, eşit veya yukarıda olanlara karşı ise pazarlama taktiğine yönelmektedir. Bu noktada özne olarak Lou'nun ortaya çıkma ve var olmaya çalışma biçimine "dilde anlamın oluşma sürecinde öznenin ortaya çıkış biçiminin anlamı etkilediği" (Büker, 1989: 49) noktasından bakmak da gerekir. Filmde Lou, varlığını devamlı

vurguladığı “ben (I)” ile kanıtlar, “I (ben)” üzerinden tüm söylemini oluşturur ve burada, şu anda bir özne olduğunu anlatmak ister. Ancak bu özne devamlı değişen, kılık değiştiren, imgelerle oynayarak gerçekliği buğulaştıran bir öznedir. İmgeleri avlayarak ve onları montajla şekillendirerek ekran karşısındakileri ve bizleri yarattığı pornografik imgelerin nesnesi haline getirmeye çalışacak bir öznedir. Filmler historie olarak görülebilir, çünkü bize öykü anlatır (Büker, 1989: 50). Ancak Lou’nun çektiği pornografik imgeler, salondaki izleyiciyi de pornografik bakışın egemenliği altında filmin nesnesi olmaya örtülü çağırır. Böylelikle *Nightcrawler* bir yandan historie olarak öykü anlatırken bir yandan da pornografik imgelerin bakışıyla seyirciyi söylemin içine alır.

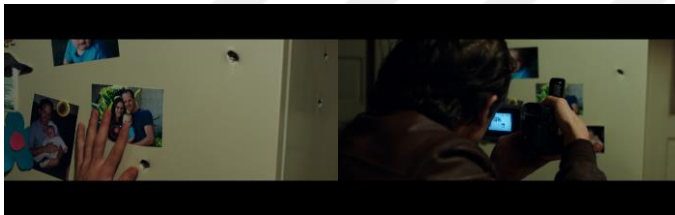


Resim 2.9. Lou, Rick ile mülakat yaparken

Lou, düzenli işi bulunmayan, kendisi gibi eğitimsiz, “her işi yaparım” diyen ve “evinde TV bile bulunmadığı halde işi ilginç” bulan Rick’i “stajyer” olarak gecelik 30 dolara işe alır. Dolayısıyla tecrübesiz, meslekten uzak ve eğitimsiz iki kişi basın sektöründe iş yapacaktır. Lou için Rick’i işe almasıyla yollar, sınanmalar ve yolculuklar başlar. Rick ile anlaşmasından sonra Lou’nun arabasından yolları, onların hızlı sürüşlerini ve bir yerlere varış çabalarını ve şehrin caddelerinde ilerleyişlerini gösteren sahneler de çoğalır. Taklit ile dönüşüm arasındaki orta noktada bile bile kalmaktan oluşan geçici aşama Simülasyon’dur (-miş gibilik). Canetti’ye göre bu durum insanın olmadığı şeymiş gibi görünmesi ancak durum bundan ziyade ne olduğunu saklama üzerine olursa bu da dissimülasyondur ama pratikte bunlar pek ayrılmazlar (Canetti, 1992/1998: 365). Gazetecilikte usta-çırak ilişkisi bağlamında taklit ile dönüşüm gerçekleştirilmeyen Lou, hem simülasyon hem dissimülasyonu yaşar. Aslında bütün hayatı da bu ikisi üzerine kuruludur. Filmin açılış sahnesinde güvenlik görevlisinden kendisini saklarken, çaldığı telleri sattığı fabrika yetkilisinden iş isterken, çaldığı bisikleti satarken, Rick ile iş görüşmesinde patron gibi davranırken, Rick’e çalışırken nasihatlerde bulunurken büründüğü karakterler onun simülasyonunu/dissimülasyonunu gösterir. Lou’nun dönüşüm sürecinde kaldığı orta nokta işte bu simülatif durumdur, onu Cannetti’nin belirttiği “bile bile kalmak olarak” tanımladığı Araf durumundan kurtaracak ise pornografik

imgelerin nasıl üretilebileceğini keşfetmek, onları kurgulayan olmak ve böylece sektörde şirketleşme hedefine ulaşmak olacaktır.

Bu noktada da önüne fırsat çıkar. Olay yerine gelen Lou, etrafı çevrilmiş evi izleyen bir adama doğrudan kamerayı dayayıp “Ne oluyor?” diye sorduğunda ters yanıt alır çünkü gazetecilik pratiğinde röportajı ve doğru soru sorma edimini yine gerçekleştiremez. Bunun üzerine bir kadına yaklaşıp, bu kez “Televizyon haberi” diye tanıtıp, ne olduğunu sorar. Kadın, konuşur ama sonunda küfreder, Lou’nun sözlerini tekrarlaması isteğini de kadın reddeder. Bir gazeteci şeklinde olayı araştırma ve doğru kişilere doğru soru sorma edimine sahip olmayan Lou için geçerli seçenek yine simülasyon/dissimülasyonla sahtekârlıktır. Çiftin kucaklarında bebekle kapıda polisle konuştuğunu gören Lou, polis şeridini gizlice geçerek eve girip çekim yapar. Haberciliğin ana kuralı mizansen yapmamakken Lou, görüntüleri daha fazla pornografikleştirebilmek için buzdolabına isabet eden mermilerin yanına dolap üzerindeki resimleri getirir. Aile hakkındaki bilgiyi de mutfak masasındaki mektuplardan birini çalarak yapar.



Resim 2.10. Lou, çiftin evine girip mizansenini değiştirirken

Bunun karşılığında televizyon kanalında Nina’nın tepkisi etik davranmadığı değil, “İnanılmaz, çok güzel bir çekim” olur. Çünkü görüntüler Nina’nın bakışını esir alabilecek pornografik imgelerdir. O sırada ekranda Lou’nun çektiği görüntü de gösterilir: Buzdolabındaki fotoğraf ve kurşun izlerinden Lou’nun kamerası pencereye döner ve kurşundan dolayı kırılmış pencere camındaki iki kurşun izinin arkasında bahçede çiftin kucagında bebekleriyle polisle konuştuğu görülür. Böylelikle sinema salonundaki seyirci de tıpkı boğazı kesilen adam görüntüsünde olduğu gibi Lou’nun pornografik imgelerine doğrudan maruz bırakılır ve Nina ve ekibi kadar bu imgelerin karşısında nesnelleştirilir. Böylelikle de suç haberciliğinde istenilen seyirciyi ekrana kilitleme ve esir alma unsurunu karşılayabildiği için Lou’nun yasa dışı davranışı ve gazetecilik etik ilkeleri çiğnemesi ödüllendirilir. Lou’nun yakın planda gösterilen yüzündeki ve gözlerindeki mutluluk, sahtekârlığının

ödüllendirilmiş halidir. Lou, medya sektörünün içine girebilme noktasında Campbell'in "kovuğuna" yaklaşmaktadır.

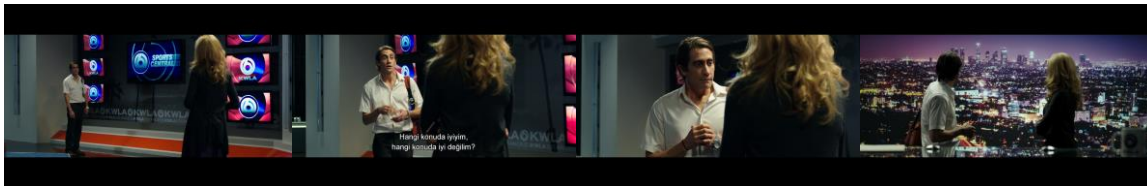
Bunun yanında Lou, Frank'ın çiftle röportaj yapıp yapmadığı ve eve nasıl girdiği sorularına kaçamak yanıt vermesine rağmen Nina'nın sadece reyting kaygısı ve imgelerin kışkırtıcılığıyla bunların yayınlanmasını ister. Bu da Lou için rehberin ortaya koyduğu yeni örneği oluşturur: Tüm sahtekârlıkların kanalların reyting kaygısı nedeniyle her defasında ödüllendirileceği, pornografik imgelerin her zaman bakışları kendine çektiği ve bu noktada gazetecilik ilkelerine ve edimlerine sahip olunması gerekmediği.

Tartışma sonrası stüdyoda yürürken Nina'ya, "Tamamen bilgisayarında vakit geçiriyorum. Resmi eğitimim yok ama eğer dikkatli bakarsan her şeyi bulabilirsin" diyen Lou'nun aslında hayatının edinç evresine takılı kaldığını görmekteyiz. Şu ana kadar "istek, bilgi ve gücün" her birini bünyesinde toplayamayan Arayan Özne, simülasyon/dissimülasyona uygun olarak edinç evresinin Araf'ına takılmış durumdadır ve bu nedenle de Edim ve Tanınma ve Yaptırım evresine geçememektedir. Ancak Lou'nun şu sözleri Arayan Özne'nin bu kez, gazetecilikle bu çıkmazdan kurtulabileceğine inandığını gösterir. Bu aynı zamanda Platon'un mağarasında çıkışa yaklaşan Lou'nun mağaradan çıkış planını gösterir: "Mesela geçen yıl çevrimiçi bir eğitim programına katıldım ve şunu öğrendim: Bir işe başlamadan önce planın olmak zorunda. Neyin peşinden gittiğin kadar niye onun peşinden gittiğin de önemli. Site şunu tavsiye ediyordu: Neye odaklanacağınıza karar vermeden önce aşağıdaki soruyu cevaplandırın. Soru ise ne yapmayı seviyorsundur. Bunun yanında güçlü ve zayıf yönlerinin listesini çıkarman öneriliyordu. Hangi konuda iyiyim, hangisinde iyi değilim. Belki halihazırda güçlü olduğum yönlerimi güçlendirmek istiyorum. Belki de zayıf yönlerimi güçlendirmek istiyordumdur... Yakın zamanda ben listemi yeniden hazırladım. Ve televizyon haberciliğini hem severek yapabileceğim hem de başarılı olabileceğim bir iş olduğunu düşünüyorum".

Bu Campbell ve Vogler'in şemasında da Tanrıça'ya aslında çıkar temelli sahte "aşkı ilan" sahnesi gibidir: Lou'nun stüdyonun köşesinden Nina'nın yayına doğru ilerleyip, sonrasında duraksayıp, ardından arzuladığı şeyi açığa vurması şeklindedir. Campbell'in kahraman yolculuğunda bu Tanrıça'yı elde etmeye çalışma ve ona yaklaşma aşamasıdır. Fonda da romantik, masalsi müzik vardır. O sırada Nina bunun farkında değildir ama bu Lou'nun TV haberciliği hedefinde

sadece çekimlerin değil, Nina'nın da yattığı gerçeğinin habercisidir. Hırsız ve sahtekâr Lou, iki etik dışı hareketiyle iki başarı elde ederek, karakter yapısına ve gece yolculuğuna tam da uygun mesleği bulduğunu düşünmektedir. Bunu birlikte yapabileceği eşi de Nina'dır. Ama bu "aşk" Kahraman Yolculuklarındaki "ideal" ve "soyut" aşk değildir, bu tamamen çıkar ilişkisine dayalı, Arayan Özne'nin Bütüncül Özne'ye dönüşebilmesi yolunda kendine işine yarayacak, güç ve bilgiyi sunacak bir araçtır.

Bu sahnenin çekimi de dikkati çekicidir. Geniş açıda sahnenin sol tarafında Lou, sağ tarafında Nina yer alırken, fonda TV stüdyosu vardır. Lou ve Nina'nın yakın çekimlerinin ardından Lou'nun, "TV'de çok gerçekçi görünüyor" diyerek bir noktaya hayranlıkla baktığı görülür. Sonraki genel çekimde Nina ve Lou'nun, haber sunucusunun arkasında görülen Los Angeles'ın gece ışıkları fonunun önünde durdukları anlaşılır. Nina da "Evet öyle" yanıtını verir. Los Angeles fotoğrafı, gerçeğin kendisinden bile gerçek görünür Lou'ya. Ancak ortadaki bir gerçeklik değil, televizyon vasıtalıyla bir fotoğrafın tekrar yaratılan gerçekliğidir. Lou, sonrasında sunucunun masasına oturup etrafa bakınır. Bu sırada kamera, Lou'yu, haber merkezindeki kameranın içinden gösterir. Arkadaki Los Angeles fotoğrafının ekranda nasıl gerçek görüldüğü salondaki izleyicilere de bu açıyla sunulur ve Lou haklılaştırılır. Bu aslında medyanın gerçekliğe nasıl biçim verip, onu dönüştürüp, gerçeklikten çıkmasına rağmen onu nasıl "gerçek" formatında kitlelere yansıttığını anlatmaktadır. Bu noktada fotoğraf ve filmin gerçekliği konusu gündeme gelmektedir.



Resim 2.11. Lou'nun Nina ile stüdyoda konuştuğu Los Angeles resminin olduğu sahne

Lou'nun sözleri "fotoğrafik görüntünün nesnenin kendisi" olduğunu belirten Andre Bazin'in şu sözlerini hatırlatır: "Fotoğraf bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler. Bir çiçeğin veya bir kar tanesinin güzelliğini büyük ölçüde yaşayabiliriz" (1967/2013: 18). Çünkü fotoğraf gerçeğin yansıtılmasını sağlar. Bu noktada fotoğrafın gerçek ile belirgin bir izlenimin mercek aracılığıyla kalıplaştırılması olduğunu belirten Bazin, fotoğrafın nesneyi uzamıyla birlikte kalıplaştırdığını ve

dahası nesnenin sürekliliğinin bir izi haline dönüştüğünü söyler. Bazin, “Böylelikle o kendinde salt benzerlikten öte bir şey, yani özdeşlik taşır” der (aktaran Büker, 1985: 30). Roland Barthes ise fotoğrafa baktığımızda var olanı değil, daha önce olanı gördüğümüze işaret eder (Büker, 1985: 30). Barthes’in tabiriyle “görünen şimdidir ama zaman geçmiştir ve bu da fotoğrafın gerçek olmayanın gerçekliğini” anlatır (Metz, 1980:6). Buradaki “gerçeklik” fotoğraf merceğinin imgeyi kaydetmiş olmasıdır, “gerçek dışılık” ise “zamanın tartışılabilirliğinde” yatmaktadır ve insanlar fotoğrafa bakarken onun şu anı yansıtmadığını bilmektedir. Dolayısıyla Barthes’e göre fotoğrafik imajı büyümlü bir görünüm olarak görsek de tamamen bir illüzyon yaşamayız (aktaran Metz, 1980:6). Ancak Lou’da yanılmasa yaratan Los Angeles fotoğrafında ise Barthes’in dikkati çektiği bu olgunun kaybedilmesi vardır. Başka bir ifadeyle fotoğrafın “geçmişliğine” işaret eden zaman olgusu, burada “canlı yayın” kavramıyla yok edilir. Sunucuların canlı yayında olması ve şimdiki zamanın anında sunumu, fondaki görüntünün de bir fotoğraf değil, anlık Los Angeles manzarası olduğu, sunucuların, bu manzaranın yer aldığı bir camın önünde haber sunduğu izlenimi yaratır. Böylelikle fotoğrafın “şu anda ama geçmişteki imge” yaratımı kırılarak bu süreklileştirilir, sonsuzlaştırılır ve devamlı olarak “şu anda ve şimdi” yanılması yaratılır ve Barthes’in söylediğinin aksine fotoğraf tam bir illüzyon sağlar hale dönüştürülür ve yine Barthes’in ifadesiyle “fotoğrafın bize gösterdiğinin gerçekten burada olmadığını her zaman bildiğimiz” (Metz, 1980:6) gerçeği ortadan kalkar. Böylelikle Bazin’in ifade ettiği “benzerlikten öte özdeşlik” kavramının da ötesine geçilerek, özdeş olanın gerçeğin yerini tamamen alması durumu söz konusu olur.



Resim 2.12. Lou’nun Nina ile konuşmasından sonra stüdyoda sunucunun masasına oturması

Burada devreye giren ikinci önemli bir unsur vardır: Los Angeles fotoğrafının, televizyon kamerasının merceğinden geçerek de gerçek algısı yaratması. Seçil Büker (1991:1), “On dokuzuncu yüzyılda Brander Matthews devinimli görüntüleri ilk izlediğinde, ‘Aynı yaşamdaki gibi’ demekten kendini alamaz, Maxim Gorki ise ‘Bu yaşamın kendisi değil ama göstergesidir’ der. Devinimli görüntüleri görenler

onun nesnel gerçekliğe ne kadar benzediğini söylemekten kendilerini alamazlar” ifadesini kullanır. Christian Metz, film teorisindeki en önemli problemlerden birini izleyicilerin gerçeklik algısı olarak tanımlayarak, “Filmler bizlere, bir oyundan, figüratif çizimden çok daha fazla düzeyde, neredeyse gerçek bir manzaraya şahit olduğumuz hissini verirler” der (1980:4). Filmlerin, izleyicilerde etkili ve algısal bir katılım mekanizması ortaya çıkardığını belirten Metz, şunları kaydeder:

“Kendiliğinden inanma duygularına hitap ederler, tamamen bir inanış değil tabii ki ama diğer sanatların yarattığından çok daha yoğun ve çoğu zaman filmler bu konuda çok ikna ediciler. Filmler, ‘Bu böyledir’ argümanını kullanarak, bizlere gerçek kanıt vurgusuyla hitap ederler. Kolayca bu tür bir ifade kullanımını bir dilbilimci tamamen iddialı bulabilir ve dahası bunlar genellikle ciddiye alınır. Film üslubu inanırlılık sağlayan bir üslup. ‘Gerçeklik izlenimiyle’ bir film, çok doğrudan bu algısıyla, kalabalıkları çekme gücüne sahip” (1980:4).

Film, daha çok hareketin gerçek varlığıyla anlatı dünyası hakkında zengin ve çeşitli bilgilerle bizi besleyerek yeteri kadar gerçeklik unsuru taşır (Metz, 1980:14). Stüdyodaki fotoğraf ise gerçeğin kopyasıdır hatta araya kameranın girmesiyle ekranda görüldüğünde aslında gerçeğin kopyasının da kopyasıdır. Başka bir ifadeyle bu sadece bir fotoğraf makinesinin görüntüsü olmayıp, fotoğraf makinesinin merceğinden geçtikten sonra bir de kameranın merceğinden geçerek izleyiciye ulaşan bir görüntüdür. Dolayısıyla çifte bir “daha önce olan” ve çifte kopya durumu söz konusudur. Ancak fona yerleştirilen fotoğraf, belirli bir perspektife oturtulur. Böylece kamera fotoğrafa “hayat verir”. Bu noktada Büker, “üç boyutlu uzam yanılması gerçekleştiren perspektifin, ses, renk ve geniş perde ile bizi gerçeğe daha çok yaklaştırdığına” işaret eder (1985: 32). Böylelikle fotoğraf, çifte merceğe rağmen hala Lou’nun sözleriyle hala “gerçeklik” hissini korumayı başarır. Dolayısıyla, Los Angeles resmi Metz’in belirttiği gibi “gerçekleşmiş bir söylem birimi ve gerçekliği gösterir” hale dönüşür (aktaran Büker, 1985: 30). Bu Barthes’in, fotoğraf ile “izdüşümsel gücü” olan sinema arasındaki farka işaret ederek, sinemada seyircinin sadece “o buradaydı” değil, “işte burada” söylemiyle kaplandığına (Metz, 1980:6) yönelik yorumunu akla getirir. Los Angeles fotoğrafı hem TV ekranlarında hem de sinema perdesinde belirerek, fotoğrafik imgeden sinemasal imgeye dönüştürülüp, “hep burada” algısını yaratır. Böylelikle Metz’in belirttiği şekilde “sabit fotoğrafa göre sinema filminin daha fazla gerçeklik sunduğu” (1980: 7) görülür. Nitekim Lev Kuleşov’a göre de çok iyi bir ressamın

elinden çıkan bir iskemle resmi filmde yansıttığında sonuç pek hoş değildir. Ressam ne denli gerçekçi olursa olsun renkler ne denli doğal olursa olsun, perdede iskemlenin kendini değil teali görürüz. Oysa gerçek iskemle yansıdığına sonuç hoştur (aktaran Bükler, 1989: 10-11). Kuleşov'un iskemle resmi benzetmesi, bu fotoğrafta aynı sonucu doğurmaz; gerçeğin fotoğrafı, gerçeklik algısını devam ettirir hem Lou için hem de fotoğrafı kameranın süzgecinden geçerek gören bizler için. Günümüz dünyasında, gerek normal hayatta gerek filmlerde artık gerçekliğin karışması vardır, film ve gerçeklik iç içe geçmiş, film sadece gerçekliğin yansıması veya yanılması değil, kendi gerçekliğini yaratan bir araç olmuştur.

Bunda ise görüntünün yanı sıra ona eklenen metin veya hikaye de önem kazanmaktadır. Nitekim Bükler'e göre insan sonunda gerçeğin benzerini çok yetkin biçimde yarattı ancak yarattığı ilk günden başlayarak bu nesnel anlatımlı görüntülerle anlamı nasıl oluşturacağını da düşünmeye başladı (1991: 1-2). Çünkü anlatım gösterilenin gerçekliğini önemli düzeyde etkilemektedir. Özellikle de görüntü ile haber kavramının yarattığı gerçeklik ve gerçekliği aktarma işlevi bütünleştirildiğinde, TV ekranlarından "haber" adı altında sunulanların, gerçeklik ile doğrudan bağdaştırılması sorunu ortaya çıkmaktadır.

Dolayısıyla bir bütün olarak bakıldığında, Lou'nun izleyici olarak bu gerçeklik algısında, fotoğraf ve ardından kameranın doğadaki gerçekliği yansıttığı savı ile televizyonculukta "canlı yayın" ve "haber bülteni" kavramının söylemsel olarak "gerçeklik" vurgusu içermesinin etkisi vardır. Kanalı izleyen bir seyirci için bu bağlamların birleşimiyle Los Angeles resmi "hayat" bulur ve böylelikle de çifte bir yanılma ortaya çıkarır. Dolayısıyla seyirci gerçekliğe biçim verildiğini düşünmeden gerçek olarak algılıyor gördüklerini. Bu da bir bakıma medyanın "kamerayla çekilen" ve "haber bültenlerinde yaratılan" çifte gerçeklik yanılmalarına dolaylı bir gönderme ve eleştiri içermektedir. Ancak Lou'ya ilham verecek olan da işte tam budur. Her şeyi TV'de gerçeğe dönüştürmek, gerçeklik algısı yaratmak mümkündür.

Ertesi sabah haberde de akşamki genç çiftin evindeki olayla ilgili, silah mermi izlerinin yarattığı bakışı kışkırtan görüntüler ve muhabirin "Her ailenin korkulu rüyası: Düşünün bebeğinize şarkı söylüyor ve onu yatağına koyuyorsunuz ve sonrasında yüksek kalibre

mermi evinize girerken bebeğinizin üzerine kalkan oluyorsunuz” şeklinde sunumuyla ajitasyon, korku, dehşet ve acıya dayalı pornografik imge haberciliğinin pekiştirildiği, haberlerle – tıpkı Los Angeles fotoğrafı gibi - yeni bir gerçeklik daha yaratıldığı görülür. Lou'nun hayatı artık bu imajları üretmek ve sonrasında ürettiği bu imgeleri izleyip onların esiri olarak, onlara daha çok açlık ve istek duyarak artan şekilde pornografik basın imgesi oluşturmak üzerinedir. Bu sırada gösterilen iki kare ilginçtir. Lou'yu evinde hayatta tutan iki şey vardır: Televizyondaki haberleri ve mor çiçeği. Televizyon haberleri onu mağaradan çıkmaya yaklaştırırken, mor çiçek hayata tutunma ümidini yansıtmaya devam eder. Nitekim buna uygun olarak sonraki sahnelerde sahtekârlığı ödüllendirilen Lou'nun kullanılan haber sayısının giderek arttığını izleriz. Lou'nun yeni haberler bulmasının verildiği karelerde polis şeridini aşması, arabanın altında kalan kişiyi kurtarmaya çalışan itfaiyecilerin yanına çok sokulması gibi kuralları aşan görüntü çekimlerini devam ettirdiği görülür. Lou'nun, bunların TV'de yayınlanan halini bilgisayarına kaydetmesinden de bu görüntülerin kullanıldığı anlaşılır. Haberlerin başlığı ise Lou'nun ürettiklerinin tamamen pornografik imge avcılığı olduğunu gösterir: “Araba hırsızlığı dalgası, Echo Park'taki dehşet, Sarhoş anne bisikletçiyi öldürdü, Bebek bıçaklandı, Alkollü sürücü 4 can aldı, Gasbettiği aracın şoförünü sürükledi, vahşi köpek saldırdı, iş adamı garajında ölü bulundu”.

Gece haber takibine yönelik hızlı çekimlerin ardından ekran kararır. Sonrasında Lou'nun elinde araba temizleme fırçasıyla tepeden görünmesiyle, bu karartının gece gökyüzü olduğu anlaşılır. Lou azmiyle ve sahtekârlıklarıyla bir aşama daha yükselmiştir: Eski araba, kırmızı spor Ford Mustang'e dönüşmüştür ve daha gelişmiş cihazlar almıştır. Canetti'ye göre insanlar kendi hayvansal hızlarını artırmanın yollarını aradılar. Atın ehlileştirilmesi ve atlı orduların mükemmelleştirilmesi, Doğu'dan büyük istilaların gerçekleştirilmesine yol açtı (1992/1998:282). Lou'nun koşan at amblemlili Ford Mustang arabası modern dünyanın ehlileştirilmiş ve mükemmelleştirilmiş koşu atıdır ve Lou'nun şehri istilasının aracıdır. Bu dönüşüm açısından önemli bir noktaya işaret eder. Lou, artık tamamen avcı ve kovalayan konumuna geçmiştir. Canetti'ye göre kovalayan belirli tanıdık bir şeyi kovalamaktadır. Onun kaçış tarzını öğrenir, şeklini bilir, onun nasıl ve ne zaman ele geçirilebileceğini bilir. Dönüşüm anı onu bir karmaşanın içine atar; kovaladığı şeydeki değişikliğe uyacak yeni bir avlanma tarzı düşünmek

zorundadır, kendisini dönüştürmek zorundadır (Canetti, 1992/1998: 339). Lou da artık avladığı şeylerin ne olduğunu bilmeye başlayan iyi bir avcıdır, imge avcısıdır, o nedenle de kendisini dönüştürmek konusunda hiç zorlanmaz. Avını “nasıl ve ne zaman ele geçirebileceğini bilen” Lou için dönüşüm artık karakteridir. Bu, kendini araç olarak yeni ekipmanlarda, düşünsel olarak da yeni hedeflerde gösterir. Sonraki sahne bunun işaretlerini verir. Rick, arabada beklerken bir reklam afişine bakıp “Sahip olamadığınla barışmak, her şey bununla ilgili” der. Çünkü bunu yapabilecek Rick’tir, Lou ise Arayan Özne olarak “her şeyi istiyorum, her şeye gücüm yeter ve her şeyi biliyorum” düzeyine ulaşmak istemektedir. Bu noktada Edinç evresinin Araf’ını aşabilmesinin tek yolu sahtekârlık ve dönüşümlere devam etmek ve pornografik imge yaratım gücünü artırmaktır. Nitekim, ekilen bu cümle sonraki sahnede karşılığını bulur. Kaza yerine ekiplerden bile önce giden Lou, telefonda 911’den yardım isteyen adamdan kayıtsızca kameraya konuşmasını ister. Gazetecilik soru sorma edimini yine başaramayan Lou, ardından kaza yerine giderek gerçek kimliğine dönüşerek gerçek Lou’nun edimlerini yerini getirir. Lou, gece solucanı ve sahtekâr olarak yerde yatan adamın konumunda, bakışı esir alacak daha yetkin bir pornografik görüntü elde etmek için düzenleme yapar. Burada artık görüntüyle oynama ve mizansen üst seviyelere çıkar. Bu çekim açısı onu çok heyecanlandırır çünkü artık görüntü hem onu hem de görüntüleri izleyecek seyircileri ele geçirebilecek kadar pornografiktir.

Buradaki çekimde görüntüdeki karanlık yoğunluğu Lou’nun dünyasını da tekrar gösterir, karanlıklar sahtekârlıklarını daha kolay yapmasını sağlar. Lou, büyülenmiş, görüntüye “mihlanmış” şekilde zafer edasında çekim yapar. Bu sahnede kamera açıları da bunu destekler nitelikte alttan açıyla önce Lou ve kamerasına, ardından sadece Lou’ya ve zafer mutluluğuna odaklanır. Sahnede fon tamamen gecenin karanlığıdır, tek ışık kameranın ışığı ve Lou’ya yansıyan ışıktır. Genel çekim olmasına rağmen odağımızı Lou’nun yüzü oluşturur, önce heyecanla kameraya bakan Lou’nun giderek gülümsediğini görürüz. Lou kamerasını havaya kaldırıp çekim yapmaya başladığında yönetmenin kamerası da Lou’ya doğru alttan yaklaşmaya başlar, bu sırada fondaki müzik de artar. Alttan orta yakın çekime ulaşıldığında, karanlıklar içinde gördüğümüz tek şey Lou’nun yüzündeki zafer edası, gözlerindeki arzu, heyecan ve başarıdır ve fondaki müzik de en yüksek seviyeye ulaşır. Çektiği imgeler “kendisine yöneltilen bakışı kayıtsız şartsız tatmin

edecek kadar güçlüdür” (Sayın, 2003: 11). Bu sahne, Lou’nun artık bir yandan pornografik imgelerin üreticisi diğer yandan da tıpkı seyirciler gibi bu pornografik imgelerin nesnesi ve bağımlısı haline geldiğini gösterir. Bu aynı zamanda Lou’nun sahtekârlarını yansıtan en önemli unsuru olan gözlerine tekrar vurgudur. Gerçeklerden kaçarken gözlerini saklar ama aynı zamanda ikna için yine en etkili kullandığı aracı gözleridir: Güvenlik görevlisine fener ışığı yüzünden gidince saldırması, çaldığı bisikleti sattığı sahnede kapalı mekanda gözlükle durması kimliğini saklama girişimiyken, avına odaklandığında iri gözlerine yapılan vurgu Sahtekâr’ın canavarlığını ortaya çıkarır.



Resim 2.13. Lou’nun daha iyi çerçeve elde etmek için kaza yapan adamı ışığa doğru sürüklemesi

Bu durum Lou kanala geldiğinde Nina’yla yaptığı konuşmada daha net ortaya çıkar. Nina, “Haberinle gireceğiz bültene. Bu senin bu hafta üçüncü birinciliğin” derken Lou, “Çerçevelemeye odaklanıyorum. Uygun bir çerçeve gözü sadece resme çekmekle kalmıyor aynı zamanda onu orada daha çok tutuyor, özne ile çerçeve dışındaki bariyerleri ortadan kaldırıyor” ifadesini kullanır. Sayın’a göre “gözün denetimi önce bakış doyurulduğu sürece gerçekleşebilmektedir” (2003: 14). Lou bunu da kazada yaralı adamın yerini değiştirmesinde olduğu gibi çerçevelemeyle oynayarak yaralıyı pornografik imgeye dönüştürerek yapar. Lou’nun “bakışı her ne olursa olsun tatmin etme yönündeki bu gayreti, aslında bir yönlendirme ve denetleme isteğinden başka bir şey değildir” (Sayın, 2003: 12). Çünkü “imgelerin denetimi, onlara bakan gözü denetlemek anlamına gelmektedir” (Sayın, 2003: 14). Lou’nun da amacı budur, imgeler üzerinde denetimi sağlayarak, Nina ve seyircinin bakışını çekmek ve dolayısıyla bu bakışlardaki denetimin gücünü eline almaktır. Bunda da en iyi yolun, çerçeve ve odaklamaktan geçtiğini anlar.

Ancak Lou, her ne kadar imge avcılığı yaparak elde ettiği pornografik imgelerle yönlendirme ve denetleme istediğini yapsa da imgelerin kendisi pornografik olduğu için onlar da Lou üzerinde yönlendirme ve denetim kurmakta, onu daha fazla bu tür imge açlığına ve avcılığına sürüklemektedir. Bu noktada Lou’nun imgenin özündeki kan ve dehşete dönük “duyularının da gitgide körelmesi”ne de yol

açmaktadır. Nitekim Lou bu oynamanın izlerini bedeninde taşır ve farkına dahi varmaz. Nina'nın "Gömleğindeki kan mı?" sorusu üzerine Lou, "Sanmıyorum" cevabını verir. Nina gömleğinin kolunda da kan olduğunu söyler ama Lou, konuyu değiştirir. Lou sonrasında gömleği ve kolundaki kan lekelerine umursamaz şekilde bakar, Nina da yandan ona bakış atar. Nina, Lou'nun çekimlerde çerçevelemeyle oynadığının, pornografik görüntü yarattığının ve bunun izinin de gömleğine düştüğünün farkındadır ama medyanın ihtiyacı olan görüntüler de bundandır, o nedenle Lou'nun sahtekârlıkları karşısında sessiz kalır. Çünkü benzer şekilde pornografik imgelerin esiri olmaktan ve onlara ihtiyaçtan Nina ve dolaylı olarak haberin alıcıları, yani seyirciler de etkilenmektedir.

Bu noktada artık Lou'nun, mizansende, olayları kendine göre yaratıp yeni gerçeklikler oluşturmada zirveye yaklaştığını anlarız. Los Angeles fotoğrafının "gerçekliğine" hayran kalan Lou, artık o resmin kamerada gerçekliğe dönüşmesi gibi kendi kamerasında da kendi gerçekliklerini yaratabileceğini bilmektedir. Bu denemelerde anti kahramanın dönüşümün yeni aşamasını gösterir. Anti kahraman pornografik imgeleri yaratmaktan ve onların esiri olmaktan tamamen zevk duymaya başlamıştır. Ancak Nina rehber olarak Lou'ya zamanında dur demediği için sonrasında kendisi de Lou'nun oyunlarının parçası olacaktır.

2.6. "Tanrıça"yla Pazarlık

Ertesi gün en başta Lou'nun iş talebini reddeden Loder, Lou'ya iş teklifinde bulunur, yeni donanım, yeni eleman aldığını ve iki araç sahibi olduğunu belirterek Lou'dan araçlarından birini kullanmasını ister ve haber kaynaklarını paylaşabileceğini söyler. Teklif Lou için Arayan Özne olarak hedefine uygun değildir. O Nina'ya belirttiği gibi "yeni iş listesini belirlemiş, zayıf ve güçlü yönlerini çıkarmıştır". O, "her şeyi istemekte, her şeyi bilmek istemekte ve gücün tek sahibi" olmayı arzulamaktadır. Lou buna uygun olarak, "Kendi başıma çalışmak benim kariyer hedeflerim ve yeteneklerim için daha uygun" yanıtını verir ve birkaç gün konu üzerinde düşünmeyi reddeder. Sinirlenen Loder, "Teklifi anlamıyorsun, anlasaydın bu ne şu ne diye sorardın" der. Ama Lou'yu tanımıyordur. Loder, farkına varmadan, şu ana kadar bilgi kırıntılarını birleştirmeye çalışan Arayan Özne'ye bilmesi gereken, Tanınma evresi yolundaki en önemli bilgiyi, "tılsım"ı

veren bir Yardımcı olmuştur: “Bu şekilde o arabayla olmaz, yayıncı aracın ihtiyacın var, görüntüyü dizüstü bilgisayara atarsın, güzelce kesip upload yapman lazım (...) İkinci yayın aracını alıyorum. Olaya farklı bir boyut kazandıracam. Haberi yakalama hızım artacak. Özel bir çağrı yakalama sistemi de kuruyorum. Artık dinleme ve araç sürme de yok, o artık kaybederler için”. Lou’nun tek yapması gereken internetten araştırarak boşlukları doldurmaktır. Greimas’ın Eyleyenler Şeması açısından Edinç evresinin Araf’ını geçemeyen Lou’da eksik kalan “bilme” kipi böylece tamamlanır. Hedef, Loder’in ortaya koyduğu şirketleşmeyi gerçekleştirmek olacaktır. Artık Arayan Özne, Edim¹⁷ evresine hazırlanmaktadır. Bunun için de “güce” ihtiyacı vardır ve onu da Nina ile elde etme yoluna gider.

Campbell, “Genellikle bütün engeller ve devler aşıldığında gelen en son macera, başarılı kahraman ruhun Dünyanın Kraliçe Tanrıçası’yla mistik evliliği olarak sunulmuştur.” der (1968/2010: 125). Lou da Nina ile bu yolda ilerlemektedir. Kanaldaki yerini bir hafta üçüncü kez ana haber bülteninin ana gündem maddesini çeken kişi olarak güçlendiren Lou, imge avcısı olarak yeni hedeflerinde artık kendisine kendisi gibi partner istemekte, güç kipine ulaşmayı arzulamaktadır. Bu noktada sahtekâr yeni hamlesini yaparak Nina’yı üstü kapalı onunla yemeğe gitmezse çekimleri vermemekle tehdit eder. Nina ve Lou yemeğe giderler. Kendi çalışmalarını devamlı izlediğini belirten Lou’nun bu sözleri hırsını gösterirken, Nina’nın muhabir mi olmak istediğine yönelik sorusuna cevabı anti kahramanın yolculuğunda yeni keşfettiği asıl hedefini ortaya koyar: “Ben değil. Ben, kameraya sahip olan kanalın sahibi olmak istiyorum.” Lou, bir gazeteci değildir, olamaz ve böyle bir amacı da yoktur. Bu nedenle gazetecilikteki soru sorma edimine de hiçbir zaman ulaşamayacaktır. O nedenle de soru sorma ediminin yitik iktidarını ise elde ettiği pornografik imgeler karşısında o imgeleri isteyenler ve onların esiri olanlara yönelik uygulayabildiği “emir” kipinden alır. Bu noktada Lou, “İş iyi gidiyor ama bir sonraki aşamaya büyüebilmek için rakiplerimin bir adım önüne geçmem ve risk almam lazım. Genişlemek için de finansal desteğe ihtiyacım var. Şu anda bulunduğum noktada, bir takım olabileceğim ve seninle olduğu gibi aynı iş, aynı çalışma saatleri gibi paylaşımlarım olan biriyle ilişki istiyorum” der. Lou, Loder gibi iki araca ve fazla elemana sahip olabilmesi için engelini biliyordur; “piyango için bilet parasını elde etmesi gerektiği” mottosundaki gibi. Dolayısıyla,

¹⁷ Kiran ve Kiran’a göre (2003: 250), Anlatı çizgesinin üçüncü aşaması olan Edim evresinde, bir durum sözcesinden başka bir durum sözcesine geçilir. Bu aşamada özne, kipsel edinçten yararlanarak dönüştürücü işlemlere yönelir. Öznenin isteği, gücü ve bilgisi birleşerek onun eşlemeni gerçekleştirmesini sağlar.

anti kahramanın hedefi işçi, çalışan değil, işveren, iş adamı olmaktır, bunun için engelleri yolu üzerindeki rakipleri ve finansal ihtiyaçlarıdır. Yanına yardımcı olarak da Nina'yı istemektedir.

Bu teklifi reddeden Nina'yı ise Lou, reytinglerle tehdit eder. Nina'nın çoğu kanalda uzun süre kalamadığını ve iş akdinin kısa süre sonra dolacağını, bu nedenle son dönemdeki haberlerde yüksek reyting oranlarına ihtiyacı olduğunu bilmektedir ve Nina'nın bu zayıflığını sonuna kadar kullanır. Lou, tüm zamanını internette geçirirken, basın sektörünün yapısını, suç haberlerinin nasıl prim yaptığını araştırmıştır, iş planını kurarken, çevrimiçi kursta öğrendiği "güçlü ve zayıf yönlerini tespit" ilkesini sadece kendisi değil çevresindekiler için de yapmıştır. Böylelikle Lou, hayatındaki tüm diğer şeylerde olduğu gibi özel hayatı da pazarlığa dönüştürür. Ayrıca, artık sahtekâr gelinen noktada kendi işinde yükselmek için her şeyi ve her türlü teklif ve oyunu yapabilme kapasitesine ulaşmıştır.

Bu sahnenin çekimi de atmosfere uygundur. Fonda restoran ortamında olduklarını yansıtan çatal kaşık seslerini duyarız ancak kamera ikili açılarla Nina ve Lou'ya odaklanmıştır. Karakterlerin yakın çekimlerinde arkalarındaki fonlar daha karanlık olup aydınlatma yüzlerine verildiğinden ortamdaki duygu dönüşümleri izleyicilere daha doğrudan verilir. Nina'nın umursamaz tavrından kızgınlığına, oradan çaresizliğine geçen süreçteki yüz hatları ve gerginlikleri perdeye net şekilde yansırken, Lou'nun PR söylemleriyle, sakin tavrıyla ve pazarlığıyla ahlaksızlığını bir üst seviyeye çıkarmasını, yüzüne vuran sert ışık ve gözlerine vurguyla daha yakından anlarız. McChesney'e göre gazetecilikte artan şekilde resmi kaynaklara yönelme ve haber ihtiyacı, halkla ilişkiler endüstrisinin doğmasına ve hızlı büyümesine yol açtı. Bu da PR uzmanlarının kendi şirket müşterilerine uygun konularda haberleri şekillendirmelerine neden oldu (2004: 73). Lou'nun temsil ettiği de aslında bu sistemdir. Lou, gazeteci kılığında bir PR pazarlamacıdır ve basın sektöründeki bu PR'laşmayı da temsil eder.



Resim 2.14. Nina ile Lou'nun yemek sahnesinde Nina'nın değişen ifadeleri



Resim 2.15. Nina ile Lou'nun yemek sahnesinde Lou'nun yüz ifadeleri

Lou'nun bu sahnede Nina'ya medyaya dair şu sözleri de dikkati çekicidir: “Örneğin yakın zamanda öğrendim ki birçok Amerikalı yerel kanalları bilgi edinmek için izliyor. Şunu da öğrendim ki, yarım saatlik Los Angeles haber paketlerinde güvenlik güçleri, bütçe, ulaşım, eğitim ve göçmenlik gibi tüm yerel yönetim haberleri 22 saniye sürüyor. Oysa yerel suç hikayeleri sadece haberlerde önceliği almakla kalmıyor aynı zamanda yayında 14 kat fazla yer kaplıyor, ortalama 5 dakika 7 saniye. KWLA çoğunlukla bu tür hikayeye bağlı. Los Angeles'taki suç oranlarının düşmesiyle bu tür hikayeler daha da değerli hale geliyor, tıpkı eşine az rastlanan hayvanlar gibi. Düşünüyorum ki gelecek ayın reyting oranlarında bu hikayelere ihtiyacın artacak”. Gazetecilikteki tarfgirlikten bahseden McChesney, bunlardan en önemlisini, sahipleri ve reklamcılarının ticari amaçları ile büyük şirketlerin politik hedeflerini taşıyan değerlerin “kaçaklığını” yapmak olarak tanımlar. Ben Bagdikian, bu durumu “orayı araştır, buraya bakma” fenomeni olarak nitelendirir. Bu nedenle de McChesney'e göre suç haberleri ve ünlülere dair haberler meşru haberlere dönüşür (2004: 75). Çünkü bu haberler okuyucunun dikkatini daha basit şeylere yöneltir ve şirketler ve büyük güçlerin yaptıklarına dair dikkatleri dağıtır. Bu noktada McChesney, suç haberleri gibi bu tarz haberlerin masraf gerektirmediğine ve iktidarları insanları çok nadir rahatsız ettiğine de işaret eder (2004:75). Bu da medyada tıpkı Lou'nun dediği gibi “şehirde suç oranları düşse” de haberlerde daha çok bunlara ağırlık verilmesine yol açar. Suç haberlerinin merkezinde ise çekicilik yatar, bu çekiciliği getiren de seyirciyi ekrana bağlayacak pornografik imgelerdir.

Sahneye bakıldığında Nina'nın kendi yarattığı canavarın artık kendisine karşı olduğu görülür. Nina, kahramanın içinde yatan canavarı ortaya çıkarmıştır. Pornografik imgeler isteyen Nina, bu imgeleri üreten ve bu imgelerin esiri olan biriyle karşı karşıyadır. Görüntüyü elde etmek için her türlü ahlaksızlığı yapan Lou ve bunun karşısında suskun kalan ve bunu onaylayan Nina, Lou'nun kendisini de elde etmek için her türlü pazarlığı yapacağını ve etik dışı adımları atacağını düşünmemiştir. Ancak anti kahramanı, Nina'dan ilk tebrik aldığındaki mahcup halinden böylesi bir tehdidi savurma cesaretini gösterecek hale dönüştüren de yine

kendi rehberidir. Varlığını pornografik imgelerle dolu suç haberlerine borçlu Nina, bu ahlaksızlık karşısında onurlu duruş sergileyemeyip Lou'ya boyun eğer.

Campbell'a göre, mitolojinin resim dilinde, kadın bilinebilenin bütününü temsil eder. Kahraman bilmeye gelen kişidir. Yaşam denen yavaş erginlenmede ilerledikçe, tanrıçanın biçimi onun için bir dizi değişimden geçer: Hiçbir zaman kahramanın kendisinden büyük olamaz ama onun kavrayabileceğinden daha çoğunu vadedebilir, cezbeder, rehberlik eder, zincirlerini kırmasını sağlar (1968/2010: 133). Nina ile ilk tanıştığında "Ben çabuk öğrenirim" diyen ve ardından çekingen küçük çocuk gibi Nina'nın arkasından mutlu bakan ergen Lou, yolculukta Nina'nın rehberliği ile erginlenir, zincirlerini kırar ve "bilmeye gelen kişi" (aynı zamanda Arayan Özne) olarak bilgiyi edinir. Ancak bunu edindikten sonra da anti kahraman, "Tanrıça"yı kendisine ister.

Bunun yanında dünyanın kraliçe tanrıçasıyla mistik evlilik kahramanın tam bir yaşam ustalığını temsil eder çünkü kadın yaşamdır, kahraman onun bileni ve efendisidir (Campbell, 1968/2010: 138). Bu bağlamda sahne, Lou'nun basın dünyasının gecesinde "yaşam ustalığını" elde etmeye başladığının da göstergesidir. Bu aynı zamanda kadını (Nina) alan Lou'nun, TV dünyasının "yaşamını" da eline alacağını habercisidir.

Bu sahnenin ardından gelen güne başlayan Los Angeles görüntüleri ilginçtir. Çimlerde fişkırmaya başlayan sular bir yandan Lou'nun Nina'dan istediği cinselliği alabilmesine göndermede bulunurken, diğer yandan da onun artan gücünü ve her yana yayılan önlenemez yükselişini gösterir. Çünkü artık o "nightcrawler", yani gece solucanı olarak yerden "fişkırmaya başlamıştır". Bu fişkıрма Cannetti'nin bahsettiği Hindistan'da bandicoot ile Lukara mitindeki tırtıl ataları ve oğullarını hatırlatır. Bu mitlerde tırtıl ve bandicoot atalar, kendi tırtıl ve bandicootlarını kendi gövdelerinden yaratırlar ve onlar bir gecede topraktan fişkırlar ve sonrasında bu atalar yine kendi bedenlerinden bandicoot ve tırtıl oğullar doğururlar (Canetti, 1992/1998). Lou, medyanın doğurduğu bir tırtıl/bandicoottur. Artık topraktan fişkırmış ve bu gece solucanı insan şeklini almıştır. Aynı sahnede, lunaparkın dönen dönme dolabı, artık kentte ve basının gece haberlerinde Lou'nun çarkının dönmeye başladığının göstergesidir. Bu da tırtıl/bandicoot oğul Lou'nun çevreye

yayılmamasını yansıtır. Araba satış merkezinin önündeki yeşil şişme canavarın rüzgarın etkisiyle yarattığı hareketlere alttan farklı açılarla odaklanılmış görüntüler ve bu görüntüden Lou'nun arabasına geçiş yapılması, Lou "canavarı"nın artık kontrol edilemez olduğunu yansıtır. Ancak Lou, daha sonra değinileceği üzere bu ata ve oğulların hikayesinde kırılma yaratacaktır.



Resim 2.16. Yemek sahnesinin ardından kentte sabah saatlerinden kareler

2.7. Kovuğa Yaklaşırken “Güç” için “Yok Etme” Evresi

Arayan Özne'nin “şirketleşme” hedefinde önündeki en büyük engel hala “güç” kipiştir. Lou Tanrıça ile pazarlık ederek konumu yükseltse dahi, güç hala Tanrıçanın elindedir. Nitekim sonrasında Lou, uçak kazasına gittiği haberde polisler çekim yapmasına ve yaklaşmasına izin vermez. Loder ise polis bağlantıları sayesinde içerden çekim yapıp gelir. Lou'yu gören Loder, diğer aracının da intihar görüntüsü çektiğini söyleyerek, “Adamın seni de işin içine çekmeye çalıştım, sana bir şeyler öğretmeye çalıştım. Geleceğe hoş geldin kardeşim” diye dalga geçer. Lou ise elinde işe yaramaz görüntülerle kanala gidince Nina sinirlenir ve “Senin bu kahrolası oyuna girmeni istiyorum. İnsanların başını çeviremeyeceği bir şey bulmanı istiyorum. Bana söz verdiklerini yapmanı istiyorum” der. Nina'nın istediği insanların baktığında bakışını esir alacak imgelerdir ve Lou'nun Tanrıça'ya vaadi de budur. Bu sahnede montajcının yanına oturup ayakta kendisine işaret parmağını uzatarak kızan Nina karşısında sessiz kalan Lou'nun hala “güç” kipine hiçbir şekilde ulaşmadığı görülür. Lou, sabah uçak kazası haberlerini izleyince sinirinden aynayı sarsar ve sonrasında kırar. Sahnede Lou'nun arkasında konumlanmış kamera yakın çekim onun aynaya yansıyan canavarlaşan yüzünü gösterir. Lou tıpkı, birkaç sahne öncesindeki araba satış mağazasının önündeki yeşil canavar gibi görünmektedir. Aynanın kırılması aynı zamanda Lou'nun “insan” yüzünün artık kırılmasıdır. Lou'nun “gücü” elde etmesi, maskesinin altındaki gerçek yüzü olan dolunay haline geçmesiyle, başka bir ifadeyle “canavarlaşmasıyla” mümkün olacaktır.



Resim 2.17. Uçak kazası haberini kaçırıp TV’de izledikten sonra Lou’nun sinirlendiği sahne

Artık Lou, filmde daha önce de işaretleri verilen dönüşüme, sahtekârlıktan canavarlaşmaya geçmiştir, bu Lou’nun dolunay halidir. Campbell’in iyi kahramanları daha ulvi dönüşümler geçirirken ve ruhsal olarak da iç dünyalarında yükselirken Lou, yerin karanlıkları altına daha çok girmekte, alçalmakta ve daha çok gece solucanı olmaktadır. Yeşil şişme canavar ve ardından aynı imgesiyle canavara dönüşümü tamamlanan Lou, artık can alma evresine geçer. Daha önceki sahnelerde işi için “riskleri” almaya hazır olduğunu belirten Lou, rakiplerini bertaraf etmeyi de kirli yollarla yapacaktır. Canetti’nin belirttiği bandicoot-tırtıl mitlerine uygun olarak da açlığı artan Lou, artık kendi tırtıl ve bandicook kardeşlerini yemek ve tüketmek evresine girmiştir. Filmdeki müzik de ayna sahnesiyle birlikte daha gergin tonlara bürünür.

Nitekim aynanın kırılması karesiyle kapanan sahne, bir evin yanına park edilmiş bir araca açılır. Canetti’ye göre “hayatta kalmanın en alt biçimi öldürme”dir ve insan yoluna çıkan ya da karşısına düşman olarak dikilen herkesi de öyle öldürmek ister (1992/1998: 226). Nitekim Sahtekârın en karmaşık ve ilginç mitik figür olduğunu belirten Lule’a göre Sahketar miti, çoğu zaman yarı hayvan yarı insan şeklinde zalim ve aptal bir figür ortaya koyar. Sahtekâr, duygusuzdur ve kendisi ve diğerlerine acı getirir. Lule’e göre Sahtekâr devamlı, fiziki açlık, arzular ve şehvet peşindedir, dürtüleri üzerinde kontrolü yoktur (2001:24). Sahnede araçtan bazı alet edevat sesi gelir. Lou, aracın altından çıkar, araçlara sabotaj düzenlediği anlaşılıyordur, amaç Loder’i yok etmektir. Canavar evresinde, duygusuz, devamlı açlık peşindeki ve dürtüleri üzerinde kontrolü bulunmayan Sahtekâr, daha ulvi olarak yarışta iyi olmak için gelişmek ve rekabet yeteneğini artırmak yerine “en alt”, “en ilkel dürtülerle” hayatta kalma eylemine geçer: Öldürme.

Akşam bir yere yetişmeye çalışan Lou, kaza riskini bile göze alır. Rick olay yerine geldiklerinde de şaşırır ve “Mayhem’in minibüsü” der. Loder çok ciddi yaralanmıştır. Lou, gidip onların görüntüsünü çeker. Rick ise “Adamım çekme bunu, o bizden biri”

ifadesini kullanırken Lou'nun yanıtı onun canavara dönüşümünü ortaya koyar: "Artık değil Rick. Biz profesyoneliz. O da satılacak bir parça". Yaralı haldeki kameraman gözleri faltaşı açılmış şekilde kendisini tüm soğukkanlılığıyla çeken Lou'ya bakar, kamera Lou ile Loder arasında gidip gelir. Loder, Lou'nun yaptığını sanki bilmektedir. Lou'nun alttan çekilen karanlıklar içerisindeki yüzü onu ölüm meleği gibi gösterir. Seyircisi imge yaratıcısı ve onun kurbanıyla karşı karşıyadır. Bu durum Canetti'nin "en alt düzeydeki öldürme" eyleminde belirttiği hazzı da yansıtır. Bu durumdaki insan için düşmanın, Canetti'nin ifadesiyle "ceset olarak fiziksel varlığı, zafer duygusunu yaşamak için vazgeçilmez bir unsurdur. Muzaffer olan artık ona istediğini yapabilir ama o misilleme yapamaz, bir daha asla ayağa kalkmamak üzere orada yatacaktır" (1992/1998:226). Lou'yu alt açıdan, Loder'ı da üst açıdan kesmelerle gösteren sahne buna işaret eder ve Lou'nun zaferini ve öldürmeden duyduğu hazzı aktarır. Bunun yanında Canetti'ye göre "mani ava duyulan şiddetli arzu nöbetidir" ve onun için önemli olan kovaladığı şeyi görmek, birden karşısına çıkmak ve ele geçirmektir; içe alınma yani kurbanın yenmesi o kadar da önemli değildir (Canetti, 1992/1998: 343). Lou da avını artık ele geçirmiş ve onu pornografik bir imgeye dönüştürmüştür. Artık Loder'in yaşaması veya ölmesi o kadar da önemli değildir. Nitekim Loder'in korku dolu bakışları seyirciyi ona çeker ve esir eder, "satılacak parça" olarak imgesel dönüşüm tamamlanır. Bu noktada Lou için gücü elde etme noktasında bir engel ortadan kalkmış, ilk doyum yaşanmıştır. "Yarı hayvan yarı insan" şeklindeki Sahtekâr, ruhun uygun olarak insanlara acı getirmiştir.



Resim 2.18. Lou'nun bozduğu aracı kaza yapan Loder'i Lou çekerken ikilinin bakışması

Sonrasında kamera Lou'nun arabasını yolda giderken üst çekimde gösterir. Kırmızı araba ölüm arabası gibidir. Lou'nun mani halini kırmızı renk en iyi şekilde yansıtır. Kamera arabanın üst çekiminden arka tarafına sonra yanına ve önüne kayar, bu sırada yolda hızla gitmektedir. Bu bize yarışta artık Lou'nun tek başına ve rakipsiz kaldığını ima eder. Artık yolların ve gecelerin yegane rakipsiz "fatih" Lou'dur ve imge avcısı şehirde kendisine yeni avlar aramaktadır.



Resim 2.19. Lou'nun kırmızı arabasının yolda giderken gösterildiği detay çekimler

2.8. “Sahtekârlık İmtihanı”nda Doruk

Bu av da aynı gece karşısına çıkar. Lou bir evde cinayet haberine polisten önce yetişir. Malikaneye doğru koşar. Silah sesi duyar. Evin bahçesinden içerideki adamları ve kaçışlarını gizlenerek çeker. Aracın plakasını kayda alır. Rick de arabanın evden çıktığını görür. Sonra Lou, bir avcı edasıyla elinde silahı kamerasıyla kapının girişinden itibaren her şeyi görüntüleyerek suç mahallinde rahatça dolaşır. Artık her şey ona o kadar iş gelir ki kan izlerini, vurulmuş kişileri çok rahat çeker. Yönetmenin kamerası daha çok Lou'yu takip ettiğinden seyirci de olanları zaman zaman Lou'nun kamerasından izleyerek kavramaya çalışır. Böylece sinema seyircisi de Lou'ya bu çekimlerde ortak olur. Lou, çekimlerine o kadar odaklıdır ki yerde yatan ve hala inleyen adamı bile umursamaz, ona yardım etmek yerine hızla olay yerinden uzaklaşır. Lou'nun cinayet evindeki heyecanı, hala hayatta olan adamı umursamayıp onu bir av olarak görmesi, evden kaçanları başka bir av olarak nitelendirmesi, cinayet görüntüleri karşısında mutluluk ve arzusunu, manik hallerini gözler önüne serer.



Resim 2.20. Lou, ev baskınının görüntüsünü çekerken

Kapıda karşılaştığı ve içeride ne olduğunu soran Rick'e: “O kadar meraklı olsaydın içeri girer ve bakardın Rick. Ben bunun için sana para veriyorum. Girişkenlik göstermen lazım. İş güvenliğini sağlamada, kendini işveren için vazgeçilmez kılmaktan daha iyi bir yol olamaz” der. Lou'nun bu ifadesi daha sonrasında karşılık bulacak, kendisi için “vazgeçilmez eleman” olmayan Rick'i harcayarak onu daha karlı satacağı bir görüntü malzemesi haline dönüştürecektir. Bunun Rick için karşılığı ise canavarlaşan anti kahramanın yeni kurbanı olmaktır. Filmde bu noktada ekme yapılır. Evden polis gelmeden çıktıklarından sonra arabayı yolun kenarına çeken Lou, dışarıda görüntüleri

bilgisayara aktarıp bakar. Lou, yakaladığı görüntülerin “güzelliğinin” şoku içerisinde. Dönüşümde yine “maninin ava duyulan şiddetli arzu nöbeti” devrededir. Sinema seyircisi de ilk kez bu sahne ile evde olanları tüm çıplaklığıyla görür. Böylelikle seyirci olarak sinema salonlarındakilere de “seyretmenin hazzı” yaşatılır. Bu haz yine pornografik imgeyi izleme hazzıdır çünkü her biri müstehcenliği uyaran şiddette dramatik imgelerdir. Lou’nun görüntüleri izlerken görüntülerin kışkırtıcılığının esiri olurken, salondaki seyirci de aynı dönüşümden geçerek bu pornografiye ortak olur. Bu durum Öztürk’un (2016) şu ifadelerini hatırlatır:

“Baudrillard gibi medya düşünürlerinin, her şeyin imajlar hâline geldiği, gerçeğin artık imajlardan oluştuğunu söylediği bir dönemde artık imajların kendilerinin kendilerine özgü ontolojik bir varlık hâline geldiklerini, gerçekle ilişkilerini kopardıklarını vurgulamak, en az şiddet imajının kendisi kadar korkutucu olsa gerek. Çünkü, eğer korkunç olayların kendisi bizlere haz verecek tarzda işleniyorsa ya da bizzat bu işlenişe konu olan imajlarla birey her gün karşılaşa karşılaşa artık ondan haz duymaya başlıyorsa, artık etik olarak tartışılabilir bir alan da kalmamış demektir: Etiğin kendisi de eğlencelik materyal hâline gelebilir”

Lou’nun, imge avcılığı yaparak elde ettiği pornografik imgelerle yönlendirme ve denetleme istediğini yapması yine ortaya çıkar. Lou, görüntüleri kanala götürür. Ancak görüntülerde eve ilk ulaştığında, içerideki adamları ve kaçan aracı gösteren görüntüler ile yerde inleyen adamın görüntüsü yoktur. Nina neden daha önceden göndermediğini sorduğunda ise “İhtiyacını ve pazarlık payımı artırmak için” yanıtını verir çünkü Lou bu tür imgelerin yarattığı hazzın farkına varmış ve artık bunun yaratıcısı ve iktidarı olmak istemektedir.

Sonrasındaki sahne, gerçekleri gizlemede veya çarpıtmada montajın önemini ortaya koyan sahnedir. Görüntüleri diğer editör ve montajcı kaygıyla ekrana kilitlenmiş, Nina da çok etkilenmiş ve gözleri parlayarak izler. Kurbanların yüzlerini kapattığında yasal olarak riske girmeyeceğini kanalın avukatından öğrenen Nina, Frank’ın “Peki gazetecilik açısından, etik ilkeler açısından ne olacak? Tüm yayın standartlarının ötesine geçiyoruz” uyarısını ise medyanın ticari kaygıları nedeniyle dikkate almaz. McChesney’nin belirttiği gibi suç ve şiddet de ticari kategorisine girer. McChesney, sansasyonellikle suç haberlerinin çok uzun süredir medyada yer alan kar sağlayıcı

haberler olduğunu belirterek, “Şu anki ortamda ise suç ve felaket haberleri gazeteciliğin merkezi haline gelmeye başladı, özellikle yerel TV kanallarında. Televizyon haberleri trafik ve uçak kazaları, yangın ve cinayet haberleriyle yüzüyor” ifadesini kullanır (2004: 88). McChesney, Ekim 2002’deki seri sniper haberinin bu konuda bir ders kitabı niteliğinde bir örnek oluşturduğunu kaydeder. Buna göre haber yüksek oranda reyting getirmiş ve takibi herhangi bir harcama veya yetenek olmasını gerektirmemişti. Olay çoğu dedikodular, tekrarlamalar, spekülasyonlar olup verilecek bir haber bulunmamasına rağmen tüm gün bültenlerde yer almıştı ve çoğunlukla da anlatılanlar doğru çıkmamıştı (McChesney, 2004: 89). Lou’nun ev cinayeti haberi de böyle bir haberin sinema perdesine yansımış halidir. Haberdeki her bilgi Lou’nun kuracağı, Nina’nın işleyeceği stereotip hikayeler ve spekülasyonlar üzerinedir. Frank’in “Olay henüz oldu, sadece tahminde bulunabiliriz ve bu sadece sorunlardan biri” sözleri bu durumu özetler niteliktedir.

Görüntüleri izledikten sonra para pazarlığında Lou ve Nina anlaşamazlar. Nina daha önce daha çok ölünün olduğu görüntülere bu kadar para vermediklerini belirtir. Buna karşılık Lou’nun, “Araç koltuk altlarında ölen zavallı Meksikalılar, iki tanesi yasa dışı göçmendi. Bunlar ise zengin beyaz insanlar, kendi malikanelerinde vurulup öldürülmüşler. Hatta hizmetçi bile yatağında öldürülmüş. Seni biliyorum Nina. Senin ilginden ve heyecanından bunların teklifinin çok daha üzerinde değerinde olduğunu biliyorum” ifadesini kullanması dikkati çekicidir. Bu cümle, medyanın ayrımcı bakışı ve beyaz Amerikalılara yönelik haber arayışına yeni bir göndermedir. Ardından gidiyor gibi yaptığı kapının önünde geniş açıda karşıdan görülen ve yüzü her zamanki gibi yarı karanlık yarı aydınlıkta olan Lou, çaresizlikle tüm bütçeyi tek habere harcamayacağını söyleyen Nina’ya, daha önce planladığı senaryo doğrultusunda yönlendirerek “Hadi hikaye bitmediyse, bunu yapanlar kaçtı” der. Kameraya ve dolayısıyla Nina’ya doğru adım atarak kapı eşiğinden tekrar içeri giren ancak hala kapının yanında kalarak pazarlık gücünü elinde tutmayı sürdüren Lou’nun bundan sonraki ifadeleri Nina’nın ortaya çıkmasına kapı araladığı canavarın geldiği son halini göstermektedir: “Hala dışarıda, aramızda yürüyorlar. Eğer benim ailem olsaydı ve evde yaşasaydım, bu durum beni tedirgin ederdi. Gelişmeler konusunda haberdar olmak isterdim. Bu görüntülerle insanlar senin kanalını gelişmeler için izleyecekler.” Medya mutlaka ne düşünmeniz gerektiğini söylemez ama ne hakkında ve nasıl düşünmeniz gerektiğini söyler (McChesney, 2004: 71). Bu

sahne, medyaya dair bu meşhur sözü akıllara getirir. Medyanın temsili bağlamında Lou ve Nina, haberlerde eşik bekçiliği yaparak kent halkını şehirdeki suçlar hakkında daha çok düşünmesine yöneltmektedir. Dahası ev cinayeti örneğinde olduğu gibi görüntüler üzerine kurdukları senaryolarla seyircileri suçlular ve kurbanlar konusunda da nasıl düşünmeleri gerektiği noktasında yönlendirirler, hatta yönetirler. Bu noktada da pornografik imge kullanımı yoluna giderler. McChesney'e göre, gereğinden fazla suç haberleri birçok TV izleyicisinin, kendi toplumlarında suç oranlarının normalde olduğundan fazla olduğunu düşünmelerine yol açar (2004: 89). Bu durum Lou'nun daha önce çektiği tüm görüntülerle ve Nina'nın koyduğu "suç dalgası" gibi başlıklarla birlikte düşünüldüğünde, filmin medyanın bu çarpık ve ticari yönlendirmesine güçlü eleştiri getirdiği görülmektedir. Gazeteciliğin hala aldatma, gösteri, yalanlar ve boş şeylere karşı kırılğan olduğunu belirten Daly'nin, "İçerideki ilkesizler haberler yaratarak veya eser hırsızlığıyla sektörü hasara uğratabilirler" (2012: loc. 10150) sözleri bu durumu özetler.

Filmde, medyanın seyircileri "nasıl düşünmesi gerektiği" yönündeki yönlendirmesine vurgu, ev cinayeti haberlerinde sunucuların ifadeleri ve Nina'nın talimatları yoluyla pekiştirilir. Sayın'a göre "nerede durulursa durulsun düz bir yüzey üzerinde yer alan, derinliği kendi mekanında kapsayan ve görüntüyü ele geçiren ön plan, benzeşim ilkesi sayesinde görmekle bilgilenmeyi eşitlemek içindir" (2003: 22). Bu noktada Lou'nun belirttiği senaryo doğrultusunda, "insanın gördüğüne inanması için gözde beliren imgeyle görüleni eşleme" (Sayın, 2003: 24) yöntemi uygulanır. Haberlerde ön planda keskin imgelere yer verilerek gözde beliren imgeyle görülen pornografik imge eşlenir ve üzerine suç haberlerine uygun Kurban Miti haberi yazılarak "zenginlerin evlerinde bile güvende olmadığına" yönelik gördüklerine inanmaları sağlayacak haber kurgusu yapılır. Tıpkı daha önce boğazı kesilen adamın kapkaç suçunun arttığına göstergesi haline dönüştürülmesi gibi evde cinayet haberi de zenginlerin cani yoksullar tarafından katledilişi anlamına dönüşür.

Burada montaj ve üzerine yaratılan hikayenin gerçekleri dönüştürmedeki etkinliği konusu gündeme gelir. Ayzenştayn'a göre montaj, en güçlü öykü anlatma aracı. İki çekim yan yana geldiğinde ortaya iki ögenin basit bir toplamı değil, yeni bir ürün çıkar. Ayzenştayn, gerçeklikten kopmanın, filmsel olmanın tek koşulunun montaj

olduğunu söyler. Ona göre montaj gerçekliği o denli iyi bozar ki gerçekçi bir çekim tavrını benimsemenin hiç önemi yoktur (aktaran Büker, 1989: 7). Kuleşov'a göre de filmin gereci nesnel gerçekliktir ama onu değiştirmek olanaklıdır ve nesnel gerçeklik montajla düzenlenmelidir (aktaran Büker, 1989: 11). Bunun yanında Balazs'a göre tek tek görüntüler yalnızca gerçekliktir. Onlar montajla önem kazanır. Çekimler belirli bir etkiyi yaratmak için yönetmence daha önceden belirlenen bir düzene göre birleştirilir. Çekimlerdeki gizli anlam montajla kıvılcım gibi parlar. Montaj anlatıya biçem, hız, ritim kazandırır (aktaran Büker, 1989: 15). Lou ve Nina temsilinde medyanın elinde gerçeklikle istediği gibi oynayabilme fırsatını veren en büyük araç montajdır. Haber çekimleri, doğası gereği gerçekçi tavrın benimsenmesi gerekliliğini ortaya çıkarır. Ancak çerçeve ve montajla gerçekçi çekilen görüntüler istenilen her türlü bağlama oturtulur, montajla ve eklenen metninle hikayeye dönüştürülür. Lou, daha önce görüntü üzerine odaklandığından bahsederken hem çerçeveleme hem de montajın öneminin farkına varmıştır. Nina'ya ev cinayeti haberinde görüntülerin üzerine kurduğu hikaye ile "tek tek gerçekliğin" sadece cinayet olduğu görüntülerin, montaj ve üzerine yazılacak hikayeye daha büyük bir bağlama yerleştirilebileceğini görür. Çünkü Balazs'a göre arka plan öğesi olarak filmde yer alan görüntüler kültürel örüntünün parçalarıdır. Gördüğümüz şeyler doğal değil kültürelidir. Kültür gözlerimize bir peçe serer (aktaran Büker, 1989: 16). Eklenen metin, Kurban ve Sahtekâr gibi mitlere dayalı haber formatlarıyla ile bu görüntüler kültürel kodlarla birleşerek, daha büyük anlama oturur. Balazs'ın daha çok görüntünün bozuma uğramasından bahseder ama tek tek görüntüler üzerine döşenen metinle görüntüleri bağlamından koparmak da onun aslında biçimini bozmaktır ve bu yolla da görüntüler gerçekliğin yeniden üretimi olmaktan çıkar, yeni kendi gerçekliğini oluşturur. Balazs'ın belirttiği kültürel kodlar ile McChesney ve birçok kesimin vurguladığı basında belirli kesimlere yönelik ayrımcı yaklaşımlar ve devam eden mitler birlikte ele alındığında filmin söylemine göre bugün yapılan habercilik gerçekliğin aktarımından ziyade yeni bir gerçekliğin oluşturulması anlamına gelmektedir.

Ayrıca Lou ile Nina'nın pazarlığında, elindeki güçlü pornografik imgeler ile medyanın beyaz Amerikalı Kurban Miti tercihini bilen Lou'nun Nina'ya emirleri¹⁸ ve

¹⁸ Lou "Nina, senden hoşlanıyorum, birlikte geçireceğimiz zamanları dört gözle bekliyorum ama şunu anlamalısın ki benim istediğim sadece 15 bin değil. Şu andan itibaren çalışmalarımın sunucular ve reklam

Nina'nın da bunlara razı olması, basın sektöründe PR şirketlerinin etkisine, baskınlığına ve haberleri nasıl kendi isteklerine göre biçimlendirebildiklerine gönderme yapar. Çünkü Nina temsilinde medya kazanç getiren pornografik görüntüler için artık dışarıdan görüntü satın almaya daha çok bağımlı hale gelmiştir. Bu da sektörü dışarıdan müdahalelere karşı daha kırılgan yapmaktadır.

Pazarlık sahnesi Campbell'in Kahraman Yolculuğu açısından Lou'nun sınanmalar ve denenmelerden pazarlık yaparak çıktığını, gücü elde ederek artık pazarlık eden değil emreden konumuna yükseldiğini gösterir. Kamera Nina'ya döndüğünde, karenin solunda Lou'nun omzu, sağında Nina'nın yüzü vardır. Lou'nun hem görüntüsel hem de söylemsel olarak altında kalan Nina verilir. Nina, hiçbir şey söylemeden yarı şaşkın yarı hayran yarı da çaresiz Lou'ya bakmaktadır. Böylelikle Lou'nun zorla elde ettiği Tanrıça'nın da gönlünü almaya yakındır. Kamera Lou'ya döndüğünde, derin rahatlamış nefes alan Lou sakinleşerek, "Dolayısıyla, Sana ne diyeceğim. Moonpark'ta minibüs kazası vardı bu gece. Açıkçası birkaç serbest muhabir. Bu normal bir gecede ilk haber olabilir ama bunu ücretsiz verebilirim size. Ne diyorsun, anlaştık mı?" der. İkilinin bakışı iş ve tutku karışımı bir kavganın anlaşma şekli gibidir. Anti kahraman, ödülüne artık çok yaklaşmıştır.

Nina'ya direktif verdiği sahne, ona giderek yaklaşan açılarla birlikte ele alındığında anti kahraman artık kanalın içine tamamen nüfuz etmiştir, sahtekârlıklarla ve kural tanımamazlıkla geldiği noktada dolunay halini yaşayan canavar artık kafesten çıkmıştır ve Nina ve diğerleri artık onun elinde ve emrindedir. Nitekim bir sonraki sahnede Nina'yı Lou'yu ekiple tanıştırırken görürüz. Greimas açısından da artık Lou Edim evresindedir. Arayan Özne, kendindeki en büyük eksiklik olan "gücü" artık tamamen eline geçirmiştir. İsteklilik kipi devamlı yükselen ve etrafındaki tüm süreçleri – Loder'in işi büyütme teklifi dahil - kendi bilgi kipi için değerlendiren Lou,

altyazılarında belirtilmesini istiyorum." Lou bir iki adım daha atarak kapıyı geride bırakır ve sesini yükseltip hızlı konuşarak emretmeye başlar: "Şirketimin adı Video Haber Prodüksiyonu, profesyonel haber toplama servisi. Bu şekilde okunacak ve söylenecek." Sonrasında birkaç adım daha kameraya ve Nina'ya yaklaşır ve "Bunun yanında bir sonraki aşamaya gidip ekibinde tanışacağım, kanal yöneticisi, direktör ve sunucularla ve kendi kişisel ilişkilerimi kuracağım onlarla. Onlarla bu sabah buluşmak istiyorum. Sen de beni alacaksın ve onlara Video Haber Prodüksiyon'un sahibi ve başkanı olarak ve onlara benim diğer başka çalışmalarımı hatırlatacağın." Lou, ses tonunu biraz daha yükselterek ve konuşması hızlanarak devam eder: "Daha da bitmedi. Fiyat üzerine tartışmalarımızın da bitmesini istiyorum. Bu zaman kazandıracak bize. Ben bir fiyat benim en düşük fiyatım diyorsam, o benim en düşük fiyatım olacak. Bilmelisin de ben hangi rakama varırsam da gayet dikkatli varırım." Sonrasında Nina'ya ve kameraya iyice yaklaşır, artık omuz çekim hizasındadır ve masaya dayanan Nina'ya göre daha yukarıdadır: "Şimdi, ben bunları istiyorum dediğimde, ben bunları istiyordum ve bir kez daha sormak zorunda kalmamalısın. Son bir şey daha istiyorum senden Nina, senin apartmanında biz yalnızken ben ne istiyorsam onu yapacaksın, en son zamandaki gibi değil."

engelini aştıktan sonra iş büyütme planının ikinci aşamasına geçen Lou, “Dehşet Evi” haberinin devamı niteliğinde haber yakalama peşindedir. İnternette arama yaparak evden kaçan arabanın plakasından adresini bulur. Lou’nun zanlılara kolayca ulaşması, aslında internet ortamında herkesin gözetlenebildiği ve kimsenin “avcı”lardan kaçışının ve saklanmasının mümkün olmadığına yönelik de bir vurgudur. Nitekim zanlıların ev adreslerine gitmek için yola çıkan Lou, Rick’i arabayla aldığı anda, “Evdeki bir kişi yaşıyordu, o kısmı kestim. Arabalarında ayrılan adamların olduğu yeri de kestim. Onların ismi ve adresi var. Şimdi oraya süreceğiz. Arabayı kullanan adamı bulacağız” der. Çünkü şirket hedefli yolculuktaki son aşamada Lou’nun bir Yardımcı’ya ihtiyacı vardır. Rick’in polisin aranması gerektiği itirazı üzerine Lou, “Arayacağız, ama doğru zamanda” ifadesini kullanır. Rick’in “Ne yapmak için?” sorusuna ise Lou, “Ben genellikle iş planlarımı senle paylaşmam ama şirketin bir sonraki üst seviyeye çıkmasını sağlayacak kadar paranın kazanılacağı o an geldi. Bu kritik anı yakalamalıyız. Rick, seni bu fırsatı değerlendiren takımın parçası olmaya davet ediyorum” der. Lou, suçluları “daha ilginç bir ortama girdiklerinde” ihbar etmeyi ve o sırada videoya çekmeyi tasarlar. İlginç ortamdan kastı da şöyledir: “Biz nereyi istersek orayı. Yapacağımız şu: Evden çıkmasını bekleyeceğiz ve onu takip edeceğiz. Adam daha iyi ve popüler mahalleler olarak düşünülen bir yere gittiğinde onun yerini polise bildireceğiz. Adam vahşi, aranan suçlu. Barışçıl bir şekilde teslim olacağını sanmıyorum”. Lou, yine pornografik imgeler aramaktadır.

Rick’i bu işe ikna etmek isteyen Lou, onu olmayan şirkete başkan yardımcısı yapar. Lou, rakam söylemesini isterken, 100 dolar bile diyemeyip ağzından 75 dolar çıkan Rick, sonrasında rakamı artırma pazarlığını tekrar başlatamaz. Ancak adamların başına ödül konulduğunu ve bundan pay alamayacağını, ardından da Lou’nun çatışma çıkabilecek bir alanda adamları ihbar edeceğini öğrenen Rick, daha çok para istediğini söylerken Lou, onu işten atmakla tehdit eder. Lou ile Rick arasındaki diyalog gelecekte Rick’in başına geleceklerin habercisi olur²⁰. Rick,

Lou: “Suç mahalli olduğunu bilmiyordum.”

Dedektif: “Ne olduğunu biliyordun”

Lou: “Alarmın bir kişinin başının belada olduğunu göstergesi olduğunu biliyorum.”

Dedektif: “ve bunları gösterilmesi için TV’ye sattın”

Lou: “Biz profesyonel haber toplama servisiyiz”.

Dedektif: “Gittiğinde ne gördün?”

Lou, iki adamı gördüğünü belirtir bir de SUV araç gördüğünü belirtir ama kişileri tarif edemeyeceğini karanlık olduğunu söyler, plakayı gördüğünü inkar eder. Video çekimini de ancak eve girdikten sonra başladığı yalanını söyler.

Dedektifin videonun kopyasını istemesi üzerine Lou, “Bunu size vermek zorunda mıyım?” der, dedektif de “Vermemen için bir neden var mı” diye sorar. Lou, “Hayır hayır size bir kopya hazırlayım” der.

²⁰ Lou, “Bir işi arzulanır kılan sadece o işin getirdiği para değildir, Rick. Sen büyüyen bir işin temelinden varsın. Senin ödülün kariyer”.

Lou'yu tehdit etmiştir ve ilk kez biri Lou'nun elindeki pazarlık payını almış, Lou karşıdakinin talebine razı olmuş (veya görünmüştür). Bu anti kahraman ve Arayan Özne için hedef yolunda önemli bir ket anlamına gelmektedir. Zararsız ve itaatkar oldukları açıkça görülebilen kimi insanlar birinin önünde durur; o kişi onun maskesini yırtar ve düşmanın yüzünü ortaya çıkarır (Canetti, 1992/1998B283). Rick, Lou karşısında bu hatayı yapmıştır. Dolayısıyla avcı, yeni dönüşüm ve maskelerle bu engeli ortadan kaldırma yoluna gidecektir.

Adamların yemek için bir mekana girdiğini gören Lou, 911'e ihbarda bulunurken şüphelilerin silahı olduğunu da ekler. Rick restoranda insanlar olduğuna dikkati çekerken, Lou soğukkanlı şekilde altı kişi saydığını belirtir. Rick, olası çatışmada insanların ölebileceğinden endişe ederken Lou, haber için doğabilecek yüksek ölü sayısı ve kan ile pornografik imgelerin kışkırtıcılık derecesine bakmaktadır. Lou için önemli olan tek şey, işini kurmak için gereken finansal desteği sağlamaktır, bu da sadece kendisinin yakaladığı pornografik imgeleri artırmaktan geçmektedir. Bu yolda canavar için restorandaki ölebilecek altı kişi sadece "sivil kayıp" olacaktır. Aynı zamanda hayatta kalanın karşılaştığı ölü yığınları ne kadar büyükse ve onlarla ne kadar sık karşılaşırorsa onlara duyduğu gereksinim de o kadar ısrarcı olur (Canetti, 1992/1998:228) çünkü bu hayatta kalma ve ölenin dehşetinin kendisi de pornografi yaratmakta, bunu izleyen daha çok bu imgelere açlık ve istek duymaktadır. Bu durum ticari basının suç haberlerinde teşhircilik isteğine de göndermede bulunmaktadır. Lou, aynı şekilde kendi çıkarları için çalışanını da

Rick, küfrederek "Saçmalıktan bahsediyorsun ve bunun bir parçası olmama bekliyorsun"

Lou, "İnsanları bir şey yapmaya zorlayamam, Rick. Bunu yapmada tercih senin ve yapmazsan da benim bir tercihim var"

Rick, "Beni kovmakla mı tehdit ediyorsun? Benim de elimde bir şey var. Suçluları ihbar etmemek ve sırf videoya kaydetmek için onların bir şey yapmasını beklemek, bunlar kanuna aykırı. Eminim polis bunlarla çok ilgilenir. Daha çok para istiyorum".

Lou, "Müzakereyi tekrar başlatabilirim Rick ama hatırlamanı isterim ki iş senin iş ününe geldiğinde, bazı şeyleri geri döndüremezsin".

Rick, "Bu akşam ne kazanacaksak yarısını istiyorum".

Lou, "Bu rakama nerden vardın?"

Rick, "Burada oturan iki kişi var: yüzde 50-50"

Lou, "Ben 10 bin diyorum"

Rick, "Bunda rakamı sen belirlemiyorsun. Yarısını istiyorum"

Lou, "Eğer pazarlık yapamayacağımızı söylüyorsan, sanırım sana yarısını vermeliyim"

Rick, "Tamam o zaman, şimdi iyi hissedebilirim." diyen Rick, rahatlamanın ve kazanmanın verdiği gururla Lou'yu eleştirmeye başlar: "Hiçbir zaman bunun problem olduğunu anlayamadın. İnsanları işin içine çekiyorsan, onlarla insan gibi konuşmalısın. Bu sana gelecekte yardım eder kardeşim. Çünkü senin hakikaten bazı şeylere ciddi anlamda garip bakışın var. Bunu sen de biliyorsun. Sen derdini biliyorsun, insanları anlamıyorsun"

Lou, bu sırada kafasını sallar.

tehlikeye atmaktan kaçınmaz. Rick'e arabadan inip köşeden videoya almasını ister ve Rick'in itirazlarını kabul etmez. Bu noktada önceki diyalogda Lou'nun "insanlarını anlamadığını" söyleyen Rick'e yanıtı önemlidir: "Belki de benim insanlarla problemim onları anlamamak değil de onları sevmemektir. Hadi ben bunu yaptığın için seni incitmek zorundaysam? Fiziksel olarak. O zaman bir şeye katılmaya karar verip sonrasında kritik bir anda geri çekilmenin hata olduğunu anlardın. En açık şekilde söyleyebileceğim bu." Bu sırada Lou'nun arkadan karanlık çekimi ve sadece gözlerinin görünmesiyle mani hali ve canavarlaşmasını hissettirir. Bunun üzerine Rick arabadan iner ve kamerayı alır. Sahtekârın tüm özelliklerine sahip Lou, tamamen kendi çıkarları ve arzuları odaklı yaşayan, özünde yarı canavar yarı insandır. Zalimliği o kadar üst seviyelerdedir ki, şirketleşmesinin önünde engel gördüğü herkesi ortadan kaldırabilir, masumların ve polislerin ölmesine ortam hazırlayabilir. Lou'nun insanlara getirdiği tek şey Sahtekâr olarak acıdır.

İki polisin ardından iki polisin daha olay yerine gelmesi üzerine Rick, olacıklardan endişelenirken Lou soğukkanlı şekilde avını bekler şekildedir. Seyirci olayları hem yönetmenin kamerasından hem de yakın plan Lou ve Rick'in kameralarından izler. Çatışma ise sadece Lou'nun kamerası vasıtasıyla perdeye gelir. Böylelikle izleyici de tıpkı "Dehşet Evi"ndeki gibi Lou'nun pornografik imge yaratımına ve bunu yaparken insanların kurban edilmesine tanık olur.



Resim 2.22. Seyircinin Lou'nun kamerasından tanık olması

Kovalamaca başladığında ise Lou, soğukkanlı, "Çektin mi?" diye sorarken Rick, "Orada ölen insanlar var" yanıtını verir. Burada Lou'nun soğukkanlı imge avcılığı daha net belli olur. Ardından takip sahnesinde birbirine çarpan polis aracı ile kaçan adamın aracı devrilir. Arabadan çıkan Lou, araçtaki kaçağa bakar ve Rick'e "Adam ölü, gel çekimini yap" der. Rick de güvenli şekilde arabadan çıkıp hızlı hızlı gelir. Lou, "Elini titretme", "Zoom yap" diye talimat verir o sırada. Rick, adamın arabasının önüne geldiğinde adamın gözlerinin açık ve canlı olduğunu görür. Adam elindeki silahı kaldırıp Rick'i vurur. Bu sırada kamera Rick'in arkasında, polis aracının yanına saklanmış Lou'yu gösterir. Lou, tüm bunları videoya kaydetmektedir. Canetti'ye

göre hayatta kalmanın en alt biçimi olan öldürme işlevinde, hayatta kalan öldürdüğünden bir parça alabilir çünkü bu ona hayatta kaldığını ve gücünü hatırlatacaktır (1992/1998: 226). Lou, hayatta kalmanın iktidarını Rick'i kameraya çekerek yapar. Araçtan çıkan adam Lou ile uzaktan göz göze gelir. Onu vurmak yerine arkasını dönüp kaçmaya çalışan adam gelen polis tarafından öldürülür.



Resim 2.23. Rick'in ölümünü ayarlama ve ardından onu çekme sahnesi

Lou, bu sefer yerde yatan Rick'i kayda alır. Ardından şu diyalog geçer:

Rick, "Onu gördün"
 Rick'e elindeki kamerayla tepeden bakan Lou, "Şirketimin başarısını güvenilmez bir elemanla riske atamam"
 Rick, "Sen delisin"
 Lou, "Benim pazarlık gücümü elimden aldın. Onu bana karşı kullandın. Bunu tekrar yapabiliirdin, itiraf et"
 Rick, "Bilmiyorum, bilmiyorum"
 Lou, "Ben biliyorum, ben biliyorum"

Rick gözlerini kapatır, Lou, onun başından sessizce ekipmanı toplar. Canetti'ye göre hayatta kalanın öldürdüğü adamlarla yüz yüze geldiği an onu özel bir güçle doldurur. Bununla karşılaştırılabilecek hiçbir şey yoktur; bu kadar çok tekrar gerektiren başka hiçbir an da yoktur (1992/1998:226). Lou'nun elindeki en büyük güç pazarlık gücüdür, tüm tehditlerini ve yükselmelerini bunun üzerinden yapar Lou ve bu noktada karşısında duran kişileri de yok eder. Lou, Rick'e "Biliyorum" der çünkü kendisi zaten hep bu yoldan gitmektedir. Çünkü "bir despot her zaman daimi ikiyüzlülüğünün bilincindedir ve bu yüzden de her zaman başkalarından aynısını bekler" (Canetti, 1992/1998:283). Rick'in pazarlığın gücünü kavraması halinde artık onun üzerinde tahakkümünü kuramayacağını ve onu her daim kendisine karşı kullanma kavrayışına vardığını farkındadır. Rick'in ölümüyle Lou, "bu özel gücü" tekrar kendine alır. Ayrıca bu sahne, hikayelerde kralın veya yöneticinin bir davet verip en beklenmedik anda düşmanı yok etmesi gibidir. Canetti'ye göre despotun yeterince hızlı hareket edip düşmanın kaçmasına izin vermemesi gerekir (1992/1998: 283). Lou için kendi çıkarları ve şirketleşmesi yolunda yoluna çıkan her engel ve pürüz ortadan kaldırılması gereken bir nesnedir ve düşmanın kaçmasına izin vermez. Lou'nun her şeyi kapitalist sistemin şirketleşme çıkarları

üzerine kuruludur: “Şirketimin başarısını güvenilmez bir elemanla riske atamam”. Kapitalist düzenin girişimcisi Lou, basın sektöründe büyümek için de haber için kendi elemanını öldürtmeyi ve bunu kayda almayı bile soğukkanlılıkla yerine getirebilmektedir. Çünkü Lou için Canetti'nin deyişiyle (1992/1998: 226) “zafer ve hayatta kalma, tek ve aynı şeydir”. İçinde yaşadığı sistem, internette öğrendiği iş kurma eğitimleri, onun için her şeyi çıkarları için kullanması veya yok etmesi gereken nesnelere dönüştürmüş, insani tüm yönlerini saf dışı bırakmıştır. Bu bir yandan sisteme bir yandan da internetin yarattığı izole bireylerin duygusuzlaşmasına ve mekanikleşmesine bir eleştiridir.

Canetti'ye göre insan, kendine karşı çıkan her şeyi haşarat olarak görmeye kendisini ikna etmiştir ve yararlanamadığı hayvanların hepsini böyle değerlendirmiştir ve insanları hayvana indirgeyen ve onları ancak daha aşağı bir türe ait kabul ederek yönetmeyi beceren despot, yönetilecek niteliği bile taşımayanları haşarata indirger ve milyonlarcasını yok ederek ortadan kaldırır (1992/1998: 359). İktidar mücadelesinde Lou için Nick de Lou'ya karşı çıktığı ve ondan yararlanamadığı bir vasa büründüğü andan itibaren bir haşarattır. Böylelikle despot, “yönetilecek niteliği bile taşımayan haşarata” ortadan kaldırır. Ancak onu sadece ortadan kaldırmakla da kalmaz. 21. yüzyıl insanı ve medyasının yeni düzenine uygun olarak bu yok edilişi bir seyirlik nesne, hatta pornografik imge haline dönüştürür. Böylelikle bir yandan “haşarata”ın varlığı sona erdirilirken bir yandan da bunun kapitalist kazancı sağlanır. İktidar çift yönlü kendi gücünü artırır. Bunun yanında Canetti, bir despotun, kendi içindeki kötü niyetinin her zaman farkında olduğuna ve bu yüzden kötü niyetli değilmiş gibi davranmak zorunda kaldığına işaret eder. Maskeyi takan maskenin düşürülmesinden korkar. Maske asla düşürülmemeli ve asla çıkarılmamalıdır. Maskeyi takan ona ne olabileceği konusunda her türlü endişeyi duyar (Canetti, 1992/1998: 372). Ancak Canetti'ye göre despot herkesi böyle kandıramaz. İktidar sahibi olmayı arzulayan ve despotun iktidarını kabul etmeyen, kendilerini despotun rakipleri olarak gören başkaları hep vardır. Despot bunlara karşı her zaman tetiktedir çünkü onun için potansiyel tehdit oluşturur (Canetti, 1992/1998: 373). Kameraman Loder rakip konumunu güçlendirdiği, Rick de Lou'nun elindeki pazarlık gücünü aldığı anda artık despot için tehdittir. Bunlar, Lou'yu maskesini düşürmekle tehdit ettiği veya maskenin ardındakini görebilme ihtimalini yarattığı anda yok edilmesi gereken bir

ava dönüşür. Çünkü despot “başkalarındaki, kendisinin zorlamadığı bütün dönüşümlerden nefret ederler. Yararlı bulduğu insanları terfi ettirebilir ama gerçekleştirilen sosyal dönüşüm mutlak surette aynı olmalıdır: orada durmalı ve bütünüyle onun iktidarı altında kalmalıdır. İnsanları ister yükseltsin, ister alçaltsın yerleri o belirler, hiç kimse kendi başına hareket etme cüretini göstermemelidir” (Canetti, 1992/1998: 373). Nitekim Lou, kendisine yardımcı olması için Rick’i önce “terfi ettirirken”, hala ondan beklentisi “kendi başına hareket etme cüretini gösterememesidir”. Ancak ne zaman ki Rick ona karşı çıkmaya, pazarlık ve hatta tehdit etmeye yönelir, işte o zaman “despot da bu insanların maskesini indirerek onları zararsız hale getirebilir, işine gelirse hayatlarını o an için bağışlayabilir ama yeniden öyle değişmiş gibi yapmamalarına dikkat edecektir; onların gerçek yüzünü imgeleminde açıkça korur” (Canetti, 1992/1998: 373). Lou, Rick’in canını işine yaradığı “o an” için “bağışlarken” ilk fırsatta cezasını verir. Bu noktada da “maskeyi düşüren bu işe, içine girdiği bütün metamorfozları konu dışı şeyler olarak küçük görerek korkunç bir güvenle girer” (Canetti, 1992/1998: 373). Lou’nun Rick’i ölüme götürdüğü sahnelerdeki “korkunç güveni” ve Rick’i “küçük görmesi” dikkati çeker.

Ayrıca maskeyi düşürenin, maskenin ardında ne bulacağını kesinlikle bilmesi, bu işlemin doğasının bir kısmını oluşturur (Canetti, 1992/1998: 373). Diyalogda Lou’nun onun tekrar pazarlık gücünü elinden alabilecek bir adım atabileceğine yönelik iddiasına Rick’in “Bilmiyorum” cevabı karşısında Lou’nun söylediği “Ben biliyorum”dur çünkü despot, maskeli avcı, maskesini düşürdüğü haşaratın ardında olanı, içinde yatanı kesinlikle bilmektedir. Kendisi de benzer yollardan geçmiş, devamlı maske takan bir biçim değiştiricidir. Karşısındakinin bir kere biçim değiştirmeyi ve elindeki gücü (pazarlık) hissettiği anda her zaman bu gücün kullanma yoluna gideceğini bilmektedir. Maskeli avcı, maskeleri artık tanımaktadır. Ancak burada dönüşümün önemli bir noktası vardır ki başlangıçta bu simülatif/dissimülatif avcı, zaman ilerledikçe maskeli avcıya dönüşür. Aslında maske her zaman Lou’da vardır, bunu dönüşümün simülasyon aşamasında da gösterir ancak “görünüm ve gerçekliğin birbirinden farklılığı tam olarak maskede gerçekleşir” (Canetti, 1992/1998: 366). Dolayısıyla dönüşümün tamamen maskeye dönüşmesi, Lou’nun gece haberciliğinde giderek yükselmesiyle, başka bir ifadeyle Arayan Özne olarak gücü elde ederek iktidarı ele geçirmesiyle görülür. Canetti,

“Her avcının kendisi ve silahı üzerinde denetimi vardır demiştik ama maskeli bir avcı ayrıca temsil ettiği hayvanın figürünü de denetler; bu her ikisi üzerinde de sürekli uyguladığı bir iktidarı vardır” der (1992/1998: 365). Lou, kaza haberinde yaralının çerçevedeki konumunu değiştirmesi, bunu Nina ile sohbetinde odak ve çerçeveleme vurgusu ve sonrasında çerçevelemeyle ve montajla tamamen oynamasıyla geldiği maske halini gösterir. Arayan özne dönüşüm sürecinde, içsel dönüşümle olgunlaşma evresine girmez, çünkü maske içsel dönüşüm getirmez, bu nedenle de sahtekârın kılık değiştirmesi ve dönüşümü, simülasyon ve maskeleyen evrelerinde gerçekleşir ve sadece içindeki “canavar”ı büyütür. “Maskeli avcı adeta aynı anda iki yaratıktır, amacına ulaşana kadar da her ikisini sımsıkı elinde tutar” (Canetti, 1992/1998: 366). Lou, zafere ulaşıp, yolculuğunu tamamlayana kadar bu iki yaratık konumunu giderek artıracak, pekiştirecek ve iktidarını olumlayacak şekilde sımsıkı elinde tutar. Bu noktada “avcının varlık bulduğu iki yaratıktan, zararsız ve dost dışarıdadır ve kendisini ancak son sahnede açığa vuracak olan düşman ve ölümcül içeridedir” (Canetti, 1992/1998: 366). Canetti’nin bu tanımlaması Lou’nun Loder ve Rick’i ortadan kaldırdığı sahnelerde aynı şekilde vücut bulur ve gerçeğe dönüşür.

2.9. Mitik Final: Gece Solucanlığından Kapitalist İş Adamına Dönüşüm

Rick’i öldürmesine, birkaç polisin yaralanmasına veya ölmesine neden olmasının hemen ardından kanala geldiğinde Lou, çok mutludur, herkesle merhabalaşır, sunucularla şakalaşır. Onun için, insan hayatlarının kaybolmasının önemi yoktur. Hatta bu, şirketleşmesi yolunda Loder’a tuzak kurduğunda söylediği gibi “satılabilecek bir parça/malzemede”dir, aynı zamanda izleyicinin bakışını tamamen ele geçirecek kadar etkili bir pornografik imgedir. Çünkü “hayatta kalan, yalnızca hala orada bulunduğu için kendisinin ölenlerden daha iyi olduğunu hisseder. Diğerlerinin arasında kendisini kanıtlamıştır, çünkü düşenler artık yaşamamaktadır, bunu sık sık başaran *kahraman*’dır (Canetti, 1992/1998:227). Lou ise bunu kahramanlık değil sahtekârlıkla yaparak tüm kahraman mücadelelerinin erdemini kırar.

Lou, montajla Rick ile konuşmalarını kesmiştir. Nina ile Rick’in ölümünü izledikleri sahne dikkati çekicidir. Fonda ölmeden önce kameraya bakan Rick, sahnenin

ortasına yerleştirilmiştir, önde ise sağda Lou, solda Nina karşılıklı durmaktadır. Lou, Rick'in ölümünün dramatik anını bir röntgenci edasında çekerek, onu pornografik imgeye, seyirciyi de röntgenciye dönüştürür ve her ikisini de bakışın nesnesi kılar. Aslında filmin kendisi de Rick'in bakakalan gözlerini fonda perdenin ortasına fona yerleştirerek aynı işlevi sinema salonundaki seyirci üzerinde gerçekleştirerek çifte pornografi ve çifte röntgencilik yaratır. Seyirci, iki kez bu imgeye maruz kalmıştır, birincisi yönetmenin kamerasından Rick'in ölüm sahnesi, ikincisi de Lou'nun kamerasından gözleri açık kalan Rick sahnesidir. Ev cinayetindeki görüntüleri sinema salonundaki seyirci sadece Lou'un kamerasından izlerken, yönetmen Rick'in ölümüne vurgu yapmak için bize bunu iki kez çift dikiş atarak izlettirir. Burada aslında yönetmenin imgenin pornografikleştirilmesini bir yanda artırırken, bir yandan da buna keskin eleştiri getirdiğini görürüz. Çünkü Rick'in hala açık kalan gözlerle keskin bakışı, Nina ve Lou'nun arkasından hem onlara hem seyirciye canlı gibi bakması, bir yandan onu pornografik imge yaparken diğer yandan da buna isyanını simgeler, özne hala açık gözlerle kendisinin bir özne, bir gerçek, bir insan olduğunu anlatmaya çalışır ve nesneleşmeye meydan okur. Bu aynı zamanda yönetmenin suç, dolayısıyla reyting haberciliğinin pornografisine isyanını simgeler.

Aynı zamanda bu trajedi sahnesi çıkar "aşkı" sahnesi gibidir. İkili bu vahşet ve kan karşısında o kadar mest olmuştur ki, yumuşak ve hafif ses tonunda, romantik bir iş pazarlığı yaparlar:

Nina: "O senin ortağın değil mi?"

Lou: "Evet o"

Nina: "Afallamış durumdayım, yani inanılmaz bir şey"

Lou: "Teşekkürler"

Nina, çok etkilenmiş, büyülenmiş ve hatta memnun olmuş tarzda: "Kastım... İnanılmaz".

Lou: "Teşekkürler"

Nina: "Ben teşekkür ederim, bunu bana getirdiğin için"

Lou: "Rica ederim"

Nina: "Onu istiyorum, açıkça"

Lou: "Ne kadar istiyorsun"

Nina: "Sen söyle".

Bu Nick'in gözlerinin açık kaldığı son sahnenin önünde flört şeklindeki diyalog, Nina ve Lou'nun acımasız karakterlerini yansıtmakla kalmaz, basın sektörünün acımasızlığını gösterir. Olabilecek en dramatik sahne ikiliyi birleştirmiş, Lou'nun

sonunda Tanrıça'nın "günlünü alması"nı sağlamıştır. Artık Lou, Tanrıça'nın sunduğu "yaşama" tamamen sahip olacaktır.



Resim 2.24. Stüdyoda arkada gözleri açık bakan Rick, önde Lou ve Nina bakışırken

Dedektifler kanala gelir ve tüm kaydın kopyasını ister. Dedektif, hastanede ağır yaralı bir polis olduğunu, iki ölü ve ayrıca dört yaralı daha bulunduğunu söyler. Tüm bunlara sebep olan Lou'dur. Bu sırada Frank, Nina'ya evdeki vurulma olayının aslında ev baskını değil, uyuşturucu kaçakçılığı olduğunu belirtir. Ancak Nina bu bilgiyi kullanmayı reddeder ve "Hikaye, banliyöleri yerel suçların sardığı. Masum kurbanlar. Hikaye bu" der. Basın stereotip oluşturarak kendi kurguladığı suç haberleriyle toplumda sanal gerçeklikler yaratmaktadır ve artık gerçeklik bilgisi bile bu işleyen çarkı durduramamaktadır. Frank'in şaşkın şekilde "Aman Allah'ım Lou gibi konuşuyorsun" ifadesi üzerine Nina, "Lou'nun hepimize biraz daha yükseğe ulaşmak için ilham verdiğini düşünüyorum" yanıtını verir. Böylece Campbell'in, "bütün engeller ve devler aşıldığında gelen en son macera olarak başarılı kahramanın Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği" (1968/2010: 125) öngörüsü gerçekleşir. Sahtekâr Lou, yolculuğunun sonunda ilham verici kahramana dönüştürülmüştür. Lou, geçirdiği tüm süreçler sonunda birinci ana özelliği olan sahtekârlıkları için cezalandırılmak yerine ödüllendirilmekte, sistemin içine daha çok dahil olmakta, kapitalist düzen içinde rahatlıkla yükselbilmektedir. Bu aynı zamanda kahraman ile Tanrıça'nın birleşmesinin ifadesidir. Campbell'a göre eğer kahraman Tanrıça rehberin arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilinen, her türlü sınırlamadan kopacaktır. Kadın duyusal maceranın yüce zirvesine götüren rehberdir. Onu olduğu gibi, gereksiz velveleyle değil de gereksindiği kibarlık ve kendine güvenle görebilen kahraman, gizil olarak kral, onun yarattığı dünyanın ölümsüz Tanrısı'dır (1968/2010: 133-134). Nina'nın pornografik imgelere dayalı haber anlayışına adapte olan Lou, onun arzusuna uyarken, rehber de kahramanın arzularına boyun eğmiştir, bu sayede "her türlü sınırdan" kopacaktır, buna gazetecilik ilkeleri ve insanlık, insani duygular, gerçek aşk dahil. Bu noktada ikisinin bir arada kuracağı "krallık"ta,

Tanrıça'nın yanında Lou, onun "ölümsüz Tanrısı" olur. Kendi basın krallıklarını kurarlar. Nitekim sonrasında gelen sahneler bu erginlenme ve sonu destekler.

Dedektif, karakol sahnesinde Lou'yu suçlayabileceği hiçbir somut kanıt bulamaz ama Lou'ya da inanmamaktadır. Dedektif, özellikle ortağı Rick'i olay yerinde bırakıp görüntüleri yayınlamakla uğraşmasını eleştirirken Lou, "O sevdiği şeyi yaparken öldü" yalanını söyler. Dedektifin "Sen de onu ölümlerine videoya çektin" ifadesi üzerine Lou, "Bu benim işim, benim yaptığım bu. Beni görüyorsanız, hayatınızın en kötü gününü yaşadığınızı söylemek isterim" der. Evet, Lou artık sermayesi ve şirketi için önüne gelen herkesi yok edebilecek kana susamış bir canavar ve ölüm meleğidir. Dönüşüm tamamlanmıştır. Lou'nun gece solucanı olması karakterine uygun olarak gece onunla karşılaşmak demek, öldüğünüz veya ölmek üzere olduğunuz anlamına gelmektedir çünkü pornografik imge avcısı ölüm meleği olarak sizin peşinize düşecektir. Bu söylem aynı zamanda basına yapılan güçlü bir eleştiridir ve basının, insan hayatlarını yok eden ve yok edilmesini bir malzemeye, sermayeye dönüştüren endüstri olduğu anlatır. Bu sırada kamera, Lou'yu polis kamerasından gösterir. Cümlesinin sonunda kameraya bakan Lou gülümser. Haber bültenlerinde gördüğümüz, kameradaki işte bu canavardır. İnsanları ve olayları şekillendiren, gerçekleri çarpıtan ve bunları seyirciye paket olarak sunan ve bunu yaparken duyarsızlaşan canavarlardır ekranda izlenen. Sayın, bakışın iktidarının, dolanıma sokulan her imgede güçlü bir biçimde varlığını sürdürdüğünü belirterek, şunları kaydeder:

"Nitekim kendini görünmez bir güç merkezi kıldığı sürece her şeyi gören yanılısamı sunan iktidarın gözünden kaçmaya kadir ve imgeselleşmeye meydan okuyan saklı mekanları araştırmanın olanaksız olduğunu söyler Foucault. Orakta merkezlenen bakışın her yere sızdığı, inanılmaz bir denetim mekanizmasına dönüştüğü bu türden bir panopticum'da iktidara dair imgelerin denetiminden ve pornografisinden kaçmak, ne türden bir direniş stratejisi gerektirir? Panotikum karşısında kişi, kendine bakılıp bakılmadığını bile bilmemektedir" (2003: 13).

Lou'nun kameraya ironik bakışı ve "Beni gördüğünüzde" diye sözlerine başlaması bunu yansıtır. Lou'nun bu sözleri aynı zamanda dönüşümde maskenin yasa koruyucuların bile ulaşamayacağı bir kılık değişimine yol açtığını gösterir. Canetti'ye göre maske, dönüşümün diğer bütün sonuç durumlarından katılığıyla

ayrıt edilir. Çeşitlilik gösteren ve sürekli değişim halinde olan yüzün yerine maske tam zıddını, mükemmel sabitlik ve aynılığı sunar. Maske bir sonuçtur (Canetti, 1992/1998: 370). Maskenin ardında da başka maskeler bulunabilir. Maskenin asıl işleyişi dışa dönüktür, maske bir figür yaratır. Dokunulmazlık taşır ve kendisiyle izleyici arasına mesafe koyar (Canetti, 1992/1998: 371). Tam olarak bilinmemesi gereken bir tehditle yüküdür. Maskenin yarattığı etkinin kuvvetinin bir kısmı arkasında ne bulunduğu dair hiçbir şeyi açığa vurmamasında yatar (Canetti, 1992/1998: 371). Artık Lou maskeleri o kadar kolay değiştirmektedir ki dokunulmazlık yüklenmiştir. Bu durum da Lou'nun, rahatça polis merkezinden çıkıp gün başladığından içindeki canavarı saklamak için gözlüğünü takması ve artık yükselmesinde önünde hiçbir engel kalmamasıyla gösterilir. Zafer onundur, tüm suçlarına rağmen polisin yanından geçer gider.



Resim 2.25. Lou karakolda kameraya bakarken ve ordan ayrılırken

Nitekim Arayan Özne olarak istek, bilgi ve maskenin de dokunulmaz hale gelmesiyle gücü tamamen ele geçiren Lou, artık Greimas'ın da Tanınma ve Yaptırım²¹ evresindedir. Fonda Lou'nun "Tebrikler" sesi duyulur. Kamera geceye bağlanır. Önce omuz çekiminde karşıdan Lou gösterilirken daha sonra geniş açıda Lou'nun karşısındaki alan kesmeyle gösterilir. Ekranda ortada sırtı dönük Lou'nun karşısında genç bir kadın ve iki erkek ona hayran şekilde bakmakta, onların arkasında da üzerinde Video Haber Prodüksiyon yazan iki siyah iş araçları durmaktadır. Kırmızı ve spor araba artık siyah minibüslere dönmüştür. Loder'in bütün büyüme planlarına artık Lou sahiptir. Lou bireysel çalışmaktan, işin sonunda şirketleşmeye gitmiştir. Şirketleşen Lou, çalışanlarına konuşma yapar²². Kariyeri için her şeyi yapan Lou, artık diğerlerine de istediği her şeyi yaptırabilecek

²¹ Kıran ve Kıran'a (2003:250) göre, bu aşamada özne nesneye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumunu gözlemler. Gönderici ise dönüşümlerin doğruluğunu, gerçekliğini değerlendirip özneyi, yapılan sözleşme uyarınca ya ödüllendirir ya da cezalandırır.

²² "Üstün kişisel becerileriniz ve işe alma kurulunun değerlendirmeleri sonucunda Video Haber Prodüksiyon'a seçildiniz. Öyle umuyorum ki çalışkanlığınız ve bağlılığınız sayesinde stajyer programını başarıyla bitirip tam zamanlı bir VPH çalışanı olarak kariyer hedeflerinize emin adımlarla ilerleyeceksiniz. Tecrübelerime dayanarak söyleyebilirim ki, kariyer basamaklarına hızla tırmanmanın yolu dikkatlice dinlemek ve emirlerime uymaktan geçiyor. Muhakkak ki emin olamadığınız ve kafanızın karıştığı zamanlar olacak. Ama şunu unutmayın: Kendim yapmayacağım hiçbir şeyi sizden istemeyeceğim"

konumundadır. Campbell'in yolculuğunda ödülünü alan, zirveye ulaşan Sahtekâr, kapitalist sistemin saygın iş adamı haline gelmiş, günün sonunda elemanlarının hayranlıkla izlediği, TV prodüktörünün "ilham" aldığı, gecelerin fatihi bir kahraman olmuştur.



Resim 2.26. Lou, yeni ekibi ve iki araçla iki koldan kente dağılırken

Filmlerde geleneksel anlatı, Miiller'in belirttiği gibi bir denge durumuyla başlar, daha sonra bu denge durumunu bozan bir olay filmin çatışmasını oluşturur. Kahraman, bu çatışmayı çözerek denge durumunu yeniden kurar ve anlatı sonuçlanır. Doruk noktasında çatışmanın çözülmesiyle seyirci Aristoteles'in "katarsis" dediği bir rahatlama yaşar. Seyircinin filmde aldığı hazzın temelinde katarsis beklentisi ve bu beklentinin karşılanması yatar (aktaran Aygün, 2008: 22). Ancak bu noktada Nightcrawler'ın geleneksel anlatı filmlerinin yapısını kırdığını, geleneksel anlatıdan uzaklaşarak izleyiciye "katarsis" yaşatmadığını görmekteyiz. Çünkü anti kahraman, sahtekâr, kötü gazeteci cezalandırılmaz, maskesi düşmez, cinayetleri aydınlatılmaz, aksine o büyür, güçlenir, iktidar sahibi olur ve tüm istek, bilgi ve gücü elinde toplar. Nitekim, filmin başındaki inşaat sahnesinde Lou'nun kendini tanımlarken kullandığı "Ben kimim? Çok iyi çalışan, kendime yüksek hedefler koyarım ve kararlı olduğum söylenir" ifadesi ile "Onurlu bireyler yetiştirmek okullarda çok popüler olabilir. Eskiden olsa bunun gerekliliğine katılırdım ama günümüz çalışma kültüründe iş ahlakına eskisi kadar değer verilmediğinin farkındayım. Benim inandığım, sadece gecesini gündüzüne katıp çalışanların başına iyi şeyler geleceği. Sizin gibi dağın zirvesine gelenler de oraya düşmediniz. Benim mottom şu: Piyangoyu kazanmak istiyorsan, önce bilet alacak kadar para kazanmalısın" sözleri kapitalist düzenin yeni mottosu haline gelir. Çok çalışan, gecesini gündüzüne katan, bu noktada her şeyi yapmayı mübah gören ve iş ahlakına değer vermeyen bir kişi eğer piyangoyu kazanmak istiyorsa, gereken parayı da mutlaka elde edecektir. Film, bu söylemiyle sadece basın değil günümüzdeki iş dünyasına en sert eleştirisini getirir.

2.10. Sahtekar'ın Yolculuğunun Analizi

Vogler'in belirttiği gibi filmin başında kahramanın ana özellikleri sunulmuştu. Bunlar; Campbell bağlamında anti kahramanlık, Lule bağlamında Sahtekâr Miti, Greimas bağlamında Arayan Özne, Canetti bağlamında gece solucanı/gece yaratığı ile kılık değiştiren ve Platon bağlamında mağara alegorisi içindeki insan.

Campbell ve Vogler'in Kahraman Yolculuğu'nda Lou, antik kahraman olarak başladığı Campbell'in yolculuğunda canavarlaşarak dönüşüm geçirir ve günün sonunda sistemdeki bir kahraman olarak "iki dünya liderliğini" ve "özgürlüğü" kazanır. İşsiz, hırsız Lou, kendi merakıyla, herhangi bir davet olmadan maceraya atılır çünkü zaten kendini bulma yolculuğu içindedir. Bu şekilde basın sektörüne giren Lou, inşaat gibi diğer sektörlerdeki reddedilmesine neden olan sahtekârlığının ve internetten öğrendiği bilgilerin basın sektöründe işe yaradığını görür. Macerasında Rehberi Nina olur. Bu şekilde eşikleri aşan Lou, sınanmalar ve denenmelerde şirketleşmek için rakiplerine suikast düzenler, böylece kovuğa yaklaşır. İş ortağının ölümüne neden olması ve sahtekârlıkla "Dehşet Evi" haberinin devamını yakalamasıyla da ödül için son hamlesini yapar. Günün sonunda her konuda amacına ulaşan anti kahraman, gecenin solucanı iken gecenin fatihi ve iş adamı olur. Böylelikle alında Campbell'in kahraman yolculuğu aşamalarının, kahramanları ideal düzleme taşıyacağı yönündeki mit kırılır, sadece kahramanlar değil, anti kahramanlar da artık macera sonunda yıkım yerine başarıya ulaşabilir. Bu noktada yolculuk mitinde kırılma görülür.

Lou, Lule'in ortaya koyduğu mitlerde "Sahtekâr Miti"ne oturur ve sahtekârın kahramanlığa yükselişini izleriz. Lou, Sahtekâr mitinin en sıra dışı örneklerinden birini oluşturur, her ne kadar Sahtekârın arketip özelliklerine tamamen uysa da filmin sonunda mitin getirdiği sonuçları tamamen kırmaktadır. Hikayenin sonunda cezalandırılan Sahtekârlar, kahramanın karşıtı örnek sunarak sosyal kuralların gerekliliğini hatırlatır, toplum tarafından konulan kuralların göz ardı edilmesi halinde başa gelecek kötü şeyleri gösterir. Ancak tüm kuralları ihlal eden, hatta kuralların ötesine geçip ahlaki ve insani sınır tanımayan Lou, günün sonunda cezalandırılmak yerine kazanır, hedefine ulaşır, şirketleşir, iş adamı haline gelir. Böylelikle mitin amaçladığının tam tersi bir söylem oluşur. Ortaya çıkan mesaj ise

şudur: Kapitalist sistem içinde önemli olan bireyin kendi çıkarlarını sonuna kadar takip etmesi, bunun için Lou'nun filmde belirttiği gibi "zayıflık ve güçlü yönlerini belirleyip hedefe kararlılıkla gitmesi" ve yolu üzerindeki tüm engelleri ortadan kaldırmasıdır. Başarılı bir girişimci için büyük balık küçük balığı yutar prensibiyle önemli olan girişimini hayata geçirmektir, bu yolda yapılan her şey de şirketin selameti için mübahtır. Dolayısıyla Lou, Sahtekâr mitindeki gibi "yaşadığı müddetçe yanlışlarla dolu mahvolmuş bir hayat sürüp elem bir varoluştan ötekine geçip her daim kendi kendini yok etmenin yıkısında" (Lule, 2001: 24 ve 124) durmaz aksine büyüdükçe büyür, yükseldikçe yükselir. Sahtekâr mitinde bu tür kırılmanın altında filmde yine basına ve kapitalist sisteme keskin eleştiri yatar. Bu, basın sektörü üzerinden kapitalist sistemin kural tanımazlığına, insanları öğüten makine haline dönüşmesine ve artık günümüz dünyasında dürüst gazetecilerin veya dürüst insanların değil sahtekârların bir yerlere geldiğine ve toplumsal çöküş yaşandığına yönelik bir eleştiridir.

Greimas'ın anlatı çizgesinde de özetle, yitik nesnesi "iş" olan bir "Arayan Özne" olan Lou, bu nedenle kendi kendisini göndericisi olarak zaten kendiyi sözleşme yapmış bir öznedir. Ancak tesadüf sonucu gördüğü haberciliğin (Loder'in araçtaki pahalı ekipmanlarını görerek) kar getirebilecek bir iş olduğu varsayımından hareketle Edinç evrenine geçen Arayan Özne, istek kipine sahiptir ama bilgi ve güç kipinden yoksundur. Nina ile tanışmasıyla bilgi kipi için gereken kısıntıları edinmeye başlayan Arayan Özne, etrafındaki her bilgiyi bu bağlamda değerlendirmeye başlar. Buna internette yapılan araştırmalar, yayınlanan haberlerinin nasıl ve ne şekilde sunulduğunu izleme, Loder gibi diğer basın çalışanların attığı adımları izleme gibi unsurlar dahildir. Hiçbir zaman gerçek gazetecilik noktasında "bilgi" kipine erişemez ama o bu durumu sahtekârlıklarıyla aşmaya çalışır. Özellikle "güç" kipini elde edemeyen Lou, Edinç evresinde sıkışır ve Araf'ta kalır. Bunu Nina üzerinde iktidar kurarak gidermeye çalışsa da Loder'a haber kaptırması üzerine Nina üzerindeki bu gücünü de yitirir. Ancak ona Edinç evresindeki eksikliği iki şey sunar. Birincisinde Loder yaptığı iş teklifiyle Lou'ya sonraki adımının ve asıl hedefinin ne olması gerektiği konusunda "asıl bilgi"yi sunar, bu bilgi gazetecilik değil daha çok ticarileşme bilgisidir. "Dehşet Evi" görüntüleri de sunduğu karşı konulamaz pornografik imgelerle sadece Nina değil kanal üzerinde hakimiyet elde etmesini sağlar. Böylece Edim evresine adım atan

Arayan Özne, istek, güç ve bilgi ile “Dehşet Evi”nin devamındaki çatışmalar ile Rick’in ölümünden elde ettiği pornografik imgelerin gücüyle hedefine ulaşarak gece solucanından “ilham veren” biri haline dönüşür ve Loder’in teklif ettiği iki araçlı ve yeni elemanlı şirket düzenini tek başına, tek bir iktidar olarak kurar. Hayali şirket gerçeğe dönüşür. Böylece Tanınma ve Yaptırım olarak da ödülü elde eder. Lou’nun evreleri, Greimas’in kahramanlara yönelik bilgi ve güç edimi süreçlerinde değildir. Bu noktada da gerçek Arayan Özne’nin Bütüncül Özne’ye dönüşme sürecine olgunlaşma arketipinde kırılma gerçekleştirir.

Dönüşüm açısından da Lou’nun bu dönüşümü, Gürcü masalından ustanın çırağını yaklaşırken kedi, ağ, şahin, bıçak, tavuk ve ipliğe dönüşümleri gibi telleri çalarken hırsız, fabrikada tel satıcısı, bisikletli, çırak gazeteci ve Rick ile konuşmasında şirket sahibine dönüşmesinin yanı sıra Nina karşısında iktidar sahibi konumuna geçmesinde, polis evine geldiğinde masum maskesini takmasında, kanaldakilere üst sınıf imajı vermeye çalışmasında, Rick’i öldürmeden önce sessiz kalması metamorfozlarında tekrar tekrar belirir. Canetti’ye göre teorik olarak dönüşümler dizisinin sonunun gelmesi gerekir ve peri masallarında bu süreç olabildiğince sık tekrarlanır, sempati genellikle kovalanan yanadır ve tercih edilen sonunda kovalayanın yenilmesi ya da yok olmasıdır (Canetti, 1992/19998). Lou’nun mitlerindeki sahtekâr da dönüşen ve sahtekârlıkla kurduğu yalanları ve maskeleri sonunda düşmesi gereken kişidir. Ancak Lou, tüm bu beklenen ve istenen sonları yıkar. Taklit, simülasyon ve maskeler şeklinde dönüşen Lou ne Canetti’nin belirttiği gibi sonunda yenilen bir kovalayandır ne de Lou’nun belirttiği maskesi düşen bir sahtekâr. Lou, 21. yüzyılın yeni kapitalist dünya düzeninin artık meşrulaşan ve hatta özendirilen yeni avcısı, yeni sahtekâr kahramanı ve yeni lideridir.

Bu noktada Platon’un mağara alegorisi de yine basın eleştirisine bağlanır. Mağara alegorisinde mağaradan çıkan kişi, edindiği gerçek bilgiyle mağaraya dönerek, arkadaşlarını gölgeler konusunda uyarır ama arkadaşları mağaranın dışında bir gerçeklik olduğuna inanmazlar. Lou, mağaradan çıkan kişidir ama ideal bir hedefle mağaradakilere aydınlatma yoluna gitmez. Anti kahraman ve sahtekârlığına uygun olarak, mağaradakiler için daha fazla ve belki de daha değişik ve etkili yeni gölgeler yaratarak, başka bir ifadeyle pornografik imgeler yaratıp artırarak, mağaradakilerin bakışlarını daha çok esir alır, onları gerçeklikten daha çok

uzaklaştırarak, artık mağarayı diğerleri için çıkılmaz bir alan, gölgeleri de daha sözde “gerçek” haline dönüştürür. Bu tam da kapitalist iş adamına uygun bir sömürgeciliğe ve günümüz ticari medyasının işleyişine işaret eder. Bu elindeki özgürlüğü insanları aydınlatmak için kullanmayan basına yönelik eleştiridir. Basının günümüzde, enformasyondan pornografik imge avcılığına dönüşüme yönelik bir serzeniştir. Artık haberler bilginin “varoluş nedenine, arzunun kayra’sına doğru yol alacağına, kendi ötesinde bir yere uzanmayan, kendini can sıkıntısıyla tekrar eden ve can sıkıntısıyla tatmin olan bir uyarılma” (Sayın, 2003:12) aracına dönerler. Dolayısıyla tüm çıkarımlar bir araya getirildiğinde aslında film medyanın nasıl pornografik imgeler oluşturduğu, bunları nasıl sattığı ve sektörün ulaştığı sahtekârlık ve sahte habercilik üzerine bir seyirlik yaratır. Lou’nun filmin başında çaldığı saat da hep kolundadır. Saati çalmasıyla beraberin zamanla yarışı da başlar. Saat aslında basını sembolize eder. Saatte birlikte zamanla yarışarak, basının kurallarını, doğru çalışma ahlakını çalar. Demir parmaklıklar da aynı şeyi imgeler. Basının ilkelerini temsil eden “geçilemez” yazılı demir parmaklıkları söken Lou, her türlü sahtekârlık ve ahlaksızlıkla sektörde yükselterek basın kurumunun içini boşaltmıştır, tıpkı demir parmaklıkları çalıp özel girilmez bölgeyi savunmasız hale getirmesi gibi. Lou’nun pornografik bakışı andıran iri ve keskin bakan gözleri, filmin sonunda seyircilerin bakışını esir alan pornografik imgelerin “yaratıcısına” dönüşür. Ortaya çıkan bu imgeler karşısında, hem filmin dünyasındaki izleyenler hem sinema salonundaki seyirciler açısından Sayın’ın tabiriyle “bakışın iktidarı seyircinin değil, seyirlik nesnenin elinde” (Sayın, 2003: 13) olduğu bir durum ortaya çıkar. Bu da medyanın günümüz demokratik toplumlarındaki “bağımsız-özerk özne” konumunda olma çabasının nasıl bağlam dışına çıkarıldığına eleştiridir. Basın yarattığı pornografik imgelerle kitleleri kendine çekse de kendisi de bu seyirlik nesnenin bakışının iktidarı karşısında nesneleşmekte, “özerk özne” konumunu yitirmekte ve giderek gerçek habercilikten ziyade bu imgelere aç, bu imgelerin esiri ve takipçisi haline gelmektedir. Dolayısıyla film bireysel bir hikaye veya kişilerden ziyade, basının bizi artık asli görevi olan bilgilendirme ve göze getirme yerine günlük olarak bakışlarımızı nasıl pornografik imgelerle doldurup esir alma amacıyla olduğunu ve aynı zamanda kendisini nasıl pornografik imgeler karşısında nesneleştirdiğini ve imgelerin tahakkümü altına girdiğini yansıtır.

Hollywood, basın hakkındaki masalları, benzer mitleri yeniden üretir (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 895). Bu noktada Serdar Öztürk'ün, Oscar ödülü kazanan, ABD Kongresi Kütüphanesi'nin Ulusal Film Kayıtlarına alınarak "kültürel, tarihsel ve estetik olarak önemli" film olarak değerlendirilen ve basın konusunda eleştirel en önemli filmlerden gösterilen 1976 yapımı *Network* (Sidney Lumet) ile *Nightcrawler*'ı bu noktada karşılaştırması ilginçtir:

"Nina'nın benzer formül dairesinde haber inşa faaliyeti ve bu uğurda sergilediği hırs, sanki *Network* (Sidney Lumet, 1976) filminde Faye Dunaway'ın oynadığı genç gazeteci Diana'nın hırs ve çabalarına benzer. Hem Nine hem Diana reyting kaygısıyla olayları eğlence formatında haberleştirmektedir. Aradaki fark, Nina'nın daha yaşlı olmasıdır. *Network*'te yaşlı kurt haber yöneticisi William Holden'in oynadığı Max karakteri, eski kamusal habercilik geleneğini temsil eden pozisyonda gösterilmiş, Max genç Diana'nın hayatı eğlencelik formatta gören anlayışına karşı çıkmıştı. Ancak 1970'lerin sonlarının genci olan Diana artık günümüzün yaşlı Nina'sı olmuştur. Diana'nın o dönemdeki anlayışı istisna olmaktan çıkmıştır. Televizyon artık 'gösteri haberler'in ana minvalde yer aldığı 'neo-televizyon' haline gelmiştir" (2016: 15).

Dolayısıyla *Nightcrawler*, *Network*'ün günümüzde yeniden hatırlatmasıyla, bir yandan da o dönemden bu yana gelişen reyting odaklı gazetecilik anlayışına ve hatta bunun artık en uç şekillere büründüğüne yönelik Hollywood'un eleştirisini içerir. Ancak bu gidişin bir sonu olmalıdır ve film bu noktada Kellner'in belirttiği gibi gelecek öngörüsünde bulunur. Canetti'nin bahsettiği bandicoot ve Lukara mitlerinde kendilik artışı yapan ata ve çocuklarının sonrasında "kendilik tüketimi" yer alır. Bandicoot'ta Karora, Hindistan'da bulunan bir cins keseli fare olan bandicootu bedeninde üretir, sonrasında da bu babadan insana dönüşen oğullar türer ve baba ve oğullar, beslenmelerini yine babanın ilk yarattığı bandicootlarla yapar. Ancak o kadar çoğalırlar ki bandicootları tüketirler. Aynı olay örgüsü Lukara mitinde tırtıllar ve tırtıllardan türeyen insanlar açısından yaşanır. Burada, Canetti, bandicoot mitinde uyanan atanın aç kaldığında kendisinden türeyen, yani kendi eti olan bandicootları yediğine, ondan doğan oğulları da yine kendi kardeşlerini ve aslında yine kendi dolaylı olarak etini yemeye yönlendirmiş olur. Tırtıl mitinde ise baba tırtılları yemez ama kendinden doğan tüm oğullar yine kendinden doğan tüm tırtılları yer. Canetti bunu da kendilik-tüketimi olarak tanımlar (1992/1998: 348-351). İnsanın bilgi açlığı medyayı doğurur ama medya da sermaye ve hayatta

kalma açlığı ve arzusunu insanı haber nesnesi yaparak yerine getirir ve açlığını insanla doyurur. Seyirci de medyayı izlerken bir yandan açlığını giderirken bir yandan da kendilik-tüketimini (Canetti, 1992/1998) gerçekleştirir. Bu iki döngü ve dönüşümün sonunda getireceği tıpkı mitteki olduğu gibi yıkım ve insanoğlunun yok olması - en azından vasıfsal olarak - olacaktır. Nitekim, toplumlardaki duyarsızlaşma, her şeyin magazin haline gelmesi de bu çöküş ve ölüm yolunun göstergesidir.

Canetti'nin bahsettiği bir başka mit de kendi oğulları olan tırtıl insanları öldürmek için düzenli gezmeye çıkan Mboringkalı tırtıl atanın hikayesidir. Burada ata insan şekline giren oğullarını yakalar, pişirir ve etlerini lezzet duyarak yer, onların tatlı etinin farkına varır. Ama bir gün oğullarını etleri bağırsağında tırtıla dönüşür ve babalarını içten yiyip öldürürler. Baba sonunda kendi oğulları tarafından yenilip yutulmuş olur (Canetti, 1992/1998: 352). Burada iki türlü metafor vardır. Birincisinde toplum medyayı yaratır ve medya toplumu kendine malzeme yaparak içerden tüketir ancak günün sonunda toplum da medyadan beklentisini yükselterek ve açlığını artırarak medyayı zorlar ve kendi içinden tüketir. İkinci olarak da medya, Lou tarzında gazeteciler yaratır ama bu gazetecilik bir müddet sonra medyanın midesine ve bağırsaklarına yerleşen solucanlar olarak mesleğin ahlakını, kurallarını ve prensiplerini içten yiyerek bitirir ve medyayı kendileştirir. Canetti bu durumu şöyle özetler: "Bu kendilik-tüketimi vakasının tuhaf bir doruk noktası vardır: Yenin şey dönüp kendisini yiyeni yer". Bu ikili karşılıklı yamyamlıktır (1992/1998: 352). Günümüzde medya ve toplum ile medya ve içindikiler birbirlerinin "yamyamı" olmaya başlamıştır. Canetti, bu noktadaki dönüşüme de şöyle işaret eder:

"Bunun en olağanüstü yanı karşılığın içeriden, babanın bağırsaklarından gelmesidir. Bunun mümkün olması için oğulların dönüşüm geçirmesi gerekir; babaları tarafından insan olarak yenirler ama onu tırtıl olarak yerler. Bu uç nitelikte ve kendi tarzında bütünlüklü bir vakadır. Burada yamyamlık ve dönüşüm yakın bir iş birliğine girmiştir." (1992/1998: 352).

Bu mitler totem klanları için aslında bir öğüttür. Canetti, totem klanlarının tam tersine totem hayvanlarını yemelerinin yasak olduğunu belirtir (1992/1998: 352). Çünkü bu hikayeler, onları kendi totemlerini bilinçsizce tüketmek ve yok etmek

yerine onları korumanın ve çoğalmalarını sağlamanın gerekliliğine g3t3r3r. Diğer t3rl3 kendileri için sonun geleceğine y3nelik aslında kıyamet hikayeleridir. *Nightcrawler* da bu bakıma bir felaket hikayesidir. Topluma ve medyaya kendilik-t3k3t3mi ve bunun getireceği kıyameti hatırlatır.

Bunun yanında insanı y3zyıllardır rahatsız eden haşerelerin tehdidi, b3y3k kitleler halinde ve birdenbire belirmelerine dayanır (Cannetti, 1992/1998: 358). Onların istilası karşısında ne ekin dayanır ne evler ne de insanoğlunun araçları are olabilir. O nedenle ister ekirge, ister sivrisinek, ister diğer haşereler olsun, bunların varlığını sağlamlaştırması ve hızla çoğalması toplum için gelecek açısından ciddi tehlike arz eder. Lou, bir “nightcrawler”, gecesolucanı-geceb3ceği olarak b3yle bir istilanın habercisidir. Lou’nun y3kselmesi ve ekibini oluşturarak gece artık iki elden (iki araçla) sokaklara d3k3lmesi, bu istilanın yayılmaya başladığını g3stergesidir. Bu da pornografik imgelerle kendini nesneleştiren, kendilik-t3k3t3mini yapan toplum ile medyanın g3stergesidir.

Bu açılardan bakıldığında *Nightcrawler*, 2. B3l3m’de oluşturduğumuz yeni gazeteci kategorileri bağlamında, t3m bu yolculuk ve mitleştirmeler açısından Front Page gazetecisinin “k3t3 adam” versiyonunun en radikal 3rneğini yansıtır. Filmin sunduğu bu gazeteci karakterinin 3zellikleri, diğer iki filmle de karşılaştırmalı olarak 4. B3l3m’de ele alınmaktadır.



BÖLÜM 3

TRUTH: EKSİK KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Türkçe'ye *Gizli Dosya* olarak çevrilen 2015 yapımı *Truth*, 2004 yılında ABD Başkanlık seçimleri öncesinde, dönemin ABD Başkanı George W. Bush'un Vietnam savaşından kaçmak için 1970'lerde Teksas Ulusal Hava Muhafızları Birliği'nde pilot olarak görev aldığı ve burada da hizmetlerini yeterince yerine getirmedeği iddialarıyla ilgili CBS'nin *60 Dakika* programında yayınlanan belgeler ve sonraki süreci anlatmaktadır. "Rathergate" olarak da bilinen Killian dokümanlarını ele alan, gerçek hayattaki gazetecilerin hikâyesinin beyaz perdeye uyarlandığı film Mary Mapes'in kendi kitabına dayanıyor. Filmin senaryosunu ve yönetmenliğini James Vanderbilt üstleniyor.²³

Film başlarken seyirci önce sesçil bir evrenle baş başa bırakılır. Müzik ve erkek haber spikerinin sesi duyulur. Haberlerde, seçim yarışında dönemin ABD Başkanı Bush'un yeniden seçilmeyi hak edip etmediğine yönelik seçmen bakışı ile Demokrat Parti'nin başkan adayı Senatör John Kerry hakkındaki anket sonuçlarına değinilir²⁴ ve iki aday arasındaki yarışın çok yakın geçtiği belirtilir. Sahne açıldığında altta "Washington, DC–Ekim 2004" yazısı belirir. İlk sahnede Mary Mapes'i (Cate Blanchett), büyük bir şirketin lobisinde yalnız başına, stresli şekilde örgü örerken görürüz. Ardından Mary'nin, avukatı Dick Hibey (Andrew McFarlane) ile buluşması verilir. Bu sahnede film, Vogler'in "ilk sahnenin yolculukta kahramanın karakteristiğini yansıtan ve onun hakkında en önemli ipuçlarını veren en önemli sahne" (1992/2009: 145) nitelendirmesine uygun olarak seyirciye kahraman, karşıt özne, mücadelesi ve engelleri konusunda önemli bilgi verir ve "olaylar dizisinin harekete geçtiği, öykünün ilerleyişinin yanlışlar düzeltilene ve denge sağlanana kadar durdurulamayacağı" (Vogler, 1992/2009: 142) yönünde öndeyiş sunar. Bu sahnede Mary ile Hibey arasında şu diyalog geçer:

²³ Filmin özeti EK-2'de yer almaktadır.

²⁴ Erkek spiker: "Bush hakkında ne diyorlar? Tekrar seçilmeyi hak ediyor mu? Ve işte rakamlar. Yüzde 45 evet, yüzde 49 hayır diyor. Demokratların yüzde 84'ü hayır, Cumhuriyetçilerin yüzde 84'ü evet, bağımsızların da yüzde 51'i yeni seçimi hak etmediğini söylüyor." Derken, diğer sunucu, "John Kerry'nin durumu nedir? İyi haber mi?" diye sorar. Sunucu tekrar, "Olması lazım. John Kerry'nin rakamlarına bak, yüzde 38 pozitif, yüzde 38 negatif. Her şey hala yazı-tura şeklinde". Bush ve John Kerry ve ABD Başkanlık seçimlerine dair haberlerdir bunlar.

Hibey: “Örgü?”
 Mary: “Benim gibi kadınların örgü örmesini beklemiyor muydunuz?”
 Hibey: “Hayır ama güzel, yardımcıdır”
 Mary: “Benim radikal feminist ajandamı körelttiğini mi kastediyorsunuz?”
 Hibey: “Radikal feminist ajandanız mı var?”
 Mary: “Hiç birçok radikal örgücüyle buluştunuz mu?”
 Hibey: “Önemli bir taciz probleminiz mi var?”
 Mary: “Gelişmekte olan bir tanesi üzerinde çalışıyorum”
 Hibey: “Ben ciddiğim”
 Mary: “Ben de”.
 Hibey: “Siz bana geldiniz, eğer buna hazır değilseniz...”
 Sözü kesen Mary, “Haber sektöründe 20 yıldır çalışıyorum. İki tane Emmys ödülü kazandım, Ebu Garip’i ortaya çıkardım, kaynağımı açıklamadığım için hapse atıldım. Ne radikal feminist bir ajandam var ne de ciddi taciz problemim ama şimdi bir Zanax alacağım çünkü bu gerçekten beni deli ediyor”.
 Hibey: “Bu tarz sorulara hazırlıklı olmanız lazım”
 Mary: “Hazırım ben”
 Hibey: “Haberlerinizde ilginç tekrar eden bir tema var. Güçlerini kötüye kullanan insanlar”
 Mary: “Çünkü zorbalıktan hoşlanmam”
 Hibey: “Bana işinizden bahsedin”
 Mary: “Olanlardan sorunlu olup olmadığını bilmek istiyorsunuz”
 Hibey: “Sorumlu musunuz?”
 Mary: “Ben işimi yaptım, bana inanın”
 Hibey: “Benim inanmam gerekli değil. Önemli olan onların inanması”.

Film öncelikle kahramanın, medya sektöründe uzun yıllardır çalışan, önemli saygınlığa sahip, ABD askerlerinin Iraklı mahkûmlara işkencesi gibi dönemin en büyük skandallarından birini ortaya çıkaran, kaynağı için hapis bile yatan ciddi ve güçlü gazeteci olduğu fikrini verir. Dolayısıyla Mary’nin filmin başında verilen en önemli özelliği yeni macerasından önce de zaten kahraman olduğudur.

Vogler’in tanımlamasına uygun olarak Mary’nin mücadelesi ise “haberlerde tekrar eden tema”ya uygun olarak “güçlerini kötüye kullanan insanlar” olarak “zorbalar”dır. Kahramanın ne tür bir zorbalığa karşı mücadele verdiğini ise henüz seyirci bilememektedir. Aslında hikâyenin gerçek hayattan alındığı dikkate alındığında, olaylara aşına bir seyirci için bu “zorbalığın” ne olduğu bellidir. Filmin başlangıcında, Bush’un “seçilmeyi hak edip etmediği”ne yönelik o dönemden gerçek haberlere yer verilmesi de bu noktada filme yapılan ekmedir.

Diyalog başladığında dikkati çeken önemli unsurlardan biri de Mary’nin Hibey’in sorularına doğrudan yanıt vermek yerine soruya soruyla karşılık vermesidir. Mary’nin bu tutumu, “karşısındakini kendi cevaplarıyla ikna etme ve anlatmaktan çok soru sorarak cevabı buldurma gibi teknikleriyle felsefeye boyut kazandıran” (Tarihi Olaylar, 2017) Sokrates’in soru diyalektiğini hatırlatır. Mary de kendini

anlatmaktan çok karşısındaki ikna için soru sormakta, soru diyalektiğini tercih etmektedir; o soru soran bir kadındır. Bu yönüyle de “bilgi” arayan bir Arayan Özne’dir²⁵.

Mary’nin soru soran kadın ve özne olması, mitolojide Sphinks’i de hatırlatır. Bükler (1995), tüm öykülerin Oedipus mitine gönderme olduğunu belirtir. Thebai kentinin kapasında duran, yüzü ve göğüsleri kadın, gövdesi aslan, kanatları kartal ve kuyruğu yılan şeklindeki Sphinks, kente girmek isteyen tüm yolculara bilmeceler sorar ve bilmeyenleri yiyerek yok eder. Mitolojiye göre Oedipus, Thebai kentine varır ve Sphinks’in bilmecelerini bilir.²⁶ Oedipus’un doğru yanıt vermesi üzerine mitolojiye göre Sphinks ya kendini uçurumdan aşağı atarak ya da kendini yiyip bitirerek ölür. Mary, basın, yani dördüncü kuvvet olarak ülkesinin “demokrasi kapısı”nda “zorbalara” soru soran ve onların bir şehre girmesini engelleyen ya da şehirden çıkmasını sağlayan bir Sphinks’tir. Soru sormak aynı zamanda iktidarı simgeler, güç soru soranın elindedir. Mary, kazandığı ödüllerle, Ebu Garip hapishanesindeki işkenceleri ortaya çıkararak ve mahkemenin kaynağına yönelik sorusunu cevaplamayıp sisteme karşı durup hapis yatarak, soru sorma iktidarını, yasalar önünde bile başkalarına vermeyen ve kendi elinde olduğunu gösteren bir kahramandır.

Bunun yanında örgü örmesine şaşırın Hibey’e verdiği karşılık Mary’nin, kadın olmayı yadsımadan kadınsı olanı da yaşayarak erkeklerin alanında iktidar karşıtı bir özne konumu sergileyebildiğini gösterir. Ancak “radikal feminist ajanda” ve “taciz problemi” gibi ifadeler güçlü kadın öznenin belirli imtihanlar, suçlamalar ve erkek egemenliğinin baskısıyla karşı karşıya olduğunu gösterir. Kahramanın sakinleştirici ilaç alması, bu güçlükleri atlatmakta zorluk yaşadığını vurgular. Öncesinde kahramanın lobide yalnız başına örgü örerken arkasında merdivenlerle konumlandırılması da yolculuğun bu kısmındaki yalnızlığını ve önündeki zorlu basamakları imgeler. Bunun yanında Mary’nin, işini yaptığına avukatının da

²⁵ Kıran’a göre (1999) kahramanın tasarısı, merakını giderme, bilgi edinme, anlama, anlamlandırma şeklinde “bilgi arama süreci” üzerine kuruludur ve kahraman örtülü olarak “tüm değer nesnelere isterim, her şeyi, her istediğimi elde edeceğim” demektir (Kıran, 1999). İlk sahne Mary’nin bu özelliğine yönelik ilk dikişi atar.

²⁶ Birinci soru: “Kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi zaman dört ayak üstünde yürüyen, doğal yasalara karşı olarak en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir?” Cevap: İnsan. İkinci soru: “İki kız kardeşler, biri ötekini doğurur, ikincisi birincisinden doğar”. Yanıt: Gündüz ve gece.

inanmasını isterken Hibey'in yorumsuz kalması kahramanın hem avukatı hem de başkaları karşısında inanç ve güven sorunu yaşadığını gözler önüne serer.

Dolayısıyla bu ilk sahnede Mary, zorbalıkla mücadele eden korkusuz bir kahraman, erkeklerin iktidarına karşı kendi iktidarını kuran ama suçlamalara maruz kalan kadın, bilgiyi arayan özne, soru soran bir Sphinx olarak tanımlanır. Ayrıca, Hibey'e ve suçlamalara karşı kendini sorularla savunma tekniği ile vurgulanan "zorbalık" teması, ileride ortaya çıkacak iki önemli karakter özelliği (yaralanmazlık duygusu ve Gölge Baba ile mücadele) noktasında ekmeler yapar.

Bu noktada kahramanın serüveni en başından olaylar dizgisine göre verilmek yerine onun "imtihanı" ile başlatılır. Vogler, izleyicilerin maceraya katılabilmesi ve kahraman adına endişe duyabilmesi için erken bir aşamada nelerin riske atıldığının, başarının veya başarısızlığın, kahraman, toplum ve dünya açısından sonuçlarının ne olacağını (1992/2009: 151-152) verilmesi gerektiğini belirtir. Sahne kahramanın imtihan içinde olduğunu ve zorda kaldığını seyirciye verir.



Resim 3.1. Mary, ilk sahnede avukatı beklerken

Kahramanın kuş bakışıyla çok büyük bir binanın içinde yapayalnız, üzerinde takım elbise ve elinde örgüyle mekânda küçük görünmesine yol açan çekim açısıyla sunulması da dikkati çekicidir. İlk karede çerçeve üstten bakışla yatay ve dikey nesnelere bölünmüştür. Çerçevenin sağında bir toplantı masası ve etrafında çalışan iki kişi bulunurken, solda yatay olarak ikiye bölünen çerçevenin üstünde Mary, iki koltuktan sağdakinde yalnız başına oturuyordur, çerçevenin alt kısmında ise boş bir koridor görürüz. Aslında bu çerçeve Mary'nin tüm macerasının üç aşamada özetleneceği sinyali verir. Mary, altı ay öncesine kadar sağdaki alanda gösterilen toplantı masasında olduğu gibi işinin başında ve devamlı çalışan bir kadinken, sonrasında üstteki alanda imtihanda olduğu gibi sanık koltuğunda oturan ve suçlanan bir Günah Keçisi olacak, alttaki üçüncü boş alanda ise hayatının en büyük amacı ve kendini adadığı mesleği elinden alınmış ve duvardaki

desenler gibi dalgalı ve inişli çıkışlı hayatının içi boşluğa dönüşmüş ama aslında yeni bir yola da yönelmiş biri olacaktır.

Bu önemli ipuçları verilen ilk sahnenin sonunda, Hibey'in istediği üzerine Mary işini tanımlar. Ardından Hibey'in "Orada çalışmak nasıl bir şey?" sorusu üzerine kamera altı ay öncesine çevrilerek kahramanın yolculuğu başlatılır. Bu sahne filmde yaşananların aslında Hibey'in sorusu üzerine Mary'nin anlattıklarının aktarılması olduğunu gösterir. Bu noktada Mary, Büker'in ifadesiyle aslında "sözün öznesi"dir²⁷. Anlatılanlar Mary'nin belleğinde kalanlar, onun bakışından ve gözlerinden görülen gerçekliktir. Ancak burada bu tanıklık, söylem (*discurs*) yerine *historie* formatına oturtulur.²⁸ Başka bir ifadeyle film, bariz bir anlatıcı ve "ben" söylemi bulunmadığından akışı gereği öyküsel anlatım imajı verir ama açılış sekansının gelişimi ve senaryonun Mapes'in kendi anlatılarına dayanması göz önüne alındığında film, öyküsel anlatım içinde çok örtülü söylemi barındırır. Böylelikle bir öykü evrenine çekilirken altta söyleme maruz bırakılan izleyiciden istenen, üstü örtülü olarak Mary'den "taraf olması" (Büker, 1999), onunla özdeşleşmesi ve olayları onun bakışından görebilmesidir.²⁹ Yönetmenin bu tür gölgeleştirmesiyle Mary'nin "gölge içöyküsel anlatıcı"³⁰ olduğu söylenebilir. Böylelikle de bu olayların öznelliği saklanır, gerçeklik ve objektiflik algısı artırılır.

Ayrıca, diğer gerçek hikayelere dayanan yapımlar gibi filmin başlangıcında "gerçek hikayeye dayandığına" işaret edilmez, böyle bir ifade yer almaz. Ancak ilk sahnedeki sesçil evrende olduğu gibi filmde gerçek hayattan haberlere, görüntülere, belgelere sıkça yer verilir ve her yeni mekan ve kişi belirtildiğinde alt yazıda bu kişinin gerçek hayattaki adı ve unvanı ile mekanın adı yazılır.

²⁷ *Cape Fear* (Koku Burnu) filmi çözümlemesinde anlatının filmin karakterlerinden Danielle'nin gözlerinden izlendiğini belirten Büker (1999), "(Sözün öznesi olarak) Danielle yaşadıklarını ya da izlediklerini bize anlatacak. Biz onun belleğinde kalanları izleyeceğiz. Öyleyse o yukarılarda bir yerlerde duran, her şeyi bilen ve yöneten, tarafsız bir gözlemci değil. O olayları yaşamış, tanık olmuş, taraf da tutmuş, tıpkı izleyici gibi" ifadesini kullanır.

²⁸ Sonuçta söylem kendisini "ben" olarak koyacak bir konuşucuyu gerektirir; söylemde sözcelemenin kaynağı açıktır, öyküsel anlatımda (*historie*) ise kaynak örtülüdür (Büker, 1999).

²⁹ Pelko'ya göre üst dildeki yönetmenle film arasındaki ikili ilişki izleyicinin katılımı ile zenginleşir (aktaran Büker, 1999). Pelko'nun zenginlik olarak gördüğü izleyicinin film kişilerinden birine dönüşmesi ya da daha kesin bir dille söylemek gerekirse film kişinin izleyiciye dönüşmesi (Büker, 1999).

³⁰ Kiran'a göre içöyküsel anlatıcı, tanımına uygun olarak öykünün (yaşananların) içinde olduğu için aynı zamanda bazı olayların kahramanı, tümünün gözlemleyicisi ve yorumlayıcısıdır. Bu nedenle öznelliğini korur; olayları kendisiyle sınırlı bakış açısından (iç odaklanma) kendi bildiği kadarıyla anlatır. Yeni edinimlerle bilgisi genişlediğinde bunları da ekleyerek nesnelliğe daha yakın bir bilgi alanı oluşturur (Kiran, 1999).



Resim 3.2. Filmde her mekan ve kişinin ismi altyazıyla verilir

Filmlerin, izleyicilerde etkili ve algısal bir katılım mekanizması ortaya çıkardığını belirten Metz, “Filmler, ‘Bu böyledir’ argümanını kullanarak, bizlere gerçek kanıt vurgusuyla hitap ederler (...). Filmik üslup inanılabilen bir üslup. ‘Gerçeklik izlenimiyle’ bir film, çok doğrudan bu algısıyla, kalabalıkları çekme gücüne sahip” (1980: 4) ifadesini kullanır. Hanet’e göre de gazete kesiği, kitap, film, fotoğraf gibi belgesel nitelikli şeylerin kullanımı filmin “gerçekçi” değil, “gerçek” olmasına yol açar (aktaran Büker, 1985: 64). Filmlerde “gerçek hayat vurgusu” yapıldığında da bu gerçeklik algılaması en üst seviyeye ulaşmaktadır. Bu noktada *Truth*’un, bunu da aşarak, yani “gerçek hikayeye dayandığı” bilgisi vermeyip gerçek kişi ve yer adlarına vurguyla “belgesel nitelikli şeyleri kullanarak”, aslında bu hikayenin sadece “gerçeklere dayanmadığı ya da gerçeklerden esinlenmediği”, aslında bu hikayenin birebir “gerçek” olduğu izlenimini uyandırmayı amaçladığı görülmektedir. Başka bir ifadeyle filmde kahramanın yolculuğunun birebir gerçek, filmin de kurgu ve senaryo değil, “belgesel” gibi gerçekliğin yansıması olduğu algısı oluşturulmak istendiği ortaya çıkmaktadır. Mary’nin “gizli içöyküsel anlatıcı” olduğu da eklendiğinde film, bu tartışmalı konuda aslında Mary Mapes’in yanında ve onun gözünden bir gerçeklik yaratmaktadır.

Bu noktada bu ilk sahnenin ardından film, “gizli içöyküsel anlatıcı” ile seyirciyi, geçmişe, kahramanın olağan dünyasına götürür.

3.1. Kahramanın Mücadeleci Dünyası

Kamera Nisan 2004’e döndüğünde Mary olağan dünyasındadır. Onun doğal ortamı, New York’ta CBS Kanalı’nda, stüdyoda ekibiyle montaj yapmaktadır. Henüz yeni ve çok önemli bir haber elde etmiştir. Perdede çıplak adamlar, işkence görüntüleri yer alır. Buradan görüntülerin, Mary’nin Hibey ile konuşmasında bahsettiği ABD askerlerinin Irak’ta Ebu Garib hapisanesindeki işkenceleri olduğunu anlarız. Ekipten Roger Charles (Dennis Quaid) ısrarla “Yayınlayacaklar,

emin misin?” sorusunu yöneltirken Mary, kendinden emin şekilde haberin yayınlanacağını söyler.

Yönetmenin, *60 Dakika* programının bu haberini dünyaya duyurduğu sahnede, seyirciye, ilk sahnede ekilen “zorbalık” ve “gücünü kötüye kullananlar” temelinde ipuçları verilen karşıt özneyi tanıtır. Bu bağlamda skandalın yayınlandığı akşama dair kamera açıları ve görüntü düzenlemesi önemlidir. *60 Dakika*’nın başladığı ilk sahnede, Irak’ta tabure üzerinde elektrikle bağlanmış yüzü kapatılmış, siyahlar içindeki mahkûmun görüntüsü verilir. Bu görüntü, haber merkezi içindeki dört TV ekranı aynı çerçeveye yerleştirilerek yansıtılır. Bu vurguyla, salondaki seyircinin bakışının da kaçamayacağı bir “pornografik imge” varlığına işaret edilir. Fonda Dan Rather’in (Robert Redford) sesi duyulur: “Bunu Amerikalılar Iraklı mahkûmlara yaptı” ve “Her tarafı elektrikle bağlanan ve tabure üzerine çıkarılan adama, düşmesi halinde çarpılacağı söylendi”. Böylelikle, önceki sahnede Mary’nin “zorbalığı sevmeyişi” vurgusunun ardından Irak’taki işkence sahnelerinin gösterilmesiyle Bush yönetimi ve “zorbalık” özdeşleştirilir.



Resim 3.3. Irak hapisahesindeki işkence skandalı yayınlanırken

Film boyunca doğrudan Bush yönetiminin varlığı gösterilmez; hiçbir siyasetçi canlandırılmaz, Bush’un açıklamaları veya sesi filmde yer almaz ancak ileride daha çok değinileceği gibi iktidarın hegemonyası ve “zorbalığı” farklı kanallar aracılığıyla hissettirilir. Bu üslup da Bush yönetimini filmde “Gölge İktidar”³¹ konumuna yerleştirir. Böylelikle mücadelenin Gölge İktidar olarak Bush yönetimine karşı olduğu ortaya çıkar. Sahnede, programı ofisinde oturarak izleyen Mary’nin katı, hüznü aynı zamanda mağrur yüzü ise Gölge İktidar’a karşı mücadelesinde

³¹ Moore ve Gillette’ye göre, “düzen, doğurganlık ve lütfunu” (1991/1995: 55) kendinde toplayan bir Bütünsel Kral olamayan bir erkeğin içinde Gölge Kral yatar (2013: 83). Gölge Kral’ın aktif kutbunu Tiran’ın, pasif kutbunu ise Aciz’in oluşturduğunu belirten yazarlar, Tiran’ın özelliklerini tanımlarken, “Tiran diğerlerini sömürür ve taciz eder. Kendi çıkarlarına uygun olduğunu düşündüğü bir şeyin peşinde olduğu zaman katı, acımasız ve duygusuzdur. Başkalarını yıkıma uğratmada sınırlar yoktur” ifadesini kullanır (2013: 85). Bu durumu bireylerin yanı sıra iktidarlara da uyarlayabiliriz. Filmde, Bush’un seçilmeyi hak edip etmediğine yönelik haberler, zorbalık vurgusu ve işkence skandalı iktidarın “düzen, doğurganlık ve lütfunu” kendinde toplayan Bütünsel İktidar olmadığı vurgusunu yaratır. Bu da işkence görüntülerinde yansıtıldığı gibi “diğerlerini sömüren, taciz eden, acımasız ve duygusuz olan, başkalarını yıkıma uğratmada sınır tanımayan” Tiran olarak Gölge İktidar’ın varlığını gösterir.

kahramanın duyduğu hissin intikam veya zafer sevinci değil, hüznü olduğunu yansıtır. Mary, kendisini zulüm görenlerle özdeşleştirmektedir (bunun kaynağını da film sonrasında açıklayacaktır). Kahraman, olağan dünyasında yeni bir yolculuktan dönmüş; zorbalığı ortaya çıkararak bir savaş kazanmıştır. Ancak Mary'nin tatmin olmayan yüzü ve hala savaşa hazır duruşu, filme yapılan ekmedir. Dolayısıyla kahraman olağan dünyasında halihazırda bir düşmana sahiptir ve düşmanla mücadele henüz tamamlanmamıştır. Ardından Mary ve ekibinin bardaki kutlama sahnesinde, bardaki televizyonlarda diğer medya organlarının aynı konuyu ele aldığı görülür. Ardından perdede bir ev görüntüsünün altında "Texas" yazması ve karenin Mary ve oğluna bağlanmasıyla kahramanın ailesinden uzakta çalıştığı ve son maceranın ardından evine döndüğü görülür. Oğlunun "Yine uzun zamandır yoktun" ifadesi kahramanın maceralarında uzun süre evinden uzakta kaldığını gösterir. Mary ile masa etrafında oturup röportaj yapmak isteyen oğlu için ise annesi idoldür. Ancak daha çok işiyle evli kadın olan Mary, oğluya "röportajdan" sonra hemen çalışma odasına geçer. Çalışma odasındaki televizyonda fonda haber spikeri "Bush'un ABD askerlerinin Iraklı mahkumlara işkence görüntüleri karşısında iğrendiğini söylediğini" aktarır. Seçim atmosferinde zorluk yaşayan iktidar için Mary'nin darbesi yeni bir güven sorunu çıkarmıştır. Eşinin bu noktadaki sözlerine Mary neşeli yanıt verir. Bu bağlamda olağan dünyada Mary, filmin açılış sahnedeki histerik ve mutsuz Mary değildir. Böylece her şeyin kahramanın yeni macerasında yaşanacağını anlarız. Dolayısıyla yeni yolculuğun, kahraman ile Bush yönetiminin ikinci cephesi olacağını işaretleri verilir.

3.2. Maceraya Çağrı

Kahramana, yolculuk teklifi ise çalışma odasında e-posta ile gelir. Mary, arkadaşı Mike Smith'ten (Topher Grace) "Senin için lezzetli bir et var" şeklinde mesaj alır. Bu ifade bilmeceyi bilemeyenleri yiyen Sphinsk'i yine hatırlatır. Kamera karşıdan yakın planda Mary'nin gözlerinin bir şey keşfetmenin ışıltısı içinde olduğunu gösterir. Ardından yürüyüş yapma teklifinde bulunan, bir süredir görmediği eşini nazikçe geri çeviren kahraman, çalışmayı tercih eder çünkü hemen "lezzetle yiyebileceği et" bulunan yeni bir macera gelmiştir. Sahne buradan, kahramanın yol hazırlıklarına başladığı Haziran 2004'e geçer.

Mary, New York'ta CBS News'de Baş Yapımcılar Josh Howard (David Lyons) ve Mary Murphy (Natalie Saleeba) ile yeni dönem program konuları toplantısında, ABD başkanlık seçimleri için elinde bir şey olma ihtimali bulunduğunu belirterek, Bush'un petrol şirketine Bin Ladin'in ailesinin yatırım yaptığına dair iddialardan bahseder³². Baş yapımcıların, başka bir ifadeyle Mary'nin "resmi" rehberlerinin konuyu beğenmesi üzerine kahraman, ekibinde yer almasını istediği kişilerin isimlerini yapımcılara verir, yolculuğundaki "yancı"larını seçer: "Mesajı" getiren Mike, stüdyo sahnesinde gördüğümüz Roger ve İletişim Fakültesinde akademisyen Lucy Scot. (Elisabeth Moss). Böylelikle kahramanın, macera teklifini kabul ettiği görülür. Campbell'in bazı diğer kahramanlarının aksine, gazeteci kahramanda "davetin reddi" gibi isteksizlik olamaz. Onlar her zaman bilgiye, maceraya ve yeni buluşlara hazırdır. Zaten gazetecilerin yaşamı maceradan maceraya gitmek üzerine kuruludur. Daha yeni Irak hapishanelerindeki skandalı ortaya çıkaran Mary, onun yankıları bitmeden yeni bir maceraya daha davet edilir. Kahraman da rehberlerinden onayı almasıyla yolculuğuna başlamak için hazırdır.

Arayan Özne olarak da Mary, "meraklı, gözlemci ve her şeyi bilmeyi isteme" (Kıran, 1999) kipine sahiptir. Mary için bu durum özellikle Bush yönetimine dair her şeyi bilmek, her şeye ulaşmak anlamında geçerlidir. Bu noktada yıllardan bu yana mücadele içindeki Mary için Greimas'ın Sözleşme Evresi zaten önceden yapılmıştır (hatta bunun babaya kadar uzandığını ileride açıklayacağız). "İstek" kipine sahip Arayan Özne, yeni macerada yapımcılarının onay vermesiyle "güç" kipine de sahip olur ve bu konuda yardımcıları da olabilecektir. Arayan Özne'nin, Edinç Evresi'nde ihtiyacı olan "bilgi" kipine ulaşmaktır.

³² Mary: "Bill White isimli Houstonlı iş adamı var. Bu, Bin Ladin ailesinin Arbusto'da yatırım yaptığına dair elinde belgelerin olduğunu iddia ediyor."

Josh: "Arbusto? Bush'un petrol şirketi?"

Mary: "Bu belki çok fazla dedikodu ve laf kalabalığı gibi görünebilir ama Vanity Fair de bu konuyu inceliyor. Biliyorsun Bush'un tüm dönemi bir garip."

Josh: "Garip, nasıl?"

Mary: "Biz bu konuda 2000'de bazı çalışmalar yaptık. Ben Barnes'i biliyor musun? Eski Teksaslılardan. Barnes diyor ki, Teksas temsilciler meclisinde başkanken, 1968 Vietnam savaşı sırasında, Sid Adger, büyük petrol adamı, onun ofisine gelmiş ve George Bush'un Ulusal Hava Muhafızlarına pilot olarak alınması için yardım istemiş. Yarı afyonlu Bush o dönem kongre üyesi ve Barnes bağlantılarını kullanabileceğini düşünmüş. dedik ki Teksas Hava Ulusal Muhafızların başındaki General Rose'u aramış ve onun yanına aldirmiş."

Josh: "Bunu sana Barnes mi söyledi?"

Mary: "Off the record olarak. Bu hikayeyi yıllardır söyler. Buck Staudt'u aradım, Bush'un bölük komutanı, bana bağırıma başladı, Barnes'in ne kadar saçma bir adam olduğunu söylemeye başladı çünkü herkes biliyor ki Bush'u muhafızlara aldirtan o, Barnes değil diyor. Neyse, Bush muhafızlardayken, James Bath diye biriyle buluşuyor ve birlikte çalışıyorlar. Bath oradan ayrıldıktan sonra, hiçbir özgeçmiş bulunmayan bu kişi Bin Ladin ailesinin çıkarları için Teksas'ta baş finansal temsilcileri oluyor. Bush Arbusto'yu başlatıyor, Bath ona 50 bin dolarlık çek yazıyor. Sizin adamınız White, onun bin Ladin'in parası olduğunu iddia ediyor."

3.3. Hatayla Geçilen İlk Eşikler

Ekibin ilk toplantısında ordu kökenli Roger'ın, "Bin Ladin'in parasının hiçbir zaman Bush'un yakınına ulaşmadığı" ifadesiyle kahramanın macera konusunu rehberleriyle tam olarak paylaşmadığı, "bilgi" kipi konusunda Rehberlerini eksik bıraktığı görülür. Bu sahnede dikkati çeken ise, ekibin diyalogları ve odadaki harita ile panolara asılmış dokümanlar yoluyla dört dakika gibi uzun bir süre seyircinin Bush'un Ulusal Hava Muhafızları Birliğindeki dönemine dair bilgi bombardımanına tutulması ve görüntüde belgelere ve haritalara özel vurgu yapılmasıdır.³³ Burada filmin, seyircinin Bush'un ordudaki dönemini sorgulaması hatta bu konuda yargılara varmasını isteği görülür. Bu sahnede kahramanın yeni macerasının içeriği de tam

³³ Roger, haritada yer göstererek, "Olay burada başlıyor. Mayıs 1968. Vietnam Savaşının en kanlı dönemi. Bush, Teksas Ulusal Hava Muhafızlarına, pilot eğitimi için kabul edildi."
 Mary, "Eğer Ben Barnes'e inanırsan, o Bush'u bekleme listesine aldı."
 Roger, "Eğer bekleme listesi varsa tabii, kimileri var kimileri yok diyor."
 Mike, "Bush, çok çabuk girebildiğini çünkü onların pilota ihtiyacı olduğunu söylüyor ki pilotlar Vietnam'a rotasyonla gittiğinden bu doğru değil. Bir şey daha var. Baştan sonra Ulusal Muhafız pilotu yetiştirmek çok nadir yapılan bir şeydir."
 Lucy, "Neden?"
 Roger, "Mali açıdan ekonomik değil. Onlar önceki Hava Kuvvetleri pilotları, yıldızlarını korumak isteyen."
 Mike, "Neden yeni bir pilota milyon dolar harcayasın Hava Kuvvetlerinde hazır eğitilmiş varken. Bush'u çekici bir aday kılan tek şey bağlantıları."
 Roger, "Her iki türlü de alındı. 6 yıllık taahhüt imzaladı. Moddy'de pilot eğitimini aldı ardından Houston'daki 11. Hava Keyif Filosu'na gönderildi. Kayıtlar onun burada çok iyi olduğunu söylüyor. Her puanlama döneminde yüksek notlar 1972 yılına kadar. Rutin sağlık kontrolünü atladığı için askıya alınana kadar."
 Mary, "Nasıl biri sağlık kontrolünden bile geçmeden birinci sınıf pilot olabilir."
 Roger, "Sadece o da değil, arkadaşına senato seçimlerinde yardım edeceği Alabama'ya gönderilmesini istedi ve oraya gönderildi."
 Lucy, "Bir dakika, talimatlara uymuyor ve yine de onun yer değiştirmesine izin mi veriyorlar?"
 Roger, "Daha da iyiye gidiyor. May 1972-1993'teki kayıtlar Bush'un kaydında hiçbir kayıtlı puan göstermiyor. Bunlar muhafızlarda saatlere dair zaman kaydı gibidir. Bu en basit şekilde şu anlama geliyor, Bush hiçbir zaman oraya gitmedi. Alabama komutanının hafızasında onla ilgili hiçbir şey yok. Onu üste gören hiç kimse yok. Onun orada olduğunu kanıtlayan bir belge dahi yok."
 Lucy, sonunda "Şimdi biz bana ABD Başkanı'nın bir yıl boyunca asker kaçacağı mı olduğunu söylüyorsunuz?"
 Mary, "Bu konuda hiçbir kanıtımız yok"
 Lucy, "Beyaz Saray bu konuda ne diyor?"
 Mike, "Bush onuruyla hizmet etti ve askeri kayıtlar her zaman kaybolabiliyor"
 Roger, "Askeri kayıtlar her zaman kaybolmaz, onlar asker, onlar bu konuda iyidirler"
 Roger devam eder: "Şimdi, Bush'un resmi kayıtlarda tekrar görüldüğü ilk tarih, tatbikat için ortaya çıktığı Temmuz 1973 olur. Ardından Eylül 1973'te ordudan erken ayrılmayı ister ve kabul edilir. Neden? Çünkü Harvard'a gitmesi için."
 Lucy, "Dolayısıyla taahhüdünden 9 ay önce çıkmak ister ve onlar da sadece izin verir"
 Mary, "Yani bizim cevaplamaya çalıştığımız sorular nelerdir?"
 Mike, "Bir, Bush Ulusal Muhafızlara Vietnam'dan kaçmak için mi gitti?"
 Luck, "Şinik olarak değil ama o dönem kim muhafızlara girmek istemezdi ki Vietnam'dan kaçmak için?"
 Roger, "Ben."
 Mary, "Bush'un eğitimini Bush'un Vietnam'a gitmek istediğini söyledi"
 Roger, "Bu resmi kayıtlar başa çıkan sadece bir doküman var. Denizaşırı görevlendirmeyi ister misiniz sorusuna Bush hayır yanıtını veriyor" (Doküman da ekranda yakın çekim gösterilir)
 Mary, "Ama eğitimini burada bir hata olduğunu söyledi"
 Mike, "Çünkü bu senin yanlış anladığın bir soru"
 Mary, "İkinci soru, neden sağlık kontrollerini atladı?"
 Mike, "Tabii ki de uyuşturucu problemi olduğundan değil, sadece onun kokusunu sevdiğinden"
 Mary, "Üçüncü soru, eğer biri onun muhafızlara girmesini sağladıysa, bu kişi kim? Bunları nasıl kayıta konuşturabileceğiz?"

olarak belirir: Bush'un "1970'lerde Teksas Ulusal Hava Muhafızları Birliği'nde görevini tam olarak yerine getirmedeği, birliğe torpille girdiği, görevine gitmemesine rağmen orduda kendisine ayrıcalık yapıldığı ve Vietnam savaşından kaçtığı" iddialarının ortaya çıkarılması. Bu noktada cevap bulması gereken sorular da şunlardır: "Bir, Bush Ulusal Muhafızlara Vietnam'dan kaçmak için mi gitti?", "İkinci soru, Bush neden sağlık kontrollerini atladı?" ve "Üçüncü soru, eğer biri onun muhafızlara girmesini sağladıysa, bu kişi kim?" ve en önemlisi de "Bunları nasıl kayıta konuşturabilecekleri?".

Bu noktada Arayan Özne, bu konulardaki tüm bilgilere sahip olmak istemektedir. Yol haritasını ve önündeki engelleri yola çıkmadan belirleyen kahraman için bu bilinmezliklere yönelik bir macera değil, planlanmış, belirli hedefe odaklı bir yolculuktur. Kahramanın hedefi iktidarı sorgulamak ve yanlışlarını ortaya çıkarmaktır. Mitlerde kahramanlar yolculuğa çıktıklarında, eşikleri geçmelerinde gizli güçler, iksirler, tılsımlar yardım eder. Ancak kahraman olarak gazetecinin silahı, ikna gücü, sorduğu sorular ve kalemiyle yazdıkları olacaktır. Soru sormanın aynı zamanda zora dayalı bir mücadele olduğunu belirten Canetti, "Bir iktidar aracı olarak kullanıldığında kurbanın etini kesen bir bıçak gibidir. Soran, bulunacak şeyin ne olduğunu bilir ama ona fiilen dokunmak ve açığa çıkarmak ister" ifadesini kullanır (1992/1998: 283). Mary, kendi açısından "bulunacak şeyin ne olduğunu" bilmektedir ve bu "bıçağı" gazetecilik yoluyla Tiran olarak Gölge İktidar'a karşı kullanma yoluna gitmeyi amaçlamaktadır.

Buradaki sorun da konuya yönelik meşruluk bakışıdır.³⁴ Toplantıda Mary, Mike ve Roger'in bir devlet başkanına yönelik sözleri ve mimikleri³⁵, onun meşruluğunu yadsıma ve reddetme davranışının dışavurumudur. Ülkenin başındaki başkomutanın savaştan ve ordu hizmetlerinden kaçmış olabilme ihtimali, iktidarın halk gözündeki meşruluğunu yıkabilecek önemli bir olgudur. Gölge İktidar'ı yıkabilecek şey ordudaki "çok iyi" hizmetlerine dair meşruluğun yok edilmesidir. Bu nedenle bu yeni macera, iktidar ile Mary'nin karşılıklı meşruluk, başka deyişle "hayatta kalım" mücadelesidir.

³⁴ Sennet'e göre, Fransız Devrimi'nin modern düşünce tarihi üzerinde bıraktığı en derin izlerden biri iktidarlarını yıkmak istediğimiz yöneticilerin meşruluklarını yok etmemizin gerektiğine bizi ikna etmiş olmasıdır. Yöneticilere olan inancı ortadan kaldırırsanız, onların rejimlerini de ortadan kaldırırsınız (1993/2005: 50).

³⁵ Sahne düzenlemesinde mimiklere de vurgu yapılarak Mary'nin Bush'u tanımlarken, "Yavru afyonlu Bush", Mike'in, Bush'un sağlık kontrollerine gitmemesi sorusuna yanıt olarak "Tabii ki de uyuşturucu problemi olduğundan değil, sadece onun kokusunu sevdiğinden" ifadeleri ile Roger'in, Lucy'nin o dönem herkesin Vietnam Savaşı'ndan kaçmak istemesinin normal olduğu eleştirisine "Ben kaçmazdım" yanıtı dikkati çekicidir.

Ekibin “bulunacak şeyi bilen” olarak diyaloglarda bu sorulara kendilerinin cevap vermeleri de soru sorma iktidarında, Sokrates’in soru diyalektiğinde ve Sphinks rolünde kırılma yaratmaktadır. Oysa gazeteci olarak kahramanın görevi kendi belirlediği veya istediği cevapların teyidinde ulaşmak yerine soru sormak ve sorulara yanıt bulmaktır. Mitolojide Sphinks’ın bilmecelerinin cevabının “insan” ile “gece ve gündüz” hakkında olması anlamlıdır. Bilmecelere dair daha felsefi okuma yaparsak, ilk soruyu insanın insan olarak kendi varlığının ve bilincinin farkına varmasına, ikinci soruyu da insanın gece ve gündüz gibi birbirinden doğan iyi ve kötü, doğru ve yanlış yönlerine işaret eder şekilde düşünebiliriz. Bu açıdan Sphinks, daha alt kodlarda baktığımızda, kişinin, sorulduğunda kendisini tanıyamamasını, doğum ile ölüm arasındaki evrilme sürecini kavrayamamasını; varlık bilincine varamamasını, bunun yanında “gece ve gündüzün”, yani iyi ve kötünün birbirinden doğmasını anlayamamasını cezalandırır. Bunu anlayan bir insan (Oidipus) karşısında ise artık Sphinks’in görevi işlevsizleşir; insan varlık felsefesine ulaştığı için onun işlevi kalmamıştır ve kendini yok eder. Bu çıkarımsama toplum ve sistemler açısından düşünüldüğünde, mükemmel toplum ve sistem olmadığından günümüzde denge için, sistemin varlık sorunları ile iyi ve kötüye dair ayrımlar noktasında hala soru sorması ve sorgulaması gereken, demokrasinin, doğruluğun eşik kapısında bekleyen yeni tür Sphinks’ler olmalıdır. Basın da bu işlevi yerine getirir. Genel anlamda gazetecinin yaptığı toplumsal “bilmecelerin” çözülebilmesi için sorular sormaktır. Basın, sorulara doğru yanıt veremeyenleri kamuoyu önünde işlevsizleştirir, gözden düşürür.

Ancak basın, klasik Sphinks mitini aşarak, doğru sorulara doğru yanıtlarda da kendini yok etmek yerine şehrin kapılarını, demokrasi meydanını yolcularına açar. Çünkü ideal toplum olmayacağından daima doğru bilmeceleri sorunlara ihtiyaç olacaktır. Bu noktada basın, dördüncü kuvvet olarak iktidar karşısında dengeyi, sistemin doğru işlemlerini sağlar, doğru çalıştığında gece-gündüz gibi, gecelerden çıkılmasını sağlayan gün ışığı işlevini görebilir. Bu noktada Mary, Sphinks olarak Bush yönetiminin kamuoyunun gözünde tekrar yönetime gelmeyi “hak edip etmediği” noktasında geçmişte ordudaki hizmetleri açısından soru sorma edimine gider ama hata olarak varsaydığı cevapları aramaya çıkar.

İktidarın meşruluğunu ortadan kaldırma çabalarında Mary'nin aşması gereken ilk eşik, dönemin Teksas eyaleti vali yardımcısı Ben Barnes'i (Philip Quast), genç Bush'un orduya girmesinde imtiyaz sağladığı yönünde kamera önünde konuşmaya ikna etmektir. Ancak Barnes, "İkimiz de biliyoruz ki kamerada Teksas'ın favori çocuğu hakkında kamera karşısında bunu dersem, Austin'de demiryollarında tükenirim" yanıtını verir. Bunun üzerine ekip, sorulara yanıt alabileceklerini düşündükleri, o dönem Bush'un etrafındaki kişileri ararlar. Bush'un muhafızlar birliğindeki komutanı albay Jerry Killian ölmüştür. Diğerleri ise kahraman ve ekibini aynı ifade ve tarzla geri çevirirler³⁶. Mary, Dan'i arayarak, "Sanki onlara konuşacakları notlar verilmiş: 'O çok iyi bir adam', 'Hakkında özel muamele olmadı'" ifadesini kullanır. Richard Sennet, "Günümüzdeki otorite korkusu tam da insanlar üzerindeki denetimlerini en yıkıcı eylemleri gerçekleştirmek için kullanan kişilerden duyulan korkudur" der (1993/2005: 27). Filmde, Barnes'in iktidar karşısında yıkıma uğrayacağı sözlerinin ardından diğer kişilerin de kendilerine öğretilmiş gibi duran cümlelerin tekrarlarıyla korku iklimi kuran Tiran olarak Gölge İktidar'ın gücü ve yıkıcı etkisine gönderme yapılır³⁷.

Bu sahnelerden sonra perdede "Ağustos 2004" yazısı belirir. İki ay boyunca ilk eşiği aşamayan kahramana yeni mesaj yine bir gece vakti Mike'tan gelir. Bush karşıtı bir kadının internet sitesinden Bush'un ordudaki hizmetlerine dair bazı dokümanlar ifşa edeceğini öğrenen Mary, Rehberi Josh'un izniyle, belgelerin kaynağı albay Bill Burkett (Stacy Keach) ve eşi Nicki Burkett (Noni Hazlehurst) ile restoranda görüşme ayarlar. Burkett, Campbell'in yolculuk şemasına göre Mary'ye ilk eşiği aşmanın "tılsımın" verecek kişidir. Aynı zamanda Burkett, Arayan Özne için "bilgi" kipini elinde tutan eşik bekçisidir. Bunun yanında kılık değiştiren arketipi konumundaki Burkett, elindekini vermeye hazırdır ama kahramanın kararlılığını test etme yoluna gider. "Avını, nasıl ve ne zaman ele geçirebileceğini bilen avcı kendisini dönüştürmek zorundadır" (Canetti, 1992/1998: 339). Burkett bunun için duyguları kullanır:

³⁶ Bush'un bölüğünden eski CEO Staudt, telefonda "George sahip olduğum en iyi pilotlardan biriydi. Seni saygılı bir şekilde kendini becermeye davet ediyorum" derken, Staudt'un yerine geçen general Hodges'in teldeki eşi, "Eşim dedi ki onun için hiçbir özel muamele yapılmadı. Şimdi lütfen bizim evimizi aramayı bırakın" ifadesini kullanır. Bush'un uçuş eğitmeni Udell, "Onun için hiçbir özel muamele yapılmadı. O çok iyi bir Amerikalı ve çok iyi bir savaş pilotu" der. Listedeki diğer kişiler de hep aynı cümleyi kullanır: "Onun için hiçbir özel muamele yapılmadı".

³⁷ Moore ve Gillette, bu konuda "ister evde ofiste isten-r Beyaz Saray veya Kremlin'de olsun, Kral enerjisiyle tanımlanan ve böyle olmadıklarını fark etmede başarısız kalan kral pozisyonundaki kişiler, insan tiranlarıdır" ifadesini kullanır (20013: 85).

Burkett: “Kendi gözlerimle gördüm. Bush’un kayıtlarının hoşlarına gitmeyen taraflarını çöpe attılar”

Eşi: “Bill 2000’de bunu konuşmayı denedi, birileri bir gece arabamızın yoldan çıkmasına neden oldu”

Burkett: “Onlardan korkmuyorum. Diyelim bende doküman var, neden size göstereyim? Neden diğer gazeteleri seçmeyim”

Mary: “Nikki beni dinle. Taciz edilmenin ne demek olduğunu bilirim, onların çok güçlü olduğunu hissetmenin ve senin küçük ve zayıf olduğunu ama değilsin. ve bunu yapmak onlara bunu gösterecek. Size söz veriyorum sizi koruyacağız”

Burkett’in verdiği fotokopilere bakan Mary: “Bu dokümanla seni aptal yerine koymak isteyen birileri var olabilir mi, kirli siyasi oyunlarla?”

Burkett: “Kimsenin benden bu kadar nefret ettiğini düşünmüyorum”.

Zorlu bir yolculuktan geçerek geldiklerini ve ellerindeki bilginin çok değerleri olduğunu hissettiren Burkett kahramanın kararlılığını ve gücünü göstermesini isterken Mary’nin mücadele sözü kılık değiştiren avcının avını elde ettiğini gösterir. Canetti’ye göre dost kılığında ama gerçekte düşmanca niyetlerle birine yaklaşmak, çok eski ve önemli bir dönüşüm türüdür ve iktidarın daha sonraki bütün biçimlerinin parçası haline gelmiştir. Bunun altında soğukkanlı bir avcı saklanır; burada görünüm ve gerçeklik birbirlerinden olabildiğince farklıdır (1992/1998: 365). Mary de dost kılığındaki düşmanı ayırt edemediği için ileride görünüm ve gerçeklik farkıyla yüz yüze kalacaktır. Karşısındaki “kurban” görünümlü kılık değiştiren tarafından kendilerinin kandırılabilirliği ve hileye uğrayabilecekleri noktasında madalyona öteki açıdan bakmayı reddeden kahraman, “kimsenin kirli siyasi oyunlara kendisini alet edecek kadar kendisinden nefret edip etmediğini” sorusunu da kendisine yöneltmez. Tiran olarak Gölge İktidar ve onun “zorbalıklarına” karşı mücadeleye kendini adayan kahraman, her zorbalığa uğradığını söyleyen için masumiyet hükmüne vararak, onlar adına mücadele sözü verir ve kılık değiştirenin soru sormadan girişine izin verir. Çünkü daha sonra ayrıntısıyla değineceğimiz “yaralanmazlık duygusu” içindedir. Bu iki unsurla kahraman, gazetecilik mesleğinin özünü oluşturan sorgulama, soru sorma ve şüpheciliği bırakma yanlığına düşer. Oysa, Sokrates dinleyicilerine sadece soruları aracılığıyla egemendi (Canetti, 1992/1998: 286). Günümüzde Sokrates gibi her şeyi sorgulaması gereken gazeteci de ancak soruları ve soru sorduğu müddetçe okuyucuya/seyircisine egemen olabilir, doğru iktidar olabilir, manipülasyonlara karşı durabilir ve saygınlığını koruyabilir. Bu noktada yolculuktaki en büyük ve önemli silahını doğru kullanma hatasına düşen kahraman, hayati hata yapar. Arayan Özne, “bilgi” kipine ulaşmaya o kadar isteklidir ki eksik sorularla eksik bilgi edinir.

Mary, Burkett'in verdiği belgelerde, Bush'un eğitim sertifikası standartlarına ulaşmak için hiçbir gayrette bulunmadığı, Bush'a pilot olarak ihtiyaç duyulduğu (Bush'un, kendisine artık ihtiyaç duyulmadığı için pilot olarak kalmadığını söylediği verilir), pilotlar için puanlama verilirken eğitimlere gitmediği belirtildiğinden haberinde aradığı birinci ve ikinci soruya yanıt bulduğunu düşünür. Ancak belgeler orijinal değildir. Mary, "tılsım"ın orijinalini istese de kaynak vermez. Kahraman ilk eşiği tılsımın izdüşümüyle geçmek riskini ise göze alır. Arayan Özne Edim Evresi'ne geçmek için acele etmektedir. Nitekim Arayan Özne, yapımcılarla telefon görüşmesinde tek boş gün olan beş gün sonrasında programın yayınlanmasını kabul eden ve Josh'un zamana ihtiyacı varsa bekleyebileceği uyarısını göz ardı eder.

Bu noktada ikinci sorgu hatası olarak kahraman, gazeteci olarak Killian'ın, neden sadece kendisinin görebileceği resmi olmayan notlar yazdığını sorgular ama yardımcısı Roger'in varsayımını³⁸ doğru kabul etmekle kalmaz, "bunun Bush'un korunmasının daha yukardan geldiğini gösterdiği" yargısına varır. Bunu teyit etmek için Killan'ın o dönem üstünde olan General Bobby Hodges'u arayarak ve kendisini araması için sesli mesaj bırakır. Bu sırada, ilk eşikte ikna edemediği Barnes'in Demokrat Parti'nin kampanya yemeğinde, Bush'u birliğe kendisinin aldıracağı yönünde sözleri gizlice cep telefonu kaydına alınıp internette yayınlanır. Bu sayede Barnes'ı röportaja ikna eden Arayan Özne "bilgi" kipinin üçüncü ve dördüncü sorusuna da yanıt bulur.

Mike'in Burkett'tan daha fazla belge³⁹ almasıyla kahraman, bunların Bush'un muhafız birliğine gitmediğine dair kanıt oluşturduğu düşünerek, "bilgi" kipini elde ettiğini hisseder. Arayan Özne tüm sorulara yanıt bulduğu kanaatindedir. Dan'ın, röportajında⁴⁰ eski Teksas Ulusal Hava Muhafızı Robert Strong'un (Martin Sacks)

³⁸ Roger: "Killian bu kadar korunan bir adamı askıya almanın büyük mesele olduğunu biliyordu. Doğru olanı yapmaya çalışıyordu ama onu tecrit etmek için kayıtlara geçen belgeye ihtiyacı vardı".

³⁹ Yayına 4 gün kala Mary, Burkett'tan yeni belgeleri havaalanında Dan'e gösterir. Dan notları okur: "Bush, oylama sırasında burada değildi, o nedenle bir background veremem", "Puan veremem, Austin de mutlu değil", "Bush, puanlama döneminde burada değildi".

⁴⁰ Dan, "Bunların gerçek olmadığına dair kafanızda herhangi bir şüphe var mı?", Strong, "O dönemde yapılan işle uyumlular. Jerry Killan olarak hatırladığım kişiyle de uyumlu."

Dan, "Sizce albay Killian ne yapmaya çalışıyordu?",

Strong, "Bence görevin yerine getirilmesini yapmaya çalışıyordu, siyasi ortamdan dolayı kendisini korumaya çalışıyordu." (Kolonel Roger ile aynı mantık yargısına varması, ekibin yanılmasına yol açar).

Dan, "Yani muhafızlarda siyasi değerlendirmeler büyük bir güçtü?"

açıklamalarının albay Roger'inkiyle uyuşması, ekip için Killian'ın neden böyle notlar aldığı yönündeki teyidi pekiştirir. Strong'un, ordudaki siyasi etkiye yönelik sözleriyle de Gölge İktidar'ın hegemonyasının genişliği seyirciye tekrar vurgulanarak, Mary'nin Bush ve zorbalıkla mücadelesinin haklılığı pekiştirilir.

Böylelikle Edinç evresinde Campbell'in sınanma ve denemelerinde kahraman bazı gazetecilik sorgulamalarını yerine getirir; Bush'un orduya nasıl girdiği, belgelerin neden yazıldığı, içeriğin ölen Killian'ın düşünceleriyle uyumlu olup olmadığı ve o dönemki atmosfer konusunda belge ve kaynaklardan harmanlama yapar. Ancak araştırmacı gazeteciliğini sadece beş güne sınırlaması kahramanı daha fazla teyit ve gazetecilikteki çifte teyit konusunda zorlar ve bazı çok önemli sorgulamalar yapılmaz. Mary, "bilgi" kipinde hatalarla eksik Edim Evresi'ne geçer.

3.4. Gölge İktidar: Gölge Baba

Röportajlardan sonra Mary ve ekibi New York'a dönerken uçakta Mary ve Dan yan yana oturmuş uyurken, Roger ve Lucy arasında geçen diyalog, kahramanın yolculuğunun asıl kökenini ortaya koyan çok önemli bir sahnedir. Roger, "Babası ayaşın teki. Kendinden o kadar nefret ederdi ki kızlarını döverdi. Kızları sorguladıkça da onlara daha sert vururdu. Onun bunun nasıl üstesinden geldiğini düşünüyorsun?" derken Lucy şaşırarak, "Soru sorduğu için dövülürdü yani" ifadesini kullanır. Roger'ın onaylaması üzerine de Lucy, "Ve şimdi onun işi bu" yorumunu yapar. Sphinks, mitolojide, Orthrus ile Echidna veya Chimaera'nın kızı olarak tasvir edilir. Baba Orthrus, iki başlı köpek şeklinde, yeraltı dünyasının gardiyanı bir canavardır. Mary'nin babası da zorbalığın, karanlık dünyanın bir canavarıdır. "Kendinden nefret etme" ve dayak ifadesinde yerini bulduğu gibi Bütünsel Kral, yani Bütünsel Baba olamayan Mary'nin babası bir Gölge Baba'dır.⁴¹ Gölge Baba, sözlü ve fiziksel saldırılarda kendini ortaya koyar ve kızının karşı duruşları, onun "evlatlarının neşe ve

Strong, "Tamamen yolsuzluğa doğru gidiyordu, iyilikler yapıyordu birileri için, güç değişimi yapıyordu. Etik ve değerler açısından prensibin olmadığı bir durum".

⁴¹ Moore ve Gillette'ye göre, çağımızın işlevsiz ailelerinde, olgun olmayan, zayıf bir baba varsa veya baba yoksa (Kral enerjisi yeterince mevcut değilse) ailenin sıklıkla düzensizlik ve kaos içine sürüklendiği görülmektedir (1991/1995: 61-62).

kuvvetine savaşını”⁴² ve soru soran kızının yaşam gücüne karşı korkusunu gösterir.

Vogler’e göre her kahramanın hem içsel hem de dışsal sorunlara ihtiyacı vardır. Kahramanlar içsel bir soruna, kişisel bir kusura ya da çözecekleri ahlâki bir ikileme gereksinim duyarlar, öykü ilerlerken öğrenecekleri bir şey olmalıdır: Diğerleriyle anlaşmak, kendilerine güvenmek, dış görünüşün ötesini görebilmek gibi (Vogler, 1992/2009: 144). Kahraman, küçüklükten bu yana zorbalıkla mücadele vermek zorunda kalmış bir kahramandır. Bu nedenle içsel mücadelesi, çözmesi gereken ikilemi babaya, babanın otoritesine, saldırganlığına ve zorbalığına yöneliktir. Kahramanın tüm maceralarının ardında Campbell’in aşamalarındaki gibi babayla yüzleşme isteği vardır. Greimas’ın Eyleyenler Şeması’na göre de aslında Mary’nin gerçek Göndericisi babasıdır. Bu olumsuz baba imgesi, Mary’nin bilinçaltında devam ederek onu “zorbalık”la mücadeleye iten Negatif Gönderici’dir. Sözleşmesi de Gölge Baba ile mücadeleye yöneliktir.

Bunun yanında ataerkil toplumda politik otorite ile eril cinsel ve toplumsal iktidar birbiriyle bağlantılıdır ve birbirinden güç alırlar (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 112). Hibey’in kahramanın haberlerinde güçlerini kötüye kullanan insanları ele aldığını söylemesi ve Irak’taki işkence görüntüleri hatırlandığında, Mary’nin içsel sorunu otoriter Cumhuriyetçi babanın zorbalığı ve onun yarattığı acı dolu geçmişten ve izlerden kurtulmakken, dışsal sorunu da otoriter muhafazakâr baba figürünün politik karşılığı olarak gördüğü Bush yönetimidir. Başka bir ifadeyle Gölge Baba ile savaş Gölge İktidar’da vücut bulmuştur.

Canetti’ye göre de kahramanlar, kahramanlıklarını daha çok “şeref” için yapar varsayılar ama “işin başında farklı bir şeyin peşinde olmaları daha olasıdır: örneğin bu yolla kazanılabilecek giderek artan bir yaralanmazlık duygusu” (1992/1998: 227). Mary’nin küçükken yaşadıkları ve ileride kullanacağı, “Babam bana vurmaya başladığında, ağlamayacağım, durmasını söylemeyeceğim derdim kendime. Ona ne kadar acı

⁴² Oğullarının ve kızlarının neşe ve kuvvetine, onların yetenek ve canlılıklarına savaş açan baba Tiran şeklinde bir Gölge Kral’dır. Onların canlılığı, yeni var oluşları, içlerinden taşan yaşam gücü onu korkutur ve bunları öldürmek ister. Bunu açıkça sözlü saldırılarla, ilgi, umut ve yeteneklerine yönelik aşağılamalarla yapar ya da tam tersine onların başarılarını göz ardı edip hayal kırıklıklarına arkasını döner (Moore ve Gillette, 1991/1995: 69). Hatta saldırıları sözel veya psikolojik tacizle sınırlı kalmayabilir, fiziksel taciz de olabilir. Fiskeler dayağa dönüşebilir (1991/1995: 71).

verdiğine dair hazzı yaşatmayacaktım. Bu yüzden daha sert vururdu ve şöyle düşünürdüm: Bir gün seninle savaşıcağım ve hiçbir zaman yapmadım” ifadesi kahramanın baba karşısında yaralanmazlık duygusu aradığını gösterir. Ama bu yaralanmazlık duygusu daha çok onun maskesidir çünkü Mary'nin içinde hala yaralı, fiske yemiş küçük isyankar kız yatmaktadır. O yüzden bu zırh aynı zamanda onun aşil topuğudur.

Yaralanmazlıktan kaçışta iki yöntem vardır: Mesafe koyma ve uzak durma ile tehlikelerin üzerine gidip yüzleşme (Canetti, 1992/1998: 227). Mary, hiçbir zaman savaşmayarak Gölge Baba'ya karşı birinci yöntemi izlerken, meslek hayatında ise babanın vücut bulduğu Gölge İktidar'a karşı aynı yaralanmazlık ilkesinde ikinci yöntem⁴³ yönelir. Dolayısıyla Mary'nin kahramanlığında, buzdağının üst kısmında gazetecilik ilkesi etrafında mesleğin kamuoyu için gerçekleri ortaya çıkarmaya dönük “onur ve şeref” imgeleri olsa da altta Gölge İktidar Bush'un “maskesini” düşürmek ve onun karşısında yaralanmazlık duygusunu elde etmek vardır. Gölge İktidar'ı alt etmek, Gölge Baba'yı ve onun yarattığı yaraları da yok etmek anlamına gelmektedir. Nitekim, filmin başında Hibey ile diyalogundaki savunmacı yaklaşım ile kurban rolünü oynayan Burkett'a mücadele sözü de bu yaralanmazlık isteğini ve yüzleşme seçeneğini gösterir. Mary için Ebu Garib hapishanesi skandalını ortaya çıkarmak bu yönde önemli bir adımdır. Bu savaştan yaralanmazlıkla çıkan kahraman bu nedenle hemen yeni bir savaşa koşar. Canetti'nin belirttiği gibi “bu savaş ona hiçbir zarar vermemiştir, her bir zafer, onun kendisini daha çok güvencede hissetmesini sağlar, yaralanmazlığı onu giderek daha bütünlüklü bir zırh gibi yapar” (1992/1998: 228). Bu yüzden Mary, yeni macerasında da “olası bütün durumlardan riskli olanı” (Canetti, 1992/1998: 228) seçer ve eylemleriyle de bu riski artırır. Savaşmadığı yitik baba karşısında “Gölge İktidara” bu “boyun eğdirmeyi” yaşatmak ister. Ancak yaralanmazlık isteyen kahraman, hataları nedeniyle tersine daha derinden ve eski yaraların da daha çok ortaya çıktığı bir sürece girecektir.

⁴³ Canetti, ikinci yöntemi şöyle tarif eder: “Tehlikeyi arayıp bularak onunla yüzleşmiştir. Tehlikenin olabildiğince yakınlaşmasına izin vererek bu uğurda her şeyini tehlikeye atmıştır. Olası bütün durumlardan risk taşıyanı seçmiş ve bu riski artırmıştır. Kendisine bir düşman arayıp ona meydan okumuştur; o insan zaten düşmanı olabilir veya onu önce kendisi düşman seçmiş olabilir ama onun hareketi her zaman olduğu gibi en büyük tehlikeye ve kaçınılmaz karara yönelmiştir” (Canetti, 1992/1998:227).

Bunun yanında, Roger'in Mary daha çok sordukça babasının daha fazla dövdüğü, Lucy'nin de şimdi soru sormanın Mary'nin mesleği olduğu vurgusu dikkate alındığında, Mary'nin hem Gölge Baba hem de Gölge İktidar'a karşı elindeki en büyük silahının soru sormak olduğunu yine pekiştirir. Ama aynı zamanda "soru soran artan iktidar duygusundan hoşlanır ve sonuç olarak daha çok, daha çok soru sorar; aldığı her cevap bir boğun eğme edimidir" (Canetti, 1992/1998: 284). Hapishane skandalında sorularla kazanılan zafer ve "boyun eğdirme", Mary'yi daha çok soru sormaya ve "tamamen boyun eğdirme" istediğine yöneltir. Roger'in şu ifadeleri mücadelenin bu yönünü ve meşruluğu yıkma girişimi olduğunu pekiştirir: "Mary'nin neden bu hikâyeyi 2000 yılında elde edemediğini biliyorsun değil mi? İşin tam ortasında Mary'nin annesi vefat etti. O yüzden haber tamamlanamadı ve seçimler oldu. Seçimde 537 oy farkla Bush kazandı. Sanırım, Mary'nin annesi o yaz ölmeseydi, büyük ihtimal Al Gore şu anda başkan olurdu." Bush'un ilk seferde seçilmesinden, yani şehrin kapısından girebilmesinden kendisini sorumlu hisseden Mary, altta bu kez seçimlerin akışını değiştirmeyi amaçlar. Benzer şekilde filmin bağlamında doğrudan verilmese de Bush'un böyle bir skandalının ortaya çıkarılması, Demokratların başkan adayı ve Vietnam gazisi John Kerry'nin elini güçlendirecektir. Nitekim Mary'nin yatak sahnesinde TV'lerde Kerry'nin Vietnam deneyimlerini kötüleyen propaganda reklamlarının perdeye yansıtılması bu durumu ortaya koyar. Böylelikle "hayatta kalma" olduğu da yine vurgulanır.

Arayan özne olarak bakıldığında da Mary, "bilgi arama süreci" "güç" kipini zirveye çıkarmanın ve yaralanmazlığı sağlamanın yoludur. Mary'nin Tanınma ve Yaptırım evresinde istediği, yaralanmazlık zırhına tamamen sahip olarak içteki geçmiş yaralardan da kurtulmaktır. Bu noktada Mary, özel hayatında ve gazeteciliğinde hep Arayan Özne konusunda kalmış, bilgi açlığını ve istediği yaralanmazlık güç kipine hiçbir zaman girememiştir. Mary, 2000 yılında yarım kalan Bush'un geçmişini araştırmada da bu nedenle acele davranarak, bilgi açlığı ve isteğinin baskınlığını yaşayarak Greimas'ın tüm evrelerini eksik tamamlama yoluna gider.

3.5. Eksik Edim Evresi

Soru sormanın nihai amacı inceden inceye tetkik etmektir ama bu işlem bir dizi noktaya kibarca sondaj yapmakla başlar ve sonra direncin zayıf görüldüğü

yerlerden giriş zorlanır (Canetti, 1992/1998: 284). Mary, tetkik eder ama inceden inceye yapmak yerine ilk eşiği geçmek için yaptığı hataları sorgulamaları, denenmeler ve kovuğa yaklaşma sürecinde de devam ettirir. Kahraman Edim evresinde “bilgi” kipini elde etme ve kullanmada önemli hatalar yapar. Birinci olarak, yayına iki gün kala, Burkett’in belgelerini incelemeleri için gönderdikleri dört uzmandan analist Emily Will (Eliza Logan) ile Mary arasında şu telefon görüşmesi geçer:

Emily: “Sanırım bir probleminiz var. İnternette araştırma yapıyorum. Bunlar yazıldığı zaman Başkan Alabama’daydı, bunlar doğru olamaz”
 Mary: “Bu dokümanların kendisinde yanlış bir şey buldunuz mu?”
 Emily: “Hayır fakat...”
 Mary: “Bunlar sahte görünüyor mu?”
 Emily: “Orijinaller olmadan...”
 Mary: “Tamam. Araştırma tarafının kaygılarını bana bırakın”
 Emily: “Ben her zaman bütüne bakarım. Bak, bunların orijinalinin nereden geldiğini biliyor musunuz? İçeri doğru gerçekliğe ulaşmak için delil zincirini oluşturmanın uzun yolu var”
 Mary: “İnanın bana bunun üzerine çalışıyoruz”.

Mary bu sahnede “daha fazla soru sorulmasını önlemek için kişinin kendi sorularıyla karşı durması” (Canetti, 1992/1998: 284) yöntemini devreye sokar. Emily’nin Bush’un o dönem bulunduğu yerin belgenin içeriğiyle uyuşmadığı uyarısına rağmen kahraman, belgeler dışındaki sorulara odaklanmaz istemez. Mary’nin çekildiği sahnenin görüntü düzenlemesi de kahramanın bu yaklaşımını pekiştirir. Mary, Emily ile odasına girerken ve çantasını koyarken konuşur şekilde konumlandırılır. Karşıt olarak Emily ise masasında elinde kalemiyle ciddi yansıtılır. Dolayısıyla, Mary gazeteci olarak uzmanın sözlerini araştırmacı ruhuyla dikkatle dinleyip not etmek, şüpheleri tekrar araştırmak yerine kulak arkası eder şekilde dinler gösterilir. Diğer kaynaklarla Mary’nin görüşmesinde daha farklı sahne düzenlemesi yaratıldığı ise dikkati çeker. Kahramanın, kaynaklarla görüşmelerindeki sahnelerinde kurulan farklı görüntü düzenlemeleri, kahramanın nerede hata yaptığını ortaya koyar.



Resim 3.4. Mary, Emily Will ile görüşmesi:

Bu sahnede Mary ofisine yeni girmektedir, daha çok başka işlerle meşgul şekilde Emily’i dinler ve onun kaygılarına dair notlar almaz.



Resim 3.5. Mary'nin General Hodges ile görüşmesi:

Killian'in notlarına dair belgelerin içeriğini telefon görüşmesinde, Mary pür dikkat generali dinlerken notlarını okur, notlar alır.



Resim 3.6. Mary'nin Burkett ile görüşmesi :

Mary, belgeleri veren albay Burkett ile ilk yüz yüze görüşmesinde ise yanında kalem veya not defteri yoktur, rahat tavıradır ve Burkett'i sorgulamadan dinler. Sonrasında belgelerin kaynağı sorgulandığında Mary, Burkett ile telefon görüşmesinde (3. Resim) elinde kalem, önünde notları ile çalışma masasında oturur şekilde gösterilir.

Kahraman, Dan'in hala haberin diğer ayağı olarak "içerden", yani ordudan kimsenin bu belgeleri teyit etmediği itirazı üzerine de kanalda çalışma odası sahnesinde Hodges'u tekrar arar. Mary'nin ona Killian'ın notlarını okuması üzerine Hodges, "Evet tanıdık ama bir kişinin kişisel notlarını kullanmak biraz aşırı gitmek oluyor. Burada hikayenin olmadığı bir yerde bir haber yaratmaya, hikaye yaratmaya çalışıyorsunuz" derken Mary, "Hayır, efendim, biz bir şey yaratmaya çalışmıyoruz" yanıtını verdikten sonra notlarına "Hodges teyit etti" diye yazarak, kaynağın notlara dair bazı itirazlarını görmezden gelir ve yayın tarihinin yakın olması nedeniyle kaynağı kamera karşısında konuşurma çabasına girişmez.

Kahraman, benzer hataları Burkett'i arayarak belgeleri aldığını iddia ettiği Harry Conn'a ulaşma çabasında⁴⁴, Killian'ın imza teyidinde⁴⁵, Barnes ile röportajında⁴⁶ tekrarlar. Ödülü almaya bir gün kala yayın öncesi son toplantıda, Lucy'nin, Emily'nin dile getirdiği metindeki "th" ifadesinin o dönem kullanılmadığına yönelik itirazı gündeme getirmesi üzerine yine Mary, itirazın önünü keser.⁴⁷ Sahnedeki,

⁴⁴ Kahraman, Emily ile konuşmasının ardından Burkett'i arayarak belgeleri aldığını iddia ettiği Harry Conn'un ismini alsa da onu sadece bir kez arayarak belgelerin kaynağını sorgulama hatası yapar. Buradaki sahne düzenlenmesinde, elinde top çeviren ve Conn'a çok genel bir mesaj bırakan Mary'nin, Emily'deki gibi bu kişinin üzerine düşmemesi yansıtılır.

⁴⁵ Mary, belgelerin orijinalliğine yönelik teyitte bunların bazı farklılıklara rağmen Killian'a ait olduğunun görüldüğünü söyleyen⁴⁵ Marcel Matley (Nicholas Hope) ile röportajı, programın süresi uzattığı gerekçesiyle yapımcıların istediği üzerine içerikten kaldırır.

⁴⁶ Kahramanın, Barnes röportajı sonrası onun sözlerine karşı çıkan kesimlere, filmin başında değinmesine rağmen programda yer vermez. Kahraman son hatası da belgelerdeki bazı teknik sorunları görmemezlikten gelerek yapar.

⁴⁷ Josh: "Diğer konularda nerelerdeyiz?"

Mary: "Emily Will'den mail aldım. Üst yazı denilen şeyle ilgili bazı kaygıları var."

Josh, "Üst yazı"

Mary savunmaya geçerek: "111'den sonraki 'th' 1970'lerde oradaki daktilo yazılarında bu fonksiyonun

omuz çekimde Mary'nin savunmacı yüzü yansıtılır. Mary'nin yakın planda, mimikleri ve bu detaya önem vermez hali vurgulanır. Kahraman, "güç" kipinde hatasını ise kaynağın siyasi taleplerini yerine getirmede yapar.⁴⁸

Tüm bu sahneler, gazeteci kahramanın, mesajcı Burkett'e baştan inanarak, yardımcı Emily'nin kaygılarını dikkatli dinlemeyerek, müttefik Barnes dışında karşıt görüşlere yer vermeyerek, Hodges'ı ekranda konuşturmadan telefon görüşmesiyle yetinerek, imza teyidini haberinden çıkararak, sınanmalar ve denenmelerde, "kovağa" yaklaşırken yolculuğunda sorgulamaya ve soru sormaya dönük hatalar yaptığını ve bu noktada mesajcı, müttefik ve yardımcıları konusunda peşin hükümlü davrandığını ortaya koyar. Arayan Özne'nin bilgi kipi noktasında takıntılı odaklanması, hedefine uygun bilgileri doğru kabul etmesine, gerekli gazetecilik sorgulamalarını yapmayarak gazeteci rolünü eksik yerine getirmesine sebep olur. Böylelikle "bilgi" kipinde (ve ayrıca bir noktada "güç" kipinde) hatalarla Edim Evresi'ni geçerek Tanınma ister. Bu noktada Mary, Campbell'in yolculuğu bağlamında ödüle eksikliklerle ulaşmak ister.



Resim 3.7. Mary, Conn'a telefonda mesaj bırakırken

3.6. Hatalarla Gelen Tanınma ve Ödül İsteği

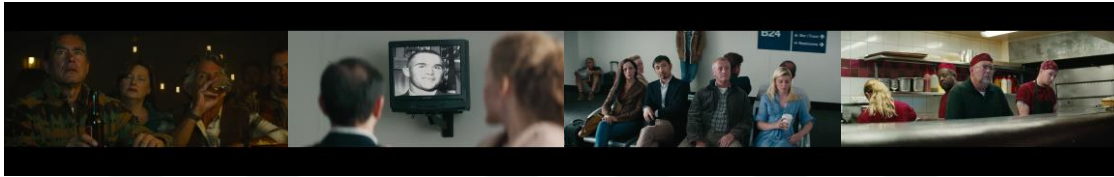
Haber beş günün sonunda yayınlanır. Dan TV'den programı sunarken⁴⁹, kamera kesmelerle Mary'nin eşi ve oğlunun yanı sıra tüm haberdeki aktörlerin programı izlediği sahneleri gösterir. Bu sahnelerde filmin dünyasından çıkılarak ülkenin dört

olmadığına yönelik endişesi var ama Matley ile konuştum, o dönem bu fonksiyonun mümkün olduğunu söyledi sonra Emily, Matley'in dediğini kabul ettiğini söyledi."

⁴⁸ Aynı sahnede Burkett ile konuşmasında ise önemsiz gibi görünen bir detay vardır: Burkett, Swift Boat konusunda "Kerry'nin kampanyasını benim için aradın mı?" diye sorar. Kamerada Mary'nin Burkett'in bu istediğini önemsemediği görülmez. Ancak sonrasında Burkett için Kerry kampanyasını aradığını öğreneceğizdir.

⁴⁹ Dan, şöyle sunar: "Başkanlık için yarışan iki adamın askeri kayıtları, bu kampanyanın siyasi silah deposu haline geldi. ABD'nin yeni başkomutanı olarak iki adayın da güvenilirliğini inşa etmenin ya da batırmanın bir aracı. Senatör Kerry, Vietnam savaşında yaptıklarından dolayı hedef haline getirilirken, Başkan Bush da Teksas Ulusal Muhafızlarında rağbet gören bir yeri almakla ve görünen o ki muhafızlarda bazı gereklilikleri yerine getirmemekle, Vietnam'dan kaçınmakla eleştiriliyor. O dönem teğmen olan Bush tüm askeri taahhütleri yerine getirdi mi? Muhafızlarda o noktayı nasıl elde etti? Bu akşam Başkan'ın askeri hizmetlerine dair yeni bilgilere, yeni dokümanlara sahibiz. İlk röportaj, Bush'u oraya aldırıldığını belirten kişiyle".

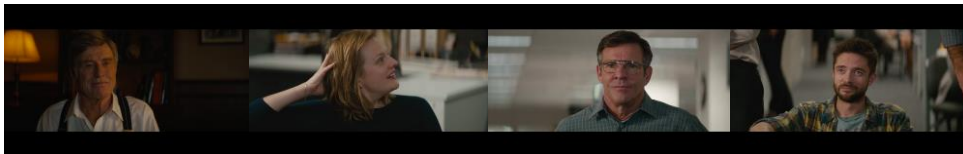
bir yanında halkın programı izlediği ağır çekimlerle yansıtılır. Böylece kamera Mary'nin “gölge içöyküsel anlatımı”ndan kayarak dış dünyaya çıkar, Amerikan halkını gösterir. “Aslında her yönetmen kendi seçtiğini gösterir, nesnel gerçekliğe biçim verir, bundan dolayı yarattığı gerçeklik öznelidir” (Büker, 1989: 5). Ama filmin başlangıçta “gerçeklere dayandığını” belirtmeyip her yeni karakter ve yerin adını alt yazıyla verme üslubunu kullanan yönetmen, filmin evreninden çıkıp Amerikan halkını da filme dahil ederek öznel gerçekliğini nesnel gerçeklik gibi yansıtmaya çalışır.



Resim 3.8. Program yayınlandıktan sonra Mary'nin ailesinin, kaynakların, halkın izlediğine dair görüntüler

Bu sahnelerde siyasi kanadın programı nasıl izlediği yine filmin gösterilmeyen unsurudur. Bush yönetimi filmde Gölge İktidar kalmaya devam eder. Yine de sinema salonundaki seyirci, Bush'un fotoğraflarını ve videolarını TV ekranından yansıtılmış şekilde izler. İlk kez Bush net bir şekilde perdede gösterilir. Seyirci Gölge İktidar ile imgelerden çıkıp doğrudan bu sahnede tanışılır.

Bu sahnede, Dan ve ekibin geri kalanının yüzünde haberi yapabilmenin gururu omuz çekimlerle sunulur. Mary ise tıpkı Ebu Garib hapisanesindeki işkence skandalını ortaya çıkardığındaki gibi ciddidir. Bu kez oturarak değil ayakta durur.⁵⁰



Resim 3.9. Haberi izleyen ekipten kareler



Resim 3.10. Mary haberi izlerken

⁵⁰ Canetti, “Ayakta durmaktan övünmemiz, ayaktayken hiçbir desteğe ihtiyaç duymadığımız için kendimizi bağımsız hissetmemizden kaynaklanır. Ayakta duran bir insanın kendinden emin ve kendine yeterli hissettiği olgusu sabittir” der. Ona göre, uzun süre ayakta duran biri ya bir ağaç gibi yere sınıksız bastığı için ya da korkmadan ve saklanmadan kendisini bütünüyle gösterdiği için dayanıklılığını ve direnç kapasitesini sergiler (1992/1998: 384).

Mary, mücadele alanında bir komutan gibi ayakta, güçlü ve katıdır. Mary'nin ardından perdede TV ekranı aracılığıyla Bush'un gösterilmesiyle de bunun onun hegemonyalara karşı dik duruşu olduğu gösterilir. Haber onun için işten öte yaralanmazlık duygusunun kalkanıdır, haberleri soru sorma iktidarını gösterdiği silahlarıdır. Kamera Mike'ın bakışından Mary'ye dönerek verilen görüntü düzenlemesiyle de Mary, tüm toplum adına, zulüm görenler adına ayakta duruyor gibidir.⁵¹ Bu noktada "soranın üzerindeki etki ise artan iktidar duygusudur" (Canetti, 1992/1998:284). Ebu Garib hapishanesi haberi yayınlandığında ve Bush'un pilotluk vazifesiyle ilgili haber yayınlandığında Mary'nin duruşu bu iktidar duygusunu yansıtır. Kahraman, böylece Tanınma ve Yaptırım evresine ulaştığını düşünür. Kahraman, "hayatta kalım" savaşında Gölge İktidar'ın yeniden seçilmesinin önüne önemli bir engel koyduğunu, zafer kazandığını, "zorbalığın" karşısında durup yaralanmazlık edindiğini ve Sphinks olarak şehrin kapısında – Amerikan siyaseti – Bush yönetiminin buraya tekrar girmesini önleyeceğini hissetmektedir.

Sonrasında Mary ve ekibi, Tanınma ve hedefe ulaşım Campbell bağlamında ödülü almanın kutlaması olarak bara giderler. Bardaki televizyonda onların haberlerinin yansımaları diğer kanallarda vardır ve Roger artık basının, kendi araştırması yerine başkalarının haberi üzerinde haber ve eleştiri yapmaya başladığını söyler. Bu noktada yapılan ekme, basının şimdi de Mary ve ekibinin haberi üzerine gideceğini gösterir ancak bu Canetti'nin deyimiyle kendilik tüketimine doğru bir dönüş yolculuğu olacaktır.

3.7. Asıl "Savaş" Dönüş Yolunda

Campbell'e göre, kahraman eğer ganimeti muhafızının karşı çıkmasına rağmen elde ettiyse ya da kahramanın dünyaya dönme arzusu tanrılar ve şeytanlarca uygunsuz bulunduysa, o zaman mitolojik çevrimin son aşaması hareketli, genellikle gülünç bir takip olur. Bu kaçış büyümlü engelleme ve kurtulma mucizeleriyle karmaşıklaşabilir. Bunun yanında geleneğin duvarlarının bir milim

⁵¹ Canetti'ye göre kendi başına yalıtılmış bir biçimde, başkalarına yüzü dönmüş ama bir şekilde onlardan ayrı ayakta duran bir insan özellikle etkileyicidir. Sanki kendisi tek başına hepsinin yerine ayakta duruyor gibidir (Canetti, 1992/1998: 384).

bile dışına çıkan her kahraman hemen büyüğü güçle saldıran şeytanlarla karşılaşmalıdır (Campbell, 1968/2010: 100-101). Kahraman, Edin ve Edim evrelerini, eksik bilgi kipiyle tamamlamış, tüm araştırmalarını beş güne sınırlamış, yolculuktaki tüm uğrak noktalarını ayrıntısıyla kontrol etmemiş ve ödülünü bu şekilde elde etmeye çalışmıştır. Bu nedenle de dönüşü, Campbell'in kahramanları gibi gülünç bir "Büyüğü Kaçış"tan ziyade ihanetler ve acılarla dolu bir imtihana dönüşür. Hem gazetecilik hem toplum geleneğinin dışına çıkan Mary, yolda "şeytanlarla" karşılaşacaktır.

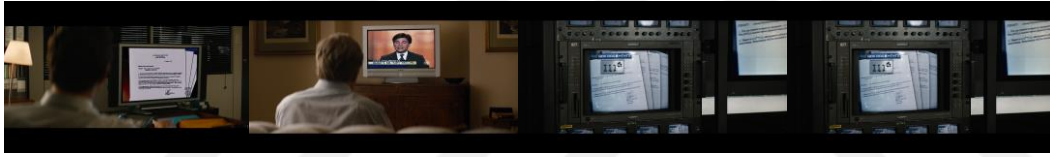
Nitekim haberin yayınlanmasını takiben sahnelerde internette blogcuların belgelerin Microsoft Word'de yazıldığına dair iddiaları yansıtılır⁵². Ardından Mary, diğer basın organı ABC News'in de işin peşinde olduğunu ve özellikle Dan'i "vurmak istediklerini" öğrenir. Kahraman için "ideal baba" konumundaki Rehber tehlikeye düşmüştür. Artık kahraman dönüş yolunda sadece kendisini değil, kendisinden fazla "ideal baba"sını kurtarmaya çalışmak zorundadır.

Kanalın toplantı sahnesinde, bloggerların tıpkı Emily gibi belgelerdeki üst yazılarda "th" yazımının "belgelerin bilgisayarda yazıldığına dair büyük bir kırmızı alarm olarak dile getirdiğini" öğreniriz. Josh'un, medyanın ne istediğini sorgulaması üzerine Mary'nin şu açıklaması ilginçtir: "Bizim hata yaptığımızı söylememizi istiyorlar çünkü eğer biz yanlışsak, Başkan'ın ordudaki hizmetlerine dair sorduğumuz tüm sorular boşa gidecek." Arayan Özne, soru sorarak Özneliğini hem Gölge Baba'ya hem de Gölge İktidar'a kanıtlamaya çalışarak yaralanmazlık istemiştir. Ancak Büker'in (1995) ifadesiyle, "arzunun ve soruların nesnesi olan kadın soru sormaz, o bilginin ya da bilimin konuşan öznesi olamaz. Konuşan özne olmaya kalkışırsa da erkek bilmeceyi bilir". Mary'nin doğru sorulara doğru sorgulamalarla yaklaşmaması, kaygılara kulaklarını tıkaması, bu kez erkeğin bilmeceyi bilmesinden çok Gölge

⁵² Mary'nin odasına giren Betsy: "Neler oluyor? Bu blogcular bu notların aynısının Microsoft Word'de yeniden yazılabileceğini belirtiyor (...) Muhafazakar bir internet sitesi ama 'Bu notların hepsi değişmez aralıklı yazıtipine, ayırımına sahip. Tahminen Palatino veya Times New Roman. 1972'de yazıcılar tek aralıklı yazıtipine sahipti, değişmez aralıklı yazıtipi kişisel bilgisayarlar üretilene kadar kullanıma başlamamıştı. Bunlar 1990'lara kadar yaygın değildi. Ondan önce dizgi ekipmanına ihtiyacınız vardır, bunlar da kişisel notlar için kullanılmaz. Benim söyleyeceğim bu dokümanlar sahte. 15 jenerasyon sonrasındaki kopyalarla yapılmış, eski görünmelerini sağlamak için.'" Mary, hemen bir word dosyası açıp notlardan birini oraya geçirir. İkisini açıp baktıklarında Mary ve Betsy'nin yüz ifadeleri değişir, yazılar birebir aynıdır. Josh da odasında bilgisayardan yazılanları okur: "Aralıklar sadece benzer değil, her açıdan aynı. Dikkat edin tarih satırı mükemmel, satırlar aynı aralıklara sahip. Üste ve altta aynı harfler aynı şekilde sıralanıyor. Karakter aralığı tamamen aynı. Word'ün varsayılan ayarlarından herhangi bir şey değiştirmedim. Marjinler, yazı karakterleri, paragraf aralıkları hepsi aynı varsayılan ayarlarda". Murphy, "Ne yapacağız şimdi?" diye şaşırır.

Baba ve Gölge İktidarın Aşil topuğunu görmesini sağlar. Arayan Özne yeniden Edinç evresine sürüklenir.

Mary de Dan'ın yanına giderek, "Dan, savaşın içinde olacağız" der. Sahnelerde seyirciye ayrıntısıyla basının kendi içindeki mücadelesi gösterilir.⁵³ Yöneticilerin hikayeye dair tüm kişilerden tekrar teyit alınmasını ve o dönemin resmi metinlerinde "th"nin bulunmasını istemesi üzerine de ekip onlarca belgeyi incelemeye başlar. Kamerada masanın üzeri belgelerle dolu gösterilir. Bu ekibin içine düştüğü "belgeler savaşının" resmidir. Belgelerdeki isimlerden birinin o dönem Teksas'tan ayrıldığı ortaya çıkması üzerine Mike'ın "Bu kötü" yorumuna Roger, "Hayır, bizim kaynağımız hakkında konuşmaya başladıklarında, o zaman kötü olacak" yanıtını verir. Lucy de, "Bizim için geliyorlar Roger" ifadesini kullanır. Sonunda bir resmi metinde "th" bulmaları üzerine Mary, "hala savaşta olduklarını" belirtir. Sonraki sahnede, bu savaşın CBS boyutu verilir⁵⁴.



Resim 3.11. ABC News'in haberlere dair görüntüler

Bu sahnelere bakıldığında basının, programdaki diğer tanıkların görüşlerini de sorgulamak, haberin ana amacına odaklanmak yerine iki belgeye dair sorulara odaklandığı, savaşı Mary ve Dan'e karşı başlattığı görülür. Haber artık Bush'un orduda sorumluluklarını yerine getirip getirmediğiyle ilgili değildir. Filmin söyleminde Bush yönetimi de konuyla ilgili hiçbir açıklama yapıyor olarak gösterilmez. Bu da Canetti'nin soru sorularının "savunmanın en bariz biçimi olarak soru sanki başkasına yöneltilmiş ve bu yüzden de kendi yetkinliğinin dışındaymış

⁵³ Haberde, ABC News'de notların gerçekliğine dair birçok uzmanın kaygılarının bulunduğu belirtilmiştir. Özellikle "th" konusunda tartışmalar vardır. Mary de ofistedir, arkasındaki ekranda aynı haber devam etmektedir. Burada da belgeye benzer bir gerçekçilikle, izleyiciye TV'deki haberler gösterilir ve izleyicide o dönem bu haberlere şahit oldukları hissi yaratılır.

⁵⁴ New York görüntüsü üzerinde haberle ilgili görüntüler ve fonda spikerlerin sunumlarıyla başlar. ABC haberlerinde "Sahte Doküman?" başlığı altında konuyu ele aldığına dair görüntü verilir. Ardından kamera Dan'i haber stüdyosunda gösterir. Dan, akşam bülteninde, "th" konusunda dile getirilen şüpheleri ele alır "Eleştirmenler 1970'lerde makinelerin bunu yapmadığını söylüyor ama bazıları yapıyor. Açıkçası, Beyaz Saray tarafından halihazırda yayınlanan Bush'un diğer askeri kayıtlarına dair belgeler bu tür üst yazıya sahip. 1968 yılından bir tane. CBS dışında bazı analistler bu notların Times New Roman'da yazıldığını, bunun 1970'lerde mümkün olmadığını söylüyor. Ama bu stili yaratan şirketin sahibi, bunun 1931'den bu yana olduğunu belirtiyor." Perşembe günü programda süreyi uzatıyor diye çıkarılan Matley'in Killian'ın imzalarını karşılaştırdığı sahne bu kez savunma hattı için kullanılır. Matley, imzanın aynı kişiye ait olduğunu söyler ve Dan, imzadaki bozulmaların metnin kopyalanması, fakslanması ve taranması gibi nedenlerle bozuma uğramasından kaynaklandığını belirtir.

gibi sağırmış veya anlamamış gibi yapması” yöntemini akıllara getirir (1992/1998: 284). “Daha fazla soru sorulmasını önlemek için karşı tarafın kendi sorularını bulması” yöntemi de hatırlandığında filmin söyleminde Gölge İktidar’ın, daha fazla soru sorulmasını önlemek için soru sormanın yönünü vekilleri aracılığıyla değiştirdiği izlenimi uyandırılır. Muhafazakar bloglar ve medya Mary’nin haberine “kendi sorularıyla karşı dururlar” ve iki tarafın kendini savunma yöntemleri devreye girer. Böylece ana konu gündemden kalkar ve basın basınla mücadele içine girer. Gölge İktidar’ın cadı avı, medya organları ve internet bloggerlar üzerinden, başka bir ifadeyle “vekilleri” yoluyla basını basına kırdırtarak kendilik tüketimi üzerinden yürütülür.⁵⁵

Mary için “savaş”ta kaynakları açısından “ihametler” de gelmeye başlar. Hodges, her ne kadar belgelerin Killian’ın düşünceleriyle uyumlu olduğunu düşünse de önceki sözlerinden vazgeçer ve “Bu işe girmek istemiyorum (...) zgnm belki seçimden sonra” yanıtını verir. Bu sahnede Hodges’un seçim vurgusu Tiran Gölge İktidar’ın gücü ve baskısı ile soru sormanın yönünü değiştirmesine yönelik pekiştirmedir.

CBS yönetimi Hodges’in ifadelerini değiştirmesiyle ilgili toplantı yaparken, o bu sırada belgeleri incelettirdikleri iki uzman ABC News’e belgelerin “orijinalliği (authenticity)” konusunda onay vermediklerini söyler. Mary ise “Onlar kopyalar. Orijinal mürekkep veya kağıt yok test edilebilecek, dolayısıyla kimse yüzde yüz gerçek veya sahte diyemez. Bu nedenle bize saldırıyorlar” sözleriyle kendini savunur. Bu sözler gazeteci açısından ciddi çıkmaza işaret eder: Belgenin ne gerçek ne sahte olduğu kanıtlanabilir. Bu da kahraman için haberinde, onu temelden sarsabilecek boşluk oluşturur. Dolayısıyla kahramanın sınanmalarda en önemli hatasının, gerçekliğini kanıtlayamayacağı bir belgeyle dl talep etmesi olduğu vurgulanır. Bunun yanında Mary, “Bizim haberimiz Bush’un muhafızlar birliğine girmek için bağlantılar kullanıp kullanmadığı ve taahhütlerini yerine getirmede içinde üstünün kapatılıp kapatılmadığı; her araştırdığımız parça bunu destekledi. Bu dokümanlar sadece bu işin küçük bir parçası ama kimse habere işaret etmiyor” diyerek sorunun geldiği duruma işaret eder. Burada tekrar basının olaylar yerine kendilik tüketimi ve gazeteciye odaklanması eleştirisi pekiştirilir. Andrew’n sözleriyle ise artık şirket “kanamaktadır” ve artık önemli olan haberin odak konusu değil, “kanama”nın durdurulmasıdır. şirketin odak noktası

⁵⁵ Basının kendilik tüketimine dair filmin söylemleri 6. Bölüm’de daha ayrıntılı ele alınmaktadır.

artık haber veya gazeteci değil kanamayı durdurarak, bu kendilik tüketimindeki “yenme” eylemini durdurmaktadır. Mary’nin karşılığı ise bağırarak “Bize sadece soru sorduğumuz için dayak atamazlar”dır ve ilk defa gözlerinin dolduğunu görürüz.

Gölge İktidar, soruları başka yönlere yöneltmekte ve soruları cevaplamak yerine “günah keçisi” aramaktadır. Medya da bu günah keçisini kendi içinden seçer. Dikkati hükümet değil, gazetecinin davranışları üzerine odaklar. McChesney’in, “Neden bu haberin ortaya çıktığı veya neden bu haberin verildiğini öğrenmek istiyorsan, kaynağa bakmalısın çünkü meşru kaynak siyasi veya ekonomik seçkinlerdir, gazeteci onların söylediklerini duyuran konumdadır” (2004: 71) der. Medyanın Bush yönetimi yerine sadece Mary’ye odaklanması tartışmaların arkasında siyasi gücün olduğunu göstermektedir.

Mary ve ekibi basının tarih boyunca hep karşı karşıya kaldığı “Kill the Messenger/Mesajcıyı katlet” ile yüz yüzedir. Bu noktada kahraman Mary, Özne olmaya direnmektedir. Ancak Mary’nin fazla soru” sorması ve “soruların ardının kesilmemesi” (Canetti, 1992/1998: 284) iktidarı sorunun merkezini Mary’nin üzerine çevirme yöntemini benimsemesine neden olmuştur. Ebu Garib hapishanesindeki skandalları ortaya çıkararak tüm medyanın, ülkenin ve hatta tüm dünyanın iktidarı soru ve eleştirilere tabii tutmasına yol açan Mary, bu skandalın hemen ardından da Bush’un kendi hayatı ve kariyerine yönelik tartışma başlatmak istemiş, bu da iktidarı aşırı derecede rahatsız etmiştir. Çünkü soru soran iktidarı “kendisine ait daha çok açığa vurmaya zorlamıştır. Buna karşın en zararsız sorular, yalıtılmış kalan ve başka sorulara yol açmayanlardır” (Canetti, 1992/1998: 283). İktidarlar basının bu şekilde sorular yöneltmesini ister ki, sorular başka soruları doğurarak iktidarın gücünün ve meşruiyetinin sorgulanmasına yol açmasın.

Nitekim Bush, 2004 başkanlık seçimlerinde filmin başında yapılan ekmeden anlaşıldığı üzere “hayatta kalma” mücadelesindedir, oylar anketlerde kıl payı ilerliyordur ve halkta Bush’un iktidarı yeniden “hak edip etmediği” yönünde sorgulamalar vardır. Bu noktada iktidarın varlığını ve hayatta kalmasını ardı arkasına tehlikeye atan savaştı yok edilmesi gereken bir hedeftir. Gerçek bir gazetecinin görevi ise her seferinde yeni soru ve tartışmalara yol açan sorular sormak, soru sorma edimini, gerçekler ortaya çıkana kadar yerine getirmek,

sorularla demokrasinin işleyişini sağlamaktır. Ancak burada Mary, soru sorma edimini ve sorgulama edimini yeterince yerine getirememiştir ve bu onun Sphinx gibi “kendini yiyip bitirmesine” ve “sorduğu için dayak atılmasına” yol açmaktadır. Artık Mary için de “hayatta kalma” mücadelesi başlamıştır. Bu da kahramanı Campbell’in aşamalarında “Çile”ye, Arayan Özne olarak da Edinç evresinin Araf’ına sürükler.

3.8. Çile’ye Giriş

Zorbalıkla mücadele eden kahramanın Çile’si dönüş yolculuğunda iki aşamada gerçekleşir. İlkinde şirketin toplantı sahnesinde çocukluğundan bu yana ağlamayan Mary’nin ilk kez ağlamak üzere olduğu görülür. Sonraki sahnede Mary evdedir; yatağın üstüne uzanmış bilgisayar açık, notları kenarda gösterilir. Bu tepeden çekimde, Mary, bilgisayarı ve notlarıyla çaresizliğin içine düşmüş yansıtılır. Elinde kalan tek şeyi bilgisayarı ve notlarıdır. Yatan bir insan silahlarından arındırılmıştır (Canetti, 1992/1998: 387). Mary’nin de silahları olan notları, bilgisayarı ve kalemi öylece yatağın üzerinde durur. Bunun yanında yatmada, “normal olarak o kadar zahmetine katlandığı ve dimdik ayakta durduğunda onu olduğu şey yapan hali tavrı, alışkanlıkları ve bütün etkinlikleri giysi gibi bir kenara bırakılmıştır, sanki bunların onun parçası olmasından vazgeçmiş gibidir” (Canetti, 1992/1998: 387). Mary, kimliğinden, silahından, hedeflerinden vazgeçmiş gibi görülür. Nitekim bütün öykülerde, kahraman ya da onun amacının korkunç bir tehlikeyle karşılaştığı ölüm kalım anlarına gereksinim duyulur (Vogler, 1992/2009: 58). Bu gerçek bir ölüm/kalım anı olabildiği gibi soyut düzeyde de olabilir. Mary’nin bu anı “hayatta kalma” mücadelesinde yorgun düşüp ölümü beklemesi gibidir.

Ardından Dan’dan gelen “Yemek yemeyi unutma” mesajı Rehberin yaşama dönüş, uçurumun kenarındakine çağırışıdır. Sonrasında Mary’nin parmaklarına yakın çekim, onun bir konudaki korkusunu ve çekincesini gösterir. Kamera açısından Google’da haberlerini araştırması Mary’nin, tepkilerden korktuğunu yansıtır. Haberinin altında insanların hakkında hakaret dolu cümleler yazdığını görür: “İşte sürtük”, “Tanrım, solcu şeytani yılanı benzemiyor mu?”, “Bana sosyalist gibi görünüyor”, “Feminist propagandacı”, “Sean Hannity’i düşünüyorum şu anda bu cadının boğazını kesmek için bıçağını

bilerken” ifadeleri perdeye tek tek ayrıntılı yansıtılır. Kamera özellikle “bu cadının boğazı” ifadesine yakın planda kesme yapar.



Resim 3.12. Mary'nin evinde yatakta çaresiz yatması ve ardından internete bakması

Mary, dehşet içinde bilgisayarı kapatır. İktidar, haberdeki eksiklikler karşısında Mary'nin “utanmasına”⁵⁶ neden olacak örtük denetim yoluna giderken, çağımızın yeni kamusal alanı internet ceza biçimi olarak fiziksel şiddet yerine sözel şiddet ve bireysel hakları çiğnemenin yolunu açmıştır. Mary'ye yönelik internette yazılan hakaretler bu durumun örneğini oluşturur. Kahraman artık Gölge İktidar ve vekilleri tarafından haber nesnesi haline getirilmiştir; haber yerine gazeteci hedefe dönüştürülerek Sahtekar ve Günah Keçisi mitlerine uygun haberleştirilmektedir. Bu durum, bilgisayar ve Mary arasındaki kesmelerle ve Mary'e giderek odaklanan çekim açısıyla ve fonda gerilim müziğiyle iyice vurgulanır. Bu sahne, kendini topluma adayan ve gücünü kötüye kullananlarla mücadele eden gazetecinin, toplum tarafından Sahtekar ve Günah Keçisi ilan edilerek uçurumun kıyısına gelmesini anlatan önemli bir sahnedir.

Akşam durmadan çalışan Mary'ye eşi yürüyüş teklifinden bulunurken, Mary'nin ilk kez ona sert ifade kullandığını görürüz. Bu kahramanın artık sarsıldığının ve mücadeleden yorulduğunun göstergesidir. Ardından yatak odasında uyuyan eşiyile konuşmaya giden Mary içsel çözülmesini yaşar. Yatağın kenarına oturan Mary, “Ne yaparsam yapayım, ne söylersem söyleyeyim, yumruğu yiyeceğim” der. Sphinks, özneliğini devam ettirdiğinde erkek egemenliği tarafından “yumruklanmaya” devam edeceği çaresizliğindedir. Arayan Özne, kendi “bilgi” kipi eksikliğini farkına varmaktan çok yaralanmazlık duygusuna yoğunlaşmakta ve artık “yumrukların” yaraladığını kabul etmektedir. Sonrasında seyirci Mary'nin neden bu kadar zorbalıkla mücadele etmek istediğini anlar. Mary, babasıyla ilgili daha önce ele aldığımız şu cümleyi bu sahnede kullanır: “Babam bana vurmaya başladığında, ağlamayacağım, durmasını söylemeyeceğim derdim kendime. Ona ne kadar acı verdiğine dair hazzı yaşatmayacaktım. Bu

⁵⁶ Sennet'e göre, Batı toplumlarında rutin ceza biçimi olarak şiddetin yerini utanma duygusu almıştır. Bunun nedeni sapkınca ama basittir. Özerk bir kişinin denetimi altındaki kişilerin utanmalarını sağlaması örtük bir denetimdir (1993/2005: 105).

yüzden daha sert vururdu ve şöyle düşünürdüm: Bir gün seninle savaşıcağım ve hiçbir zaman yapmadım”. Bu sözlerden Mary'nin Gölge Babasının, kendi savaşçı ruhunu olgunlaştıramayıp Sadist olarak Gölge Savaşçı olarak da davrandığı görülür⁵⁷. Eşinin bakışından bunu ona dahi ilk kez söylediği anlaşıldığından kahramanın zırhını kırmakta olduğunu görürüz.

Ancak “özgürlük ne tür iddialarda bulunursa bulunsun, ‘içimizdeki efendi’nin kovulmasıyla gelir. Bu efendinin meşruluğuna inanmamakla onu dışarı atarsınız; en azından zihninizi özgürleştir” (Sennet, 1993/2005: 51). Mary, çözülmeye başlasa da hala “içindeki efendi”den, Gölge Baba’dan özgürleşememiştir ve hayatta kalma mücadelesindeki her engeli Gölge baba gibi “yumruklanması” olarak düşünmektedir. Mark ise Mary'nin elini tutarak, “Şimdi savaşmalısın” ifadesini kullanır.

Kahramanın hayatta kalma mücadelesinde “savaşması” için önce kendi “içsel sorununu” çözmesi gerekmektedir. Bu noktada Hegel, tam bir insanın “yalnızca tanınmak suretiyle” gerçekten var olduğunu yazar. Bu karşılıklı tanıma sürecini gerektirir. Kişinin iyi ya da kötü, güçlü ya da zayıf olsun bir diğer kişiyi yok sayması kendisinin de tamlığa ulaşmış biri olmadığını gösterir (aktaran Sennet, 1993/2005: 136). Mary, Gölge Baba’yı dışlarken aslında kendi yitikliğini de yansıtır. Sektörde ve kamuoyunda tanınmış bir gazetecidir ama onun asıl mücadelesi Gölge Baba ve o babanın temsil ettiği tüm “zorba” iktidarlar karşısında zafer olduğu için bu tanınmalar yeterli değildir ve kendi iç evreninde hala tanınma peşindedir. Bu tanınmaya son haberiyle ulaşacağını düşünse de kaybetmiştir. Gölge İktidar’ın tüm iç yüzüne, Bush hakkındaki tüm gerçeklere sahip olmadığından ve “bilgi” kipine tam ulaşmadığından hala eksik ve hala Arayan Özne’dir. Arayan Özne’nin bilgi açlığı ve istek kipinin baskınlığı dolayısıyla bilgi doyumuna ulaşmayan tamamlaması ile istek ve bilgisinin tamamını kendi sözleriyle “gerçekliği kanıtlanamayacak” belgelere bağlamasıdır Mary’yi eksik kılan. Bu nedenle Özerk Özne olmak yerine arayan özneye sıkışıp kalır. Kendi yitikliği de daha çok ortaya çıkmaya başlar.

⁵⁷ Gölge Savaşçı, yıkıcılık ve zalimlik tutkusunun yanı sıra çaresiz ve kırılğan olana, “zayıf” olana karşı bir nefret de söz konusudur (Moore ve Gillette, 1991/1995: 98). Moore ve Gillette, “Bunları uzaklarda aramaya gerek yok, evlerimizdeki sadisti, çocuk tacizi ve eş dövme ile ilgili korkunç istatistikleri kabul etmek zorundayız” der (1991/1995: 100).

Bu noktada Mary'nin "Çile"sinde ihanetler de artar. Josh'un Mary'ye kaynağını sormasıyla Roger gelecek fırtınanın habercisi şeklinde "Şimdi işler kötü" yorumunu yapar. Andrew ile telekonferansta Burkett'tan, belgeleri Conn'dan almadığını ve birilerinin ona getirdiğini öğrenir⁵⁸. Artık tüm basın üzerlerine gitmektedir. Burkett ile röportaja giderken havaalanında gazeteciler kapıda Mary ve Dan'i bekler ve etrafını sararak soru yağmuruna tutarlar. Hepsi taksiye güçlkle biner. Muhabirlerden bazılarının "Sahte notları yayınladın Dan, kendini faka basmış hissediyor musun?", "Amerikan halkına ihanet etmek nasıl hissettiriyor" ifadelerini kullandığı görülür. McChesney, "Hiçbir resmi kaynağın konuşmadığı bir konuyu gündeme getiren gazeteci ise profesyonel davranmamakla ve haberinde tarafgirlik yapmakla suçlanır" (2004: 71) ifadesini kullanır. Gazetecilerin yaklaşımlarından Mary ve Dan'in "hiçbir resmi kaynağın konuşmadığı bir konuyu gündeme getirdiği için profesyonel davranmamakla ve haberinde tarafgirlik yapmakla suçlandığı" görülür. Basın diğer haberdeki kaynakları ve unsurları ise göz ardı etmektedir. Bu durum Parenti'nin (2007/2008), "İnsan tekelci haber medyasının görünüşe, tarza ve sürece bu kadar çok vurgu yaparak temel sorunların özünü nasıl gizlediğine hayret ediyor" sözlerini akıllara getirir.

Bu Lule'nin sahne belirttiği olayların haberlerde belirli mitlere oturtulması söylemine denk düşmektedir. Gazetecilerin soru şekli, Mary ile ilgili basında yapılan haberlerde Sahtekar ve Günah Keçisi mitinin kurulduğunu gösterir. Basın, diğer haberdeki kaynakları ve unsurları göz ardı ederek Mary'yi hedef tahtası seçmiştir. Basının, tıpkı badicoot veya tırtıllar gibi kendi kendini, kendi "kardeşlerini" yemeğe odaklandığı böylelikle tekrar pekiştirilir. Benzer şekilde Ebu Garip hapishanesindeki skandal sonrası onun yolunu takip eden, onun haberinin devamını getirerek Campbell'in "yardımcı" pozisyonuna geçen diğer basın üyeleri bu kez eksik kahraman karşısında "engelleyici" görevini üstlenir.

En önemli ihanet ise şirketten gelir. Şirket artık haber yerine Burkett ile röportajda onun yalan söylemesine odaklanılmasını ister. Kanal artık kendini kurtarma

⁵⁸ Burkett, "Lucy Ramirez diye birinin benle temas kurmak istediğine dair bir adamdan telefon aldı. Houston Holiday Inn oteline 7 ila 10 arasında gitmemi ve spesifik bir oda sormamı söyledi, ben de yaptım. Bu Ramirez adlı kadının bana doküman vermesi gerekiyordu. Bu dokümanların kopyasını almalydım içeride ve ardından orijinaleri yakmalıydım ki onlar da kopyaydı aslında. Nereden geldiğine dair DNA örneklerini yok etmek anlaşacağınız." Sonra Livestok Show'a gittiklerinde bir adamın kendisine bu notların olduğu paket verdiğini anlatır.

çabasında kendi ticari kaygılarına ve kendi unvanına odaklanmıştır. Bunun yanında kanalın, programdaki ekip hakkında soruşturma başlattığını öğreniriz. Ardından Mary'nin Burkett'in Kerry kampanyasıyla bağlantı kurmasını sağladığının duyulmasıyla kanal, Mary'den "eve gitmesini" ister. Bu sahnede Dan'ın, şirketin isteği üzerine canlı yayında izleyicilerden haberle ilgili özür dilerken⁵⁹ Mary'nin de şirketten ayrıldığı sahneye bağlanır. Kahraman, "kaynakları ve belgeleri iyice sorgulamamanın cezasını" yaşamaktadır ve bu kariyerine ve çöküşüne neden olmuştur. Mary, Shpinks gibi kendini uçurumun kenarına iyice sürüklemiştir.



Resim 3.13. Mary, şirketten çıkarken Dan de ekranda özür diler

Çile'nin zirvesine yaklaşırken Mary, soruşturma panelinin Roger'ın ifadesiyle "Bush'un geçen yıl Worldcom'u bertaraf etmek için getirdiği aynı şirket" olduğunu öğrenir, soruşturmanın eş başkanlığını da Demokratlar tarafından Kongre seçimlerinde iki kez yenilgiye uğratılan, aynı zamanda onun baba Bush döneminde ABD Adalet Bakanlığı görevini yürüten Dick Thournburg'un üstlendiği görülür. Mary'nin evinde eşi, Roger, Mike ve oğluyla birlikte verilen bu sahnede gazetecilerin Mary'nin evinin önüne kamp kurulduğu gösterilir. Bu da yine haberin içeriğinden çok gazetecinin hedef tahtasına oturtulması vurgusunu tekrarlar. Panelde kendi sorgusunun yapılmasından sonra kafede Mary ile buluşan Mike, panelistlerin Mary'nin çalışanları veya kaynakları taciz edip etmediği ile fiziksel olarak insanlarda zor kullanıp kullanmadığını ve onun siyasi görüşlerinin sorulduğunu öğrenir. Panelin bu arayışının, Mary'yi, "duygusuz, kendisine ve diğerlerine acı çektiren, devamlı, fiziki açlık, arzular ve şehvet peşinde olan, dürtüleri üzerinde kontrolü bulunmayan" (Lule, 2001: 24 ve 124) Sahtekar mitine oturtma çabalarının parçasıdır. Gölge İktidar ve vekilleri, Mary'yi "avlama" peşindedir ve amaç, kendi kendine atlamayı reddeden Sphinks'i, Sahketar ilan ederek utançla yaralayıp uçurumdan atmak, Özne'liğine son vermektir.

⁵⁹ Dan, "CBS'in doküman ve kaynaklarını tamamen dikkatlice gözden geçirmemesi... belgelerin yayınlanmasına yöneltti, yapmamamız gerektiği halde. Bu bizim hatamız. CBS bu durumdan derin pişmanlık duymaktadır. Kişisel olarak ve doğrudan ben de özür diliyorum" ifadesini kullanır.

Moore ve Gilette'nin Tiran olarak Gölge Kral arketipinden yola çıkarak bakarsak da onlar "Başkalarını taciz eder, başkalarını aşağılamada sınır tanımız. Tüm masumiyetten, güzellikten, güçten, yetenekten ve tüm yaşam enerjilerinden nefret eder. Bunu yapar çünkü içsel yapısında eksiklik vardır ve kendi gizlediği zayıflığından ve güçsüzlüğünden korkar" (20013: 85). Kendisini de ABD başkanlık seçimleri dolayısıyla "hayatta kalma" (Canetti, 1992/1998) mücadelesinde olan Gölge İktidar, eksik kahramanı rutin ceza biçimi olarak utanma duygusuna getirmenin (Sennet, 1993/2005) , aşağılamanın yolunu arar çünkü onun gücünden "nefret eder". Bu onun iktidardaki "kendi zayıflığı ve güçsüzlüğünü" ayna refleksiyle gösterme riski taşımaktadır.

3.9. Yitik/Gölge Babayla Yüzleşme

Çile'nin zirve noktasında büyük darbe Gölge Baba'dan gelir. Mary'nin evinin salonundaki sahnede, ABC televizyonunda babası Don Mapes'in radyoya verdiği mülakat sunulur. Sahnede, Mary TV karşısında arkasından gösterilir eşi de onun çapraz arkasındadır. Don Mapes, "Kızımın geldiği durumdan utanıyorum" derken, kamera Mary'nin yüzüne dönerek yaşadığı şoku ve öfkeyi gösterir. Don, "O tipik liberal. Radikal feminizmi teşvik etmek ve çıkarları için gazetecilik okuluna gitti" ifadesini kullanır. Bunlar Mary'nin filmin başında avukatla mülakatta kullandığı cümlelerdir. Radyo sunucusu "Bunlar onun kafa yapısını mı oluşturuyor?" sorusunu yöneltir. Don, "Tabii ki. Bununun 60 Dakika haberi olduğunu duyduğumda, o programın yapımcısının o olduğunu anladım. Bush seçildiğinden bu yana o ve Dan Rather bunun üzerinde çalışıyorlar. Oysa George Soros ve Michael Moore'a bakmalı" yorumunda bulunur ve Mary kanalı kapatır.

Bu sahnede spikerin "Bunlar onun kafa yapısını mı oluşturuyor?" ifadesi, havaalanından çıkarken gazetecilerin soru yöneltme şekli, internetten Mary'nin siyasi duruşuna dair hakaretler ve panelin Mary'yi tacizci gösterme çabalarıyla birlikte düşünüldüğünde, gazetecinin karakterinin hedef gösterilerek onun Günah Keçisine dönüştürülmesini pekiştirir. Artık tartışılan tamamen gazetecinin "kafa yapısı"dır. Gölge Baba ile Mary ilişkisi açısından bakıldığında ise otorite kısmen daha güçlü birinden duyulan korkuya dayalı bir deneyimdir ve acı çektirme, bu gücün somut bir temelidir. Gölge Baba da Gölge İktidar da kendisinin meşruluğunu sorgulayan Mary'ye duydukları "korku" karşısında ona "acı çektirme" yolunu seçer. Mary'nin

babası hala onun üzerindeki otoritesini ve bitmeyen varlığını bu röportajla belirerek tekrar gösterir.

Ardından Mark'ın, bahçede babasıyla konuştuğunu gören Mary'nin, telefonu alıp, ağlayarak "Baba, lütfen dur" demesiyle kahraman, ömründe ilk kez babası karşısında ağlamış ve "dur", "lütfen" demiş olur, teslim olmuştur. Babasının tekmelerinin ve yumruklarının acıttığını kabul etmiştir. Nihayet kızını yenilgiye uğratmanın rahatlığını yaşayan baba da rahatlayan bir iç çekişle, "Bunu istediğin için yapacağım" ifadesini kullanır. Sennet'e göre, otorite güç farklarını tanımlama ve yorumlama sorunudur. Bir anlamda otorite duygusu bu farkların var olduğunu tanımaktan ibarettir. Daha karmaşık bir anlamdaysa bu farklar tanındıktan sonra güçlülerin olduğu kadar zayıfların da gereksinim ve isteklerinin hesaba katılması sorunudur (1993/2005: 136). Bu noktada nihayet kendi gücünü ve otoritesini kabul eden kızının karşısında baba da Mary'nin artık durması gereksinimini ve istediğini kabul eder. Baba sonunda kazanmıştır, yitik babanın kazanmasına sebep olan da yine babası gibi "zorba" sistemdir, buna siyaset, medya ve halkın kendisi dahildir.



Resim 3.14. Mary'nin babasının röportajını dinlediği ardından telefonda ağladığı sahne

Sonraki Mary'nin yine yatağa uzanmış, yakın planda gösterildiği, yüzünün yarısının yatağa gömülü olduğu sahnede, eksik kahramanın, savaşı her konuda kaybettiği hissettirilir. Yatar şekilde yine savunmasız duran kahramanla eşi arasında şu diyalog geçer:

Mary: "Artık yapamam"

Mark: "Yaparsın"

Mary: "İstemiyorum, kariyerimi elimden alabilirler umurumda değil. Hiçbir zaman soru sormamalıydım"

Mark: "Yani onlar haklı sen yanlışsın?"

Mary: "Sanırım"

Mark: "Dan peki"

Mary: "Bu adil değil"

Mark: "Kadının Dan Rather'a yaptığı utanç verici diyorlar televizyonda."

Mary: "Söyleme"

Mark: "Dan şimdi itibardan düşecek ve Robert (oğlu) senin vazgeçtiğini görecektir, bu iyi bir şey onun için öyle mi"

Mary, küfreder.

Mark, "Panele kendi savunmanı yapmalısın. Savaşmalısın"

Mary, "Sistemde şike olsa dahi mi?"

Mark, "Sistem şikeli. Daima da öyle oldu ama hala onlara ne olduğunu anlatman lazım"

Mary, "Neden?"

Mark, "Çünkü bizim yaptığımız bu".



Resim 3.15. Mary'nin babasıyla görüşmeden sonra vazgeçmiş hali

Bu sahnede artık çilenin dayanılmazlığına ve kahramanın ölüm anına işaret edilir. "Kahraman ancak yaralanmazlık duygusunu elde ettiğinde gerçekten bir kahraman olur; her türlü riski göze alabilir çünkü artık korkacağı bir şey kalmamıştır" (Canetti, 1992/1998: 228). Mary, hayatta kalma ve yaralanmazlık duygularına ulaşamamıştır. Ancak Vogler, kahramanın yolculuğunda Gölge'ler özellikle kabullenilip yüzleşilmezse ve gün ışığına çıkarılmazsa, onların yıkıcı güç haline gelebileceğine işaret eder (1992/2009: 119). Mary'ye, gazeteci olarak sorgulama ve ön yargı hatalarını yaptırtan Gölge Baba'nın yıkıcı gücü ve bıraktığı izlerin yarattığı gölgelerdir. Vogler, dramda Gölge'nin işlevinin, kahramana meydan okumaya ve onunla mücadele etmeye layık bir rakip sunması olduğunu belirterek, "Gölgeler, bir çatışma yaratıp ölüm kalım durumuna soktukları kahramanların en iyi özelliklerini ortaya çıkarırlar" (1992/2009: 118) yorumunda bulunur. Mary ne zaman babasıyla telefonda yüzleşir ve onun yıkıcı günü ve otoritesini kabullenir ve uçurumun kenarına, ölüm-kalım noktasına gelir, o zaman Gölge ile yüzleştiği için aslında özgürleşir. Bunun üzerine kendisini Sahtekar yapan "şikeli sistem"e karşı, eşi ve Dan'in tavsiyesine uyarak kendine avukat tutmaya karar verir.

Bunun yanında Mary, filmin büyük bölümünde Özerk Özne'ye dönüşebilmek için Arayan Özne konumunu sürdürmeye ve gerçek bilgiyi aramaya devam etmek ister. Bu, kanaldaki soruşturma için Andrew'ün telefonla arayarak notlarını ve elindeki tüm kayıtları kendilerine iletmesini istediği sahnede hala notları yazanın bulunmasından bahseder. Ancak Andrew'ün kabul etmemesi üzerine Mary'nin telefonu kapatınca "Tüm Bush-muhafızlar hikayesi üzerine çalışmalar resmi olarak son buldu" sözleri artık Arayan Özne'nin hiçbir zaman "bilgi" kipine, gerçek bilgiye ve özgün belgelere ulaşamayacağına göstergesidir. Dolayısıyla Arayan Özne için Özerk Özne'ye ulaşma, Edinç evresinden tekrar Edim ve Tanınma'ya geçme imkansız

hale gelmiştir. O artık eksik bir Özne'dir. Hatta Özne niteliğini de yitirme riskiyle karşı karşıyadır. Bu durumda Mary için iki seçenek vardır: Özneliğini yitirerek uçurumdan atlamak veya kendini dönüştürüp onu yeniden eline alarak hayatta kalmak.

3.10. “Özne”liğin Yitirilmesi

Mary, bu haber nedeniyle Canetti'nin “dairenel dönüşüm” evresine takılmıştır ve bu nedenle başarısızdır. Artık doğrusal dönüşüme geçmesi, kurban psikolojisinden, otoritenin gücünden ve hem kendi hem babası hem de iktidarın “gölge”sinden sıyrılmak zorundadır. Bu noktada kamera filmin ilk açılış sahnesine geçer, Mary ve avukatın diyaloglarına geri dönlür. Mary, anlattıkları karşısında avukatın kendisine inanmasını ister ancak Hibey yanıt vermez. Hibey, Campbell'in “Diriliş” aşaması için kahramanın önüne iki seçenek koyar: “Gazetecilik üzerine mi tartışmaya girmek istiyorsunuz, işinizi mi korumak istiyorsunuz?”. Filmde evin asıl geçiminin Mary üzerinden olduğunu anımsatan avukat, önüne oğlu ve kocası ile kendini adadığı mesleği olarak iki seçenek sunar.

Öztürk, erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan iki yapının, kariyer veya aşk ya da kariyer veya evlilik temalarında karşılığı olduğunu kaydeder (2000: 74). Bu Hollywood'un klasik iki yapıdan kadın gazeteci kahraman da kaçamaz ama bu yapıyı kırar da. Kadın kahramandan evi veya kocası için işinden vazgeçmesi istenmez, ama ideallerinden dolayısıyla hayatının ana amacından, hayallerinden vazgeçmesi istenir. Kadına “koruyacağı iş” olarak sunulan ise kendini yalanladığı “onursuz” bir iştir ve bunu da yine arka planda kocası ve oğlu için yapması gerektiği belirtilir. Dolayısıyla filmde bir yandan klasik kadın kahraman için “ev/aşk-iş” arasındaki ikili yapı kırılırken, bir yandan da “ideal iş-eş ve çocuğa adamaya dayalı sıradan/onursuz iş” şeklinde farklı bir anlayışla yeniden kurulur.

Hibey, kahraman için son mücadele alanını tanımlaması bunun av ve avcı mücadelesi olacağı görülür.⁶⁰ Paneldeki mücadelede “avcı”, hem eksik

⁶⁰ Hibey, şöyle tarif eder: “Bu bir mahkeme değil, bu bir av. Bu suçu birinin üzerine atma girişimi çünkü birinin suçlanması lazım. Onlarla tartışmaya girersen kaybedersin. Olanları anlayabilecek tek adam paneldeki eski gazeteci. Onu ikna edersen belki o da diğerlerini ikna eder. Ama onları kışkırtırsan ve kasten kızdırırsan, onlarla savaşırsan kaybedeceksin. Her şekilde onlarla işbirliği yapacaksın, her isteği ve talimatı yerine getir.

kahramanın kendi gölgesi hem de Gölge İktidar ve vekilleridir. Avukatın “onları kışkırtırsa kaybedeceği” savıyla, kahramandan istenen, sonun mitolojideki Sphinks gibi olmaması için Gölge İktidar’ın hegemonyasına karşı elindeki tek güç ve silah olan soru sormayı bırakması, otoriteyi kabul etmesidir. Eksik kahramanın hataları nedeniyle geldiği nokta, soru soran özne olmaktan çıkıp soru sorulana dönüşmektedir. Kahramanın karşısında diriliş için kuralların olmadığı, “cadı avı”nın yapıldığı son sınav yolu bulunmaktadır. Amerikan demokrasisinde her ne kadar basın anayasa ile çok iyi korunduğu miti söyleniyor olsa da gerçek yaşamda bu mitin geçerli olmadığını avukatın sözleri ortaya koymaktadır.

Son sınav yolunda kahraman önce avukatının rehberliğine uyarak savaşmak yerine uzlaşmayı, soruların nesnesi olmayı kabul eder. Toplantı sahnesinde, uzun bir masanın karşısında avukat ve Mary diğer tarafta iki sıra halinde panelistler ve yardımcıları oturur. Bu kamera açısı, Mary’nin tüm mücadelesindeki yalnızlığına ve karşısında sistemin işleyen tüm çarklarıyla varlığına işaret eder. Sahnede Mary ve avukatın duvar ve kapı yönünde daha karanlık kısma, diğerlerinin ise pencerenin önüne yerleştirilmesi Mary’nin içinde bulunduğu karanlığı ve köşeye sıkıştırılmışlığını gösterir. Nitekim Mary ve avukatın toplantıya geldiklerinde konuşmaların resmi kayda alınmayacağını öğrenmeleri de bunu pekiştirir. Sistem, panelin sonuçlarını kendine göre düzenleyecektir.

Panel başlangıcında kadın kahraman, erkeklerin tuvalete gitmeyi reddedip sorusuna “kırılğan olmadığını” yanıtını vererek hala Özne’liğini korumaya çalışır. Ancak ara teklifini kabul eden avukatı tuvalette Mary’ye savaşmamasını tekrarlar. Mary de başını sallayıp kendi kendine “Savaşma” diyerek lavabodan çıkar. Mary için soru sorandan sorulana dönüşmek zor ve doğasına aykırı bir durumdur.

Panelistler, Mary’ye gelen e-postadaki haber için “lezzetli et”⁶¹ ifadesinden Bush’a yönelik Mary’nin tarafgir olduğu sonucuna varmaya çalışır. Bu hatırlatma

Burada bir standart yok. Gazetecilik kanunlarının olduğu bir kitap yok, yazılı kurallar yok. Sadece fikirler var ve biz de bunu kullanacağız.”

⁶¹ Panelde Cumhuriyetçi olarak sunulan Larry Lanpher (Dermot Mulroney) ile Mary arasında şu diyalog geçer: Lanpher: “Başkan hakkında olumsuz bir şeyler aradığınızı söylemek doğru mu olur?” Mary, “Bizim kendisinin Ulusal Hava Muhafızlarındaki zamanına yönelik henüz aydınlanmamış bilgilere baktığımızı söylemek doğru olur” Larry: “Bu nedenle mi lezzetli? Başkanı kastettiği için değil yani öyle mi?”

bilmeceleri bilemeyenleri yiyen Spinks'e de göndermedir. Paneldekiler, Roger'in notların formatı hakkında üç ünlem kullanarak "daha iyi hissetmesi" gibi ifade kullanmasından da daha işin başında belgelerin doğruluğuna yönelik şüphelerinin bulunduğu sonucuna varmaya çalışır.⁶² Filmin başında Hibey'in sorularına sorularla karşılık veren Mary yoktur burada. Burada Gölge İktidar temsilcilerinin bilmeceyi soran, Mary'nin cevaplayan olduğu görülür. Mary, soru sorulmasını kabul etmektedir ve onlara yanıt vermektedir.⁶³ Canetti'ye göre soran, cevaplayanın savunmalarını sorularla derinleştirir ve savunmayı yıkmayı, yani onu cevap vermeye zorlamayı başardığı zaman, onu yerine mihlanmış, kıpırdayamaz hale getirmiş olur (Canetti, 1992/1998: 285). Panelin istediği Mary'nin savunmasını yıkarak, onu kıpırdayamaz hale getirmektir. Bu sahnedeki kamera açıları ve diyalogların veriliş şekliyle panelistlerin bağımsız araştırma yapmak değil, belirli kalıp ve önyargılarla, Mary'yi suçlu çıkarmak adına toplandığı yansıtılır. Panel, Mary'nin belgeleri kendisinin uydurduğu yargısındadır ve bunu ortaya çıkarmak istemektedir. Mary ise avukatının isteğiyle bu kez soru soran değil, sorulara işbirliği halinde yanıt veren olarak kendini savunmaktadır.



Resim 3.16. Soruşturma panelinin açılış sahnesi

Mary: "Lezzetli çünkü haber değeri taşıma potansiyeli var. Mike ve ben arkadaşız, stenografi kullanırız, sarkazm, şakalar."

Larry: "Sizin sektörünüzde genel mi bu?"

Mary: "Öyle olduğunu düşünüyorum"

Larry: "Bu kadar ciddi konularla uğraşırken, şakalar yapmak genel bir şey mi?"

Mary: "İşimizi çok ciddiye aldığımız konusunda sizi temin ederim".

⁶² Mike Missal: "Maillerde Roger Charles'in notların formatı hakkında 'daha iyi' hissetmesi konusunu sormak istiyorum. Albay gerçekte bunların sahte olduğunu mu düşünüyor?"

Mary: "Sanmıyorum"

Missal: "Neden 'daha iyi' hissettiğini söylüyor o zaman?"

Mary: "Bu bizim kaynağımızın bize doğruyu söylediğini gösteriyor"

Larry, buna katılmadığını "daha iyi" ifadesindeki üç ünlemin de şüpheleri olduğunu gösterdiğini savunur.

Mary: "Bunu albay Charles'a sormalısınız"

Ama kendini tutamaz: "Notların gerçek mi olduğundan emin olup olmadığı konumundan gerçek olduğuna emin olduğu konuma geldiğini söyleyebilirim ama"

⁶³ Ancak bu "bilmeceleri" Mary'nin yanıtlamasına rağmen Lanpher, "Görünen o ki başından beri bu notların gerçek olduğunu öngördünüz ve hiçbir şekilde bunun aksini kanıtlamamasından emin olmaya baktınız. Aslında Başkan'ın aksi kanıtlanana kadar suçlu olduğu pozisyonunda durdunuz" yargısına varırken Mary, notların doğruluğunu teyit etmek için birçok adım attıkları yönünde kendini savunur. Larry, "Nasıl peki? Sadece iki imza ve iki paraf var, el yazısıyla karşılaştırmak çok zor. Siz söylediniz herhangi bir mürekkep veya karbon olmadığını test etmek için. Ayrıca sizin tuttuğunuz dört analistinizden ikisi notların gerçekliğine dair güçlü şerhleri olduğunu söyledi" ifadesini kullanırken Mary, format ve terminolojinin çoğunlukla o dönemle uyduğuna işaret eder. Bu sırada Larry, haberinde bu kurumun kısaltmasını yanlış yazdığını, bu kısaltmayı kendisinin mi uydurduğunu sorarken Mary, önündeki dosyayı açarak resmi kayıtlarda aynı şekilde geçen kısaltmayı gösterir.

Akşama kadar süren panelin sonunda Mary, eski gazeteciye bakar, o da gülümseyerek selam verir. O da eski bir Mary gibi eski bir “Sphinks”tir ve doğru soruları ve doğru yanıtları bilmektedir; gülümseyerek Mary’nin doğru yanıtları verdiğini imgeler. Sonrasında avukat, panelin sonuçlarının seçimlerden sonraya bırakılmasına karar verildiğini aktarır. Bu panele siyasetin etkisini ve iktidarın gücünü tek diyalogla özetleyen bir ifadedir. Ardından kameralarda Bush’un seçim zaferi sonrası basın toplantısı yaptığı televizyondan gösterilir. Gazeteci kahraman ise artık evindedir ve oğluna kamera hediyesini hazırlamaktadır. Kahramanın hedefine ulaşamadığı ve hiçbir zaman ulaşamayacağı kesinleşir; karşı durduğu “zorba” Tiran olarak Gölge İktidar tekrar başa gelmiş, bu savaşta yaralanmazlığı elde eden ve hayatta kalan kendisi değil iktidar olmuştur.

3.11. Mitik Final: Kahramanın Yenilgisi

Son sınav yolunda Mary, özüne, ideal baba Dan ile yaptığı telefon konuşması sonrasında döner. Mary’nin hiçkırarak ağladığı ilk sahne de budur. Mary’nin herkesin sormasına rağmen bir tek onun belgelerin gerçekliğini sormadığını söylemesi üzerine Dan, “Sormaya ihtiyacımın olmadığını biliyordum” yanıtını verir. İdeal baba Dan, her şart ve koşulda kızının yanında ve arkasında durup onun her daim gerçekleri aradığına inanan bir babadır ve meslekte yolları ayrılmadan önce son vazifesini yerine getirir: Mücadele öğüdü. Dan, “Oraya gittiğinde başını dik tutuyorsun tamam mı? FEA (fuck them all)” derken Mary ağlayarak, “Tamam baba” yanıtını verir. Burada Mary’nin Dan’in ideal babalığını onaylaması sözlere dökülür.

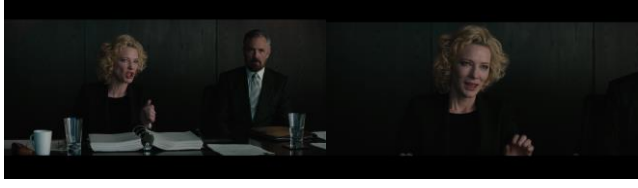
Vogler, “Güç bir seçim, kahramanın değerini sınar: Eski, kusurlu yöntemlerine göre mi seçecektir, yoksa yaptığı tercih, dönüştüğü yeni kişiliği mi yansıtacaktır?” (1992/2009: 276) diye sorar. Hayatta kalmak isteyen kahramanın Çile’den çıkabilmesi için dönüşmesi gerekmektedir. Panel günü Mary, kağıda Dan ile kullandıkları “FEA” ifadesini yazar. Bu ifade Mary’nin eski haline dönüşünü simgeler çünkü ideal babası mücadele/savaş talimatı vermiştir. Bu noktada panel bitip herkes kalkarken, Mary’nin “Bana siyasi düşüncemi sormayacak mısınız?” diyerek konuyu devam ettirmesi zirve sahnedir. Mary, “Diğer insanlara neye inandığımı sordunuz, bana sormayacak mısınız?” diye devam eder. “Kişisel özgürlük büyük oranda sorulara karşı bir savunma yapmaya sahip olmayı içerir. En güçlü tiran en güçlü soruları sorandır” (Canetti, 1992/1998:

284). Mary, kişisel özgürlüğünü koruyabilmek için art arda gelen sorular karşısında savunma yapar ancak “en güçlü tiranın en güçlü soruları soran” olmasına uygun olarak panel sonunda kimsenin cesaret edemediği hamleyi yaparak, en güçlü ve sert soruyu kendisi yöneltir ve kendisine karşı bile hala soru sorma ediminin kendi elinde olduğunu, bu iktidarı başkasına devretmeyeceğini gösterir. Sphinks, Sphinksliğini yapar. Mary, uçurumdan atlama, uzlaşma yerine mücadeleyi, kendi doğrularına ve doğasına göre gitmeyi tercih etmiştir. Bunun üzerine herkes biraz gergin şekilde yerine oturur.

Mary'nin amacı soruların yanlılığını ortaya çıkarmaktır ve Larry önyargısını şu sözlerle ortaya koyar: “Senin siyasi görüşlerini habere katmanı konuşuyoruz”. Böylelikle, avukat panelistlerin Mary'yi beklemediği bir yerden yakalamaya çalışacağını Mary'ye önceden vurgularken aslında kahraman, panelistleri beklemedikleri yerden yakalayarak onların partizanca bakışlarını ortaya çıkarır. Mary'nin, “Böyle bir şey yapmadım” sözleri üzerine Larry, sinirlenerek siyasi duruşunu tamamen şu sözlerle yansıtır.⁶⁴ Karşılığında Mary, asıl hamlesini ve kendisi için ölümcül bir vuruş olsa da gerçek vuruşunu yapar: “Sahte notları yaratmanın nasıl olduğunu biliyor musun?” der ve sorunun hiç tartışılmayan asıl özüne işaret eder.⁶⁵ Böylelikle Mary, Bush ile ilgili tüm ayrıntıları bilen ve notlarda her şeyi usulüne uygun yapan birinin nasıl olur da bunları word dosyasında yazma yanlılığına düşebileceği bilmeceğini yöneltir. Bu sorunun ise doğal olarak iki yanıtı belirir: Ya belgeler gerçektir ya da Mary için bilerek tuzak kurulmuştur.

⁶⁴ Larry: “Gerçekten mi? Hiç mi? Bu nedenle mi Barnes, Bush'u orduya aldırıldığını söylediğinde sorgulamadan inandın? Bu nedenle mi Bush hakkında açıkça eleştiri yapan ve notları bir yalancının getirdiğini kabul eden Bill Burkett'ta, bunların gerçekliğini varsaydın ve kaynağını araştırmakla uğraşmadın? Bir değil iki analistin kaynakların gerçekliğine dair şüphe ortaya koyduğunda onları kenara ittin ve haberi yayınlamakta acele ettin? Neden John Kerry'nin kampanyasıyla kişisel olarak bağlantı kurdun Başkan'ı lekeleyeme kendini adanmış bir adam adına? Söyle bana Mary, bunun neresine siyaset girmemiş oluyor? İşinde bu kadar mı kötüsün?”

⁶⁵ Mary şu ifadeleri kullanır: “Kurallar, düzenlemeler ve kısaltmalar dahil 1971 Hava kuvvetlerinin işleyişi hakkında derin bilgisi olan bir sahtekar gerektirir. Bush'un önceki ve sonraki resmi kayıtlarını bilmesi gerekir ki notlar arasında düzensizlik olmasın. Teksas Ulusal Hava Muhafızlarındaki o dönem tüm yetkililerin biliyor olması lazım, sadece isimlerini değil ama onların davranışlarını, birbirleriyle bağlantıları dahil fikirlerini. Albay Killian'ın kendine kişisel notlar tuttuğunu ilk elden biliyor olması lazım. Killian'ın o dönem özellikle de üsleri ve Bush konusunda ne hissettiğini biliyor olması lazım. Senin öngördüğün gibi bizi aptal yerine koyabilmesi için bunların hepsini biliyor veya öğrenmiş olması lazım. Şimdi, tüm bunlar için zaman ve dikkat ayıran bir adamın hakikaten gidip de bunları Microsoft Word'de yazacağını düşünüyor musun?”



Resim 3.17. Mary, panele karşı çıkarken

Bu sahnede Mary konuşurken kameranın genel açıdan giderek ona yaklaşmasıyla da Mary'nin Özneliğini tekrar eline alması pekiştirilir. Böylece Mary, soru soran ve sorgulayan Özne konumunu yerine getirir ve “Sphinksliğine” döner. Eksik kahraman, yolundaki tüm hatalara ve dönüş yolundaki yıkımlara rağmen son hamlesini doğru yapmıştır. Kamera da genel açıdan onun yüzüne yakınlaşarak bu hamle anına vurgu yapar. Mary'nin konuşması sonrası oda sessizdir. Mary devam eder:

“Hikayemiz Bush'un hizmetini yerine getirip getirmediği üzerineydi ama kimse bunun hakkında konuşmak istemedi. Fontlar, sahtekarlıklar ve komplo senaryoları üzerinde konuşmak istediler çünkü bugünlerde insanlar bir haberi sevmedikleri zaman bunu yapıyorlar. Parmakla gösterip çığlık atıyorlar. Senin siyasi görüşünü sorguluyorlar, objektifliğini, insanlığını ve gerçeklerin bu itişip kakışmada kaybolması için dua ediyorlar ve sonunda bu bittiğinde o kadar hızlı vuruyor ve bağırıyorlar ki, odak noktası neydi bu işin hatırlayamıyorsun bile”.

Mary'nin bu sözlerinde McChesney ve Parenti gibi basının gerçekler yerine süreçler üzerinde odaklandığı ve beğenmediği konularda haberi yapanı odak merkezi haline getirdiği eleştiri yeniden söze dökülür. “Bush'un adamı” olarak gösterilen Dick Thornburgh ile Mary arasındaki diyalogda ise iki taraf da kendi duruşlarını ortaya çıkarır⁶⁶. Mary, soru sorma iktidarını tekrar ele alırken, hala soru sorulan olarak masada oturduğunu unutarak o da kendi siyasi görüşünü ele verir. Böylelikle panelin sonunda tüm taraflar siyasi duruşlarını belli etmiş olur. Tartışma sahneleriyle bağımsız panelin aslında bağımsız olmadığı gösterilir. Bu açılardan panelde ortaya çıkan, Shinks'e karakteri üzerinden vurarak, başka bir ifadeyle

⁶⁶ Dick, “Ama kanıtlayamadın, Ben Barnes'in Bush'u orduya aldırıldığını, notların gerçek olduğunu kanıtlayamadın. Bütün kabahat senin üzerinde” der. Mary ise buna gazetecilik tarihinden örneklerle yanıt verir: “Bu standartla *Times* Pentagon yazılarını yayınlamayazdı, *Post Deep Throat*'ın sözlerini dinleyemezdi”. Nitekim eğer basında her şey resmi belgelerin, resmi kaynaklara sorulmasıyla yapılması şeklinde işleseydi Amerikan tarihindeki büyük skandallar yüz yüzüne çıkamazdı. Ancak Dick'in, Barnes Deep Throat olmadığı sözleri üzerine de Mary, “Barnes Teksas'ın en öncelikli ve zengin oğullarının kışını Vietnam'dan kurtarmak için gücünü kötüye kullandığını itiraf etti” ifadesini kullanarak, bu kez kendi siyasi duruşunu açığa çıkarır. Bunun üzerine Dick, “Bir ihtimal, sadece bir ihtimal, bu iyi genç adamlar belki de orduya erdemleri için girdi?” sorusunu yöneltirken Mary tüm açıklığıyla “Hayır, Düşünmüyorum” yanıtını verir.

insani “kusurlarını”, yanlarını teşhir ederek yanlışlarını bulmaya çalışan sistemin, onun varlık bilmecesini yok etmek istemesidir ama başaramamıştır.

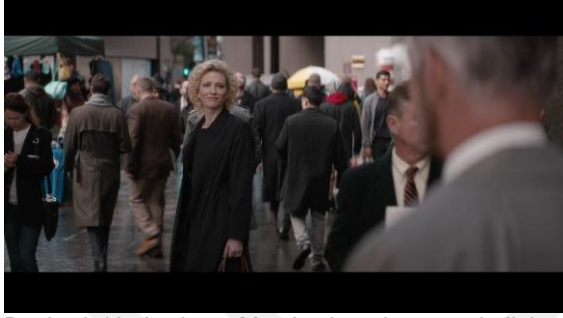
Kahraman ise bu sahnede duruşu ve savaşıyla yüceltilerek mitleştirilir. Çünkü gücünü kötüye kullananlara karşı hayatını adayan kahramanın, karşısında panelistler olarak gücünü kötüye kullananlara, yani olayı partizanca ele alanlara karşı mücadele vermeden, genel ahlaki değerler ve doğruları savunmak yerine avukatın istediği gibi sadece oğlunun geleceğini düşünerek dünyevi düşünmesi halinde kahramanlıktan düşecektir. Bunun yerine gazeteci, şikeli sisteme karşı gelir ve savaşını, kaybedeceğini bilse bile sonuna kadar yürütür. Böylelikle sonu soran Özne haline yeniden döner ve aslında hep istediği yaralanmazlığı da elde eder. Mary, hayatta kalmayı başarır.

Bu sahne, Mary'nin yaşadığı acı deneyimlerle her şeyi bilemediği ve her değer nesnesine sahip olmadığını/olamayacağını anladığına yönelik dönüşümünü gösterir. Soruşturma panelinin sonunda, isteklerinden ve “her şeyi” bildiğinden vazgeçerek, sahte bir belge hazırlamanın nasıl bir ustalık ve kurnazlık ile çok iyi bilgi ve beceri istediğine değinmesiyle Doğruluk Öznesi'ne dönüşür. Bu kez doğruluk bilgisini ortaya koymasıyla Mary'yi, yönlendiren Bush'a karşıtlığından çok bilgisidir. Bunun yanında Mary'nin film boyunca belgelerden çok izlencenin önemine işaret etmesi yine bu noktada onun Arayan Özne'den Doğruluk Öznesi'ne⁶⁷ dönüşümünü gösterir.

Nitekim bu kahramanın bu savaşı ve mitleştirilmesi, çıkışta avukatla diyalogla taçlandırılır. Avukatın “Bunu yapmalıydın değil mi?” sözleri üzerine Mary, “Popoye'nin ölümsüz sözü: Ben buyum” yanıtını verir. Sphinks, Sphinks'tir. Soru sormaktan vazgeçemez yoksa uçurumdan atlaması gereklidir. Mary doğasına uymayı ve yaşamayı tercih eder. Filmin başında Mary'nin sorularına rağmen ona inandığını

⁶⁷ Doğruluk öznesinde kahraman, örtülü olarak “belli bir değer nesnesini (yeni bilgiler) istiyorum, onu elde edeceğim” demektedir. Ben “her şeyim”, “her şeyi bilirim” diyen Arayan Özne'nin tersine, kahramanın ikinci kimliği Doğruluk Öznesi; belli bir gücünün olduğunu, belli değer nesnelere (bilgiler) ile bağdaşık olduğunu söyler (Kıran, 1999). Arayan Özne, izlencesini gerçekleştirmeden önce kimliğini kesinler, oysa Doğruluk Öznesi tamamlamayı hedeflediği izlencenin değerine güvenir (Coquet'ten aktaran Kıran, 1999). Doğruluk öznesi bilgisinin ve gücünün farkındadır. Mary bu yolculukta bunun farkına varmıştır. Burada özneyi yönlendiren bilgisidir. Artık özne bilgi kipinin değerini ve eksikliğini kavramıştır. Arayan Özne kendi kimliğine ve isteğine güvenirken Doğruluk Öznesi tamamlamayı hedeflediği izlenceye güvenir (Kıran, 1999).

söylemeyen Hibey⁶⁸, panelden çıkışta, kalabalıklar arasına karışarak artık sıradan bir vatandaş haline dönüşen Mary'ye arkasından “Sana inanıyorum” diye seslenir. Film avukat aracılığıyla onun gazeteciliğine ve dürüstlüğüne hala inandığını söyler. Dolayısıyla filmde gazetecinin, doğruluktan ayrılmadığı sürece, bazı hatalar yapsa da hala inanılacak ve güvenilecek kişi olduğu hatırlatılır.



Resim 3.18. Avukatın Mary'ye inandığını söylediği sahne

Burada Mary'nin duruşuma dair görüntü düzenlemesi de önemlidir. Canetti'ye göre “hayatta kalma anı iktidar anıdır. Ölümün görüntüsü karşısında düşülen dehşet ölen bir başkası olduğundan tatmine dönüşür. Hayatta kalan ayakta dururken ölen yerde yatar” (1992/1998: 225). Mary, hayatta kalmıştır ve bu da onun iktidarını tekrar ele alması anlamına gelir. Panelin çıkışında dimdik ve mağrur görünümü içindeki çekimi bu duruma işaret eder. Filmin başlangıcında takıntılı Arayan Özne olarak görülen kahramanın, olgunlaşarak Doğruluk Öznesi'ne ulaşması avukatı tarafından da onaylanır ve ona olan inancı artırır. Bu da kahramanın olaylar dizinde kaybetse de kahramanlık düzleminde kazanmasına işaret eder. Büker'e göre sinema perdesi Athena'nın parlayan kalkanıdır. Korkunç şeyleri bile hiç bozmadan gösterir. Bu kalkan kültürümüzün, dünya görüşümüzün görmemizi engellediği şeyleri de gösterir. Gerçek dünyada göremediğimiz şeyleri perde gösterir. Sinemada dünyamızın gizli yönlerini bulgularız, görünmezi görünür kılarız (Büker, 1989: 27). Film, gazeteci kahramanın, gerçek hayatta her ne kadar siyaset, basın ve toplum tarafından Sahtekar ve Günah Keçisi yapılsa da, cadı avına tutulsa da, kaybetse de, işi elinden alınsa da onun sıradan olmadığını, kendisine inananlar karşısında hala kahraman olduğunu ve kazandığını film aracılığıyla

⁶⁸ Filmin ilk sahnesinde, Mary, olanlar konusunda “Ben işimi yaptım, bana inanın” yanıtını verirken Hibey “Benim inanmam gerekli değil. Önemli olan onların inanması” ifadesini kullanmıştır. Filmde, haberin hazırlanma süreci verildikten sonra tekrar dönülen aynı sahnede Mary tekrar, “İşte böyle, bana inanıyor musunuz? Benim işimi yaptığıma inanıyor musun?” diye sorarken avukat, “Size söyledim, bunun bir önemi yok” yanıtını vermiştir, Mary ise “Benim için önemi var” der ama avukat bunu cevaplamaz.

söyler. Kültürel ve siyasal olarak baskılanan şeyi perdede ortaya çıkarır. Bu bir bakıma gerçek Mary Mapes'e itibarını iade etmektir.

Ancak sistem kadını eksik kahraman olarak bırakır. Soruşturma paneli haberde siyasi bir güdü bulunmamasına karar vermesin⁶⁹ ve Mary karşısında zafer kazanamamasına rağmen Mary'nin işinden atılmasını sağlar. Böylelikle kahraman hiçbir zaman geriye dönüp eksik kalan yolculuğunu tamamlayamayacak, Özerk Özne'ye dönüşemeyecektir. Onun Özerk Özne'ye dönüşeceği yer artık evidir. Öztürk'ün ifadesiyle, Hollywood geleneğine uygun olarak kadın kahraman evcilleştirilir (2000: 74). Sistem kadın kahramanı eksik kahraman olarak bırakır ve kadın kahraman yine filmin sonunda evcilleştirilir, ev alanına hapsedilir. Filmde kadın kahramana yönelik bazı yapılar kırılrsa da sonuç klasik kadın kahramanın karşılaştığı sonuçtur. Ancak kadın bu kez aşk veya evlilik için değil ideallerinden vazgeçmediği için ev alanına hapsedilir.

Öztürk'ün belirttiği gibi sinemada kadının temsili hala ataerkil ideolojiyle de uyumludur (2000: 69). Bu sahnede Mary, ilk kez oğluyla oyuncaklarla oynarken görülür. Film her ne kadar özgür kadın kahraman ve onun gücünü, Özne'liğini yansıtırsa da kariyer ile aileye yönelik sahnelerde karşıtlıklar dikkati çeker. Mary ne zaman ki kariyerinden kopma sürecine girer o zaman onu, onaylanan anne rolünü oynar görürüz. Öncesinde Mary'nin oğluyla "oyun"u röportaj yapmaktır, oğluna kahvaltısını eksik veren, o sırada telefonda iş görüşen bir annedir. İşini kaybetmesiyle birlikte önce onu oğlunun hediyesini paketleyen anne olur (Çalışıyor olsaydı bunu, her zaman olduğu gibi oğluyla ilgilenen eşinin yapacağı filmde hissettirilir), sonrasında da çocuğuyla oyuncaklarla oynamaya başladığını görürüz. Dolayısıyla Öztürk'ün dikkati çektiği, kariyer veya aşk ya da kariyer veya evlilik ikili yapısı bir şekilde yeniden vücut bulur.

Ekipteki ötekilerden de istifaları istenmiştir. Hepsi çöküşü yaşarken ekipteki akademisyen Lucy'i öğrencileri alkışlarla, tahtada "Kovuldun" yazısıyla karşılar çünkü akademi ve düşünce dünyası her zaman doğruları görmekte daha açıktır.

⁶⁹ Perdede beliren yazıda şu ifadeler yer alır: "Bağımsız panel raporunda, muhafızlar haberinde siyasi önyargı olduğuna dair hiçbir kanıt bulunamaz. Josh Howard, Mary Murphy ve Batsy West'ten istifaları istenir. Mary Mapes kovulur. Dan Rather CBS'i bırakır ve kontratı bozma davası açar, kanalı Beyaz Saray'ı memnun etmek için kendisini köşesine çekmekle suçlar. Dava, New York eyaleti yüksek mahkemesi tarafından reddedilir."

Ardından Mary, Dan'ın ekrana veda konuşmasını izler. Dan konuşmasını “Cesaret” diyerek bitirir ki, kendisiyle dalga geçildiği için yıllardır bu kelimeyi kullanmamıştır ama CBS'deki son kelimesi bu olur. Dan, kanal tarafından zorla uzaklaştırılmıştır ama Dan'ın ayrılışı da filmde mitleştirilir. Kahraman, stüdyoda kapanışın ardından ceketini, yani işinin tüm yükünü omuzlarından atarken ve bu sırada tüm ekip tarafından alkışlanırken, fonda kahramanlığa özgü bir müzikle gösterilir. Böylelikle Dan'ın gazeteciliği de yüceltilir. Böylelikle Sphinks yolundaki tüm gazetecilere İdeal Baba'dan cesaret öğüdü gelir.



Resim 3.19. Dan'ın emekliye ayrılma sahnesi

Vogler'e göre Diriliş'in daha yüksek dramatik amacı, kahramanın gerçekten değiştiğine dair elle tutulur bir işaret vermektir. Eski Benlik'in tamamen öldüğü kanıtlanmalıdır ve yeni Benlik eskisini tuzağa düşüren baştan çıkarmalar ve bağımlılıklara karşı bağışık olmalıdır. Yazarların bunun için başvurdukları yol, değişimi kahramanların görünüşleri ya da eylemleriyle yansıtmaktır (Vogler, 1992/2009: 286). Kamera salonunda oturan Mary'ye döner. Mary, dönüşüm geçirerek dirilir. Yıllardır ağlamayan Mary ağlıyordur. Kumandayla TV'yi kapatır ki bu aslında TV sektörü sayfasını kapatması demektir. Bunun yanında filmin başından bu yana eşinin yürüyüşe çıkma isteğini iş için reddeden Mary, bu kez kendisi eşine yürüyüşe çıkma teklifinde bulunur. Eşinin Mary'yi alnından öpmesinin ardından birlikte sarılarak odadan çıkarlar. Ardından ekranda şu yazılar çıkar: “Mapes'in kovulmasının ardından CBS Haber kanalı, Mapes'in Ebu Gureyb hapisanesine dair haberi nedeniyle Peabody'yi kazanır. Bu haber on yılın en önemli gazetecilik ürünlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Mapes 2004'ten bu yana televizyon haberciliğinde çalışmadı”.



Resim 3.20. Mary'nin Dan'i izlemesi ve ardından yürüyüşe çıkma sahnesi

Hayatta kalma mücadelesinde asıl galibiyet olan hayatta kalma ile karşılaştırıldığında çekilen bütün ızdırap önemsizdir (Canetti (1992/1998: 225).

Mary'nin Dan'in konuşmasını izlerken ve izledikten sonra gülümseyerek ağlaması ve eşiyle el ele tutuşarak yürüyüşe çıkması bunu gösterir. Kahraman, artık özgürdür. Campbell'e göre, "eğer kahraman bütün başlangıç sınavlarına girmeden, Prometheus gibi hedefine (şiddet, el çabukluğu ya da şans yoluyla) kolayca ulaşıp dünya için istediği lütfu elde ettiyse, o zaman dengesini bozduğu güçler onu içten ve dıştan parçalayacak kadar sertçe geri tepebilir (1968/2010: 49). Prometheus gibi kendi zarar görmüş bilinçdışının kayasına zincirlenebilir. Mary de Prometheus gibi hedefine eksik sorgulamalar yoluyla el çabukluğuyla ulaşmış ve aynı Campbell'in belirttiği gibi dengesini bozduğu güçler de onu yıkıma sürüklemeye çalışmıştır. Mary'nin o günden bu yana bir daha TV haberciliğinde çalışmaması Prometheus gibi kendisini bilinçdışının kayasına zincirlemiş görünebilir ancak filmin sonunda, Mary'nin verildiği sahne, Prometheus ile tam olarak aynı sonu paylaşmadığını gösterir. Gazeteci, TV sayfasını kapatmıştır ama bilinçdışında kaybolmamış, yeni bir hayata ve daha önce yapmadığı farklı bir hayata adım atmıştır. İşini kaybetmiştir ama evine ve ailesine (artık yeni maceralara çağrılmayacak olarak) dönerek yolculuğunu tamamlamıştır. Ancak film, Öztürk'ün belirttiği gibi "geleneksel aile düzeninin yeniden kurulmasıyla son bulur" (2000: 74). Kadın ne kadar başarılı olmaya çalışsa da Özne olmak istese de yine ev alanına döner, Mary'nin eşine yürüyüş teklifi ve eşinin alnından öpmesiyle egemenlik ve "evin ana geliri" yeniden erkeğin eline geçer. Filmin sonundaki yazılarda Mary'nin bir daha TV haberciliğinde hiç çalışmadığı ifadesi de bu durumu destekler. Böylelikle klasik Hollywood yapımlarındaki *katarsis*, *Nightcrawler*'da olduğu gibi bu filmde de gerçekleşmez, seyirci de eksik kalır.

Film sürecince sinematografik anlatım da tüm bunları destekler. Film genel anlamda sinematografik açıdan bir sonraki başlıkta ele alacağımız *Spotlight* ile benzerlik gösterir; çekimler ve atmosfer gerçekçidir, kamera genelde sabittir, göz hizası çekim düzeyinde kalır, ışık-gölge oyunlarına pek rastlanmaz, renkler doğaldır, sahne düzenlenmesinde gerçekçi, sade ve doğal ortam atmosferi yaratılır. Sonuçta filmlerde yönetmen kendi seçtiğini gösterir, nesnel gerçekliğe biçim verir. Bundan dolayı yarattığı gerçeklik öznedir (Büker, 1989: 5). Filmler gerçek hikayeye dayansa da çerçeveleme, ışık, ses, senaryo metninin düzenlenişi gibi birçok nedenle o hikaye öznelleşir ve yaratılan bir gerçeklik olur. Ancak önemli bir noktada *Truth*, *Spotlight*'tan farklı bir üsluba sahiptir. Diğer gerçek hikayelere

dayanan yapımlar gibi başlangıçta, daha önce belirtildiği gibi filmin bu özelliğine işaret edilmez. Filmde belgesel tarza uygun sade renkler kullanılması, ışık ve gölge oyunlarına girilmemesi, gerçek mekanların gerçekçi algıyla sunulmaya çalışılması da bu durumu destekler niteliktedir. Benzer şekilde filmde, hazırlanan habere dair tüm detay bilgilerin seyirciyle paylaşılması, kahramanın yaşadığı tüm aşamaların kamera arkası ve kamera önü olmak üzere ayrıntısıyla verilmesi, programdaki röportajların hem perde arkalarının hem de program yayınlandığında TV ekranından yayının gösterilmesi, belgelerin detay çekimlerine önem verilmesi ve kahramana yönelik tepkilere kadar ayrıntıların sunulması, filme yönelik gerçeklik ve belgesel algısını pekiştirmektedir. Böylelikle bu hikayenin “gerçekçi” değil “gerçek” olduğu izlenimi yaratılır. Bu şekilde bir üslup kahramanı daha fazla mitleştirilmekte ve hala tartışmalı olan ve tarafların üzerinde uzlaşmadığı bir meselede film, gazetecinin yanında durarak ona iade-i itibar yoluna gitmektedir. Böylelikle film, bu tartışmalı konuda Mary Mapes’in yanında ve onun gözünden bir gerçeklik yaratır. Bu sayede gazeteci kahramanın gazeteciliği ve gerçek gazeteciliği pekiştirilir ve her şeye ve tüm hatalarına rağmen demokrasinin savunucusu⁷⁰ gazeteci olarak mitleştirilir.

3.12. Eksik Kahramanın Yolculuğunun Analizi

Filmde eksik gazetecinin başlıca karakter özellikleri şöyle sıralanmıştı: Tiran olarak Gölge Baba ve Gölge İktidar ile mücadele eden korkusuz bir kahraman, erkeklerin iktidarına karşı kendi iktidarını kuran ama egemen baskı ve suçlamalara maruz kalan kadın, bilgiyi arayan özne, soru soran bir “Sphinks” ve yaralanmazlık isteyen bir savaşçı.

Bu açılardan film Campbell ve Vogler’in kahramanın yolculuğu aşamaları açısından ilginç tablo sunar. Campbell ve Vogler’in modelinde, mütevazı hayatları içinde bir rehber tarafından maceraya çağrılan kahraman, ilk eşiği geçtikten sonra, belirli sınanma ve denemelerden geçer, ardından imtihanını yaşayıp ödülünü elde eder ve dönüş yolunda ya iksiri getirir ya da iki dünya liderliğine veya özgürlüğe kavuşur. Ancak *Truth*, “eksik” kahramanlar için farklı dönüş yolu sunar. Kahraman

⁷⁰ Diğer bölümde Demokrasinin Savunucusu Gazetecilerin niteliklerine ayrıntılı bakılacaktır.

bu yolculukta, eşikleri ve denemeleri eksik aşar. Mary, iddialarla ilgili ilk eşiği Burckett'tan belgeleri aldığı anda geçer ama burada da üç hayati hata ortaya çıkar: Eşikler ve denemeler aceleyle aşılar, bu nedenle hatalar fark edilemez; eşik bekçileri, müttefikler ve yardımcılara yönelik doğru sorular ve sorgulamalar yapılmaz ve sınanmalar ve denemelerde peşin hükümlerle yolda ilerlenir. Başka bir ifadeyle Mary, haberi yayınlamaktaki acelesiyle elindeki en güçlü silahını, yani soru sormayı doğru kullanamaz, zorbalıkla mücadelede duygusal yaklaşımı ve peşin hükümü, gazetecilik objektifliğini ve şüphesizliğini önler. Bu nedenle de kahraman birçok hata yapar. Dolayısıyla ödülünü aldığı anda kahraman, "iki dünya arası liderlik" veya "özgürlük" yaşayamaz. Karşında çok güçlü karşıtlarıyla aslında dönüş yolunda imtihanla yüz yüze kalan kahraman bu imtihandan ya daha kuvvetli çıkacak ya da çöküşe uğrayacaktır. Mary, imtihanlar sonunda hiçbir zaman ödülünü alamayacak hale gelerek çöküşe uğrar. Ancak kahraman, hala ilkelerinden ödün vermediği ve kahramanca mücadele ettiği için yenilse de dönüşüm geçirerek kahraman olur; sonunda onun değerini bilenler tarafından hala kahraman olarak anılmaya devam eder. Fakat eksik kahramandır. Çünkü zafere ulaşamamıştır. Bu yüzden de toplumu tarafından Sahtekâr ve Günah Keçisi'ne dönüştürülür. Bu noktada, filmin, kahramanı ele alsa da kahramanın yolculuğunun ana şemasını kırarak alternatif bir yolculuk çıkarması önemlidir.

Arayan Özne açısından bakıldığında da Mary'ye "istek" kipi hakimdir. Bu istek kipinin altında da Gölge Baba ile onun vücut bulduğu Tiran olarak Gölge İktidar ile mücadele isteği yatmaktadır. Arayan Özne, basında önemli bir konuma sahip olduğu ve büyük bir medya organında çalıştığı için "güç" kipine de sahiptir, onu eksik kılan "bilgi" kipidir. Arayan Özne bilgi kipinin peşinden koşar. Ancak burada sorgulamak yerine kendi doğru saydığı varsayımları kanıtlama şeklinde bir bilgi arayışı içinde olduğu için yanlışlara düşer, hatalar yapar, elde ettiği bilgileri yeterince sorgulayamaz. Acele ederek bilgi kipine ulaştığı ve aslında eksik bilgiye sahip olduğu için Arayan Özne, Edim evresinde tüm bunları haberleştirir ve Tanınma evresine geçtiğini düşünür. Ancak eksik bilgi onun Bütünsel Özne'ye dönüşmesini engeller. Bilgi yanlışları ortaya çıktıkça da Arayan Özne, geri döndüğü Edinç evresinin Araf'ında sıkışır. Sonrasında avukatının, eşinin ve ideal babasının Gönderici konuma geçmesiyle Arayan Özne, artık her şeyi bildiği ve her

şeye sahip olduğundan vazgeçerek sınırlı bilgisinin bulunduğunu kabul eden Doğruluk Öznesi'ne dönüşür.

Lule'un ortaya koyduğu mitler açısından da Mary hem kahraman hem Sahtekar hem de Günah Keçisi mitine oturur.

Lule'un "her toplumun kendi temel değerlerini, ideallerini kişileştirme ve dramatikleştirmeye yaradığını" belirttiği Kahraman arketipinde Mary, Irak hapishanesindeki işkence olayı gibi gücünü kötüye kullanan zorbalarla mücadele edilmesi ve her ne olursa olsun onurla ve gururla mücadelenin devam ettirilmesi gerektiğini anımsatır. Şirketleşme, iktidar ve siyasi oyunlara rağmen kahramana ve kahramanın yansıttığı doğruluk ilkelerine sahip çıkılması gerektiğini topluma vurgular. *Lule'un* kategorisinde Kahraman, "mevcut sosyal değerlerin vücut bulduğu kişiler"dir. Bu noktada Mary gazetecilere yanıışları göstererek meslek "idealleri"ni hatırlatarak profesyonelliğin nasıl olduğunu, haberde nelerin gözden kaçırılmaması gerektiğini ve hataları anımsattırır. Toplumsal mesajlar bağlamında ise *Truth* bu yolda kahramanın uzak durması gereken yanıışlara dikkati çekerek vatandaşları uyarır. Topluma, sıkı çalışma, cesaret ve bilgeliğin yanı sıra sorgulama ve eleştirel yaklaşımın önemi hatırlatılır.

Sahtekar miti bağlamında *Truth*'ta kahramanın sektörü ve toplumu tarafından Sahtekar ilan edildiğini görürüz. Mary, Sahtekar⁷¹ mitindeki fiziki açlık ve arzular içinde olmasa da sistem tarafından haber konusunda aşırı "açlık ve arzu" içinde hareket etmekle suçlanır. Çalışanlarını taciz eden, onlara baskı yapan, Dan'i kendi arzularına alet eden bir canavar gibi gösterilmeye çalışılır. Sisteme göre Bush'a karşıtlığı öyle yüksek "arzu" seviyesindedir ki bu her şeyin önüne geçmektedir. Filmin söyleminde ise Mary'nin toplum için çalışan ve doğruların peşinden koşan bir gazeteci olarak kahraman olduğu ve öyle kalacağı söylemi yer alır. Bu noktada, Sahtekarın, "yaşadığı müddetçe yanıışlarla dolu mahvolmuş bir hayat sürmesi" gerektiği miti filmin söyleminde kırılır. Sistem Mary ve Dan'i işinden kovarak onun yaşadığı müddetçe yanıışlarla dolu hayat süreceği öngörüsünde bulunurken, film Dan "cesaret" dedikten sonra zafer edasında yakın plan çekimde gösterilerek ve

⁷¹ Lule'a göre (2001) Sahtekar, duygusuz ve kendisine ve diğerlerine acı getiren bir karakterdir; aşağılama ve alayın merkezindedir, devamlı açlık içinde, arzular peşindedir.

Mary de kumanda ile sembolize edilen TV hayatını kapatıp ağladıktan sonra mutlu şekilde eşiyile el ele evden çıkarak ve hiçbir zaman yapamadığı yürüyüşü yapacak şekilde gösterilerek, onların “mahvolmuş” değil daha iyi bir hayata adım attığını seyirciye yansıtır. Böylece Mary'nin ve Dan'in üzerinde kurulan Sahtekar miti kırılarak, kahramanlığı ölümsüzleştirilir.

Mary üzerinden Lule'un Günah Keçisi⁷² mitini, gazetecilerin nasıl kendi sektörleri, toplum veya sistem tarafından Günah Keçisi haline dönüştürüldüğü şeklinde görürüz. Gazeteci, sistemin hoşuna gitmeyecek haberler yaptığında, haberinde açık yakalanması halinde anında sistem tarafından eritilecek, küçük düşürülecek ve kalan gazetecilere kurallara karşı çıkanların sonlarının ne olacağı konusunda örnek oluşturacaktır. Filmde sıklıkla ifade edilen “cadı avı”, “bizim için geliyorlar”, “sorumluluğu atacak günah keçisi arıyorlar” ifadeleri de bu durumu vurgular. Ancak filme göre bir gazeteci ne kadar “Kill the Messenger/Mesajcıyı öldür” şeklinde bir kampanyaya maruz kalsa da eğer demokrasinin savunucusu gazeteci ise her zaman kahramandır ve bir gün kahramanlığı anlaşılacaktır. 2004 yılında yaşanan bu olay karşısında 2015 yılında yapılan ve Mary Mapes'i tekrar kahramanlaştıran film, Günah Keçisi olarak dışlanan gazeteciye yönelik iade-i itibar filmidir, gazetecilerin hangi zorluklar altında çalıştığını gösterir ve sistem tarafından Günah Keçisi ilan edilen tüm gazetecilere yöneliktir. Aynı zamanda film, izleyicilere ve gerçek hayattaki gazetecilere bu tür konulara sistemin bakışı ve yansıtış şeklinin dışından tekrar bakmak ve sorgulamak gerekliliğini hatırlatır. Çünkü gazeteci hemen her zaman “Günah Keçisi” yapıma riskiyle karşı karşıyadır ve bu noktaya getirilen gazetecilerin sistemin sunduğu kodların dışında tekrar okunması ve değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bunun yanında Günah Keçisi miti bireylerle dalga geçmekle ve onları küçük düşürmekle de kalmaz, aynı zamanda bu bireyler tarafından dile getirilen konuları, problemleri ve yanlışları açıklar. Bunun yanında mit, benzer yolu takip edebileceklere uyarı hizmeti görür (Lule, 2001: 79). Sistem, gazetecilere, kendileriyle mücadele edeceklerin yıkılacakları ve toplum dışına itilecekleri

⁷² Kötülüğü ve kabahati somutlaştıran Günah Keçisi, sosyal inanışları göz önünde bulundurmamayan veya bunlara karşı çıkanların sonlarının ne olacağı konusunda dramatik hikaye sunar. Günah Keçisi, küçük düşürülür ve aşağılanır, bunlardan uzak durulması gerektiği insanlara iletilir. İnsanlar ve toplumlar, aslında birilerini suçlamak ve istismar etmek için günah keçilerine ihtiyaç duyarlar (Lule, 2001: 23).

mesajlarını verir ancak özellikle gerçek hikayelere dayanan bu tür filmlerde bu gazetecilerin kahramanlaştırılmasıyla sisteme karşı çıkış vardır. Tarihsel konularda filmlerin insanlar üzerindeki etkileri dikkate alındığında, hala tartışmalı konular dahi olsa bu tarz gazetecilik vakalarında filmler, duruşları yoluyla olayları ve gazeteciye bakışı yeniden şekillendirebilir. Dolayısıyla, bu filmler, günah keçisi haline getirilen gazetecilere yönelik zamanında yapılan itibarsızlaştırılmalar karşısında bu insanların kahraman olarak ebedileştirilmesi ve gelecek nesillerin gözünde itibarlarının iade edilmesi vazifesini görür.

Dan Rather açısından ise, Rather gerçek hayatta aynı zamanda Watergate skandalı ortaya çıktığında bu skandalın devamını getiren ve bu konuda zorlu haberler yapan biridir. Dan'ı bu filmde, gazetecilik filmleri açısından miladı teşkil eden *All The President's Men* (Alan J. Pakula, 1976) filminde Bob Woodward'ı canlandıran Dustin Hoffman'ın canlandırması da bu noktada ironiktir. Watergate gazetecileri ve iki gazeteciyi aynı aktörün canlandırmasıyla, o dönem başlayan ve giderek popülerleşen ve demokrasi için hayati önem kazanan araştırmacı gazetecilik ve buna verilen önemin günümüzde öldüğünü ve basın olaylar yerine birbirinin açığına yönelik "araştırmacı" gazetecilik yaptığını görürüz. Bu noktada Dan'in "Haberleri kendimiz yazmayıp başkasınınkini okumaya başladık" ifadesi bile ironiktir. Hoffman, *All President's Men*'de konuları kendisi araştıran gazeteciyi oynarken, burada Mary ve ekibinin araştırmasını okuyan kişidir. Böylelikle sembolik olarak oradan günümüze dönüşen gazeteci protipini temsil eder. Gazetecilere kahraman olabilmek için eski araştırmacı gazetecilik prototipine dönüşmesi mesajını taşır.

Bu açılardan bakıldığında *Truth*, 2. Bölüm'de oluşturduğumuz yeni gazeteci kategorileri bağlamında, tüm bu yolculuk ve mitleştirmeler açısından Demokrasinin Savunucusu gazetecisi örneğini yansıtır. Filmin sunduğu bu gazeteci karakterinin özellikleri, diğer iki filmle de karşılaştırmalı olarak 4. Bölüm'de ele alınmaktadır.

BÖLÜM 4

SPOTLIGHT: İDEAL KAHRAMANLARIN İDEAL YOLCULUĞU

Son dönemdeki filmlerde “ideal kahraman” olarak gazetecinin sunumunda 2015 yapımı *Spotlight* dikkati çekmektedir. Senaryosunu Josh Singer ve Tom McCarthy yazarken, yönetmenliği McCarthy üstlendi. Film, 2016 yılında En İyi Film ve En İyi Orijinal Senaryo dalında Oscar ödülü kazandı. IMDb’de 8.1 puan alan, Rotten Tomatoes’ta yüzde 97 beğeni kazanan film, 92,2 milyon dolar gişe hasılatı elde etti. Film, 2003 yılında Boston Globe gazetesine Kamu Servisi alanında Pulitzer Ödülü kazandıran, 2001’de gazetenin “Spotlight” adlı özel araştırma ekibinin kiliselerdeki çocuklara yönelik yıllardır süren ve üstü örtülen cinsel istismarlar skandalını belgeleyen yazı dizisinin ortaya çıkış sürecini anlatıyor.⁷³

Filmde *Truth*’takinin aksine perdede önce “Gerçek hikayelere dayanıyor” yazısı belirir. Film başladığında altta “Boston, 1976” yazısı yer alır. Film, Vogler’in tanımına uygun olarak izleyiciye, “toplumun dengesinin bozulduğu, bir olaylar dizisinin harekete geçtiği ve öykünün ilerleyişinin, yanlışlar düzeltilene ve denge sağlanana kadar devam edeceği” (1992/2009: 142) yönünde öndeyiş sunar.

İlk sahnede kamera, orta yaşlı polis memurunu arkadan takip eder. Bu polis girişteki masada oturan genç polisin yanına geldiğinde, diyaloglardan karakolda bir kadın, çocukları, papaz ve piskoposun bulunduğu anlaşılır. O sırada karakola aceleyle bölge başsavcı yardımcısı girer ve piskopos ve papazın içeride olup olmadığını, ardından da basın gelip gelmediğini sorar. Polis, sadece yerel basından birinin geldiğini, onu geri gönderdiğini söylerken başsavcı yardımcısı, olayı basından gizlemeye devam etmelerini ister. Genç polisin “Bu sorgulamayı basından gizlemek zor olacak” sözleri üzerine yaşlı olan, “Ne sorgulaması! Papaz Goeghan’a söyle, burada fazla kalmayacak” yanıtını verir. Seyirci o sırada kodeste yalnız başına oturan papazı görür. Bir odada piskopos, kısık sesle kadından “Kilise’nin toplum için ne kadar iyi şeyler yaptığını hatırlamasını” isterken, papazın da tekrar çalıştırılmayacağı garantisini verir. Bu sırada çocuklar önlerine konan defterleri boyamaktadır. Ardından kapıda sigara içen genç polis, papaz ve piskoposun rahat şekilde karakoldan çıkıp arabaya binip gittiklerini izler.

⁷³ Filmin özeti EK-3’te yer almaktadır.



Resim 4.1. Filmin açılış sahnesinden bazı kareler

Vogler, maceraya katılabilmeleri ve kahraman adına endişe duyabilmeleri için izleyicilerin erken bir aşamada, nelerin riske atıldığını bilmesi ve “kahraman bu serüvende ne kazanacak ya da kaybedecek, başarının veya başarısızlığın, kahraman, toplum ve dünya açısından sonuçları ne olacak?” gibi soruları sorması gerektiğini belirtir (1992/2009: 151-152). Bu noktada öndeyiş, seyirciye, çocukların istismara maruz kaldığını, bu papazlar hakkında hiçbir işlem yapılmadığını ve olayın basından gizlendiğini sunar. Böylece kahramanın yolculuğundaki ana eksenin Kilise⁷⁴ -yargı-polis ile basın ve “kurtarılmayı” bekleyen tahakküm altındakiler üçgeninde ilerleyeceği görülür. Bu noktada çözümlemede filmin bütünü ve kurucu söylemini hegemonya, devletin baskı ve ideolojik aygıtları, tahakküm, hegemonik erkeklik işbirliği ve özgür basın mitleri oluşturmaktadır.

Devletin aygıtlarını baskı ve ideolojik aygıtlar (DİA) olarak ikiye ayıran Althusser⁷⁵, “En kaba çizgileriyle incelediğimiz kapitalizm öncesi dönemde, yalnızca dinî değil, fakat öğretimsel, kültür ve haberleşme işlevlerinin büyük bölümünü kendinde toplayan *egemen bir DIA'nın, Kilise'nin* varlığı kesinlikle açıktır” (1978/2000: 41) ifadesini kullanır. Günümüzde artık her işlevi kendinde toplayan “egemen bir DİA” olmasa da Katolik Kilisesi'nin Batı toplumlarında devam eden etkili siyasal ve sosyal varlığı, onun güçlü hegemonyasına işaret eder. Nitekim, Gramsci'nin⁷⁶ sınıf ilişkilerini analizinden ortaya çıkan, rıza temeline dayalı hegemonya kavramının toplumun tamamında kültürel baskınlıkla ilgili olduğunu kaydeden Connell, bunun

⁷⁴ “Kilise” terimi burada herhangi bir kilise veya bina olarak değil Katolik Kilisesi bağlamında kurumsal temelde kullanılmaktadır.

⁷⁵ Tümünü kamu alanında yer alan hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler ve hapishaneleri devletin (baskı) aygıtları olarak tanımlayan Althusser, büyük bölümünün özel alanda bulunduğunu belirttiği DIA'ları ise şöyle sıralar: Dinî, Öğretimsel, Aile, Hukukî, Siyasal, Sendikal, Haberleşme ve Kültürel DIA'lar (1978/2000: 33). Althusser, devletin (baskı) aygıtının “zor kullanarak”, DIA'ların ise öncelikle “ideoloji kullanarak” işlediğini kaydeder.

⁷⁶ Gramsci tarafından sınıflar içerisindeki ve sınıflar arasındaki ilişkileri irdelemek için ortaya konmuş, gönüllü ve “kendiliğinden oluşan” rızanın örgütlenmesini içerir. Ancak içerdiği sınıfların ilişkisine göre farklı biçimler alır. Örneğin, Kilise dışsal zorlamalar yoluyla kitlelere sözünü geçirmeyi sürdürür (Hall, Lumbey ve McLennan, 1985: 12 ve 19).

sosyal yaşamda bir grubun liderlik etmeyi iddia etmesi ve bu pozisyonu sürdürmesi bağlamında kültürel dinamiklere işaret ettiğini belirtir (2013: 256-257). Bu noktada filmde, daha açılış sahnesinde, savcının piskosun emrinde olmasıyla yargı, polisin sessiz kalmasıyla güvenlik güçleri ve kadının çaresizce piskoposunu dinlemesiyle cemaat ekseninde Katolik Kilisesi'nin egemen hegemonyası kendini hissettirir. Filmde hegemonik güç Kilise'dir; yargı ve polis de hegemonik işbirliğini sağlayan devletin diğer aygıtları olarak yerini alır. Ancak "her hakimiyet biçiminin kendine özgü sahne dekoru olduğu gibi kendine özgü kirli çamaşırları da vardır" (Scott, 1990/1995: 36). Kilise'nin hegemonyasının arkasındaki "kirli çamaşırı" ise istismarcı papazlardır.

Bu bağlamda sahnedeki anne ve çocuklar, Kilise'nin "kirli çamaşırlarının" mağdurlarıdır. Olayın karakola intikal etmesi bu duruma karşı çıkışı yansıtırken, psikoposun "Kilise'nin iyi işlerini" hatırlatması ve sonra papazın serbest bırakılması sonunda "rıza"nın sağlandığını gösterir. Bu tırnak içinde bir rızadır çünkü yapılan rızadan çok Scott'un belirttiği gibi "rıza maskesini" takmaya zorlamaktır.⁷⁷ Dolayısıyla filmde Kilise'nin hegemonyasının, "olumlama, gizleme, örtmece ve lekeleme/damgalama"ya⁷⁸ (Scott, 1990/1995: 78) dayalı tahakküm biçimlerini içerdiği filmin ilk sahnesinde vurgulanır⁷⁹. Bu tahakküm biçimlerinden "olumlama"

⁷⁷ Gerçi hegemonyaya zaten rıza temelli olsa da içinde "zor kullanmayı" da barındırır. Okur (2015), Gramsci'nin hegemonyasında rıza ve zorun birlikteliğine şöyle değinir: "Gramsci'nin iktidar analizinin çatı kavramını oluşturan hegemonya, fizikî güç ya da "zorlama" ile; entelektüel, moral ve kültürel ikna ya da "rıza"yı birleştiren sosyal ve politik bir kontrol tarzıdır. Hegemonik bir düzenin karakteristiği olarak sınıflar, devlet ve sivil toplum arasındaki ilişkilere "zor"dan ziyade "rıza"nın hâkim oluşu gösterilmektedir. Bu kapsamda, bir ideal tip olarak Gramsciyan hegemonyanın hayata geçmesi için ikincil sınıfların, hakim sınıf ya da gruplara ait moral ve kültürel değerleri, pratik ilişki kodlarını ve dünya görüşlerini, yani hakimiyet sisteminin bizatihi sosyal mantığını içselleştirmeleri icap etmektedir. Bu mantık, sosyal bütünleşmede yapıştırıcı bir kuvvet ya da Gramsci'nin deyimleriyle çimento işlevi gören ideolojinin içinde mündemictir. 'İkincil ve hakim olunan sınıfların önemli bölümlerinin rızasını kazanmak, çok farklı pozisyon ve çıkarları temsil etmek' hegemonik ideolojinin özellikleri arasındadır (...) Fakat ideolojiden daha fazla şey ifade eden ve bu yönüyle Marx'ın 'yanlış idrak'ine indirgenemeyen hegemonya, farklı sınıf ve grupları ikincil unsurların hâkim güç tarafından empoze edilen sosyal hayat doğrultusunda rızalarını kendiliğinden gösterdikleri gönüllü kabule dayalı bir hâkimiyet ortamında birbirine bağlamaktadır (...) Hegemonik iktidarı farklı kılan rıza unsuru olsa da, bu durum, zorun tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Tutarlı bir sosyal düzenin otoriter ya da demokratik siyasal üst yapıları, daima hem zora hem de rızaya dayalı unsurları birleştirirler. Bu iki form yalnızca metoda ilişkin hedefler için teorik soyutlamalarda birbirinden ayrılabilen, sosyal hâkimiyet ilişkileri içindeki farklı anlardır. Hegemonik bir yapıda ise sosyal düzen, rızaya dayalı sosyal kontrol araçlarına daha fazla yer verme yoluyla yeniden üretilmektedir. Bu yüzden Gramsciyan hegemonya, 'zorun zirhıyla korunan konsensüs'tür'.

⁷⁸ Scott'un analizinde tahakküm biçimleri olarak "oy birliği" de yer alır ancak filmin söyleminde yer almadığı için buradan çıkarılmıştır.

⁷⁹ Hegemonya, bir yandan zorlamayı geri plana iterken aynı zamanda onun gizlenmesini sağlar (Duran, 2012). Bu noktada Kilise örneğini veren Duran (2012), şunları kaydeder: "Gramsci'ye göre devlete karşı sivil toplumun korunma alanlarının birisini de Kilise sağlardı. Yani sivil toplumun önemli bir varlık alanını Kilise oluştururdu. Örneğin devletin temsilcileriyle kilisenin temsilcilerinin vardığı uzlaşmalar, sivil toplumun önemli kazanımlarını yaratır ve Kilise ideolojik türdeşliği ideolojik yapısının önemiyle, toplum üzerindeki etkinliğini

Kilise'nin "iyi şeyler yaptığı" söyleminde, "gizleme" basının uzak tutulması ile karakolda işlem yapılmamasında, "örtmece"⁸⁰ de polisin olaydan doğrudan bahsetmek yerine "Papaz anneye yardım ediyormuş" sözlerinde belirir⁸¹. Bunun yanında annenin ve diğerlerinin gizleme, örtmece ve "rıza" eylemlerinin temelinde din yatmaktadır ki, bu da aslında Kilise'nin tahakküm biçimlerine "kutsallığın" da eklenebileceğini gösterir.

Sahne de anne dışında karakolda kurumları temsil eden tüm karakterlerin erkek olması da dikkati çekicidir. Devletin "erkeksi" bir kurum olduğunu belirten Connell, devlet kurumlarına bakıldığında çoğu zaman karar vericilerin, politika yapıcıların erkeklerden oluştuğuna işaret eder (2013: 254). Bu noktada ona göre hegemonya da "ancak kültürel idealler ile kurumsal güçler arasında bazı uygunluklar bulunduğu zaman kurulabilir. Dolayısıyla iş dünyasının tepesi, ordu ve hükümet gayet ikna edici bir erkeklik işbirliği sunar" (Connell, 2013: 257). Bu bağlamda ilk sahnede, Kilise'nin hegemonyası ve devletin aygıtları arasında hegemonik erkeklik işbirliği ortaya konur.

Tüm bunlar karşısında sahnede Kilise'nin ve devletin baskı aygıtlarının çekindiği, tahakkümü engelleyecek güç olarak ise basın ortaya çıkar. Althusser'in yaklaşımına göre aslında basın da bir DİA'dır⁸² ve diğerleriyle birlikte işler. Ancak

yeniden üretmeyi başarırdı. Zira dinlerin ve de başat olarak kilisenin, dinsel topluluğun öğreti birliğini sağlama yolundaki kesintisiz mücadelesi, en azından dinsel bazda yüksek katmanlarla alt katmanlar arasında, radikal bir kopuş yaşanmaması yönünde entelektüel çabaları söz konusuydu. Burada sivil toplum ve hegemonya açısından kültürel, entelektüel yönde öğelerin ön plana çıktığı görülüyordu".

⁸⁰ "Gizleme" ile "örtmece" arasındaki farka bakıldığında, gizleme, "aşırı durumlarda yaygın bir şekilde bilinse bile bazı olgulara kamusal bağlamlarda söz edilmemesi, hemen hemen herkesin bildiği olguların kamu söyleminden silinmesi"dir (Scott, 1990/1995: 85). Örneğin, filmde karakolda hiçbir kayda girilmediğinden bu olay yok gibidir, kamu bilgisinden "silinir". Örtmece ise özellikle dilde kendini gösterir ve "dilde örtmeceyle karşılaştığımız zaman neredeyse şaşmaz bir biçimde nazik bir konuyla karşı karşı olduğumuzun" işaretidir. Bu noktada gerçek terimlerin daha "yumuşatılmış" versiyonu kullanılır. Dolayısıyla örtmece "negatif bir şekilde değerlendirilen ya da daha doğrudan ilan edildiğinde sıkıntı yaratacağı anlaşılan bir şeyi gizlemek için kullanılır. Tahakkümün birçok nahoş olgusunu maskeleyen ve onlara zararsız ya da steril bir görünüm verir (1990/1995: 87).

⁸¹ "Damgalama" unsurunun ise filmde daha sonra ortaya çıktığı görülecektir.

⁸² Hall, Lumbey ve McLennan (1985: 51), bu noktada Althusser'in yaklaşımına şu şekilde itiraz eder: "Althusser, bu aygıtlardan bazılarının doğrudan devlet tarafından örgütlenirken diğerlerinin özel kurumlarca örgütlenmesinin önemsiz olduğunu çünkü bunların tümünün 'yönetici ideoloji altında' işlev gördüğünü öne sürer. Bu tanım, gereksiz bir söz yinelemesidir. Ayrıca belirli can alıcı ayrımları maskeleyen hizmeti de görmektedir. Doğrudan Devlet tarafından eşgüdümünün aygıtlar ile Devletçe eşgüdümlemeyenler arasında farklar vardır. Bu farklar önemlidir bu tür aygıtların nasıl işlev gördüğünü, bunların Devlet ile eklemlenmiş biçimini etkilerler. Ayrıca bunlar Devlet ile yönetici blok bütünlüğü içerisinde farklı aygıtlar arasındaki önemli iç çelişkilerin temelini de atabilirler. Örneğin İngiltere'de özel sahipliğe dayanan basının ve Devlet ile dolaysız eşgüdümlenen televizyonun işlevleri farklı sunuş tarzlarından ötürü farklıdır. Örneğin, Kilise'nin ideolojik rolü, bir 'devlet dini'nin örgütsel temeli durumunda olup olmadığına bağlı olarak (Gramsci'nin İtalya'daki Katolikçilik üzerinde duruşunun açıkça ortaya koyduğu gibi) farklılık gösterir".

filimde basın, (yerel muhabirin konuyu deşmemesi gibi) olayların üzerine gitmediğinde veya haberdar olmadığında hegemonyayı sürdüren bir DİA'yken, "özerk/özgür" olarak olayı sorguladığında hegemonyaya güçlü tehdit ve karşıt olarak konumlandırılır. Film, bu sahnede Vogler'in tanımlamasına uygun olarak basının olmadığı yerde suçun cezazsız kalmasıyla "toplumun dengesinin bozulduğu", kurbanlar için adaletin gelmeyeceği ekmesiyle iktidarın karşısında durabilecek tek gücün/kahramanın basın olduğunu vurgular. Bu da filmde özerk/özgür olabilen basının DİA'dan çok "Anglo-Amerikan modele (liberal model)"⁸³ göre konumlandırıldığını gösterir.

Yönetmen öndeyişte bu şekilde hegemonya, kurbanlar ve basın konumlandırması yaptıktan sonra seyirciyi, 2001 yılında Boston Globe gazetesinin haber merkezine götürür. Buradan itibaren kahramanın yolcuğu başlar.

4.1. "Kral" Tarafından Maceraya Çağrı

Boston Globe gazetesinde bir gazetecinin emekliye ayrılmasıyla başlayan sahnede, Walter "Robby" Robinson'ın (Michael Keaton) konuşmasından gazeteye yeni editör geleceği öğrenilir. Dolayısıyla gazetenin olağan dünyası değişmek üzeredir ve bu da yeni bir sürecin habercisidir. Ardından kamera Spotlight ekibinin bürosuna geçer. Kahramanlar Sacha Pfeiffer (Rachel McAdams), Matt Carroll (Brian d'Arcy Öames) ve Mike Rezendes (Mark Ruffalo) olağan dünyalarındadır. Telefonda konuşmasını tamamlayan Mike'ın, Robby'ye haberin Spotlight ekibine uygun olmadığını belirtmesiyle kahramanların henüz bir yolculukta olmadıkları ve yeni mecaraya açıklıkları verilir. Mike'ın telefondaki kaynağına "doğru tarafta olma"⁸⁴ sözleri de Spotlight ekibinin gazetecilik duruşu hakkında önemli ekme yapar.

⁸³ Hallin ve Mancini'ye (2004: 247) göre, bu modelde güçlü ticari medya varlığı; meslekte profesyonellik; gerçeklere dayalı haber yazma; güçlü objektiflik formu vardır. Medya kurumsal olarak diğer siyasi partilerden ve sosyal gruptan büyük oranda ayrıdır. Medya sektörüne devletin mühadelesi diğer modellere göre daha sınırlıdır. Ancak yazarlara göre liberal model, genel olarak "normatif ideal" olarak gösterilse de kendi içinde birçok gerilimleri ve zıtlıkları barındırmaktadır. Bunlar, basının özel sektör sahipliği ile kamuoyunun çıkarlarına hizmet etmesi gerekliliğine yönelik beklentiler arasındaki gerilimler, ticari baskılar ile gazetecilik profesyonelliğinin etik değerleri arasındaki gerilim, özgür basının liberal geleneği ile "ulusal güvenlik hali"nin güçlü olduğu hükümetin kontrol isteği arasındaki gerilimler olarak sıralanabilir.

⁸⁴ Bu sahnede Mike, telefondaki kaynağına "Acıktım ve bir şeyler yiyeceğim. Sana bir saat veriyorum doğru tarafta olmak istiyor musun yoksa diğerleri gibi mi olmak istiyorsun?" dedikten sonra telefonu kapatır.

Ekibin diyalogunda seyirci, yeni editörün adının Marty Baron olduğunu, Miami'den geldiği, daha önce Boston'da bulunmadığını, önceki gazetede yüzde onbeş kesintiye gittiğini öğrenir. Kahramanlar, gazetede bilinmeyen yeni bir sürece adım atmakta olduklarının farkındadır. Her ne kadar filmdeki isimler gerçek hayattaki gazetecilerin adları olsa da Baron'un kelimesinin "kral" ile "çok etkili ve önemli iş adamı" anlamları, Campbell bağlamında kahraman bir "kral"ın, "yeni krallığına" (Boston Globe gazetesi) gelmesini simgeler.

Akşam yemeği sahnesinde restoranda Robby ile buluşacak olan "kral" Baron (Liev Schreiber), ilk olarak restoranda yalnız başına oturmuş, bir şeyler okurken gösterilir. Robby'nin sorması üzerine Baron'un, "şehri hissetmek için" Bostonlıların en sevdiği spor olan beyzbolla ilgili kitap okuduğu anlaşılır. Kahraman "kral", krallığının bulunduğu toprakları tanıma isteğindedir, meraklıdır, araştırmaktadır.

Yemekte Robby, gururla Boston'da doğup büyüdüğünü söyler, gazete çalışanlarının kendilerini daha çok yerel bir gazete gibi hissettiklerini belirtir. Baron'un, Boston Globe gazetesini New York Times'ın satın almasıyla bir şeylerin değişip değişmediğini sormasıyla, gazetenin ABD'nin en büyük bir diğer gazetesi tarafından satın alındığı anlaşılır. Baron'un geliş nedeni yerel gazetenin dünyaca ünlü bir gazeteye dahil olmasıdır. Bu noktada Baron'un "çok etkili ve önemli iş adamı" şeklindeki anlamı da karşılığını bulur. "Kral", arkasında çok etkili ve önemli bir basın ve sermaye gücüyle gelmiştir.

Robby, Spotlight olarak araştırmalarını duyurmadan bir yıl veya daha fazla sürdüklerini ve bilgileri yayınlamakta aceleci davranmadıklarını anlatırken, Baron okuyucu sayısının düştüğünü, internetin önem kazanmaya başladığını, bu nedenle yeni düzende gazetenin durumunu dikkatle incelemesi gerektiğini aktarır. Robby'nin işten çıkarmaları mı düşündüğünü sorması üzerine ise Baron, "Böyle de bakılabilir ama şu anda daha çok odaklandığım bu gazeteyi okuyucuları için hayati kılmak" der. Robby'nin "Bence halihazırda öyle" ifadesine Baron'un yanıtı sakinçe "Ama bence daha iyisini yapabiliriz" olur. Bu noktada elinde önemli bir güçle yeni krallığına gelen kahramanın yeni macerasında ana amacı ortaya çıkar: İnternetin ortaya çıktığı, okuyucu sayısının düştüğü bir ortamda sermaye odaklı düşünmekten ziyade gazeteyi kamuoyu için "hayati kılarak" krallığı güçlendirmek.

Bu sahnede Baron'un, istek, güç ve bilgi kipinin hepsini elinde tutması ve bunların inceliklerini bilerek hangi hedefe yürüdüğünü bilmesi onu aynı zamanda Özerk Özne⁸⁵ yapar. Sözleşme⁸⁶ ve Edinç evresini halihazırda aşmış Özerk Özne'nin tek ihtiyacı, tüm bunları hayata geçireceği, okuyucu için kendilerini vazgeçilmez yapacak bir Edim evresidir.

Bu özelliğiyle Baron, aynı zamanda Vogler'in tanımıyla "Katalizör Kahraman"dır. Yazara göre, kahramanca davranışlarda bulunabilecek merkezi figürler olan katalizör kahramanlar değişmezler çünkü asıl işlevleri diğerlerini dönüşümden geçirmektir (1992/2009: 81). Baron'un görevi de kendini dönüşümden geçirmek değil, krallığını dönüşümden geçirmek; gazeteyi internet çağında halkın ilk başvuru kaynağı yapmaktır.

Öte yandan filmde, Baron'un "çok güçlü ve etkili iş adamı" olarak klasik kapitalist sistemin kâr getirmeyen kurumlarda hemen eleman çıkarma yöntemi yerine kamuoyunu ve gazetenin önemini önceliğe alması da basına yönelik ilk sahnede inşa edilen ideolojik aygıt yerine özerk/özgür kurum olması söylemini pekiştirir.

Bu sahnenin ardından kahramanın amacını gerçekleştirmek için planladığı eylemi, ertesi günkü gazetenin editörleriyle tanıştığı sabah toplantısında belirir. Toplantıda editörlerin gündemlerini anlatmasının ardından Baron, gazetede Ellieen McNamara'nın bir papazın cinsel istismarıyla ilgili makalesini bölüm editörlerinin okuyup okumadığını sorar. Diyaloglar, kahramanın planı ve "krallığının" durumu hakkında önemli bilgiler sunar:

Kadın editör: "Geoghan davası?"

Baron: "Bu konuyu takibimizde durum nedir?"

Ben Bradlee (John Slattery): "Nasıl bir takip düşünüyordunuz? O bir köşe yazısıydı"

Baron: "Görünen o ki bu papaz son 30 yılda 6 farklı kilisede çocuklara cinsel istismarda bulunmuş ve avukat Garabedian, Kardinal Law'ın konuyu 15 yıl önce öğrendiğini ama bir şey yapmadığını belirtiyor"

⁸⁵ Kıran ve Kıran'a göre, özne, bağımsız ya da özerk öznedeki gönderici yoktur. Bu öznenin güçlü ve bağımsız kişiliğe sahip olduğunu gösterir. Özne, hem gönderici hem özne hem de alıcıdır. Kendi kendini görevlendiren özne, anlatının sonunda yine kendini ödüllendiren veya cezalandıran taraftır (2007: 281).

⁸⁶ Baron'un sözleşmesini Miami'den Boston'a gelerek şirketle yapmış olduğu da düşünülebilir ancak sonraki sahnelerde bağımsız ve özerk sunumu, onu daha çok kendi hedeflerini kendisi belirleyen bir Özne yapar.

Bölüm editörlerinden biri: “Garabedian kaçık ve Kilise olayı yalanladı”
 Baron: “Avukat kaçık olsun veya olmasın Kardinal’ın bunu bildiğine dair elinde kanıtlayacak doküman olduğunu söylüyor”
 Ben: “Ama dökümanların üzerinde gizlilik kararı var”
 Baron: “Tamam ama bir papazın 30 yıl boyunca 6 kilise bölgesinde çocuklara cinsel istismarda bulunduğuna dair bir olgu hala ortada duruyor, elimizde Kardinal Law’ın bunu bildiğini kanıtlayabileceğini söyleyen bir avukat var ve bizim yazdığımız, hımm, 6 ayda sadece iki haber. Bir yerel gazete için **hayati bir haber** olabileceğini düşünüyorum. En azından bu dökümanlara bakabiliriz”
 Diğer bölüm editörü: “Bunu nasıl yapmayı istiyorsun?”
 Baron: “Buradaki kanunlar nedir bilmiyorum ama biz Florida’da mahkemeye gideriz”
 Ben şaşırarak: “**Kiliseyi dava etmek mi istiyorsun?**”
 Baron: “Teknik olarak Kilise’yi dava etmiyoruz, doküman üzerindeki gizlilik hükmünün kaldırılmasına dair dava açıyoruz”
 Ben: “Kilise bunu onları dava ediyoruz diye anlayacak ve geri kalan herkes de”
 Baron umursamaz şekilde: “Bunu bildiğim iyi oldu”.

Buradaki iddialardan Kilise’nin “kirli çamaşırlarının”, ilk sahnede piskoposun söz verdiği (papazı bir daha çalıştırmama) gibi kalmayıp, süregelen bir pratik olduğu anlaşılır. Kilise’nin bu “kirli çamaşırları” örtmede kullandığı tahakküm araçlarının hala etkin şekilde işlediği de yine bu sahnede verilir. Diyaloglardan Kilise’yi dava etme “kutsallık”, avukat Garabedian’ın ortaya koyduğu belgelerle değerlendirilmek yerine “kaçık” olarak nitelendirilmesi “damgalama”⁸⁷, gazetenin sadece altı ayda iki haber yapması da “örtmece”yi yansıtırken, editörlerin genel tutumu, hegemonyanın objektif olması gereken gazeteciler tarafından bile içselleştirildiğini gösterir. Makalenin kadın bir köşe yazarı tarafından yazılıp, toplantıda itirazları dile getirenlerin erkek editörler olması da özerk olamayan gazetecilerin mevcut hegemonik erkeklik işbirliğine (ya da en azından bakışına) bir şekilde dahiliyetini pekiştirir.

Bu noktada, kahramanın yeni “krallığı”, özerk/özgür olamayan, DİA işlevi görerek hegemonik söylemin parçası ve devam ettiricisi olan bir basındır. Baron’un basının iktidarların söylemleri değil, gerçekler (dokümanlar gerçekleri temsil eder) üzerinden hareket etmesi gerektiği yönündeki duruşu ve korkusuz tutumu ise, filmin karakol ve yemek sahnesinden sonda özerk basına yönelik imgelerini pekiştirirken hegemonya ile karşıt konumlandırmayı artırır. Bu noktada Baron’un Edim evresi için ihtiyacı olan “silahı” ve eylemi “hayati bir haber”dir. Bu hayatilik ise

⁸⁷ Scott, “Güle lahana deme ve bunu kamusal alanda kabul ettirme gücü, bunun tersini yapma, resmi gerçekleri sorgular görünen faaliyetleri veya kişileri lekeleme gücünü de içerir. Bu lekelemenin bir kalıbı vardır. Asiler ya da devrimciler, ilgiyi politik taleplerden uzaklaştıracak bir çaba içinde haydutlar, suçlular, sokak serserileri olarak damgalanırlar. Onaylanmayan tinsel uygulamalar da benzer şekilde zindıklık, satanizm ya da büyücülük olarak adlandırılır” der (1990/1995:89-90).

hegemonik bakışı, tahakküm biçimlerini ve basının DİA'lığı kırarak sistematik “kirli çamaşırı” ortaya çıkarmakta yatmaktadır. Nitekim, katalizör kahramanın görevi, “tıpkı kimyadaki gerçek katalizörler gibi kendileri değişmeden sistemde bir değişikliğe yol açmak”tır (Vogler, 1992/2009: 81).

Maceraya Çağrı aşamasında, Baron'un karşısındaki engelin genişliği ve gücü, toplantının ardından Ben, Robby ve Mike'in diyaloguyla da vurgulanır. Mike'in “Sizce bu davanın şansı var mı?” sorusu üzerine Robby “Yargıça bağlı”, Ben “Ve hangi kiliseye gittiğine bağlı” der. Kilise'nin hegemonyası hem kurumsal hem de bireysel düzeyde etkin işlemektedir. Sonraki sahnede Baron davaya bakacak yargıcın adını söylediğinde Ben'in “Zor. İyi bir Katolik kadın” ifadesi önemlidir. Scott, hukuk ve kültürel geleneğin otorite ve prestiji fiilen tüm resmi mevkileri elinde tutan erkeklere verdiğini belirtir (1990/1995: 86). Toplumda hegemonik erkeklik işbirliği baskınken, kadınlar zayıf konumdaysa tahakkümün nesnesi olmakta, güçlü konumdaysa (yargıç) işbirliğinin destekleyicisine dönüşmektedir. Başka bir ifadeyle otoriteyi eline alan kadının onu değiştirmek yerine ona eklenmekte olduğu eleştirisi getirilir. İkisinin özünde yatan da aynıdır; Katolik inancının kadını ikinci plana iten baskılamasıyla erkeğin hegemonyasının içselleştirilmesidir.

Hegemonyanın genişliği ve “krallığın” hegemoniyi içselleştirdiği ortamda Baron, eyleme geçmenin ikinci aşaması olarak maceraya çağıracağı kahramanlarını belirler. Ben ve Robby ile toplantısında Baron “Geoghan davasına çok yakından bakılmadığını” söylerken, Ben itiraz ederek gazetenin metro ve din departmanından iki muhabirin haber yazdığını belirtir. Baron ise “**Günlük haber** dışında Kardinal Law'ın konuyu bilip bilmediğine dair **uzun vadeli araştırmaya** hiç gitmemişiz değil mi?” sorusunu yöneltir. Baron'un, “hayati haber” amacına ulaşmasında, yolculukta rehberlik edeceği kahramanları, parçalar içinde kaybolarak hegemonyaların yanlış pratiklerine bütünsel bakışın kaçırılmasına neden olan “günlük haber”den uzak, “uzun vadeli araştırma yapacak” gazeteciler olmalıdır. Bu nedenle Baron, haberi Spotlight'a teklif eder. Böylece Maceraya Çağrı gerçekleşir.

Çağrı'yı reddetmeyen ve seve seve kabul eden Spotlight ekibi ise hemen konuyu ele almaya başlar. Bu da onların maceraya hazır ve istekli kahramanlar⁸⁸ olduklarını gösterir. Maceraya açıklıkları, gazetecilik birikimleri, gazetenin ve ekibin adının saygınlığı Spotlight ekibinin “istek” ve “güç” kipine sahip olduğunu gösterirken, ellerindeki sınırlı “bilgi” kipi, onları Doğruluk Özne'sine⁸⁹ yakın Arayan Özneler⁹⁰ kılar.

Bu bağlamda kahmanın yolculuğunun Maceraya Çağrı bölümüne bakıldığında ortaya çıkan, yıllardır Kilise'nin hegemonyası ile kurumlar arası işbirliğinde basının, hem günlük rutin habere boğulmaları hem de gazetecilerin hegemonyayı içselleştirmeleri sonucu bilerek veya bilmeyerek DİA işlevi gördüğüdür. Bu noktada *Boston Globe* gazetesi ve Spotlight ekibi filmin başında yolunu bulamamış kahramandır. Campbell'e göre kahramanın yolculuğu, kendi olağan dünyasından ayrılarak yola çıkmasıyla veya yeni bir dünya düzenine adım atmasıyla başlar. Filmde olaylar dizisi katalizör kahraman Baron açısından ülkenin sıcak Florida eyaletinden soğuk Massachusetts eyaletinin Boston kentine gelmesiyle, Spotlight ekibi açısından da olağan dünyalarının Baron'un girmesi ve Rehber olarak kendilerine macera teklifinde bulunmasıyla başlar. Baron tarafından kahramanlara getirilen teklif de Kilise'nin “kirli çamaşırlarının” ortaya çıkarılmasıdır.

4.2. İlk Eşikler İlk Engeller

Campbell'in yolculuk şemasında ilk eşiklerde, kahramanlar gazetenin yayıncısının izninin alınması ile Kilise'nin avukatlığını yapan Eric Macliesh ve kurbanların

⁸⁸ Ben'in odasına giderken odaya giren Mike'in “Kiliseyi dava etmek mi istiyor? Harika” sözleri, editör tanlantısındaki gibi bir yandan Kilise'nin hegemonik ve “kutsal” addedilen gücüne karşı gelinmesine şaşkınlığı ifade ederken diğer yandan kahramanın maceraya istekliliğini yansıtır.

⁸⁹ Doğruluk öznesinde kahraman, örtülü olarak “belli bir değer nesnesini (yeni bilgiler) istiyorum, onu elde edeceğim” demektedir. Ben “her şeyim”, “her şeyi bilirim” diyen arayan öznenin tersine, kahramanın ikinci kimliği doğruluk öznesi, belli bir gücünün olduğunu, belli değer nesnelere (bilgiler) ile bağdaşık olduğunu söyler (Kıran, 1999). Arayan özne, izlencesini gerçekleştirmeden önce kimliğini kesinler, oysa doğruluk öznesi tamamlamayı hedeflediği izlencenin değerine güvenir (Coquet'ten aktaran Kıran, 1999).

⁹⁰ Kıran'a (1999) göre, hikayelerde kahramanın süreçleri, merakını giderme, bilgi edinme, anlama ve anlamlandırma olarak kavramsallaştırılabilecek “bilgi arama süreci” üzerine kuruludur. Bu kimlikte (Ben+ = Ego), kahramanın örtülü olarak “tüm değer nesnelere isterim, her şeyi, her istediğimi elde edeceğim” dediğini belirten Kıran, “Arayan özne, meraklı, her şeyi bilmek isteyen, gözlemleyen bir öznedir. Bu tür öznedeki ‘istemek’ kipliği ilk sıradadır. İstemek kipi, onun kimliğini oluşturur. İsteğinin başlangıçta yer alması izlencenin geleceğe yönelik olduğunun kanıtıdır. O bir bakıma ‘her istediğimi elde edeceğim’ demektir. Ama bilgiye ulaştıkça, ‘istemek’ kipinin yerini ‘bilmek’ alır.

avukatı Garabedien gibi eşiklerle karşı karşıyadır. Bu aşama seyircinin maceraya atılan kahramanlar konusunda da yeni bilgiler edinmesini sağlar.

Baron açısından aşılması gereken eşik şirketin onayıdır. Görüşmede yayıncının “Kilise’yi dava mı etmek istiyorsunuz?”, “Bu kadar önemli diyorsun”, “Kilise bizimle çok sert savaşıyor ki bu da okuyucularımızın gözünden kaçmayacak. Okuyucuların yüzde 53’ünün Katolik” ifadeleri Kilise’nin hegemonyasının en güçlü unsurunun “kutsallık” olduğunu pekiştirirken, “kutsallığa” dokunmanın gazete için “hayati haber” kadar “hayati” tehlike olduğu da belirir. Ancak hegemonik söylemlerin dışındaki Baron’un bakışı kamyonun enformasyon ihtiyacına dayandığından yanıtı sadece “Onları ilgilendireceğini düşünüyorum”dur. Yayıncı, onay vermesinin ardından odadan çıkan Baron’a Kardinal’e nezaket ziyaretinde bulunması ama dava konusunu açmaması önerisinde bulunur. Gazetecinin Kardinal’e nezaket ziyareti, Kilise’nin kentteki hegemonyasına yönelik pekiştirilen yeni bir vurgudur. Kilise kentin en önemli kurumsal yapılarından. Bu diyalog, basın ile özel şirket sahipliği noktasında da bazı söylemler oluşturur. *Truth*’takinin aksine daha az şirket denetiminde, özerk bir basın söylemi inşa edilir. Çünkü yayıncı Baron’un sözlerine hiçbir karşı çıkışta bulunmaz.

İlk eşiklerin ekip ayağında ise “bilgi” kipindeki eksiklikleri ve açıkları gidermek için Matt gazete arşivlerinden arama yapmaya başlarken, Robby ve Sacha, eşik bekçilerinden kilisenin avukatlığını yapan Eric Macleish ile görüşmeye gider. Buluşmada Macleish’in (Billy Crudup) “Ünlü Walter Robinson benim ofisimde” sözleri ve yardım derneğinde (bunun ilerde Kilise’nin yardım derneği olduğu ortaya çıkar) golf oynadıklarını anlatması Robby’nin elit kesimin içinde olduğunu gösterir. Seyirci kahraman hakkında yeni bir bilgi edinir ama onun tahakküm biçimlerine dahil olup olmadığını ve bunları içselleştirip içselleştirmede henüz bilememektedir.

Görüşmede Macleish, kurbanların çoğunun çocuk olduğunu, utanma ve suçluluk nedeniyle başvurma zamanını kaçırdığını anlatır. Bu, ekibin yolculuktaki eşiklerinin, yalnızca hegemonik işbirliğini kırarak hakim grupları “kirli çamaşırlar” konusunda konuşurmak değil, aynı zamanda tahakküm biçimlerinin yarattığı

“utanma ve suçluluk”⁹¹ duygusunu kurbanların aşmalarını sağlamak olduğunu gösterir. Ancak “En iyi yolunuz bu konuda basına gitmek, benim Porter davasında yaptığım gibi ama birçok kurban TV’ye çıkmak istemiyor” sözleriyle Kilise’nin avukatı Macleish’in bile tahakkümleri kırmanın yolu olarak basını göstermesi, bir yandan olumsuz hegemonik pratiklere karşı basının gerekliliğine ve basının bu eşikleri aşabileceğine işaret ederken, bir yandan da açılış sahnesindeki basına yönelik korkuların nedenini yansıtır.

Bu diyalogda tahakkümün “damgalama” biçimi de devreye girer. Macleish, kurbanların avukatı Garabedian’ın elinde Law’a dair kanıt bulunmadığını, davaları daha iyi kapatmak için blöf yaptığını öne sürerken, buna şüpheli yaklaşan gazeteciye “Hiç Mitch Garabedian ile tanıştın mı?” diye sorarak, onun güvenilir ve kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden bir adam olduğunu ima eder.

Bu sahne “damgalanan” diğer eşik bekçisi Garabedian’a (Stanley Tucci) geçer. Avukatın ofisine gittiğinde sekreterin onu sürekli bekletmesi üzerine Mike, eşiği farklı bir yoldan aşmaya karar verir ve sekreter kahve almaya gittiğinde Garabedian’ın odasına izinsizce girerek onunla konuşmaya çalışır. Bu sahnede avukatın Kilise’nin kendini “çok yakından izlediği” ve onu “üç kez barodan attırmaya çalıştığı” sözleri ile Mike’a hiçbir şekilde konuşmak istememesi, eşiğin Garabedian ayağında güçlü “damgalama” mekanizmasının yürütüldüğünü yansıtır. Mike, “Bana söyleyemediğiniz şeyler olduğunu biliyorum ama şunu da biliyorum ki burada bir haber var ve bu önemli bir haber” ifadesini kullanarak tahakkümün yarattığı korku ve baskınlanmayı aşmaya çalışır⁹². Avukatın, “Kilise yüzyıllardır düşünüyor, gazetenizin bununla kapışabilecek gücü olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusu üzerine Mike ise “Evet. Sormamda sakınca yoksa, peki siz?” sorusunu yöneltir. Yüzyıllar süren hegemonik gücün karşısında modern dünyanın gücü basın imgesi oluşturulur. Bu sahne kahraman hakkında da önemli fikir verir. İlk görüldüğü sahnedeki ısrarcılığını devam ettiren Mike’ın, bu sahnede sorgulaması, cesareti, bilgiye dair farkındalığı ve sorularla karşıdakini düşünmeye

⁹¹ Sennet’a (1993/2005: 55) göre, modern toplumlarda gözlenen tepki, insanların kendilerini zayıf hissetmekten utanmaları biçiminde ortaya çıkmaktadır. İnsanlar bu utanma duygularını savuşturmak ve kötücül görünen güçlü insanların baskısına karşı korunmak için yadsıma araçlarını kullanırlar. Bu karmaşık sürecin temelinde başkasından zayıf ve ona bağımlı olmaktan dolayı utanç duyma yatmaktadır.

⁹² Bunun yanında avukatın, Phoenix gazetesine konuştuğunu söylemesi üzerine ise Mike, gazeteyi kimsenin okumadığını, Boston Globe’un ise gücü olduğunu, yazdığında herkesin okuyacağını belirterek onu ikna etmeye çalışır ki burada kurulan basın miti sonraki bölümlerde daha ayrıntılı ele alınacaktır.

sevk etme özelliği vurgulanır ki bunlar yolculuğunda kullandığı en önemli araçları/silahları olacaktır.

Eşikteki iki bekçi de aşılammıştır ancak sahnelerde ayrıntıları verilen arşiv araştırmalarının ardından Sacha, eşiği geçmek için yeni bir “anahtar” bulur: Kurbanların oluşturduğu SNAP adlı dernek. *Snap*’ın kelime olarak anlamının “patlamak/öfkeyle parlamak/çatırdamak” olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu, hegemonya karşısında çatlaklar, direnişler olduğuna da işaret eder. Filmde bu noktada, kahramanların hegemonyayı kırabilmesinin “yarığı” konusunda ekme yapılır.

Matt’in eski arşivlerden, devamı getirilmeyen bir başka haberde yeni bir istismarcı Katolik papaz ve o davaya bakan avukatın (Jim Sullivan) adını bulması ve onun Robby’nin arkadaşı çıkması, eşiği geçme konusunda kahramanlar için bir fırsat daha yaratır. Sonraki sahnede Robby, Sullivan (Jamey Sheridan) ile golf oynamaya gitmiştir. Sullivan konuyu açan Robby’ye “*off-the-record*” olarak bile bilgi veremeyeceğini belirtirken, istismarcı Katolik papazlar için “kötü bacak” tanımını yapması örtmecenin bir başka yüzünü yansıtır. İstismarcı papaz, bilinçli eylemiyle anılmak yerine yaptığı yumuşatılarak özürleştirilir, hastalaştırılır. Bu da iktidarın dilsel düzeyde örtmece pratiklerinin etkin işlerliğini gösterir. Sullivan’ın ayrıca gazetenin Kilise’ye dava açmasına atıfta bulunması ve Robby’nin onun konuyu bilmesine şaşırması, tıpkı Garabedian’ın “Çok yakından izliyorlar” dediği gibi iktidarın gözünün ve kulağının her yerde olduğunu vurgular.

4.3. Eşikteki Risk: “Damgalanma”

Eşikte, bekçiler tahakküm yöntemleriyle kahramanlar için güçlü duvarlar örmeye çalışmaktadır. Aynı sahnede Sullivan, “Baron kim ve ajandası nedir bilmiyorum, ilgilenmiyorum da ama seni onun için kendini ateşe atmanı istemem” ifadesi ile Baron için “Boston Globe gazetesi için beyzbol sevmeyen, evlenmemiş Yahudi bir editör!” ifadelerini de kullanır. Buradan seçkinlerin ve halkın gözünden Boston kentini tanımlayan değerlerin tam da Baron’un tersi olduğu ima edilir: Katolik inancı, aile kurumu ve bezybol tutkunluğu. Boston için Baron yabancısıdır. Dolayısıyla filmde Baron, yabancı, yalnız, bekar ve çoğunluğu Katolik bir kentte Yahudi olarak filmin

“aykırı/sistem dışı kahraman gazeteci”sidir, tıpkı Western filmlerinin yalnız kovboyları gibi.

Aynı zamanda bu sözler “damgalama” politikasının, diğer Kilise’ye karşı çıkanlar gibi katalizör kahramana da yöneldiğini yansıtır.⁹³ Bu noktada kasabanın değerlerine aykırı bir kahramana (Baron) getirilebilecek ilk hafta, “kötü emellerinin” olduğu ve dışlanması gerektiğidir. Suçu işleyen papazlar “kötü bacak”ken (ileride “çürük elma” terimi de devreye girecektir), kahramanların “kötü emelli” olması, hegemonyanın sistematik “kirli çarşafını” bastırmak için asıl “lekeyi” kendinden uzaklaştırma şeklidir.

Sonraki beyzbol maçı sahnesinde gazetenin muhabirlerinden Steve’in kurbanların derneğinin başkanı Philip Saviona’nun sözlerine güvenilmeyeceği yönünde duruş sergileyerek, “Kutsal Savaş başlatmak istiyor” demesi, Mike’ın haberi “iyi bir hikaye” olarak nitelendirmesine Ben’in de “Neden çünkü sen de kiliseye kızma hatasına düşmüş Katoliklerden birisin ondan mı?” sözleri bu lekeleme/damgalama stratejisinin baskınlığını ortaya koyar. Dolayısıyla Spotliht ekibinin, kendi kentinde hegemonyaya karşı durması halinde yolculukta benzer “tehlikelerle” karşı karşıya kalabileceği görülür.

Tüm bu sahnelerle ilk eşiğin sonunda, Matt, karısı ve çocuklarıyla, Sacha anneannesiyle kiliseye giderken, Sacha’nın anneannesiyle gittiği kilisede papaz nutkunda, “Bilgi bir şeydir ama inanç, inanç başka bir şey” der. Kamera bir kilisenin karşısındaki cafede yalnız başına oturup gazete okuyan Baron’a geçerken, kilisenin çanlarının çalması üzerine kafasını kaldırıp oraya bakan Baron’un yüzü, kafe dışından yapılan çekimle kilisenin cama yansıyan silüetiyle birleştirilir. Hegemonya her yerdedir, Baron’u da sarmak ister. Bu noktada kilisede inananların gösterilmesiyle kentte inancın Kilise’nin elinde olduğu vurgulanırken, kafede elinde gazete tutan Baron’da da bilginin gücünün bulunduğu hissettirilir.

⁹³ Althesser’e göre DÍA’larda *ideoloji* tümüyle öncelik kazanırken, aynı zamanda baskıya, en son durumda olsa bile fakat yalnızca en son durumda çok hafifletilmiş, gizlenmiş, hattâ sembolik bir baskıya (bütünüyle ideolojiye dayanan aygıt yoktur) ikincil bir işlev verildiği söylenmeli. Böylelikle kiliseler ve okul, ceza, ihraç, seçme vb. uygun yöntemlerle yalnız kendi çobanlarını değil sürülerini de “disipline sokarlar”. Aile de böyledir... Kültürel (çöllerinden birini sayacak olursak, örneğin sansür) DÍA da... vb. (1978/2000: 35).



Resim 4.2. Baron, kafede otururken kilisenin çanlarının çaldığı sahne

Bu sahnelerde Mike da koşusu sonrası pazar günü soluğu ofiste alır. Ofiste Robby de vardır; elinde eski bir haber kúpürüne bakar (Burada bir ekme yapılır). Robby, Mike'a, Ben'in kendilerinden bu işi bırakmalarını istediğini aktarırken, "Sanırım bu işte herkesi görmezlikten geleceğiz" diyerek yola devam edeceğini gösterir. Mike, "Bu konuda iyiyim (...) Sence Marty'nin nelerin meydana gelebileceğinden haberi var mı?" diye sorarken Robby, "Hayır, bununla ilgilendiğini de sanmıyorum" yanıtını verir. Mike, "Bu rahatlatıcı", Robby ise "Tabii yanılmıyorsa" yorumunda bulunur. Baron Kilise'yle savaşı umursamıyordur. Onun bu konudaki kararlı duruşu, bilgisinin gücüne olan inancını yansıtırken, Özerk Özne vasıflığını da kuvvetlendirir.

Dolayısıyla, ilk eşikte sadece Baron şirket ile dava konusunda istişare edip onay alırken, Spotlight kahramanları arşiv taramalarında ilerleme sağlasa da ilk eşikteki aktörleri, yani eşik bekçilerini aşamazlar. İlk eşik ayrıca kahramanların "damgalanma" riskini göze alan cesaretli ve kararlı kahramanlar olduğunu gösterir. Başka bir ifadeyle kahramanlar ilk eşikte tahakkümün "damgalama" biçiminin ilk yüzüyle karşılaşır ama rehber ve kral kahraman Baron'un kararlılığı ve Robby'nin Ben'e karşı duruşuyla ekip, cesaretiyle bunu reddederek eşikleri tekrar zorlama yoluna gider.

4.4. Kahraman ile Kardinal'in Karşılaşması

Baron, Kardinal ile nezaket görüşmesine gider. Bu kahraman ile Kilise'nin hegemonyasının vücut bulduğu Kardinal'in karşılaşması sahnesidir.

Kardinal Law (Len Cariou), bir zamanlar kendisinin de Kilise bünyesinde gazetecilik deneyimi bulunduğunu ve gazete olarak siyahilerin yurttaşlık haklarını savunanların yanında durdukları için okuyucuların mutsuz olduğunu ve kendisinin "işlerine burnunu sokan yabancı" şeklinde nitelendirildiğini belirtirken Baron tahmin edebildiğini kaydeder. Kardinal, "Oturulması zor bir koltuk (editörlük) özellikle de küçük

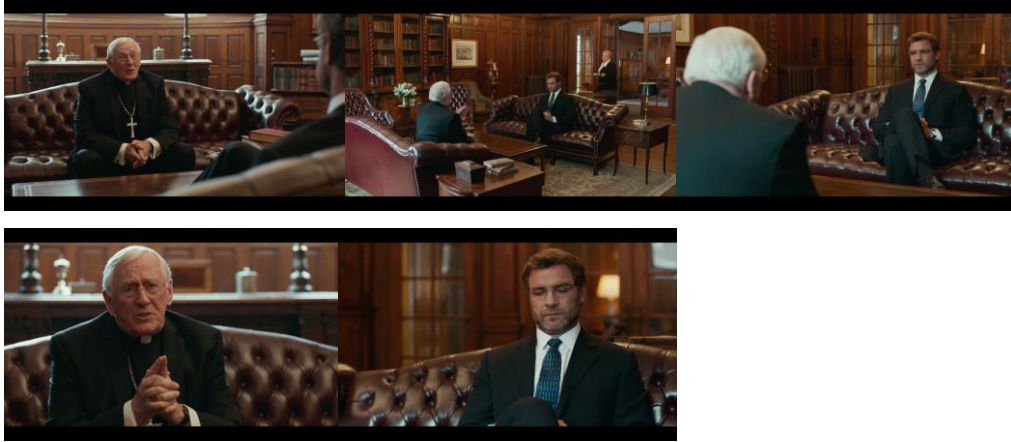
kasabalarda, bence Boston hala küçük bir kasaba” ifadesini kullanır. Böylelikle Kardinal, Baron’a, gazetenin okuyucusunu rahatsız edecek bir haberin onun kentte, “işlerine burnunu sokan yabancı” olarak damgalanacağı “uyarısında” bulunarak, lekeleme/damgalama noktasında güç gösterisinde bulunur.

Ardından Kardinal Law’ın “Herhangi bir yardımım olabilirse sormaya çekinme. İki büyük kurum birlikte çalıştığında şehir daha da zenginleşir” sözüne Baron “Gazetenin işlevini en iyi şekilde yalnız durması halinde sağladığını düşünüyorum” yanıtını verir. Bu noktada filmde, özgür basın mitine uygun olarak Baron’un gerçekleri araştırma hedefi doğrultusunda sunulan en önemli özelliği – filmin başından bu yana vurgulanmasına uygun olarak - özgür ve özerk olmaktır. Bu kahramanın ağzından, hegemonyanın karşısında kamusal olarak da dile getirilir. Özerklik kahramanın yolculuğunda, denenmeler ve sınanmalarda elindeki koruyucuları kalkanları veya silahları olacaktır.

Kardinalin Baron’un bu yaklaşımına cevabı ise “Boston şehri için rehberim” diye tanımladığı Hristiyanlığına dair ilmihali hediye etmek olur. İlmihal, hegemonik Hristiyan erkek iktidarının, aykırı/sistem dışı ve Yahudi kahramana, yabancılığını ve Kilise’nin kutsallığının şehrin asıl meşru gücü olduğunu hatırlatma aracıdır. İlmihal “kasaba” vurgusuyla birlikte düşünüldüğünde Kilise’nin hegemonyasının her şeyin üzerine geçmesini pekiştirir, “olumlama” biçimini yansıtır. Kasabalar herkesin birbirini tanıdığı, yerleşik kuralların ve hegemonyaların daha etkili olduğu ve toplumun tüm bireyelerine ulaşabildiği küçük yapılardır. Boston’u hala “kasaba” olarak tanımlayan Kardinal, aynı zamanda tıpkı egemen DİA olduğu geçmiş dönemlerdeki gibi kentin “sahipliğini” üstlenerek, kahramana, “kasaba”nın kendisine ait olduğu ve iktidarın yanında yer almadıkça kasabada varlığını sürdüremeyeceği imasında bulunur. Kahraman ise kasabada Kilise’nin otoritesi yerine kendi meslek kurallarını izleyeceği ve hegemonik erkeklik iktidarının parçası olmayacağını vurgular.

İki kişi ve kurum (basın ile Kilise) arasındaki karşıtlık sahnede karakterlerin yerleştirilmesiyle de kendini gösterir. Law, ellerini kavuşturup parmaklarını Baron’a doğrultmuş şekilde, bacaklarını açarak öne eğilmiş (erkeklik simgesi), sakin ve rahat tavırlarıyla dikkati çekerken, Law’ın rahat ama biraz gergin, ellerini önünde koymuş, bacak bacak üstüne atıp geriye yaslanmış mesafeli duruşu dikkat

çekicidir. Sahnede, ikilinin diyaloglarını devamlı kesmelerle karşılıklı vermesi, alttan alta yapılan mücadelenin, savaşın resmi gibidir.



Resim 4.3. Kardinal Law ve Baron'un görüşmesi sahnesi

Kilise, dolayısıyla onu temsilen Law, hegemonyasıyla filmde gazeteci kahramanların karşıtıdır. Bu noktada Baron ile Kardinal Law arasında benzerlik ve karşıtlılar da dikkat çekicidir. Baron Yahudi, Law Katolik'tir. Yine de Baron inanç yerine akıllı temel alırken, Law'ın temel felsefesini din oluşturur. Baron kasabanın yalnız ve yabancısıyken Law, tüm kasabanın en saygın otoritesidir. Baron'un otorite kaygısı yoktur, çalışanlarıyla toplantısında bile sakin ve nazik, sıradan adam portresi çizerken, Law duruşuyla otorite iddia eder. Ancak ikisi de bekârdır. Law, dini zorunluluk nedeniyle bekârken Baron'un durumu bilinmez ama aslında o da bir nevi mesleksi zorunluluğu, işin hayatını kaplaması nedeniyle öyledir. Bu şekilde filmde Baron ve Law üzerinden akıl ve inanç, doğruluk ve gerçekleri gizleme, liberallik ve muhafazakarlık, basın ve hegemonyanın mücadelesi de işlenir.

4.5. İlk Eşiği Aşma Anahtarı: P. Saviano

Kurbanlarla konuşma görevini üstlenen Sacha, Saviano'ya (Neal Huff) ulaşıp onu gazeteye davet eder. Saviano'nun ifadeleri, filmde ilk kez kurbanların gözünden iktidarın "kutsallık" ve diğer tahakküm unsurlarını nasıl kullandığını ve bu yolla özellikle zayıf kesimleri nasıl baskıladığını gösterir:

"Eğer fakir aileden fakir bir çocuksanız çok önemli. Bu nedenle eğer bir papaz size ilgi gösterirse bu çok büyük olaydır. Sizden çöpleri toplamanızı bile istese, bu özel bir şeydir. Bu sanki Tanrı'nın sizden yardım istemesi gibi bir şeydir. Size ahlaksız şakalar yaptığında, artık ortak sırrınız vardır. Size porno gösterir, idare edersiniz. Bir

gün sizden cinsel taleplerde bulunur, onda da idare edersiniz, çünkü kendinizi kapana sıkışmış hissedersiniz, sizi yetiştirmiştir. Tanrı'ya nasıl hayır dersiniz, değil mi?”.

Hegemonik erkeklik ilişkisinde, kadınların baskılanmasının yanı sıra erkek grupları arasında baskın ile itaatkar şeklinde çok özel cinsiyetçi ilişki olduğunu belirten Connell, Avrupa ve Amerikan toplumunda bunun en belirgininin baskın heteroseksüel erkekler ile itaatkar/baskılanmış eşcinsel erkekler arasında olduğunu kaydeder ve erkekler arasında, eşcinsellerin cinsiyet hiyerarşisinde en alt katta yer aldığını savunur (2013: 257-258). Filmde, kilise kurumunu temsil eden papazların çocuklara, özellikle de erkek çocuklarına taciz ve tecavüzü hegemonik erkeklik pratiklerinin en kötü kullanımınıdır. Ayrıca, on üyeli SNAP'ın ayrılan üyesinin kadın olmasına şaşırarak Robby'ye Saviano'nun, “Olay eşcinsel olmakla alakalı değil. Bu papazların çocuklara tecavüz etmek için mesleklerini kullanması olayı, bunlar çocuklar, erkek ve kız” cevabı, Connell'in ifadesiyle, “hegemonik erkekliğin kültürel olarak eşcinsellerin damgalanmasından daha geniş bir durumu” (2013: 257-258) ifade ettiğini de gösterir. Filmde istismara dönük erkeklik pratiklerinin amacının sadece erkek çocuklar değil kutsallık üzerinden toplumun en zayıf kesimlerini tabi kılmaya dönük olduğu anlaşılır. Tahakküme rıza göstermemenin sonuçları da ağırdır. Saviano bu durumu “Şunu anlamamız lazım, bu sadece fiziksel istismar değil ruhsal istismar da. Bir papaz bunu size yaptığında, sizin inancınızı da sizden alıyor. Dolayısıyla ya şişeye gidiyorsunuz ya şırıngaya. Bunlar da işe yaramıyorsa gidip köprüden atlıyorsunuz. O nedenle kendimizi kurtulanlar olarak addediyoruz” sözleriyle dile getirir.

Richard Sipe ile konuşmalarını öneren ve bazı kitaplar veren Saviona, bunları beş yıl önce de gazeteye gönderdiğini ve kimsenin ilgilenmediğini aktarırken, Matt'in haklarında birkaç haber yazdıkları yanıtına tepki göstererek, bunların yeterli olmadığını çünkü vakanın “Vakitan'a giden büyük bir olay” olduğunu söyler. Baron'un “günlük haber” vurgusu ve Mike ile Steve'in diyaloglarının⁹⁴ ardından basın rutin haber içinde kaybolması, olaylara mekanik bakışı ve böylece DİA'laşmasına yönelik eleştiri bu sahneyle zirve noktasına taşınır. Bunlar basının parçalanmışlığını ve okyanus yerine damlalara odaklandığını gösterir niteliktedir.

⁹⁴ Mike, yeni bir Katolik papazın daha ismini bulduklarından bahsedince yanındaki muhabir arkadaşı Steve hep, “O konuda yazdık zaten” ifadesini kullanarak kahramanı yolundan caydırmaya çalışır. Mike Phill Saviano'nun isimlerini bulduklarını belirttiğinde, Steve ve Ben onun hakkında haber yazdıkları yanıtını verirken ayrıca Steve, Saviano'nun “Kutsal Savaş” başlatmak istediği savunur. Mike, “E konuşulacak biri değil mi yani” diyerek Steve'in yorumunu dışlar. Ben ise “Bana somut bir şey getirin yoksa sizi bu işten çekeceğim” der.

Aslında Saviano'nun SNAP derneğini kurması ve adının daha önce değinildiği gibi anlamları tahakküme karşı ilk meydan okumayı yansıtır. Ancak Scott'a göre "ilk ret ya da meydan okuma edimi ne kadar tatmin edici olursa olsun asıl tatminin bu meydan okumanın kamusal olmasına bağlı olduğu olgusunu asla gözardı edemeyiz" (1990/1995: 287). Derneğin on gibi küçük bir toplulukta kalması, basının onlara ilgi göstermemesi ilk meydan okuma faaliyetinin kamusal meydan okuma düzeyine çıkmasını çok sınırlı bırakmış ve tatmin duygusu yaratamamıştır. Yine de "kendilerini kurtulanlar" olarak addetmeleri ikame bir tatmin duygusudur. Kurbanların asıl tatmini ise yaşadıklarının kamusal olarak tüm açıklığıyla duyulmasıyla gerçekleşebilecek bir durumdur. Çünkü Scott'un deyimiyle "tabii olanın itibar ve statü kaybı ve zorunlu kamusal aşağılanmasına ancak kamusal bir intikamla tam olarak karşılık verilebilir" (1990/1995: 288). O zaman tahakküm kırılacak ve Kilise, tahakküm biçimleriyle vakayı bastırma yerine cevap vermek zorunda kalacaktır, burada da platform basındır.

Bunun yanında Saviano, Boston'da 13 papazın ismini verirken, ekibin şüpheliği karşısında önce sınırlarına hakim olamaz, sonra kendini sakinleştirir ve lavaboyu kullanmak ister. "Tahakkümün yol açtığı fröstrasyonun ikili bir yüzü vardır. Birinci yüz kuşkusuz iktidarın uygulanmasının gerektirdiği aşağılama ve zordur. İkincisi, kişinin daha da kötü sonuçların söz konusu olmasını önlemek için sürekli olarak öfkelerini ve saldırganlığını dizginlemek zorunda olmasıdır" (Scott, 1990/1995: 286). Sahne düzenlemesinde Saviano'nun kurbanlar açısından uyuşturdu ve intihar vurgusu ile kendi öfkelerini bastırma çabalarıyla tahakküm altındaki engelleme davranışları da perdeye yansıtılır.

Ekip, bu sahneyle Saviano'nun verdiği bilgiler ve onun derneğinden kurbanlarla konuşabilecek konuma gelerek ilk eşiği aşar. Bu bilgiler Arayan Özneler için yeni bir kapı, "bilgi" kipinde önemli bir gelişme sağlar. Öncesinde sadece iki papazın ismine sahip ekip, olayın birkaç istisna yerine 13 Katolik papazı kapsadığını öğrenir.

4.6. Sınanmalar

Filmde, hegemonyanın ve onun tahakküm pratiklerinin yansıtıldığı sahnelerin ardından sınanmalarda kahramanların görevi kurbanların sesini duyurmaya çalışmak olur.

Mike, kurbanlarla görüşme ayarlamayan avukatı caddede yakalar. İkna olmayan Garabedian, Mike'ın "Bunu rutin haber olarak yazmıyorum, daha büyük bir şeye bakıyorum. Size bunu söylememem lazım ama Spotlight olarak buna bakıyoruz" demesi üzerine rıza gösterir. Araştırmacı gazeteciliğiyle tanınan ekibin kentteki saygınlığı ve Mike'ın kararlılığı nihayet eşiği aşmasını sağlar. Bu sahneden sonra Mike ve Sacha'nın iki kurbanla röportajının kesmelerle devamlı birbirine bağlanması ve bu sırada kurbanların anlatıları, seyirciye, tahakküm altındakilerin yaşadıkları ızdırabı ve kahramanların ortaya çıkarması gereken gerçekliğin boyutlarını yansıtır. Kahramanlar bu aşamada daha önce bilmedikleri gerçekliklerle karşılaşılır.

Mike'ın, avukatın ofisinde görüşmesinde Patrick, papaz Geoghan ile 12 yaşındayken tanıştığını belirterek, "Babam öldükten hemen sonra bana yaklaştı, annem zaten stabil değildi" ifadesini kullanır. Kamera kesmeyle kafede kurbanlardan Joe ile Sacha'nın buluşmasına döner. Joe problemlili ailelerin çocuklarıyla ilgilenen bir grubun kendisini papaz Shanley ile tanıştırdığından bahseder. Böylece papazların problemlili ailelerin çocuklarını hedef seçtiği belirir.

Sahne eşsincel olduğunu kimseyle paylaşmadığını anlatan Joe, kendisine iyi davranan papaz Shanley'in ona üzerinde "homoseksüel, transseksüel, biseksüel" ifadeleri yer alan bebek dönencesi gösterdiğinde korktuğunu anlatması üzerine şu diyalog geçer:

Joe: "Soyunma pokerinin beni rahatlatacağını söyledi, tabii ben yenildim, ondan sonra olan oldu"

Sacha, "Spesifik olarak ne oldu Joe?"

Joe: "Spesifik olarak bana tacizde bulundu"

Joe'ya anne şefkatiyle bakan Sacha: "Joe, sanırım burada kullandığımız dil çok önemli olacak. Bu durumu **sterile edemeyiz, sadece 'taciz (molested)' demek yeterli değil**. İnsanlar gerçekten ne olduğunu bilmeli".

Scott, “örtmece”yi anlatırken “işgal ve saldırı için *kontrol altına alma*, deli gömleğiyle kapatma için *sakinleştirme*, idam için *en ağır ceza*” ifadelerinden örnekler verir (1990/1995: 87). Aslında “istismar” ve “taciz” terimleri de bu kategorinin içine konulabilir. Bu yumuşatılmış terimler insan onurunu en üst düzeyde zedeleyen acı ve korkunç bir travmanın sadeleştirilmiş, basitleştirilmiş ve sıradanlaştırılmış halidir ve o kadar genel bir durumu ifade eder ki, kurbanın yaşadıklarını hem anlamaktan hem de hissettirmekten uzaktır. Scott, “resmi örtmecenin üstünlüğünün sağlandığı her durumda hakim olanların kamusal bilgi üzerindeki tekelinin, tabi olanlar tarafından da kamusal olarak kabul edildiğine” (1990/1995: 88) işaret eder. Film, bu tür dayatılan “yumuşatılmış” terimlerin gerek kitleler gerekse kurbanların kendileri tarafından kabullenildiğini yansıtırken, buna karşı çıkan ise bu hegemonyaları kırmak isteyen araştırmacı gazetecidir. Bu noktada da Scott, “tekele kamusal olarak itiraz edilmediği müddetçe” bu terimlerin ve bunları dayatanların “hiçbir zaman ‘kendisini açıklamak’ zorunda olmayacağını, ‘yanıtlayacağı’ hiçbir şey bulunmayacağını” (1990/1995: 88) vurgular. Sacha’nın yaklaşımı, bir yandan bu travma karşısında ahlaki duruşu yansıtırken diğer yandan tahakküm karşısında yeni bir direniş yöntemidir. Gazeteci, acıların büyüklüğünün ancak kitlelere üzeri örtülmeden tam olarak yansıtıldığında yüreklere dokunabileceğini, üzerinin kapatılamayacağını, bunun da hegemonyayı konuşmaya zorlayacağını bilmektedir.

Bu sahne kesmeyle Mike’a bağlanır. Patrick, annesinin papazın eve gelmesinden çok mutlu olduğunu anlatarak, nefretle “Sanki Tanrı eve gelmiş gibi davrandı annem” der. Sonrasında Mike’ın isteği üzerine Patrick’in yaşadıklarını aynen aktarmasıyla⁹⁵ film, seyircinin “istismar”da tahakkümün örtmecesinin, resmi dilinin ötesiyle yüzleşir. Patrick’in kollarındaki iğne izleri yakın çekimde gösterilir. O hala yaşadığı travmayı atlatmaya çalışıyor, Saviano’nun dediği gibi çareyi ve unutmayı uyuşturucuda arıyordur. Bu görüntü tahakküm sistemi karşısında bireysel çaresizliğin de resmini yansıtır.

⁹⁵ Mike’ın neler yaşandığını sorması üzerine Patrick, “Bunu gerçekten duymak istiyor musun?” diye sorar, Mike’ın “Evet” demesi üzerine “Bana dondurma ısmarlamak istedi. O papaz ben de çocuğum, o nedenle gittim. Sonra eve dönerken arabada, bacağımı okşamaya başladı ve eliyle oramı tuttu. Çok korktum, hareketsiz kaldım, ne yapacağımı bilemedim. Sadece çocuktum. Biliyor musun dondurmama hiç dokunamadım bile, sadece eridi kollarımda”. Mike, “Onu tekrar gördün mü?” Patrick, “Evet”.

Kamera buradan tekrar Sacha ve Joe'ya döner. Joe, hegemonyanın hissedildiği kamusal alanda (kafede) yaşadıklarını paylaşmadığından, kendi iç dünyasını açabilmesi⁹⁶ için şehrin doğasına, parka gitmesi, sanal özgürleşmeyi hissetmesi gerektiği yansıtılır. Bu nedenle sahne parkta yürümelerine geçer. İkili çocuk parkına doğru yaklaşırken, Joe'nun alkolü bıraktığını söylemesi onun da diğerleri gibi travmayla baş etmekte zorlandığını gösterir. Eşcinsel olarak ilişkiyle bu şekilde tanıştırılmasının zorluğuna işaret eden Joe'nun, anlatıkları karşısında ağlayarak özür dilemesine Sacha'nın "özür dileycek bir şey olmadığı" karşılığını vermesi tahakkümün gizleme ve örtmece politikasına karşı diğer bir direnişi simgeler. Bu da Sennet'in (1993/2005: 55), "modern toplumlarda gözlenen tepkinin, insanların kendilerini zayıf hissetmekten utanmaları biçiminde ortaya çıktığı" sözlerini akıllara getirir.

Bu sırada kamera geniş açığa geçtiğinde Sacha ve Joe'nun çocuk parkının önünde durduğunu görürüz, parkın arkasında da bir kilise vardır. Tahakküm her alanda karşılarında belirir. Joe, "Tabii ki orada kilise var ve önünde çocuk parkı" der ironik olarak. Sacha'nın, "Joe birine söylemeyi hiç denedin mi?" sorusu üzerine Joe'nun, kiliseye barak "Kim olabilir? Mesela bir papaz mı?" yanıtı, Patrick'in iğne izleriyle dolu kolunun gösterildiği çekimin ardından "sistem" in baskılananlar üzerinde yarattığı çaresizliği ve dini inancın yıkımını pekiştirir.



Resim 4.4. Joe'nun yaşadıklarını anlatıp ağladığı kilisenin yanındaki park sahnesi

Sahne avukatın ofisine döndüğünde, Mike'in ılımlı ve içten yaklaşımı ve soruları empatiyle sorması röportajın sonunda Patrick habere adını yazabileceğini belirtir ve teşekkür eden Mike'a "Bana teşekkür etme, o pisliği hallet" der. Patrick'in odadan çıkmasının ardından avukat da "Şanslılardan biri. Hala yaşıyor" ifadesini kullanır. Kurbanların tahakküme direniş tarzı kamusal direniş değil, sadece "hayatta kalmaya" çalışmaktır ve sessiz çılgınlıkları hiç duyulmamıştır. Kurbanlar şimdi

⁹⁶ Joe, papazın kendisine "oral seks" yapmasını istediğini anlatır. Joe, "Benden 30 yaş büyüktü ama bunu anlamalısınız ki hayatımda ilk kez biri bana gay olmamın sorun olmadığını söylemişti ve bu da bir papazdı." der. Sonra Sacha'nın sorusu üzerine cinsel ilişkiye girdiğini de söyler. Joe, sesi titreyerek, "Çok garip biliyor musun seks ile bu şekilde tanıştırılmak ve sonrasında hala erkeklere ilgi duyuyor olmak" ifadesini kullanır.

Spotliht ekibi vasıtasıyla kamusal meydan okumaya girişmektedir. Scott'a göre "kişi sonunda kamusal bir meydan okuma edimini göze aldığı anda, yaşadığı tatmin duygusunun ikili bir yüzü vardır. Tahakküme karşı direnişin getirdiği rahatlama ve aynı zamanda sonunda daha önceden bastırılan tepkinin nihayet rahat bırakılması" (Scott, 1990/1995: 286). Filmde, bu rahat bırakma Scott'un belirttiği gibi "nihai saldırganlık"la değil, Joe'da ağlama, Patrick'te ise cesaretlenme ve küfür şeklinde kendini gösterir.

Mitlerin fantastik dünyasındaki gibi kahramanların ellerinde kılıçları, iksirleri yoktur. Sınanma ve denemelerde onların tek "silahı", *fallik* unsur olarak kalemleri ve ayrıca defterleri ve soru sorma yetenekleri ve sorgulayıcılıkları; başka bir ifadeyle bilgi edinme ve bunları yazıya dökme gücüdür. Bu sahnelerde de not almak için izin istemeleri, kurbanları yargısız dinlemeleriyle Spotliht ekibinin gücü doğru kullandığı görülür. Böylece kahramanlar, doğru kişilere doğru sorularla yaklaşarak sınanmalar evresinde bir aşamadan geçerek, kurbanın konuşmasını sağlayıp güvenini kazanır. Bunun yanında kahramanlar yeni bir müttefik de edinir: Avukat Garabedian. Bu noktada kahramanlar, tahakküme ilk yarığı açarak ve suskunluğu kırarak, yolculukta kurbanları kurtarma görevinin ilk adımını da atmış olur. Kurbanların sığınabileceği artık inanç değil, gerçekler, gerçeklerin temsilcisi ise özerk ve özgür bir basındır.

Ayrıca, sınanmalarda Sacha'nın dikkati, resmi kanatta aşılamayan eşik olarak kalan Macleish ayağında gelişme yaratır. Akşam evdeyken bile çalışan ve Joe'yu arayarak yargı yolunu hiç deneyip denemediğini soran Sacha, onun aslında Macleish'e avukat olarak gittiğini ama onun çok az tazminat alacağını söylediğini öğrenir. Bu sırada Robby de Ben'in araştırmayı durdurma çabasını önlemek için ona araştırmayı genişletmek istediğini söyler. Olayın içinde 13 papazın olduğuna dair ana kaynağın Saviano olduğunu öğrenen Ben, "damgalamayı" içselleştirmesi nedeniyle itiraz etse de Robby, "Burada bir şeyler var, içimden bir ses öyle söylüyor" sözleriyle gazetecilik içgücüsüne yönelir. Kahraman "kovuğun" kokusunu almaya başlamıştır.

4.7. Kovuğa Yaklaşma: “Psikiyatrik Olay”

Olayın Mike ayağında, akşam evdeyken Savioano'nun bahsettiği Richard Sipe telefonla arar. Kilise'nin bir rehabilitasyon merkezinde 1965-1970 döneminde çalıştığını, ardından 30 yıldır istismarcı papazlar üzerinde araştırma yaptığını anlatan Sipe, Kilise'nin bu papazları “birkaç çürük elma” olarak nitelendirmesine rağmen araştırmalarının bunun “psikiyatrik olay” olduğunu gösterdiğini belirtir. Bu noktada Kilise'nin psikiyatrik fenomen olacak kadar büyük “kirli çamaşırları” nasıl örtebildiği sorusu belirir. Ardından Robby ile buluşan Mike'ın, “Tüm papazlar benzer durumdaki çocukları seçiyorlar, düşük geliri aileler, babanın yokluğu, parçalanmış aileler. Geoghan gibi adamlar erkek çocukların izini sürüyor, bunları tercih ettiği için değil, erkek çocukları olaydan daha fazla utandırdığı ve bu nedenle daha az konuşma olasılığı bulunduğu için. Bu adamlar avcı Robby. Sipe bu durumun fenomen olduğunu söylüyor” ifadesiyle önceki sahnelerdeki tüm hegemonyanın kirli çamaşırları, tahakküm biçimleri onaylanır ve pekiştirilir. Robby, Sipe'ın neden konuyu kamuoyuna taşımadığını sorduğunda Rezendes, “Gitmiş ama Kilise onun saygınlığına zarar vermek için büyük çaba harcamış. Karalama kampanyası, piskoposlar arasından basın açıklamaları, tam da Saviano'nun kendisine yönelik dediği gibi ve Grebedian'ın” der. Böylece “lekeme/damgalama” yönteminin derinliği ve genişliği daha açık ortaya çıkar.

Bu noktada Spotlight ekibinin, bu ve önceki sahnelerdeki diyalog ve görüntü düzenlemeleriyle, onların ilk eşikten itibaren karşılaştıkları lekeleme ve diğer tahakküm politikalarını içselleştirmeyerek bu kaynaklara konuşma, iddialarını dile getirme ve kanıtlama hakkı tanıdığı gösterilir. Arayan Özneler, gerçek “bilgi” kipi arayışında olduğundan, bilgiye taraflı değil çok yönlü bakış sergiler. Bunda Saviano'da toplantıda belirttikleri “Katolik yetiştirilseler de kendilerini Katolik hissetmemelerinin” de önemli etkisi vardır. Çünkü zaten onlar da bir bakıma tahakkümü reddeden taraftadır. Bu noktada aslında onlar da bir bakıma Baron gibi aykırı/sistem dışı kahramanlardır.

Kovuğa yaklaşırken Matt, kiliselerdeki papazların görev yerlerine dair yıllıkları bulur. Arşivde yıllıklara bakan Robby, Matt ve Mike, Kilise'nin resmi kayıtlarında bu papazların “hastalık izni” bahanesiyle uzaklaştırıldıkları ve sonra tayin ettirildiklerini ama görevden alınmadıklarını fark ederler. Robby, tüm yıllıklar

arşivden çıkarılarak Saviaonu'nun verdiği isimlerin bu "resmi tanımlamayla" uyuşup uyuşmadığına bakılmasını ister. O sırada adliyeye giden Sacha, Macleish'in konuyla ilgili hiçbir şikayeti davaya dönüştürmediğini bulur. Robby ve Sacha, Macleish ile tekrar buluşurken, davaları konuşamayacağını, gizlilik olduğunu söyleyen Macleish, kurbanların asıl istediğinin olayın kabul edilmesi ve az miktarda para olduğunu savunur. Oysa, filmde Joe'ya kendisine az miktarda para alabileceğini söyleyenin Macleish olduğu yer almıştı. Robby'nin sorusu üzerine Macleish'in, Kilise'nin bu papazları görevden alacaklarına dair sözünün arkasını hiçbir zaman takip etmediği görülür. Bu da olayın sadece üzerinin örtüldüğünü, temizlenmediğini tüm hegemonik işbirliği tarafından bilindiğini ortaya koyar. Ayrıca bu sahnede seyirci, cinsel istismar vakalarında avukatların konuyu doğrudan Kilise ile çözerek mahkemeye gitmediklerini, kurbanlar ve aileleriyle odada yalnızca başsavcı ve Kilise'nin avukatlarının bulunduğunu öğrenir ki, filmin ilk sahnesindeki tırnak içi rızanın, yıllar boyunca aynen devam ettiği ve hegemonik erkeklik işbirliğinin "ortasında" kalan çocukların tahakküme boğun eğdirilmek zorunda bırakıldığı ortaya çıkar.

Ekibin Ben ile toplantısında, Ben, konuya dair hiçbir mahkeme kaydı, belge oluşturulmamasına şaşırır. Sacha'nın kurbanlara gizlilik anlaşması imzalatılması ve avukatların buralardan çok kazanmasını belirtmesi, olayların Kilise ve papazların işine yarayacak şekilde kapatıldığını, avukatların bundan ciddi para kazandığını, Kilise'nin de meşruiyetine ve saygınlığına devam ettiğini göstererek, Macleish sahnesinden sonra hegemonik işbirliğinin de sistematikliğini pekiştirir. Burada hakim gruplar tarafından karalanan Garabedian'ın ise bu tür uzlaşmaya ve dolayısıyla para kazanmaya karşı çıkarak, konuyu mahkemelere götürdüğü anlaşılır. Bu noktada Garabedian'a dair ilk "aklama" yapılır.

Tüm bunlarla kovuğa yaklaşırken kahramanlar, yavaş yavaş sistematik bir işbirliği, dolayısıyla bir "sistem"le karşı karşıya olduklarını keşfetmeye başlarlar. Arayan Özneler kamusal senaryonun arkasındaki gerçek "bilgi"ye bir adım daha yaklaşırlar.

4.8. Tahakkümün “Sahne Dekorü”

Her hakimiyet biçiminin kendine özgü “sahne dekoru” (Scot, 1990/1995: 36) bağlamında, Kilise’nin gösterişi ve tahakkümün “olumlama” biçimini temsilen sahne, kentin elit kesimini bir araya getiren Kilise’nin yardım derneğinin düzenlediği baloya geçer.

Davetli listesinde Baron’un isminin yer almaması “yabancı”ya yönelik gizli dışlama politikasının devamıdır. Benzer yalnızlık balodaki yemek masasında kentlilerin ortasında kalmış bir Baron görüntüsüyle de desteklenir. Perdede lüks salonda, şık kıyafetlerle insanların Kardinal Law ile sohbetlerinin gösterilmesiyle Kilise’nin, seçkin kesimi de içine aldığı pekiştirilerek, “olumlama”nın etkin işleyişi yansıtılır. Bu sahenin kesmeyle Mike ile Garabedian’ın sıradan bir restoranda çorba içmesine geçmesi ise iki taraf arasındaki zıtlığın göstergesidir. Hakim olanlar “sahne dekorlarıyla” güç gösterisi yaparken, karşı çıkanlar ise tecrit edilenlerdir. Kilisenin hegemonyası ve ihtişamı karşısında Garabedian yalnızdır ve yanında sadece basın vardır. Sahne düzenlemesinde lokantanın sakinliği ve sessizliği de bunu destekler. Bu sırada Garabedian, Rezendes’e, olayları örtmede “Kilise’nin birçok dostu” bulunduğunu söyler. Balo ile lokanta arasında kurulan bu karşıtlıkla, Kilise’nin toplumun üst kesimleriyle hegemonik işbirliği ve “dostluğu”, kahramanın önündeki engelin ve gücün büyüklüğü daha çok pekiştirilir.



Resim 4.5. Kilise’nin yardım derneğinin resepsiyonuyla ilgili sahne



Resim 4.6. Garabedian ve Mike’in yemek yediği sahne

Ancak film açısından Kilise’nin hegemonik “sistemi”nin sarsılması, kırılması veya yıkılması ancak meşrulaştırılmış baskıyı içselleştirmemiş, sistemin çarklarına

girmemiş ve genelde de sistemi dışlayan bir yabancı, aykırı/sistem dışı kahramanla mümkündür. Avukat Garabedian'ın, "Yeni editör Yahudi değil mi? O geldi ve birden herkes Kilise ile ilgilenmeye başladı. Neden biliyor musun? Çünkü bu dışarıdan birini gerektiriyor, benim gibi, ben de Ermeniyim" sözleriyle bu dışavurulur. Ardından avukatın, "Buranın insanı, geri kalanlar olarak buraya ait olmadığımızı hissettirmeye çalışıyor. Ancak onlar sizden iyi değil. Çocuklara nasıl muamele ettiklerine bir bak. Benim sözümü bir kenara yazın Bay Rezendes, eğer bir çocuğun yetiştirilmesi bir kasaba gerektiriyorsa, o zaman bir çocuğun istismarı da bir kasaba gerektirir" ifadesi ve sonrasında kameranın tekrar ihtişamlı kilise yardım etkinliğine dönmesi çarpıcıdır. Kilisenin hegemonyasının bu kez "gizleme" politikasının etkinliği vurgulanır. Scott'a göre, "gizleme" sonucu ikili bir kültür gelişebilir: "Parlak örtmeceler, sessizlikler ve yavan sözlerle dolu resmi bir kültür ile kamu söylemine getirilmeyen eksikliklere ve eşitsizliklere ilişkin gayriresmi bir kültür" (1990/1995: 85). Filmin söylemine göre Boston'da yaşanan birinci kültürdür. Zenginler balolara katılır, orta kesim ve fakirler kiliselere gider ama kimse Kilise'deki istismardan söz etmez, buna karşı çıkan kendi gayriresmi kültürünü de kurmaz.

Nitekim, balo sahnesinde Robby'nin Sullivan ile buluşması bu durumu pekiştirir ve "olumlama" unsuruna geri döner. Robby'nin Macleish'in kilise karşısında hiçbir davayı kamuoyuna taşımadığını, kendisinin de bu tür davaları anlaşılmaya bağlayıp bağlamadığını sorması üzerine Sullivan cevap vermez. Robby'nin "Doğru tarafta olmak istemez misin?" sorusuna ise Sullivan'ın cevabı, "Kilise'den bahsediyoruz Robby. Çevrene bir bak, bunlar iyi insanlar, bu şehir için birçok iyi şeyler yaptılar, partinin keyfini çıkar" der. Dolayısıyla, Kilise'nin tanrısallıkla bağlantılı olarak taşıdığı muhteşemlik ve kusursuz olma imgesinin korunabilmesi için sahne arkasındaki çirkin tahakkümün tecrit edilmesi o kadar önemlidir⁹⁷ ki bu noktada kurumun "toplum için iyi şeyler yaptığı" söylemi "rıza oluşturma" ve "olumlama" politikasında Kilise'nin elindeki en önemli savunma araçlarından biridir. Bu yüzden Macleish'in sahnesinde belirttiği gibi istismarlar mahkemelere ihtikal ettirilmeden avukat ve savcılarla kapalı kapılar ardında çözümlenir, Kilise'nin "şanına" uygun büyük resepsiyonlar düzenlenir,

⁹⁷ Scott, tüm tahakküm biçimlerinin, tabi olanların kamusal bakışından saklayacakları bir şeyleri olsa da bazı biçimlerin saklayacak daha çok şeyi olduğunu belirterek, "Kurgusal olarak hakim grubun kamusal imgesi ne kadar muhteşemse, bu tür 'duruşların gevşediği' bir sahne arkası alanın iyi şekilde tecrit edilmesi ve korunmasının o kadar önemli hale geldiğini düşünebiliriz. Bu stereotipe en fazla hükmetme hakkını kalıtsal olarak alanların veya tinsel bir iddia temelinde hükmetme hakkına sahip olduklarını ileri sürenlerin uymaları beklenir" der (1990/1995: 86).

istismar vakaları “kötü bacak”, “çürük elma” gibi ifadelerle önemsizleştirilir ve daima Kilise'nin ne kadar “iyi şeyler yaptığı” vurgusu ön plana getirilir. Böylece filmin Edinç evresinde, kahramanlarla birlikte seyirci hegemonyanın tüm tahakküm biçimlerini görür. Bu noktada aslında gazetecinin karşısında yerleşmiş, kalıplaşmış ve kendi düzenini kurmuş “sistem” olduğu biraz daha belirir, yolculukta hedef kentisini belli etmeye başlar.

4.9. Asıl Hedef Belirir: Sistem

Yolculukta ilk olarak Matt'in keşfi asıl hedefi ortaya çıkarmaya başlar. Ekip toplantısında Matt, yıllıklardaki araştırmasına göre tek ifadenin “hastalık izni” olmadığını, “görevlendirilmemiş”, “izinde”, “acil yanıtta” gibi birçok tanımlama kullanıldığını ve bu papazların diğerlerine göre yerlerinin daha sık, 2-3 yılda bir değiştirildiğini aktarır. Peiffer, “Bir tek tecavüz yazamamışlar” der. Ardından ekibin yaptığı telekonferansta Sipe'in, papazların bekar kalmasının “pedofiliyi tolere eden ve hatta koruyan kültürel bir sır yarattığını” söylemesi, tahakkümün “örtmeceye” ve “gizlemeye” dönük biçiminin bunu normalleştirdiğini ve bir kültür haline getirdiğini de gözler önüne serer. Kahramanlar “bilgi” kipinde önemli bir yön daha edinir.

Ekip, Sipe ile konuştuklarında Kardinal Law'ın konuyu bildiğini öğrenirken, Sipe'in istatistik hesaplamalarından yola çıktıklarında, Boston'da 13 papaz yerine 90 civarında istismarcı papaz olabileceğini duymaları ise maceranın yönünü yeni bir eksene çevirir⁹⁸. Benzer şoku yaşayan Ben'in tepkisi ve Sipe'a yönelik sözleri⁹⁹ bir yandan tahakküm karşısında kitlesel suskunluğa işaret ederken diğer yandan da bunu dile getirenlere karşı içselleştirilmiş “damgalama”yı kırmanın zorluğunu yansıtır. Böylece filmin söyleminde, bu ikilemin ise “gizleme”nin sürdürülmesini kolaylaştırarak ve tahakküm biçimlerini pekiştirerek, pedofiliyi “kültür” ve “fenemone” dönüştürdüğü eleştirisi getirilir.

⁹⁸ Kilise'nin bu krizden haberdar olduğunu belirten Sipe, 1985 yılında Tom Doyle adlı Katolik Kilisesi'nde önemli bir yetkilinin bu konuda uyarıları içeren rapor hazırlayarak Katolik Psikopos Ulusal Konferansı'nda sunmaya çalıştığını ama Kardinal Law'ın önce rapora destek verirken sonrasında bunun üzerini kapattığını dile getirir. Boston'da 13 papazı sorduklarında Sipe'in rakamı az bulması ekibi şaşırtır. Sipe ise araştırmalarına göre papazların yüzde 6'sının cinsel istismar yaptığını ve Boston'da 1.500 papaz olduğuna göre kentte 90 civarındaki papazın istismarcı olduğunu belirtir.

⁹⁹ Ben'in “Bu kadar olsa insanlar bilirdi (...) Kimse sesini çıkarmadı mı yani?” tepkisine Rezendes'in, “Belki de biliyorlar” yanıtını verir. Ben ayrıca tespiti yapan Sipe için “Tamam ama hemşire ile birlikte olan bir hippie eski papazın sözlerinden daha ölçüt bir şeylere ihtiyacımız var” ifadesini kullanır.

Rezendes, bu durumda bu papazların adlarına ulaşabilmelerini sağlayacak daha çok kurbanla görüşmeye yöneleceklerini belirtirken Ben'in, "Bu acayip sayıda kurban demek" ifadesi de bu kadar çok kurbanın nasıl sessiz kalabildiği sorusunu doğurur ki bu da yine tahakküm politikalarının gücünü yansıtır. "Hakim gruplar tabi olanların gözetimsiz bir şekilde büyük sayılar halinde toplanmalarını önlemede ne kadar etkiliyseler, gizli senaryonun toplumsal çerçevesi o kadar küçüktür" (Scott, 1990/1995: 298). Olayları araştıran Saviano'nun bile sadece 13 papazı tespit etmesi düşünüldüğünde, Kilise'nin engelleme politikası o kadar güçlüdür ki kurbanların kendileri bile Boston kentinde 90 civarında istismarcı papaz olduğunu öğrenemezler. Çünkü her biri ya kendi içine çekilmiş (avukatların Kilise ile anlaşarak kurbanlara gizlilik sözleşmesi imzalattırması) ya da çok küçük gruplar halinde (derneğin üye sayısının artamaması) bastırılmışlardır. Bu kahramanların röportaj sahnelerinde de (Joe'nun kafede konuşamaması, Patrick'in ancak avukatın telkiniyle konuşması) ekilmiş bir durumdur. Daha genel anlamda da kimse bu olgunun bir "fenomen" olduğunun farkında değildir, Garabedian ve Sipe gibi damgalananlar hariç. Onlar da lekeleme yöntemiyle sistem dışına atılmışlardır. Bu durum aynı zamanda kitleler birlik halinde dile gelmedikçe olayın büyüklüğünün ve kamusal görünümünün ardındaki gerçeklerin ortaya çıkamayacağını gösterir. Bu noktada Kilise'nin engellemesini kırabilecek tek güç de tahakküm ve hegemonyadan uzak özgür basındır.

Robby kurban bulmanın çok uzun süreceğini belirterek, şu ana kadar "kötü papaz"ları teyit etmek için yıllığa baktıklarını, şimdi de tersi yönde araştıracaklarını, daha önce tespit ettikleri ifadelerin kullanıldığı ve yerleri sık değişen papazları tespit edeceklerini kaydeder. Campsbell'in maceralarında bu tür keşifler, büyüler, çıkış yolu bulamayan kahramana gizli geçitler açılmasıyla olurken, gazeteciler için yoldaki araç, soru sorma gücünün yanında "içindeki ses" (Robby'nin Ben ile sahnesinde olduğu gibi) veya analitik düşünebilmektir. Robby de bunu yapmıştır. Bunun üzerine ekibin, evde, metroda, kütüphanede, yemek yerken günün ve gecenin her saati çalıştıkları gösterilir. Yıllıklardaki papazların isimleri ve buna dair araştırmalar ayrıntılı çekimlerle sunulur.

Bu sırada Matt, hemen oturduğu mahallede öyle bir papaz olduğunu bulur. Ailesine söylemek ister ama görevi nedeniyle söylemesi yasaktır. O nedenle

buzdolabına, çocuklarına o eve yaklaşmamaları uyarısını yazar. Bireyler gözlerini kapattıklarında aslında tehlikenin en yakınlarında olduğunu göremezler. Bu sahneyle, istismarcı papazlara dair “psikiyatrik fenomen”in mahallerin içine, evlerin dibine kadar geldiği verilir.

Sonunda 87 Katolik papazın ismi ortaya çıkar. Artık kahramanlar tüm bilgileri elde etmiştir, rakamlar Sipe’in araştırmasıyla uyumludur. Artık bunları Edim evresinde değerlendirmeleri gerekmektedir. Robby, Sullivan’ı arar ve Boston’da istismarcı papaz sayısının 90’a ulaşmış olduğunu sorar. Sullivan ise “Bunu durdurmalısın, Robby” diyerek teli suratına kapatır. Macleish onlara randevu vermez. Hedef görüldüğünde, hegemonik erkeklik işbirliği gizlenenin ortaya çıkarılmasını istemez, “kalelerinin kapılarını” gazeteciye kapatırlar.

Ancak Robby ve Sacha, Macleish’i iş yerinde binanın girişinde bekler. Bu sahnede Robby, Macleish’e, “Yarına iki haberimiz var. Biri yozlaşma üzerine diğeri de bir sürü avukatın çocuklara cinsel istismarı kazanca dönüştürdüğü üzerine. Hangisini yazmamızı istersin?” diye sorar. Artık Arayan Özneler “bilgi” kipini güçlü biçimde elde etmeye başladığından ellerindeki “güç” kipini de göstermesinin zamanıdır: Haber ve haberlerin nasıl yazılacağı. Aynı şekilde Macleish’in cevabı da basın habercilikteki bu gücüne işaret eder ama olumsuz yöndedir: “Porter davasından sonra bir çok telefon aldım. Sadece Boston’da elimde 20 papaz vardı ama arkamda basın olmadan onların peşinden yalnız gidemezdim. Adlarını size gönderdim, siz de haberi öldürdünüz”. Haberler, istismar, birkaç “çürük elma”yla bağlantılı gibi yazıldığında, yani basın haberi “öldürdüğünde” mevcut tahakküm devam edip kurbanlar ezilmeye devam ederken, haberler yozlaşmaya ve istismarın kazanca dönüştürüldüğü şeklinde olduğunda tahakküm kırılır, hegemonik işbirliklerinin bozulması sağlanır. Dolayısıyla basın, enformasyonun yanı sıra haberi ele alış tarzıyla da toplum için hayati önemdedir: İktidarları kurabilir, iktidarları kırabilir, tahakkümleri devam ettirip sonlandırabilir, kurbanları artırıp, yeni kurbanların önüne geçebilir. Film basının bu ağır sorumluluğunu ve yükümlülüğünü ve bu sorumluluk karşısında ideal olarak yapması gerekeni bu sahnedeki zıtlıklarla keskin şekilde ortaya koyar. Böylelikle bu sahne basına en sert eleştirilerden biri olsa da nihayetinde özgür basının önemini ve adalet açısından diğer kurumlar ve bireyler için gerekliliğini vurgular.

Bu söylem, gerçeklerin ortaya çıkarılmasında en iyi yöntemin basına ulaşmaktan geçtiği vurgusuyla bağımsız ve özgür basın mitini pekiştirir.

Bu kez basının kararlılığını gören Macleish, ertesi gün 45 papazın ismini gönderir. Ardından ekibin toplantısı sahnesi, basının sorumluluğu ve tahakkümleri gerçek anlamda nasıl kırabileceği konusunda şu önemli diyalogları sunar:

Baron: “Porter davasını yazdığımızda, Law’ın Tanrı’nın gücünü Boston Globe’un üzerine çağırdığına dair önceki günkü sohbetimiz hakkında düşünüp duruyorum”¹⁰⁰
 Ben: “Law, Law işte”
 Baron: “Tamam ama eski haberlere baktım, Law o zaman Boston Kardinali bile değil. Dolayısıyla neden bu kadar büyük bir reaksiyon verdi?”
 Robby: “Law biliyor olmalı. Bu nedenle o reaksiyonu vardı. Diğerlerinden daha kıdemli”
 Baron: “Bence bu daha büyük hikaye”
 Mike: “50 papazdan daha mı büyük?”
 Baron: “Eğer tepeden aşağı iniyorsa bu olay evet”
 Sacha: “Ama rakamlar açıkça işaret ediyor ki kıdemli papazlar bu işin içinde”
 Mike, Baron’a karşı çıkararak: “Şimdi Boston’da 50 papazın haberini yaparsak...”
 Baron, sakince sözünü keserek: **“Eğer bunu yayınlarsak, Porter davasındaki benzer kedi-fare oyununa gireceğiz: Bir sürü gürültü ama hiçbir değişim olmayacaktır. Dolayısıyla kuruma odaklanmamız gerekiyor, sadece bireysel olarak papazlara değil. Kurumların politika ve pratiklerine. Kilise’nin sistemi manipüle ettiğini gösterin bana: Bu papazların ceza almadığını, tekrar tekrar aynı kiliselere gönderildiklerini. Bunun en üst kademedeki başlayan sistematik bir şey olduğunu gösterin”**.
 Bunun üzerine Ben: “Yani Kardinal Law’ın peşinden gideceğiz”
 Baron: **“Biz sistemin peşinden gideceğiz”**.

Tahakkümde asıl olan hakim elitin gücü ve sistematik işleyen baskı politikasıdır. Basının hatası bu sistematik politikayı, bireysel olaylar gibi ele almasıdır ve bu haberleri de ellerindeki şekilde yayınladıklarında, “özür dileme” ve “çürük elma” söylemleriyle aynı “kedi-fare” oyunu devam edecektir. O nedenle yolculukta kurtarılması gereken kurbanlar gerçekten kurtarılmak isteniyorsa, o zaman hedef bireysel tahakküm hikayelerinden ziyade sistem, tahakkümün kendisi olmalıdır. Böylece gazetecilerin yolculuklarındaki mücadeleleri, istismarcı papazlardan istismarcı sistem ve onun tüm tahakkümlerini kırma yönünde dönüşüm geçirir.

Arayan Özneler olarak da tek eksikleri “bilgi” kipinde tahakkümün gizleme, örtmece ve damgalama biçimlerinin tekrar devreye sokulamayacağı ve bunların basına karşı da kullanılmayacağı düzeyde somut kanıtlar ve somut “silahlarla”

¹⁰⁰ Resepsiyonda yaşanan bu sahnede Baron ile diyalogunda Robby, Porter davası sırasında gazetenin haberi sonrası Kardinal Law’ın “Tanrı’nın gücünün Globe’u gazaba uğratmasını” dilediğini söyler. Baron’un, “Sonuç ne oldu?” sorusu üzerine Robby, “Bir hafta sonra kayak yaparken bacağımı kırdım” yanıtını verir.

“düşman”ın karşısına muharebeye çıkmaktır. Arayan Özneler için Edim evresine geçiş yerine Edinç evresinin genişlemesine geçilir ve mücadeledeki dönüşüm onları daha fazla bilgi arayışına yönlendirir.

4.10. Sistemin Kalesinde İmtihan

Bu noktada İmtihan evresinde, kurbanlara ulaşma sahneleri verilir, kimi evinden kovar, kimi konuşur. Connell, hegemoninin toplumun tamamındaki kültürel baskınlıkla ilgili (2013: 257) olduğuna dikkati çekerken, kurbanlarla ilgili sahneler hegemonik baskıya aile kurumu ve mahallenin de dahil olduğunu, kilisenin bir nevi “devlet” yerine konularak hem manevi hem dünyevi olarak kutsanarak hegemonyasının meşrulaştırıldığını, hegemonik işbirliğinin sadece kurumlar arasında değil tüm kasaba üzerinde yaşandığını gösterir. Dolayısıyla hegemonya her yeri çevirmiştir ve kale duvarları güçlüdür. Bu sıradada kahramanlar, tahakkümün tüm gücünün kurbanlar üzerinde işlediğini görür. Bir kadın kurban, yalnızca Kilise'nin değil arkadaşları ve meslektaşlarının da kendisinden sessiz kalmasını istediğini (gizleme) belirtirken bir polis, “Herkes biliyor ama kimse bir papazı tutuklamak istemiyor” (gizleme) ifadesini kullanır. Kurbanlardan biri annesinin karşı çıkmak yerine evine gelen papazlara “lanet olası kurabiyelerden” (kutsallık) ikram ettiğini söyler.

Filmde, kurbanlarla görüşmelerde mekan seçimleri de önemlidir. Bu durum Scott'un tabiriyle “tabi grupların çoğu için kişinin gerçek bir güvenlik içinde konuşabileceği toplumsal mekanların dikkatli biçimde kısıtlandığını” (1990/1995: 298) yansıtır. Ekiple ailelerin kurbanları konuşurmak istememesi, konuşanların da genellikle ev ortamını, yani kimsenin duymayacağı özel alanları seçmesi şeklinde sahne sunumları dikkat çekicidir.¹⁰¹ Birkaç kişi olarak cesaret bulup konuşuyorlarsa kafe gibi küçük kamusal alanlarda bir araya geldikleri yansıtılır. Böylece “grup ne kadar küçük ve yakınsa özgür ifade olanaklarının o kadar güvenli olduğu” (Scott, 1990/1995: 298) ve bu konuda onlar üzerinde yaratılan çok kısıtlı kendini ifade etme mekanının varlığı görülür.

¹⁰¹ Bu kısıtlamanın skandalın büyüklüğünün kurbanlar tarafından bile bilinmemesine neden olduğunu belirtmiştik



Resim 4.7. Kurbanlarla röportaj sahneleri

Bu sırada Sacha'nın bulunduğu istismarcı papazın, tacizi kabul ederken, “Zevk almadım. Kimseye tecavüz etmedim, arada fark var (...) Çünkü bana tacevüz edildi” ifadesi dikkati çeker. Sacha papazın evinin bir okul çaprazında olduğunu fark ettiğinde afallar. Ardından Robby'ye konuyu anlatırken Sacha'nın “Garip bir rasyonelleştirme yaklaşımı vardı, sanki çocuklarla oynamak gayet normalmiş gibi” sözleri, Sipe ile telekonferans sahnesindeki “pedofiliyi tolere eden ve hatta koruyan kültürle” bireysel karşılaşmanın şokunu yansıtır. Papazın bu tavrı, Kilise'nin kutsallığının yarattığı psikolojik travmanın boyutunu ve bunun hegemonik kültürün parçası haline geldiğini karşı tarafın kamusal dile getirişiyile somutlaştırır. Öyle ki Tanrı'nın adamları olarak papazların davranışları, ne olursa olsun yanlış olamaz, Tanrı'nın yolunda evlenilemediğine göre “erkek çocuklarla oynamak” normaldir.

Filme bu sahnelerde ayrıca sıklıkla kiliseler görülür. Bazı kurbanların evlerinin kilisenin hemen yanında yer aldığı, kiliselerin çocuk park alanlarının kenarında bulunduğu, istismarcı papazın evinin bir okulun karşısında olduğu gibi çekim açılarıyla istismarın toplumun her kesimini, özellikle de fakir kesimini etkileyebilecek şekilde kente yayılmış olduğu verilir. Bu binalar “iktidar düzenini simgelerken” (Sennet, 1993/2005: 27), hegemonya ve onun “kirli çamaşırları”nın her yere yayıldığını da imgeler. Bu sahneler tüm Boston'ın sağır ve dilsizi oynadığını ve Kilise'nin gücünün ve hegemonyasının toplumun derinliklerine nüfuz ettiğini gösterir.



Resim 4.8. Boston'un Kilisenin egemenliğiyle çevrili olduğunu yansıtan kareler

Bu sahnelerin bağlandığı Boston Globe gazetesinin papaz Geoghan'ın cinsel istismarına ilişkin dokümanların kamuya açılması davasında, gazetenin avukatının “Kardinal” ifadesine “iyi bir Katolik” olduğu daha önce vurgulanan kadın yargıçın, “Başpiskoposluk diyeceksiniz. Kardinal'in adını öyle her istediğiniz şekilde kullanamazsınız” ÇIKIŞI önceki sahnelerde kurulan Kilise'nin hegemonyasının her yeri çevirdiği söylemini pekiştirir. Bu hegemonik söylem, binalar yanında dili de içine almıştır, tıpkı tahakkümün “örtmece” politikası gibi. Aynı sahnede Kilise'nin avukatları da Garabedian'ı “Kardinal'in adını lekelemeye çalışmakla” suçlayarak asıl kendi “lekeleme” politikasını devam ettirir.

Kilise'nin hegemonyasının toplumun her yerini ve kesimini kapsadığı mahkeme çıkışında Mike ile Garabedian arasındaki konuşmada zirveye taşınır. Garabedian, istismarlara şahit olan bir papazın önce kendisiyle konuşurken daha sonra Kilise'nin baskısıyla sözlerini geri aldığını anlatırken, bu süreçteki mahkemeye itirazları nedeniyle aslında gazetenin gizliliğinin kaldırmasını istediği dosyaların zaten kamuya açık hale geldiğini anlatır¹⁰². Ardından şu diyalog dikkati çekicidir:

Mike, “Yani adalet sarayına gidip, o belgeleri alabilir miyim?”

Garabedian: “Hayır çünkü orada değiller”

Mike: “Ama bu belgeler kamuya açık dedin”

Garabedian: “Dedim ama burası Boston ve Kilise onların bulunmasını istemiyor. O yüzden orada değiller”

Mike: “Bana Kilise'nin adalet sarayındaki resmi kayıtları oradan aldığını mı söylüyorsun?”

Garabedian: “Bak, ben deli değilim. Paranoyak da değil, deneyimliyim. Kontrol et, göreceksin. **Her şeyi kontrol ediyorlar, her şeyi**”.

Gerçekten de koşarak adliye sarayına giden Mike, kamuya açık mahkeme kayıtlarını arşivde bulamaz, bakakalır. Kahramanlar, Kardinal'in Baron ile konuşmasında ima ettiği “kasaba”da her şeyin sahibi olan bir iktidarla karşı karşıyadır. Ancak Garabedian'ın dosyayı tekrar hazırlayıp mahkemeye sunması halinde belgelere tekrar ulaşabilmenin yolu açılır. Bu sırada Robby de

¹⁰² Garabedian, Bu yaşananların olayın yarısı olduğunu belirtirken, Mike, diğer yarısını sorar. Garabedian Anthony Benzevich adlı eski papazın 3 yıl önce kendisini aradığını, 1962'de Geoghan'ın çocukları odaya götürdüğünü gördüğünü ve bunu psikoposa söylediğinde Afrika'ya tayin edilmekle tehdit edildiğini anlattığını, üç yıl önce Geoghan davası ortaya çıkıncı suçlu hissedip kendisini aradığını ama sonrasında bir avukatla gelip yeminli tanıklıkta olayları hatırlayamadığını, hafızasının zayıf olduğunu söylediğini anlatır. Ancak geçen yıl aynı papazın yerel bir gazeteye bu konuda açıklama yaptığını gördüğünü belirten Garabedian, sonuçta bunun kayıt olduğunu ve bu nedenle Benzevich'in yeniden dinlenmesi için başvurduğunu ama kilisenin de karşı başvuru yaptığını anlatır. Garabedian, “Ancak bu kez tezlerimi anlatmam için ekte belgeler koyabiliydim ve ben de sizin şu anda gizliliğini kaldırmak istediğiniz belgeleri, itirazımın ekine ekledim. İçinde hepsi var ve kamuya açık” der.

kurbanlardan birinin kendi okul arkadaşı olduğunu öğrenir ve olayın şaşkınlığındadır.

Dolayısıyla devam eden Edinç evresinde “bilgi” kipini genişletmeye devam eden ve kovukta istismar vakasının birkaç papazla sınırla kalmayıp ciddi bir salgın olduğunu anlayan kahramanlar, imtihan evresinde, röportajlarıyla bu salgının toplumun her kesimine yayıldığını, kurbanların tamamen baskılandığını ve hatta kendi çevrelerinde (Robby'nin okul arkadaşı) bunların yaşandığı bilincine daha çok varırlar. Kahramanlar yolda hiç beklemedikleri bilgiler ve gelişmelerle iç içedir ama bu tanıklıkların kamuoyuna duyurulmasında araya 11 Eylül saldırılarının girmesiyle kendilerini Çile evresinde bulurlar.

4.11. Çile

Kilise'nin toplum için önemi, “iyi işler” yapması ve “kutsallığı” 11 Eylül saldırılarından sonra televizyonlara Kardinal'in çıkararak, toplumsal birlik mesajı verdiği sahneyle perçinlenir. Tüm gazete ekibi saldırılara odaklanır ve geçici olarak istismar skandalı rafa kalkar. Altı hafta geçmesinin ardından beklemekten sıkılan Saviano, Sacha'ya haberi başka gazeteye vereceğini söyler ve Sacha'nın kendisinden zaman istemesi üzerine “Bana sormana ne gerek var ki, basın olarak zaten siz her zaman ne isterseniz onu yapıyorsunuz” eleştirisini getirir. Sacha ise o zaman konunun daha çok üstünün kapatılacağına işaret ederek, “Buradayım çünkü bu konuya önem veriyorum” ifadesini kullanır. Böylelikle eli kolu bağlı kalan Sacha'nın kurbanlar karşısında Çile evresi başlar. Matt de ailesine mahallelerindeki tehlikeyi söyleyememe çıkmazı içindedir. Bu durum çaresizce buzdolabına astığı uyarı notuna baktığı sahneyle verilir.

Sacha işten ayrılırken, bulduğu eski bir haberi Robby'ye gösterir. Macleish'in bahsettiği 20 papaz haberi Robby'nin bölüm editörlüğü sırasında çıkmıştır. Böylece eşik evresinde Robby'nin gazete küpürüne baktıktan sonra Ben'e ve diğerlerine rağmen habere devam kararının nedeni ortaya çıkar. Aynı zamanda seyirci haberi göremeyen gazetecinin kim olduğunu da öğrenir. Bu da aslında Robby'nin tüm evrelerde aynı zamanda Çile'yi yaşadığını gösterir. Geçmişte hata yapan ve bunu telafi etmek isteyen kahraman, şimdi de 11 Eylül saldırıları

dolayısıyla haberi “gömme” tehlikesiyle karşı karşıyadır ve çıkış yolu bulması gereklidir.

Robby için ikinci Çile, yanı başında bile bu olayların yaşandığını öğrenmek olur. Robby, istismara uğrayan okuldaki arkadaşıyla kafede buluştuktan sonra Sacha ile üniversiteye giderken, bu sahne polis, avukatlar, mahkemeler ve halktan sonra üniversitenin de tahakküm zincirine dahiliyetini ortaya koyar¹⁰³. Robby ve Sacha üniversite yönetimiyle görüşmeden çıkıp hemen karşıdaki gazete binasına yürürken Sacha'nın, “Görünen o ki herkes aslında olayı biliyor” sözlerine Robby, “Evet bizim dışımızda herkes ve biz tam da karşılarında çalışıyoruz” yanıtını verir. Gazetecinin sistemin içindekilerle yakın dostluğu, okuduğu ve daha sonra karşısında yer alan üniversitede yaşananları bile görmesini önlemiştir. Bu da gazetecinin özerk ve “aykırı/sistem dışı” olmasının gerekliliğini vurgular.

11 Eylül saldırıları nedeniyle başka şehre giden Mike ise Garabedian'ı, kendisi gelmeden kanıtları mahkemeye sunmamaya ikna etmeye çalışır ama avukat “Söyledim sana Kilise beni izliyor” diyerek kabul etmez. Belgelerin sunulduğunu öğrendiğinde ilk uçakla dönerek aceleyle mahkemeye giden Mike, arşiv bölümü öğle yemeği arası verdiği için yetişemez. Arşivin camına vurması ve görevliyi ikna çabası başarılı olmayan Mike, öğleden sonrayı kapının yanındaki bankta oturarak bekler. Kahraman, belgelerin yeniden yok olmasını önlemek zorundadır. Ardından görevliden dosyayı istediğinde görevli “Bunlar gizli dosya veremem” der. Mike, kanıtların kamuya açık olduğunu söylemesine rağmen belgeleri almayı başaramaz. Bu, kamuya açık belgeler konusunda bile Kilise'nin yaklaşımının mahkemelerde nasıl içselleştirildiğini tekrar vurgular. Bunun üzerine bu konuyla ilgili yargıcın odasına gider. Yargıç ile Mike arasındaki diyalog ilginçtir:

¹⁰³ Robby yönetimin bilip bilmediğini sorarken, üniversitenin sözcüsü araya girer ve inkar eder. Robby ise okulun ordu gibi disiplinli olduğunu, böyle bir ortamda nasıl yönetimin duymayacağını sorgularken rektör, “Benim zamanımda olsa ben bilirdim. Neden sizce papazı Cherevus'a gönderdiler, onun şehrin dışında olmasını istiyorlardı” ifadesini kullanır. Kilisenin “adamı” olarak bilinen Katolik Kilisesi Yardım Derneğinin yönetim kurulundan Pete Conley, “Aynı noktaya gelene kadar bunu aramızda tutacağımıza inanıyorum” derken Robby, “Bunun için mi buradayız? Aynı sayfaya gelmek için mi?” diye şaşırır. Conley ve sözcü Robby'ye kendisinin onların arkadaşları olduğunu ve okuluyla onlar kadar ilgilendiğine inandıklarını söylerler. Sözcüye, okuldayken futbol oynadığını hatırlatan Robby ise kurbanın hokey oynadığını ve papazın o takımın koçu olduğunu belirterek, “Sanırım biz sadece şanslıydık” der.

Yargıç, “Bunlar çok hassas belgeler”,
 Mike, “Bütün saygımla sayın yargıç, konumuz bu değil. Bunlar kamuya açık belgeler”
 Yargıç, “Olabilir ancak bana söyler misiniz, bunları yayınlamada editöryal sorumluluk nerede?”

Bu konuşma Mike’ın ısrarcı ve soru odaklı çalışmasının nasıl eşikleri aşmada yardımcı olduğunu tekrar pekiştirir ama aynı zamanda basın editöryal sorumluluğu noktasına işaret eder. Dosyaları alan Mike, fotokopi odası kapandığı için Kilise’nin belgeleri tekrar yok etmemesi için rüşvete yönelir ve arşiv görevlisine cebindeki 83 doların hepsini verip hızla mahkemeden çıkar ve aceleyle gazeteye gelir. Bu sırada Mike’ın bindiği araç Boston sokaklarında gösterilir. Bu sırada Geoghan ile ilgili belgelerden ayrıntı okur ve Law’ın aslında olayı bildiği gayet açıktır. Kahraman ödüle ulaştığını ve zirveyi yaşadığını düşünmektedir. Fonda beliren müzik de bu duyguyu güçlendirir. Ancak ofiste Robby, bu haberle olayı tüm taraflarıyla ortaya çıkaramayacaklarını belirterek hemen yayınlamayı reddeder¹⁰⁴. Bu diyalogda duygusal kırılma anı yaşayan Mike için artık ödül yerine Çile evresi başlar.

Bu sahne Robby açısından farklı bir tablo yaratır. Vogler yolculuğun, Çile bölümünde güç bir seçimin kahramanın değerini sınıdığını belirtir: Eski, kusurlu yöntemlerine göre mi seçecektir, yoksa yaptığı tercih, dönüştüğü yeni kişiliği mi yansıtacaktır? Ve diriliş çoğunlukla kahramandan bir fedakârlık bekler (Vogler, 2009: 276 ve 285). Rezendes ile tartışsa dahi görüşünden vazgeçmeyen ve soğukkanlı kalmayı başaran Robby, önceki hatasını yapmaz, üzeri Kilise tarafından kolayca kapatılabilecek birkaç papazın istismar skandalı şeklinde bir

¹⁰⁴ Mike, “Kardinal’in konuyu bildiğini kanıtladık. Olay budur”

Robby, “Bu Law’ın bir papazı koruduğunu gösteriyor, daha 90 papaz dışarda. Hepsini bulduğumuz zaman haberi yayınlayacağız”

Mike, “Ama bunu şimdi yapmalıyız”

Robby, “Bu haberi aceleyle yayınlamayacağım”

Mike, “Ama başka şansımız yok. Eğer bunu yayınlamakta acele etmezsek birileri bu mektupları bulacak ve haberi mahvedecekler. Herald’dan John Quinby mahkeme salonundaydı.”

Robby, “O zaman Herald’a dikkat etmeye devam edeceğiz.”

Mike, “Herald’a dikkat etmeye devam mı edeceğiz? Eğer bu haberi yayınlarsa ve yanlış yayınlarsa, Kilise yine bunun üzerini kapatacak. Bunu şimdi yapmamız lazım. Neden tereddüt ediyorsun. Baron bize Law’a ulaşmamızı söyledi, biz de ulaştık”

Robby, “Baron bize sisteme ulaşmamızı söyledi. Haberin her yönünü aydınlatmaya ihtiyacımız var. Buna son vermemizin tek yolu bu”

Mike, “Bunu Ben’e götürelim o karar versin”

Robby, bağırarak, “Ben zamanı geldiğini söylediğimde bunu Ben’e götüreceğiz”

Mike, “Şimdi zamanı, şimdi zamanı Robby, Biliyorlardı ve olmasına izin verdiler... hem de çocuklara. Anlıyor musun? Bu sen olabilirdin, ben olabilirdim, herhangi birimiz olabilirdik. Bu pislikleri enselemeliyiz. İnsanlara göstermeliyiz... Kimsenin bundan kaçamayacağını, papazın da Kardinal’in de, hatta lanet olası Papa’nın da”.

haber yapmak yerine bu kez “sistem” ortaya çıkarmaya karardır. Böylelikle diğerkahramanlar Çile evresine yeni girerken, Robby’nin zaten süren Çilesi’nde değıştığını, yenilendiğini ve dönüştüğünü görürüz.

Sacha ev sahnesinde gergin görünür, hala Çile’nin içindedir. Mike’ın eve ziyaretine gelmesiyle balkonda Sacha, artık anneannesiyle kiliseye gitmekten vazgeçtiğini söyleyerek, “Çok zor, orada oturmak, Joe Crowley veya diğerkleri hakkında düşünmeye başlıyorum ve çok sinirleniyorum” ifadesini kullanır. Mike’ın anneannesine söyleyip söylemediğini sorması üzerine de Sacha, “Hayır, haftada üç kez kiliseye gidiyor Mike” der. Sacha, bir yandan kurbanların acılarını duyuramadığı ve şahit olduklarını kamuoyuna aktaramadığı için Çile’de sıkışırken diğerk yandan anneannesinin hayatının temelindeki güçlü inanç bağlarını elinden alacağı için de Çile yaşamaktadır.

Mike’ın kırılma anının geri planı da bu sahneyle belirir. “Küçükken kiliseye gitmeyi gerçekten sevdiğini” söyleyen Mike’a Sacha’nın neden bıraktığını sorması üzerine Mike, “Klasik durumlar. Ama garip olan şu ki, belki bir gün gerçekten oraya dönebileceğimi düşünürdüm, buna tutunuyordum. Ama o mektupları okuduktan sonra içimde bir şeyler kırıldı, döküldü” ifadesini kullanır. Vogler, kahramanın Çile’de ölerken yeniden, dönüşerek doğduğunu söyler. Bu sahne, Mike’ın kiliseye yönelik ruhsal kırılışını, Kilise’ye inancında sarsılmayı simgeler. Artık Mike, eski Mike değildir, küçüklüğündeki saf dünyasına ve inanışlarına da dönemeyecektir.

Akşam barda oturan Robby’nin yanına Conley’in geldiği sahne¹⁰⁵, bir yandan tahakkümünün kullandığı tüm unsurların özetleyen bir yandan da Robby’nin Çile’den çıkışını simgeler. Kilise’ye 11 Eylül’den sonra herkesin “her zamankinden

¹⁰⁵ Conley: “Burada sana saygı duyan birçok kişi var Robby, seninle çalışan. Çünkü sen burayı önemsiyorsun. Bu nedenle ne yaptığın senin kim olduğunu gösterir. İnsanların Kilise’ye ihtiyacı olduğunu biliyorsun. Şimdi her zamankinden daha fazla (11 Eylül saldırıları) Kardinal da mükemmel olmayabilir. Birkaç çürük elma yüzünden diğerk iyi şeyleri göz ardı edemeyiz. Bunu sana söylüyorum çünkü bu Baron’un fikri, onun ajandası. O bu şehre bizim önem verdiğimiz kadar önem vermiyor. Nasıl verebilir ki zaten?”

Robby: “Bu böyle işliyor değil mi? Bir adam diğerkinin üzerine çullaniyor ve birdenbire tüm kasaba diğerk yöne bakıyor”

Conley: “Robby, bak. Marty Baron sadece kendi izini bırakmak istiyor. Burada birkaç yıl kalacak, sonda aynı New York ve Miami’deki gibi başka yere gidecek. Sen nereye gideceksin peki?”

Robby, bardan ayrılan Conley’e: “Haberini yayınladığımızda Kardinal’den açıklamaya ihtiyacımız olacak”.

Conley: “Bunu tekrar görüşürüz”.

daha fazla ihtiyacı” olduğu ile “şehre önem verme” ve “iyi şeyler yapma” üzerine hegemonik söylemini kuran Conley, “çürük elma” şeklinde olayı gizleme ve yumuşatma politikasını yinelerken, Baron’u “ajandası olan geçici bir yabancı” şeklinde tanımlayarak da “lekeme” yöntemini işletir ve ardından bu kez Robby’ye yönelik hegemonyanın kapalı tehdidini devreye sokar: “(Baron) Burada birkaç yıl kalacak, sonra aynı New York ve Miami’deki gibi başka yere gidecek. Sen nereye gideceksin peki?”. Kahraman ise haberi yayınlayacağı kararlılığını ortaya koyarak sisteme karşı çıkar ve artık içlerinden biri olmadığını gösterir. Bu, Mike ile tartışma sahnesinden sonra kahramanın dönüşüm sürecinin diğer önemli adımıdır.

Mahkemenin belgeler üzerindeki gizliliği kaldırdığının öğrenilmesiyle Çile’nin sonuna gelinir. Belgelerin kamuya açılması birkaç haftayı alacaktır. Editörler arasındaki toplantıda Robby, gazetenin Kilise karşısında bu önemli basın özgürlüğü başarısının gazetede gündem haber yapılmasına karşı çıkar. Çünkü o zaman Herald gazetesi de konuyu araştırmaya başlayacaktır. Robby, Ben ve Baron’dan sakladığı belgeleri onlara göstererek daha fazla zaman ister. Çile’den çıkan ve dönüşümünü tamamlayan Robby, sistemin üzerine gitmekte kararlıdır, bu noktada diğer başarılarından da fedakarlık yapabilir (böylece Campbell’in yüksek fedakarlık unsurunu gerçekleştirir) haberin yayınlanabileceğini düşünen Baron’u bile ikna ederek, sisteme karşı tam bir savaş açtığını gösterir¹⁰⁶.

Bu aynı zamanda Arayan Öznelerin ve Özerk Özne’nin gerçek Edim evresine geçişidir. Robby’nin “Kilise içinden bir avukatla teyidi” unsuru hariç tüm “bilgi” kipini elde eden, özerk basının gücüyle hareket eden ekip, artık tüm bilgi parçalarını birleştirmeye ve “güç” kipini en iyi şekilde kullanmaya geçer. Fonda kilisede ilahiler

¹⁰⁶ Robby: “Sadece bu belgeleri yayınlarsak Law özür dileyecek. Sadece bir seferlik bir şey olacak ve konunun üstünü kapatacak”

Baron: “Nasıl? Bu belgeler açıkça onun olayın üstünü kapattığını ve hiçbir şey yapmadığını gösteriyor”

Robby: “Bakın, 70’ye yakın istirmarcı papazı tespit ettik. Bunları belgelerle birlikte verirsek, o zaman bu olayın, Law’dan da büyük bir durum olduğunu kanıtlar: Bu tüm sistem.”

Baron: “Çoklu kaynakların. Hepsi papazları kanıtlıyor mu?”

Robby: “Bazıları, daha fazlasına ihtiyacım var”

Ben: “Çok riskli, eğer herbirini ayrı ayrı tamamlamayarsak, Kilise bizi parçalara ayırır”

Robby: “Sanırım karşı taraftan da birine ulaşabilirim”

Baron: “Kilise’nin içinden biri?”

Robby: “Evet, avukat.”

Baron: “Kayıta konuşur mu?”

Robby: “Derin background ama sağlam bir kaynak”

Ben: “Mike’in yazmak için zamana ihtiyacı var ama 11 Eylül’den sonra bunu Noel’de patlatmak istemeyiz. Yılbaşından sonra yayınlayabiliriz, mahkeme belgeleri kamuya açmadan önce”

Baron: “Canellos’a söyle, mahkeme kararını şehir ekine gömsün”.

söyleyen çocukların sesleri duyulurken, perdede de ekibin röportajları ve haber yazma süreçleri ile yayın tarihine geri sayıma dair detaylar sunulur. Bir yanda bir kilisede masumca şarkı söyleyen çocuklarla diğer yanda çocukların bu masumiyetinin nasıl kullanıldığına dair haberlerin oluşturduğu tezatlık filmde dramayı artırır.

Bu ayrıntılarda özellikle Mike'ın yakın çekim sahnesi önemlidir. Çile'de Mike'ın kiliseye yönelik ruhsal kırılışı ve dini ölümü, bu sahnede Noel döneminde kilisede şarkı söyleyen çocuk korusunu kapının eşiğinden izlemesiyle pekiştirilir. Kilisenin içine adım atamayan Mike'ın yüzünde acı ve öfke karışık hayal kırıklığı ifadesi vardır. Bu kahramanın artık geri döndürülemez dönüşümüne, haber bağlamında Çile'den çıkarsa da iç dünyasında bitmeyecek çileye işaret eder. Campbell'e göre, geri dönen kahramanın ilk sorunu, bir görevi başarıyla gerçekleştirmenin ruhu tatmin eden tasavvuruna ait bir deneyimin ardından, yaşamın süregiden neşe ve acılarını, basmakalıp yanlarını ve gürültülü müstehcenliklerini gerçek olarak kabul etmektir. Böyle bir dünyaya neden geri gelmeli? (1968/2010: 247). Mike'ın kilisenin kapısındaki sahnesi tam da bu zorluğa ve soruna işaret eder. Bir gün o kapıdan içeri girebilmeyi hayal eden Mike, geçirdiği dönüşümün ardından bunun imkansızlığının farkındadır ve bu ruh hali, yakın plandaki acılı ifadesiyle pekişir.



Resim 4.9. Rezendes, kilisenin kapısında çocukları izlerken

Robby ise bir riski daha göze almıştır, Sullivan'ı ikna edip edemeyeceği belli değildir ve elindeki diğer bilgileri kullanarak "bilgi" kipinin son parçasını elde etmek için Sullivan'ın evine gider. Robby, 70 papazın adını teyit ettiğini belirtse de Sullivan'ı ikna edemez ve evden kovulur¹⁰⁷. Robby'nin arkasından caddeye çıkan

¹⁰⁷ Sullivan: "Aklını mı kaçırdın?"

Robby: "Yapma, bu bizim şehrimiz. Herkes bir şey olduğunu biliyor ama kimse bir şey yapmadı. Buna bir son vermeliyiz",

Sullivan: "Ne yapacağımı söyleme bana. Bu pislikleri savunmaya yardım ettim ama bu benim işim, ben işimi yapıyordum"

Robby: "Evet sen ve geri kalan herkes"

Sullivan'ın "Evime gelip bunun pisiğini bana mı atıyorsun? Haklısın, Robby. Hepimiz bir şeyler olduğunu biliyorduk. Peki o zaman sen neredeydin? Neden bu kadar zamanını aldı bunu yapmak?" sözleri üzerine Robby'ın verebildiği tek cevap ise çaresizlik içinde "Bilmiyorum" olur. Ardından Katolik papazların listesini isteyen Sullivan, listedeki tüm isimleri işaretler. Böylelikle Robby, Kilise tarafından da haberini teyit edebilmiş olur ve Edim evresi bütünüyle tamamlanır.

4.12. Mitik Final: Kahramanlar ve "Kasaba"nın Dönüşmesi

Haberin yayınlanma vakti gelmiştir. Kahramanlar Campbell bağlamında ödül, Greimas bağlamında Tanınma ve Yaptırım evresindedir. Bu sahnelerde kahramanlar için de mitik dönüşümün sonuçları sunulmaya başlanır.

Kendi içsel dünyasında kendiyi hesaplaşan Robby, yayından önceki son editör toplantısında bu hatasını kamusal olarak da kabul eder. Ekibin Sullivan'ın neden daha önceden konuşmadığı yönündeki eleştirileri üzerine, Robby araya girer ve şu diyaloglar geçer:

Robby: "Peki biz? Her parçaya sahiptik. Biz neden daha önce bunu yapamadık?",
 Ben: "Her parçaya sahip değildik",
 Robby: "Saviano, Barrett, Geoghan vardı. Bodrum katında atanma listeleri vardı"
 Mike: "Robby, bu hikayenin Spotlight'a ihtiyacı vardı"
 Robby: "Mike, Spotlight 1970'ten bu yana var."
 Ben: "Ne yani, biz bunun boyutlarını göremedik mi? Kimse görmedi. Bu bir tane kahrolası papazla başladı"
 Robby: "Macleish bize yirmi papazın ismini gönderdi. Sacha bu konudaki haberimizi buldu"
 Mike: "Şaka mı yapıyorsun, 20 papaz? Ne zaman?"
 Sacha: "Porter vakasından hemen sonra Aralık 1993".
 Ben: "O sendin, Metro ekini sen yönetiyordun"
 Robby: "Evet, o bendim. Haberin hiç devamını getirmemişiz. Bilmiyordum ve hatırlamıyorum bile".

Bu noktada, olağan dünyasında etrafı hegemonik erkekliğin temsilcileriyle sarılı Robby, sistemin adamlarıyla o kadar iç içedir ki tahakkümün biçimlerini aslında o da içselleştirmiştir, bu nedenle de iyi gazeteci olmasına rağmen sistemin hatalarını görememiş, önüne gelen skandal haberinin üzerini bilinçli veya bilinçsiz örtmüştür. Ancak burada filmde basına hegemonyaları içselleştirme eleştirisinin yanı sıra onu

aklama da vardır. Sullivan'a "Bilmiyorum" demesi, son toplantıda da aynısını tekrarlaması ve kendi özeleştirisini yapmasıyla filmin söylemine göre Robby, bunu bilinçli yapmamıştır. O, günlük haber akışında ve hegemonyanın işleyişinde kaybolmuş bir "kahraman"dır, eksik kahramandır. Dolayısıyla filmde Robby, on beş yıl sonra bile olsa haberin sadece birkaç papazla ilgili sorun gibi sunulmasıyla kolayca üstünün yeniden örtülmesini engelleyip "işin sonuna kadar" gitmesi ve sistemi deşifre etmesiyle geçmiş hatalarını düzeltir. Popüler kültür sunumlarında gazetecinin kahraman veya kötü adam olması, süreç içinde yaptıklarıyla değil sonunda kamu çıkarını yerine getirip getirmediğiyle kurulur (Ehrlich ve Saltzman, 2015). Kefaretini ödeyen eksik kahraman, ideal kahramana dönüşür. Bu yönüyle Robby aynı zamanda, gazetecilerin geçmişteki yanlışlarını telafi etmesiyle basının sonunda doğruyu yapacağı ve basına dair sorunların kurumsal değil bireysel yanlışlardan kaynaklandığı özgür basın mitinin yeniden üretildiği karakter de olur.

Spotlight ekibinin erginlenmesini sağlayan Rehber Baron, aynı toplantıdaki şu sözleriyle bir yandan Robby ve basını seyirciye affettirirken bir yandan da katalizör kahraman olarak ekibine ödülü verir: "Bir şey söyleyebilir miyim? Çoğu zamanımızı karanlıklar içinde tökezleyerek geçirdiğimiz için bazen kolayca unutulabiliyor. Birden ışık yaniyor ve herkes birbirini suçluyor. Burada olmadığım dönemde ne olduğuna dair konuşamam ama hepiniz çok iyi bir habercilik yaptınız. Öyle bir habercilik ki okuyucularımız üzerinde hemen ve önemli bir etki yaratacak. Benim açımdan, bu neden bu işi yaptığımızın göstergesi".

Bu durum hikâyenin "kral"ı, "aykırı kahraman"ı Baron'un da Spotlight ekibini dönüşüme uğratmayı başardığını, yeni krallığının aydınlanmaya ulaşmasını sağladığını gösterir. Nitekim katalizör kahraman olarak filmde Baron için bir çile veya dönüşüm bölümüne rastlamayız. Baron zaten "tamamıyla gelişmiştir" ve filmde çok fazla bir "değişimden geçmez" ama "enerjisini diğerlerinin değişimine" kullanır. Baron, film boyunca basın meslek ilkeleri etrafında, haberi yayınlama aceleciliği olmadan, olayın tüm boyutlarıyla açıklığa kavuşturulmasına odaklı çalışarak önündeki engelleri aşar, ekibini doğru yönlendirmeyele skandalın ifşa edilmesine ön ayak olur. Dolayısıyla filmin sonunda kahraman, "okuyucu için hayati olmak" amacına başarıya ulaşarak ödülünü alır.

Bu noktada, “aykırı/sistem dışı” olarak kendisini içinde eritmek isteyen, diğer türlü dışlama tehdidinde bulunan kasabaya karşı mevcut sistemin sunduğu değerleri, “kutsal”ları umursamadan adaletsizlik üzerine gitmeyi görev edinen Baron, tüm bu özellikleriyle filmde, basının kamu için “hayati rolü”ne yönelik özgür basın mitinin vücut bulduğu “kahraman” olarak, yolculuğun sonunda gazete için koyduğu “okuyucu için hayati olma” amacını da yerine getirir. Böylece Baron, filmin sonunda galip gelenin özgür basın, kamunun çıkarları olduğunu simgeler. “Güçlü iş adamı” olarak da Baron, basın ile özel sektör sahipliğinin kamu çıkarlarına engel teşkil etmeyeceği yönündeki liberal özgür basın mitlerini de yeniden üretir.

Bunun yanında filmin ortalarında Ben, işten çıkarken Baron’un odasına bakar ve içerde gördüğü Baron için “Bu adam hiç eve gider mi?” diye sorarken Robby, “Görünen o ki hayır” yanıtını verir. Filmin sonunda ise akşam Baron, Ben’in ofisinin kapısına gelerek “Gidiyor musun?” der ardından ikili birlikte ofisten çıkar. Ben’in filmin başında Baron’a karşı mesafeli olması ve Katolik inancından dolayı habere şüpheyle yaklaşması da hatırlandığında ikilinin birlikteliği, Baron’un artık kentin yabancı olmaktan da çıktığını gösterir¹⁰⁸. Özerk Özne olarak da aradığı Edim evresinin yanı sıra ve Tanınma ve Yaptırım evresini de böylece elde etmiş olur.



Resim 4.10. Film boyunca yalnız görünen Baron, film sonunda Ben ile bürodan ayrılır

Ayrıca, bu sahnede Baron’un Ben’e “Kardinal aradı, yorum yapmayacağını bizzat söylemek istediğini aktardı, bana el uzatmak istediğini söyledi” derken, Ben, “Adamdaki cesarete bak, sen

¹⁰⁸ Aslında Baron’un dışlanması, sosyolojide aidiyet, sosyal sınıflandırma ve grup aidiyeti gibi kavramlarla da ele alınabilir ancak tezin sınırları fazlaca aşılacağından bu konulara girilmemiştir. Ancak kısa bahsetmek gerekirse, Baron ile Ben’in birlikte çıkış sahnesi, bu konulardaki bazı dönüşümlere de işaret eder. Filmin başında, başka bir eyaletten gelen, Yahudi ve yalnız Baron, Ben karakterinde sembolleşen Katolik kentliler tarafından bireyden çok, “cinsiyet, etnik özellikler ve yaş temelinde bir toplumsal grubun üyesi olarak görülmesi” (Madran, 2001) anlamına gelen “sosyal sınıflandırma” bağlamında değerlendirilir. Baron, yabancı ve Yahudi’dir, “gizli ajandası” olabilir. Bu nedenle gruba tehdit oluşturabilir. Ancak, “bireylerin, birbirleri için önemli olduklarına dair inançları, birbirlerine duydukları güven ve gösterdikleri dayanışma arttıkça aralarındaki aidiyet duygusunun güçlenmesi kaçınılmazdır” (Alptekin, 2001). Skandalı ortaya çıkarma sürecinde Baron’un objektif ve çıkar amacı gütmeyen duruşu, Baron’a mesafeli Ben’de (Ben örneğinde de kentte) dönüşüme yol açar. Bu noktada Baron’un kent için “ajanda” yürütmek değil, kentin “sesi” olmak istediği anlaşıldığında bu sosyal sınıflandırma kırılır ve grup aidiyeti başlar. Baron ve Ben’in filmin sonunda birlikte çıkışları, “kendilerini aynı sosyal sınıfın üyeleri olarak algılayan ya da aynı sosyal kimliği paylaşan bir gruba” (Turner’dan aktaran Madran, 2001) dönüştüklerini gösterir. Onlar, kenti için çalışan ve kamuoyunun sesi olan gazeteci grubudur. Artık Baron sadece Boston Globe’un yöneticisi değil, kendilerini “yerel” hisseden gazete grubunun parçasıdır; dolayısıyla kentin de parçasıdır; “öteki”den çıkıp “biz”e dönüşür.

ne dedin?” diye sorar. Baron da “Hata yaptığını ve haberi yayınlayacağımızı söyledim” ifadesini kullanırken, Ben “Tabii ki yayınlayacağız” diye destekler. Bu sırada fonda gazete baskısı sesleri duyulmaya başlanır. Bu sahne, Kilise’nin özgür basın üzerinde hegemonyasını ve iktidarını kullanamamasıyla hegemonyanın kırıldığını gösterir. Ardından gazetenin baskıya geçişine dair ayrıntı çekimler basının gücünü yüceltir ve mitleştirir.

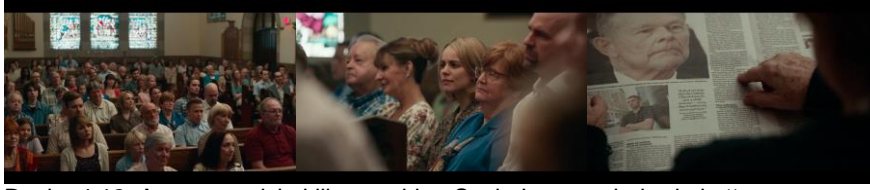
Ardından kesmeyle gazetenin baskı görüntüleri ile Spotliht ekibinin diğer kahramalarının dönüşümü ve ödülü art arda sıralanır. Artık Arayan Özneler Doğruluk Öznesi’ne dönüşmüştür. Böylece bir yandan kahramanlar diğer yandan haberin gücü yüceltilir.



Resim 4.11. Filmde gazetenin baskı görüntülerinden detaylar

Bu noktada, yolculuğun sonunda, özellikle kurbanların erkekler olduğu ve yaşadıklarını diğer erkeklerle paylaşma zorlukları göz önünde bulundurulduğunda, haberin ortaya çıkması açısından en önemli parçalardan biri olan baskılanan grupların konuşmasını, konuşmaktan da öte gerçekleri tüm açıklığıyla anlatabilmelerini sağlayan Sacha’dır. Filmin başında, kiliseye haftanın üç günü giden büyükannesine taciz vakasını araştırdıklarını söyleyemeyen¹⁰⁹ Sacha, filmin sonunda haberini ilk büyükannesine okutturur. Onu gerçeklerle yüzleştirme cesaretine sahip olmuştur. Daha önce kendisi de sırf büyükannesi istediği için kiliseye giden Sacha, filmin sonunda bu eyleminden vazgeçer, büyükanne vasıtasıyla metaforlaştırılan aile ve toplumun kurallarına boyun eğmek yerine özgürleşmeyi seçer. Dolayısıyla, filmin sonunda kahraman sadece kurbanları değil kendisini de özgürleştirir ve kendisi de cesaret kazanır.

¹⁰⁹ Baron haber konusunu kendilerine verdiklerinde Sacha’nın evdeki yemek sahnesinde anneannesinin koyu bir Katolik olduğunu anlarız. Sacha’nın eşinin araştıracağı konuyu anneannesine söyleyip söylemeyeceği sorunu üzerine Sacha, “Bir haber mi daha bilmiyoruz” diye geçiştirir ama eşi, “Globe, Kilise’yi dava edecek, bir haber olacak” yanıtını verir.



Resim 4.12. Anneanesiyle kiliseye giden Sacha'nın ona haberi okutturması



Resim 4.13. Filmde gazetenin baskı görüntülerinden detaylar

Ardından kamera tekrar gazete baskılarına geçer. Sonrasında kesmeyle Garabedian'ın ofisine gider. Mike'ın verdiği gazeteye bakan Garabedian, gazeteyi saklamak ister. Avukatın ofisinden ayrılırken tam asansör düğmesine bastığı anda Mike, bir odada anne ile küçük kız ve erkek çocuğu görür. Yanına gelen Garabedian'ın “İkisi de taciz edildi. İki hafta önce geldi bu vaka” sözleri çocuklara yönelik cinsel istismarların hala devam ettiğini vurgularken Mike için de artık dünyanın eski haliyle görülmesinin mümkün olmadığı bir kez daha görülür. Dolayısıyla, maceraya hazır istekli, inandığı haber uğrunda tüm zorlukları ve riskleri göze alarak yolculuğa çıkan Mike, engelleri basın etik ilkeleri, ısrarcılığı, sorgulama yeteneği, azmi ve dürüst karakteri sayesinde aşmasının ardından günün sonunda kurbanların sesi olarak onları özgürleştirir. Ancak kahramanın bu süreç içinde kendisi de dönüşür, kurbanlara inanabilecekleri ve güvenebilecekleri yeni bir imge (basın/gazeteciler) verirken, kendisi dini inancını yitirir. Sipe'a tüm bunlara karşın hala nasıl inancını koruyabildiği sorusu da bu yüzdendir.



Resim 4.14. Rezendes'in, filmin sonunda avukatın bürosundan ayrılırken yeni istismar vakalarına tanık olması

Bu sahnede bir öge daha dikkati çeker. Avukatın Mike'a, “Bay Rezendes işinizi yapmaya devam edin” sözleri üzerine Mike'ın acı bakışı kurbanları izlediği pencereden yansıtılır. Bu aslında dönüşüm ve ödül alsalar da kahramanların, özgür basının dönüş yolunun aslında tam bir eve dönüş olmadığını, gerçekleri ortaya çıkarma görevinin her zaman devam etmesi gerektiğini gösterir. Çünkü üzerine gitmeleri gereken daha çok adaletsizlikler vardır. Bu durum haberin duyulmasından sonraki sahnede de pekiştirilecektir.

Ardından kamera tekrar gazetenin binadan kamyonlarla dağıtımına çıkma görüntülerine geçer ve Robby, kapıda, arabasının içinde kamyonlar gazete dağıtmaya çıkarken görülür. Robby'nin ödülü, haberin bu kez doğru yayınlanması olduğundan, ekibin diğer üyeleri gazete baskısı çıktıktan sonra bunu aile üyeleri veya haber kaynaklarıyla paylaşırken Robby için kutlama, baskının, gazeteden tırlarla çıkıp artık haberin duyulmasını kimsenin engelleyemeyeceğini seyretmektir.



Resim 4.15. Robby, gazete baskısının dağıtımına çıkışını izlerken

Matt de ertesi sabah mahalledeki tacizci papazın evinin önüne gazeteden bırakır. Onun ödülü de artık gerçekleri ailesine ifşa edebilecek ve onları koruyabilecek olmasıdır.

Filmde sadece kahramanlar değil, kurbanlar da dönüşüm geçirir ve özgürleşirler. Ertesi gün Sacha ve Matt geldikten sonra telefon çalar ve Matt, masasına oturup not almaya başlar. Robby ve Mike gazete önüne geldiklerinde ve gazeteye girdiklerindeki sessizlikten şaşırırlar. Sekreter, büronun genel telefonlarının bir kez bile çalmadığını ama iki kişiyi Spotlight'a destek için aşağı kata gönderdiğini söyler. Robby ve Mike odaya girdiklerinde şaşkın kalırlar. Sacha, "Sabahtan beri arıyorlar" derken Matt, "Neredeyse hepsi kurban" ifadesini kullanır. Nitekim, "gizli senaryo ancak açık bir şekilde ilan edildiği taktirdedir ki tabi olanlar iddialarının, hayallerinin, öfkelerinin, doğrudan temas halinde bulunmadıkları başka tabi olanlar tarafından da paylaşıldığını tam olarak anlayabilirler" (Scott, 1990/1995: 298). Günümüzde yok olan kamusal mekanlar ve kopan bireysel ilişkiler ortasında tabi grupların, ezilenlerin gizli senaryolarının kamusal ilanı için en önemli araç özgür basındır ve bu sayede ülke ve dünya genelindeki kurbanlar, yalnız olmadıklarını, kendileri gibi aynı durumda birçok kişi olduğunu öğrenirler. Bu noktada Scott, "açık konuşmak olanaklı hale geldiğinde halkın son derece konuşkanlaşabildiğine" işaret eder ve bu durum "sanki senaryoyu engelleyen bir barajın birdenbire yıkılması"dır (1990/1995: 284). Haberın yayınlandığı sabah kurbanların telefonlara sarılıp araması ve gazetenin telefonlarının susmaması, kiliselerdeki cinsel istismar vakalarında hegemonyanın yarattığı suskunluk barajının yıkılması gibidir. Kapalı

kapılar ardında bile ifade etmekten çekinilen gerçekler konusunda halk, “son derece konuşkan hale” gelmiştir.

Filmin sonunda skandalların ortaya çıktığı yerler konusundaki uzun listeler de eklendiğinde Spotlight ekibinin attığı adımın, suyun barajları yıkarak çağıldığını, hegemonyanın kırılarak, sessizlerin suskunluklarını bozduğunu gösterir. Başka bir ifadeyle Kilise'nin kamusal senaryosu kırılmıştır ve artık sözün ve senaryonun öznesi kurbanlardır, onlar da özgürleşmiştir. Sonrasında ekranda çıkan yazılar bu özgürleşmeyi ifade eder: “2002 yılı boyunca Spotlight ekibi skandal hakkında 600'e yakın haber yayınladı. Boston Başpsikoposluk bölgesinde 249 papaz ve cemaat üyesi açıkça tacizle suçlandı. Boston'da kurbanların sayısının binin üzerinde olduğu tahmin ediliyor.”



Resim 4.16. Kurbanlar gazete yerine Spotlight ekibini arar

Bunun yanında öncesinde durumu kabul etmeyen Sullivan'ın sonrasında tüm papazların isimlerini teyit etmesi, Macleish'in adım atması, hegemonyanın işbirlikçilerinde de dönüşümü vurgular ve onların da hegemonyanın erkeklik işbirliğinin kırıldığını yansıtır. Bunun yanında tahakkümün “lekelediği” Saviano, Garabedian, Sipe gibi isimler de bu haberler sayesinde aklanarak, karalanmadan özgürleşirler.

Filmin sonunda gazetenin değil özellikle Spotlight ekibinin telefonlarının çalması özgür basın yanısıra özgür gazeteci ve araştırmacı gazeteciliği vurgular. Baskıdan önceki son toplantıda Matt, haberin altına Spotlight ekibinin telefonlarını yazdıklarını belirtirken, Ben daha çok gazetenin santraline gelecek telefonlardan endişe duyduğunu, Porter davasında telefonların kilitlendiğini belirtir. Ancak haberleri okuyan kurbanlar bu kez gazeteyi değil gazetecileri arar. Bu aslında özgür basın olarak enstitülerden daha çok halkın özgür gazetecilere, özellikle de araştırmacı gazetecilere ihtiyacını, özelemlerini ve güvenlerini yansıtır. Bu da

günümüze yönelik söylemler bağlamında araştırmacı gazeteciliğe yönelik özlem ve medyaya güvenin en az seviyelere düştüğü bu dönemde halkın ancak bu tür gazetecilere güvенеbileceği mesajıdır.

“Özgür basın”ın yolculuğuna devam etmesi zorunluluğu Rezendes’in avukatın bürosunda istismar edilmiş iki çocuk görmesinin yanı sıra filmin ardından çıkan yazılardan birinde güçlü biçimde kendini gösterir: “Kardinal Law, Aralık 2012’de istifa etti. Katolik kiliseleri arasında en yüksek rütbelerden biri olan Roma’daki Santa Maria Maggiore Basilikası’na tekrar atandı”. Sonrasında perdede beliren kiliselerdeki cinsel istismarın tüm ülke ve hatta tüm dünya genelinde olduğuna yönelik yazıyla birlikte değerlendirildiğinde, “sistem”in sistematik baskılama, istismar ve zayıfları ezme sürecinin, Vatikan’ın yaparı “ödüllendirmesiyle” bugün olduğu gibi yarın da devam edeceği mesajı verilir. Dolayısıyla film, bu hikâye bitse bile gerçek hayatta “sistem”in her zaman kendini yeniden üretmeye ve sürdürmeye ve hatta güçlendirmeye devam edeceği ve mücadelenin bitmediğini vurgulayarak, tüm bu baskılara ve hegemonyaya karşı mücadeleyi, özgürlüğü ve adaleti getirecek olanın, ancak kamu çıkarına göre hareket ederek vatandaşların sesi olacak “özgür basın” olduğunu ima eder. Bu noktada izleyici aslında *katarsise* de ulaştırılmaz ve film, klasik Hollywood söylemini kırarak sonlanır.

Filmde gazeteciler, liberal anlayışla muhafazakar Kilise kurumunun karşısına yerleştirilerek, özgür basının temeli olan *hükümeti izleme rolünü* yerine getiren, *kamusal tartışmaları canlandıran* bir kurum olarak konumlandırılmaktadır. Bu noktada *Spotlight*, aslında araştırmacı gazeteciliğe dair 1970’lerdeki ruhu tekrar yansıtır ve 1970’lerdeki *All The President’s Men* ile başlayan gazeteciliğin, “demokrasinin koruyucusu” (Zynda, 1979) olduğu ve önemli toplumsal dinamik ile demokrasi için hayati araçlardan birini oluşturduğuna dair mitleri yeniden gündeme getirir. Tarz olarak da *All The President’s Men*’e benzemesi dikkati çekicidir. İki filmde de gerçek gazete ofisinden yararlanılır, ikisinde de gazeteciler sadece haberin peşinden koşan ve hayatlarını buna adayan kişilerdir. İki filmde de araştırmacı gazetecilik yüceltilir ve bilgilerin farklı kaynaklarla teyit edilmesi vurgulanır. İkisinde de gazeteciler gerçek hayattaki gerçek hikayelerin perdeye uyarlanmasıdır. İki olayda da gazetecilerin ortaya çıkardığı gerçekler toplumda büyük çalkantıya, değişime ve siyasi gücün hegemonyasının kırılmasına neden

olur, değişim getirir. İki film de gazeteciliği en ideal haliyle resmeder. Ancak *All the President's Men*'deki gizem, "Big Troat" gibi bir karakter Spotlight'ta yoktur, her Şey açıktır, gizli ve gizemli kişiler yerine açık haber kaynakları bulunur. Dolayısıyla, *All The President's Men*'de de gördüğümüz, "komplo" filmlerinde gerilime dayanan kaçma, tehdit, gizemlerle iç içe olarak resmi kötü adamlara direnen ve onların açıklarını ortaya çıkaran kişiler olarak gazeteciler yerine resmi yollardan, açıktan ve meşru yollardan kötü adamlara direnen gazeteciler portresi çizilir. Bu da ABD'de Irak Savaşı'na yol açan sahte belgelerin anonim kaynaktan gelmesinin etkisiyle araştırmacı gazetecilikte "anonim" kaynaklara artan güvensizliğin bir etkisi olarak yorumlanabilir.

4.13. İdeal Kahramanların Yolculuk Analizi

Filmde Baron Bütünsel Özne ve Katalizör kahraman, Spotlight ekibi de Arayan Özneler ve kahramanlar olarak tanımlanmıştı.

Bu noktada Campbell ve Vogler'e göre yolculuk analizine bakıldığında kahramanlar belirli özellikler taşımaktadırlar. Campbell, kahramanın, yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliliği bulunan, olağan insani biçimlere ulaşmış, kadın ya da erkek (1968/2010: 30-31) olduğunu belirtir. Baron filmde, yabancı, Katolik bir kentte Yahudi, hegemonik sınırlamaları kabul etmeyen, dışlama tehdidinde bulunan kasabaya karşı adaletsizlik üzerine gitmeyi görev edinen Katalizör ve aykırı/sistem dışı bir kahramandır. Baron, tüm bu özellikleriyle aynı zamanda filmde, basının kamu için "hayati rolü"ne yönelik özgür basın mitinin vücut bulduğu "ideal kahraman"dır. Maceranın başında, Spotlight ekibi de kendi şehirlerinin temel unsurlarından Katolik inançla yetiştirilmesine rağmen Şu anda "Katolik oldukları pek söylenemeyeceğinden"¹¹⁰, kasabanın kurallarını reddeden ve onun sınırlamalarıyla çatışarak onları reddebilecek ve ana ilkeleri "doğru tarafta yer almak"¹¹¹ olan kahramanlardır. Bu nedenle onlar da her ne kadar resmi kahramanlar olsalar da aykırı-sistem dışı kahraman özelliklerini de

¹¹⁰ Kurbanlardan Saviano, Spotlight ekibine Katolik olup olmadıklarını sorunca Robby, "Şöyle özetleyelim: Hepimiz Katolik yetiştik ama Şu anda pek Katolik olduğumuz söylenemez" der.

¹¹¹ Filmde, seyircinin Mike ile ilk tanıştığı sahnede Mike, telefondaki kaynağa "Doğru tarafta yer almak için sana bir saat veriyorum" der. Robby, istismarları sorduğu arkadaşı Sullivan'a "Doğru tarafta yer almak istemez misin?" diye sorar.

barındırırlar. Robby, Boston'da doğup büyümüş, kentin üniversitesinden mezun olmuş, bu nedenle toplumun seçkin tabakasından olan, bu kesimlerden birçok kişiyi tanıyan, yani seçkin grubun içinde olan ve bu nedenle zamanında istismar vakası doğru göremeyen eksik kahramandır. Mike, yerinde duramayan, hızlı konuşan, kıvrak zekaya sahip, sorgulayıcı ve riskli konuları ele almayı seven maceraya hazır gazetecidir, tek ihtiyacı doğru rehberdir. Ekibin tek kadın muhabiri Sacha, sakin, zeki, araştırmacı bir gazetecidir. Kaynaklarına yönelik kıvrak soruları dikkati çeker ama Rezendes'in aksine duygularına hakim olabilen soğukkanlı yapıya sahiptir. Yeni haber konusu arayan, maceralara açık bir kahramandır. Matt, ekiple uyumlu, her maceraya hazır karakterdir.

Campbell ve Vogler'in kahramanın yolculuğu açısından *Spotlight*'ta, bu araştırmacı gazeteciler, mütevazı ve normal bir hayatları içinde, meşrulaştırılmış baskıyı içselleştirmemiş, sistemin çarklarına girmemiş ve genelde sistemi dışlayan yabancı, aykırı/sistem dışı kahraman bir rehber (Baron) tarafından kiliselerdeki cinsel istismar vakaları konusunu araştırma noktasında "maceraya" çağrılır. Macera sırasında kahramanların önünde engeller (Kardinal, avukatlar, üniversite, toplumun kendisi) vardır. Ancak "kahraman rehber" ile yola çıkan Spotlight, basın yapması gereken "özü"ne dönerek, sistemin parçalara böldüğü ve günlük akış içinde kaybolunmasını sağladığı şeyleri bir araya getirerek, filmin sonunda adı gibi parçalara ışık tutar ve parçaların bütüne dönüşmesini sağlar. Böylelikle kahramanlar sonunda zafer kazanır. Ekip, konunun sadece bir veya birkaç papazla sınırlı kalıp üzerinin kapatılmasını önleyip Baron'ın rehberliği ve sonrasında Robby'nin ısrarı üzerine sistemin üzerine gitmesiyle Boston'da 86 papazın cinsel istismarcı olduğunu ortaya çıkararak ve bunun sistematiğine, Kilise'nin kurumsal olarak bundan haberdar olduğuna dikkati çekerek hem kentte hem de aslında tüm ülke ve dünya genelinde bu konudaki bakışı etkiler ve değişimi getirir. Bu da Boston'daki avukatlar ve kurbanların kahramanların mücadelesi sonrasında karanlıklarından ve üç maymunu oynamaktan çıkmasıyla verilir. Öncesinde sistemi koruyanlar müttefikliğe geçerken, kurbanlar konuşmaya başlayarak özgürleşir. Artık zincirler kırılarak herkes adalet için adım atar. Bunun en güçlü temsili de skandaldan sonra gazetenin susmayan telefonlarıyla verilir. Basın bu şekilde Kilise'nin sarsılmaz hegemonyasını ve erkeklerin iktidarını kırar, halkın bunu sorgulamaya başlamasını sağlar. Özetle, kahramanlar, hegemonyanın tüm

tutsaklarını, yani sadece istismara uğrayanları değil tüm kasabayı kurtarmayı ve özgürleştirmeyi başarır. Böylece Campbell ve Vogler'in aşamalarındaki "iki dünya liderliğini" ve "özgürlüğü" elde ederler.

Ancak kahramanların Campbell'in aşamalarında ortaya koyduğu diğer kahramanların aksine maceraları tamamlanmaz. Çünkü gazeteciliğin doğası gereği haberler bitmez, her haber yeni haberi getirir. Bu yolculukta, hegemonik sistemlerin baskılarının aşılması olmadığı ama bunun için bir "kahraman"ın gerektiği ve bunun da çoğunlukla "özgür basın" olacağı yönünde mitler üretilir ve pekiştirilir. Bu noktada *Spotlight*, kahramanların maceralarının tamamlanması haricinde Campbell'in de kahraman mitine oturur. Karakterler açısından da Baron, filmin sonunda galip gelenin özgür basın, kamunun çıkarları olduğunu simgeler. Robby, yanlışlarını tamir etmesi ve "kral rehber"in onayını almasıyla eksik kahramanlıktan ideal kahramanlığa geçer ve popüler kültürün özgür basın miti olumlanır, pekiştirilir ve yeniden üretilir. Diğer kahramanlar da içsel yolculuklarında dönüşür.

Campbell, mitlerde olayların "fantastik ve gerçek dışı" olduğunu ifade eder. Bu nedenle yazara göre mitler, "fiziksel değil psikolojik zaferleri temsil ederler. Efsane gerçek bir tarihsel kişi üzerine olsa bile, zafer dolu eylemler yaşam benzeri değil, düş, benzeri tasvirlerle aktarılır" (1968/2010: 41). Ancak, film sahneler, mizansen, çerçeveleme ve renk seçimleriyle mitik söylemin "fantastik ve gerçek dışı" atmosferini kırar. Gerçek olaylara dayanan filmde çekimler ve atmosfer gerçekçidir, kamera genelde sabittir, göz hizası çekim düzeyinde kalır. Filmde ışık gölge oyunlarına rastlanmaz. Genellikle belgesel formatında geniş açı veya röportaj çekimlerinde daha çok rastlanılan, bir kişinin arkadan kameranin kenarına konumlandırılıp diğer kişinin bel çekiminde verilmesi şeklinde süregider. Filmde, yakın plan çekimlere özellikle de yüzü kaplayan çok yakın çekimlere çok nadir rastlanır. Bu da bize filmde görsellikten çok olayların akışına ve diyaloglara vurgunun yapıldığını gösterir. Ayrıca, belgesel tarzı genel ve röportaj tarzı orta çekimler filmdeki "gerçek olaylara dayanma" ve gerçeklik algısını da artırmakta, karakterleri daha çok kişileştirmekte, hatta özellikle orta çekimlerde seyirciyi sahnenin doğrudan bir parçası, çekimleri izleyen diğer bir muhabir haline dönüştürmektedir. Bu noktada filmde kullanılan renkler doğaldır, özellikle gazete

binasının çekimlerinde ortam aydınlık sunulur, mitik dünyanın sunduğu aşırı canlı renkler, tılsımlar, düşsel anlar yoktur. Benzer şekilde, gerçeklik algısını en üst seviyeye çıkarmak ve seyircinin görsellikten çok olaylara odaklanması için sahne dizaynında gerçekçi, sade ve doğal ortam atmosferi yaratılır, gazete ortamı sunulur. Bu noktada kahraman ve yolculukları da bize masaldan çok gerçekçilik sunar. Nitekim, meseleleri eleştirel bir yaklaşımla ele alan film teorisyenlerine göre gerçeklik Hollywood filminde baskın bir ideoloji ve sinema üslubudur; hayatı taklit eder, bunun için de belli bir toplumdaki hayatı ve karakterleri yansıtmak gibi teamüllere, gerçeklik efekti yaratan düz kurguya ve gerçeğin bir resmini oluşturmak için “gerçekçi” karakterler, ortamlar ve anlatılara başvurur (Kellner, 2013: 31). *Spotlight*’ın sinematografik yapısı da buna uygundur.

Greimas açısından da “kral kahraman” konumundaki Baron, merakı, bilgisi ve arkasındaki güçlü şirket yapısıyla, istek, güç ve bilgi kipinin hepsini elinde tutan ve göndericiye veya dönüşüme ihtiyacı olmayan bir Özne’dir. Zaten kendisiyle sözleşmesi olan, Edinç evresini halihazırda aşmış Özerk Özne’nin tek ihtiyacı “okuyucu için kendilerini hayati kılmak” hedefini gerçekleştirecek bir Edim evresidir. Bunun için de yeni haber arayan Arayan Özneler olarak Spotlight ekibi için Gönderici vazifesini görür. Arayan Özneler, “istek” kipine sahiptir ve Gönderici olarak arkalarında Baron ile simgeleşen gazetenin gücü bulunduğu için “güç” kipleri de onlarda mevcuttur. Bu yeni yolda ihtiyaçları olan tek şey “bilgi” kipidir. Ancak bu Arayan Özneler için sadece bilgi değil, gerçek bilgi, saf bilgi arayışı içinde olan öznelerdir. Bu nedenle Baron ile sözleşme evresini yaptıktan sonra, filmin haberin yazılmaya başlandığı sahneler kadar uzun bir Edinç evresi yaşadıklarını görürüz. Bu süreçte ellerindeki basın “gücü”nü de en doğru ve dürüst şekilde kullanırlar. Bu Edinç evresi, 11 Eylül saldırıları gibi dış engelleme yüzünden Araf’a da sürüklenir ama sonunda Arayan Özneler, tam bilgileri, hiçbir eksik ve kusur kalmadan, saf ve gerçek haliyle elde ederek, Edim Evresini bunları haberleştirerek geçirirler. Arayan Özne’nin istek, bilgi ve güç kipini doğru kullandıkları için Tanınma ve Yaptırım evresine geçtiklerinde, susmayan telefonlarla imgelenen kurbanların onlara güvenleri sayesinde Tanınma’nın en zirvesini yaşarlar. Böylelikle Özerk Özne’ye dönüşen ekibin, izyencesinin sadece yaşadıkları kentte değil, ABD ve tüm dünya genelinde kurbanların seslerini yükseltmelerini sağlamasıyla, ödülleri de gerçekleri ortaya çıkarmanın onuru ve

gururu olur. Filmin sonunda çalan telefonlarla onlar artık Özerk Özne olarak kurbanların sesi ve yol göstericisi olmaya devam edecektir.

Spotlight kahramanları, Lule'un kahraman arketipini de en ideal şekilde yansıtır. *Spotlight* kahramanları, topluma, çocuklara ve kurbanlara yönelik takınması gereken doğru tavrı ve yanlışların üzerinin örtülmek yerine ortaya çıkarılması gerekliliğini ve bu konuda toplumun cesur olmasının önemini hatırlatarak, Lule'nın belirttiği gibi "mevcut sosyal değerlerin vücut bulduğu", "toplumun kendi temel değerlerinin, ideallerinin kişileştirildiği" karakterler olurlar. Bu noktada gerçek hayattaki gazetecilere mesajlar açısından *Spotlight* kahramanları, meslek "idealleri"ni, gazetecilikte profesyonelliğin nasıl olması gerektiğini en doğru şekilde yansıtır. Toplumsal mesajlar bağlamında ise *Spotlight* ekibi insanlara, kahraman arketipinin mesajına uygun olarak sonuna kadar gittiklerinde "başarılı olabileceklerini, daha güzeline ulaşabileceklerini" hatırlatır, "mütevazilik, sıkı çalışma, cesaret, bilgelik ve bağlılık gibi toplumun ödüllendirdiği niteliklere dair örnek modeller" sunar.

Filmde Lule'un "İyi Anne" mitine de rastlarız. Lule, insan hikayeleri ve İyi Anne mitinin, bireylerin eylemlerinin sosyal hayat için önemli olduğu yönündeki inancı teyit ettiğini belirtir. Bireyler, gerçekte siyasi olarak güçsüzdür. Sosyal düzen belki siyasi partiler ve çıkar grupları tarafından baskılanmıştır. Ancak insan hikayeleri bireylerin farklılık yaratabileceğine dair kanıt sunar (Lule, 2001: 119). Filmde, istismara uğrayan çocukların genelde baba yokluğundaki ailelerin çocukları olduğu görülür. Bu ortamda anne de eksiktir, çünkü genellikle çocuklarıyla iyi ilgilenmeyen, uyuşturucu düşkün veya çok zayıf anneler imajı verilir. İyi anne mitinin, "insanlara, iyiliğin azaldığı dönemlerde bir iyilik modeli önerdiği" hatırlandığında, kurbanların acılarının, haykırıışlarının ve karşı çıkışlarının görmezden gelindiği bir dönemde bunları duyan ve dile getiren, onlara "anne" gibi sahip çıkan Sacha'dır. Sacha kurbanlara yaklaşımı, onların acılarına ortak olması ve onlar için savaşmasıyla yitik baba ve eksik anneyi dolduran İyi Anne mitini somutlaştırır.

Bu açılardan bakıldığında *Spotlight*, 2. Bölüm'de oluşturduğumuz yeni gazeteci kategorileri bağlamında, tüm bu yolculuk ve mitleştirmeler açısından ideal

Demokrasinin Savunucusu gazetecisi örneğini yansıtır. Filmin sunduğu bu gazeteci karakterinin özellikleri, diğer iki filmle de karşılaştırmalı olarak 4. Bölüm'de ele alınmaktadır.



BÖLÜM 5

FİMLERDE GAZETECİ İMAJI

Gerçek hayat krizleri ve siyasi durumlara yanıt bulmak için kullanılan mitler, tarih boyunca toplumsal kurallar ve işleyiş konusunda benzer örnek hikayeler sunup benzer arketip karakterler kullanarak krizlere yanıt vermiş, sosyal hayatın düzenini pekiştirmiştir. Günümüzde mitin üretildiği ve taşındığı araçlardan Hollywood, diğer konularda olduğu gibi gazeteciliği de filmlerde ele alarak mitler kurmakta, var olan mitleri pekiştirmektedir. Filmlerde inşa edilen mitlerin yanı sıra gazeteci karakterlerine yönelik tekrarlanan stereotipler ve kategorileşme de dikkati çekmektedir. Bu noktada filmlerde gazetecilerin yerleştirildiği arketip modelleri ile stereotipler, sinemada gazeteci imajını oluşturmada, böylelikle kitleler gözünde gazetecinin genel anlamda imajının şekillenmesine sinema da etki etmektedir.

Bu açıdan bu bölümde, ilk olarak, ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerde yapılan film çözümlerinde ortaya çıkarılan arketipler karşılaştırılarak genel değerlendirme yapılmaktadır. Böylece gazeteci imajının altındaki arketip modeller ortaya konmaktadır.

İkinci olarak da birinci bölümde alandaki geçmiş kategorileştirmeler revize edilerek oluşturulan yeni kategori (*Demokrasinin Bekçisi/Savunucusu* gazeteciler ve *Front Page* gazetecileri) bu üç film bağlamında incelenmektedir. Bu kapsamda ayrıca, bu üç film üzerinden filmlerdeki ortak gazetecilik stereotipleri de çıkarılmaktadır. Böylece sinemada gazeteci imajının temelindeki belirgin karakter özellikleri de belirlenmeye çalışılmıştır.

5.1. Filmlerin Arketipler Açısından Genel Değerlendirmesi

Çalışmada, önceki bölümlerde gazeteci karakterlerin yolculuğu, kahraman ve Arayan Özne bağlamında sahneler bazında ele alınmış ve belirli bir yolculuk perspektifi çizilmişti. Bu aşamalarda da karakterlerin belirli arketipler üzerine oturdukları görülmüştü. Bu bağlamda Campbell ve Vogler'in kahraman arketipi ve yolculuğu şeması, diğer kahraman filmlerinde olduğu gibi gazetecilik filmlerinde de

genel anlamda geçerlidir. Ancak bazı önemli farklılıkları da içinde barındırmaktadır. Ayrıca bu üç filmde gazetecilerin, Ray'den hareketle ve filmlerde gazeteci imajları üzerine çalışan Saltzman, Ehrlich ve Good gibi yazarların katkılarıyla resmi ve aykırı/sistem dışı kahraman tanımlarına ve Lule'un kategorileştirdiği yedi büyük mite uygun konumlandırıldığı görülmektedir.

Bu noktada, gazetecilik filmlerinde en çok görülen arketipler şunlardır: Kahraman, Anti Kahraman/Kötü Adam, Sahtekar, Günah Keçisi, İyi Anne, Rehber, Gölge, Biçim Değiştiren, Müttefik.

5.1.1. Kahraman

Tezdeki örneklem üç filmde, kahraman arketipi hem Campbell ve Vogler hem Ray hem de Lule bağlamında ortaya çıktığından, bu arketip ve inşa ettiği mitlerin her bir yaklaşıma göre değerlendirilmesi gerekmektedir.

- Campbell ve Vogler'dan hareketle kahraman arketipi

Campbell ve Vogler'in kahraman tanımına bakıldığında kahramanlar, gönüllü ve gönülsüzler, bir gruba bağlı olanlar ve yalnızlar, anti-kahramanlar, trajik kahramanlar ve katalizör kahramanlar dahil birçok türe ayrılırlar (Vogler, 1992/2009: 77). Bu noktada öncelikle filmlerdeki tüm ana karakterler genel "kahraman" kategorisine girerken, özelde *Spotlight*'ta Baron katalizör kahraman, *Nightcrawler*'da Lou anti kahramandır.

Spotlight'ta Baron ve Spotlight ekibi skandalı araştırma hevesleri, *Truth*'ta Mary'nin kendini mesleğe adanması, *Nightcrawler*'da Lou'nun – gerçek amacı gazeteci olmak olmasa bile – kendi isteğiyle bu işe adım atmasıyla incelenen gazetecilik filmlerinde gazeteci kahramanların hepsinin "gönüllü kahramanlar" olduğunu görülmektedir. Başka bir ifadeyle bu gazeteci kahramanlar Vogler'in belirttiği gibi "arzulu, aktif, dünden hazır, maceraya bağlı, kuşkusuz, her zaman cesurca ilerleyen, başkalarının telkinlerine gerek duymayan" kahramanlardır. Gazeteci kahramanlar, yalnız (*Nightcrawler*) veya gruba bağlı olurlar (*Spotlight*, *Truth*).

Kahramanların, herkesin öyle ya da böyle bir zamanlar yaşadığı evrensel nitelikleri, duyguları ve güdüleri olmalıdır: intikam, öfke, şehvet, rekabet, vatanseverlik, idealizm, kinizm ya da umutsuzluk gibi (Vogler, 1992/2009: 73). İdeal gazetecilerde evrensel niteliklerden daha çok vatanseverlik, idealizm (*Spotlight* ve *Truth*) ve bazen öfke (*Truth*) ortaya çıkarken anti kahramanlarda (*Nightcrawler*) daha çok şehvet ve rekabet ön plana çıkmaktadır.

Vogler'e göre kahramanlar hem evrensel hem de özgün olmalıdırlar, seyirciler gerçek insanlarla ilgili öyküler isterler (1992/2009: 73). Hem gerçek yaşamdan alınan karakterler hem de hayali gazeteci karakterleri çok yönlüdür ve bu noktada gazeteci karakterleri zengin perspektif sunarlar: Güven ve kuşkuyu, idealizm ile gerçekleri, kamuoyu çıkarları ile kendi duyguları arasında gidip gelmeyi aynı anda yaşarlar.

Vogler'e göre başlangıçta tüm kahramanlar "ego" olarak tanımlanabilir. Kahraman arketipi, egonun kimlik ve bütünlük arayışını simgeler (1992/2009: 71). Bu noktada kahramanın gerçekleştirmeye çalıştığı psikolojik görev, tüm bu aynı bölümleri, bir bütün olarak dengeli varlığa dönüştürmektir. Benliğine kavuşabilmek için kahraman, bunların tümünü taşımak zorundadır (Vogler, 1992/2009: 72). Kıran (1999) da bu durumu Arayan Özne, Doğruluk Öznesi ve Özerk Özne bağlamında ele alır. Bu durum üç filmde gazeteci kahramanın arketipinde ilginç unsurlar ortaya koyar.

Spotlight'ta, Sacha Pfeiffer, Mike Rezendes, Robby Robinson'da egonun kimlik ve bütünlük arayışı vardır, Baron'da ise ideallik söz konusudur. Ancak yine de Sacha, Mike, Robby ve Ben'de ego keskin seviyede değilken, gazetecilik sınırları içinde kendini bulma ve bütünlük arayışını gösterir. Mike, yolculuğunda toplumun daha yüksek çıkarları için egosunu ve sabırsızlığını bastırması gerektiğini öğrenirken, Robby ve Ben, seçkin hayatlarının içindeki önyargılar ve gözlerini kapatmışlığı aşmayı ve otoriteye ve sisteme daha sorgulayıcı yaklaşmayı öğrenir. Sacha da kendi öznelliğini ve cesaretini daha çok kazanır. Böylelikle her biri Özerk Özne'ye dönüşür.

Truth'ta ise daha farklı tablo söz konusudur. Filmde Mary Mapes'in egosunu konuşma üslubu, üstten bakışı, sert tavırlarıyla ve Bush yönetimine dair alaycı

ifadelerle görürüz. Bu ego ona çöküşü getirir. Kahramanın kimlik ve bütünlük arayışı, onun zaafalarını perçinleyerek yanlışlara sürüklenmesine neden olur. Bu nedenle filmin sonunda Mary'nin yolculuğunda öğrenmesi gereken, egosunu yenerek kimlik sorununu çözmek olur ancak bunu zorlu ve yenilgiyle dolu yolculukla yapmak zorunda kalır. Bu nedenle Mary, Özerk Özne yerine Doğruluk Öznesi'ne dönüşür.

Nightcrawler'da ise Lou Bloom, anti kahraman olarak tamamen egodan ibarettir. Yolculuk ona egosunu aşmasını sağlamak yerine başarıyla birlikte daha yüksek ego getirir, egosunun daha güçlü ve yenilmez hale geldiğini görürüz. Bu durum polis karakolundan çıkış sahnesinde ve yeni elemanlarına vaaz verirken tavrında somutlaşır.

Vogler'e göre Aristoteles'in trajedi teorisinde, trajik kahramanların ortak kusurunu hatırlatır. Eninde sonunda felaketlerine neden olacak bu trajik kusurun en yaygını, gurur ya da kendini beğenmişliktir (1992/2009: 149). *Truth*'ta gurur ve kendini beğenmişlik kahramanın felaketine yol açarken, *Nightcrawler*'da tüm bu kodlar kırılır ve kendi beğenmiş Lou, felakete uğramak yerine "ilham kaynağı" olarak yükselir.

Macerada her kahramanın hem içsel hem de dışsal sorunlara ihtiyacı vardır (Vogler, 1992/2009: 144). Vogler'e göre bu ilginç kusurlar da bir karakteri daha insani kılar çünkü ruhsal kuşkularını, hatalı düşüncelerini, geçmişin suçluluk duygusunu ya da travmasını veya gelecek korkularını yenmeye çalışan bir kahramanda kendimizden bir parça buluruz. Zayıflık, eksiklik, tuhafılık ve kötü alışkanlıklar, bir kahraman ya da karakteri hemen daha gerçekçi ve çekici kılar (1992/2009: 76). Bu bağlamda gazeteci kahramanların Yunan mitolojilerindeki gibi mükemmel çizilmediğini görürüz. *Spotlight* kahramanlarından Mike sinirlerine hakim olamayan sabırsız biridir, Robby elit kesimin içinden geldiğinden sistemin yanlışlarına entegre olmuştur ve gazetecilikteki sorgulama ve olayların üzerine gitme fonksiyonunu zamanında yerine getirememiştir, Ben, Katolik olmasından dolayı olaylara önyargılı yaklaşmıştır. Ancak Baron daha ideal ve mitolojiye uygun bir "yarı Tanrı" imajı çizer. *Truth*'ta Mary, güçlü gazeteci olmasına rağmen iç dünyasında Gölge Baba'nın etkisiyle kırılgan, sorunlu ve karmaşa içindedir. O yüzden içsel sorunu zorba ve baskıcı babasıyla, dışsal sorunu baba imgesinin

vücut bulduğu Gölge İktidar olan Bush yönetimiyledir. Ama yine de tüm bunlar gazeteciyi yolculuğun sonunda insani ve daha güçlü yapar. Bu bağlamda kahraman gazeteciler, filmler aracılığıyla mitleştirilirken tüm yanlış ve hatalarına rağmen ve bunlarla birlikte idealleştirilmekte ve eksiklikleri ile hataları karakterlerinin parçası olarak normalleştirilmekte, meşrulaştırılmaktadır. *Nightcrawler*'da ise Lou'nun içsel sorunu iş bulmak, hayata tutunmak iken medya sektörüne girdiğinde dışsal sorunu önüne çıkan her şeyi yok edilmesi gereken düşman görmesidir. Anti kahramanın gece solucanlığı, canavarlığı ise seyircide insani bulunabilecek kusurlar değildir. Bu nedenle de filmde seyircinin Lou ile özdeşleşmesinin önüne geçilir. Anti kahramanların macera sonunda zafer kazansa da aslında "aşağılanması" gereken karakterler olduğu vurgulanır.

Vogler'e göre kahraman kavramı ayrıca, temelde kendinden ödün vermeye ilişkilidir. Kahraman, başkaları için kendi gereksinimlerinden ödün veren kişidir, tıpkı sürüsünü korumak ve ona hizmet etmek için fedakârlık yapan çoban gibi (1992/2009: 71). Bu noktada Vogler'e göre en etkili kahramanlar, fedakârlık deneyiminde bulunanlardır. Filmlerdeki ideal gazeteciler en üst düzeyde fedakarlıklara girişebilecek toplum için kendilerinden, ölüm olmasa bile özel yaşamlarından vazgeçen gazeteci imajıyla yüceltilirler ve mitleştirilirler. Bu özelliğe *Spotlight* kahramanlarında ve *Truth*'da rastlarız. *Spotlight* kahramanları kurbanların yaşadıklarını ortaya çıkarmak için gece gündüz çalışırlar. Mike'ın eşi ile arası bozulmuş, başka bir evde çok kötü koşulda yaşamaktadır ancak Ben ona sorduğunda "Hallededeceğiz ama sadece şu anda zamanımız yok" yanıtını verir. Matt, mahallesindeki istismarcı papaza rağmen ailesine konuyu söyleyememenin ağırlığını taşır. Benzer şekilde Sacha, koyu Katolik anneannesini üzeceğini bilmesine rağmen kendi kişisel yaşamından ödün verip toplum için, kurbanlar için çalışır. Baron, kendini toplumsal çıkarlara adanmış bir gazetecidir, farklı eyaletlerde yöneticilik yapar, evlenmemiştir ve tüm hayatı gazetecilik üzerine kuruludur, yani bir anlamda kahraman toplumun çıkarları için kendi özel yaşamından fedakarlık yapmıştır. Dolayısıyla *Spotlight*'ın kahramanları kendinden, kendi mutluluğundan, evliliğinden ödün verip kurbanları "kurtarmak" için çalışan kahramanlardır. *Truth*'ta da Mary, kendi evinden uzakta, çocuğu ve eşiyle yeterli vakit geçirmeden kamu yararına bir başkanla ilgili sorulara yanıt aramaktadır. Bu durum, eşinin "Yürüyüş yapalım mı?" sözlerine her seferinde hayır yanıtını verip evine yeni gelmesine

rağmen zamanını hala çalışma odasında geçirmesiyle sembolleştirilir. *Nightcrawler*'da ise Lou, kahramanların olması gereken özelliklerin tersini sembolize eder. Lou, kendinden ödün vermek bir yana tamamen kendi için, işini yükseltmek için herkesi harcayıp öldürebilecek noktada cani biri olarak ortaya çıkar. Lou'nun kimliğinde beliren fedakarlık ve kendinden ödün verme değil, kendini sonuna kadar yüceltmedir.

Dolayısıyla Campbell ve Vogler'in kahraman arketipine baktığımızda filmlerimizdeki gazeteci kahramanların hem bu arketipe uydukları hem de yer yer bu kodlamayı aşarak kırdıkları görülmektedir.

- Resmi ve aykırı/sistem dışı kahraman

Ray, Hollywood yapımlarında "resmi" veya "aykırı/sistem dışı" kahraman mitinin işlediğini belirtirken Saltzman ve Ehrlich bunun gazetecilik filmleri için de geçerli olduğunu kaydeder. "Resmi" gazeteci, dürüst ve saygılı, ortak iyilik için çalışan toplum içinde saygın, kendini kamu yararına adanmış, sistem içinde kalarak sistemin yanlışları üzerine giden, etik değerlere sonuna kadar uyan, kendi kariyerlerini yükseltirken toplumun daha iyi hale gelmesi noktasında kamu hizmetinden yana olan kişilerdir (Ehrlich, 2004:8; Ehrlich ve Saltzman, 2015: 1292). "Aykırı/sistem dışı" gazeteci ise toplumdan çok kendi kurallarına göre yaşayan, otoriteyi küçümseyen, dünyayı özellikle de hükümet ve büyük şirketleri yozlaşmış gören, duruşunda kararlı, bağımsız, resmi değerler ve kurallara karşı şüpheci, biraz daha toplumdan ve sistemden dışlanmış hisseden, sisteme ve mevcut sektörel düzene şüpheyle yaklaşan (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc-391 ve 1292; Ehrlich, 2004:8) gazetecilerdir.

Bu noktadan bakıldığında, *Spotlight* kahramanları ile *Truth*'ta Mary, bir yandan film bağlamında aykırı/sistem dışı kahramanın özelliklerine yakın olsalar da aslında hem resmi hem de aykırı/sistem dışı kahraman arketipini aynı potada eritirler. *Spotlight*'ta Baron ve Spotlight ekibi resmi kahraman gibi toplumca saygın, sistemin içinde kalarak sistemin yanlışları üzerine giden, etik değerlere sonuna kadar uyan, kamu çıkarlarından yana olan gazetecilerdir ama aynı zamanda tıpkı aykırı/sistem dışı kahraman gibi toplumdan ve sistemden biraz dışlanmış (elit

olarak Robby hariç) veya kendini sisteme uzak hissedenden (Katolik inançları zayıf) veya sistemin tamamen dışından (Yahudi, Bostonlu olmayan) gazetecilerdir.

Benzer şekilde *Truth*'ta Mary, toplumda saygın, sistem içinde kalarak sistemi araştıran, kamu çıkarları için kendi özel hayatını geri plana atan resmi gazeteci gibi görünürken, kendi içinde bağımsız, resmi değerlere ve kurallara karşı şüpheli, sistemi “şikeli” ve “zorba” bulan, kendini mevcut sistemde Gölge Baba'dan kaynaklanan dışlanma içinde hissedenden, bu nedenle de olaylara daha duygusal bakabilen aykırı/sistem dışı kahramandır. Ancak sistem, kahramana sınırlar koyar ve en ufak açığında onu yok edebilir. Nitekim Mary için de sınırları aştığında sistemden atılması sonucunu doğmuştur. Mary'de iktidar, basın ve hatta toplumun bir araya gelmesiyle sistem, çarklarında kahramanı eriterek, onu kendi çıkarları ve siyasi görüşü için her şeyi yapabilen, mesleğin tüm ilkelerini ayaklar altına alan “kötü adam” konumuna yerleştirir.

Ehrlich ve Saltzman'ın belirttiği gibi her iki tür gazeteciler bazı ortak özellikleri barındırır ki bunlar gazeteci kahramanın kendi kendine yeten (*Spotlight, Truth*), bağımsız ruha sahip (Baron, Mary, Mike Rezendes, Sacha), adaletsizlik karşısında öfkeli (Mike Rezendes, Mary), oyunun kurallarına göre oynanması noktasında onurlu (Kardinal karşısında Baron, panel karşısında Mary), kendi başarılarında böbürlenmeleriyle değil azimleri ve girişimcilikleriyle (*Spotlight, Truth*) diğerlerinden ayrılan gazetecilerdir.

Kahraman gazeteciler için günün sonunda önemli olan hangi etik bedel ödenirse ödensin doğrunun yanlışa üstün gelmesidir (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc-366-372). *Spotlight* gazetecileri, kentin kutsal inancının sarsılacağını bilmesine rağmen doğruların ortaya çıkmasını sağlar. *Truth*'ta Mary, işini ve kariyerini kaybetmesine rağmen kendi doğrularından vazgeçmeyerek panel karşısında dik başlı durmayı sürdürür.

Kahraman gazeteciler, “gerçeklerin peşinde kendini düşünmeden, özverili şekilde koşan, güçlünün karşısında duran ama aynı zamanda kendi kariyerlerini ileri taşımak yönünde hikayenin peşinden giden” (Ehrlich, 2004:11) gazetecilerdir. Böylelikle hem “resmi” hem de “aykırı/sistem dışı” kahraman gazeteci, meslek ve

toplum için rol model sunar. Bu unsurlar aynı şekilde hem *Spotlight* hem de *Truth* filminde kendini gösterir.

- Lule'dan hareketle kahraman

Lule'un (2001: 82 ve 100) kahraman arketipi, birinci bölümde ayrıntısıyla ele alındığı gibi, toplumun kendi temel değerlerinin, ideallerinin vücut bulduğu bir kahramandır. Bu noktada da mütevazılık, sıkı çalışma, cesaret, bilgellik ve bağlılık gibi konularda topluma örnek model sunar. Bu arketip, bireylere, başarılı olabileceklerini, daha iyiye ulaşabileceklerini hatırlatır; sıkı çalışmanın, nezaketin, kendini feda etmenin ve çalışmanın başarı getireceğini gösterir.

Gerçek gazetecilere mesajlar açısından *Spotlight* kahramanları, meslek ideallerini ve profesyonelliği en iyi şekilde yansıtarak rol model olurken, *Truth*'un Mary'si ise gazetecileri hatalar ve soru sormanın ve sorgulayıcı olmanın önemi noktasında uyarır.

Toplumsal mesajlar bağlamında ise *Spotlight* kahramanları, hegemonyayı ve tahakkümü kırarak, topluma adaletsizlik karşısında doğru duruş hakkında örnek model sunar. Böylelikle adalet, eşitlik, ayrımcılığa karşı çıkma, ezilenin yanında yer alma gibi toplumsal değerleri yansıtır. *Truth*'un kahramanı Mary ise zorbalıkla mücadelenin gerekliliği ve bireyin kendi özünden vazgeçmemesi noktasındaki değerleri temsil eder. Ancak bu noktada topluma, daha sorgulayıcı bakma ve tarafgirlikten uzaklaşma mesajı verir.

Bireysel mesajlar açısından da *Spotlight* ekibi insanlara, çok çalıştıklarında ve doğru yolda ilerlediklerinde başarılı olabileceklerini, daha iyiye ulaşabileceklerini anlatır; mütevazılık, sıkı çalışma, cesaret, bilgellik ve bağlılık gibi değerlerin ödüllendireceği söylemini yaratır. *Truth* ise bireylerin uzak durması gereken yanlışlara dikkati çekerek vatandaşları uyarır. Topluma sıkı çalışma, cesaret ve bilgeliğin yanı sıra sorgulama ve eleştirel yaklaşımın önemini hatırlatır.

Bu bağlamda Lule'un *Kahraman* arketipi ve onun taşıdığı mitlerin, bu üç filmdeki gazeteci kahramanlar için gerek basına yönelik gerekse toplum ve bireye yönelik mesajlar açısından geçerli olduğu söylenebilir.

5.1.2. Kötü Adam (Anti Kahraman)

Filmlerde “kötü adam” mitlerinde gazeteci, “kötü niyetli ve yalancı olarak karanlığın ejderhalarının ajanı”dırlar (Ehrlich ve Saltzman: 2015, loc-172). Anti kahraman ve kötü adam olarak gazeteciler yine “resmi” veya “aykırı/sistem dışı” özellik taşıyabilir. Örneklerde bu kategoriye *Nightcrawler*'un anti kahramanları girer.

Filmde Lou, “sadece kendisi için var olan, haberi yakalayabilmek veya para kazanmak için masumlardan yararlanan” (Ehrlich, 2004:9) “aykırı/sistem dışı” kötü gazetecidir çünkü amacına ulaşmak için “her şeyi yapabilir, mesleğin tüm ilkelerini ve saygınlığını ayaklar altına alabilir” (2004:9). Lou, “karanlığın ejderhalarının ajanı”dır; etik kuralları hiçe sayarak gece gündüz çalışıp amacı yolunda her şeyi deneyebilen sahtekar gazetecidir. Bu “aykırı” kötü gazeteci için kendi yükselmesi ve geleceği dışında önemli başka değerler yoktur. Film, meslek dışından gelen aykırı kötü gazeteci üzerinden nasıl tüm basın değerlerinin yok edildiğini, sektörün vahşi mücadele alanına dönüştürüldüğünü, haber için cinayet, gerçekleri çarpıtma dahil nasıl her şeyin mubah hale getirildiğini ortaya koyar.

Medyanın resmi gücünün sorunsallığını ve tehlikelerini ortaya koyan “resmi” kötü gazeteci ise resmi ahlaksızlığı ve boyun eğdirmeyi temsil eder ve “medya” için çalışırlar (Ehrlich, 2004:9). Buna en güzel örnek de *Nightcrawler*'da Nina'dır. Medyanın gücünün sorunsallığını, gerçekleri nasıl farklı senaryolara dönüştürdüğünü, reyting ve kazanç uğruna halkın basın tarafından nasıl yönlendirildiğini Nina sembolize eder.

Ehrlich ve Saltzman'ın belirttiği (2015: loc-372) ve *Nightcrawler*'da somutlaştığı gibi ister “resmi” ister “aykırı/sistem dışı” kötü gazeteci olsun bu karakterlerin “hiçbir etik kaygısı yoktur, boş ve kendini beğenmiş olarak kendilerini övmeyi severler, basının kendi sosyal, ekonomik, siyasi ve kişisel amaçları için kullanan zorba, tacizci, züppe, hain, sinsî, dolandırıcı, narsist ve parazitlerdir, kamuoyu onları ilgilendirmez ve bu nedenle kamuoyunun güvenini ve himayesini devamlı kötüye

kullanırlar. Bilgiyi tehdit için kullanarak veya yok ederek kamuoyunun bilme hakkını gasp ederler". Bunun yanında filmde, hiçbir özel vasıf gerektirmeyen işçilik için bile inşaat sektöründe "hırsızları işe almama" ilkesini güdülürken "demokrasinin bekçisi" olduğu, "dördüncü kuvvet" olarak nitelendirilen ve kamuoyu yerine kamunun haklarını gözetmesi beklenen bir sektörün iş ahlakı, bilgisi ve eğitimi bulunmayan sahtekarları sadece ve sadece ticari kaygılarına hizmet edebilme vasfını göstermesi nedeniyle kabul ettiğine yönelik çok keskin bir eleştiri sunulur. Bu da aslında günümüzde basın sektöründeki çarpık "profesyonelleşmesine" getirilen ciddi eleştiridir.

5.1.3. Kadın Kahraman

Öztürk, sinemada kadın olmayı, "çoğu zaman anlaşılması zor, edilgen, bağımlı ve cinsel bir nesne olmak, kimi zaman da bağımsız, özgür ve güçlü bir kadın olmak anlamına gelir" şeklinde tanımlar (2000: 221). Örneklerdeki üç filmde kadın karakterler ister kahraman ister anti kahraman olsun bağımsız, güçlü ve özgür karakterlerdir ancak Hollywood'un kadına yönelik bazı kalıplarına da hala sıkışmış görünürler.

Spotlight'ta *Boston Globe*'un yönetiminde en üst noktalarda erkekler yer alır. Filmde, gazetede kadınlar daha çok erkek gazetecilerin işlerine yarayan bilgileri arşivden toplayan, onlara getirenler ve sekreterler gibi gazetecilik açısından ikincil görev sahibi kişilerdir. Çoğu bölüm editörü erkektir ve *Spotlight* ekibinde de sadece bir kadın bulunmaktadır: Sacha. Bunun yanında filmde Sacha'nın elinde kurbanlara yardım etmede güçlü bir silah, *fallik* nesne vardır: Kalem. Dolayısıyla kalemin gücüne sahip kadın kahraman güçlüdür. Sacha ayrıca, Öztürk'ün belirttiği (2000: 74) Hollywood'un kadını ev ile işi arasındaki gerilime ve sonrasında aşk veya evi seçmeye zorlayan kalıplarını kırar. Filmde gazeteci devamlı çalışsa da evi ile işi arasında veya eşi ile işi arasında bir dengesizlik yaratılmaz ve kadın kahraman her ikisini de yürütebilir olarak sunulur.

Truth'ta Mary de güçlü bir karakterdir. Ekibin temel unsurudur ve erkeklerin dünyasında dik, kararlı ve güçlü duruşuyla varlığını belli eder. Ancak filmde, hayatında işin öncelikli hale gelmesi durumunda kadın kahramanın "eksik anne"

olduğu söylemi de kurulur. Kadın kahraman ancak işinden çıkarılıp ev ortamına tamamen döndüğünde çocuğuyla ilgilenen “gerçek” anne olabilir. Bu noktada *Truth*, kadın kahramana dair Öztürk’ün ortaya koyduğu bazı kalıpları kırarken (kadını ev-iş, aşk-iş arasında seçim yapmaya zorlama, nesne olma) bazıları geçerliliğini sürdürmeye (kadının evcilleştirilmesi ve egemenliğin erkeğe geçmesi) devam eder.



Resim 5.1. *Truth*'ta filmin başında Mary, oğluyla röportaj yaparak diyalog kurar, sonunda oyuncaklarla oynayarak

Nightcrawler'da Nina, güçlü bir kadındır ama klasik Hollywood söylemine uygun olarak işiyle evli olduğundan yalnızdır, aşkta kaybetmiş bir kadındır.

Bunun yanında gazetecilerin filmlerdeki imajlarını inceleyen yazarlar genelde filmlerde, kadın ve erkek gazetecilerin genellikle eşit koşullarda çalıştığı yönünde imajlarının sunulduğunu belirtir. Örnekteki filmlere genel anlamda bakıldığında bu söylemlerin devam ettirildiği görülür. Ancak Good, kadın gazetecilerin filmlerde daha çok erkeksileştirildiği üzerinde de durur. Ancak bu noktada son yıllardaki bu filmlerde bu mitte kırılmalar yaşandığı ortaya çıkar.

Good'a göre, filmlerde gazetecilik tamamen “erkek işi” olarak gösterilir ve kadınlar ancak bunun kenar işlerini yürütürler (1989:15). *Spotlight*'ta, ekipteki Sacha dışında gazete genelinde kadınların daha çok ikincil görevlerde (sekreterlik, arşivcilik) bu mit hem devam ettirilir hem de Sacha'nın güçlü karakter yapısıyla kırılır. *Truth* bu imajı tamamen kırar. Mary'nin yanı sıra Lucy, Betsy ve Mary üst görevlerde kadınlardır. Aynı şekilde *Nightcrawler*'da Nina sabah haberlerinin yönetmenliği gibi üst pozisyonda yer alır.

Ehrlich ve Saltzman'a göre popüler kültür filmlerinde kadın gazeteciler süregelen ikilem içindedir: Gazetecilikte başarı için zorunlu gösterilen erkeklerin içinde “erkeksi” olabilmek ile toplumun kadından beklediği annelik ve sempatiklik (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 1400). Sacha, filmin başından itibaren işine yoğunlaşmış

bir kadın olarak verilir. Giyimi sadedir, cezbedicilik ön plana çıkmaz, habercilikte fiziğini veya güzelliğini değil, kalemini kullanır. Evlidir ancak Sacha'yla ilgili duygusal sahneler göremeyiz. Bu yönüyle Good'un belirttiği erkeksiliğe yaklaşır ve filmlerdeki gazetecilere yönelik mitlerden kurtulamaz. Yine de Sacha, kadın gazeteciye yönelik "ayartıcı" veya "erkeksi" şeklindeki iki kutup arasında giden mitlerin dışına çıkar. Sacha, kadın kimliği, duruşu ve kadın hissiyatıyla bu iki zıt miti kıran karakterdir. Sacha, hegemonik erkeklığı, erkekleşerek hegemonyayı eline alarak veya ayartıcı kadın gazeteci olarak fiziğiyle bilgiye ulaşarak değil, entelektüelliği, kadın duygusallığı ve gazetecilik perspektifiyle yener. Böylelikle aslında Good'un belirttiği erkeksileşmeyi giyiminde görsek bile kaynaklarına yaklaşımı ve karakterinde göremememizle yok eder.

Truth'ta ise Mary'de "erkeksileşme" dikkati çeker. Filmde, davranış olarak katı ve otoriter olan Mary, kadınsı veya seksi sunulmaz, erkeklerle eşit koşullarda, zorlu şartlarda rahatça çalışabilir şekilde yansıtılır. Ancak filmin söylemine göre, kadın gazeteci zorda kaldığında cinsiyetçi söylemlere daha çok maruz kalır. Mary'ye yönelik internetteki yorumlarda "sürtük, cadı, şeytani" gibi ifadeler kullanılır. Mary'nin eşi, "Bu kadın Dan'i mahvetti diyorlar" der ki burada Mary'nin "ayartıcı kadın" şeklinde toplum tarafından şeytanileştirildiği görülür. Filmde, "feminist ajandası" olup olmadığına yönelik iddialar dile getirilerek, kadın gazeteciye yönelik toplumun cinsiyetçi yaklaşımı gösterilir. Panelin karşısına çıktığında "Tuvaleti kullanmak ister misiniz?" yönündeki teklif üzerine "O kadar kırılğan değilim" yanıtı, kadın gazeteciye yönelik cinsiyetçi yaklaşıma karşı çıkışı gösterir.

Bu noktada aslında filmin kendisi de aslında Mary'ye yönelik cinsiyetçi bakış sergiler. Bunu da daha çok yukarıda temel olarak değindiğimiz işi ile anneliği arasındaki gerilimde görürüz. Mary'nin sabah oğluna kahvaltı hazırladığı sahne bu konuda önemlidir. Telefonda, baş yapımcıyla konuşan Mary, oğlunun önüne kaseyi koymak yerine karşıdan iter. Kasenin içine gevrek boşaltan Mary, oğluna süt vermediğinin bile farkına varmaz. Böylelikle gazeteci annenin sabahının klasik bir anne gibi geçemeyeceği belirtilerek, diğer annelere göre daha "eksik" anne olarak konumlandırılır. Bunun yanında çalışırken çocuğuyla sosyalleşme şekli bile işiyle (oğlunun onunla röportaj yapması) ilgili olan Mary, ancak soruşturma nedeniyle mesleğini yapamadığı zaman anneye dönüşmeye başlar. Ancak çocuğu

için yeni yıl hediyesi olarak aldığı kamerayı paketlerken bile gözü televizyonda, yeniden seçilen Bush'un basın toplantısındadır. Bu nedenle oyuncağı paketleyemediğini bile fark edemez. Filmin sonuna doğru ilk kez oğluyula oyuncaklarla oynarken görülür çünkü o artık bir gazeteci değil annedir. Böylece kadın gazetecilerin ancak mesleklerinden ayrıldıklarında annelik vazifelerini tam yerine getirebileceği yönünde cinsiyetçi imajlar tekrarlanır.

Nightcrawler filminde de Nina kanalda yöneticidir ve kadınlar ile erkekler arasında eşit çalışma ortamı gösterilir. Ancak burada da yine kadın gazetecilerin erkeklere göre istismara daha çok maruz kaldığı vurgulanır. Lou, reyting ve işten atılma kaygısına sahip Nina'ya ahlaksız teklifte bulunma cüretini gösterebilir ve Nina da koşullarından dolayı buna göz yumar. Burada kadına yönelik baskı ve gizli şiddet vardır. Kadın kimliği açısından gazeteci kadın, sırf işini korumak ve başarılı olmak için ahlaksız teklife boyun eğer ki birçok Hollywood filminde sıkça sunulan bu olgu, burada tüm çıplaklığı ve etiksizliğiyle ortaya konur.

Dolayısıyla filmlerde her ne kadar kadın ve erkek gazeteciler arasında çalışma koşullarında eşitlik gösterilse de zor bir durumda kadın gazetecinin daha çok ezildiği, istismar, hakaret ve ahlaksızlıklarla daha çok karşı karşıya kaldığı ortaya konur.

Tüm bu noktalarda filmler, bir yandan Hollywood'un kadın kahramanlar mitini kırarken, bir yandan da devam ettirir.

5.1.4. Sahtekar¹¹²

Gazetecilik filmlerinde Sahtekar arketipi iki şekilde ortaya çıkar. Birinde filmin bağlamında ve söyleminde gazeteci Sahtekar'dır, ikincisinde diegetik dünyada (filmin öyküsü içinde) gazeteci Sahtekar konuma yerleştirilmiştir ama filmin söyleminde kahraman olarak konumlandırılır.

¹¹² İkinci ve üçüncü bölümde bu arketiplere ayrıntılı değinildiğinden kısa genel karşılaştırması bu bölümde yapılmaktadır.

Bu noktada *Nightcrawler*'da gerçek bir anti-kahraman/sahtekarın kahramanlığa yükselişini izlerken, *Truth*'ta gerçek kahramanın sektörü ve toplumu tarafından Sahtekar'a dönüştürüldüğü görülür.

Nightcrawler'da Lou, Sahtekar¹¹³ mitinin üzerine tamamen oturarak, sadece kendi çıkarları ve arzuları odaklı yaşayan, özünde "yarı canavar yarı insan" şeklinde bir karakter arketipi sunar. Ancak Lou, bu Sahtekar mitini sonucu itibarıyla kırar. Filmin sonunda Sahtekarlar cezalandırılırken ve toplumun dışına sürülürken Lou, zafer kazanır. Bu mitler temelde topluma belirli öğütler içerir ve Sahtekar mitinin mesajı, sahtekarların önüne geçmek için "sosyal kuralların gerekliliği"dir. Lou üzerinden yine de filmin genel söyleminde bu kuralların gerekliliği, yoksa yol açacağı felaketler hatırlatılır.

Truth'ta ise kahramanın toplumca sahtekarlaştırılması vardır. Bu arketip yaratımından da gerçek gazetecilere sahtekarlaştırılmamak için hangi hataları yapmamaları gerektiği konusunda mesaj verilir.

5.1.5. Günah Keçisi¹¹⁴

Lule'a göre, kötülüğü ve kabahati somutlaştıran Günah Keçisi, sosyal inanışları göz önünde bulundurmayan veya bunlara karşı çıkanların sonlarının ne olacağı konusunda dramatik hikaye sunar. Günah Keçisi, küçük düşürülür ve aşağılanır, bunlardan uzak durulması gerektiği insanlara iletilir. İnsanlar ve toplumlar, aslında birilerini suçlamak ve istismar etmek için günah keçilerine ihtiyaç duyarlar (Lule, 2001: 23). Filmlerde bu mit, gazetecilerin nasıl kendi sektörleri, toplum veya sistem tarafından Günah Keçisi haline dönüştürüldüğü şeklinde *Truth* filminde Mary ve ekibi üzerinden arketipleştirilir. Bu arketip gazeteci, sisteme yönelik sorunlu haber yaptığında toplum tarafından nasıl hedef alınacağını anlatır. Dolayısıyla iktidarlar tarafından hedef alınan tüm gazetecileri temsil eden bir arketiptir. Topluma da bu

¹¹³ Daha önceden açıklanmıştı ancak hatırlatma amaçlı olarak: Lule, Sahtekarın en karmaşık ve ilginç mitik figür olduğunu belirtir. Sahtekar miti, çoğu zaman yarı hayvan yarı insan şeklinde zalim ve aptal bir figür ortaya koyar. Sahtekar, duygusuzdur ve kendisine de diğerlerine de acı getirir. Lule'e göre Sahtekar devamlı, fiziki açlık, arzular ve şehvet peşindedir, dürtüleri üzerinde kontrolü yoktur, bir nevi anti kahramandır. Lou, bu noktada Sahtekarın tüm özelliklerine sahiptir.

¹¹⁴ Üçüncü bölümde bu arketipe ayrıntılı değinildiğinden kısa değerlendirmesi yapılmaktadır.

tür olaylara doğrudan egemen söylemler açısından bakmak yerine gazeteciye veya genel olarak diğer bireylere karşı Günah Keçisi mitinin de uygulanmakta olup olmadığına dair sorgulayıcı olma mesajı verir.

5.1.6. İyi Anne¹¹⁵

Lule, insan hikayeleri ve İyi Anne mitinin, bireylerin eylemlerinin sosyal hayat için önemli olduğu yönündeki inancı teyit ettiğini belirtir. Bireyler, gerçekte siyasi olarak güçsüzdür. Sosyal düzen belki siyasi partiler ve çıkar grupları tarafından baskılanmıştır. Ancak insan hikayeleri bireylerin farklılık yaratabileceğine dair kanıt sunar (Lule, 2001: 119). Bu miti *Spotlight* filminde Sacha üzerinden görülür. Gazeteci kahraman olmanın yanında bireysel eylemin gerekliliğine yönelik mitleri İyi Anne miti üzerinden taşır.

5.1.7. Rehber

Düşlerde, peri masallarında, mitlerde ya da senaryolarda karşılaşılan Rehber figürleri, kahramanın en büyük arzusunu gerçekleştirmek için vardır. Onlar, Kahramanlar Yolu'ndan ayrılmamayı başaran kahramanın dönüşeceği kişilerdir (Vogler, 1992/2009: 86). *Spotlight*'ta Baron aynı zamanda Rehber'dir. Baron, Spotlight ekibinin yakalamak istediği en büyük gazetecilik başarılarından birine sahip olmalarını sağlar. *Truth*'ta eksik Rehberler olarak Dan, Betsy ve Josh karşımıza çıkar, onların eksik yönlendirmesi Mary'yi yanlışlara götürür. Filmin sonuna doğru Mary'nin Rehber'e dönüşen eşinin mücadele etmesi gerektiğini söylemesi ve Dan'in gerçek Rehber gibi davranması sonucu kahraman pes etmez, mücadelesinde sonuna kadar gider, böylece kahraman da Rehber'i de filmin sonunda ölümsüzleştirilir. *Nightcrawler*'da Lou'nun Rehber'i Nina'dır. Nina, Lou'nun şirketleşmesinin yolunu açar ve o da Lou ile birlikte daha fazla yalan haber gazeteciliğine doğru dönüşüm yaşar.

Rehber'in işlevi, kahramanı bilinmeyenle yüzleşmeye hazırlamaktır. Ona nasihat edebilir, büyülü aletler verebilir ya da kılavuzluk yapabilir (Vogler, 1992/2009: 53). Gazetecilik filmlerinde genellikle Rehberler editörlerdir. Editörlerin "armağanları"

¹¹⁵ Dördüncü bölümde bu arketipe ayrıntılı değinildiğinden kısa değerlendirmesi yapılmaktadır.

ise bilgileri, tecrübeleri ve gazetecilik içgüdüleridir. Editörler, bilgelikleri ve deneyimleriyle gazetecinin yanlış ve eksik haber yapmasının önüne geçerler. Fakat Vogler, Rehber'in ancak bir yere kadar kahramanın yanında olduğunu, eninde sonunda kahramanın bilinmeyenle yalnız başına yüzleşmek zorunda olduğunu kaydeder (1992/2009: 53). Bu durum gazetecilik filmlerinde farklılık gösterir. Haber bir ekip işi olduğu için başarı ve başarısızlıkta gazetecinin yanında Rehber de etkilenir. Bu nedenle kahraman ve Rehber isteseler de istemeseler de her şeyle birlikte yüzleşmek zorundadırlar. Örneğin, *Spotlight*'ta haberi araştıran Spotlight ekibidir ancak Baron da Rehber'leri olarak onlar kadar haberin başarısından sorumludur. *Truth*'ta Mary'nin resmi Rehber'leri Josh ve Betsy ile ideal baba yerine geçen Rehber Dan, Mary ile birlikte cezalandırılır. Mary'yi yarı yolda bıraksalar bile Josh ve Betsy istifaya zorlanırken Dan'den de emekli olması istenir. Burada Rehberler sorumluluklarını yeteri kadar yerine getirip kahramanı doğru noktalarda uyarıp yönlendiremedikleri için kahraman kadar zarar görürler. *Nightcrawler*'da ise Lou'nun Rehber'i Nina, filmin sonunda Lou ile birlikte yükselir, Lou şirket sahibi olurken o da kanaldaki pozisyonunu sağlamlaştırır.

5.1.8. Gölge

Gölge olarak bilinen arketip, karanlık tarafın enerjisini, bir şeyin ifade edilmemiş, anlaşılmamış ya da reddedilmiş yönlerini temsil eder (Yücel, 2004: 25). Çoğunlukla iç dünyamızda baskı altına alınmış canavarların yuvasıdır. Gölge'ler, kendimizle ilgili hoşumuza gitmeyen her şey, kabullenemediğimiz, kendimize bile itiraf edemediğimiz tüm o karanlık sırlar olabilirler (Vogler, 1992/2009: 117). *Nightcrawler*'da Lou anti kahraman olduğu kadar Gölge arketipidir ve gazeteciliğin olmaması gereken, hoşumuza gitmeyen, karanlık, eksik ve etik dışı yanlarının tamamını somutlaştırır. Mary'nin ideal babası Dan iken gerçek babası Gölge Baba'dır, çünkü onun en derindeki korkularını, baskılanmayı, zorbalığı ve işkenceyi temsil eder. Aynı zamanda filmde doğrudan gösterilmeyen siyasi iktidar, yani ABD Başkanı Bush ve yönetimi de Gölge İktidar'dır. *Spotlight*'ta Gölge istismarcı rahipler imgesinde aslında toplumun tüm karanlık, gizli, bastırılmış ve şeytani yönleri gösterilir.

Vogler'e göre Gölge, bastırılmış duyguların gücünü temsil edebilir. Bu noktada derin travmalar veya suçluluk duygusu, bilinçaltının karanlığına sürgüne

gönderildiğinde iyice iltihaplanabilir ve reddedilen ya da gizlenen duygular, bizi yok etmek isteyen bir canavara dönüşebilirler (Vogler, 1992/2009: 117). *Truth*'ta sadece Mary'nin babası Gölge olmayıp Mary'nin bastırılmış duygularının, kendi Gölge'sinin de kaynağıdır. *Nightcrawler*'da Lou'nun, Gölge'si onu arzuları için her şeyi yapabilen ölümcül bir canavara dönüştürür.

Gölge'ler özellikle kabullenilip yüzleşilmezse ve gün ışığına çıkarılmazsa yıkıcı güç haline gelebilir (Vogler, 1992/2009: 119): Mary'ye hatalarını yaptıran Gölge Baba'nın yıkıcı gücü ve bıraktığı izlerdir. Gölge İktidar ise kendisiyle doğru ve sağlam kanıtlarla yüzleşemeyen Mary üzerinde yıkıcı gücünü kullanır. *Nightcrawler*'da Lou, gün ışığına çıkarılmadığından, yani hem işlediği cinayetler aydınlatılmadığından hem de şirketleşerek gece haberciliğinde daha güçlü var olacağından, karanlıkta önlenemez şekilde büyüyen ve giderek daha çok yıkıcı olacağı vurgulanan bir güç olur.

Vogler, dramda Gölge'nin işlevinin, kahramana meydan okumaya ve onunla mücadele etmeye layık bir rakip sunması olduğunu belirterek, "Gölge'ler, bir çatışma yaratıp ölüm kalım durumuna soktukları kahramanların en iyi özelliklerini ortaya çıkarırlar" der (1992/2009: 119). Nitekim Mary ne zaman babasıyla telefonda yüzleşir ve onun yıkıcı gücü ve otoritesini kabullenir, uçurumun kenarına, ölüm-kalım noktasına gelirse, aslında bu yüzleşme onu özgürleştirir ve yıllarca Gölge Baba'nın üzerindeki gölgesinden kurtulur. Ardından gelen Rehber Baba'nın mücadele çağrısı da eklenince özüne dönerek yolculuğunu kahraman olarak tamamlamayı başarır. Gölge İktidar yine Mary'yi uçurumun kenarına iter ve soyut ölümü tattırır ama kahraman bu meydan okuma karşısında güçlenerek yeniden doğar. Ancak Vogler'in bu öngörüsü *Nightcrawler*'da Lou üzerinde gerçekleşmez, o anti kahramanın iyi yönde en iyi özelliklerini değil, karanlık yönde en iyi özelliklerini güçlendirir, Lou'yu karanlık haline dönüştürür.

5.1.9. Biçim Değiştiren

Vogler'e göre Biçim Değiştiren'ler görünüşlerini ya da ruh durumlarını değiştirirler, kahramanın veya izleyicinin bunları kavraması zordur. Kahramanı yanlış yola yönlendirebilir ya da onu kuşkuda bırakmayı sürdürebilirler ve sadakatleri ya da güvenilirlikleri her zaman şüphelidir (1992/2009: 103). Bu arketipi gazetecilik

filmlerinde daha çok haber kaynakları için görürüz. *Spotlight*'ta istismardan haberi yok gibi davranan ve Robby'yi vazgeçirmeye çalışan Sullivian, filmin sonunda biçim değiştirerek haber kaynağı ve müttefik olur. Filmin başında kilisenin avukatlığını yapan ve bu konuda kurbanlar üzerinden para kazandığını gördüğümüz ünlü avukat Macleish'in aslında zamanında istismarcı rahipleri deşifre ettiği ve basından gerekli desteği bulamadığı ortaya çıkar. Önce gizlenen kurbanlar, sonra özgürleşirler. Hatta bir kahraman olarak Robby bile biçim değiştirir, zamanında elit ve sistemin parçası olarak istismarı gözardı eden kahraman, istismarın en kapsamlı şekilde ortaya çıkmasını sağlayan ana öğelerden biri haline dönüşür. *Truth*'ta, özellikle kaynakların biçim değiştirmesine rastlarız. Albay Burkett, kurban rolünü oynarken aslında Mary'ye kaynakları konusunda yalan söyleyen *Biçim Değiştiren*'dir. Hodges, ilk başta telefonda notların Killian'a ait olduğunu düşündüğünü belirtirken, gelen tepkiler üzerine tam tersi tutum takınır. Mary'yi Irak'taki hapishanelerdeki işkence haberlerinden dolayı tebrik eden ve onla çalışmaya devam etmeyi istediğini söyleyen Rehber'i Josh, Mary zorda kaldığında desteğini geri çeker. Filmde, şirket bile *Biçim Değiştiren*'dir. Filmin başında Dan için özel program yapan şirket, kendi çıkarları tehlikeye girdiğinde Dan'i emekliliğe zorlamaktan ve Mary'yi işten çıkarmaktan geri durmaz. *Nightcrawler*'da biçim değiştiren, Lou'nun kendisidir. Lou, anti kahraman ve gölge arketipinin yanında biçim değiştiren arketipine de sahiptir. Telleri çalarken yakalanınca masum vatandaş kılığına bürünen Lou, iş başvurularında kendini başarılı ve yetenekli olarak sunar. Bisikleti çalıp satarken genç bisikletçi kılığına giren Lou, işlediği cinayetlerinde suçlardan habersiz davranır. Lou, karanlıkta en fazla *Biçim Değiştiren* karakterdir.

5.1.10. Eşik Bekçileri

Vogler'e göre tüm kahramanlar macera yolunda engellerle karşılaşır. Yeni bir dünyaya açılan her kapının eşliğinde, layık olmayanların girmesini engellemek üzere yerleştirilmiş güçlü Eşik Bekçileri vardır. Kahramana karşı tehditkâr bir tavır takınırlar ama düzgün bir şekilde anlaşılabilirlerse, üstelerinden gelmek, hatta onları müttefike dönüştürmek mümkündür. Bu nedenle Eşik Bekçilerinin doğalarının anlaşılması, onlarla nasıl başa çıkılacağını belirlemekte yardımcı olabilir (1992/2009: 93). Gazetecilik filmlerinde Eşik Bekçileri düşmanlar, yardımcıları veya Müttefik ve Rehber'den oluşabilir. Bu noktada özellikle editörler

ilginç Eşik Bekçileri olmaktadır. Editörler kahramanı, becerisini ve haber konusunu sorgulayarak, gerçekten özel dünyaya girmeyi isteyip istemediğini tartarlar. Editörler genellikle müttefiktir ama eşiğin aşılması gerektiğinde tehditkâr da olabilirler. *Spotlight*'ta Ben eşikte durur ve haberin her gelişmesine eleştirel yaklaşır. Baron ve Robby haberin ilerleme evrelerine göre yayınlanıp yayınlanmaması noktasında Eşik Bekçiliği görevini üstlenirler. Robby, haberin yayına hazır olmadığı noktasında Mike ile "eşik"te tartışır ve Mike'ın eşiği aşır ödülü hemen almasına izin vermez. *Truth*'ta Mary'yi eksik sorgulayan Rehber'ler Eşik Bekçiliği görevini de tam yerine getiremediğinden hatalı yolculuk gerçekleşir. Cumhuriyetçilerin oluşturduğu panel de Mary için ölüm-kalım mücadelesinde ve dirilişte Eşik Bekçiliği görevini üstlenir. Mary'nin karşısında tehditkâr ve onu yıkmaya yönelik engel olarak duran panel, aynı zamanda kahraman için aşılması gereken son eşiktir. Mary, paneli geçmek için önce onlarla uzlaşma yolunu ararken, filmin sonunda kendi gibi olmayı ve dönüşmeyi başararak onurlu mücadeleyle eşiği aşar ve yücelir. *Nightcrawler*'da Lou için tüm eşikler rakipleridir. Lou'nun yöntemi ise eşik bekçisini sırtından bıçaklayarak eşiği geçme üzerine kuruludur. Kendisinin ilerlemesi için önünde engel olan daha gelişmiş teknoloji ve haber ağlarına sahip kameramanı öldürmesi, kaçaklarla ilgili haberde tüm ödülü alabilmek ve böylece şirketini kurabilmek için eşikte engel olarak duran Rick'i de yine öldürerek ortadan kaldırması bu noktada en önemli iki örnektir. Nina için de Eşik Bekçisi gazetecilik ilkelerinin temsilcisi olan Frank'tir ve Nina her eşiği aştığında biraz daha Lou'laşır ve meslek değerlerinden uzaklaşır.

5.1.11. Müttefik

Kahramanlar, yolculuklarında yoldaşlık ve akıl hocalığı yapacak, bir vicdan yerine geçecek, onları avutacak birilerine, bir Müttefik'e ihtiyaç duyabilirler. Göreve gönderilebilecek, mesajları iletecek, gözcülük yapacak birini bulundurmak oldukça işe yarayacaktır. Kahramanın konuşabileceği, insani duyguları ya da kurgudaki önemli soruları ortaya çıkaracak birinin varlığı çok önemlidir (Vogler, 1992/2009: 107). Gazeteci kahramanların Müttetikleri genellikle kendi iş arkadaşları ve aileleridir. *Spotlight*'ta kahramanlar birbirlerine yardım ederler ve zor zamanlarında birbirlerinin kapılarını çalarlar. *Spotlight*'ta Mike, Robby ile tartıştıktan sonra akşam Sacha'nın evine gidip dertleşir, Ben, Mike'ın yanına gelir. *Truth*'ta Mary'nin

müttefikleri kendi ekibi, ideal babası ve eşidir. Herkes ona karşı durduğunda bile en doğru yolu göstermede müttefiklerini yanında bulur. Bu noktada filmlerde doğru müttefikliğin duygusallık ve dostluk üzerine kurulu olduğu görülür. *Nightcrawler*'daki müttefiklik ise tamamen çıkarlar üzerinedir ve her an kırılabilir. Lou'nun iş ihtiyacını reddeden kameraman Loder, sonrasında Lou'ya müttefiklik teklif eder. Lou, ancak işine yaradığı ölçüde ve yarayana kadar Rick ile müttefiklik yapar. En büyük müttefiklik ise Nina ile Lou arasındadır çünkü biri yükselmek isterken ötekisi de işini korumak ve yükselmek istemektedir; aynı çıkarlar ve amaçlar doğrultusunda müttefiklik oluştururlar.

5.1.12. Gazetecinin Tamamlanmayan “Yolculuğu”

Kahramanın Yolculuğunun ilk aşaması Olağan Dünya, huzurlu ortamdır ve Özel Dünya'ya göre daha sıradan ve sıkıcı kalır. Kahraman da bir kere Maceraya Çağrı ile karşılaştığında artık Sıradan Dünya'nın huzurlu ortamında kalamaz (Vogler, 1992/2009: 51). Gazeteci kahramanın sıradan dünyası hiçbir zaman sakin ve huzurlu değildir. Hayatları devamlı haberler peşinde koşmaya, olayları çözmeye, yeni maceralara girmeye dayalı gazeteciler için Sıradan Dünya ile Özel Dünya arasında diğer kahramanlarınkı kadar olağanüstü fark yoktur.

Campbell'e göre “mitolojik yolculuğun ‘maceraya çağrı’ olarak belirtilen ilk aşaması kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çeken kaderi belirir” (1968/2010: 72). Gazeteci kahramanlar açısından yeni macera yeni bilinmeyenler ve sırlar anlamına gelmektedir. Ancak gazeteci kahramana her zaman çağrı yoktur, zaman zaman çağrı gelse de zaman zaman kendi merakları ve ilgileri maceraya girmelerini sağlar veya hayatı maceradan maceraya sürüklenmekle geçtiği için bazen maceraya çağrı veya güçlü çağrıya bile gerek kalmaz. Örneğin *Truth*'ta Mary zaten süregelen macera içindedir ve kendi yolculuğunu kendisi yaratmıştır. *Nightcrawler*'da Lou zaten bir arayış içindedir ve yeni ve farklı bir dünyaya girmenin arzusu içinde oradan oraya savrulmaktadır. Vogler'e göre daha istekli kahramanlar, içlerinden gelen çağrıya yanıt verirler ve yönlendirilmeye gerek duymazlar ancak böyle dünden hazır kahramanlar enderdir (1992/2009: 166). Gazeteciler istekli, dünden hazır kahramanlardır çünkü onların bu işi seçmesinin sebebi budur.

Burada Campbell'dan ayrılan bir diğer nokta maceraya çağrı nasıl gelirse gelsin her halükarda davet doğaüstü olmaz. Çünkü gazetecilik topluma, gerçeklikle ilgili bir melektir ve yolculuk da gerçeklikle ilgili olmalıdır. Bir diğer ayırım da gazeteci kahramanlarda “Çağrının/Davetin Reddi” gibi bir durumun neredeyse hiç sözü konusu olmamasıdır. Her daim yeni haber arayışı içinde olan gazeteciler, her türlü maceraya her zaman açıktır. *Spotlight*'ta Baron yeni bir kente gelir gelmez macera arayışındadır. Mike Baron'un haber teklifini “harika” bulur. Spotlight ekibinin diğer üyeleri de Baron'un teklifini reddetmez. *Truth*'ta Mary zaten var olan bir savaşın içindedir. *Nightcrawler*'da Lou, iş ve hayatta kalma mücadelesinde her davete ve çağrıya açıktır. Vogler'e göre Çağrının Reddi, korkuyla ilgilidir ve kahraman kendini henüz tümüyle yolculuğa bırakmamıştır (1992/2009: 52). Filmlerde gazeteci karakterler genellikle gerek kahraman gerek anti kahraman olarak “korkusuz” resmedildiğinden çağrının reddinin gerçekleşmemesi doğaldır. Aynı zamanda kahraman açısından gazeteci, kendini zaten kamuya dair yolculuklara adanmış biridir, onun maceraya hazır olmaması veya kendini maceraya “bırakmaması” mümkün değildir.

Campbell'e göre, kendisine yapılan çağrıya yanıt verdikten sonra ve olaylar ortaya çıktıkça cesaretle ilerlemeyi sürdüren kahraman bilinçdışının bütün güçlerini yanında bulur. Doğa Ana'nın kendisi zor görevi destekler ve kahramanın eylemi, toplumunun hazır olduğu şeyle uyum gösterdiği sürece, tarihsel sürecin büyük ritmi üzerinde ilerliyor gibidir (1968/2010: 89). Gazetecilik filmlerinde bunu görmek mümkün değildir, doğaüstü güçler veya bilinçdışının güçleri yer almaz ama onun yerine gazetecilerin sanki “gerçekleri hissetme”, “dönen olayların kokusunu alma” gibi özel güçleri var gibidir. Burada gazeteciye atfedilen “doğaüstü” güçler onların gerçekçi yapısıyla uyumlandırılmak zorundadır, bu da “gazetecilik hisleri” şeklinde konumlandırılır. *Spotlight*'ta Robby, Ben'e konuyu genişletmek isterken “İçimden gelen ses öyle söylüyor” der.

Campbell'e göre eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler (1968/2010: 113). Gazetecilerin macera dünyasında ise düşler yoktur, gerçekler, sırlar vardır, gazetecinin yolculuğu gerçeklik dünyasının içindedir. Karşılaştığı engeller var olan dünyanın engelleridir. Bu noktada gazeteci kahramanın izleyiciyle ve onun

dünyasıyla bütünleşmesi ve karakteri ve olayları gerçek olarak algılaması daha yüksektir.

Bunun yanında klasik kahramanlar, yolculuğun sınavlar, müttefikler ve mağaraya yaklaşma aşamasında, doğaüstü yardımcılar, tılsımlar ve gizli araçlar edinir ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu fark edebilir (Campbell, 1968/2010: 113). Gazeteci kahramanlar düş dünyasına girmedikleri gibi onların doğaüstü yardımcıları da yoktur, tılsımlar edinmezler, tersine onların tılsımları ellerindeki fallik güç olan kalemleri, notları, elde ettikleri bilgilerdir ama bazı gizli kişilerden destek alabilirler. Yine gazetecilerin macerasında “iyi kalpli bir gücü” göremeyiz, her şey içinde yaşanan dünyanın somut güçleriyle ilgilidir.

Campbell'a göre kahramanların yolculukları aynı zamanda babaya karşı bir yolculuktur (1968/2010: 178). *Spotlight*'ta kurbanların özellikle babasız çocuklardan olması ve küçük çocukların baba figürünü yansıtan papazların istismarına uğramaları ve onlara karşı çıkmayı “Tanrı'ya karşı çıkma” gibi algılamaları, Hristiyanlıktaki baba-oğul-kutsal ruh üçlemesi bağlamında ele alındığında, yolculuğun kötü babaya karşı olduğu ve babayı kilisenin sembolize ettiği görülür. Filmin sonunda özellikle Mike karakteri üzerinden kiliseye inancın yitirilmesi ve Mike'ın küçük çocuklar kilisede Noel şarkıları söylerken, kilisenin eşiğinde, içeri giremeden acı dolu gözlerle yakın çekimde verilmesi babaya duyulan öfkeyi ve babayı reddedişi simgeler. Nitekim filmin sonunda kurbanlar, istismarcı babayı, onları özgürleştiren bir baba olarak basın ile ikame eder. *Truth*'ta Mary'nin asıl mücadelesi babaya karşıdır. Babanın karşısında durabilme, ona karşı koyma, onun özelinde somutlaşan siyasi iktidarın zorbalığı önleme üzerinedir. Campbell'a göre baba, “annesiyile yaşadığı cennete dışarıdan giren ilk kişi olarak çocuğun arketipsel düşmanıdır; bu yüzden, yaşam boyunca tüm düşmanlar (bilinç dışında) babanın simgesidir” (1968/2010: 178). Mary'nin tüm zorbalıkla mücadelesi özünde babanın zorbalığına yönelik bir mücadeledir. Bu kahramanın yolculuğunda, Campbell'in belirttiği gibi “babanın ego-yıkıcı erginleşiminin ürkütücü deneyimlerinin hepsinden büyüleriyle korunmasını sağlayan yardımcı dışı figüründen umut ve güvence elde edebilme” (1968/2010: 147) durumu yoktu çünkü kahraman zaten kadındır. Campbell, “korkutucu babaya güvenmek olanaksızsa

eğer kişinin inancı başka bir yere (Örümcek Kadın, Kutsanmış Anne) bağlanır ve bu desteğe güvenle kişi krizi atlatır” (1968/2010: 148). Mary için ise krizi atlatma aracı mesleğidir, mesleğini babanın ego-yıkıcı gücünden kaçış olarak benimser. *Nightcrawler*'da ise bu olguya rastlanılmaz.

Yolculuğun Çile bölümüne gelindiğinde kahramanın “yeniden doğmak için ölmesi ya da ölmüş görünmesi” (Vogler, 2009: 57) gerekir. Bütün öyküler, kahraman ya da onun amacının korkunç bir tehlikeyle karşılaştığı ölüm kalım anına gereksinim duyar (Vogler, 1992/2009: 58). Dolayısıyla, bütün öykülerin merkezinde, ölümle yüzleşme yatmaktadır. Şayet kahraman gerçek ölümle karşı karşıya değilse bile başarabileceği (hayatta kalabileceği) ya da başarısızlığa uğrayabileceği (ölebileceği) sembolik de olsa bir ölüm söz konusudur. Bir dava, ideal ya da grup uğruna bir kahraman gibi ölere aslında ölümü yenerler (Vogler, 1992/2009: 74). Bu durum gazetecilik filmlerinde bazen kahraman üzerinden bazen de gerçeklerin üstünün örtülecek gibi olması veya haberin yayınlanmaması gibi habere dair çıkmaz üzerinden yaşanır. *Spotlight*'ta 11 Eylül saldırıları sonrası ilgilendikleri haber uzun bir süre rafa kaldırılarak geçici ölüm yaşar. Bu duruma Saviano isyan ederken Pefiiffer çaresizdir ve bu arada haberin başkaları tarafından eksik yayınlanarak yine üzerinin kapatılması riski ortaya çıkar. *Truth*'ta ölüm veya ölmüş görünme kahraman üzerinden yaşanır. Tepkiler ve gelişmeler karşısında tükenen kahraman, artık mücadeleden tamamen vazgeçme noktasına gelir ve onun yatakta çaresiz uzanmış tavana bakar, hareketsiz hali ölümü çağırıştırır. Bu durum kahramanın mücadeleden vazgeçmiş soyut ölümüdür. *Nightcrawler*'da ise Lou'nun polislerce yakalanma riski ortaya çıkar ama bu ölüm kalım mücadelesine dönüşemez ve Lou'dan çok onun çıkarları için başkalarının gerçek ölümü vardır.

Vogler'e göre Çile'nin basit gerçeği şudur: Kahramanlar yeniden doğabilmek için ölmek zorundadır. Her öyküde kahraman ölümle veya ona benzer bir şeyle - en büyük korkuları, bir girişimin başarısızlıkla sonuçlanması, bir ilişkinin bitmesi - gibi eski kişiliğin ölümüyle yüzleşirler ve çoğu zaman bu ölümden büyülü şekilde kurtulur, ölümü yenmenin sonuçlarını görmek üzere gerçekten ya da sembolik şekilde yeniden doğar. Böylece kahraman olmanın asıl sınavını verir (Vogler, 1992/2009: 223). *Truth*'ta Mary'nin çaresizliğinde bu bölüm gerçekleşir ancak

“büyülü şekilde kurtulma” yerine eşi ve Dan’in teşvikleriyle tekrar mücadeleye girerek ve savaşarak yeniden doğumunu gerçekleştirir.

Bu noktada kahramanlar yalnızca ölümü “ziyaret edip” geri dönmezler. Aynı zamanda değişmiş ve dönüşmüşlerdir (Vogler, 1992/2009: 224). Bu durumu *Truth* ve *Nightcrawler*’da görürüz. Sembolik olarak ölen ve yenilen Mary, dönüşüm geçirerek doğar. Bu durum filmin son sahnelerinde yıllarca ağlamayan Mary’nin hüngür hüngür ağlaması, kumandayla TV’yi, bir anlamda TV sektörü sayfasını kapatması ve eşiyle el ele tutuşup hiç yapmadığı yürüyüşü yapmasıyla gösterilir. Yolculuğun başındaki egosu yüksek, kendini beğenmiş, iç sorunlarla mücadele eden gazeteci ölmüş, yerine kendiyile barışmış, hayatında yeni bir sayfa açan, kavga ve savaştan çok mutluluk ve huzura yönelen bir kadın doğmuştur. Vogler’in ifadesiyle kahramanın artık eski, sınırlı görüşü ölmüş, yerine yeni bir bilinç doğmuştur (1992/2009: 242). *Nightcrawler*’da ise değişip dönüşme, kahramanın sembolik ölmesiyle değil, kahramanın gerçek öldürmeleri sonucu gerçekleşir. Böylelikle de yolculuktaki tüm kahramanın Çilesi ve yeniden doğması kodları kırılır.

Bunun yanında Çile bölümünde güç bir seçim kahramanın değerini sınar: Eski, kusurlu yöntemlerine göre mi seçecektir, yoksa yaptığı tercih, dönüştüğü yeni kişiliği mi yansıtacaktır? Ve Diriliş çoğunlukla kahramandan bir fedakârlık bekler (Vogler, 1992/2009: 276, 285). *Spotlight* kahramanları açısından diriliş, bir nevi inançlarından vazgeçme veya kırılma anlamına gelir. Mike, belki bir gün tekrar dönebileceğini düşündüğü Katolik inancına artık hiçbir zaman dönemeyecektir, Sacha eskisi gibi anneannesiyile kiliseye gidemeyecektir, Robby artık gerçeklere sırtını dönen ve üzerini kapatan eski elit toplumundan kopmak zorundadır. Filmin sonunda dinmeyen telefonlar, toplumun, gazetecilerden konunun üzerine daha çok gitmesi için daha aylarca ve yıllarca yeni fedakarlıklar yapmalarını beklediğini gösterir. *Truth*’ta Mary, mücadeleyi seçer ama eski hatalı yöntemleriyle değil, gazetecilik ilkeleri doğrultusunda panelle savaşır ama bu diriliş kahramandan fedakarlık bekler. Evin ana geçim kaynağı olarak Mary, bu dirilişle hayatını adadığı işinden vazgeçmekte, bir nevi çocuğunun geleceğini riske atmakta, itibarından vazgeçmektedir. Halbuki, “insanın ailesini korumak için dönemlik etmesi birçok toplumda görülen arketipik bir açmazdır” (Kellner, 2010/2013: 224). Bu nedenle doğruların üzerine gitmek ve gerçeklerle savaşmak için kahraman kendi ailesinin

geleceğinden vazgeçerek gerçek fedakarlığı yapan Mary, eksik kahramandan ideal kahramana yükselir. *Nightcrawler*'da ise yükselmek, kazanmak ve şirketleşmek için anti kahraman kendinden değil çevresindeki her şeyden fedakarlık etmeyi, bu konuda her tür yıkımı yapabilmektedir. Böylelikle yine kahramanın yolculuğunun tüm ahlaki kodları bu filmle yıkılır.

Yolculuğun Dönüş kısmında, kahramanın macerası, ya kaynağa nüfuz etme ya da birtakım erkek ya da kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerin yardımıyla sona erdiğinde, maceracının yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir (Campbell, 1968/2010: 222). Bu noktada yolculuğun sonunda şayet gerçek kahramanlar iseler Özel Dünya'dan diğerleriyle paylaşacak ya da hasta toprakları iyileştirme gücüne sahip bir şeyle, iksirle dönerler. Kahraman Sıradan Dünya'ya döner ancak Özel Dünya'dan geriye bir miktar iksir, hazine ya da ibretlik bir öykü getirmediği sürece yolculuk anlamsızdır. İksir, iyileştirme gücüne sahip büyülü bir karışımdır. Bu, yaralı toprağı iyileştiren Kâse gibi büyük bir hazine olabileceği gibi, ileride toplumun işine yarayacak bir bilgi ya da deneyim de olabilir (Vogler, 1992/2009: 60, 291). Gazetecilerin iksirleri, ortaya çıkardıkları haberler, gerçekleri aydınlatma gücü veya gazeteci olarak topluma örnek olmalarıdır. *Spotlight*'ta iksir kilisenin skandallarını tüm gerçekliğiyle ve eksiksiz ortaya koyan gazete baskısıdır. Filmde, ayrıntılı çekimlerle baskının hazırlanma ve yola çıkma aşamasına yapılan dramatik vurgu da bunu gösterir. *Truth*'ta Mary ve Dan'in "şikeli sistemle" mücadeleden vazgeçmemesi ve Dan'in sonunda "cesaret" çağrısı yapması topluma verilen soyut bir iksirdir, cesaret iksiridir. *Nightcrawler* ise çok acı bir kötülük iksiri sunar: "Başarı için her şey mubahtır ve yaptığınızda da merak etmeyin başarılı olacaksınız" mottosu. Lou, gazetecilik dünyasına gecenin-karanlığın iksirini, kurallarını, kapitalist dünyanın en acımasız halini getirir.

Kahraman, yolculuğunun sonunda normal dünyaya bir iksirin yanında bilgelik de getirir ve o bilgeliği yalnızca onları değil, çevrelerindeki herkesi değiştirecek güce sahiptir. Tüm dünya değişmiş ve bu değişimin sonuçları her yere yayılmıştır (Vogler, 1992/2009: 298). *Spotlight*'ta, Spotlight ekibinin Boston'da sadece birkaç değil doksana yakın papazın cinsel istismarcı olduğunu ortaya çıkarmasıyla kahramanın yolculuğuna uygun olarak filmin sonunda hem kahramanlar hem kent dönüşür. Campbell ise diriliş ve iksir sürecini şöyle tanımlar: "Kahraman, modern

bir insan olarak ölmüştür fakat ebedi insan mükemmelleşmiş, belirsiz, evrensel insan olarak yeniden doğmuştur, öyleyse, onun ikinci önemli görevi ve amacı bizlere, dönüşmüş olarak geri dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir” (1968/2010: 30-31). Gazeteci eğer macerasında başarılı olursa, yani Campbell’in belirttiği *ayrılma-erginlenme-dönüşü* (1968/2010: 42) yaşarsa, dönüşmüş olarak ve hem kendisi hem toplum için yeni bir dünya yaratarak döner. *Spotlight* kahramanlarından sonra artık kurbanlar eski bastırılmış, saklanan kurbanlar değildir. Gazeteciler, “yenilenmiş yaşamdan aldıkları dersi öğreten” kahraman olarak Boston şehrini dönüştürürler, sessiz kalan elit kesimin (Macleish, Sullivan vb) kurbanlar için adım atmasını sağlarlar, ABD ve dünyada kilisenin cinsel istismar skandallarının ortaya çıkmasında fitili ateşlerler. Onlarla birlikte artık dünya eski dünya değildir. Ancak kahraman macerasını yarım tamamlarsa yeniden doğmak ve toplumun yeniden doğmasını sağlamak yerine karşıt güçlerin hegemonyasının devamına katkıda bulunurlar. *Truth*'ta Mary Mapes, haberini eksik hazırlaması ve hataları nedeniyle aslında ABD seçimleri öncesi tartışılması gereken bir konunun üstünü açmak isterken üstünün kapanmasına neden olur ve Bush yönetimi bir kez daha ABD'de iktidarı kazanır. Yine de Mary, filmin sonunda eksik kahramana dönüşür. Kahraman anti kahraman olduğunda ise öğrenilen ve öğretilen ders toplumun yücelmesi değil, bozulmasına yöneliktir. Bunun örneğin de *Nightcrawler*'da Lou sunmaktadır. Bunun yanında *Nightcrawler* gibi tamamen kurgusal filmde, gazetecinin öyle veya böyle konumunu, kendini aşma durumu varken, *Spotlight* ve *Truth* gibi gerçeklerden esinlenilmiş gazetecilik filmlerinde sadece gazetecilerin kendilerinin değil aynı zamanda toplumun yenilemesi ve yeniden şekillendirmesi süreci işler.

Campbell'a göre eğer uzun inzivadan sonra kahraman başardıysa, Buddha gibi tam bir aydınlanmanın derin huzuruna ulaştıysa bu deneyimin mutluluğunun dünyanın acılar karşısında umuda ya da ilgi kaybına yol açma tehlikesi vardır (1968/2010: 49). *Spotlight* ekibi, uzun bir çalışmadan sonra, gerçekleri tüm çıplaklığıyla bulduktan sonra yayınlar ama gazeteci için aydınlanmanın derin huzuruyla ilgi kaybı gibi bir durum söz konusu olamaz, onlar tam bir aydınlanmaya kavuştuklarında bile, o yolu sürdürmek veya yeni yollara gitmek zorundadırlar. Filmin sonunda gazetenin değil de *Spotlight* ekibinin telefonlarının çalması ve kurbanların durmaksızın onları aramaları, kahramanların bitmeyen yolculuğuna

işaret eder. Ayrıca, filmin sonunda Mike'ın, avukatın bürosundan çıkarken iki istismar edilmiş çocuk görmesinin ardından avukatın, "Bay Rezendes işinizi yapmaya devam edin" sözleriyle filmde, Kilise'nin istismarlarını ortaya çıkaran basının kamusal görevine devam ettiği müddetçe adaletin yerine geleceği ve kamu çıkarlarının işleyeceği mesajı ortaya çıkar. Burada da gazetecilerin aydınlanmasını belirli bir bitiş, zirve noktasının olmamasına işaret edilir.

Campbell'e göre ayrıca, "dünya arketiplerindeki dinsel, kabilesel ya da ulusal olarak dar kafalılığımızla sınırlanmış önyargılardan kurtulduğumuz zaman, en yüce erginlenmenin, sadece, saldırganlığı daha sonra kendilerini savunmak için komşularına yansıtan yerel anne babalarımızinki olmadığını anlamak olası olur. Dünya Kurtarıcısı'nın getirdiği ve çoğu kimsenin duymaya istekli, yaymaya gönüllü, ama açıkça göstermeye isteksiz olduğu müjdelere, Tanrı'nın sevgi olduğu, sevilen olduğu ve olması gerektiği ve eksiksiz herkesin onun çocukları olduğudur" (1968/2010: 179). Bu durum *Spotlight*'ta görülür. Filmde Hristiyan dünyasına kurtuluş bir Yahudi vasıtasıyla gelir. Nitekim, kahraman yolculuğunda "Dünya Kurtarıcısı'nın haçı, yetkili rahiplerin davranışlarına rağmen yerel bayraktan çok daha demokratik bir simgedir" (Campbell, 1968/2010: 182). *Spotlight* bunu gösterir niteliktedir.

Vogler'e göre trajik durumlarda, kusurları tarafından alt edilen kahramanlar ise ölür ya da yenilgiye uğrarlar. Bu deneyimden artakalan bir öğreti ve bir iksir olduğunu belirten Vogler, şunları kaydeder:

"Kim öğrenir? İzleyiciler; çünkü trajik kahramanın hataları ve bunun sonuçlarını görürler. Hangi yanlışlardan kaçmaları gerektiğini öğrenirler ve söz konusu deneyimden edindikleri iksir budur. İksir bazen, kahramanların yol boyunca yaptıkları hataları üzüntüyle hatırlamalarıdır. Kahramanın bu deneyimi yaşayarak üzgün ama bilge olduğunu kabullenmesiyle bir kapanış hissi yaratılır. Yanında getirdiği iksir acı bir ilaçtır ama aynı yanlışları yeniden yapmasına engel olur ve onun acısı, bu yoldan gitmemeleri için izleyicilere yapılan açık bir uyarıdır (1992/2009: 299-300).

Truth'ta Mary üzerinden gerçek hayattaki gazetecilere eğer demokrasinin savunucusu gazeteciler olarak kamu çıkarlarının galip gelmesini istiyorlarsa, basın

meslek ilkelerini, değerlerini ve kurallarını sonuna kadar gözetmeleri gerektiği uyarısı yapılır.

Kahramanın Yolculuğu'ndan dönen kahraman "iki dünya liderliği"ne ulaşır ama gazetecilik filmlerinde kahramanın "dönüşü" yoktur. Çünkü bir gazeteci için yolculuk tamamlanmaz, tamamlanan yolculuk yeni yolculukların başlangıcıdır veya onlara kapı aralar. Gazeteci, kamunun yararı için durmak bilmez yolculuğunu ve maceralarını sürdürmek zorundadır. *Spotlight*'ta bunu gazete baskısından sonra kurbanların durmadan araması ve filmin sonunda çıkan yazılarda adaletin hala tam sağlanamadığını gösteren yazılar destekler. *Nightcrawler*'da bu Lou'nun araçlarını ikiye çıkarması, ekibini genişletmesi ve gece tekrar işe çıkmasıyla gösterilir.

Öte yandan Campbell, dönüşte "Kahraman, insanlığın sağduyulu delilik binyılları boyunca binlerce ve binlerce kez doğrusuyla yanlışıyla öğretilmiş ve öğrenilmiş olan bir şeyi nasıl yeniden öğretmeli?" diye sorar ve bunun kahramanın en zor görevi olarak addeder:

"Karanlığın insanı dilsiz bırakan ifadelerini aydınlık dünyanın diline nasıl geri taşımalı? İki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir biçimi ya da üç boyutlu bir imgede çok boyutlu bir anlamı nasıl ifade etmeli? Karşıtlık çiftlerini tanımlama girişimini anlamsız kılan her vahyi "evet" ve "hayır" terimlerine nasıl çevirmeli? Her şeyi yaratan hiçliğin iletisini, kendi duyularının açık kanıtında ısrar eden insanlara nasıl iletmeli?" (1968/2010: 247).

Burada gazeteci kahramanın elinde güçlü bir araç vardır: Kalem. Gazeteci kahraman toplumu kalemiyle aydınlatır, gerçekleri kalemiyle ortaya çıkarır. Kahramanlar açısından "en zor görev" aslında onun içkin olduğu, içselleştirdiği doğal yanıdır: Anlatmak, ifade etmek, iletmek, bilgilendirmek. Bu nedenle gazeteci kahraman, belki de kahramanlar arasında en zoru hayat amacı ilan eden kahramandır.

Vogler'e göre Kahramanın Yolculuğu'nun sonunda düşmanların da yaptıkları kötülüklerin karşılığında kaçınılmaz kaderleriyle yüzleşmeleri ve kolayca paçayı sıyırmamaları gereklidir. Ceza suça uygun düşmeli ve şiirsel adalet niteliğini taşımalıdır. Başka bir deyişle düşmanın ölümü veya hak ettiğini bulması,

günahlarıyla doğrudan bağlantılı olmalıdır (1992/2009: 297). *Spotlight*'ta “düşman” cezasını alır ama bu cezanın “şiirsel adalet” niteliğinde olmadığı, günahlarını tam olarak karşılamadığı filmin sonunda verilen yazılarda belirir. Bu noktada kahramanın yolculuğundan farklı bir ödül-ceza sonucunun ortaya çıkması, gazeteciliğin devamlılığının toplum için hayati olduğu mitini beslediği içindir. Toplum var olduğu müddetçe adaletsizlik, adaletsizlik olduğu müddetçe kötüler olacağından, kötülerin yaptıklarının karşılığını bulması için kamu çıkarlarını koruyan kahramanlara devamlı ihtiyaç olacaktır, gazeteciler de bu kahramanlar arasındadır ve bu nedenle işlerinin başında kalmayı sürdürmeleri gerekmektedir. *Truth*'ta ise kahramanın eksik olması nedeniyle adaletin yerini bulmadığını, kötülerin kazandığını görürüz. Burada yine gazeteciliğin demokrasi için hayati önemde olduğu söylemi işler çünkü film aracılığıyla gazetecilerin ilkeleri tam yerine getirmede amaçları demokrasiye hizmet olsa da aksine yaratacakları, bu nedenle basının ilkelerini ve değerlerini sonuna kadar koruyarak demokrasinin savunucusu olmaya devam etmeleri gerektiği mesajı verilir. *Nightcrawler*'da kötülerin tamamen kazanmasıyla söylem daha da keskinleşerek, gerek basın sektörü gerek kapitalist sistemde etik ilkeler ve değerler ile kamu çıkarlarının gözden çıkarılması arttıkça kötülerin cezalandırılmak yerine ödüllendirilmesi de artacak, toplum düzeni daha çok bozulacaktır mesajı ortaya çıkar. Bu noktada da yine gerekli olan ilkeli ve kamuoyunun çıkarlarını gözeten gerçek basındır.

5.2. Filmlerde Gazeteci Karakterlerini Kategorileştirme

Çalışmada, filmlerde yer alan gazeteci karakterlerine dair daha önce alanda yapılan kategorileştirmeleri revize ederek birinci bölümde yeni iki ana kategori oluşturulmuştu. Bunlar, *Demokrasinin Bekçisi/Savunucusu Gazeteciler* ve *Front Page* gazetecileridir. Geçmişteki filmlerden hareketle bu iki kategorideki gazetecilerin kahraman veya kötü adam olmasının ise günün sonunda kamuoyunun çıkarlarına hizmet edip etmedikleriyle bağlantılı olduğunu tespitine yer verilmişti.

2000'den sonra ana karakterin gazeteci, ana konunun da gazetecilik olduğu vizyona giren filmlere genel anlamda bakıldığında, ana karakterin gazeteci ve ana konunun gazetecilik olduğu filmlerde gerçek hayat hikayelerine dayanan

senaryoların – burada ele alınmasa da (*Shattered Glass* (Billy Ray, 2003), *Veronica Guering* (Joel Schumacher, 2003), *Good Night Good Luck* (George Clooney, 2005), *Resurrecting the Camp* (Rod Lurie, 2007), *Zodiac* (David Fincher, 2007), *Frost/Nixon* (Ron Howard, 2008), *The Soloist* (Joe Wright, 2009), *Kill The Messenger* (Michael Cuesta, 2014), *True Story* (Rupert Goold, 2015), *Christine* (Antonio Campos, 2016), *The Post* (Steven Spielberg, 2017) vb). - daha ağırlıklı olduğu dikkati çekmektedir. Bunun yanında, gerek gerçek hayata dayanan gerekse tamamen yapıntısal gazeteci karakterlerinde *Demokrasinin Savunucusu Gazetecilerin* baskın yer aldığı gözlemlenmektedir. Ancak zaman zaman *Front Page* gazetecisine de rastlanılmış, burada da bu kategorinin en keskin ve en kötü karakteri şeklinde belirlemiştir. Bu noktada bu başlıkta örneklem olarak alınan üç filme göre gazetecilerin temel özelliklerini niteliksel analiz çerçevesinde biraz daha ayrıntılı ele alınmaktadır.

5.2.1. Spotlight

Spotlight gazetecileri “Demokrasinin Bekçisi/Savunucusu gazeteciler” kategorisinin en ideal örneğini oluşturmaktadır. Spotlight ekibi, bu kategoriye uygun olarak doğru gazetecilik yapan bireylerdir ve araştırmacı gazetecilerdir. İşlerini gereğince yerine getirmeye çalışırlar, yalana, eksik veya yanlış bilgiye, kimliklerini saklamaya gereksinim duymazlar.

Demokrasinin Savunucusu gazeteciler olarak Spotlight ekibi, ilişkilerinde, haber kaynaklarıyla ilk karşılaştıklarında kendilerini gizlemez tanıtır, konuşmaların kayda alındığını belirtir, kaynak *off-the-record* konuşmak istediğinde not almayı bırakır, kendileriyle konuşmayı reddedenlere saygı gösterir. Ekip, haber kaynaklarının isminin gizlenmesi isteğine saygı duyar. Etik değerlere sıkı sıkıya bağlılık sergilerler.

Bu kategoriye uygun olarak Spotlight ekibi, aldıkları bilgileri gazetecilik etik kuralları çerçevesinde iki kaynaktan teyit etmeye çalışır, gerektiğinde çok daha fazla kaynağa ve şahitliğe başvurur, böylelikle haberlerini daha kapsamlı ve inkarlara yol açamayacak kadar sağlam yapmak için çabalar. Haberde, soru

işaretlere yaratacak boşluklara, teyit edilemeyen varsayımlara, dedikodulara yer verilmez.

Yine Demokrasinin Bekçisi/Savunucusu olarak Spotlight gazetecileri, baskılara karşı direnirler, kamuoyunun bilme hakkının peşinden giderler ve masumları savunurlar.

Gazetecilere yönelik imajlar için ortaya koyduğumuz iki kategorinin keskin sınırlar içermediğini, birbirine girift işleyebileceğini belirtmiştik. Ancak Spotlight gazetecilerine, tamamen Demokrasinin Savunucusu özelliği yüklenmiştir.

5.2.2. Truth

Film, hatalı Demokrasinin Savunucusu gazeteci açısından önemli örnek sunar. Filmde Mary Mapes için iki türlü kategorileştirme söz konusudur: Mapes, filmin dünyasında Front Page gazetecisinin kötü adam versiyonudur, filmin söyleminde ise Demokrasinin Savunucusu kahraman gazetecidir.

Filmin dünyasında gazeteci, daha önce ayrıntısıyla ele alındığı gibi basın organları, halk, panel ve filmde gösterilmese de siyasi iktidar tarafından çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkelerini hiçe sayan, etik değerlere bağlılığı bulunmayan güvenilir bir Front Page gazetecisi olarak gösterilir. Ancak filmin tüm sahneleriyle yansıttığı, hatalarına rağmen Mary'nin demokrasiyi savunmayı kendine ilke edinmiş, zorbalıkla mücadele eden Demokrasinin Savunucusu gazeteci olduğudur. Filmin söylemine göre Mary, diğer Demokrasinin Savunucusu gazeteciler gibi kamuoyu odaklıdır, kendi çıkarları için kamuoyunun bilgi edinme hakkını kötüye kullanan bir gazeteci değildir, güvenilir, dürüst, gazetecilik etik değerlerine bağlıdır. Demokrasinin Savunucusu gazetecilerin temel özelliklerinden olan baskıya direnen bir gazetecidir, masumların, küçük insanların yanındadır.

Ancak bu gazeteci, eksik bir Demokrasinin Savunucusu gazetecidir çünkü bu gazetecilerin dikkati etmesi gereken kuralları ve ilkeleri gözardı etmiştir. Kişisel duygularını işine karıştırmıştır, haberi daha çok kaynağa dayandırması gerekirken kısıtlı kaynaklarla yetinmiş, belgelerin doğruluğunu şüphe uyandırmayacak kadar

kanıtlamadan onları kamuoyuna sunmuştur. *Spotlight*'ta kahramanlar, Kilise'nin zorbalığını ortaya çıkarırken, Mary'nin aceleciliği ve dikkatsizliği, gerçeklerin veya olası gerçeklerin üzerinin kapanmasına yol açar. Nitekim, *Spotlight* filminde gazetecilerin skandaldan emin olmak için birkaç kaynakla yetinmeyip çok ciddi araştırma yaptığını ve bunu aylara yaydığını gören seyirci, Mary'de, her şeyin 5 güne sıkıştırıldığını, gün gün verilen sahnelerle izler. Hollywood, Demokrasinin Savunucusu kahraman gazetecilerin gerçek hatasını da burada vurgular. Araştırmacı gazetecilerin reyting peşinde koşmadan, haber ilk veren kaygısını taşımadan olayları en ince ayrıntısına kadar araştırıp kamuoyunun karşısına çıkmasının önemi vurgulanır.

Bu noktada, Demokrasinin Savunucusu gazetecilere “şikeli sistem” tarafından Front Page gazetecisi haline dönüştürülmemek için işlerini eksiksiz ve tüm kurallara uygun şekilde yapmaları yönünde örnek oluşturur.

5.2.3. Nightcrawler

Lou, tüm bu yolculuk ve mitleştirmeler açısından bakıldığında gazetecilik kategorileri açısından Front Page gazetecisinin “kötü adam” versiyonunun en radikal örneğini oluşturur.

Front Page gazetecisi, haberi her şeyin üzerinde tutan, hiçbir etik değerleri tanımayan, ilkesiz, sadece sansasyon peşinde koşan, gerçek yerine skandal haberler isteyen, bu nedenle yalan söyleyebilen, küfürbaz, şöhret düşkünü, masumlara zarar verebilen, takım elbiseli, elinden sigarası düşmeyen, poker oynayan ve sürekli içki içen, otorite, gerçekler, adalet ve aşka ve her şeye yönelik rahat tavırları olan gazeteci şeklinde temsil edilmektedir. Lou, bu noktada bu gazeteci kategorisinin tüm temel kodlarına sahiptir.

Haberi yakalamak onun için her şeyin üzerindedir, bunun için masumlara zarar verebilir, rakiplerine suikast düzenleyebilir, çalışanının öldürülmesine sebep olabilir, restorandaki sivillerin ve polislerin vurulmasına aracılık edebilir. Çıkar odaklı ve hiçbir etik ilke tanımaz, iş yaparken hiçbir gazetecilik standartlarına

uymaz, evlere izinsiz girer, polise yalan söyler, işine gelmeyen yerleri montajda atar ve saklar, yine masumların ölmesine neden olur.

Sansasyoneldir ve gerçek yerine skandal haberler arar. Bu yüzden ev baskını haberinin, masumların öldürülmesi üzerine kurulmasına öncülük eder. Haber hiçbir araştırma yapılmadan ve gerçeğin ne olduğu (uyuşturucu çatışması) öğrenilmeden haber yayına verilir. Güvenilmezdir ve her şeyi yalan üzerine kuruludur. Filmin ilk sahnesinde güvenlik görevlisine söylediği yalandan başlayarak tüm hayatının yalan ve internetten öğrendiği cümleler üzerine kurulu olduğu görülür. Şöhret düşkünüdür, amacı zengin olmaktır, bu nedenle para kazanmaya başlayınca basın mesleğine uygun araç almak yerine kırmızı bir spor araca yönelir. Kendini Rick'e büyük şirket sahibi gibi tanıtır. Henüz bir şirketi olmamasına rağmen haberlerde Video Haber Prodüksiyon ismini kullandırır.

Ancak birçok Front Page gazetecisi gibi takım elbiseli, elinden sigarası düşmeyen, poker oynayan ve sürekli içki içen biri olarak gösterilmez. Haber yakalamak dışında otorite, gerçekler, adalet ve aşka ve her şeye yönelik rahat tavırları vardır. Nina ile aşkını bile iş temeli ve tehditler üzerine kurar.

Özetle Lou'nun Front Page gazetecinin "kötü adam" versiyonu olduğu, işi için kameraman ve Rick'in ölmesini sağlaması, haber için tüm ilkeleri çiğnemesi, Nina'ya ahlaksız teklifi gibi birçok ahlaksız tekliflerde bulunması, görüntülerle Nina'yı tehdit ederek istediği her şeyi elde etmesiyle verilir. Sahnelerde de film boyunca Lou'nun yüzüne yapılan yakın çekimler ve onun gözüne vurgu da hem Lou'nun "kötü adam"lığını hem de sektörün vahşi, acımasız ve ahlaksızlığını sembolize eder.

Front Page gazetecisinin kahraman veya kötü adam olarak konumlandırılmasında faktör ise günün sonunda kamu çıkarlarına uygun iş yapıp yapmadığıdır. Günün sonunda Lou'nun yaptıklarından tek karlı çıkan Lou'nun kendisidir, yükselir, başarılı olur ve şirketleşir. Geri kalan herkes ve özellikle masumlar zarar görür. Dolayısıyla Lou, Front Page gazetecisinin ulaşabileceği en ahlaksız versiyonu temsil eder. Bu noktada Lou, gerçek gazeteciler için bir gazetecinin sahip olmaması gereken şeyler konusunda örnek model sunar.

5.2.4. Filmlerde İnşa Edilen Ortak Gazeteci Stereotipleri

Daha önce birinci bölümde ele alındığı gibi sinema tarihinde gazetecilik filmlerini inceleyen araştırmacılar (Good, Ehrlich, Saltzman, Barris, Zynda vb.) hemen her filmde gazetecilere yönelik ortak kodlar sunulduğunu belirtirler. 2010 sonrası filmlere bakıldığında gazetecilerin ister Demokrasinin Savunucusu olsun ister Front Page gazetecisi olsun bazı benzer karakteristik özelliklerle sunuldukları görülmektedir.

Bu başlıkta, bu ortak özellikleri “mesleki stereotipler”, “gazetecilerin sosyal yaşamlarına dair stereotipler” ve “cinsiyet ve ırksal ayrımlarına dair stereotipler” olarak üç ana başlık altında ele alınmaktadır.

5.2.4.1. Mesleki stereotipler

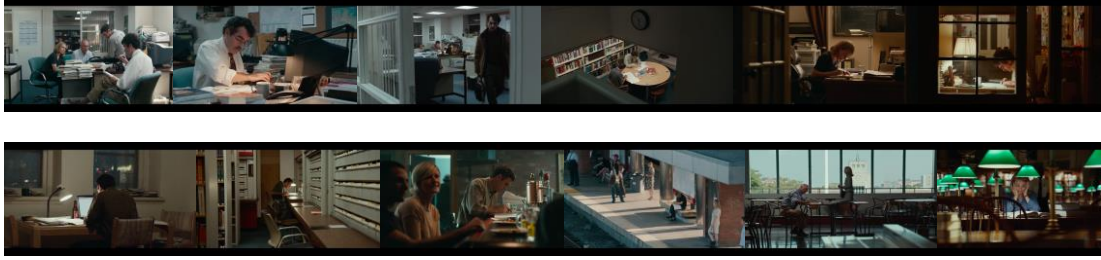
5.2.4.1.1. Zamanla yarışma ve devamlı çalışma

Gazetecilerin belirli mesai saatine göre değil, günün her saatinde çalışmak zorunda kaldığı, gazeteciliğin çok fazla zaman ve emek isteyen bir iş olduğu filmlerde sıklıkla vurgulanan bir olgudur.

Bu noktada sunulan imajlar şöyledir:

- Gazetecilerin hayatlarının çoğunu iş yerinde veya işle geçirdiğine yönelik imajlar hemen her filmde yer alır. Gazetecilerin çalışmalarının özellikle akşam saatleriyle ilişkilendirilmesi bu mesleğe dair dikkati çeken imajlardandır.

Bu bağlamda *Spotlight*'ta ekip işte, evde, kütüphanede, metroda, kafede, parkta, yemekte çalışır gösterilir. Bu sahnelerin filmde çok detaylı gösterilmesiyle gazetecilik ile 24 saat çalışma kavramı bütünleştirilmektedir.



Resim 5.2. Spotlight ekibini çalışma odaklı gösteren karelere sıkça rastlanır

Truth'ta Mary ve ekibi devamlı telefon veya doküman başında çalışır gösterilir.



Resim 5.3. *Truth*'ta Mary ve ekibinin çalışma odaklı gösterilmesi

Mary eve geldiğinde bile soluğu çalışma odasında almakta, evin salonu ve mutfağı daha çok çalışma mekanları olarak kullanılmaktadır.



Resim 5.4. Mary, evinde de çalışmaktadır. Çalışma odası, mutfak, salon iş için kullanılır.

Truth'ta, her yerde ve her koşulda haberciliğin önde olduğunu Dan ile de pekiştirilir. Kamera, Dan Rather'ı, filmin başında kendisi için düzenlenen gecede, CBS'in başkanı tarafından konuşma yapılırken sahnenin kenarında oturduğu yerde notlar tutar şekilde gösterir. Bu seyircide Dan'ın konuşmasını hazırladığı izlenimi bırakır. Ancak kısa konuşma yapan ve sonrasında 50 önemli kaynağın kendisiyle buluşmayı beklediğini söyleyen kanal yöneticisine rağmen resepsiyonda durmayan Dan, aceleyle bir otel odasındaki röportaja gider. Dan'ın elindeki defteri açmasıyla notları bu röportaj için hazırladığını anlarız. Gazeteci kendisi için düzenlenen, kentin en üst tabakasının yer aldığı bir resepsiyondaki süslü konuşmalardan çok her daim kendi işine yoğunlaşmıştır.



Resim 5.5. *Truth*'ta Dan'in resepsiyondan röportaj yapmaya gitmesine dair kareler

Nightcrawler'da Lou ve Nina devamlı çalışır gösterilir. Lou'nun evdeki ütü yapma ve çiçek sulama dışındaki tüm aktivitesi çalışma üzerine kurulur. Hayatı tamamen geceleri dışarıda haber kovalamakla geçer.



Resim 5.6. *Nightcrawler*'da Lou ve Nina hep çalışma odaklıdır

- Haber merkezlerinin de devamlı kalabalık olduğu, buralarda gazetecilerin masalarını dokümanın kapladığı, muhabirlerin hep ellerinde telefon veya bilgisayara veya defterlerine not alırken gösterildiği dikkati çekmektedir. Böylelikle gazetecilerin ve haber merkezlerinin devamlı işler, gece gündüz mutlaka haber akışı bulunan, uyumayan bir sektör olduğu imajı oluşturulur.

Bu bağlamda *Spotlight*'ta, Boston Globe gazetesinin haber merkezinde hafta içi, hafta sonu ve akşamları devamlı çalışan birileri vardır. Çalışanlar genellikle masaları başında ya telefonda ya not tutarken ya da bilgisayar başında gösterilir. Başta Spotlight ekibi olmak üzere herkesin masasının üzeri notlar ve dokümanlarla doludur.



Resim 5.7. *Spotlight*'ta haber merkezinden ve çalışma masalarından kareler

Truth, daha çok Mary ve ekibinin çalışmasına odaklandığından haber merkezini sadece bir sahnede görürüz ancak onda da sürekli çalan telefonlar, çalışanların masalarında yoğun telefonla konuşurken veya yazı yazarken konumlandırıldığı görülür.



Resim 5.8. *Truth*'ta haber merkezi

Nightcrawler'da Lou ne zaman kanala gelse, haber merkezinde masalarda birçok çalışan vardır, herkes bir işle meşgul görülür ve tıpkı diğer filmlerde olduğu gibi çalışanlar telefon başında veya bilgisayar başında yazı yazarken yer alır.



Resim 5.9. *Nightcrawler*'da haber merkezinden detaylar

- Haberi yetiştirme telaşı, zamanla yarışma ve rekabet her gazetecilik filminin sunduğu temel imajlardan biridir.

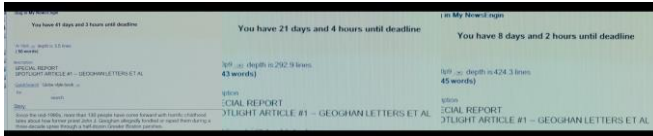
Her filmde mutlaka karşı gazetesinin/kanalın kendi ellerindeki bilgileri veya görüntüleri onların elde edebileceğine dair kaygıya değinilir. *Spotlight*'ta bu Herald gazetesidir, *Truth*'ta ABC ve diğer medya organlarıdır, *Nightcrawler*'da diğer yerel kanallardır.

Haber yetiştirme telaşı açısından da *Spotlight*'ta, Mike'ın diğer gazetelerin mahkeme kayıtlarını bulmasını önlemek için havaalanından itibaren koşturmacası ayrıntılı sahnelerle verilir. Öyle ki Mike, her yere koşarak gider. Mahkemeden çıkışta bile bir taksiyi hemen durdurmak için kendini neredeyse önüne atar ve taksiciye bile hangi yoldan daha hızlı gideceğini söyler. Bu aynı zamanda acelecilik ve hızın gazetecinin yaşam biçimi olduğunu gösterir. Çünkü belgeleri elde ettikten sonra artık evrak Mike'tadır ama yine de Mike bir an önce gazeteye gitmeye çalışmaktadır.



Resim 5.10. Mike taksiyi yakalamaya çalışırken

Yine haberi hazırlarken, ekibin haber metnini başında “Yayınlamaya 41 gün 3 saat kaldı”, “21 gün 4 saat kaldı” ifadelerini yazmaları gazetecilerin önündeki zaman sorununu pekiştirmektedir.



Resim 5.11. *Spotlight*'ta haberin son hazırlanma tarihinin haberlerin başına konulması

Truth'ta Mary'nin beş gün içinde haberi hazırlama telaşı, sahnelerde, program yayına hazırlanırken her günün perdeye altyazıyla verilmesi ve teknik ayrıntılara vurgular yapılması gazetecilerin zaman için yarışını gözler önüne serer.



Resim 5.12. *Truth*'ta haberin yayınlanmasına kalan sürelerin altyazılarla gün gün verilmesi Bunun yanında Mary ve tüm ekibin programın yayınlanmasına iki dakika kalana kadar montajı sürdürür. Montajcı, Mary'ye “Eğer iki dakika içinde havada değilsek program diye bir şey olmayacak” ifadesini kullanır. Bu sahnedeki çekim açıları da gazetecilerin bu zor ve hızlı çalışma koşullarını vurgular.



Resim 5.13. *Truth*'ta ekibin yayına iki dakika kalaya kadar bile çalışması

Nightcrawler'da Lou, diğer haberciler gibi saate karşı yarışmaktadır. Yangın haberinde Rick yolu tarif edemediğinden geç kalır, Rick "Sadece beş blok yanlış geldik" derken, olay yerine vardıklarında diğer kameramanın "Ambulanslar iki dakika önce gitti, acayip çok geç kaldın" demesi, basın sektöründeki zamana karşı yarışı gösteren önemli bir örnektir.

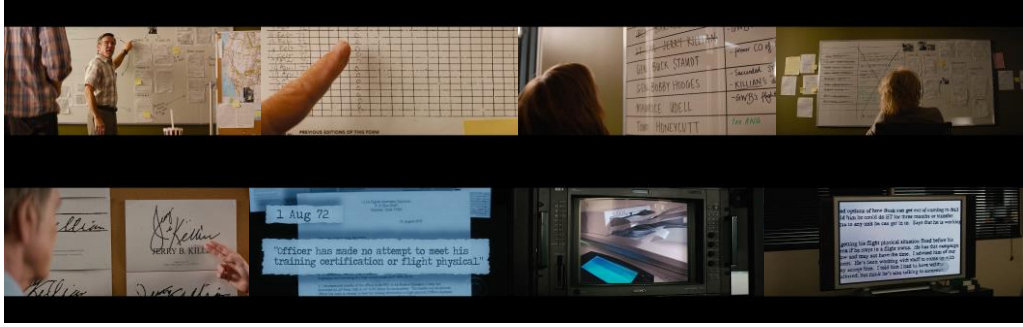
- Filmlerde haberlerin hazırlanma süreçlerinde kaynaklar, haber çekimleri, araştırmalar, röportajlara dair ayrıntılı çekimlerle bu mesleğin zor koşulları, devamlı dikkat, çalışma ve hızlilik gerektirdiğine yönelik de imajlar oluşturulmaktadır. Bunlar, aynı zamanda gazetecilerin araştırdığı şeylerin ne kadar gerçek ve önemli olduğuna dair imajlardır.

Spotlight'ta ekibin araştırmalar, arşiv taramaları ve papazların isimlerini onlarca rehberden tek tek bulma aşamalarındaki çekimlerine ayrıntılara yer verildiği görülür.



Resim 5.14. *Spotlight*'tan araştırmalar ve dokümanlara dair detay çekim örnekleri

Truth filminde Bush ile ilgili iddialara dair belgeler ve sonrasında Mary'nin haberine dair karşıt görüşlere dair belgeler ayrıntılarıyla gösterilerek, bunların mesleğe dair gerçek ve önemli oldukları vurgulanır.



Resim 5.15. *Truth*'tan araştırmalar ve yayınlara dair detay çekim örnekleri

Nightcrawler'da da diğer filmlerdeki gibi, haberin hazırlanma sürecindeki enformasyon veya teknik detaylara dair çekimlere yer verilir. Özellikle “Dehşet Evi” haberinde, stüdyo ve rejide haberin yayınlanma süreci ve konuşmaları ayrıntılı şekilde yansıtılır.

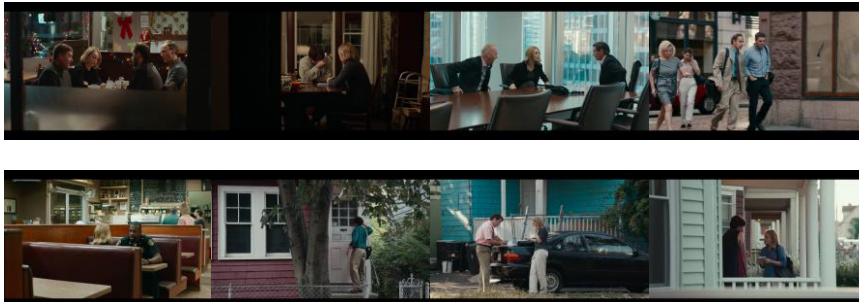


Resim 5.16. *Nightcrawler*'dan haberi yayına hazırlama ve sunmaya dair detay çekim örnekleri

5.2.4.1.2. Toplumun her kesime ulaşabilme gücü

Gazetecilik filmlerinde gazetecilerin her şart ve koşul altında, toplumun birçok kesimiyle iç içe olduğu, işleri gereği toplumun yer kesimiyle irtibatlı oldukları yönünde imajlar sunulur. Burada aynı zamanda yine haber peşinde koşmanın zor bir süreç olduğu imajları pekiştirilir.

Spotlight'ta Robby, toplumdaki çoğu kesimi tanır, kurbanlara ulaşmak için Sacha ve Matt toplumun hemen her kesiminin kapısını çalar. Kaynaklarıyla, kaynakları için uygun olan koşul ve yerlerde bir araya gelirler.



Resim 5.17. *Spotlight* ekibi kaynaklarıyla uygun olan her yerde buluşur ve haberin her yönüne bakar

Truth'ta benzer şekilde Dan, resepsiyonlara katılmakta, fırtına olduğunda fırtınanın ortasına gitmekte, röportaj olduğunda stüdyoya gelmektedir. Mary ile belgelere dair ilk buluşmalarını haber seyahatleri arası havaalanında yaparlar. Bu da gazetecinin hem her şart ve koşulda çalıştığına yönelik hem de gazetecilerin her türlü ortamda bulunduğuna ve oradan oraya giderek toplumun her yerinden ve alanından haber yaptıklarına dair imajları destekler.



Resim 5.18. *Truth*'da Dan, röportajdan fırtına haberine her türlü haberi takip etmektedir

Nightcrawler'da Lou, gece haberlerinde toplumun hemen her kesiminden insanlarla karşılaşabilir.

5.2.4.1.3. Muhabir-editör çatışması

Sinema tarihinden bu yana çekilen filmlerde gazeteciler ile editörler arasındaki kavga, neredeyse filmlerin olmazsa olmazı haline gelmiştir ve bu durum üç filmde de devam etmektedir.

Spotlight'ta, Mike ile Robby arasındaki tartışma ile gazetecilik filmlerindeki klasik muhabir-editör tartışması bu filmde de yerini bulur. *Truth*'ta Mary ile editörleri arasındaki tartışmaya sıkça rastlanır. *Nightcrawler*'da Nina ve Frank arasında haberlerin yayınlanma şekline dair tartışmalar olur.



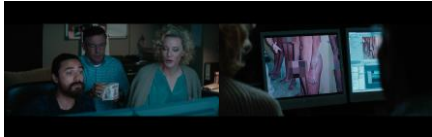
Resim 5.19. Filmlerdeki klasik gazeteci-editör tartışmasından örnekler

5.2.4.1.4. Mesleki duyarsızlık

Bu özellik önceki filmleri araştıran akademisyenlerce belirtilmese de gazetecilik filmlerinde rastlanan temel özelliklerden biridir.

Spotlight'ta Robby yıllar önce önüne gelen skandal haberini, daha önce de bazı küçük benzer haberler yapıldığından ve yaşadığı elit ortam nedeniyle kanıksadığından büyük haber olarak değerli görmemiştir. Skandalın görülmediği eleştirisini getiren Saviano'ya Matt'in, birkaç haber yaptıklarını söylemesi kanıksama örneğidir. Benzer şekilde Mike yeni bilgileri paylaştığında Ben ve gazeteden bir arkadaşının "Bunları yazdık" demesi acı olaylar karşısındaki kanıksamayı yansıtır.

Truth'ta, stüdyoda çalışan ekip dışarıdan Çin yemeği – ki ABD kültüründe karton kutudaki Çin yemekleri, hamburger kadar fastfood gıdalarını sembolize eder – getirmiştir. Bu durum gazetecilerin zamansız çalışmasına ve iş dışında yemek dahi olsa başka şeylere zaman bulamamalarına işaret eder. Ama aynı zamanda bu sahne kanıksamayla da ilgilidir. Mary ve ekibi, bir yandan yemek yerken diğer yandan Irak'ta Amerikan askerlerinin işkencelerine dair görüntülerin montajlanması üzerine çalışabilirler. Bu da habercilerin her ne kadar olayları açığa çıkarmada duyarlı davransalar dahi, çalışırken ve olaylar karşısında duyarsızlaşması ve bunlar işkence görüntüleri dahi olsa her şeyi iş ve işin bir parçası olarak görmesine vurgu yapar.



Resim 5.20. *Truth*'ta Mary ve ekibi işkence haberini yayına hazırlarken Çin yemeği yer

Nightcrawler'da Lou ve diğer kameramanların kurbanları düşünmeden fütursuzca çekimler yapmaları, Nina'nın kanlı görüntüleri "harika" şeklinde nitelendirmesi, bir kameramanın yanarak ölen 5 kişinin görüntüsü karşısında "havalara uçması" mesleki kanıksamasının dramatik örnekleridir.

5.2.4.1.5. "Anonim" gazetecilerin olumsuz yansıtılması

Filmlerdeki gazeteci imajı üzerine araştırma yapan yazarlar, filmlerde anonim sunulan gazetecilerin insanlara zorla mikrofon uzatan, evlerine izinsiz gelen şeklinde olumsuz yansıtıldığına işaret ederler. Tamamen gazeteciliğin ele alındığı filmlerde dahi anonim gazetecilere yönelik bu imajların sürdürüldüğü görülmektedir. *Truth* filminde, havaalanından çıkan Mary ve Dan'i bekleyen

gazeteciler onların üzerine toplu halde yürüyerek bağıarak soru yağmuruna tutarlar. Mary ve Dan taksiye zar zor biner. Yine aynı şekilde gazeteciler Mary'nin evinin önüne kamp kurup izinsiz şekilde evini çekerler. Mary'nin eşinin çalan telefona "alo" demeden "Mary, muhabirlerle konuşmuyor" ifadesini kullanması da Mary'nin sürekli gazeteciler tarafından arandığını göstermektedir.



Resim 5.21. *Truth*'ta anonim gazetecilerin olumsuz yansıtılmasına örnekler

5.2.4.2. Gazetecilerin sosyal yaşamlarına dair stereotipler

5.2.4.2.1. Sorunlu özel hayat

Gazetecilerin meslekleriyle yatıp kalktığı ve kayda değer özel yaşamlarının bulunmayışına dair imajlar 2010 sonrası filmlerde de devam etmektedir.

Spotlight filminde Baron bekindir, çoğu vakti gazetede odasında geçmektedir. İşten herkesten sonra çıkmakta, resepsiyonlara yalnız katılmaktadır. Mike evlidir ama seyirci işindeki yoğunluk nedeniyle eşiyle arası kötüdür, ayrı yaşamaktadır ama "halledeceğimiz sorunlarımızı" der. Filmde Mike, ayrı ve kötü koşullardaki, boş bir evde yaşamaya çalışmakta ama bu sırada vaktini hep haber üzerinde çalışarak geçirmektedir. Pazar günleri bile koşu yaptıktan sonra kendisini iş yerinde bulur, çalışmaya gider. Sacha evlidir ama evlilik ve duygusal yaşantı gösterilmez. Sadece eşi ve anneannesiyile iki kez akşam yemeği yedikleri ve sonrasında sofrayı topladıklarını görür seyirci. Robby evlidir ama eşi resepsiyonlara katılmaz. Robby'nin evi ve ailesine dair hiçbir bilgi sunulmaz. Matt, evli ve iki çocuk babasıdır ama onu da sadece çok kısa sahnelerde evde görürüz ve bu sırada da çalışmaya devam etmektedir. Dolayısıyla ekip, devamlı çalışan, iş üzerinde olan, tüm vaktini mesleğiyle geçiren insanlardan kuruludur.



Resim 5.22. *Spotlight*'ta Mike, iş yaşamı dışında da haber odaklıdır

Truth'ta Mary hayatının çoğunu işte geçirmektedir, ailesi başka bir yerde oturmaktadır. İşten döndüğünde oğlunun “Anne yine uzun zamandır yoktun” ifadesi, bir sonraki sahnede uzun süreden sonra evine gelen Mary'nin kendisini çalışma odasına atması ve eşinin yürüyüş yapma teklifinde bulunmasını çalışmak için reddetmesi yine gazetecinin işinin, hayatının tüm kesimini kapsadığını gösterir. Bunun yanına filmde Mary dışında kimsenin özel hayatı veya aile hayatına dair sahneler de sunulmaz. Bu da gazetecileri aile ve özel hayattan kopuk insanlar olarak gösterir.

Nightcrawler'da Lou'nun da işi dışında bir hayatı yoktur. Evindeki sade, karanlıktır. Evdeki tek renkli unsur olan çiçeği dışında Lou için gündüzleri ve dışarıda bir hayat yoktur. Dedektifler evine geldiğinde bile kaygılanmak yerine birilerinin evine girmek istediğini duymanın çocukça sevinci yüzünde belirir. Bu sahne, Lou'nun yalnızlığını tüm açıklığıyla gösteren bir sahnedir. Belki de ilk kez Lou dışında eve birileri adım atmıştır. Bu noktada diğer gazeteciler gibi onun da kayda değer özel yaşamı yoktur ve bu nedenle de kanaldaki iş arkadaşlarıyla iletişim kurarak onlarla arkadaş olmaya çalışır.

Bunun yanında bir gazetecinin ancak başka bir gazeteciyle birlikte veya evli olabileceği miti *Truth* ve *Nightcrawler*'da tekrarlanır. Mary'nin eşi de gazetecidir, bu nedenle “normal” bir eş için sorun olabilecek çalışma koşullarına karşı anlayışlı ve her zaman eşinin yanındadır. Eşi, eve yeni gelen ve hemen çalışmaya başlayan Mary için güçlük çıkarmaz. Mary gece yatakta TV izler, o sırada cep telefonu çalar, yataktaki eşi kim diye sorduğunda, gayet ciddi ve dikkate almaz şekilde “Benim gizli sevgilim, hadi uyu sen” yanıtını verir ve eşi de uyumaya devam eder. Bir gazeteci gece yarısı ancak haber için aranabilir çünkü böyle bir yaşamda sevgiliye, gizli aşklara yer kalmaz. Gazeteciler de birbirlerini gece yarısı demeden ararlar ve gazeteci bir eş için de bu normal bir durumdur. Mary, artık yenildiğini hissedip her şeyden vazgeçtiğinde, yatağın kenarına gelen eşi, Mary'ye mücadele etmesi gerektiğini söyler ve gazetecileri kastederek “Bizim yaptığımız bu” der.

Gazetecilerin aşklarının bile iş çevresinden olması Lou için de geçerlidir. Lou, Nina ile aşk istemektedir. Bu noktada Lou'nun "Bir takım olabileceğim ve seninle olduğu gibi aynı iş, aynı çalışma saatleri gibi paylaşımlarım olan biriyle ilişki istiyorum" ifadesi durumu özetler niteliktedir.

5.2.4.2.2. Haber merkezi dışında sınırlı sosyal yaşam

Spotlight'ta Baron, günlük ilişkilerde çok sohbet eden biri değildir, gittiği resepsiyonda bile masa etrafında diyalog kuramaz, Mike tüm vaktini çalışarak geçirir, pazar koşusunu bile bitirdiği nokta gazetedir. Mike ve Ben'in sosyal görüldüğü tek yer beyzbol maçdır ki orada da sadece iş konuşurlar. Sacha ve Matt'in özel yaşamına dair pazar günleri kiliseye gitmeleri ve aile ile akşam yemekleri dışında ayrıntı sunulmaz. Filmin sonunda Matt'in korku filmi kitabı yazmaya başladığını söylemesi onun da çok sosyal olmadığı imajını sunar. Aralarında sadece Robby aktif, sosyal ve çevresi geniş biri olarak gösterilir.

Truth'ta Mary'ye filmin başında avukat "Önemli bir taciz probleminiz mi var?" sorusunu yöneltir. Habere dair kanalın açtığı soruşturma panelinde üyeler Mary'nin fiziksel saldırı da dahil elemanlarına kötü davranıp davranmadığını sorgulamaya çalışır. Mary'nin işi dışında neredeyse hiçbir özel yaşamı yoktur. Akademisyen Lucy dışında ekipten hiç kimsenin sosyal hayatının olduğunu göremeyiz. Lucy'yi ise işten kovulduğunda öğrencileri alkışlar ve mutlulukla karşılar.

Nightcrawler'da Lou'nun da haber dışındaki yaşamda insanlarla problemlili ilişkileri vardır. Rick ve diğerleriyle tüm teması ve diyalogları, internetten öğrendiği halkla ilişkiler cümlelerinden ibarettir. Hatta Rick'in "insanları anlamadığına" yönelik eleştirisine Lou, "insanları sevmediği" yanıtını verir.

5.2.4.2.3. Alkol düşkünlüğü ve barda kutlamalar

Gazetecilerin "alkol düşkünü" olduğuna ve başarılarını iş arkadaşlarıyla barda kutlama geleneğine sahip olduğuna yönelik imajlar 2010 sonrası her filmde kendini göstermez.

Spotlight'ta alkol konusu tamamen filmin dışında bırakılır. Karakterler, Robby'nin resepsiyonda kendisine verilen içkiyi yudumlaması, Sacha ve Mike'ın dertleşirken elinde içki bardağı tutması, Mike'ın çalışırken masada bira şişesinin durması gibi ufak detaylar dışında gazeteciler çalışırken veya çalıştıktan sonra ciddi oranda alkol alırken veya alkole düşkün şekilde sunulmaz. Gazetecilerin başarılarını bara gidip içerek kutlaması “geleneği” de bu filmde sunulmaz. Karakterler, skandalı ortaya çıkardıktan sonra evlerine, ailelerinin veya haber kaynaklarının yanına giderek yayımlanacak haberlerini onlara gösterirler, başarıyı kutlamak yerine sakin şekilde haberin nasıl yankılanacağını beklerler.

Gazetecilerin barda kutlama alışkanlığı ve kötü durumlarda alkole sarılmaları *Truth* filminde tekrarlanır. Filmin başında bardaki TV'de 60 Dakika'nın Irak'taki işkence haberine dair yankılar konuşulurken Dan, Mary, Roger ve Dana bir masa etrafında iyi haber çıkarmanın keyfini çıkarırlar ve kadeh kaldırır. Aynı şekilde Bush haberi yayımlandıktan sonra gittikleri yer yine bardır. Bunun yanında, Andrew'in Dan'den haber için özür dilemesini istemesinin ardından Dan, Mary'nin kaldığı otel odasına gidip, alkol olup olmadığını sorar. Mary, “Normalden daha fazla” der. Sonraki sahnede karşılıklı oturmaktadırlar, sehpa da içki vardır. Mary de zorda kaldığında içkiye sarılır ama alkolik olarak resmedilmez. Panel haberini duyduğunda eline kadehini alır, oğluna Noel hediyesi hazırlarken ve Bush'u ekranda izlerken yanında şarap şişesi ve elinde kadeh vardır.



Resim 5.23. *Truth*'ta gazetecilerin alkol kullanımı ve barda kutlamalarına örnekler

Nightcrawler'da da alkol ve bar sahneleri bir istisna dışında tamamen filmin bağlamının dışındadır. Lou, Nina ile yemek sahnesinde su içerken, Nina margarita alır ve içkiyi “kahvaltısı” olarak nitelendirir. Nina'nın içkiyi kolay içmesi ve yemekte zorda kaldığında içkiye sarılması ise klasik gazeteci prototipi olarak sunulur. Bu sahnede, Nina'nın muhabirlik zamanından bu yana videolarını izlediğini söyleyen Lou, “Bence onların hepsine bakmışsındır” derken Nina “Hayır, elimde bir içki olmadan mümkün değil” ifadesini kullanır.



Resim 5.24. *Nightcrawler*'da Nina'nın alkol kullanımı

5.2.4.2.4. Toplumun “elit” kesiminden olma

Özellikle Saltzman'ın belirttiği bu kategori filmlerde tüm gazeteciler için geçerli değildir.

Spotlight'ta, Robby dışında diğerleri elit bir yapıda gösterilmez. Hepsi orta sınıf Amerikan vatandaşıdır. *Truth*'ta gazetecilerin genellikle elit bir kitle olmaları miti ise daha çok Dan üzerinden işlenir. Dan'ı kendisi için düzenlenen resepsiyonda smokinlerle görürüz. Mary ile filmin sonuna doğru yaptığı telefon görüşmesindeki mizansende, şehri tepeden gören bir balkon ve Dan'in elinde viski bardağı dikkati çeker. Benzer şekilde Burkett'in yalan söylediğini itiraf etmek için Dan'den fikir alması onun elit konumuna işaret eder. Filmde uçak sahnesinde Mike, Dan'in yanına gelmesinden ötürü heyecan duyar. Panelde de Mike'ın Dan'i örnek alarak gazeteci olmak istediğini söylemesi gazetecilerin elitliği ve rol modelliğine işaret eder. *Nightcrawler*'da bu kod tamamen kırılır çünkü Lou okumamış, işsiz ve hırsız biridir.



Resim 5.25. *Truth*'da Dan'in, *Spotlight*'ta Robby'nin elit gösterimi

5.2.4.3. Cinsiyet ve ırksal ayrımlara dair stereotipler

5.2.4.3.1. Kendine güvenen ve agresif olma

Basın çalışanlarının genellikle genç, bekar, çekici, kendine güvenen ve agresif karakterler olduğu yönünde geçmiş yıllarda çizilen imajların artık biraz farklılık göstermeye başladığı görülür.

Spotlight ve *Truth* filminde, bu stereotip kırılır. *Spotlight*'ta her muhabirin kendine has özellikleri vardır. Baron dışında hepsi evlidir, çoğu 30'lu yaşlarda görünür. Kendine güvenen karakterlerdir ancak agresiflik Mike dışındaki diğer karakterlerde yansıtılmaz.

Truth'ta da özellikle genç ve bekar olma özelliği kırılır. Dan, emekliliğine yaklaşmıştır, Mary, orta yaşlı ve evlidir. Mike ve Lucy hariç diğer karakterler de orta yaşlarındadır. Mary, agresif gazetecedir. Bu stereotip sadece *Nightcrawler*'da Lou üzerinden karşılık bulur.

5.2.4.3.2. Beyaz erkek egemenliği

Gazetecilerin sinemanın konusu haline gelmesinden bu yana filmlerinde sunulan gazeteci karakterinin genellikle beyaz Amerikalı erkek karakterin kullanılması bu üç filmde de bazı kırılmalar yaşasa da geçerliliğini sürdürür.

Spotlight'ta gazetede muhabirler ve editörler genellikle erkektir, kadınlar arşivcilik, sekreterlik gibi ikincil görevlere sahiptir. Ana karakterlerin hepsi beyaz Amerikalıdır. Hatta, Mike Rezendes gerçek hayatta Portekiz kökenliken filmde onu canlandıran Mark Ruffalo daha çok beyaz Amerikalı imajını yansıtır.

Truth'da çalışanların çoğunluğunun beyaz Amerikalı olduğu ve üst yöneticilerin beyaz erkek olduğu görülür. Ancak ana karakter kadındır. Yine de basında erkek hakimiyeti kanaldaki diğer yöneticilerin pozisyonlarıyla görülür.

Nightcrawler'da ana karakter Lou, beyaz Amerikalıdır.

5.2.4.3.3. Azınlıktaki kadın gazeteci

Filmlerdeki gazeteci imajları üzerine araştırma yapan akademisyenlere göre, genellikle filmlerde kadın gazeteci karakteri daha azınlıkta kalmakta, filmlerde kadınlara yer verildiğinde de bu karakter genellikle beyaz Amerikalı olmaktadır.

Spotlight ekibindeki tek kadın gazeteci Sacha'dır. Bu yönüyle kadınların azınlıkta kalması yaklaşımını devam ettirir. Sacha da orta sınıf beyaz Amerikalıdır. *Truth*'ta *Mary*, *Nightcrawler*'da Nina hep beyaz Amerikalıdır. Dolayısıyla bu filmlerde bu imaj devam etmektedir¹¹⁶.

Özetle, gazetecilik filmlerine dair oluşturduğumuz yeni kategorileştirmenin, filmlerde tam karşılık bulduğunu görmekteyiz. 2010'dan sonra vizyona giren bu üç filmde ikisinde *Demokrasinin Savunucusu* ve birinde *Front Page* gazetecisine rastlanmaktadır. Ancak, bu ayırmada Hollywood'un daha çok *Demokrasinin Savunucusu* gazetecilerin yanında durduğu gözlerden kaçmamaktadır. Ayrıca, bu iki kategorideki ayırımın önceki on yıllardaki filmlere göre değerlendirildiğinde daha keskinleştiği, çatallanma durumunun giderek yok olduğu görülmektedir.

Bunun yanında Hollywood'un gazetecilere yönelik bazı genel stereotipleri devam ederken, bazıları ise kırılmaktadır. Örneğin, önceki on yıllar içinde sıklıkla belirtilen gazetecinin alkol düşkünü olduğu stereotipi kırılmaktadır. 2010 sonrası filmlerde gazetecinin içki içtiği şeklinde gösterilmese de bu "alkol düşkünlüğü" şeklinde yansıtılmaz. Bunun yanında gazetecilerin genç, yakışıklı/güzel, agresif olduğuna yönelik fiziki özelliklerinde de kırılmalar görülmektedir. Ancak gazetecilerin habere karşı yarıştığı, özel hayatlarının problemlili olduğu, tüm vakitlerini işlerinde geçirdikleri, muhabir ve editörlerin haber için tartıştığı, acılara ve dramalara karşı bir tür mesleki deformasyon içinde duyarsızlık geliştirdikleri söylenebilir. Ayrıca gazetecilik filmlerinde beyaz Amerikalı egemenliği devam etmekte ancak güçlü kadın gazeteci imajı bulunmaktadır.

¹¹⁶ Kadın gazetecilere yönelik Hollywood'un ayrımcı bakışı "Kadın Kahraman" başlığı altında ele alındığından burada değinilmemiştir.

BÖLÜM 6

GAZETECİLİK FİMLERİNDE SEKTÖREL VE SİYASAL/TOPLUMSAL SÖYLEMLER

Filmlerde gazetecilere yönelik çeşitli arketipler oluşturulurken ve stereotipler kurulurken, bunlar üzerinden aslında genel anlamda hem sektörel hem de toplumsal mitler de inşa edilmekte ve mesajlar verilmektedir. Bu bölümde, örneklemedeki üç filmin bu yöndeki söylemleri ele alınmaktadır.

6.1. Filmlerinde Sektörel Mitler

Sinemanın konusu haline geldiği gündün bu yana birinci bölümde ele alındığı gibi filmlerde basın olayların merkezinde olduğu, özel sahiplik ile kamu çıkarlarının ortak işleyebileceği, basının Amerikan demokrasisi için vazgeçilmez olduğu gibi söylemler üretilmektedir. Bundan hareketle, araştırmanın bu kısmında son dönemde vizyona giren *Spotlight*, *Truth* ve *Nightcrawler* bağlamında gazeteci davranışları ve olay örgüsü üzerinden bu basın mitlerinin nasıl ve hangi unsurlarla işlendiğine ve bu yöndeki mesajların diyalog ve sahnelerle nasıl ve ne şekilde verildiğine bakılmaktadır.

Medya yapılanması ülkeden ülkeye veya bölgeden bölgeye farklılık gösterdiğinden farklı medya modelleri ortaya çıkmaktadır.¹¹⁷ Bu noktada öncelikle tezin kapsamı

¹¹⁷ Bu konuda dört normatif model "Otoriter Basın Teorisi", "Liberal Basın Teorisi", "Sosyal Sorumluluk Teorisi" ve "Sovyet Medyası Teorisi" olarak sıralanabilir. Bunun yanında, gazeteciliğin rolüne dair Denis McQuail (2005) dört model ortaya koyar: "Liberal çoğulcu veya Pazar modeli", "sosyal sorumluluk veya kamu çıkarı modeli", "profesyonel model" ve "alternatif medya modeli". Daniel Hallin ve Paolo Mancini (2004) de üç modelden bahseder: Akdeniz ülkelerindeki "Kutuplaşmış çoğulcu model" kuzey ve merkez Avrupa'daki "demokratik korporatist model" ve Kuzey Atlantik ülkelerindeki "liberal model". Bunun yanında Lule ABD'de gazeteciliğin rolüne yönelik altı modeli şöyle özetler (2001: 35-36):

- *Hükümeti izleme rolü*: Bu yaklaşıma göre basın hükümet üzerinde gözlemci, "gerekli bir gardiyan" olarak hizmet eder. Bu yaklaşımı benimseyen yazar ve akademisyenler toplumda basının esas rolünün güce sahip olanları gözetlemek olduğunu belirtir.

- *Rıza yaratmak*: Noam Chomsky ve Edward Herman'ın öncülük ettiği bu yaklaşıma göre basın, kurulmuş ideolojilerin korunmasına hizmet eder. Buna göre basın, hükümeti izlemekten çok yönetim tarafından kamunun rızasını almak için kullanılır.

- *Kamusal ajanda kurmak*: Bu görüşe göre basının ana rolü olaylar, etkinlikler ve fikirler için "eşik bekçiliği" yaparlar. Bu yaklaşıma göre haberler belki insanlara ne düşünmesi gerektiğini söyleyemez ama ne hakkında düşünmesi gerektiği söyler.

- *Kamunun fikirleri hakkında bilgi vermek*: Bu yaklaşıma göre basın çoğu zaman kamuyu eğitmek ve onları bilgilendirmek içindir ki vatandaşlar sorumlu kararlar versinler.

- *Kamusal tartışmalara canlandırmak*: Basın kamuoyunu yönlendiremez ama kamusal tartışmaları canlandırabilir.

ABD'deki filmleri kapsadığından, filmlerdeki gazetecilik söylemleri, ABD'nin içinde yer aldığı "liberal model"¹¹⁸ açısından ele alınmaktadır. Bu bağlamda ABD'deki gazetecilikle ilgili ortaya konulan gazetecilik ilkelerine genel anlamda bakmak gereklidir.

Ülkede 1909 yılından bu yana var olan ve bu konuda en öncü kuruluş olan Profesyonel Gazeteciler Toplumu Üyeleri Derneğinin (Member of the Society of Professional Journalists-SPJ), ilki 1926 yılında yayınlanan ve sonrasında devamlı güncellenen etik standartları şu şekilde belirler: "Bağımsız hareket etme, gerçekleri arama ve rapor etme, zararı en aza indirme ve sorumlu ve şeffaf olma".

Bunun yanında ABD'de farklı kuruluşlar tarafından da gazetecilik prensipleri hazırlanmıştır. Amerikan Basın Birliği (American Press Association- APA), uzun araştırmalar sonucu İlgili Gazeteciler Komitesi'nin (the Committee of Concerned Journalists - EJC) Başkanı Tom Rosenstiel ile komitenin kıdemli danışmanı Bill Kovach'ın çıkardığı *The Elements of Journalism* kitabına dayanarak, ortaya koyduğu dokuz temel gazetecilik ilkesi şöyledir: "Gazetecinin birinci yükümlülüğü gerçeklerdir. Gazetecinin birinci bağlılığı vatandaşlardır. Gazeteciliğin temeli teyit etme disiplinine dayanır. Gazeteciliği yürütenler, haberlerini yaptıklarından bağımsız kalmalıdır. Gücün/İktidarın bağımsız gözlemcisi olarak hizmet etmelidir. Kamusal tartışma ve uzlaşma için bir forum sağlamalıdır. Haberleri çok önemli ve bağlantılı kılmalıdır. Gazeteci haberleri kapsayıcı ve orantılı hazırlamalıdır. Gazetecilerin bireysel adalet duygusuna/vicdanına izin verilmelidir".

- *Sosyal dramaları canlandırmak*: Sosyal dramalarla her gün sosyal düzen kurulur. Bu görüşe göre, basının öncelikli rolü sosyal düzeni devam ettirmek için sosyal dramalar sunmaktır.

¹¹⁸ Hallin ve Mancini'ye göre, liberal model, genel olarak "normatif ideal" olarak gösterilse de kendi içinde birçok gerilimleri ve zıtlıkları barındırmaktadır. Bunlar, basının özel sektör sahipliği ile kamuoyunun çıkarlarına hizmet etmesi gerekliliğine yönelik beklentiler arasındaki gerilimler, ticari baskılar ile gazetecilik profesyonelliğinin etik değerleri arasındaki gerilim, özgür basının liberal geleneği ile "ulusal güvenlik hali"nin güçlü olduğu hükümetin kontrol isteği arasındaki gerilimler olarak sıralanabilir (2004:247). Johan Galtung (1999) da basının arasında gidip geldiği üç sütundan bahseder. Bunlar, devlet, sermaye ve sivil toplumdur. Bu bağlamda Nordenstreng (2007), Avrupa ülkelerinde basının önce devlet ve sermayeye yakın durduğunu ancak modern demokraside sivil toplumun parçası haline geldiğini, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise medyanın artan şekilde sermaye güdümlü olduğunu ifade eder.

Ayrıca, Etik Gazetecilik Ağı'nın (Ethical Journalism Network) da şu beş ilkeyi ortaya koymaktadır: "Gerçeklik ve doğruluk, bağımsızlık, adillik ve tarafsızlık, insanlık, sorumluluk".

Bu noktada gazetecilik ilkelerini şu ortak başlıklar altında özetleyebiliriz: Bağımsız olma; gerçekleri arama ve teyit; sorumlu, tarafsız, şeffaf, orantılı ve kapsayıcı olma. Nitekim demokrasi teorisine göre, toplum basından üç ana görevi yerine getirmesini bekler: Güçlüler ve güçlü olmak isteyenler noktasında sıkı gözlemci, gerçeklerin yalanlardan ayırt edilmesi ve birçok konuda geniş bilgi sağlanması (McChesney, 2004: 59).

Bu başlıklar, öncelikle bu ilkelerden yola çıktığı ve konusu ve arketip konumlandırması gereği benzerlik gösterdiği için *Spotlight* ve *Truth* özelinde (zaman zaman *Nightcrawler*'dan da örnekler katarak) ele alınmaktadır. Ardından da tüm bu ilkeleri kıran bir film olduğu için *Nightcrawler*'ın söylemleri ayrı başlık altında değerlendirilmektedir.

6.1.1. Özgür Basın Miti: *Spotlight* ve *Truth*

6.1.1.1. Bağımsız olma ve özgür basın miti

Gazetecilik kurallarında en önemli ve en öncelikli sorumluk kamuya hizmet etmektir ve bu noktada basın dördüncü kuvvet olarak iktidarlardan, sermayeden ve güç odaklarından bağımsız kalabilmelidir.¹¹⁹ Özgür basın mitinin temel unsurunu

¹¹⁹ SPJ, bu noktada şu ilkeleri ortaya koyar: "Kamu ilişkileri ve hükümetler üzerinde gözlemci olarak özel bir sorumluluğa sahip olduklarını unutmamalı, kamusal işlerin açık yapıldığından, kamu kayıtlarının açık olduğundan emin olunması sağlanmalı. Güç sahiplerinin sorumluluklarını yerine getirmesi noktasında cesaretli ve ihtiyatlı olunmalı. Sessizlere ses olunmalı Gazeteci, gerçek veya hissedilen çıkar çatışmalarından kaçınmalı. Herhangi bir hediye, iyilik ve özel muameleyi reddetmeli. Siyasi veya gazetecinin dürüstlük ve tarafsızlık ile güvenilirliğine zarar verebilecek diğer meslek dışı etkinlik ve faaliyetlerden kaçınmalı. Haberi elde etmek için para vermemeli. Haberi takip etmeyi etkileyebilecek reklam, donörlük veya özel çıkarları reddetmeli. Haber ile reklamı birbirinden ayırt etmelidir".

APA da bu ilkeyi şöyle ayrıntılandırır: "Bağımsızlık gazeteciliğin gerekliliğidir, güvenilirliğin temel taşıdır. Tarafsızlıktan ziyade ruhta ve düşüncede bağımsızlık, gazetecilerin odaklanması gereken ilkedir. Bağımsızlığımız, kibirlilik, elitlik, izolasyon ve nihilizmden kaçınmalıdır. Gazetecilik, güce ve vatandaşları etkileyecek pozisyonlara sahip olanlar üzerinde hiç kimsede olmayan bir gözlemci görevi yürütür. ABD'nin kurucuları bağımsız basını garanti altına alırken, bunu despotluğa karşı bir duvar olarak gördüler; mahkemeler bunu teyit etti; vatandaşlar buna bağlandı. Gazeteci olarak, kötüye kullanmadan veya ticari amaçlar yürütmeden bu gözetleme özgürlüğünü koruma yükümlülüğündeyiz. Medya organları reklamcılar ve paydaşlar da dahil birçok seçmene cevap vermek zorunda olsa da bu medya organlarındaki gazeteciler, her şeyin üzerinde vatandaşlar ve daha büyük kamuoyu çıkarlarıyla birlik olmalıdır eğer korku veya iyilik olmadan haber

da bu oluşturmaktadır. Basın eğer bağımsız hareket edemez ve özgür olamazsa, kamuoyunun çıkarlarının gerçekleşmesi mümkün değildir.

6.1.1.1.1. İktidarlara karşı bağımsızlık

İdeal gazetecilik örneği sunan *Spotlight*'ta, araştırmacı gazetecilik temelinde özgür ve özerk basın vurgusunu pekiştiren birçok unsur göze çarpar. Filmde, hegemonik erkeklik iktidarını kırabilecek tek güç olarak filmin ilk sahnesinde basının verilmesi, avukat Macleish'in skandalı ortaya çıkarmada "en iyi yol" olarak "basına gitme"yi göstermesi ve "Arkamda basın olmadan onların peşine düşemezdim" sözleri, kurbanların Spotlight ekibini telefon yağmuruna tutması bağımsız basının önemine vurgu yapmaktadır.

Filmde bağımsız ve özgür basın olgusu en bariz şekilde daha önceki bölümlerde ele aldığımız gibi Kardinal ile Baron karşıtlığıyla sunulmaktadır. Kardinal'in "işbirliği" teklifine Baron'un "basının işini en iyi tek başınayken yapacağı" karşılığı bu özerklik ve bağımsız basına yönelik en güçlü söylemi oluşturur.

Bu noktada *Spotlight*'ta özgür basının gerekliliği olarak gazetecinin sistemin kurallarını genel geçer ve kutsal kabul etmemesi gerektiği mesajı verilir. Bu da belgeler üzerindeki gizliliğin kaldırılması için mahkemeye gitme kararı alan Baron'a sıkça yöneltilen "Kiliseyi dava etmek mi istiyorsunuz?" sorusunda gizlidir. Buradaki vurgu, gazetecinin, kamuoyunun çıkarlarını gözetmek için otoritelere kutsallıkla yaklaşmaması, bağımsız hareket etmesi gerektiğidir. Gazeteci, olaylara ve kurumlara objektif durmalı, konulara mevcut kalıplar yerine sorgulayıcı bakış açısıyla bakmalıdır, yoksa özgür basın sistemin ve ideolojinin taşıyıcısı ve koruyucusu olarak kalacaktır.

vereceklerse. Bu vatandaşlara yönelik taahhüt, ilk olarak medya kurumun güvenilirliğinin temelini oluşturur; bu güvence okuyuculara/seyircilere, bu haberlerin reklamcılar ve dostlar yararına olmadığını belirtir. Vatandaşlara taahhüt etmenin anlamı aynı zamanda, toplumdaki tüm seçmen gruplarını temsil etmek anlamına gelir. Medya organlarının şirketleri de kendi okuyucularını diğerleri üzerinde tutmalıdır".

EJN de gazetecilerin bağımsız olması ilkesini şu şekilde tanımlar: "Gazeteciler bağımsız sesler değildir; bizler resmi veya gayri resmî olarak, ister siyasi ister şirket ister kültürel olsun, özel çıkarlara dayanarak hareket etmemeliyiz. Bizler, çıkar çatışması yaratacak herhangi bir siyasi bağlantımızı, finansal işlerimizi veya diğer kişisel bilgilerimizi editörlerimize ve okuyucularımıza belirtmeliyiz."

Dolayısıyla *Spotlight*'ta kurbanlara özgürlüğü getiren, tüm hegemonik iş birliklerinden uzak duran, özerk ve bağımsız kalmayı tercih eden özgür basın olur. Böylelikle filmde, baskıcı sistemlerin aşılması olmadığı ama bunun için bir kahramanın gerektiği ve bunu çoğunlukla basının yerine getireceği vurgulanır ve böylece özgür basın miti yüceltilir. Hegemonik iktidarlara karşı mazlumun ve halkın yegane dayanağının günün sonunda yine basın olduğuna dair mitler perçinlenir.

Bunun yanında Kardinal'in telefonunun haberin yayınlanmasını önleyememesi ile hemen bu sahnenin ardından gazetenin baskısına yönelik verilen uzun detay çekimler, bağımsız basının gücünü yansıtır. Baskı ve kamyonların gazeteden çıktığı sahneler basının durdurulamazlığını imgeler. Aynı zamanda bu görüntü, 1952 yapımı gazetecilikle ilgili *Deadline USA* (Richard Brooks) filminde editörün baskıyı engellemeye çalışan ve tehdit eden gangstere baskı makinelerinin sesini dinleterek söylediği, basının gücü ve durdurulamazlığına yönelik motto haline gelen ünlü sözlerini akıllara getirir: "Bu basın bebek, basın ve bu konuda hiçbir şey yapamazsın, hiçbir şey".

Truth filminde ise kahraman *Spotlight*'ta olduğu gibi mükemmel, kusursuz değildir, hatalar yapmıştır ama gücünü kötüye kullanan zorbalara ve zorbalıklarla mücadele eden gazeteci olarak hala özgür basının temsilcisidir. *Spotlight*'ta olduğu gibi daha filmin başlangıcında özgür basının başarısı ve gerekliliği Irak hapisanesindeki skandalın ortaya çıkarılmasının yıllar sonra izleyiciye tekrar hatırlatılması yoluyla verilir. Mary Mapes ve ekibinin hazırladığı bu haber, ABD'de 2000'den sonraki en önemli gazetecilik başarılarından biri olarak görülmektedir. Mapes'in CBS News'den çıkarılmasından sonra bile kanal, bu haber dolayısıyla gazetecilik alanındaki önemli ödüllerden biri olan Peabody'yi alır. ABD'nin Irak savaşındaki işkenceleri ancak gazetecilerin kararlılığı ve iktidardan bağımsız ve özgür durmalarıyla ortaya çıkmıştır. Kanal bu görüntüleri yayınlamasaydı eğer, hapisanedeki işkencelerin ortaya çıkması belki daha çok zaman alacaktı ve bu sırada çok daha fazla Iraklı bu zulme maruz kalacaktı. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda, filmin özellikle bu sahneyle hikayeye başlaması, kötülüğün önünde durabilen, zulmü önleyebilen kurum olarak kamuoyunun çıkarları ve adalet için bağımsız, özgür basının hayati önemine vurgudur. Bu habere dair görüntülerin yanı sıra basının kamuoyunu etkileme açısından ne kadar önemli bir güç olduğu,

Mary ve ekibi haberi yayınladıktan sonra, yönetmenin filmin ana mekanından çıkarak tüm ABD'de Amerikan halkının bu haberleri izlediğini, restoran, havalimanı, kafeler ve barlardan insan kesitleri vererek sunmasıyla da verilir.

Filmde, Bush ile ilgili haberin yayınlanmasından sonra Mary ve ekibine gelen tepkiler karşısında Dan'ın, programda bağlandığı uzman Matley'nin sözleri de özgür basın söylemi açısından önemlidir: "Buna girmenin öyle veya böyle mayın olduğunu biliyordum. Bunun profesyonel olarak bana yarardan ziyade zarar getireceğini de. Ama biz gerçekleri araştırırız. Yaptığımız budur. Gerçeği ortaya çıkarmak için kendinizi ortaya koymak ve onun sonucunda gelenleri kabul etmek zorundasınız". Bu sırada kamera, Dan, yayın odasında Mary ve diğerlerini gösterir. Aslında bu söz hepsi için, tüm gazeteciler için geçerlidir. İktidarla, zorbalıkla mücadele mayınlı tarla gibidir. Mayını geçerseniz başarı, yoksa yok olma vardır. Ancak her şeye rağmen gazetecilerin amacı bağımsız şekilde gerçekleri araştırmak olmalıdır.

Bu noktada özgür basın bağlamında bir gazetecinin önündeki en büyük sınavlardan biri sisteme/iktidarlara teslim olup olmamaktır. *Spotlight*'ta Baron'a yabancı olduğunu hatırlatan, Hristiyanlık ilmihali hediye eden ve iş birliği teklifinde bulunan Kardinal, gazetenin sisteme ayak uydurmasını beklerken, *Truth*'ta da soruşturma paneli vasıtasıyla sistem gazetecinin teslim olmasını ister. Avukat, oğlu için geçim kaynağına ihtiyacı olduğunu anımsattığı Mary'ye başka bir şansı olmadığını belirtir. *Spotlight*'ta Baron Kilise'nin hegemonyasını kabul etmezken, *Truth*'ta soruşturma paneli sonunda kendi duruşu sergileyen Mary de gazeteci olarak haklılığını savunarak işi ve kariyeri pahasına "şikeli sisteme" teslim olmaz. Böylelikle iki filmde de gazeteciler filmin söyleminde yüceltilir, özgür basın miti pekiştirilir.

Ayrıca *Truth* filminde avukatın Mary'ye "Burada bir standart yok. Gazetecilik kanunlarının olduğu bir kitap yok, yazılı kurallar yok. Sadece fikirler var ve biz de bunu kullanacağız" sözleri iktidarlar karşısında hem basının gücünü hem de zayıf noktasını gösterir. Bu aslında gazetecilik konusunda gazetecileri koruyacak net kuralların ve kanunların bulunmadığını ortaya koyar. Amerikan demokrasisinde her ne kadar basının haklarının anayasada çok iyi korunduğu miti söyleniyor olsa da gerçek yaşamda bu mitin geçerli olmadığını avukatın sözleri gösterir. Bu durum, hem Bush hem

Obama döneminde, basına hükümetle ilgili konularda yapılan sızdırmalarda özellikle Terörle Mücadele Kanunu kapsamında gazeteciler hakkında soruşturma açılmasını anımsatır.

Film böylelikle demokrasinin savunucu gazetecilerin önündeki sorunlara, sistemin hegemonyasına ve gücün gazeteciler üzerinde nasıl baskı uygulayabileceğine işaret eder. Bunun karşısında iki film, günümüz dünyasında kan kaybı yaşasa da araştırmacı gazeteciliğin sürmesi, araştırmacı gazetecilerin de itibar görmesi gereken gazeteciler olduğu söylemini kurar. *Spotlight*'ta 2001'de, *Truth*'ta da 2004'te yaşanan bu olayların 2015'ler ABD'sinde tekrar gündeme getirilmesi, bu gazetecilerin önemini ve bu tür gazetecilerin itibarının hatırlatılmasını temsil eder ama aynı zamanda gerçek gazetecilere, iktidarlara teslim olmamaları, bağımsızlıklarını korumaları ve şikeli sistem karşısında hata yapmamaları uyarısında bulunulur. Bu noktada gazetecilik ilkelerinden iktidarlara karşı gözlemci olma sorumluluklarını yerine getirmesi noktasında cesaretli ve ihtiyatlı olması gerektiği ilkesi *Spotlight* filminde vücut bulurken, *Truth*'ta yanlışlar üzerinden hatırlatılır.

Dolayısıyla hem *Spotlight* hem *Truth*, özgür basını, tüm hatalarına ve eksikliklerine rağmen kamu çıkarlarının gerçekleşmesi, adaletin yerine getirilmesi ve vatandaşın sesinin duyulması açısından hegemonyaya karşı en önemli araç olarak sunar. Filmler, bu hikâye bitse bile gerçek hayatta sistemin her zaman kendini yeniden üretmeye, sürdürmeye ve hatta güçlendirmeye devam edeceğini ve mücadelenin bitmediğini vurgulayarak, tüm bu baskılara ve hegemonyaya karşı mücadeleyi, özgürlüğü, adaleti getirecek olanın ancak kamu çıkarına göre hareket ederek vatandaşların sesi olacak özgür basın ve gerçek gazeteciler olduğunu ima eder. Seyircilere ve gerçek gazetecilere, iktidarların baskısı, meşrulaştırma yöntemleri ve kendini yeniden üretmesi karşısında özgürlük ve kamu çıkarları için ellerindeki bu basın gücüne sahip çıkmaları ve kullanmaları çağrısı yapılır.

6.1.1.1.2. Sermayeye karşı bağımsızlık

Ehrlich ve Saltzman'a göre, etik değerlerde kırılmalarla basının diğer güçlerin kontrolü altına girebildiği şeklinde kamuoyundaki endişe ve şüpheler karşısında

filmlerde gazetecilikteki özel sahiplik ile kamusal sorumluluk arasındaki ikileme yönelik gerilim azaltılır (2015: loc-2167). Filmler yoluyla, basına yönelik sorunların özel sahiplikten veya kurumsallıktan değil bireysel olarak “kötü gazeteciler”den kaynaklandığı verilir. Böylece özel sahiplik ile kamusal sorumluluğun çelişmediği ve birlikte gidebileceği yönünde mitler inşa edilir. 2010 sonrası filmlerde bu konuda hem devam eden söylemler hem de kırılmalar olduğu görülür.

Spotlight'ta şirket sahipliği ile özgür basın birliktedir gidebileceği miti sürer. Baron, Kilise'yi mahkemeye vermeyi görüşürken gazetenin danışmanı, Baron'a bunun okuyucuların gözünden kaçmayacağına ve okuyucuların yüzde 53'ünün Katolik olduğuna işaret eder. Baron'un “Onları ilgilendireceğini düşünüyorum” yanıtı üzerine durumu kabul eder ve gazeteciye engellemez.

Bunun yanında filmde, sermaye ile kamuoyunun çıkarları arasındaki soruna hem gazetecilik hem de sermaye açısından yerellik-küresellik temelinde çözüm üretilir. Filme göre, basın için küresel bakış gereklidir, bu da iki şekilde mümkündür: araştırmacı gazetecilik ve küresel sermaye. Araştırmacı gazeteciliğin ciddi zaman ve masraf anlamına geldiği, bu noktada sermaye desteğine ihtiyaç duyduğu hesaba katıldığında yerelin küresele dönüşebilmesinin arkasındaki en önemli güç olarak küresel sermaye konumlanır. Filmin başında Bostonlular kenti “kasaba”, *Boston Globe* gazetesi de kendini “yerel gazete” olarak tanımlarken, Baron'un bunlara Kilise'nin cinsel istismar vakalarının “önemli bir yerel haber olduğu” karşılığını vermesi önemlidir. Çünkü sonrasında “yerel gazete”nin küresel sermayenin parçası, “yerel haber”in de küresel mesele olduğu görülür. *Spotlight* ekibinin araştırması konunun sadece Boston ile sınırlı olmadığını, ABD'nin birçok eyaletinde ve diğer ülkelerdeki kiliselerde ciddi oranda cinsel istismar vakası yaşandığını ortaya koyar. Dolayısıyla gazetecilik açısından artık yerel-küresel ayrımının güç olduğu yorumuna ulaşmak mümkündür. Böylelikle gazeteciliğin her koşul, zaman ve mekandaki küresel önemine vurgu yapılır.

Gazeteciliğin yerellik/küresellik ayrımını aşip aşamayacağı da yerel-küresel sermayeye bağlanır. Filmde, avukat Garabedian, *Phoneix* gazetesine halihazırda bilgi vermiştir, *Boston Globe* cinsel istismarla ilgili birkaç kez sadece kent eklerinde haber yazmıştır ama skandal ortaya çıkmamıştır. *Boston Globe*, ne zaman *New York Times* gibi ABD'nin dev gazetesi tarafından satın alınır ve bu gazetenin

editörüne kendi bünyesinden birini gönderir skandal o zaman ortaya çıkar ve gazete küresel çapta gazetecilik başarısı gösterir. Bu noktada Mike'ın, *Phoneix'e* açıklama yaptığını belirten avukata o yazıyı görmediğini söyleyip şunu eklemesi önemlidir: “Onlardaki yazıyı okumamış olmamın bir nedeni var çünkü kimse onları okumuyor artık, onlar yıkılmış durumda, güçleri yok ama *Globe'un* var, biz yazarsak herkes okur” der. Neden *Globe'un* gücü vardır? Sadece saygın bir gazete olması değil ama aynı zamanda arkasında güçlü ve büyük sermaye yatması bunun nedenidir. Benzer şekilde cinsel istismar konusunda bir papaz yerel bir gazeteye konuşmuştur ama kimse duymamıştır. Çünkü bu yerel gazetenin arkasında daha çok gazete baskısı yapacak güçlü küresel sermaye varlığı bulunmamaktadır. Bu noktada film, korporatif bakış açısıyla, basın ile özgürlük, haber alma ile kamuoyunun sesi olmayı söylem olarak güçlü şirket yapılanmasına bağlar. Film, “kişisel ve profesyonel rollerin uzlaşabileceği, kamu yararı ile kar elde etmenin el ele gidebileceği ve demokrasinin işleyebileceği” (Ehrlich, 2004:12) şeklindeki mitleri tekrarlar. Böylelikle basın ile basının arkasındaki sermayeye ilişkin çıkar çatışması tartışmaları bertaraf edilir. Basının özgür kalabilmesi ile küresel sermayenin emrinde olması arasındaki çelişkiler ve sorunlar ortak paydada buluşturulur.

Bu durumu Baron kelimesinin “çok güçlü ve etkili iş adamı” anlamına geldiği dikkate alındığında Baron'un kimliğinde de görebiliriz. Baron'un kapitalist düzenin iş adamlarının kâr öncelikli yaklaşımını reddeder şekilde *Boston Globe'da* küçülme yerine “gazeteyi okuyucular için hayati kılma” hedefiyle yola çıkar şekilde kodlanması ilginçtir. Sermaye ile okuyucuların haber alma hakkının birlikte işleyebileceği ima edilir. Burada yine de yapıçözümü de yapılabilir. Bu açıdan bakıldığında ise aslında kapitalist düzende gerçek, “çok güçlü ve etkili iş adamı”nın kâr değil tüketici ve çalışan odaklı olması gerektiği yönünde söylem üretilir.

Filmde şirketleşme bağlamında sorunların yapısal değil, bireysel olarak kötü gazetecilerden kaynaklandığı miti de vücut bulur. Robby üzerinden skandalın ortaya çıkmaması, sistemin yapısal olarak gerçeklerin üzerini kapattığı anlamında yorumlanmaz, Robby'nin hatası gibi verilir. Halbuki, Robby de sistemin içinde büyümüş, Boston'un elit kesimlerindedir ve sisteme uygun olarak düşünmektedir. Dolayısıyla film her ne kadar sorunların yapısal olmadığını üstte sunsa da

yapıbozumuna uğratıldığında aslında Robby karakteri bize, sistemin yapısal, toplumsal düşünüş, değerler ve kısıtlamalara göre şekillendiğini gösterir.

Truth'ta basındaki yapısal sorunların sektörden değil kötü gazetecilerden kaynaklandığına dair miti çökertilir. Filmin dünyasında sektör ve gölge unsur olarak iktidar, basına dair sorunların “kötü” gazetecilerden kaynaklandığını iddia eder ama bu film, kendi söyleminde toplumca ve basınca kötü tanımlanan, suçlanan, itibarı zedelenen gazetecilerin gerçekte “kötü” olup olmadığını sorgular ve sistemin yapısal sorunlarına işaret eder. Çünkü gazeteciler gerçekleri ortaya çıkarırken *Spotlight*'ta olduğu gibi şirketleşmeden, tirajlardan, reytinglerden tamamen bağımsız ve özgür yansıtılmaz.

McChesney, ABD'de basının “liberal” olduğu tartışmalarında muhafazakar kesimlerin ileri sürdüğü yaklaşımlardan bazılarını “haber üzerindeki belirleyici güce gazetecilerin sahip olduğu ve sahipler veya reklamcıların bu konuda güçsüz veya etkisiz kaldığı, gazetecilerin de siyasi liberaller olarak kendi politikaların artması için güçlerini kötüye kullandığı” şeklinde aktarır (2004:101). Nitekim McChesney'in kitabının bu olayla aynı yıl baskıya girmiş olması, o dönemki muhafazakar bakış konusunda önemli fikir vermekle birlikte, yazarın bu bakışı çürütmeye yönelik tezlerinin bazılarının da filmde karşılık bulunduğu görülür. Örneğin, McChesney, haber üzerinde kanal yönetimi ve sahiplerinin asıl söz sahibi olduğunu belirtirken, filmin başında önce Roger'ın hapisane skandalını yönetimin yayınlayıp yayınlamayacağını ısrarla sorması ve emin olamaması bu konuda ekmedir. Çünkü ekip skandalı ortaya çıkarsa da son noktada haberin yayınlanıp yayınlanmamasında karar medya sahiplerine ait olmaktadır. Bunun yanında Bush'un ordudaki göreviyle ilgili önce haberin yayınlanmasına izin veren yönetim sonrasında kaldığı baskılar üzerine haberi geri çekmekle kalmaz, kendi haber kaynaklarını, hatta kendi çalışanlarını gözden çıkarabildiğini gösterir. Andrew, “Burkett'le röportaj yaptığınızda onun motivasyonlarıyla ilgili bir dizi soru olmalı, politik eğilimleri, Başkan hakkındaki görüşleri, neden yalan söylediği. İnsanlar bunu bizim yansıttığımız şekilde haber yapacak. Kendimizi güvene almamız lazım” diyerek şirket çıkarları için kaynağı satar. Dan'in Burkett ile röportajı da gazeteciler üzerindeki şirketin bu durumunu gözler önüne serer. Şirketin isteği üzerine belgelerin kaynağı konusunda yalan

söyleyen Burkett'a defalarca "yalancı" olduğunu teyit eden sorular sorulur. Başka bir ifadeyle iktidarla arayı düzeltmek isteyen şirket yönünü değiştirir.

Aynı zamanda şirket, çok zora düştüğünde, ana şirketin zarar görmemesi ve Washington'dan istediği yasal düzenlemelerin rafa kalkmaması için hükümet yanlısı bir panelde kendi gazetecilerini yargılayarak, hükümete "hoş görünme" yoluna gider. Nitekim, Bush haberi dolayısıyla Mary'ye yönelik eleştiriler sonrası kanalın kendi ününü kurtarmak için atadığı "bağımsız" denilen panelin neredeyse tamamının Cumhuriyetçi kesimden oluşması şirketin kamu çıkarlarını değil, sadece kendi çıkarlarını düşündüğünü gösterir. Bu durum Roger'ın sözleriyle aktarılır: "(Araştırmayı yapacak) Bush'un geçen yıl Worldcom'u bertaraf etmek için getirdiği aynı şirket". Roger, paneldeki eş başkanın Demokratlar tarafından kongre seçimlerinde iki kez yenilgiye uğratılan kişi olduğunu ve aynı zamanda onun baba Bush döneminde ABD Adalet Bakanlığı görevini yürüttüğünü belirtir. Bu da iktidarların sermaye üzerindeki etkisini, sermayenin de gazeteciler üzerindeki baskısını gözler önüne serer ve basın sermayenin çıkarlarından bağımsız kalamayacağına dikkati çeker. McChesney, "Ticari medyada, şirket sahipleri işe alma, işten atma, bütçeyi oluşturma ve işletmenin kapsayıcı amaçlarına karar verir. Hiyerarşinin tepesine yükselen medya profesyonelleri, editörler ve gazetecileri de medya sahiplerinin bu değerlerini hem ticari hem siyasi olarak içselleştirir" der (2004: 101). Nitekim bu değerleri içselleştiren kanal yönetimi, şirket çıkarları için Mary başta olmak üzere tüm ekipten, gazetecilik değerlerinden ve sorgulamalarından vazgeçer.

Bu noktada Mike'ın eşyalarını almak için ofise girdiğinde dışarı çıkartılması sahnesinde Bush yönetimi ile kanalın bağlı olduğu Viacom şirketi arasındaki çıkar bağlantılarını ve lobicilik faaliyetlerini vurguladığı ve yönetmen tarafından hayli uzun tutulan bölüm de ilginçtir.¹²⁰ Mike'ın sözleri, McChesney'in "gazete endüstrisi

¹²⁰ Mike: "Neler olduğunun farkın mısın? Şu anda ana şirketiniz (Viacom) Cumhuriyetçilerin kontrolündeki Kongre'de, kendilerinin milyon dolarlarını kurtaracak bazı düzenlemelerin kaldırılması ve vergi indirimleri için lobicilik yürütüyor ve biz bu sırada aynı Cumhuriyetçilere başkanlığa mal olacak bir haber yayınladık. Viacom'un yönetimi yanında istemeyeceğini mi sanıyorsun, Şu anda durumu düzeltmek için çırpındıklarını düşünmüyor musun, kendi sıradan programlarından olmayan CBS'in Ebu Garib haberi, ardından Başkan ve Vietnam'la ilgili tüm bu haberleri affettirmek istemiyor mu sanıyorsun? Tabii ki herkes tüm bunların ortadan kalkmasını istiyor. Seçim risk altında. Bizim her şeyi sorgulamamız gerekiyor ve siz bunu sorgulamıyorsunuz bile. Federal İletişim Komisyonu çapraz sahiplik yasasını kaldırdığında, şirketinizin ulusal pazar payının yüzde 45'ini almasına izin verildi. Yüzde 45. Halk kabul etmedi ve 2003 yılındaki Federal Bütçe Yasasında Kongre

Washington'dan teşvikler ve lehte düzenlemeler olsa da bunlar haber konusu genellikle olmaz" ifadelerini anımsatır (2004: 67). Mike'ın Viacom eleştirilerinin verildiği sahne, devam eden bu olguya ve şirketlerin siyasi iktidarlar ile ilişkileri nedeniyle ellerinin zayıflığına işaret eder. McChesney, bu noktada "Gazeteciler kendi kaynaklarını kendilerine düşman etmemeleri veya kızdırmamaları gerektiğini bilmektedirler çünkü öteki türlü tüm bilgilerden mahrum kalacaklarını öğrendiler" ifadesini kullanır (2004: 71). Şirket çıkarları için filmin başında şirketi tarafından el üstünde tutulan¹²¹ Dan'in de filmin sonuna gözden çıkarıldığını görürüz. Dan, Bush'un yemin töreninden sonra sunuculuktan ayrılacağını söyler. Dan, aynı zamanda Watergate skandalı ortaya çıktığında bu skandalın devamını getiren ve bu konuda zorlu haberler yapan biridir. Dan'i bu filmde, gazetecilik filmleri açısından miladı teşkil eden *All The President's Men* (Alan J. Pakula, 1976) filminde Bob Woodward'ı canlandıran Robert Redford'un canlandırması da bu noktada ironiktir. Watergate gazetecileri ve iki gazeteciye aynı aktörün canlandırmasıyla, o dönem başlayan ve giderek popülerleşen ve demokrasi için hayati önem kazanan araştırmacı gazetecilik ve buna verilen önemin günümüzde öldüğünü ve şirketlerin bu noktadaki etkinliğini ön plana çıkarır.

Bu noktada gazetecinin gerçekleri ortaya çıkarmada her zaman başarılı olamadığı, basın sisteminde, endüstrileşmeden bağımsız kalamadığı, iktidarların baskısına maruz kalabildiği mesajı verilir. Dolayısıyla gazeteci, bağımsız ve özgür basın için her daim iktidarlara, hegemonyalara karşı mücadele vermek zorundadır. Bununla da yine özgür basın miti pekiştirilir. *Truth* özgür basının tüm bu engeller karşısında daima olması gerektiğini, bu gazetecilerin tükenmekte olduğunu vurgulayarak verir.

bunu kaldırdı. Yaşasın demokrasi değil mi? Ancak Başkan bunu imzalamadı. Bush yüzde 39 oranında indirim yapılmazsa tüm yasası geri çekeceğini söyledi. Neden? Çünkü bu tam da Viacom ve Newscrop'un hiçbir kanalını satmasına gerek kalmayacağı bir oran. Başkan, sırf Viacom para kaybetmesin diye tüm federal bütçeyi reddetmeye hazır."

¹²¹ Filmin başlangıcında bir sahne resmi bir geceye açılır. Smokinli bir kişi kürsüden konuşurken, alt yazıda CBS Haber kanalının başkanı Andrew Heyward yazar. Heyward, orada Dan'i şöyle takdim eder: "John F. Kennedy'nin vurulduğunu duyuran ilk gazeteciydi. Görülmesine izin verilmeyen Zapruder filmini halka detayıyla anlattı. 33 yaşında Beyaz Saray muhabiri oldu. Londra'da başmuhabir oldu, bir yıl sonra ve Amerikalıların oturma odasına ilk defa Vietnam Savaşı'nı getirdi. Afganistan'daki Rusların haberini yaptı, İran'daki rehinelere ve 1981 yılında CBS Akşam Haberlerinin sunucusu oldu. Şu anda ABD tarihinde herkesten fazla akşam haberlerini sunan kişi. Sayın seyirciler size arkadaşımı ve bu işe sahip olmamı sağlayan kişiyi takdim ediyorum: Dan Rather".

6.1.1.2. Gerçekleri arama ve teyit

Gazetecinin asıl sorumluluğu gerçekleri aramaktır¹²². Bu ilkeler ışığında filmlerdeki olayların gelişimine bakıldığında, özgür basın gerçek sorumluluğunu ancak önyargı, etiket ve toplumsal kalıplardan uzak, her şeyi en ince ayrıntısına ve sonuna kadar sorgulayarak “gerçekleri arama ve yazma”yla yerine getirebileceği söylemi üzerine kurulur.

Filmlere göre, özgür basın ve demokrasinin savunucusu gazeteci için gazetecilikteki dikkat edilmesi gereken en önemli şey kaynaklar ve bilgilerin birinci elden sağlanması ile doğruluğun en az iki kaynaktan teyit edilmesidir. Gazetecilik filmlerinde özellikle bu unsurlara işaret edildiği görülmektedir. Spotlight ekibi, eline geçen her bilgiyi sorgulayarak, birkaç kez teyit ederek, yeniden gözden geçirerek, arşivlerdeki her cümleyi, kelimeyi tarayarak gerçeklere ulaşır. Ekip, sadece Salviano veya kurbanların avukatından ve hatta sadece birkaç kurbandan yola çıkarak haberi yazmaz, olayın büyüklüğünü, sistematikliğini ve sadece birkaç papazla sınırlı kalmadığını ortaya çıkarabilmek için aylarca uğraşır. Bu sayede

¹²² SPJ bu noktada gazetecinin uyması gereken ilkelere şöyle sıralar: “Haberi yayınlamadan önce bilgileri teyit etmeli, mümkün olduğunca ilk elden, orijinal kaynaktan bilgileri elde etmeli; hızlılık veya haberin formatı hatalar için bahane olmamalı; haberde yanlış temsillerden veya aşırı basitleştirmeden kaçınmalı; bilgileri güncellemeye devam etmeli; söz verdiğinde dikkatli olmalı ve verdikleri sözleri tutmalı; kaynağı açık şekilde belirtmeli; gizli kaynak kullanmadan önce kaynağın motivasyonundan emin olunmalı ve kaynak dışında başka hiçbir yerden bu bilginin alınamadığından emin olunmalı; geleneksel, kamuya açık yöntemlerin hayati bir bilginin kamuya duyurulmasına müsaade etmemesi durumları hariç bilgi toplamak için gizli metotlardan kaçınılmalı; güç sahiplerinin sorumluluklarını yerine getirmesi noktasında cesaretli ve ihtiyatlı olunmalı; sessizlere ses olunmalı, karşıt fikirler olduğunu düşündükleri dahi olsa fikirlerin açık ve demokratik şekilde ifadesi desteklenmeli; kamu ilişkileri ve hükümetler üzerinde gözlemci olarak özel bir sorumluluğa sahip olduklarını unutmamalı; stereotipleri kullanmaktan veya yaratmaktan kaçınılmalı; gerçekleri asla bilerek değiştirmemeli, çarpıtmamalı, bozmamalı; hiçbir zaman izinsiz alıntı yapmamalı, daima kaynağa atıfta bulunmalı.”

APA bu ilkeyi şöyle açıklar: “Demokrasi, vatandaşların güvenilir, doğru bilgilerin anlamlı bir bütün içinde elde etmesine bağlıdır. Gazeteciler mutlak gerçekliğin veya bunun felsefi yönünün peşinde değildir ama pratik düzeyde bunun peşinde olmalıdır. Bu ‘gazetecilik gerçeği’, gerçek bilgileri toplama ve teyide yönelik profesyonel disiplinle başlayan bir süreçtir. Sonrasında, daha fazla araştırma tabii, şu anda geçerliliği bulunan doğru ve güvenilir şekilde açıklamalıdır. Gazeteci, kaynakları ve yöntemleri konusunda mümkün olduğunca şeffaf olmalı ki okuyucu enformasyon hakkında kendi değerlendirmelerini yapabilmeli. Doğruluk, inşa edilen her şeyin - bağlam, yorumlama, yorum, eleştiri, analiz ve tartışma- temelini oluşturmaktadır. Vatandaşlar büyüyen bir bilgi akışıyla karşı karşıya kalırken, bilgileri teyit edebilmeleri ve onları bağlama oturtabilmeleri için artık daha fazla açık kaynaklara ihtiyaç vardır. Gazeteciler bilgileri teyit ederken profesyonel disipline bağlı çalışırlar. Objektiflik gazetecilerin tarafsızlıktan özgür olması değildir. Bu, bilgilerin düzenli bir yöntemle elden geçirilmesi, bilgiye şeffaf yaklaşma anlamına gelir ki bu kişisel ve kültürel yanlışlıkların çalışmalarını altını kazınmamasını sağlar. Dolayısıyla yöntem objektif olmalıdır gazeteci değil. Birçok kaynağa yönelmek, kaynaklar hakkında mümkün olan en fazla bilgiyi ortaya çıkarmak, açıklama için birçok çeşitli kaynağa soru yönelmek bu standardın öğeleridir. Bilgilerin teyit edilmesi prensibi, gazeteciliği propagandadan, yalandan ve eğlendirme metotlarından ayırır.”

EJN de gerçeklik ve doğruluk ilkesini şöyle ifade eder: “Gazeteciler daima ‘gerçeği’ garanti edemezler ama doğru bilgileri elde etmek gazeteciliğin temel ilkesidir. Daima doğruluk için gayret göstermeliyiz, sahip olduğumuz tüm ilgili bilgileri vermeliyiz ve bunların teyit edildiğinden emin olmalıyız. Bilgileri doğrulayamıyorsak da bunu söylemeliyiz”.

Spotlight ekibi olayı tüm detaylarıyla, inkar edilemeyecek ve üstü kapatılmayacak şekilde ortaya çıkarır. Bu noktada filmin en önemli vurgusu, özgür basının temel direğinin olayları birincil elden, birçok kaynağa dayanarak ve yalan ve eksik olmasına imkan vermeyecek şekilde kamuoyunun önüne çıkarmasıdır.

Truth filminde, gazetecilerin ancak sorgulayıcı yaklaşımlarıyla gerçekleri ortaya çıkarabileceği vurgulanır. Bu söylem Dan Rather üzerinden yürütülür. Uçakta New York'a giderken Dan Mike'a "Bak, senin yaptığın işi çok kayda değer buluyorum. Soru sormak, bu önemli. Bazı insanlar bunun fark etmediğini söylüyor. Bir taraf veya diğeri daima senin partizan olduğunu söyleyecekler ama eğer soru sormayı bırakırsan, işte o zaman Amerikan halkı kaybeder. Belki bu sana aşırı duygusal geliyordur ama inan bana" ifadesini kullanır. Soruşturma paneli için toplantı salonu önünde bekledikleri sahnede ise Mike, Dan'e neden gazeteciliğe girdiğini sorarken Dan, "Merak" yanıtını verir. Mike'ın, "Sadece bu mu?" sorusu üzerine Dan, "O her şey anlamına geliyor" der. Bu kez Dan, "Sen neden girdin bu işe?" diye sorar. Mike ise "Sebebi sizsiniz" cevabını verir. Filmde Dan ile Mike arasındaki bu iki sahne, gazetecilik ilkeleri açısından iki kilit sahnedir. Gazetecinin en önemli amacı soru sormak, sorgulamaktır ve sorunun özünde yatan da partizan bir bakış, açık arama, siyasi veya kişisel çıkarlar değil gerçekleri bulma merakı olmalıdır. Gazeteci ne zaman bir olayın üzerine sadece gerçeği ortaya çıkarma merakıyla giderse o zaman her şeyi soracak, sorgulayacak, merakı onun şüpheli ve kuşkucu olmasını sağlayacak ve kuşkusu tamamen giderilene kadar olayları araştıracaktır. Bu da gazetecinin olaylara en doğru şekilde yaklaşmasını sağlayacaktır. Burada mevcut gazetecilere ve gazeteci olmak isteyenlere Dan ve Mike üzerinden mesaj gönderilir. Dan gibi büyük bir gazeteciye örnek olarak mesleğe girmek isteyenler, onun ilkelerini de hedef almalıdır; gerçek ve doğru gazeteciler topluma, gençlere örnek olmalıdır.

Bu noktada *Truth* filminde gazeteciliğe yönelik en büyük eleştiri birinci elden kaynak sorunu üzerinden getirilir. Buna bir de gazetecinin zamana karşı yarışması eklendiğinde, ilk elden bilgiyi almamanın gazetecilere yıkım getirebileceğine işaret edilir. Bu noktada film özellikle bu ilkelere yönelik detaylara odaklanır. Burada sorgulamanın, özellikle de doğru sorgulamanın gazeteciliğin temeli olduğu söylemi yer alır. Filmde, birincil kaynağın önemi Roger'ın ifadelerinde de somutlaşır: "Bizim kaynağımız hakkında konuşmaya başladıklarında, o zaman kötü olacak". Filmde resmi

kaynaklara başvuru olmaması, haberin orijinali bilinmeyen belgelere dayanması, belgeleri veren kaynağın motivasyonunun sorgulanmaması ve belgelere dair soru işaretlerinin giderilmemesi nedeniyle kaynaklara ulaşmada ve teyitte ihlal söz konusudur. Nitekim filme göre Mary, kaynaklarını ve elindeki bilgileri doğru sorgulayamadığı için Dan'ın tabiriyle “Amerikan halkı kaybeder” çünkü filmde Gölge arketipinde zorba olarak sunulan Bush iktidarı seçimleri tekrar kazanır.

Ancak gazetecinin her şeyi tamamen kanıtlayarak ve haberi resmi kaynaklara dayandırarak haberin kamuoyunun önüne çıkarılması gerektiğine yönelik yaklaşımlara da filmde Mary'nin şu ifadesiyle karşı çıkılır: “Bu standartla Times Pentagon yazılarını yayınlamazdı, Post Deep Throat'ın sözlerini dinleyemezdi”. Bu, haberde her unsurun eksiksiz olmasının istenmesi halinde hiçbir skandalın ortaya çıkarılmayacağı vurgusudur. Bu noktada film gazetecinin önündeki teyit zorluğunu bir aşama daha öteye de taşır. Gazeteci her ne kadar teyitlerini yapsa da siyasi iktidarlar, şirketleşme ve diğer sebeplerle kaynakların sözlerini geri alması mümkündür. Bu da özgür basının önündeki çelişkileri ve sorunları ortaya koyar. Bu konuda McChesney de birinci elden teyit konusundaki bazı sorunlara işaret ederek, şu ifadeleri kullanır:

“Araştırmacılar, gazetecilerin takip ettiği ve aslında siyasi ve ideolojik anlamları olan profesyonel kuralların içine yerleştirilen derine işlemiş üç önyargı/tafıllık olduğunu belirtir. Birincisi, haberle ilgili tartışmalı bağlantıları ortadan kaldırmak için profesyonel gazetecilikte her şeyi resmi kaynaklara dayandırarak yapar. Bu kaynaklar meşru bir haberin temelini oluştururlar” (2004: 70)

McChesney, bunun da siyasilerin veya iş adamlarının, söyledikleri ve aynı zamanda söylemedikleri haber gündemini kurmasını sağladığını belirtir. Bu sorun, *Spotlight* filminde editör toplantısında gazetecilerin kurbanların avukatının elindeki belgelere rağmen Kilise'nin konuyu yalanlamasını genel gerçek kabul etmesiyle kendini gösterir. Bu noktada film, gazetecilikte teyit konusunda sadece resmi açıklamalar ve söylemler değil, dokümanlar, belgeler üzerinden hareket etmesi gerekliliğine yönelik mesaj içerir. *Truth*'ta da yukarıdaki Mary'nin sözlerinin yanı sıra “hiçbir resmi kaynağın konuşmadığı bir konuyu gündeme getiren gazetecinin profesyonel davranmamak ve haberinde tarafgirlik yapmak suçlanmasıyla” (McChesney, 2004: 71) kendi kendini gösterir. Filmde bu durum

havalimanı sahnesinde kapıdaki gazetecilerin Mary ve Dan'ın etrafını sarakarak "Sahte notları yayınladın Dan, kendini faka basmış hissediyor musun?", "Amerikan halkına ihanet etmek nasıl hissettiriyor" ifadeleri ve Mary'nin babasıyla röportaj yapan gazetecinin "Bunlar onun kafa yapısını mı oluşturuyor?" sözleriyle yansıtılır. *Spotlight*'ta da bu suçlama, Kilise'yi sorgulayan Baron'un "ajandası olan biri" olarak tanımlanmaya çalışılmasıyla vurgulanır.

Bu noktada *Spotlight* birincil elden bilgi toplama ilkesinde en ideal ve doğru yaklaşım noktasında model sunarken *Truth*, bunun yapılmaması halinde gazetecinin kalabileceği ciddi sorunları gözler önüne sererek bu ilkenin hayati önemine dikkati çeker ancak film teyit noktasında "resmi kaynak" gerekliliğine ise eleştiri getirir. Bu noktada *Truth*, gazetecinin yine de meslek ilkeleri çerçevesinde gerçeği aramaktan ve doğruluktan ayrılmadığı ve "işini yaptığı" sürece hataları olsa dahi hala onları inanılacak ve güvenilecek kişiler olarak da sunar. Mary'nin kaynaklarla görüşürken yansıtılışı ve paneldeki savunması ile asla bilgileri çarpıtmayacağına yönelik kararlı sözleri, gazeteciyi filmin söyleminde yanlışları noktasında aklamaktadır. Bu da yine özgür basın mitiyle bağlantılıdır. Filmde, gazetecilere, özgür basının devam etmesi ve gerçeklerin ortaya çıkabilmesi için hatalara düşmemeleri, ilkelerden ayrılmamaları ve sorgulayıcılıklarını asla kaybetmemeleri mesajı verilirken, bilmeyerek hatalara düşen gazetecilerin de "işini yaptığı" sürece özgür basının temsilcisi olmaya devam edeceğini vurgular.

Öte yandan günümüzde çokça tartışılan gizli kaynak sorunu da filmlerde karşılığını bulur. *Spotlight*'ta mümkün olduğunca anonim kaynaktan kaçınılırken, *Truth*'ta Mary ile Burkett'in ilişkisinde bu eksik unsurdur. Ayrıca, Burkett ile "siyasi oyunlara alet edilip edilmediğini" sormaması ve Mary'nin yatakta TV izlediği sahnede John Kerry'nin askeri madalyaları hakkında yalan söylediğini iddia eden görgü tanıklarına dair propaganda reklamı birlikte düşünüldüğünde, gazetecilerin tüm bilgilere eleştirel ve şüpheyile yaklaşması, kaynağın motivasyonunu sorgulaması gerektiği vurgusu vardır, siyasi yakınlık kaynakların sorgulanmasının ve teyidinin önüne geçmemelidir. Buna ek olarak filmin sonuna doğru Mary'ye yönelik nefret söylemleri ile Mary'nin panelde sahte notların hazırlanması sürecine dair eleştirel sözleri hatırlandığında, filmde bu belgelerin belki de Mary'i yok etmeye yönelik nefretin ürünü olabileceği sorusu ortaya konur. Nitekim, o dönem ABD'de Terry

McAuliffe ve Maurice Hinchey gibi bazı Demokrat eleştirmenler, aslında bu belgelerin Bush kampanyasının, Bush'un muhafızlardaki hizmetleriyle ilgili gerçekleri açığa çıkaran medya organlarının güvenilirliğini düşürmek ve tartışmaları Irak savaşından başka yöne döndürmek amacıyla ortaya atıldığı yorumlarını yapmış, Bush tarafı ise bu iddiaları reddetmiştir. Ancak filmin söyleminde belgelerin nereden geldiğinin bilinmemesi gazetecinin oyuna mı getirildiği yoksa gerçek belgelerin üzerinin mi örtüldüğü sorusunu açık uçlu bırakır. Bu da özgür basın için önemli sorunsaldır. Bu sorunsalı aşmanın yolu olarak da gerçeklere ulaşmak için her şeyi eksiksiz sorgulama, gizli kaynak konusuna daha şüpheli yaklaşma ve zorunda kalmadıkça bu tür kaynaklara başvurmama gösterilir.

6.1.1.3. Sorumlu, şeffaf, kapsayıcı ve tarafsız olma

Gazetecinin gerçekleri aramadaki temel ilkesi olarak tarafsız, sorumlu, orantılı ve kapsayıcı olma ilkesi filmlerde hayli detaylı ele alınmaktadır.¹²³

Spotlight'ta, Robby ve diğerleri yıllardır kilise hakkında çıkan haberlere yeterli sorgulayıcılığı göstermediği için özgür basın olamamış, gerçekleri ortaya

¹²³ SPJ: "Gazeteci, etik kodları açıklamalı ve bunu okuyucuyla paylaşmalı. Gazeteciliğin pratiklerine yönelik demokratik diyalogu teşvik etmeli. Haberlerin doğruluğu, açıklığı ve dürüstlüğüne yönelik sorulara hemen yanıt vermeli. Hataları kabul edip, doğru bir şekilde düzeltmeli. Gazetecilikteki etik dışı uygulamaları ifşa etmeli, kendi çalıştığı kurum dahil. Diğerlerinden bekledikleri aynı yüksek standartlara gazeteciler de uymalı. Potansiyel zarara karşı kamunun bilgi ihtiyacı arasında denge kurmalı. Haberi takip etmek kibirlilik için gerekçe değildir. Haberden etkilenebilecekler için şefkat göster. Çocuklar, cinsel istismar kurbanları ve deneyimsiz ve rıza gösterebilme durumu olmayanlarla ilgili yazarken özellikle hassas davranmalı. Bilgiye yasal yollardan ulaşmak ile bunların yayınlanmasının etik olup olmadığı arasındaki farkı bilmeli. Özel bireylerin, kamuya mal olmuş kişiler ve güç, ilgi ve etki sahibi olmak isteyen kişilerden daha fazla bilgileri kontrol etme hakkı vardır. Bu nedenle kişisel bilgileri yayınlarken sonuçlarını da düşünmeli. Şüphelinin adil yargılanma hakkı ile kamunun bilgi hakkı arasındaki dengeyi sağlamalı. Bir haberin yayınlanmasının uzun vadeli etkilerini düşünmeli. Haberleri güncelleme yapmalı."

APA: "Haber organları kamu tartışmalarının taşıyıcısıdır. Bu tartışmalar da önyargılar veya varsayımlarla değil gerçeklerle beslendiğinde topluma hizmet eder. Bunlar aynı zamanda toplumdaki farklı görüşleri adil şekilde içermeli ve sadece tartışmalardaki birbirini suçlamalara işaret edilmeyip tartışmalar bağlamına oturtulmalı."

EJN: "Çoğu haberin en az iki tarafı vardır. Her haberde tüm taraflara söz hakkı vermek gibi bir kural olmasa da haberler dengeli olmalı ve bağlamına oturtulmalıdır. Objektiflik her zaman mümkün değildir ve her zaman da tercih edilir değildir (insanlık dışı konular veya zorbalık gibi) ancak but yansız haber verme güven sağlar. Gazeteciler zarar vermemelidir. Yayınladıklarımız zarar verici olabilir ama bizler kelimelerimizin ve fotoğraf/videolarımızın diğerlerinin hayatları üzerindeki etkilerinin farkında olmalıyız." Sorumlu ve profesyonel gazeteciliğin işareti, kendimizi de sorumlu tutabilmemizdir. Hatalarımızı Kabul ettiğimiz ve bunları düzelttiğimiz, pişmanlığımızı dile getirdiğimiz sinik değil içten olmalıyız. Haberleri orantılı yazma ve önemli şeyleri atlamama mesleğin dürüstlüğüdür. Gazetecilik bir nevi haritacılıktır: Vatandaşlara toplumda dolaşmaları için harita sağlar. Sansasyon için haberleri şişirmek, diğerlerini dikkate almamak, stereotip oluşturmak veya orantısız olarak olumsuzlamak bu haritayı daha az güvenilir yapar. Bu harita aynı zamanda toplumdaki tüm toplulukları içeren haberler olmalı, sadece nüfusun belirli kesimini değil."

çıkaramamıştır. Bundaki en önemli etken de gazetecilerin olaylara zaman zaman genel toplumsal kurallar, önyargılar ve iktidarların bakış açısından bakma sorunundan kaynaklanır. Filmin başında editörlerden gelen tepki, gazetecilerin, mevcut toplumsal yapının stereotiplerini, yargılarını, değerlerini ve ideolojisini nasıl içselleştirebildiğini ve hatta iktidarın sözleri karşısında bu kişileri dışlanmakla kalmayıp karalama politikasına ortak olabildiğini gösterir. Bu konuda McChesney, gazetecilikteki hatalardan birini de “konuyu bağlama oturtmaktan kaçınma” olarak tanımlar (2004:72). *Spotlight*'ta geçmiş haberler yazılırken istismarların belirli bir bağlama oturtularak ele alınmadığı, bireysel ve yerel bir vaka gibi görülerek sadece rutin haber formatında ele alındığı görülür. Nitekim filmin sonunda olayın gerçek bağlamına oturtulması, Kilise'nin Garabedian, Saviano ve Sipe'a yönelik karalama kampanyalarının kırılmasıyla stereotipleştirmeden uzak durulması ile doğrular ve gerçeklerin ortaya çıktığı vurgulanarak bu meslek ilkelerinin önemi vurgulanır.

Tarafgirlik açısından *Spotlight* filminde Baron Yahudi olduğu için kiliseyi hedef almakla suçlansa da film boyunca bu karakter, mesafeli duruşları, olaylara gazetecilik perspektifinden yaklaşması ve olaylar bağlamında kiliseyi değerlendirmesiyle sunularak, habere siyasi görüşlerini yansıtmadığı algısı oluşturulur. Filmde, gazetede diğer editörler Saviano, Grabedian gibi kişileri dışlayarak adil yer verme hakkını gasbederken, Baron tüm tarafların dinlenmesi ve araştırılması gerektiğini vurgular. Bunun yanında Baron, hala filmin sonuna doğru haberi yayınlamadan önce tekrar Kardinal'ı arayarak yorum yapıp yapmayacaklarını sorar. Kilisenin yanıt vermeyeceklerine yönelik ifadesi de habere aynı şekilde yerleştirilir. Böylelikle gazetecilikte tarafsızlık ve adil yer verme hakkının öneminin ve bu konudaki en ideal yaklaşımın altı çizilir.

Truth ise adil yer verilmemesi halinde gazetecinin nasıl yıkıma uğrayacağı ve keskin eleştiriler alabileceği uyarısını yapar. Filmde siyasi duruş mimikler ve satır arası ifadelerde görülür. Mary Bush'dan söz ederken “Afyonlu yavru Bush” der, Bush dönemini de “Tüm dönemi garip” şeklinde ifade eder. İlk toplantıda, sahnede Mary, Mike ve Roger'ın mimikleri ve Bush'a yönelik tanımlamaları, her ne kadar konuyu gazetecilik perspektifinden belgelerle ve sorularla tartışıyor olsalar da Bush'a yönelik karıştıklarını ortaya koyar. Mike, Bush'un uyuşturucu problemiyle ilgili “Tabii

ki uyuşturucu problemi olduğundan değil, sadece onun kokusunu sevdiğinden” şeklinde dalga geçerken, Roger’ın asker olarak Bush’un Vietnam’a gitmemesine öfke duyduğu görülür. Kamera açılarında daha ifadesiz tavrı ve objektif sorularıyla daha tarafsız görünen kişi, gazetecilik okulundan Lucy’dir. Lucy, olayları sorgularken, diğerleri Bush’un bir eksiğini bulma veya kanıtlama çabası içinde gibidir. Bu aynı zamanda gazeteci-akademisyen farkını da ortaya koyar. Bunun yanında Mary, araştırmasının başında Barnes’ın Bush’u kendisinin orduya aldırmasına yönelik sözlerine karşı çıkan kesimler olduğuna değinmesine rağmen programında sadece Barnes’a yer verir. Ekibin hiçbir zaman araştırmalarıyla ilgili Beyaz Saray veya hükümete yakın kaynaklarının görüşlerine başvurduğu görülmez. Bu noktada gazetecinin farklı kaynaklara başvurmayı ihmal ettiğini görürüz. Bu durum ise Mary’nin işine siyaseti karıştırdığı yorumlarına neden olur.

Filme tarafgirlik diğer basın organları aracılığıyla da sunulur. Nitekim, Mary ve ekibi haberi yayınladıktan sonra da diğer basın organları, programdaki diğer tanıkların görüşleri dahil diğer unsurları da sorgulamak, haberin ana amacına odaklanmak yerine iki belgeye dair teknik sorulara odaklanır, savaşı Mary ve Dan’e karşı başlatır. Haber Bush’un orduda sorumluluklarını yerine getirip getirmediğinden çok gazetecilerin “avlanmasına” dönüşür. McChesney’in, “Neden bu haberin ortaya çıktığı veya neden bu haberin verildiğini öğrenmek istiyorsan, kaynağa bakmalısın çünkü meşru kaynak siyasi veya ekonomik seçkinlerdir, gazeteci onların söylediklerini duyuran konumdadır” (2004: 71) der. Medyanın Bush yönetimi yerine sadece Mary’ye odaklanması tartışmaların arkasında siyasi gücün de olduğunu göstermektedir ki bu da tarafgirliğe işaret eder. Columbia Journalism Review, 2003 yılında “Basın seçilmiş yetkililerimizi konular hakkında konuşmaya zorlamakla mükellef mi?” sorusunu yöneltirken editörlerin çoğunluğu “Evet” yanıtını verse de McChesney yapılan incelemelerin aslında güçlü yetkililer konuları gündemlerine almadıkça basının buna yönelmediğini gösterdiğini kaydeder (2004: 71). Filmin söyleminde hükümetin hiçbir açıklamasına yer verilmemesinden hareketle basının Bush yönetiminin cevaplamak istemediği bu soruları yetkililere yöneltmek yerine basın mensubuna ve habere yöneldiği izlenimi ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca, McChesney'e göre bugünün gazeteciliği bilgilendirme ve kavramadan çok karmaşa yaratmaya meyillidir (2004: 74). Bush'un hizmetlerine dair tüm diğer soruları ortadan kaldırmasının yolu, belgelerdeki ayrıntılara dair karmaşa yaratarak toplumu "ne hakkında ve nasıl düşüneceği" konusunda yönlendirmektir. Bu da basının konulara sorumlu, objektif ve tarafsız bakmaktan çok kamuoyunu yönlendirme amaçlarını ortaya koyar. Parenti, (2007/2008) de ABD'de basın "maharetli sakıncalarla" bazı olayları görmezden geldiğini, hatta bazı hikayelerden tamamen sakındığını belirtirken, "Bir olayı sansürlemede 'görmezden gelme' yöntemi yetersiz kalırsa ve olay bir şekilde toplumun dikkatini çekerse, medya sakıncanlığı bırakır ve olayı kötülemek için doğrudan saldırıya geçer" ifadesini kullanır. Bu durum filmde havaalanında Fox News muhabirinin Mary ve Dan'e yukarıda belirttiğimiz sorularıyla partizanca gazetecilik anlayışıyla vurgulanır. Bu durum basının, kendisi de bir basın mensubu olan Mary'nin evinin önüne kamp kurduğu ve kameralarını yerleştirip evi çekmeye başladığı sahneyle de pekiştirilir. Mary'nin yüz yüze kaldığı durum da Parenti'nin ve McChesney'in işaret ettiği gibi medyanın görmezden gelemediği bir konuda, tarafgirlik yaparak olayı kötüleme yoluna gitmesini yansıtır. Parenti, bu konuda 1996 yılında San Jose Mercury News gazetesinin CIA-Kontra kaçakçılığına ilişkin haberi sonrası diğer büyük basın organlarının nasıl gazeteyi ve gazeteciyi hedef aldığını örnek vererek, "Bütün propagandacılar gibi ana akım medya çalışanları da olaylara yapıştıracakları negatif ve pozitif etiketlerle bizin algılama çerçevemizi biçimlendirirler" der. Bu olay *Kill The Messenger* adıyla filme de dönüştürülmüştür ki, aslında *Truth* ile *Kill The Messenger* filmleri hem konu hem de haberden çok gazetecilerin hedef gösterilmesi açısından benzer örnekler sunar. Dolayısıyla film, günümüz dünyasında iktidarın ve egemenlerin medya ile savaşı, birçok açıdan sürdüğü ve özellikle artık medya sahipliğinin şirket sahipliği, çıkarlar, gelirler ve bağlantılarla aynı anlama geldiği günümüz basın sektöründe buna medyanın kendisini kendisiyle "kırdırma" yöntemi de girdiğini yansıtır.

Filmler ABD'de basının "liberal" olarak tarafgir davrandığı tartışmalarına da gönderme yapmaktadır. *Spotlight*'ta bu durum, daha üstü kapalı, Baron-Kardinal karşıtlığında verilirken, *Truth* filminde çok bariz şekilde kendini gösterir. Medyanın liberal olduğuna yönelik söylemin doğruluk taşıdığını belirten McChesney, ancak bunun bağlamından çıkarıldığını, bozuma uğratıldığını ve bazı siyasi gündemleri

zorlamak için kullanıldığını kaydeder (2004:100). Bu noktada McChesney'in muhafazakar kesimlerce öne sürülen iddiaların¹²⁴ *Truth* filminde diğer basın organları, internet, soruşturma paneli üzerinden Mary'ye yöneltildiğini görürüz. Filmde aslında Mary de liberaldir, Bush'a karşı açık bir karşıtlığı mevcuttur. Ancak filmin söyleminde (sonrasında panelin de sonuç bildirgesinde) haberin yapılmasına habere siyasetin karıştırılmadığı vurgusu vardır. Dolayısıyla Mary'nin Bush karşıtlığı ve "liberal istekler"i bulunsa da filmde sunulan, Mary ve Dan'in yaptığı hataların profesyonel kurallar içinde gazetecilik sorgulamaları hatalarıdır. Dolayısıyla filmde muhafazakar eleştirinin yönelttiği gibi "gazetecilerin liberal politikaların artması için güçlerini kötüye kullandığı ve profesyonel kuralları çiğnediği" (McChesney, 2004: 105) gibi durumunun olmadığı ancak gazeteci için kişisel olarak liberal olmanın "sağ kanat medya eleştirmenlerince kullanılan en önemli kart" (2004:105) vazifesi görerek Mary'ye karşı kullanıldığı söylemi yer alır. Bu nedenle McChesney, olayın geçtiği döneme atfen, gazeteciler için en büyük çekincelerden birinin "liberal tarafgirlik" yaptığıyla suçlanması olduğunu belirtmesi önemlidir (2004:111). Bu konuya filmde Mary üzerinden ciddi eleştiri getirilir.

Orantılı ve kapsayıcı olma bağlamında *Spotlight*'ta ekibin profesyonelliği ve işini doğru şekilde ele alması sayesinde gerçekler ortaya çıkar. Filmde gazeteciler, haber kaynaklarıyla ilişkilerde dürüstlük ve açıklık, bilgiyi mümkün olduğunca kamuya açık kaynaklardan edinme, bilgiyi iki farklı kaynaktan teyit etme, cinsel istismar gibi hassas konularda kaynağın kendini gizleme hakkına saygı gösterme, boşluklara, teyit edilemeyen bilgilere yer vermeme gibi temel gazetecilik ilkelerine sonuna kadar özen gösterir. Bu açıdan filmde, SPJ'nin "Çocuklar, cinsel istismar kurbanları ve deneyimsiz ve rıza gösterebilme durumu olmayanlarla ilgili yazarken özellikle hassas davranmalı" ilkesinin vurgulandığı görülür. Mike ve Sacha kurbanlarla buluştuğunda, isminin yazılmasını istemeyenlere ısrarda bulunmaz. Kurbanların kendilerini doğru ifade edebilmeleri noktasında yardımcı olur, kurbanların yaşayabileceği "potansiyel zarara karşı kamunun bilgi ihtiyacı arasında denge kurma"ya çalışır ve "haberi takip ederken kibirlilik" göstermezler. Kendilerine

¹²⁴ McChesney, muhafazakar eleştirinin şu dört sava odaklandığını kaydeder: Haber üzerindeki belirleyici güce gazetecilerin sahip olduğu ve sahipler veya reklamcılarının bu konuda güçsüz veya etkisiz olduğu; gazetecilerin siyasi liberaller olduğu; gazetecilerin liberal politikaların artması için güçlerini kötüye kullandığı ve profesyonel kuralları çiğnediği; objektif gazetecilerin, dünyayı tamamen modern muhafazakarların gördüğü şekilde gördüğü (2004:101).

kapılarını kapatan kişileri tekrar zorlamazlar. Bu noktada Spotlight ekibi, beyaz perdede, gazetecilik etik ilkeleri konusunda ideal gazeteci versiyonunu yansıtır. Bu konudaki tek istisna, mahkeme kayıtlarını almak için bin türlü çaba gösteren Mike'ın, kayıtları fotokopi çektirememesi üzerine, Kilise'nin ve "dostları"nın kayıtları yok etme korkusuyla oradaki görevliye cebindeki tüm parayı vererek orijinal belgeleri mahkemeden çıkarması sahnesidir. Ancak bu sahnenin sunumunda gazeteci, rüşvet veren, bilgiyi çalan konumda değil, gerçeklerin tekrar üzerinin kapatılmasını önlemek için yapması gereken bir zorunluluğu yerine getiren kişi şeklinde sunulmaktadır.

Orantılı olma noktasında *Truth*'ta ise mevcut ABD Başkanı gibi ülkenin lideri hakkında, tüm kaynaklar ve imkanlar kullanılmadan, deliller tam olarak kanıtlanmadan haber yapılması Mary için en büyük sorunsalı oluşturur. Bu noktada Mary, SPJ'nin ilkelerinden "potansiyel zarara karşı kamunun bilgi ihtiyacı arasında dengeyi" tam olarak kuramaz. Kamuoyunun Bush'un ordudaki hizmetleri konusunda gerçek ve doğru bilgileri bilmeye hakkı vardır ancak bu bilgilerin eksik veya yanlış olarak sunulması, hem potansiyel zararı artırma hem de kamuoyunun bilgi ihtiyacını karşılayamama sonucunu doğurmuştur. Film bu noktada, bu etik ilkelerin ihlalin hem kamuoyuna mal olmuş kişiler hem basın hem de kamuoyu açısından zararlarına işaret etme noktasında güzel örnek sunar.

Kaynaklara karşı sorumluluk bağlamında da *Spotlight*'ta haberi yayınlama sözü veren ekip, araya 11 Eylül saldırıları girince haberi yayınlamayınca Saviano tepki gösterir ve kendisinden zaman isteyen Sacha'ya "Bana sormana ne gerek var ki, basın olarak zaten siz her zaman ne isterseniz onu yapıyorsunuz" eleştirisini getirir. Ancak Spotlight, günün sonunda sözünü tutar ve haberi tüm gerçekliğiyle ortaya koyar. *Truth*'ta ise Mary, Burkett ve eşine onlara savunacağına dair söz verir, sonrasında kaynak konusunda yalan söylediğini itiraf eden Burkett'e Dan, kameralar karşısına çıktığında adil söz hakkı vereceğini belirtir ancak şirketin baskısı ve kendi itibar çabaları nedeniyle bu sözler tutulmaz. Burkett'in eşinin ifadeleri bu noktada tüm basına yönelik önemli eleştiridir: "Buraya geldiğimizde adil muamele göreceğimizi söylediniz ama biz yalan dışında sizde bir şey görmedik. Beni hiçbir şey bilmeyen biri görüyor olabilirsiniz. Siz akıllısınız. Ama ben sözlerimi tutarım ve kendimi korumak için diğerlerinin hayatlarını yok etmem. insanları yok etmem ve aşağılamam ve ondan sonra da onlarla ilgileniyormuş gibi görünmem". Bu

noktada özgür bir basının aynı zamanda adil ve sözlerini yerine getiren bir basın olması, ancak bu sayede toplumun ve kamunun güvenini kazanabileceği mesajı verilir.

Sorumluluk ve şeffaflık konusunun filmlerde rekabet üzerinden de işlediğini görürüz. *Spotlight*'ta, ekibin önündeki en büyük engel rakip gazete Herald'ın bu konuyu duyması ve kendilerinden önce haberi yayınlamasıdır. Bu bağlamda filmin iki ara zirvesinde Spotlight ekibi haberi yayınlayıp yayınlamamak arasında kalır. Burada gazetecilerin sorunsalı şudur: Haberi yayınlamamaları halinde rakip gazetenin konuyu öğrenip yayınlaması ve tüm çabalarının boşa gitmesi ile skandalın sistemik olduğunu, Kardinal'a kadar ulaştığını belgelemeden haberi yayınlayıp “eski kedi-fare kovalamacasına” dönmesi ve Kilise'nin bu yanlışların sadece “birkaç çürük elma”dan kaynaklandığını belirterek olayın üzerini tekrar kapatmasına yol açabilmesi. Bu noktada gazetecilikte deneyimin önemine işaret edilir. Karar anında Mike haberin yayınlanması için Robby ile tartışırken, editör Robby ve Baron riski göze alarak sisteme ulaşana kadar haberi yayınlamamaya karar verir. Bu da özellikle sorumluluk noktasında, gazetecilikte muhabirleri yönlendirebilecek deneyimli, sabırlı ve öngörülü yöneticilere dair özlemleri yansıtır. Bu durum filmin başından sonuna kadar Baron'un yöneticiliğinde de somutlaştırılır.

Truth filmi de basında rekabetin haberciliğe olumsuz etkilerini yansıtır. Burkett, “Diyelim bende doküman var, neden size göstereyim? Neden diğer gazeteleri seçmeyim” derken Mary, “Çünkü kimse gazete okumuyor” yanıtını verir. Burkett'in “Diğer haber kanalları peki?” ifadesi üzerine Mary, “Eğer dikkat etmediysen, bizim yaptığımızı yapan pek kişi kalmadı. Biz 60 Dakika'yız, altın standartlarız. Sana yardım edebiliriz” yorumunda bulunur. Ancak “altın standart” olmanın bedelleri vardır, en ufak yanlışta rakipler her şeyden hatta gerçeklerden çok rakibini yok etmeye odaklanacaktır. Nitekim Mary ve ekibi, olayları aylarca araştıran ve tüm itirazları ve inkarları bertaraf edecek kadar kanıt ve bilgi toplayana kadar haberi yayınlamayı reddeden Spotlight ekibinin aksine diğer kanalların önüne geçmek ve belgeleri başkalarının duymasını önlemek için kendi haberlerini kısa sürede hazırlarlar. Bu da haberlerinde sorunlar ve eksiklikler yarattığından, haber yayımlandıktan sonra rakiplerinin saldırısıyla karşılaşılır.

Film bu noktada basının rekabetinin, sorumluluk ve gerçekleri aramaya değil birbirini vurmaya döndüğünü de vurgular. Irak hapishanesindeki skandalı ortaya çıkardıktan sonra ekibin gittiği barda televizyonda onların haberlerinin yansımalarını diğer kanalların verdiği görülür ve Roger şu ifadeyi kullanır: “Bizim sektörümüz bu hale geldi. Haber hakkında haber yapmak. Neden son dakika haberleri yapmakla uğraşasın ki tüm yapman gereken diğer insanların son dakika haberleri hakkında konuşmak olduğunda. 30 dakika sonra bir yerlerde bir kişi, bizim hakkımızda haber yapan bu adam hakkında haber yapacak”. McChesney, bu durumu “Bir zamanlar özgür bir toplumda cesur ‘dördüncü gücün’ temeli olarak düşünülen araştırmacı gazetecilik, artık yok olma tehlikesiyle karşı karşıla tür listesinde” ifadesiyle özetler (2004:82). Ona göre, araştırmacı gazetecilik şirket odaklı ABD toplumunda bir “şüpheli” haline geldi ve medya şirketleri, hükümet kurumlarını veya güçlü iş adamlarını kızdırabilecek bir gazeteciliğe pek yatırım yapmak istememektedir. Günümüzde bu tür gazetecilerin ulusal medyadan yok olmaya başladığını belirten McChesney, var olan bu tür çalışmaların ise örneğin TV programlarının sadece yüzde birini kapsadığını belirtir (McChesney, 2004:83). Bu nedenle de artık basın, artık kendi araştırması yerine Roger’in belirttiği gibi başkalarının haberi üzerinde haber ve eleştiri yapmaya başlamıştır.

Rekabet noktasında filmlerde, gazetecilikteki zaman sınırlaması, haberi günlük yetiştirme telaşı ve her şeyin çok çabuk “eski haber”e dönüştüğü zamanımızda, tam da bu nedenle medyanın çoğu zaman parçalara odaklanarak bütünü kaçırabildiği ve kamuoyunu sistemin, iktidarların yanlışları noktasında derinlemesine bilgilendiremediği eleştirisi de getirilmektedir. *Spotlight*’ta *Boston Globe* gazetesi bunun örneğidir. Gazetecilerin günlük haber akışı içinde kaybolduğu ve olayları artık sadece “haber” formatı olarak gördüğü ve güncellemeyi ihmal ettiği filmin diğer sahnelerinde vurgulanır. Baron’un haber yayınlanmadan önceki son toplantıda, Robby’nin yıllar önce bu haberi metro ekinde yayınlayıp devamını getirmenin hiç aklına gelmediği yönündeki itirafının ardından şu sözleri de gazetecilerin içine düştüğü günlük rutin haber koşturmacasını gösterir. Filmde, bu rutin haber ve günlük akışın içinde kaybolma sorununa çıkış yolu olarak da ilk haberlerin sonrasında olayların takibini yapmak ile özgür basın mitinin temelindeki araştırmacı gazetecilik sunulur. Filmin kurgusuna bakıldığında *Spotlight* gazetecileri, olaya ne zaman daha geniş

perspektiften bakmaya başlar, günlük haber yerine uzun soluklu araştırma olarak olaya eğilirse o zaman parçaların birleşmeye başladığı görülür. Geçmişe dair gazete haberleri toplanır. Spotlight, sistemin parçalara bölmesi ve günlük akışı içinde kaybolunmasını sağladığı şeyleri bir araya getirerek, adı gibi parçalara projektör tutar ve parçaları birleştirir. Böylelikle filmde rutin haber takibine sert eleştiri yöneltilirken, araştırmacı gazeteciliğin önemi vurgulanır.

Truth filminde, basının birbiriyle kıyasıya rekabetinin olayların özünün kaçırılmasına neden olduğu yargısı yatar. Mary'nin Bush'un ulusal muhafızlardaki hizmetleriyle ilgili haberi belgeler ve röportajlardan oluşmasına rağmen diğer basın kuruluşları sadece belgelerin gerçek olup olmadığına, belgedeki ayrıntılara odaklanır. Basında, Mary'nin programında bahsi geçen konuların doğruluğuna yönelik herhangi bir tartışma yer almaz. Dolayısıyla, medyadaki mücadele, Bush'un hakikaten ordudaki hizmetlerinden hangisini daha doğru şekilde ortaya koyabileceği değil, birbirlerinin itibarını nasıl zedeleyebilecekleri üzerine olur, yani habercilerin kendi savaşına dönüşür. Filmde tersi okuma yapmak da mümkündür. Aslında diğer basın bir yandan Mary'nin üzerine gelse de diğer yandan onlar da bir gerçeği, belgelerin gerçekliğini araştırmaktadır. Yani onlar da gerçekleri arama peşindedir. Ancak buradaki nüans farkı, gerçekleri araştırırken daha büyük gerçekleri ve konunun ana özünü kaçırmamak gerektiğidir. Basın diğer haberdeki kaynakları ve unsurları ise göz ardı etmektedir. Bu durum Parenti'nin (2007/2008), "İnsan tekelci haber medyasının görünüşe, tarza ve sürece bu kadar çok vurgu yaparak temel sorunların özünü nasıl gizlediğine hayret ediyor" sözlerini akıllara getirir.

Nightcrawler'da ise basında rekabetin gelebileceği en uç noktalar yansıtılır. "İş iyi gidiyor ama bir sonraki aşamaya büyüyebilmek için rakiplerimin bir adım önüne geçmem ve risk almam lazım" diyen Lou, önce kendisini atlatan kameramanın aracına sabotaj düzenleyerek onun kaza yapmasını sağlar. Böylece piyasadaki en büyük rakibini ortadan kaldırır. İkinci olarak da Lou, şirketini kurması için gereken finansı paylaşmak isteyen Rick'in ölümüne neden olur ve hatta bununla da kalmaz, iş arkadaşının ölümünü görüntüleyerek ondan para kazanır. Film bu noktada son yıllarda basına getirilen en ciddi ve keskin eleştiriler içermektedir. Basın sektörüne meslek erbabı yerine herkesin girebildiğine değinilen filmde, bu işte her türlü

sahtekarlığı yapanların asıl kazandığı, rekabet ve reyting kaygısının tüm düzenbazlara kapıları açtığı, bu durumun sektörü kıran kırana hatta “insan katleden” en acımasız savaşa sürüklediği eleştirisi ortaya çıkmaktadır. Sektördeki ayak kaydırmalarının gelebileceği veya geldiği en vahim düzeyi gösteren film, baştan sona çok güçlü eleştirilerle doludur.

Filmde Nina ise diğer kanalların sabah bültenlerinin önüne geçmek için Lou'nun görüntülerini yasa dışı elde etmesine, mizansen yapmasına göz yumar, etik olarak yayınlanması uygun olmayan görüntüleri yayımlar. Bugün basında gelinen nokta da budur. Kıyasıya rekabet içindeki basında artık etik ilkelerin bozuma uğradığı, haberi elde etme ve yayınlama noktasında en öncü olabilmek için habere çarpıtma dahil her şeyin yapıldığı bir sektör haline gelmiştir.

Rekabette, Spotlight ve Truth'ta olayların geçtiği dönemde yeni yeni etkisini gösterse internetin önemi de vurgulanır. Spotlight'ta, olaylar internet çağının başlangıcında geçmektedir ama yine de günümüzdeki internet çağına yönelik eleştiriler bulunmaktadır. O dönemlerde bile diğer gazetecilerin haber olacağı kaygısıyla olayların tüm yönlerini eksiksiz ortaya çıkartmadan acele şekilde haber yayınlama kaygısı, bugünkü internet çağında yaşanan vahimliği akıllara getirmektedir. Çünkü internet çağında Spotlight'ın üzerinde durduğu kadar bir haber üzerinde araştırma yapmak neredeyse imkansızdır, hele hele bu araştırmayı yaparken diğer basın organlarının bunu duymaması mümkün değildir. Bu da günümüzde araştırmacı gazeteciliğin ve gerçek ve kapsamlı haber yapmanın zorluğunu, gazetecilerin bu konudaki sıkışmışlığını gösterir. Nitekim, bugün özellikle yazılı basın internet haberciliğinin ciddi tehdidi altındadır. Ancak filmde, internet karşısında basılı gazetelere çözüm yolu da sunulur: Gazeteleri okuyucuları için hayati kılmak. Bunun için de çözüm, internetin kısa ve günlük haberlerine karşı daha kapsamlı, daha detaylı haberlere ve araştırmacı gazeteciliği içeren haberlere yer vermektir. Bu mesajın en belirgin verildiği sahne Baron'un Robby ile yemek sahnesidir ve burada Baron'un internetin devreye girdiği dönemde “okuyucuları için hayati kılmak”tan bahseder. Dolayısıyla, film her ne kadar internetin daha tam gelişmediği 2001 yılındaki gelişmeleri ele alsada yapıldığı döneme uygun olarak internet çağı, hızlı habercilik, günlük haber akışı, basının kendini hıza kurban

etmesi gibi konularda günümüz sorunlarına yönelik eleştiriler ve çözüm önerileri getirir.

Truth'ta ise film, internetin son dönem gazetecilik üzerindeki hem kolaylaştırıcı hem yıkıcı etkisini hem de kamuoyunu yönlendirmedeki etkin gücünü çok keskin şekilde ortaya koyar. Filmde öncelikle Mary, yıllardır araştırdığı konuyla ilgili kaynağa, yani Burkett'e, bir internet sitesinin bazı belgeleri sızdıracağını açıklamasıyla ulaşır. Benzer şekilde Ben Barnes, Mary'ye kamera önünde söylemeyi reddettiği şeyi Demokrat Parti'nin bir kampanya yemeğinde anlatmış, bu da gizlice cep telefonu kaydına alınıp yayınlanmıştır. Günümüz dünyasında sızdırmalar artık sadece medya değil, online haber siteleri ve vatandaşlar tarafından da yapılmaktadır. Bu, internetin bize gazetecinin bazı kaynaklara ulaşmasında yarattığı kolaylığı gösterir ama aynı zamanda internetteki düzensizliğe ve doğru-yanlış birçok bilginin internette dolaştığına, özel hayatın ihlal edildiğine işaret eder. Dahası, Mary'nin haberi yayınlandıktan sonra ilk tepkiler internetten gelir. Belgelere dair ortaya konulan iddialar internet yoluyla yayılır, basın bloggerların yorumlarından yola çıkarak araştırma yapmaya başlar. Yine kamuoyunun tepkisinin internet yoluyla yükseldiğini görürüz. Hatta internet aşırı için her şeyin rahatlıkla söylenebildiği platform haline gelmiştir. Mary'ye hakaretlerin olduğu sayfalar yakın çekimde verilerek ve özellikle bazı kelimeler kesmeyle çok daha yakın açıdan sunularak internetin herkesin her türlü ifadeyi kullanabildiği platform haline geldiği gösterilir. Tüm bunlar internet aracılığıyla bazı kesimlerin basının dikkatini ve kamuoyunu kendi istedikleri yöne daha kolay çekebildiklerini göstermektedir. Bu noktada modern zamanlarda internetin yarattığı kaos ortamına eleştiri vardır. İnternet her şeyi o kadar etkisi altına almıştır ki, haberler bile bu ortamda eriyip gitmektedir. Bu açılardan filmlerde özellikle internet çağının gazetecilik üzerinde yarattığı olumsuz etkilerin işlendiğini görürüz.

Bu iki filmdeki gazetecilik ilkeleri noktasındaki benzer ve farklı sunumlar, gazetecilerin yapması ve yapmaması gerekenlerin filmler yoluyla gösterilmesiyle basına yönelik mesajlar iletmekte ve özünde bağımsız, şeffaf, tarafsız, araştırmacı, sorgulayıcı, kapsayıcı bir özgür basının önemine ve nasıl olması gerektiğine yönelik mitleri pekiştirmektedir.

6.1.2. Tüm Basın Değerlerinin Kırıldığı Film: *Nightcrawler*

Nightcrawler, basına yönelik tüm değerleri kırarak özgür basının gerekliliğini hatırlatan bir filmidir. Filmde Lou'nun amacı kamuoyunun gerçek bilgileri edinmesi değil, kendi kârı, şirketleşmesi ve reytingleri için her şeyi yapmaktır. Bu noktada olayları saptırarak veya olduğundan daha farklı ve büyük göstererek kamuoyunu yönlendirmekten kaçınmaz. *Nightcrawler* dünyasında basın için habercilerin niteliğinin önemi yoktur, işsiz Lou ve Rick muhabir olabilirler. Onların haberi nasıl elde ettiği de değersizdir, önemli olan haberin reyting değeridir. Dolayısıyla filmin bağlamında basın için her şey reyting getirebilecek obje, malzemedir ve bu malzeme ne kadar kanlı ve sansasyonel olursa o kadar iyidir. Öyle ki sansasyon için gerçekler yerine kurgular, senaryolar yaratılır.

Aslında film bu söylemleriyle çok keskin bir basın eleştirisi getirmekte ve ülkede özgür basının karşı karşıya kaldığı çöküşe işaret etmekte, basın ilke ve kurallarının yozlaştırılmasının sonuçları konusunda keskin uyarılar sunmaktadır. *Nightcrawler* filminde basına yönelik bu söylemleri şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

6.1.2.1. Profesyonelliğin değersizleştirilmesi

Lou, filmin başında çaldığı demir telleri satmak için geldiği inşaat alanında, oradaki yetkiliye iş aradığını, bu iş için nitelikli eleman olduğunu söyler ama yetkili, "Ben hırsızları işe almam" karşılığını verir. İnşaatla duvar dikmek, çimento karmak için bile yetkili etik ilke ararken Lou, basın sektöründe hiçbir niteliği sorulmadan, sadece güzel bir kare yakaladığı için iş bulur. Burada basındaki elemanların kalifiyesine güçlü eleştiri vardır. Sektörde gelinen noktada artık önemli olan, editörlerin veya medyanın istediği malzemeyi medyaya sunmaktır, bunun kimler tarafından, hangi yolla yapıldığının veya etik ilkelerin yerine getirilip getirilmediğinin önemi yoktur. Filmde, kamuoyunun çıkarları ve gerçekler için çalışması gereken gazeteciler için hiçbir standart aranmamasıyla basın sektörünün düştüğü durum ve güvenirliliği sorgulanır.

Lou ile Rick'in mülakatı habercilik yapacak bu iki kişinin kalifiye durumu hakkında daha ayrıntılı bilgiler sunar.¹²⁵ Lou'nun, aslında Rick ile özellikleri aynıdır. Lou da üniversite bitirmemiştir, internetten yazılanları okuyarak bir şeyler öğrenmeye çalışır, hırsızlığından, inşaatta çalışmak istemesinden, her karşılaştığına elaman arayıp aramadığını sormasından Rick gibi aslında "Her işi yaparım" pozisyonunda olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Lou, Rick'ten farklı olarak PR sektörünün süslü kelimeleriyle "kendini devamlı satmaya" çalışma halindedir. Bu satmada en fazla başvurduğu şey yalan ve kitaplardan ezberlediği cümlelerdir. Rick'in Lou'nun aksine evi de yoktur ama Rick açık ve dürüştür, yalansızdır. Lou, basın sektörüne adım atarak kendisinin bu dünyadan sıyrılacağı kanaatindedir ve Rick'e "TV haber alanında başarılı bir şirket idare ediyorum. Son dakika haberlerini yapıyoruz. Belki bu sabahki haberlerde araba hırsızlığını görmüşsündür" diyerek, yaptığı tek haberi gerçek bir iş gibi satar. Rick ise "Hayır. Benim evimde TV yok ama ilginç görünüyor" der. Yani, TV sektörünün tamamen dışında, hiç kalifiye olmayan, sektörü bilmeyen iki kişi sektöre girer. İşin sonunda ise dürüst Rick, Lou'nun kurbanı olup ölürken Lou basın sektörünün şirket sahiplerinden biri haline gelir. Burada basına yönelik keskin bir ironi vardır: Sektörün zalim ve sert koşulları, dışarıdan herkese açık olması ve sahtekarlıkla üst kademelere çıkılabilmesi sektörün kaderi olarak gösterilir ve dürüstlük basın sektörü için mümkün olmayan bir kavram olarak verilir.

6.1.2.2. Haber içeriğine yönelik eleştirisi

Lou'nun şahit olduğu kaza sahnesi, basının her şeyi haber malzemesi görmesinin ilk örneğidir. Yanan arabanın içinde, araba patlamadan çıkmaya çalışan bir kadın ve ona yardım eden polisler hayatlarını tehlikeye atarken, kameramanlar olay yerine ilk kendileri varmış olmanın sevinci içindedir. İki kameraman daha iyi açıdan görüntülü çekme telaşı içinde, arabanın havaya uçma tehlikesine aldırmandan yanan arabaya yaklaşırlar. Hatta işin sahibi kameraman kendini korumak için daha uzakta kalmayı tercih eden yardımcısına aracın içinden çekim yapmasını, bunun için para verdiğini söyler ve araca yaklaşmadığı için kızar. Polisler yaralı için uğraşırken kameramanların derdi olayı en iyi açıdan çekmektir.

¹²⁵ Lou, Rick ile mülakatında elemanı kaybettiği yalanını söyleyerek şirket sahibiymiş gibi konuşmaya çalışır. Rick'in ise düzenli işi yoktur. Lou, "Neden seni işe alayım? Sat kendini bana hadi" derken Rick, "Liseyi bitirdim. İşe ihtiyacım var. Her şeyi yaparım. Ben buyum işte, Rick'i işe alın" şeklinde basit yanıt verir.

Başka bir haberde aynı kameraman, uçak kazası haberini ilk ve tek çeken kişi olarak alandan dönerken Lou ile karşılaştığında çok mutludur ve “5 ölü. Gökyüzüne bağırarak üzülmeye başladım. Hepsi yanarak kül oldu. Özel haber” ifadesini kullanır. Bu, basın sektöründeki çalışanların böylesine beş kişinin feci şekilde öldüğü dramatik olayı, çok iyi bir malzeme olarak görmesine yönelik net eleştirilerdir.

Lou'nun takip ettiği kaza haberinde durum yine vurgulanır. Bu sahnede, kaza yapan adam 911'i arayıp, yaralının durumunu konuşup acil ekip gelmesini sağlamaya çalışırken Lou, kamerasının neredeyse adamın burnuna kadar yaklaştırıp pervasızca 911 yerine kendisiyle konuşmasını ister. Basın için önemli olan kendi işidir, haberi en önce yakalayıp servis etmektir.

Lou'nun arabasını bozduğu kameramanın geçirdiği kazayı çekmeye gittiği sahne bu konudaki zirvelerden biridir. Olay yerine vardıklarında Rick'in “Adamım çekme bunu, o bizden biri” sözlerine Lou, “Artık değil Rick. Biz profesyoneliz. O da satılacak bir parça” karşılığını verir.

Benzer şekilde Lou'nun Rick'in ölümüne yol açmasının ardından görüntüleri Nina'ya izlettirdiği sahne, basın için her şeyin malzeme olduğu eleştirisinin en tepe noktasını oluşturur. Fonda ölmeden önce kameraya bakan Rick'in görüntüsü önünde Lou ve Nina mest olmuş para pazarlığı perdeye yansır. Sahne basının kendi çalışanları karşısında bile geldiği acımasız, duygusuz ve sadece haber ve reyting odaklı bakışına en keskin eleştiridir. Böylelikle ilkeli ve özgür bir basının olmadığı bir ortamda sektörün içine düştüğü ve düşeceği çıkmaza işaret edilir.

6.1.2.3. Haber toplama yöntemine eleştiri

Filme göre sektörde sansasyon çekimler o kadar değerlidir ki artık bunların nasıl elde edildiğinin, edilirken etik değerlerin ve gazetecilik ilkelerinin ihlal edilip edilmediğinin önemi yoktur. Lou, gittiği işlerde kuralları çiğneyerek polis barikatlarını aşar, evlere gizlice girer, sağlık ekipleri yaralılarla uğraşırken onlara alan açmak yerine en yakın açıdan “en iyi kareyi” almaya çalışır.

Nina, bir kaza haberinden dönen Lou'nun gömleğinin üstü ve kolundaki kanları görerek onun çerçevelemeyle oynadığını fark eder ancak Lou'ya hiçbir şey söylemez ve onun ahlaksızlığına ortak olur. Çünkü basın için önemli olan haberin kanlı ve dikkat çekici olmasıdır: Görüntü ne kadar kanlı ise o kadar reyting alacağından nasıl elde edildiğinin önemi yoktur.

Basındaki yozlaşmış etik değerlerin koruyuculuğunu ve temsilciliğini ise Frank yürütür. Lou'nun bebekli çiftin evine gizlice girdiği görüntülerle ilgili Frank'ın çiftle röportaj yapıp yapmadığına yönelik sorusu üzerine Lou, onların görüntüsünü çektiği yanıtını verir. Frank ise bir haberciye uygun olarak sorgulamasını sürdürür.¹²⁶ Ancak Nina, Frank'ın itirazlarına rağmen görüntüyü kullanır. Burada TV gazeteciliğine etik kurallar ve özel hayatın gizliliği dahil güzel görüntü için her şeyin feda edildiği eleştirisi getirilir.

Vurulan adamla ilgili haberde, çok kanlı görüntülerin yayınlanmasını doğru bulmayan Frank, ev baskını haberi verilmeden önce de benzer itirazlarda bulunur:

Nina: "Bunu göstererek kanunları ihlal ediyor muyuz?"

Kanalın hukuk uzmanı: "Yüzleri kapat, tam adresi verme. Bilmiyorum, sanırım ihlal etmemiş oluruz"

Frank: "Peki gazetecilik açısından, etik ilkeler açısından ne olacak?"

Nina: "Burası Hartford değil".

Frank: "Tüm yayın standartlarının ötesine geçiyoruz"

Nina: "Gecedeki kalanları gördün mü? Ben riski alıyorum"

Suçlularla çatışmadan sonra yayından önce olayın ev baskını değil uyuşturucu çatışması olduğunu öğrenen Frank, yine basın ilkeleri doğrultusunda haberin bu yönde verilmesinde ısrar eder ancak reyting kaygısındaki Nina gerçekleri saklayarak yalan haber vermeye devam eder. Nina gibi haberciler için reyting o kadar birincil önemdedir ki bilerek gerçekler yerine yalanların sunulması normaldir.

¹²⁶ Frank: "Eve nasıl girdin?"

Lou: "Kapı açıktı"

Frank: "Sana izin verdiler yani"

Lou: "Birinin içeriden içeri gel dediğini duydum ama onları içeride bulamayınca ben de çıktım"

Frank: "Sadece çifti pencereden çektin yani"

Lou: "Polis etrafı kapatıyordu"

Frank: "Bu hoşuma gitmedi"

Nina: "Ne hoşuna gitmedi?"

Frank: "Görüntüler eve gizlice girmiş izlenimi veriyor. Ev sahiplerinin yakından çekilmiş görüntüsü yok ve bize onların adını özel bir mektuptan veriyor"

Lou: "Özür dilerim ama gereksiz mektuplardan biriydi o"

Frank: "Ben bundan hoşlanmadım".

“Dehşet Evi” haberinin katillerini takip sahnesi basının haber peşinde koşarken vurdumduymazlığına önemli vurgudur. Kovalamaca başladığında Lou, soğukkanlı şekilde “Çektin mi?” diye sorarken Rick, “Orada ölen insanlar var” yanıtını verir. Polis katili takip ederken Lou da onları takip eder ve bu sırada hem trafikteki insanların hem de kendi çalışanının hayatını riske atar. Lou’nun, bir yandan araba kullanırken bir yandan da “Geniş aç (..) Elin titremesin (...) Sabit çekim” gibi ifadeleri; Rick’in çok yakın gittikleri uyarısı üzerine “Ne olursa olsun çekmeye devam et” talimatı basının olaylara sadece haber mantığıyla duyarsız yaklaşımını özetler.

6.1.2.4. Reyting kaygısı

Filmin başındaki kaza sahnesinde Loder’in “Ne kadar kan o kadar reyting” ile “(Görüntüyü) Kim daha fazlasını öderse (o alır)” sözleri basına dair ciddi eleştiri vardır. Sahneye kameramanların girdiği andan itibaren kaza sahnesinde basının insan yaşamına ve insanlığa dair duyarsızlığı ve onların her şeyi haber olarak görmesi yansıtılır. Hatta bu uğurda kendilerinin ve çalışanlarının bile hayatlarını riske atarlar. Lou ile diyalog da buna tuz biber olur çünkü habercilikte en önemli faktörün “kan” olduğu vurgulanır. Ne kadar kanlı olursa haber, o kadar para getiren, haber bültenlerinde önde yer alan haber olacaktır.

Basın sektöründe daha çok kanın daha çok para ettiği Lou ile Nina arasındaki sahnelerle daha da belirginlik kazanır. Kurbanın yüzünün çok yakın planda çekildiği kanlı görüntüler karşısında Nina’nın etkilendiği, Frank’in ise karşı çıktığı sahne kanın çekiciliği ve cazipliğinin, etik ilkeleri dışarıda bıraktığını gösterir. İnsanlığın en ilkel zevk alma haline işaret eden zalimlik, kan ve vahşet, eskiden arenalarda şimdi de televizyonlarda görülür. Nitekim Öztürk, televizyon yayıncılığının başlangıç yıllarında programların eğlendirmek, bilgilendirmek ve eğitmek işlevlerini üstlenirken, Avrupa’da ve genel olarak dünyada 1980’li yıllardan itibaren geçerli olan neo-televizyonculuk anlayışında ise dinlenme zamanının ele geçirildiğini, reality showların hakimiyet kurduğunu ve haberlerin gösteri formatına dönüştüğünü hatırlatır (2016: 10) ki filmde de TV dünyası için getirilen eleştiri, bu yayıncılık kültürünün artarak devam ettiğidir. Bu yayıncılık anlayışı daha önce de

aktarılan diyaloglarda Nina'nın Lou'dan her türlü kanlı (kaza, yangın vb.) görüntüyü istemesinden ve bunları tarif etmesinden de anlaşılır.

Basının ekranlarda göstermek istediği kan, vahşet ve korkudur. Bunun yanında bu diyalogla basının azınlıklar ve fakirlere yönelik ayrımcı yaklaşımına da eleştiri getirilir. Nitekim, bu tartışma yıllardır ABD'de var olan bir tartışmadır. Ülkede, aynı suçta bir beyaz ile siyahi ya da Hispanik işlediğinde basında ele alış biçiminin farklılık gösterdiği, basının azınlıklarla ilgili konuları her zaman daha abartılı sunduğu eleştirileri Nina ile Lou'nun pazarlık sahnesinde vücut bulur. Basın böylelikle, ölümlerde bile insanların ırkları, sınıfları ve cinsiyetlerinin önem taşıdığı vahşi bir sektör olarak sunulur.

Bu eleştiri *Truth* filminde de göze çarpar. Mary, programın yayınlanması için telefonda başyapımcılarla uygun gün ve saati konuşurken Josh, "Haberler faturaları ödemiyor" ifadesini kullanır. Benzer şekilde Mary, hikayeyi farklı günlerdeki yayınlara bölmek istediğinde Josh, "Pazar yayını bize kazanç getirmez" der. Burada haberciliğin televizyonların gelir kaynağını oluşturmadığını görürüz. Kamuoyunun bilgi edinme hakkı, şirketlerin kazancından sonra gelmektedir. Dan'in Mary ile telefon görüşmesi de şirketleşmesinin haberciliğe reyting ve para kazanma kaygısını getirmesini şöyle özetler:

"Biliyor musun 60 Dakika para kazandıran ilk haber programıydı? Ondan önce tüm haber departmanları finansal kayıpla çalışıyordu. Hükümet onlara yayın frekansı verdiğinde, bunların bazı kamu yararı için de kullanılması şartını getirmişti. Bu da haberlerdi. Paralarını başka yerden kazanabiliyorlardı ama haberi vermek görevdi. Kamu güveniydi. Hewitt 1968'de 60 Dakika'ya başladığında, inanılmaz reytingler aldı. Harikaydı. İnsanlar gerçekten haberleri izliyordu. İlgi gösteriyordu ve biz onlara bunu vermenin yolunu bulduk. Oradaydım Mary, haberin para yapabildiğinin görüldüğü gün oradaydım. Bir süre sonra onlara dank etti; akşam haberlerinin neden kazanç merkezi olmayacağı, neden sabah haberlerinin de daha fazla kazanamayacağı sorusu. Soykırımda hayatta kalan kişi yerine yarışma kazananla röportaj reytingleri artırdı. Kısa süre sonra kendi haberlerimizi yapmadık çünkü çok pahalıydı. Sadece bunu yapması için başkalarına para ödedik ve onları programlarımızda okuduk. Bu iş bir zamanlar kamu güveni işiydi".

Haberin artık kamuoyunun bilgilendirilmesi değil, para getirisi olarak görüldüğü günümüz dünyasında Amerikan halkına ve basına, kanalların frekanslarını alabilmesinin ana nedeninin haberler, haberin ise kamu yararı için yapılması gereken "kamu güvenini" sağlayan şey olduğu vurgulanır. Dan'in "Kısa süre sonra kendi haberlerimizi yapmadık çünkü çok pahalıydı. Sadece bunu yapması için başkalarına para

ödedik ve onları programlarımızda okuduk” ifadesi Lou’ların ortaya çıkışını işaret eder. Basının, basın sektöründen gelmeyenlerin getirdiği “malzemeleri” habere dönüştürerek hem kamu güvenini sarstığı hem de haberciliği yok ettiği eleştirisi ortaya çıkar.

Dan’in sözleri, TV haberciliğinin ABD’de geldiği noktayı özetlerken, tarihsel süreçte bunun Hollywood’a yansması Öztürk’ün, 1976 yapımı *Network* (Sidney Lumet) ile *Nightcrawler* benzetmesini hatırlatır.

6.1.2.5. Haberin senaryolaştırılması

Öztürk’e göre yeni-televizyon gerçekliği temsil etmekle yetinmez ama aynı zamanda gerçekliği inşa eder ve dönüştürür (Öztürk, 2016:11). Film, basının gerçekler yerine senaryolar yarattığını iki şekilde ortaya koyar: Çekimler ve kurgular/haberin sunuş şekli. Çekimler kısmını Lou, sunuş şeklini ise Nina üzerinden yansıtır.

Çekimler açısından filmde Lou üzerinden basının artık dram ve sansasyon için gerçekleri çarpıttığı gösterilir. Kuralsızlık işine gelen Lou’nun, insanların evine gizlice girdiği, basın meslek ilkelerinde mizansen yasak olmasına rağmen olayı daha dramatik hale getirmek için buzdolabındaki kurşun izlerinin yanlarına aile fotoğraflarını taşıdığı görülür. Dahası Lou, kaza yerinde belki de yerinden kıpırdatıldığında ölümcül hata yapılabilecek bir yaralıyı, sırf kamera açısına düzgün girmiyor diye değiştirme cesaretini gösterir. Filmde bunlarla aslında basının sunduğu malzemenin gerçek olup olmadığının tartışılır hale geldiği vurgulanır.

Nina ise görüntüleri sansasyon ve daha fazla reyting için belirli senaryolar üzerine kurmaktadır. Nina, araba hırsızlığı görüntüsünü, “Glendale’deki ve Palms’daki araba hırsızlığıyla birleştirin. Araba hırsızlığı dalgası. Manşetimiz bu olacak” ifadesini kullanır. Burada basının gündem yaratma, farklı zamanları hatırlatıp, sıklık vurgusuyla insanlar üzerinde korku yaratma ve belirli gündemleri ayakta tutma özelliğini görürüz. Haberin sunuluş şekli de bunu destekler. Konuyla ilgili haberi sunucu, “Sevgi dolu kocanın, hasta eşi için eczane ziyareti, hayatına mal oldu” ifadeleriyle sunarken, olay yerinden konuyu anlatan muhabir, “İncelik içeren bir davranış, vahşi bir saldırıya

dönüştü dün gece iki civarında bu marketin önünde” şeklinde olayı dramatize eder. Muhabirin, konuyu anlatırken, “gaddarlık”, “duygusuzca zalimlik” gibi ifadeler kullandığı görülür. Bunun yanında kurbanı yönelik ilkyardım “kahramanca çaba” olarak gösterilir ve arkasından geçen ay araba çalmalarında bunun üçüncü vaka olduğu vurgulanarak, “Burada yaşayan tüm mahallelinin endişesi büyüyor” gibi yorumlar yer alır. Benzer şekilde genç çiftin evinin kurşunlanması haberinde, “Her ailenin korkulu rüyası: Düşünün bebeğinize şarkı söylüyor ve onu yatağına koyuyorsunuz ve sonrasında yüksek kalibre mermi evinize girerken bebeğinizin üzerine kalkan oluyorsunuz” ifadesi kullanılır. Bunun yanında haberde “korku”, “dehşet” gibi kelimeler sıkça tekrarlanır.

Film basının sansasyon için her türlü çarpıtmayı, hikayeleştirmeyi, kurguyu yaptığını ev baskını haberiyle en üst seviyelere taşır. Lou, baskın yapılan eve girip suç mahallinde izinsiz çekim yapmakla kalmaz, haberin kanalda yayınlanma biçimini de etkiler. Lou, Nina’ya haberin tamamlanmadığını, bunu yapan sorumluların hala dışarıda olduğunu belirterek, insanların zayıf yönlerine nasıl hitap edebileceklerini söyler: “Hala dışarıda, aramızda yürüyorlar. Eğer benim ailem olsaydı ve evde yaşasaydım, bu durum beni tedirgin ederdi. Gelişmeler konusunda haberdar olmak isterdim. Bu görüntülerle insanlar senin kanalını gelişmeler için izleyecekler.” Sonrasında Nina’nın kanalın avukatı ile diyalogunda olayın ne olduğunun henüz netlik kazanmadığını öğreniriz ancak kanal, olayı tam da Lou’nun belirttiği gibi suçluları hala sokakta gezdiği beyaz zenginlere yönelik korkunç ev baskını şeklinde “Dehşet Evi” olarak yansıtır. Basın gerçekleri aramak yerine, olayın üzerine kendi çıkarlarına uygun sansasyonel hikaye yazmıştır. Bu noktada hikaye kanalda saatlerce tekrarlanır. Lou’nun belirttiği gibi hareket eden haber merkezi, cinayeti işleyenlerin kimliklerinin henüz belirlenmediğini ve durumun sadece olayın geçtiği Granada Hill bölgesi değil tüm Los Angeles kenti için endişe verici bir durum olduğunu belirterek algı yöneticiliği yapar. Nina, rejiden “gaddar saldırı” uyarısında bulunurken sunucu, “Aklıma tek gelen, tek hissettiğim bu şiddetin büyüklüğü ve gaddarlığı. Aile olduğu görülen insanlara saldırılması ve kendi evlerinde vahşice öldürülmeleri ki bölgedeki en pahalı, en güvenli ve en sessiz bir mahallede. Kimliği belirsiz saldırganlar üst tabaka bir bölgede bu gaddar saldırıyı yaptılar” diyerek “gaddarlık” kelimesine ve “zenginlere karşı” işlendiğine vurgu yapar. Sunucunun, yayınlanan görüntüleri izlerken “Bakın orada bir çocuk odası ve çocuk beşiği” demesi üzerine Nina, kulaklıktan “Onun üzerine kur” talimatını verir. Kadın sunucu devreye girerek, “Bakın orada çocuk odası, içinde çocuk

olmaması için dua ediyorsunuz” ifadesini kullanarak olayı heyecanlı ve dramatik hale getirir. Beşiğin boş olduğu görülene kadar gerilim yükseltilir. Sonrasında erkek sunucu, “Tanrıya şükürler olsun ki beşik boş. Anladığım kadarıyla evde bir bebek bulunmadı ve Video News’in profesyonel haber toplayan servisindeki insanlar da bebek görmedi. Onlar da polisten önce yardım ve destek vermek için eve girdiler” yorumunda bulunur. Sonrasında kanalın muhabiri olayın ev baskını değil uyuşturucu çatışması olduğunu öğrense de Nina gerçekleri erteleyerek sabah bültenini, “hikayenin önemini düşüreceği” gerekçesiyle ve “Hikaye, banliyöleri yerel suçların sardığı. Masum kurbanlar. Hikaye bu” ifadesini kullanarak hala aynı konu üzerine kurmaya devam eder¹²⁷. Bu da basının olayları kendi istediği yönde nasıl yönlendirdiğini ve gündemi istediği gibi kurduğunu gösterir. Lou, haberin devamını evde izlerken de Nina’nın kanalında sunucu, görüntüleri zaman zaman çalıştıkları Video Haber Prodüksiyon’un çektiğini söyler ve Lou için “Yardım etmek için içeri girdiğini anlattı. Bu nedenle o eve girdi ve bu görüntüleri çekti. Eve girdiğinde üç kişiyi de ölmüş buldu” ifadesini kullanır. Burada basın kendi gerçekliğini yaratmaktadır.

Dolayısıyla, Nina’nın yönetmenliğinde Lou’nun çekimleri sansasyon, toplumda korku ve endişe yaratmaya dönük olarak kurgulanır. Lou’nun yayına giren haberlerine dair gösterilen şu örnekler bunu destekler niteliktedir: “Araba hırsızlığı dalgası, Echo Park’taki dehşet, Sarhoş anne bisikletçiyi öldürdü, Bebek bıçaklandı, Alkollü sürücü 4 can aldı, Gasbettiği aracın şoförünü sürükledi vb”.

Lou’nun Nina ile yemek sahnesinde kullandığı şu ifadeler ise ülkede veya kentlerde suç oranlarının azaldığını ama “kanlı” haberciliğe dönüşen basının olayları gerçeğinden farklı gösterdiğini iyice netleştirir.¹²⁸ Bu durum habercilikte gerçekten çok senaryo ve gündem belirleme yaklaşımını gösterir ve film bu konuda keskin eleştiriler ortaya koyar.

¹²⁷ Frank Nina’yı köşeye çeker, muhabirin kaynaklarından polisin evde 20 kilogram eroin bulunduğunu öğrendiğini ve bunu başka bir dedektiften de teyit ettiğini söyler ve olayın aslında ev baskını değil, uyuşturucu kaçakçılığı olduğunu belirtir: Nina, “Bunu öğlen ekibine ver” / Frank, “Haber bu” / Nina, “Bu bizim hikayenin önemini düşürüyor” / Frank: “Asıl hikaye bu” / Nina: “Hikaye, banliyöleri yerel suçların sardığı. Masum kurbanlar. Hikaye bu” / Frank: “Aman Allah’ım Lou gibi konuşuyorsun” / Nina: “Lou’nun hepimize biraz daha yükseğe ulaşmak için ilham verdiğini düşünüyorum”.

¹²⁸ Lou: “Örneğin yakın zamanda öğrendim ki birçok Amerikalı yerel kanalları bilgi edinmek için izliyor. Şunu da öğrendim ki, yarım saatlik Los Angeles haber paketlerinde tüm güvenlik güçleri, bütçe, ulaşım, eğitim ve göçmenlik gibi tüm yerel yönetim haberleri 22 saniye sürüyor. Halbuki yerel suç hikayeleri sadece haberlerde önceliği almakla kalmıyor aynı zamanda yayında 14 saat daha fazla yer kaplıyor, ortalama 5 dakika 7 saniye. KWLA çoğunlukla bu tür hikayeye bağlı. Los Angeles’taki suç oranlarının düşmesiyle bu tür hikayeler daha da değerli hale geliyor, tıpkı eşine az rastlanan hayvanlar gibi. Düşünüyorum ki gelecek ayın reyting oranlarında bu hikayelere ihtiyacın artacak”

6.1.2.6. Ahlaksız, etik dışı ilişkiler

Filmde basının ahlaksız tekliflerde geldiği noktayı ve çökmüşlüğü gözler önüne seren en önemli iki sahne, Lou ve Nina'nın yemek sahnesi ve Lou ve Nina'nın ev baskını haberiyle ilgili diyaloglarıdır.

Yemek sahnesinde Lou, Nina'nın mesleki zayıflığından yararlanarak onu zorla kendisine sevgili yapmayı başarır. Kadın gazeteci, sırf işini korumak ve başarılı olmak için ahlaksız teklife boyun eğer. Bu, sektörün geldiği noktanın her şeyin etik dışına çıktığı vahşi bir alana dönüştüğünü gösterir, basın dış dünyayı vahşi yansıtır ama içinde yaşananlar belki dış dünyadan daha acımasız, kuralsız ve ahlaksızdır.

Ev baskını görüntülerinin para pazarlığı ise basının reyting ve çıkar kaygısının onu nasıl etik dışı ilişkilere karşı kırılğan haline getirdiğini gözler önüne serer. Görüntülere Nina'nın ay sonundaki reytingler ve dolayısıyla işi için mutlaka ihtiyacı olduğunu bilen Lou, bu sayede Nina'dan istediği her şeyi alma hakkını kendinde görür ve alır. Bunlar ise şöyledir: Ortada bir şirket dahi olmamasına rağmen kanal Lou'nun şirketinin adını telaffuz edecektir. Lou, kanal yöneticisi, yönetici ve sunucularla kendi kişisel ilişkilerini kuracaktır. Görüntülerine dair fiyatlarını kendisi belirleyecektir. Nina, özel ilişkilerinde ve cinsel hayatlarında artık Lou ne istiyorsa onu yapacaktır.

Tüm bu eleştirilerle film Lou üzerinden basın sektöründeki çöküşe, sahtekarlığa, çıkar odaklı yaklaşımın haberciliğin etik değerlerini nasıl bozduğuna ve kamuoyunu nasıl yanlış yönlendirdiğine işaret eder. Dahası filmle, artık bunların normal hale geldiği ve hatta ödüllendirildiği, buna karşın sektörde dürüstlüğü artık işe yaramadığı eleştirisi yükseltilir. Film, belki de son on yıllarda basına yönelik en keskin ve sert eleştiriyi yapan filmidir. Sektörü tamamen bataklıkta gösteren film, böylelikle sektöre ve kamuoyuna da uyarıda bulunur çünkü böylesi bir basın her geçen gün güvenilirliğini kaybetmeye mahkumdur. Aynı zamanda film bu açıdan, sonraki başlıkta inceleyeceğimiz, döneme yönelik bazı siyasi ve toplumsal söylemler de içermektedir.

Filmde basından gerçek haber yerine sansasyon peşinde koşma, şirketleşmeye odaklanma ve rekabet ortamının yaratabileceği ciddi zararlar ele alınarak günümüzde bozulan basına ve basındaki şirketleşmeye, bu noktada gerçek gazeteciliğin ortadan kalkmaya başladığına yönelik eleştiriler getirilir. Film söylemleriyle ülkede özgür basındaki bozulmalarına dikkati çekmektedir. Bu da toplumdaki basın ana işlevine yönelik özlemleri yansıtır.

6.2. Filmlerinde Toplumsal/Siyasal Mitler

Gazetecilik filmlerinde ortaya konan gerilimler sadece günümüzde basın mesleğine yönelik olmayıp nesiller boyu bireylerin karşılaştığı gerilimleri içerir. Mitlerin toplumsal işlevine uygun olarak toplumun duygularını, korkularını ve arzularını yansıttığı, toplumun belirli konulardaki çatışmalarını gidermeyi amaçladığı göz önünde bulundurulduğunda filmler, gazetecilerin profesyonel ve kişisel rollerini uzlaştırarak sadece bu profesyonellik konusunda değil “kültürel çatışmaların dikilmesi noktasında da mitik fonksiyonu” (Ehrlich, 2004: 161) yerine getirirler. Bunun yanında Hollywood filmleri Amerikan toplumunun belirli bir tarihsel uğraktaki psikolojik, sosyo-politik ve ideolojik durumuna dair önemli sinemasal yaklaşımlar sunar (Kellner, 2010/2013: 35). Bu noktada ABD’deki film ve medya kültürünün birbiriyle rekabet eden toplumsal grupların savaş alanı olduğunu belirten Kellner, “Çağdaş Hollywood sineması, temsillerin birbirleriyle mücadelesi olarak ve aynı zamanda mevcut toplumsal mücadelelerin yeniden üretildiği ve dönemin siyasi söylemlerinin yeniden kodlandığı mücadele alanı olarak okunabilir” der (2010/2013: 13). Bu bağlamda filmler sadece işledikleri meseleler hakkında değil, onun altında toplumsal ve siyasi olaylara yönelik de söz söylerler. Bu bağlamda da “eleştirel biçimde deşifre edildiğinde filmler kendi döneminin ideolojik sorunsallarına ve mücadelelerine ışık tutabilirler” (Kellner, 2010/2013: 35). Bu başlıkta örneklem olarak alınan üç gazetecilik filmi, döneminin tarihsel eğilimleri, çatışmaları ve krizleri ile gelecek öngörülerini bağlamında analiz edilmektedir.

6.2.1. Karakter Üzerinden Toplumsal Mitler

Ryan ve Kellner'a göre (1990/2010: 46), Amerikan tarihi mutlu bir açılışla başlayan ve daha da mutlu bir sona varan gelişmelerin üzerine yerleştirilmiş iyi ve kötü kahramanların hikâyesidir. Hollywood, Amerikan tarihinin bu yönelişini filmlere benzer şekilde yansıtır. Dolayısıyla filmlerde, gazeteci kahramanlar ve kötü adamlar yoluyla toplumsal değerlere ve Amerikan tarihinden gelen mitlere göndermede bulunulur ve böylece "Amerikan imgelemine ruhuna nüfuz" (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 47) edilir. Bu noktada kahramanlar, aslında toplumun en derin umutlarını ve hayallerini, kötü adamlar ise gizli korkuları ve kabusları (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 366) yansıtır. Kahraman "bireysellik ve özgürlüğü, toplumsal ilerleme ve beyaz yaka ideallerini" (Ehrlich, 2004: 9) somutlaştırırken, "bireysel çözümlere bağlılık ve sıkı çalışmanın sosyal adaletsizlikleri düzeltebileceği" (Ray, 1985) mitlerini de tekrarlar. Kötü gazeteci üzerinden de iş ve başarı için temel ilkelere vazgeçilmemesinin önemi verilerek, yine aynı ABD'nin bireylerin çalıştığı ve sistem içinde kaldığında başarıyı yakalayacağı "Amerikan rüyası" mitine hizmet edilir. Son dönemdeki bu üç filmde de bu mitlerin gazeteci karakterleri üzerinden işlendiği görülmektedir.

Spotlight'ta Baron ve Spotlight ekibi, çocuklara yönelik cinsel istismarı ortaya çıkararak toplumun adalete yönelik en derin umutlarını tekrar yeşertirken, eskinin dar ve "kutsal"lıkla bezenmiş kalıplarına sıkışarak ve tahakküm biçimlerini kullanarak yanlışın üzerini örtmek yerine toplumsal özgürleşmenin ve ilerlemenin gerekliliğini hatırlatır. Bu gazetecilerin çalışma koşulları ve orta sınıf hayatları, normal Amerikalı için sıkı çalışmakla başarının sağlanabileceğine, hegemonyaların kırılabileceğine ve sosyal adaletsizliğin giderilebileceğine dair beyaz yaka ideallerini simgeler.

Truth'ta Mary, eksik kahramanlığıyla tüm bu ideallere ulaşmak için vazgeçilmemesi ve asla ihmal edilmemesi gereken değerleri anımsatır. Mary'nin kısa sürede haberi ortaya çıkarma çabasıyla hezimete uğraması, ödüller ve başarının kısa yollar ve yöntemlerle değil, uzun, yorucu ve zorlu çalışmalarla elde edileceğine yönelik sıkı çalışma ve beyaz yaka ideallerini olumlar. Mary'nin sabırsızlığı da toplumsal ilerlemenin zaman ve sabır istediğini seyirciye hatırlatır. Mary'nin kendi

kişiliğinden, bireyliğinden ve mücadeleden vazgeçmemesi ise bireysellik ve bireyin ideallerini sonuna kadar takip etmesi gerektiği mitlerini pekiştirir.

Nightcrawler'da Lou, bir yandan sıkı ve zorlu çalışmanın ne olursa olsun sonunda başarıyı getirdiği, doğru strateji ve planlamayla mavi yakadan beyaz yakaya bile geçilebileceği yönündeki bireyselliğe dair mitleri olumlar. Ancak diğer yandan filmde anti kahraman, ilerlemede temel ahlaki değer ve ilkelerden vazgeçilmesinin ağır sonuçlarını örnekleyerek kapitalist sistemin bireysellik kodlarına yönelik aynı mitleri kırar ve toplumsal değer ve ilkeleri yüceltir.

Zynda'ya (1979) göre, filmlerde gazetecilerin karanlık ile aydınlık, adalet ile haksızlık bireysellik ile toplum çıkarlar arasındaki gerilimleri, seyircinin kendi hayatındaki çelişkili değer ve davranışları açısından da karşılık bulur ve aslında genel anlamda sorunlara yönelik çözüm de sunar. Böylelikle Good'un (1989: 14) belirttiği Amerikalılara yönelik "özgüvenli birey miti" olumlanır. *Spotlight*'ta, Kilise-basın karşıtlığı aynı zamanda haksızlık ile adalet, *Truth*'ta şikeli sistem-gazeteci karşıtlığı siyasal çıkarlar ile bireysel onur, *Nightcrawler*'da da Lou'nun eylemleri kötülük ile erdem üzerinedir ve bu noktada adalet, onur, erdem olumlanarak bunlara sahip özgüvenli Amerikalı birey miti vücut bulur.

Ayrıca, Hollywood, filmleri "kahramanlığı, zorlukların üstesinden gelinen zafer ideolojisiyle sona erdirir" (Kellner, 2010/2013: 141). Filmlerdeki tüm kahramanlar bir şekilde yenilgi içindeyken bile zafere ulaşırlar ve böylece bireyin bir gün istediklerini elde edeceği ve yolculuğunun zaferle biteceğine yönelik Amerikan mitleri pekiştirilir.

Öte yandan, filmlerin çekildiği dönemde ABD'nin nasıl bir liderlikle temsil edildiğine bakıldığında da ilginç bir tablo ortaya çıkmaktadır. O dönemin ABD Başkanı Barack Obama ABD'nin bireycilik mitinin vücut bulduğu en güzel örneklerden biridir. Obama, Hawaii'de doğan, anneannesi tarafından büyütülen, okurken ve evlendiğinde parası bile olmayan siyahi bir gencin, sıkı çalışma ve başarıyla ülkedeki en üst makam olan ABD Başkanlığına bile yükselebileceğine, hatta ırksal ayrımcılıkların bile buna engel olamayacağına dair başarılı bir Amerikan kahramanı miti sunar. Obama aynı zamanda toplumun derinliklerinde yatan

köleliğin, ırk ayrımcılığının, elit sınıf karşısında orta sınıfın önlenemez yükselişinin de hatırlatıcısıdır. Obama'nın daha demokratik bir toplum için reform idealleri ve kadınlar, eşcinseller, göçmenler, küçük işletmeler ve orta sınıf çalışanlara yönelik daha eşitlikçi sosyal bir topluma yönelik özlemleri ile büyük şirketlere tavrı ve siyasi kalıpları reddeden söylemleri onun idealist yönünü yansıtır.

Böyle bir dönemde filmlerde de kahramanların, özellikle de farklı ve sıra dışı kahramanların olabilmesi ve özgürlük, eşitlik ve demokrasi gibi söylemlerin filmlere daha çok yansması doğaldır¹²⁹. Nitekim bu noktada *Spotlight* kahramanlarının, Obama gibi idealist, toplumun ezilen kesimlerinin sesi olmaya çalışan, önyargısız karakterlerden oluşması dikkati çekicidir. *Truth* filminde de Mary'nin yine Obama gibi kararlı, dik duruşlu, kendi bildiği doğruların ardından giden ve bu yüzden de stratejik hatalar yapabilen bir karakter olarak resmedilmesi ilginçtir.

Ancak Obama'dan sonra, onun tam zıddı özellikleri sahip olarak, zengin bir ailede dünyaya gelen, ailesinin emlak şirketini devraldıktan sonra kapitalist sistem içinde yükselen, hatta televizyon ve eğlence endüstrisine giren, başarı yolunda her şeyi mubah gören, kaba tavırları ve kavgacı yanıyla dikkati çeken Donald Trump başkanlığa gelmiştir. Başkanlık seçimlerine ilk aday adayı olduğunda kimsenin kredi vermediği Trump, Cumhuriyetçi Parti'de rakiplerini Obama yönetiminden çok hoşnutsuz muhafazakar kesimleri popülist söylemleriyle arkasında toplayarak (ki kendisi aslında Cumhuriyetçi değildir) geçerek hızla adaylığa yükselmiş, ardından da beklenmedik hamleyle zaferi kazanmıştır. *Nightcrawler*'da ise Lou, Obama'nın tamamen zıddı bir karakterdir ama tam da bu noktada Trump'ın özelliklerini anımsatması gözlerden kaçmamaktadır. Lou da Trump gibi hırslı, kapitalist, başarı yolunda her şeyi mubah gören, rakipleri arasında kolayca sıyrılan ve beklenmedik şekilde zafere ulaşan bir karakterdir. Tüm bunlar Hollywood kendi döneminden ve döneminin liderlerinden esinlenebildiğini, hatta yeni gelecek liderleri (sonraki başlıkta daha detaylı değinilmektedir) öngörebildiğini ortaya koyar.

¹²⁹ Hatta, özellikle de ondan sonra başkan seçilen Trump ile aralarındaki tam tezatlık dikkate alındığında yeni araştırma konuları için ilginç bir tablo sunmaktadır.

6.2.2. Konu ve Bağlam Üzerinden Toplumsal Mitler

Kellner'a göre sinema gerçekçiliği uzlaşmalarının ve tarzının damgasını vurduğu filmler, gerçek olayları ve gerçek insanları sunmaya gayret eder. Filmler görüntüleri, sahneleri ve hikayeleri aracılığıyla belli bir döneme ışık tutar ve belli bir bağlama oturtulduğunda belli başlı tarihsel kişiler, olaylar veya dönemlerle ilgili önemli içgörüler sağlayabilir (2010/2013: 30-33). Bu açılarından hem gerçek hayattan esinlenen hem de tamamen yaratılmış olan gazetecilik filmlerinin dönemlerine ve geleceğe dair bazı içgörüler veya öngörüler sunduğu görülmektedir. Bu noktada genel siyasal söylem açısından Kellner'a göre, anaakım şirket medyası ve eğlence sektöründe, liberal ile muhafazakar söylemler arasındaki karşıtıktan başka bir şey yoktur. Bu şekilde film, bir dönemin toplumsal ve siyasal tarihinin tercümesine yardımcı olabilir (Kellner, 2010/2013: 27, 35). Son dönemde çekilen *Spotlight*, *Truth* ve *Nightcrawler*, ABD'de Demokrat Başkan Barack Obama'nın yönetimde olduğu döneme denk gelmektedir. Bu açıdan öncelikle filmlerin yapıldığı döneme kısaca bakmak yararlı olacaktır.

“Umut” sloganıyla başa gelen ve kitleleri peşinden sürükleyen ABD'nin orta sınıftan ilk siyahi Başkanı Obama, yönetime, özellikle ülkeyi Irak ve Afganistan'da savaşa sokan, bunu da kitle imha silahları üzerinden yalan söyleyen ve bu yalanda basını kullanan Bush yönetiminden sonra gelmiştir. Obama döneminde, Bush'un aksine ülkenin kendi içine, iç sorunlarına dönüldüğü, sağlıkta adaleti getiren reformun hayata geçirildiği, göçmenlik reformu için önemli çabalar harcandığı, ırkçılık ile kadınlar ve eşcinsellere yönelik ayrımcılıkların üzerine gidildiği, fakirlere sosyal yardımların artırılmak istendiği, çalışan kesim için sosyal adalete daha çok yönelindiği, büyük şirketlerin daha çok vergi ödemesi ve sorumlu olması yolunda reform ve çabaların gösterildiği, demokrasi, eşitlik ve ifade özgürlüğü konularında daha demokratik tavırların alındığı, dolayısıyla önceki dönemlere göre daha fazla liberal ve sosyal politikaların yürürlüğe konulmaya çalışıldığı göze çarpar.

Bu dönem aynı zamanda ülkenin 1930'lardaki Büyük Bunalım'dan sonra yaşadığı en büyük ekonomik krizin olduğu yıllardır. Ekonomik krizin etkilerinin uzun süre hissedilmesinin halk üzerinde yarattığı gerginliğin yanı sıra ilerleyen zamanlarda Obama'nın Kongre'de kendisini engelleyen Cumhuriyetçiler karşısında

taahhütlerini yerine getirememesiyle yaşanan siyasi çıkmazlar, Obama'ya yönelik umutların yerini bazı noktalarda hüsrân ve hayal kırıklıklarına da bırakmıştır. Bunun yanında, özellikle Obama'nın ikinci dönem için de seçilmesinin ardından Cumhuriyetçi seçmen kitlesinde artan kızgınlık dikkati çekmeye başlamıştır. Sağlık ve göçmenlik reformlarına karşı olan, zenginlere yönelik vergi artırımlarını ve fakirlere yönelik sosyal düzenlemeleri reddeden, bir siyahiyi başkanlık koltuğunda görmek istemeyen muhafazakar Cumhuriyetçi kesimin öfkesi yayılmakta, 2016 seçimleri yaklaştıkça bu volkanın patlayabileceği sinyalleri ortaya çıkmaktadır. Nitekim, bunun sonuçları olarak da ABD'deki Kasım 2016 seçimlerinde, siyasetin içinden gelmeyen, kapitalist sistemin en vahşi yönünü temsil eden Donald Trump, tamamen popülist söylemleriyle ABD'nin Başkanı olmuştur. Hem seçim kampanyası sırasında hem de sonrasında Trump'ın basınla daha önce hiç görülmemiş şekilde kavgası ve karalama kampanyası ülkeyi Trump-basın savaşına da sokmuştur.

Bu noktada, filmlerinin hem çekildikleri hem de konu edindikleri dönemleri nasıl ele aldıklarına bakmak onların toplumsal söylemlerinin de görülmesini sağlar.

6.2.2.1. Spotlight

Spotlight, Obama yönetiminin kadın ve eşcinsellere ayrımcılıkla mücadele konusunu gündeme getirmesinin, yönetimin eşcinsellerin kendilerini ifadesi için daha özgürlükçü ortam sağlamasının ve muhafazakar dini ideolojinin o dönem göreceli geri çekilmesinin Hollywood'a yansıdığını göstermektedir.

Filmin bağlamında klasik muhafazakar-liberal çatışması yer alır. Kilise'nin dini ve muhafazakarlığı temsili, otoriter tutumu ve toplumu baskılaması ile Baron ile *Spotlight* ekibinin, dine mesafeli, özgürlük ve gerçek peşinde tavrı karşılaştırıldığında (ve buna daha önceki bölümlerde Law ile Baron hakkında yapılan karşılaştırma da eklendiğinde), filmde Law'ın ülkedeki muhafazakâr kesimi, Baron'un ise liberal duruşu temsil ettiği rahatlıkla görülebilir. Bu bağlamda iki karakter, bu iki kesim arasındaki siyasi mücadelenin mitik yansımasıdır. Hatta Law'ın kurumsal otoritesi ile Baron'un yöneticilik vasfı eklediğinde, Hristiyan

öğretisi temelli kamu yönetimi ile Yahudi ağırlıklı iş dünyasının mücadelesi de filmin söyleminde bulunmaktadır.

Filmin sonunda, muhafazakar-liberal mücadelede, Kilise'nin tüm çabalarına rağmen gazetenin haberi yayınlayabilmesi ve kurbanların dile gelmesiyle iktidar, artık kamuya ve kamunun sesi olan basına yani liberallere geçer, tıpkı Bush yönetiminden sonra iktidarın özgürlük, eşitlik ve şeffaflık çağrılarını yapan Obama ve Demokratlara geçmesi gibi. Film, böylece ideolojik olarak iktidarın muhafazakârlardan liberallere geçmesini olumlar.

Öte yandan filmi yapıçözümüne uğratırsak, filmdeki yitik papaz imgesi dikkati çekicidir. “Seyircinin eziyet edenlere öfke duyması isteniyorsa, eziyet edilene karşı bir çeşit özdeşleşme duygusunun oluşması şart gibidir” (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 163). Filmde ise hegemonyayı Kardinal Law'ın temsil ederken, istismarcı papazlar perdede görünmez¹³⁰, sadece adlarıyla varlık gösterirler, yani yitik kalırlar. Dolayısıyla filmin, perdede kıyafetli papaz üzerinden istismarcılığı görsel olarak izleyiciyle buluşturmaktan, dolayısıyla papazlık mesleğinin kutsallığını kırmaktan ve seyircinin genel anlamda papazlar ile tacizi somut düzlemde özdeşleştirmekten kaçındığı görülür. Filmde seyircinin kurbanlarla da “özdeşleşme duygusu”nun oluşması sağlanmaz. Ayrıca, bir sahnede Mike'ın, hâlâ nasıl Katolik olduğunu sorduğunda Sipe'in, “Kilise bir kurum, insanlar tarafından inşa edildi. Benim inancım ise ebedi. Ben ikisini birbirinden ayırıyorum” ifadesi önemlidir. Tüm bunlar filmin, Kilise'nin hegemonyasını, tahakkümünü ve yanlış pratiklerini eleştirse de kurum olarak Kilise'yi tamamen karşıt ve “kötü” hegemonya olarak konumlandırmaktan kaçındığını ortaya çıkarır. Böylelikle film, Kilise'nin veya Hristiyanlığın bütün olarak kutsallığına ve inanç sistemine karşı durmaz, “ebedi inanca” dokunmamaya çalışır. Bu bağlamda *Spotlight*, kutsal din ile dünyevi kurumların yanlışlarını ayırt etmeye yönelik popüler kültürün klasik günah keçisi¹³¹ yaklaşımını – aksini savunmasına rağmen – sürdürür.

¹³⁰ Filmde istisna olarak ilk sahnesinde papaz Geoghan'ın çok kısa karakolda oturarak gösterilir. İkinci olarak Sacha'nın evin kapısında görüştüğü papaz vardır ancak burada da papaz için şirin ve masum görümlü bir oyuncu seçilmesi ilginçtir ve sivil kıyafetli olduğundan hala papaz imgesini uyandırmaz.

¹³¹ Popüler kültürde mitler, günah keçisi hikâyeleri anlatıp yoldan sapanların kötü sonuçlarla karşılaşacağını göstererek sosyal uzlaşmayı savunur ve yeniden teyit eder (Lule, 2001: 63).

Filmde ayrıca, kurbanların babalarına yönelik yitik baba imgesi, “bireyci erkek kahramanın yokluğunun insanları ve toplumu çöküşe götüreceğine yönelik” muhafazakar görüşteki ataerkil, savaşçı bireyci erkek kahramana (Ryan ve Kellner, 1990/2010) yönelik arzuları yansıtır. Bu da Obama yönetimi sırasında artan muhafazakar tepkileri, liberal gelişmelere karşı isyankar tavrı ve muhafazakar arayışları akla getirir. Ancak eğer film muhafazakar ideal özlemleri sunuyor olsaydı, günün sonunda eril kahramanın tahakkümünün yeniden kurulması gerekecekti. Fakat filmde yitik baba imgesini gazeteciler ve özellikle de kadın gazeteci doldurur ki burada bir yapıçözümü vardır. Dolayısıyla yitik babanın ve eksik annenin yerini çocuğu bulunmayan “anne” doldurur ve klasik muhafazakar baba imgesi yapı bozumuna uğratılır.

Buna ek olarak ABD’deki muhafazakar ideolojiye göre “özgürlüğün simgesi erkek bireydir” (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 53). Bu yaklaşımda cinsiyetçilik ve bireycilik ön plandayken filmde özgürlüğü getiren ekip çalışması, erkek ve kadın gazetecilerdir, bireycilik ve cinsiyetçi ayırım yoktur. Hatta kurbanlarla röportajları daha çok Sacha’nın yaptığı göz önünde bulundurulduğunda kurbanlara özgürlüğü getiren kadındır.

Ayrıca Ryan ve Kellner’a göre, liderlik ilkesinin sağcı biçimleri, toplumu organik bir bütün olarak gören bir ideale ilişkilidir. Bu korporatif düzende herkes lidere sorgusuz itaat eder çünkü herkes ona tapar. Lidere tapmalarının nedeni ise liderin kimliğinde kendi bireyciliklerine tapmalarıdır (1990/2010: 365). Filmde ise kurbanların dile gelmesiyle Katolik lidere itaatten özgürleşme vardır, yitik baba ve eril erkek kahraman yerine geçen basın ise sorgusuz itaati değil, tam tersine sorgulamayı savunur. Dolayısıyla filmde yitik baba yerine eril kahraman getirme veya kahramanlara yönelik eril kahramanlık temsilleri yerine erkek karakterlerde eril kahramanlık temsillerinin kırılması ve yitik babanın yerine kadın gazetecinin geçmesi filmi liberal söyleme yerleştirmektedir.

Öte yandan Amerikan sinemasında muhafazakar film retoriğinde, “devlete karşı bireycilik, teknolojiye karşı doğa, yapıntısallığa karşı otantiklik, bilim ve akılcılığa karşı inanç ve duygu, kentsel modernliğe karşı tarımsal değerler” vardır (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 353). *Spotlight*’ın mesajları yerelliğin küreselleştiği, sadece

inanç ve duygu yerine bilim ve akılcılığın hakim olması gerektiği, özgürlüğü teknolojinin getirebileceği (basın-teknolojik üretim) söylemleriyle liberaldir.

Ancak liberal ideolojinin ise bireyi kahramanlıktan tamamen çıkardığı ve bilinmeze sürüklediği hatırlandığında film, iki ideolojiyi kıran bir yapı da sergilemektedir. Filmde, muhafazakar değerlerin kutsadığı bireycilik ve bireysel başarının hegemonyayla mücadelede başarılı olması veya liberal yaklaşımın “kahramanlıktan çıkmış bireylerinin parçalanmışlığı” yerine *Spotlight*'ta, ekip çalışması, kurbanların çoğunun konuşması ve dayanışma gibi unsurlarla toplumsal adımların değişimi ve başarıyı getireceği vurgulanır. Bu tür toplumsal çıkış ise hem liberal hem de muhafazakar bakış açısının sunduğu bireysellik ve bireyci çözümler temasını kırar. Ancak yine de filmin Kellner'in belirttiği “filmlerin Hollywood'un kahramanlarının zorlukların üstesinden geldiği zafer ideolojisiyle sora ermesi” (2010/2013: 141) ve bireysel çıkışların toplumsal değişime ön ayak olmasıyla sonuçlanması, Hollywood'un klasik kahraman mitinden ve bireycilikten vazgeçmediğini de ortaya koyar.

Bunun yanında filmin “kasaba” söyleminde tüm ülke ve dünyadaki tahakkümlere yönelik toplumsal mesajlar yatar. Filmin evreni aslında 645 bin nüfuslu bir kentken, buranın aynı zamanda herkesin herkesi tanıdığı ve benzer yaşam tarzı sürdüğü, sistem ve otorite açısından kasabadan pek farklı olmayan yapı sergilediği vurgulanır. Bu da ideolojilerin, bireyleri kendini en fazla özgür zannettiği kentsel yaşamlarda bile kasabalardaki kadar sarabildiğini gösterir. Aynı zamanda Boston, Kilise'nin hegemonyası açısından dünyanın örneğidir. Bu da insanların kapandığı ve korunaklı olduğunu düşündüğü toplumsal yapıların ne kadar evrensel olduğunu ve dünyadaki her şeyin iç içe geçmişliğini gösterir.

Eleştirel film teorisyenlerine göre gerçeklik Hollywood filminde baskın bir ideoloji ve sinema üslubudur; hayatı taklit eder, bunun için de belli bir toplumdaki hayatı ve karakterleri yansıtmak gibi teamüllere, gerçeklik efekti yaratan düz kurguya ve gerçeğin bir resmini oluşturmak için “gerçekçi” karakterler, ortamlar ve anlatılara başvurur (Kellner, 2010/2013: 31). *Spotlight*'in kurgusu doğrusal kurgudur, gerçekçi karakterlerle, gerçekçi bir ortam sunulur. Bu da ideolojinin daha kolay işlemesine, kurgulananın gerçek olarak algılanmasına daha çok zemin hazırlar. Bu açıdan filmin evreni, gerçeklik algısıyla filmdeki kasabadan çıkar dünyaya dönüşür.

Bu aynı sinema perdesinde yaratılanla gerçek toplumsal koşulların evreninin birbirine geçtiğini gösterir.

Filmin çekildiği dönem, sadece siyasal değil Katolik Kilisesi açısından da önemli tablo sunar. Çünkü bu dönem, kiliselerdeki cinsel istismar skandallarının tekrar gündeme taşındığı yıllardır¹³². Yeni Papa Franciscus 2014 yılında bu konuda “bağışlanma” isteyip bu papazlara “sıfır tolerans” uygulanacağını söylemiştir. O dönemki kurbanların derneği SNAP’ın Başkanı David Lorenz’in bu noktada şu sözleri ilginçtir: “İnsanlar ancak Vatikan’ın bu suçların üzerini hep örttüğünü görmeye başladıklarında bir geri tepkime olacaktır”. Kellner’a göre güçlü medya gösterileri toplumsal hafızanın şekillenmesine, tek tek insanların tarih ve çağdaş gerçeklik konusundaki görüşlerinin, dünyaya bakış ve yorumlayış biçiminin inşasına yardım eder (Kellner, 2010/2013: 129). Lorenz’in sözleri bağlama oturtulduğunda, kiliselerdeki cinsel istismar tartışmalarına sinemanın katıldığını görebiliriz. Bu durum tamamen tesadüf olabilir ama sinema sektörünün yaşanan dönemin hayalleri, korkuları, beklentileri ve arzularını yansıttığı hatırlandığında, bu sadece tesadüf olarak algılanamayacaktır. Bu noktada sinema, yalnızca konuyu takip edenlerin, günlük gazete okuyanların değil dünya genelinde sinema izleyici kitlesinin kiliselerdeki bu skandallara dair gerçekleri görmesine aracılık etmiş, konuyu daha yerel düzeyden ve “günlük haber”den toplumsal ve küresel bir algılama çerçevesine oturtmuştur. *Spotlight*’ın gişe hasılatı 92.2 milyon dolardır. Ancak 2016 yılında Oscar kazanmasıyla filme artan ilgi ve DVD satışları, televizyonda gösterilmesi gibi diğer faktörler hesaba katıldığında filmin “insanların

¹³² Mart 2013’te Katolik Kilisesi’nin başına geçerek 1,2 milyar insanın ruhani lideri olan Papa Franciscus, Eylül 2013’te Çocukların Korunmasına ve Cinsel İstismar Kurbanlarıyla ilgilenilmesine yönelik Vatikan Komisyonu’nu kurdurdu. Burada, bu tarz papazların piskoposlar tarafından güvenlik güçlerine teslim edilmesi kararı verilirken, birçok sivil toplum örgütü piskoposların bunu yaptığı eleştirisini getirdi. Birleşmiş Milletler, ertesi yıl, 2014’te Vatikan’ı, cinsel istismar kurbanlarından çok kendi ününü ve papazlarını düşündüğünü açıklayan rapor yayınladı. Vatikan’ın politikalarının papazların on binlerce çocuğa istismarına ve tecavüzüne etkili biçimde izin verdiği iddiasında bulunulan raporda, Vatikan’dan tüm bilinen ve şüphelenilen papazları görevlerinden alması ve bunları polis yetkililerine teslim etmesi çağrısı yapıldı. Raporda ayrıca, Vatikan’ın bu kişileri kontrol etmediğine yönelik iddiaları reddedildi ve Katolik Kilisesi’nden eşcinseller, doğum kontrol ve kürtaj konularındaki tavrını değiştirmesi istendi. Raporu hazırlayan komitenin insan hakları araştırmacılarından Sara Oviedo da Vatikan’ın bu kişileri polise teslim etmek yerine sıklıkla yerlerini değiştirdiğini vurguladı. Vatikan ise rapora sert dille karşı çıkarak, onun doğru olmadığını ve hatta ideolojik olduğunu ileri sürdü. O dönem Papazlar Tarafından Cinsel İstismara Uğrayan Kurbanlar Ağı (SNAP) Başkanı David Lorenz, “BM Komitesi onlara soru sorabilir, onları utandıran işler yapabilir ama onları bir şey yapmaya kesinlikle zorlayamaz. Ama gerçeği ortaya çıkarabilirler ve insanlar Vatikan’ın bu suçların hep üzerini örttüğünü görmeye başladıklarında ancak bir geri tepme olacaktır” dedi.

Vatikan'ın gerçekleri gizlediğini görmesi" noktasında önemli rol oynadığı söylenebilir.

Filmlerin gelecek öngörüsü açısından bakıldığında da *Spotlight* filminin beyazperdeye gelmesinden iki yıl sonra, 2018'e gelindiğinde bile hala Katolik Kilisesi ve Papa Franciscus, bu konuda yeterli adımları atmamakla eleştirilmektedir. Bu noktada Hollywood, Kilise'nin bir yandan skandalına parmak basıp onu daha geniş kitleye ifşa ederken, diğer yandan kurumunun devam eden yanlış pratiklerinin bir öngörüsünü yapmıştır. Filmin sonunda Kilise'nin Kardinal Law'ı daha yüksek bir pozisyona tayin ettiğinin verildiği de anımsandığında *Spotlight*, süregelen toplumsal sorunu ele alırken, geleceğe yönelik bu sorunun devam edeceği noktasında da öngöründe bulunmuştur. Hatta film, bu bağlamda dördüncü bölümde ayrıntısıyla ele alındığı gibi Kilise'nin "kirli çamaşırları" saklamada hegemonik iktidarının kırılmasına yönelik mücadelenin, özellikle de basının mücadelesinin devam etmesi gerektiği yönünde söylem inşa etmiştir.

Tüm bu bağlamlarda filmin, döneminin toplumsal değerlerini, krizlerini ve siyasi duruşlarını yansıttığı söylenebilir.

6.2.2.2. Truth

Film, doğrudan bir ABD Başkanıyla ilgili iddialar hakkında olduğundan dönemsel bağlamda hem olayların yaşandığı hem de filmin çekildiği dönemdeki iktidara kısaca bakmak yararlı olacaktır.

Olayın geçtiği dönemin toplumsal ve siyasi gelişmelerine bakıldığında, ABD'de, başkanlık seçimleri yaklaşmaktadır, ülke seçim havası içindedir. Mevcut ABD Başkanı Bush'un karşısında Vietnam'da üç kez yaralanan, birçok madalyası bulunan Vietnam gazisi olarak Demokrat John Kerry yer almıştır. Önceki seçimde Demokrat aday Al Gore popüler oyları almasına rağmen eyalet bazında Bush öne geçtiği için seçimi almış, bu da ülkede yıllarca özellikle liberal kanatlarda Bush'un iktidarının meşru olup olmadığı yönünde tartışmalara yol açmıştır. Ayrıca, 11 Eylül 2001 sonrası artan terör algısı ile Irak ve Afganistan'a açılan savaşlar, bu savaşlara karşı olan Demokrat kesimlerde kaygıları yükseltmiştir. 2000

seçimlerinde Bush'un orduda babasının siyasi etkilerini kullandığı ve Vietnam'dan kaçtığı iddiaları gündeme gelmiş, 2004 seçimlerinde bu kez Bush'un karşısında Vietnam gazisi olarak Kerry'nin yer alması, iki başkan adayının ordudaki hizmetlerini seçim tartışmaları haline dönüştürmüştür. Başkanlık seçimlerinde Kerry, Bush'u Irak işgali dolayısıyla eleştirirken, Cumhuriyetçiler de Kerry'nin Vietnam'da yaralanması ve ödülleri konusunu tartışmaya açmıştır.

O dönem iktidar-basın ilişkileri ele alındığında Bush yönetimi, medyanın çok liberal ve çok tarafsız olduğunu savunuyordu. Nitekim, Bush diğer başkanlara göre daha az basın toplantısı düzenleyen başkan oldu. Bush'un Özel Kalem Müdürü Andrew Card, görevinden sonraki bir röportajında, o dönem basının "denge ve kontrol" mekanizması olduğuna inanmadığını belirtti. The New Yorker yazarlarından Ken Auletta, 2004 yılında, bu konuda şunları ifade etti: "Bush yönetimi, birçok gazeteci tarafından ortaya konulan şu varsayımları reddetmektedir: Bizim objektif olduğumuz ve kamu çıkarlarını temsil ettiğimiz. Aksine onlar basını bir diğer özel çıkar merkezi olarak görüyor." Kellner da Bush-Cheney yönetiminin ABD tarihinde en büyük dinleme operasyonu gerçekleştirdiğini savunarak yönetimin medyada kendisini eleştirenlere acımasızca saldırdığını ve çoğunlukla bu kişilerin hayatlarını mahvetmeye çalıştığını kaydeder (2010/2013: 51).

Filmin yapıldığı 2015 yılına gelindiğinde ise iktidarda tam tersine Demokrat ve hatta fazla Demokrat olmakla eleştirilen Obama yönetimi vardır. Bu dönemde ülkede liberalleşme, toplumun ezilen kesimlerine yönelik ilgi daha fazla artmıştır. Obama yönetimi de aslında basına çok açık olmayan ve kapalı tavrıyla eleştirilmiştir. Özellikle de yönetimin devletteki bilgi sızdırmalarına karşı Vatana İhanet Kanunundan soruşturmalara girişmesi ve yönetime dair bazı soruları yanıtsız bırakması basının ciddi eleştirilerini çekmiştir. Ancak yine de Obama yönetimi, basına karşı saygılı tavrı, basının kamuoyundaki rolüne önem vermesi, birçok medya kanallarıyla iletişime açık olması, kendilerine yönelik çok güçlü ve hatta bazen hakarete varan eleştirilere rağmen basına yönelik Bush ve Trump yönetimi gibi karalama ve itibar düşürme kampanyasına gitmemesiyle kendisinden önceki ve sonraki dönemden önemli farklılık göstermiştir.

Dolayısıyla film, gerek söylemleri gerekse basında son yılların en fazla tartışmalı konularından Bush yönetimi dönemindeki olaylardan birini, Obama yönetiminde

ele alarak liberal duruş sergiler. Bu bir bakıma Obama'ya basın konusunda getirilen eleştirilere de bir eleştiridir. Basına önceki dönemlerde gazetecilere yönelik baskı hatırlatılarak liberal yönetimlerin daha tercih edilebilir olduğu mesajı verilir.

Bu noktada filmin bağlamında *Spotlight*'ta olduğu gibi klasik muhafazakar-liberal çatışması yer alır. Mary, liberal kanadı temsil ederken, Bush iktidarı ve vekilleri doğal olarak muhafazakar kanattır. Bu noktada liberal kanada yönelik özgürlükçü bir söylem kurulurken, muhafazakar kanat "zorba" ve baskıcı iktidar olarak konumlandırılır. Filmin sonunda Mary'nin işini kaybetmesiyle liberal kanat yenilmiş gösterilse de (ki o dönem Bush karşısında Kerry de yenilmiştir) Mary'nin filmin söyleminde kahramanlaştırılmasıyla bu yenilginin üzeri kapatılır. "Zorba" iktidarlar karşısında yılmadan mücadele yönünde Amerikalı bireylere mesaj verilir.

Muhafazakar Amerikan monomiti, kurtarıcı kahramanlarını barbarlığa karşı medeniyeti koruma görevine sahip, kötüyle savaşan iyinin cisimleşmiş hali, bu uğurda ceza ve işkenceye maruz kalan ve toplumda düzeni yeniden sağlamak için nihayetinde şiddete başvurmak durumunda kalan kişilerdir (Kellner, 2010/2013: 48). Filmin liberal söylemine karşın, Mary'nin zorbalığa karşı halkı koruma isteği, bu uğurda işini kaybetmesi, hakaretlere maruz kalması ve ruhsal işkenceye tabi tutulmasının Amerikan monomitine oturmaktadır. Ancak karakterin, yitik gölge baba imgesi altında gölge iktidarla mücadelesinde şiddet yerine onurlu duruşun seçilmesiyle bu monomitin muhafazakar duruşu kırılarak, modern ve liberal bir tavır seçilir.

Kellner, Bush-Cheney dönemindeki filmleri incelerken, "Hollywood ekonomik açgözlülüğü ve yozlaşmayı belgeleme, aynı zamanda teşhir etme geleneğine sahiptir. Belgesel ve kurgusal filmler şirket ekonomisi, yozlaşma ve ahmaklığın neden olduğu sorunları, Bush-Cheney rejiminin kabahatlerini ve rejimin süzme beceriksiz olduğunu gözler önüne serdi" (2010/2013: 322) ifadesini kullanır. O dönemi yansıtan *Truth*, siyaset, basın ve büyük şirketler arasındaki bağları, yozlaşmayı ortaya koyarken aynı zamanda günümüzde ülkedeki bu eğilimlere de aynı eleştirileri yöneltir. Film şirketleşen medya ile iktidarlar arasındaki sağlıksız ilişkileri göz önüne sererek Amerikan demokrasisine dair tehditleri ve sorunları

gazeteci üzerinden ortaya koyar. Filmde gazeteci iktidara yakın bir soruşturma panelinin eline bırakılırken, sıradan Amerikalılara iktidar-sermaye arasındaki mücadelede fillerin tepiştiği çimen olarak altta ezilecekleri mesajları verilir. Nitekim, 2008'deki ekonomik kriz hatırlandığında, sistemin hataları ve büyük şirketleri batmaktan kurtarma çabaları, milyonlarca insanın işsiz kalmasına yol açmış, ülkeyi yıllarca sürecektir krize sokmuştur.

Bunun yanında film, haberi diğer basın organlarının ele alış tarzına önemli vurgu yaparak, basının, özellikle de siyasi güdümlü bir basının, halkın bakışını, bir ülkenin geleceğini ve yönetim üslubunu bile değiştirebileceğini hatırlatır. Basına temel gerçekler ve sorular yerine sanal tartışmalara yoğunlaştığına yönelik eleştiri getirilir. Bu noktada günümüze dair mesajlar sunar. Özellikle internetin yayılmasıyla artık halk demokratik hayatında gerçekler yerine farklı kanallar ve araçlardan sanal gerçeklikleri, komplo senaryolarını takip etmekte, bu senaryolarla eleştirel bakışını geliştirmekten çok kendi saflarını sıklaştırma yoluna gitmekte, bu da siyasi ve toplumsal tercihlerini, yargılarını etkilemektedir. Bu da Amerikan demokrasisini ve genel anlamda tüm demokrasileri tehdit eden başlıca unsurlardan biridir. Dolayısıyla film, her ne kadar habere odaklı olarak bu söylemi geliştirse de aslında bu modern zamanlarda her olay için genişletilebilecek toplumsal bir söylem içerir. Nitekim aynı sanal tartışmalar ve senaryoların filmin ertesini yılında gerçekleşen 2016 başkanlık seçimlerindeki kampanya döneminde yaşandığı görülür.

ABD'de bir partinin iki dönem iktidarda kaldıktan sonra çok büyük ihtimal diğer partinin başa geleceği miti hatırlandığında, Obama yönetiminden sonra aslında beklenen bir Cumhuriyetçi yönetimdir. Ayrıca, Obama döneminde artan muhafazakar memnuniyetsizlik ile liberal basının bu kesimlerce hedef alındığı görülür. Bu noktada Mary'ye yönelik "cadı" avı özelinde film, Bush gibi baskıcı Cumhuriyetçi bir yönetimin iktidara gelmesi halinde tekrar "cadı avı"nın başlayabileceğine yönelik bir nevi uyarı verir. Nitekim, Obama'dan sonra başa gelen Trump'ın basına nefreti ve basını itibarsızlaştırma çabaları, "cadı avı" bu uyarılarının haklılığını gözler önüne serer.

Aynı şekilde film, Bush yönetimine karşı bazı iddialara yer verdikten sonra gazetecinin Sahtekarlaştırılmasına değinirken, Trump yönetimi kendileri hakkında seçimlere Rusya'nın karıştığı gibi iddialar karşısında tatmin edici açıklamalarda bulunmaktan çok, iddiaları yazan gazeteci ve basın organlarını suçlayarak, onları Sahtekar ilan etmeye çalışmaktadır ve basınla – tıpkı filmde olduğu gibi – vekilleri, yani kendi tarafındaki diğer basın kuruluşlarını kullanarak da savaşımaktadır.

Dolayısıyla film bir nevi ABD halkı ve basının yaşayacağı benzer seçim ve iktidar döngüsünü perdeye getirmiştir ve bu durum Hollywood'un toplumsal gelişmelere dair öngöründe bulunduğu tezini güçlendirir. Bu noktada Dan'ın ekrana veda ederken söylediği "cesaret" mesajı, yalnızca gazeteciler değil Amerikan halkına da yöneliktir. Halk, özgürlükleri ve demokratik hakları için her zaman cesaret göstermeli ve her türlü baskıcı iktidara karşı onun arkasında durmalıdır.

Aslında bu noktada basın-iktidar sorunlarına dair gerçek hikayelere dayanan 2000'li yıllardaki filmlere bakıldığında ilginç bir tablo daha ortaya çıkmaktadır. *Good Night Good Luck* (George Clooney, 2005), gazetecinin Cumhuriyetçi bir senatöre karşı mücadelesini sergilerken, *Frost-Nixon* (Ron Howard, 2008) gazetecinin bir Cumhuriyetçi Başkan ile yüzleşmesini ve *The Post* (Steven Spielberg, 2017) basının yine Cumhuriyetçi Nixon yönetimiyle mücadelesini anlatır. *Kill The Messenger* (Michael Guesta, 2014) da olaylar Demokrat Bill Clinton döneminde geçse bile, konu Cumhuriyetçi Ronald Reagan döneminde CIA'in Nikaragua'dan ABD'ye uyuşturucu getiren kontralarla işbirliğine yönelik iddiaları yansıtır ve CIA de kurum olarak genellikle daha Cumhuriyetçi bakışa sahip olarak bilinir. Bu Hollywood'un, basın-iktidar ilişkilerinde genellikle Cumhuriyetçi yönetimleri ele aldığını göstermektedir. Ancak bunun Hollywood'un liberal duruşundan mı kaynaklandığı yoksa Cumhuriyetçi yönetimlerin basınla ilişkilerinin daha sorunlu mu olduğu sorusunu akıllara getirmektedir ki, bu da ileride yeni akademik çalışmalara konu oluşturabilecek bir sorudur.

6.2.2.3. *Nightcrawler*

Nightcrawler, her açıdan önceki iki filmde farklılık gösteren bir filmidir. Kellner'a göre günümüz kültürlerinin hayati parçasını oluşturan filmler, içinde bulunduğumuz

çağın temel ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel boyutlarında kök salmıştır, bu nedenle farklı farklı meseleleri gündeme getirir ve dönemin öne çıkan kaygılarıyla ilgili tartışmaları kışkırtabilir. Bu noktada yenilikçi filmler, tarz ve biçimleri sayesinde seyircilere daha iyi hayat tahayyülleri sunabildikleri gibi günümüzle ilgili eleştirel düşünceler ortaya koyabilirler veya insan varoluşuna ilişkin felsefi aydınlanma sağlayabilirler (Kellner, 2010/2013: 35). *Nightcrawler*, eleştirel açıdan yenilikçi bir film olarak tanımlanabilir çünkü basın sektörüne yönelik son yıllarda belki de en keskin eleştirileri ve kışkırtıcı tartışmaları içeren farklı bir filmidir.

Kellner, 2000'li yılların felaket filmlerinin çoğunda sergilenen toplumsal eleştiri geleneğinde, kötülüğün ve canavarlığın, mevcut toplumun denetimden çıkmış yönlerinden geldiği mesajının verildiğini belirtir (2010/2013: 125). Ryan ve Kellner'e göre felaket filmleri, dizginlenmemiş korporatif kapitalizmin tehlikelerini haber verir ve kontrolsüzce gelişen kâr arayışının nasıl faciaya yol açtığını gösterir (1990/2010: 92-93). *Nightcrawler*, gazetecilik ve toplum açısından "felaket filmi" kategorisine alınabilir. Kontrolsüz ve kuralsız bir basının gelebileceği uç noktayı gösteren film, basının denetimden çıkmış halini canavarlaşan anti kahraman yoluyla sunarken aslında toplumun denetimden çıkmış halinin yol açacağı yıkıma dair de söylemler üretir. Bu noktada film, zafere eren kötü gazeteci ve yozlaşan basın üzerinden kapitalist açgözlü sistemin kural tanımazlığı, insanları öğüten makine haline dönüşmesi ve artık günümüz dünyasında dürüst gazetecilerin veya dürüst insanların değil, sahtekarların bir yerlere geldiği ve toplum tarafından ödüllendirildiği yönünde eleştiridir. Bu bağlamda *Nightcrawler*, "Hollywood'un ekonomik açgözlülüğü ve yozlaşmayı teşhir etme geleneğini" (Kellner, 2010/2013: 322) yansıtarak, özellikle 2008 ekonomik krizinin etkilerini aşamayan toplumu kapitalist sistemin en açgözlü ve yozlaşmış şekline karşı tekrar uyarır ve bu yöndeki gidişatı hatırlatır.

Bu noktada "felaket tellalı" Lou, muhafazakar bireyci erkek kahraman mitini de çağırır ancak onun tersyüz edilmiş halidir. Muhafazakâr düşüncede erkek bireyin yüceltilişi her zaman doğayla bağlantılıdır çünkü doğa hiçbir kısıtlamayı kabul etmez (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 150). Lou, gecenin "vahşi" doğasının içinde hayatta kalmayı başarabilen bir doğa adamıdır. Bu nedenle de vahşi doğaya aynı vahşilikle (öldürme) karşılık verir. O vahşi doğaya uygun avcıdır. Ryan ve Kellner,

doğa metaforunun öznenin bir biçimde ayrı tutulmasına ve özneye ait benliğin bireyselleştirilmesine olanak verdiğini, bunun aynı zamanda bağlantı ve sorumluluk retoriğinin reddi anlamına geldiğini (1990/2010: 150) kaydeder. Lou, şehirde olsa da gece istediği yerde istediği şekilde çalışabilmekte, karanlığın doğasında özgürce yer almakta, burada istediği sahtekârlıkları yapabilmektedir ve hiçbir toplumsal sorumluluğu ve kısıtlaması yoktur. Hiçbir şeye bağlılığı görünmez; eşi, çocukları, ailesi bulunmamaktadır. Sorumlu olduğu tek şey çiçeğidir ki o da doğanın parçasıdır. “İnsanları sevmediğini” belirten Lou, insan hayatını sona erdirmeyi normal bulur. Gerek toplumsal gerekse duygusal açıdan Lou, “bağlantı ve sorumluluk retoriğinin reddini” (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 150) tam anlamıyla temsil eder. Bu açıdan muhafazakar erkek bireyin yüceltilişine uygun tablo çizer. Bu da Obama yönetiminin sonlarında yükselen muhafazakar rahatsızlıkları, sağlık ve göçmenlik reformu gibi sosyal ve toplumcu yaklaşımlar karşısında bireyci yükselişe duyulan özlemi ve toplumsallığa tepkileri yansıtır. Lou’nun muhafazakar bireyciliği ve vahşi kapitalizmin yükselişini imgeler.

Ancak Lou, muhafazakar erkek bireyin temel özelliklerinden “kahramanca toplumu kurtarması” mitini kırar. Filmin sonunda kurtulan ve yükselen sadece Lou’nun kendisidir. Ama Lou, bireyci erkek kahraman açısından “başarı ve zenginlik fırsatlarının herkese açık olduğu” (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 46) mitini ise ayakta tutar. Hatta bunun için hırslı ve girişimci olmak gerektiği yönündeki kapitalist söylemlerin de vücut bulmuş halidir. Bunun yanında Lou, Amerikan mitinin sunduğu “dürüstlük ve adalet” olgularını tamamen yapıçözümüne uğratar. Böylelikle film, toplumda denetimden çıkmış yönere yönelik felaket ve kıyamet çağrılarını yapar.

Kıyamet çağrılarını açısından Lou, geleceğe dönük robotlaşan insan imgesini de sunmaktadır. Lou karakteri, beynine iletişim kodlarının yazıldığı, bu nedenle kitabi ve profesyonel cümlelerle konuşan, tüm amacı kodlandığı işi yerine getirmiş olan, bu uğurda önündeki engelleri her şekilde aşan, duygusuz, robotik insan tablosunu anımsatmaktadır. Bu da modern zamanın ve kapitalist sistemin bireyi duygusuz ve tekdüze yaptığına yönelik eleştirileri de yansıtır.

Ryan ve Kellner'a göre, kapitalizmin doğurduğu eşitsiz servet dağılımı sorununun yapısal kaynaklarına işaret ederek toplumcu bir alternatifin yokluğu karşısında sadece muhafazakâr çözümler politik başarı kazanabilirler. Bunun nedeni, suçu da körükleyen aynı istikrarsız toplumsal ve ekonomik koşullar yüzünden korku, güvensizlik ve öfkeye kapılmış insanlara güç ve hakkaniyet imgeleri sunmalarından başka bir şey değildir (1990/2010: 156). Obama yönetiminin toplumun içine işleyen yapısal sorunları çözmede başarısız kalması ve Obama'nın kendinden beklenen "umudu" verememesi, yönetimin son döneminde yapılan bu filmle muhafazakar bireyci güç ve hakkaniyet imgelerine yönelişi göstermektedir. Film bu noktada bu söylemi pekiştirir. Fakat diğerlerinde olduğu gibi başka bir yönde bunu da kırar. Lou, eşitsiz bir toplumda, servet dağılımının en alt kademesinde yer alırken bu durumun yapısal sorunlarına filmde işaret edilmez. Daha çok muhafazakar birey mitine uygun olarak bireysel yükselişe tanık oluruz. Ancak aynı istikrarsız toplumsal ve ekonomik koşullar Lou'yu yükselmek ve servet dağılımında yer edinmek için suça körükler. Film bu noktada Lou üzerinden "güç" imgesini sunar ama getirdiği eleştiri "hakkaniyete" yöneliktir çünkü toplumsal hakkaniyetteki bu çöküşlerin ve yıkımın toplumsal zararlarına Lou üzerinden işaret eder. Lou, yıkımın sembolleştiği karakterdir. Böylelikle siyasi yönetime karşı bir bireyci yaklaşım sunmada film yine de Obama yönetiminin toplumsal hakkaniyet ilkesinin gerekliliğine vurgu yapar. Nitekim seyircinin eziyet edenlere öfke duyması isteniyorsa, eziyet edilene karşı bir çeşit özdeşleşmecî duygunun oluşması şart gibidir (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 163). Film, Lou ile seyirciyi özdeşleştirmekten özellikle kaçınır, bu nedenle seyirci muhafazakâr birey mitiyle uyumlanamaz ama film Lou'nun "eziyet" ettiği kameraman Loder'ın bakışından onu göstererek ve seyirciyi Rick'in ölmeden önceki kameraya doğrudan bakışıyla karşı karşıya getirerek, Lou'nun düzenine, dolayısıyla eşitsiz ve yozlaşmış düzene öfkeyi sağlar.

Öte yandan bu felaket ve kıyametin temelinde filmin söylemine göre sadece bozulmuş bir basın ve kapitalist şirketleşme mantığı değil aynı zamanda yoldan çıkmış halkla ilişkiler ve reklamcılık anlayışı yatmaktadır. Çünkü Lou, konuşması, kullandığı ifadeler ve tanımlamalarıyla her sahnede halka ilişkiler ve pazarlama teknikleri vurgulanır. İknayı kullanan Lou'nun elindeki en büyük girişimci gücü pazarlık gücüdür. Lou, bu tarz şeyleri ise tüm gün vaktini bilgisayar karşısında geçirerek internette bulduğunu belirtir, kariyer ve iş planlarını aldığı online kurslara

dayanarak yapar. Dolayısıyla Lou, “iktidarın dilini çözüp iktidar olmak için iktidarın dilini ona karşı kullanır” (Öztürk, 2016). Böylelikle filmde, süslü lafların, hızlı ve etkili konuşmaların, araştırmalara dayanan kitabi cümlelerin sahtekarları kahramanlaştırdığı söylemi yer alır ve bu noktada halkla ilişkiler, pazarlama, reklam, televizyon, basın dünyası ile ekonomik sisteme eleştiri getirilir. Bu durumu, “Bu dil, aslında imajları pazarlayan medyanın da dilidir” sözleriyle ifade eden Öztürk (2016), şunları kaydeder:

“Yönetmen Gilroy, gösteri toplumunun temel bileşeni olan imajlara yönelik eleştiriye, ürettiği sinema filmindeki imajlar vasıtasıyla yapar. İmajlar üzerinden imaj eleştirisi. Filmin alt metnine bakıldığında, yönetmenin temel eleştiri hedefleri arasında ekonomik iktidarın ve sembolik iktidarın olduğunu görürüz. Sembolik iktidarı medya temsil etmektedir (...) Lou’nun karşılaştığı insanlarla diyalogları ise çok ciddi ekonomik iktidar eleştirisinin izlerini taşır. (...) Her şeyin sadece değişim değeri üzerinden işlediği bir ilişkiler ağında profesyonel söylem, yalan, gerçeğin yumuşatılmış sözlerle yeniden inşası, diyalogdan ziyade iktidarın monolojiden geçerek üretildiği bir yapı. Paradan geçerek her şey rasyonelleştirilmektedir. Bu çerçevede etik, adı anılmayan bir kavram olarak söylenmedik alanda asılı durmaktadır”.

İmajları pazarlayan ve her şeyi değişim değeri üzerinden işleyen medya ve ekonomik sistem, yarattığı bu dil ve kültürle kendi kendinin bozumunu da getirmektedir. Bu, işin ehli olmayan, içi boş insanların halkla ilişkiler ve sloganlarla rahatlıkla insanları kandırabildikleri ve bir yere gelebildikleri eleştirisidir.

Film aynı zamanda kapitalist düzenin işveren-işçi düzenine ciddi eleştiriler yöneltir. Filmde Lou, şirketi ve sermaye için her şeyi yapan işveren konumunda iken kapitalist düzenin ezilen işçi sınıfının temsilcisi ise Rick’tir. Lou, Rick’i olmayan şirketine “stajyer” olarak alır. Rick’in iş bilmemesi ise Lou için önemlidir çünkü bu onu yönlendirmesini, köle gibi kullanmasını, yani sömürmesini kolaylaştıracaktır¹³³. Böyle bir işçi hakkını arayamayacak, normal fiyatın altına çok rahat çalıştırılabilecektir. Sonrasında ise Lou, kapitalist işveren olarak kendisi için “vazgeçilmez eleman” niteliğine bürünemeyen, elinden pazarlık gücünü alan - ki bu

¹³³ Bu noktada Lou, Rick’i her fırsatta eleştirip üzerinde tahakküm kurmayı da başarır. Kendi acizliğini, Rick üzerindeki tahakkümü ile giderir. Lou, girişkenliğini eleştirdiğinde Rick’e, “Girişkenlik göstermen lazım. İş güvenliğini sağlamada, kendini işveren için vazgeçilmez kılmaktan daha iyi bir yol olamaz” der. Kaçan adamların polise bildirilmemesini etik bulmayan ve tehlike karşısında maaşının artırılmasını ve ödülün yarısını isteyen Rick’e Lou, “Bir işi arzulanır kılan sadece o işin getirdiği para değildir, Rick. Sen büyüyen bir işin temelinden varsın. Senin ödülün kariyer” diyerek önüne daha orta sınıfı avutucu idealler koymaya çalışır.

durum sendikal hakları ve grevleri hatırlatır – ve etik kaygıları bulunan Rick’i, “şirketini riske atamayacağını” belirterek hem ortadan kaldırır hem de daha karlı satacağı bir görüntü malzemesine dönüştür. Böylelikle bir yandan işçiden kurtulunur diğer yandan işçinin ölümü üzerinden kar elde edilir. Bu noktada filmde, kapitalist sistemde işverenin işçileri nasıl öğüttüğü, hakkını arayan, grev ve sendikal hak talep eden işçilerin işinden edildiği ve her şeyin kar elde etme mantığı üzerine kurulduğu eleştirileri yer alır. Böylelikle *Nightcrawler*’ın sadece basına değil, basın üzerinden sermayenin kirli doğasına yönelik kapitalizm eleştirisi getirir.

Filmin gelecek öngörüsü açısından bakıldığında da *Nightcrawler*’da anti kahraman Lou’nun, tüm sahtekarlıklarıyla, kapitalist bakış açısı sayesinde, yüzeysel bilgilerini güçlü halkla ilişkiler ve reklam yöntemleriyle satarak yükseldiği ve şirket kurma hedefine ulaştığı, toplum içinde saygın yer kazandığı görülür. Benzer şekilde, filmin çekildiği yılın hemen ertesinde ABD’de 2016 Başkanlık seçimlerinde birçok sahtekarlık yaptığı, vergi kaçırdığı iddiaları bulunan, seçimlere rakip ülke Rusya’nın karışmasını sağladığı öne sürülen, tüm siyasi cahilliğine rağmen kapitalist sistemin çarkları içinde önemli şirketlere sahip kişi olarak Trump, yükselerek istediği hedefe ulaşmış ABD’nin en yetkili birinci kişisi haline gelmiştir. Film, kapitalist sistemin yarattığı ortamın hem özel sektör hem de siyasi açıdan getireceği sonuçları, yaratacağı yeni “lider” tipini önceden öngörmüştür.

Özetle, üç filmde de liberal ve muhafazakar söylemler ve bunlara dair kırılmalar dikkati çekerken, genel perspektiften bakıldığında aslında üçü de liberal duruş sergilemekte, toplumsal sorunlara liberal eleştiriler getirirken, toplumsal değerlere yönelik mesajlar vermektedir. Kellner’a (2010/2013: 30) göre “filmler, belirli bir dönemin olay ve fenomenlerini doğrudan tasvir ederek o dönemin toplumsal gerçekliklerini belgesel ve gerçekçi tarzda ortaya koyabilir”. Üç filmde de buna rastlamaktayız. Bunun yanında “sinema gerçekçiliği uzlaşmalarının ve tarzının damgasını vurduğu filmler, gerçek olayları ve gerçek insanları sunmaya gayret eder” (Kellner, 2010/2013: 30). *Spotlight* ve *Truth* bu türde bir filmidir. Ayrıca Kellner’a göre Hollywood filmleri ve televizyonlar gibi çeşitli kaynaklar aracılığıyla ülke siyasi bir başkana hazır hale getirilmiş, alıştırılmıştır. Popüler kültür yaratıcıları çoğunlukla siyasi ve toplumsal değişimleri öngörür, belli davranış ve fikir biçimlerini veya siyahi başkan gibi figürleri henüz ortaya çıkmadan halka sunabilirler (Kellner,

2010/2013: 61, 66). Bir yıl arayla çekilen hem *Truth* hem *Nightcrawler*, yükselen Cumhuriyetçi ideolojiye ve yeni bir Cumhuriyetçi başkana dair işaretler verir, topluma basın ve halk üzerinde yeni baskı dönemleri ile çarpıtmaların başlayabileceğine dair uyarılar gönderir. Dolayısıyla, bu üç film de söylemlerinde ülke geleceğine dair öngörülerde bulunurken, bu öngörülerin gerçekleşmesi ayrıca ilginç bir tablo çizmektedir.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Sinemada belirli mesleklere dair tekrarlanan arketipler ve stereotipler toplumun bu profesyonelliklere bakışına ve bu mesleklerin imajlarına etki etmektedir. Gazeteciler ve basın da bundan bağımsız değildir. Özellikle de 1930'lardan bu yana filmlerde gazeteci karaktere bolca yer verdiği dikkate alındığında ve kamuoyunun dördüncü kuvvet olarak gazeteciliğe bakışının ve güveninin önemi düşünüldüğünde, Hollywood'un nasıl gazeteci imajları sunduğu sorusu önem kazanmaktadır. Bu konuda geçmişteki çok sınırlı araştırmalar, Amerikan sinemasında gazeteci karakterinde belirli arketip ve stereotiplerin oluşturulduğunu göstermektedir. Ancak alanda son dönem araştırmaların bulunmadığı da dikkati çekmektedir. O nedenle bu çalışmada, bu temel sorudan yola çıkılarak 2010'dan sonra gösterine giren gazetecilik filmlerinde inşa edilen arketipler, karakter özellikleri ve stereotiplerin ortaya çıkarılması, bu sayede de sinemada gazetecinin tekrarlanan/değişen/dönüşen imajının analiz edilmesi amaçlanmıştır.

Bu noktada çalışmanın örnekleminde ana konusu gazetecilik ve ana karakteri gazeteci olan, 2010'dan sonra vizyona giren *Spotlight*, *Truth* ve *Nightcrawler*, arketipler ve kategorileştirme, kahraman yolculuğu ve özne konumlandırılması, filmlerdeki sektörel ve toplumsal söylemler açısından değerlendirilmiştir. Çalışmada, nitel yöntem bağlamında, filmin içerik çözümlesinde karakter ve metni kuran söylemlerin analizi yapılmıştır. Bunun sonucunda da gazetecilik filmlerinde belirli arketiplerin hala inşa edildiği, pekiştirildiği ve stereotiplerin sürdüğü ve böylece tekrarlanan imajların sunulduğu ama aynı zamanda son dönem filmlerin Hollywood'un bazı kalıplarını kırdığı ortaya çıkmıştır.

Bu bağlamda varılan sonuçları, arketipler ve kategorileştirme, yolculuk/özne teması, özgür basın miti bağlamında üç ekseninde sırasıyla ele alabiliriz.

Çalışmanın arketipler ve kategorileştirme ekseninde hem klasik Hollywood kalıplarına uyan hem de onları kıran sonuçlar gözlenmiştir. Çalışmadaki üç örneklem üzerinden hareket edildiğinde, filmlerde gazeteci karakteri genellikle kahraman arketipi üzerine oturmakta, bu kahraman ideal, eksik veya anti

kahraman olabilmektedir. İdeal ve eksik kahramanlarda daha çok Vogler'in kahramanlarındaki "vatanseverlik, idealizm, rekabet" gibi unsurlar yer alırken, anti kahramanlarda ise "rekabet, şehvet, öfke" gibi karakter özellikleri ön plana çıkmaktadır. İdeal ve eksik gazeteci kahramanlarda toplum için kendinden, özel hayatından ödün verme ve fedakarlık en üst seviyede yansıtılırken, anti kahraman olarak gazetecide ise kendisi için bireyleri ve toplumu harcama, kendini sonuna kadar yüceltme yönünde zıt bir konumlandırma yapılmaktadır.

Bunun yanında örnek filmlere bakıldığında 2010 sonrası filmlerde klasik Hollywood yapımlarına uygun olarak, gazetecinin resmi veya aykırı/sistem dışı kahraman veya kötü adam olarak sunumunun sürdüğü de görülmektedir. Ancak özellikle ideal ve eksik gazeteci karakterler, artık resmi ile aykırı/sistem dışı kahramanı tek potada eritebilmektedir. Örnek filmler incelendiğinde bu tür kahramanlar, toplumca saygın, sistemin içinde kalarak sistemin yanlışları üzerine giden, etik değerlere sonuna kadar uyan, kamu çıkarlarından yana olan gazetecilerdir ama aynı zamanda daha bağımsız ruha sahip, sistemden uzaklaşmış, adalet karşısında öfkeli, eleştirel gazetecilerdir. Bu kahramanların amacı günün sonunda hangi etik bedel ödenirse ödensin doğrunun ortaya çıkarılmasıdır. Örnek filmde, kötü adam olarak gazeteci ise ister resmi ister aykırı/sistem dışı olsun, kendisi için var olan, bu konuda her şeyi yapabilen, hiçbir etik kaygısı bulunmayan, mesleğin tüm ilkelerini ve saygınlığını ayaklar altına alabilen bir karakter olarak tasvir edilir.

Ayrıca, bu üç film, gazetecinin, günün sonuna kamuoyu çıkarlarının galip gelip gelmemesine göre kahraman veya kötü adam olarak tanımlanması yönündeki "çatallanma"nın yok olmaya başladığını göstermektedir. Filmlerde, artık daha çok kahraman gazetecinin kamuoyu çıkarlarını korumada başarılı olamasa da "işini gerçekten yapıp yapmaması" söylemin odak noktasını oluşturmaktadır. Bu noktada kahraman her zaman kahraman, kötü adam her zaman kötü kalabilmektedir. Bununla bağlantılı olarak da kahraman (*Spotlight, Truth*) ile kötü gazetecinin (*Nightcrawler*) özelliklerinin keskin zıtlıklar içermeye başladığı görülmektedir.

Üç film bağlamında ele alındığında, filmlerde gazeteci karakterlerinin, kahramanın yanı sıra özellikle Sahtekar ve Günah Keçisi arketipleri/mitleri üzerine de

kurulduğu ortaya çıkmaktadır. Özellikle Sahtekar arketipindeki çatallanma dikkati çekmektedir. Başka bir ifadeyle bu arketip iki şekilde ortaya çıkmaktadır; Birinde filmin bağlamında ve söyleminde gazetecinin Sahtekar (*Nightcrawler*) olması, ikincisinde diegetik dünyada (filmin öyküsü içinde) gazetecinin Sahtekar (*Truth*) konuma yerleştirilmesi ama filmin temel söyleminde kahraman olarak konumlandırılmasıdır. Günah Keçisi arketipi de kahraman gazetecinin toplum ve iktidarlar tarafından saf dışı bırakılmasını anlatma yönünde kendini göstermektedir.

Tüm bu arketip oluşumları filmlerdeki gazetecilere yönelik *Demokrasinin Savunucusu* gazeteciler ve *Front Page* gazetecileri şeklindeki yeni kategorileştirmemize ise tam olarak uymaktadır. Bu filmlerde kahraman olarak *Demokrasinin Savunucusu* gazeteci karakterleri (*Spotlight*, *Truth*) ideal ve eksik olarak ikiye ayrılmakla birlikte genel özellikleri tutarlıdır: Doğru gazetecilik yapan, araştırmacı gazetecilerdir, yalana, eksik veya yanlış bilgiye, kimliklerini saklamaya gereksinim duymazlar; ilişkilerinde, haber kaynaklarıyla ilk karşılaştıklarında kendilerini gizlemez tanıtırlar, konuşmaların kayda alındığını belirtir, etik değerlere sıkı sıkıya bağlılık sergilerler; haberleri en az iki kaynaktan teyit etmeye çalışır, gerektiğinde çok daha fazla kaynağa ve şahitliğe başvururlar; böylelikle haberlerini daha kapsamlı ve inkarlara yol açamayacak kadar sağlam yapmak için çabalarlar; haberde, teyit edilemeyen varsayımlara, dedikodulara yer vermezler; baskılara karşı direnirler, kamuoyunun bilme hakkının peşinden giderler ve masumları savunurlar; kamuoyu odaklı, güvenilir, dürüst, gazetecilerdir. Filmlerde, anti kahraman (kötü adam) olarak *Front Page* gazeteci (*Nightcrawler*) ise tüm amacı haber yakalamak olan, etik değerleri tanımayan, ilkesiz, sadece sansasyon peşinde koşan, gerçek yerine skandal haberler isteyen, bu nedenle yalan söyleyebilen, sahtekar, masumlara zarar verebilen, çıkar odaklı, güvenilmez ve şöhret düşkünü karakterdir.

Bu kategorileştirmede, incelenen filmlere bakıldığında Hollywood'un daha çok *Demokrasinin Savunucusu* gazetecilerin yanında durduğu gözlerden kaçmamaktadır. Ayrıca, bu iki kategorideki ayrımın önceki on yıllardaki filmlere göre değerlendirildiğinde daha keskinleştiği, tıpkı kahraman ve kötü gazetecide olduğu gibi çatallanma durumunun yok olduğu görülmektedir. Dolayısıyla *Front Page* gazetecisi, bu arketipin temelini atan 1931'deki *Front Page* filmindeki Hildy

Jonhson gibi günün sonunda hala masumların kurtarılmasına vesile haline gelmeyebilmekte, hatta aksine (*Nightcrawler*) arkasında birçok ölü bırakabilmektedir.¹³⁴ Bu açıdan bakıldığında Hildy Johnson'ın günümüzdeki *Front Page* modelleri (Lou), insani yönleri yok olan, Johnson'un yerinde olsa Earl Williams'ın idam edilmesi için gereken her şeyi yapabilir konuma gelerek dönüşüm geçirmiştir.

Kategorileştirmede varılan, diğer dikkati çeken sonuç, Hollywood'un gazetecilere yönelik bazı genel stereotipleri devam ederken, bazılarında ise kırılmaların görülmesidir. Örneğin, önceki on yıllar içinde sıklıkla belirtilen gazetecinin alkol düşkünü olduğu stereotipi kırılmaktadır. Gazetecilerin genç, yakışıklı/güzel, agresif olduğuna yönelik fiziki özelliklerinde de kırılmalar görülmektedir. Ancak gazetecilerin habere karşı yarıştığı, özel hayatlarının problemlili olduğu, tüm vakitlerini işlerinde geçirdikleri, muhabir ve editörlerin haber için tartıştığı, acılara ve dramalara karşı bir tür mesleki duyarsızlık geliştirdikleri gibi stereotipler sürmektedir.

Kategorileştirmede yine filmlerdeki karakter sunumlarında beyaz Amerikalı egemenliği devam ederken, kadınlar saygın ele alınmakta, cinsiyetçi ayrımlara dair sorunlar da filmlere yansıtılmaktadır. Bu noktada kadın gazeteci kahramanların konumlandırılmasına dair de ilginç sonuçlar ortaya çıkmıştır. Örneklemedeki filmlerde kadın karakterler ister kahraman ister anti kahraman olsun bağımsız, güçlü ve özgür karakterlerdir. Hollywood'un kadın karakterlere yönelik bazı kalıplarında ise dalgalanma görünmektedirler. Kadın kahraman (*Spotlight*) ev-iş veya eş-iş arasında gerginlik yaratılmadan sunulabilmekte ya da aşka karşı işi tercih ettiği için yalnız kadın (*Nightcrawler*) olabilmekte veya ev-iş tercihinin zorlanmasa da kadın gazeteci ancak işinden ayrıldığında "gerçek anne" (*Truth*) olabilmektedir. Bu noktada Hollywood'un özellikle aşk-iş, ev-iş çatışması bağlamında kadın gazeteci için kararsız bir tutum sergilediği görülmektedir. Son dönem filmlerde kadın gazetecinin erkekler dünyasında haber koparabilmesi için "erkeksileşmesi" gerektiği miti de kırılmaktadır. Kadın kahramanlarda giyimde

¹³⁴ Film, Earl Williams'ın idamından önceki saatlerde geçer. Evlenmek için işten ayrılmak isteyen muhabir Hildy'yi, editörü Walter Berns onu engellemeye çalışır. O sırada Earl hapisten kaçarken, ikili onunla karşılaşır, onu haber için saklarken, tesadüfler sonucu Earl'ün masum olduğu ortaya çıkar. İkili ana amacı sansasyonel bir haber yakalamakken, Earl'in kurtulmasına da vesile olurlar. Bu nedenle tüm etik dışı davranışlarına rağmen günün sonunda doğru bir gazetecili başarıyı elde ederler.

(*Spotlight*) veya tavırlarda (*Truth*) erkeksi olabilmekte veya hala çekici kadın (*Nightcrawler*) imajı sürdürebilmektedir ama her halükarda kaynaklarına yaklaşım ve karakterinin genel duruşlarında bu erkeksileşmenin sunulmadığı görülmekte, kadın daha çok kadın varlığıyla gazetecilik filmlerinde yerini almaktadır. Ancak filmler olumsuz koşullarda (*Truth*, *Nightcrawler*) kadın gazetecilerin daha cinsiyetçi ayrımlara ve baskılara maruz kaldığı mesajını da vermektedir.

Olay örgüsü açısından bakıldığında filmlerde yer alan dört unsurdan, “muhabir/gazeteci”, “hikâye”, “haber merkezi” öğeleri, bu filmlerde de varlığını sürdürmeye devam eder. Bu noktada olay örgüsü, “muhabirin hikayeyi takip ederken karşılaştığı zorluklar ve bunların sonuçları etrafında dönerken, filmlerin temel dokusu da hangi gerçeğin arandığı veya bastırıldığı ve kim tarafından ve nasıl kontrol edildiği bağlamında” (Ehrlich, 2004: 11) gelişir. Bu bağlamda filmlerde gazeteci karakterin çatışmaları daha çok, basın-iktidar veya basın-kamuoyu çıkarları çatışmaları üzerine kuruludur; idealizm ile gerçekler, kamuoyu çıkarları ile kendi çıkarları, güven ile kuşku arasındaki gerilimler yansıtılır. Gazetecilik filmlerinin vazgeçilmez unsurlarından haber merkezlerinde muhabir-editör arasındaki gerilimler (*Spotlight*'ta Robby ile Mike'ın haberi yayınlama üzerine tartışması, *Truth*'ta Mary'nin habere gelen tepkiler sonrası kanalın CEO'su ile tartışması, *Nightcrawler*'da Lou, Nina'nın istediği haberi bulamayınca geçen tartışma vb.), iş ilişkileri ve medya sahipliği bu üç filmde de karşılığını bulur. Editörlerin “çoğu zaman, muhabirlerle genellikle haber merkezinde iletişimde bulunan, muhabiri teşvik eden veya kısıtlayan konumdaki adamlar” (Ehrlich, 2004:10) konumu sürdürürler.

Ana konusu gazetecilik olan yapımlarda “aşk” faktörünün eksik kaldığı veya biraz önce belirtildiği gibi daha çok kadın gazeteci karakterler üzerinden sınırlı verildiği gözlemlendi. *Spotlight*'ta aile hayatları sadece Matt ve Sacha ile çok sınırlı sahnelerde (yemek ve kiliseye gitme) sunulurken, *Truth*'ta sadece Mary evinde gösterilirken bu bunlar da sınırlı sahnelerdir. *Nightcrawler*'da aşk yoktur, tamamen çıkara dayalı bir ilişki düzeni, “çıkarcı aşk” hakimdir ve karakterlerin ev yaşamı yoktur. Bu filmlerde, evliliğin erkek gazeteciyi “evcilleştirdiği” miti karşılık bulmazken, bu miti daha çok kadın gazeteciler için görmekteyiz. Ayrıca gazetecilerin bekarlığına yönelik kalıplar da *Nightcrawler* ile *Spotlight*'ta Baron hariç kırılır.

Tüm bu bulgular ışığında filmlerin, ister ideal veya eksik olarak *Demokrasinin Savunucusu* gazeteci olsun, ister anti kahraman olarak *Front Page* gazetecisi olsun gazeteci karakteri üzerinden mitler inşa ettiği, bunlarla da gerçek gazetecilere, bireylere ve topluma mesajlar verdiği görülmektedir. Bu bağlamda örneklem filmler üzerinden gerçek gazetecilere mesajlar değerlendirildiğinde, “kamunun ve halkın koruyucusu” (Ehrlich, 2004:179) ideal kahramanlar (*Spotlight*), doğru gazeteciliğin kural ve ilkelerini ortaya koyarak gerçek gazetecilere rol modeller, idealler sunmaktadır. Filmlerde, eksik kahramanlar (*Truth*) gazetecileri hatalar noktasında uyarırken, kötü gazeteciler (*Nightcrawler*) ise yine kahraman mitlerine hizmet ederek gazetecilere ideallerini terk etmelerinin kötü sonuçlarını hatırlatmakta ve bu değerlere sahip çıkma mesajı vermektedir. Bunun yanında filmler, kahraman gazeteci karakteriyle (*Spotlight, Truth*) “gazetecilerin kamunun doğrucu Davut’u ve gözlemcisi” rolüne vurgu yaparken, kötü gazeteci karakteriyle (*Nightcrawler*) “basının kendi kalıplarını çok aşmaması veya masum bireylere yönelik fazla tehdit oluşturmaması gerektiğini” (Ehrlich, 2004:161) hatırlatmaktadır.

Bireysel söylemler açısından, kahramanlar “toplumun temel değerlerinin, ideallerinin vücut bulduğu” (Lule, 2001) karakterler olarak mütevazılık, sıkı çalışma, cesaret, bilgelik ve bağlılık gibi ilkeler için bireylere örnek model sunmaktadır. İdeal arketip (*Spotlight*), bireylere, başarılı olabileceklerini, daha iyiye ulaşabileceklerini hatırlatır; sıkı çalışmanın, nezaketin, kendini feda etmenin ve çalışmanın başarı getireceğini gösterir. Eksik (*Truth*) kahramanlar ise bireyin bir yandan bireyin kendi özünden vazgeçmezken diğer yandan uzak durması gereken yanlışlara işaret ederek yine ideal kahraman imgesine yönlendirir. Anti (*Nightcrawler*) kahramanlar ise bir yandan sıkı ve zorlu çalışmanın ne olursa olsun sonunda başarıyı getirebildiğini olumlar ama yine temel ahlaki değer ve ilkelerden vazgeçilmesinin ağır sonuçlarını örnekleyerek bu yöntemlerden kaçınılması uyarısını getirir. Ayrıca her üç arketip de sonunda “zafer” imgesine bağlanarak aslında topluma beyaz yaka ideallerini olumlar, bireyleri Amerikan rüyasına yönlendirir ve değerlere dönük idealleri hatırlatma işlevi görür.

Toplumsal mesajlar bağlamında ise ideal (*Spotlight*) kahramanlar, hegemonyalarla doğru mücadele ve tahakkümleri kırarak, topluma adaletsizlik karşısında doğru

duruş sergilenmesi noktasında örnek model sunarken, adalet, eşitlik, ayrımcılığa karşı çıkma, ezilenin yanında yer alma gibi toplumsal değerleri hatırlatır. Eksik (*Truth*) ve anti (*Nightcrawler*) kahramanlar topluma sorgulama ve eleştirel yaklaşımın önemini, ihmal edilmemesi veya vazgeçilmemesi gereken değerleri hatırlatır. Öte yandan bu filmler Sahtekar ve Günah Keçisi (*Truth, Nightcrawler*) hikayeleri anlatarak gazetecilere ve bireylere karşılaşılabilecekleri zorlukları hatırlatırken, aynı zamanda toplumsal olarak “yoldan sapanlara” mesaj göndererek “sosyal konsensüsü yeniden teyit” (Lule, 2001: 23) etmektedirler.

Toplumsal söylemler açısından ayrıca bu filmler Hollywood’un genel duruşunun yansıması olarak genellikle liberal bakış sergilemektedir ama içinde bazı muhafazakar özelemleri de dile getirmektedir. Bu noktada çalışmada gazetecilik filmlerindeki karakter inşasında, dönemlerindeki ülkedeki lider görünülerinden etkilenebildiği sonucuna da varılmıştır. *Spotlight* kahramanları, Obama gibi idealist, toplumun ezilen kesimlerinin sesi olmaya çalışan, önyargısız karakterler iken *Truth* filminde de Mary’nin yine Obama gibi kararlı, dik duruşlu, kendi bildiği doğruların ardından giden ve bu yüzden de tıpkı Obama gibi stratejik hatalar yapabilen (Obama’nın siyasetten çok ideallere odaklandığı için stratejik hatalar yaptığı eleştirileri hatırlandığında) karakterdir. *Nightcrawler*’da ise Lou’nun, Obama’nın tamamen zıddı ama Trump’ın özelliklerini anımsatması dikkati çekicidir. Lou da Trump gibi hırslı, kapitalist, başarı yolunda her şeyi mubah gören, rakipleri arasında kolayca sıyrılan ve beklenmedik şekilde zafere ulaşan bir karakterdir. Tüm bunlar Hollywood’un karakter inşasında belirli stereotiplere odaklansa da kendi döneminden ve döneminin esinlenebildiğini, hatta yeni gelecek liderleri öngörebildiğini ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla Hollywood, inşa ettiği tekrar eden gazeteci arketipi ve stereotipleriyle bir yandan toplum gözünde basın ve gazetecilere dair imajları etkilerken, bir yandan da bunlar üzerinden gazeteci, bireyler ve topluma yönelik söylemler ve mesajlar da üretmektedir. Bu gazeteci imajları günün sonunda bağımsız ve profesyonel bir basının gerekliliğine ve önemine dair mitler olumlanmaktadır. Ghiglione’un (1991) “İyi veya kötü adam olsun, filmlerdeki yapay muhabir karakterleri gazeteciler hakkında yeterli bir tablo sunmuyor. Film ve romanlar gazetecilerin ‘bayağı’ yönlerini doğru şekilde resmedebilse de diğer yönlerini

göstermede başarısız kalmaktadır” ifadesi hatırlandığında, son dönemdeki bu üç filmin ikisinde gazetecilerin olumlu yönlerini göstermede de Hollywood’un kötü bir tablo izlemediği görülmektedir. Ancak yine de özellikle *Front Page* gazetecisi olarak adlandırdığımız karakter yaratımıyla ve tekrar eden basmakalıp özelliklerle gazetecilere yönelik olumsuz imajlar da tekrarlanmakta ve pekiştirilmektedir. Bu noktada, diğerlerinin hayatlarını ve itibarlarını önemsemeyen (Good, 1989: 9) itibarsız ve profesyonelliklere uymayan (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 1287), gerçekten çok kendi kariyerini yükseltmek için medya sahibi veya editör ne isterse onu yazan (Zynda, 1979) muhabir imajı sürmektedir.

Dolayısıyla Hollywood, gazeteci açısından birbirine zıt çift yönlü bir imaj yaratmaktadır. Başka bir ifadeyle Hollywood bir yandan özgür basın ve gazetecinin önemine ve Amerikan değerlerine dair mitler üretirken ve bu mitleri olumsuz gazeteci sunumunda bile hatırlatırken, diğer yandan klasik basmakalıp karakterleri tekrar tekrar sunması yoluyla zihinlerdeki basının olumsuz imajına katkı sağlamayı ve hatta bunları pekiştirmeyi sürdürmektedir.

&

Çalışmanın sonucunda incelenen filmlerin ikinci ayağı olarak bu filmlerde, geleneksel Hollywood yapımlarında olduğu gibi Campbell ve Vogler’in kahraman yolculuğuna yönelik olay örgüsü devam etmektedir. Ancak tıpkı arketip konumlandırılmasındaki çok yönlülük gibi yolculuk şemasında bazı kırılmalar dikkati çekmektedir.

Gazeteci kahramanın sıradan dünyası devamlı haberler peşinde koşmaya, olayları çözmeye, yeni maceralara girmeye dayalı olduğundan Campbell ve Vogler bağlamında Sıradan Dünya ile Özel Dünya arasında gazeteci karakterin konumlandırılmasında diğer kahramanları kadar olağanüstü fark ortaya çıkmamaktadır. Gazeteci kahramanlara her zaman “Çağrı/Davet” yoktur, zaman zaman kendi merak ve ilgileri de buna sebep olur. Campbell’dan ayrılan bir diğer nokta maceraya çağrı nasıl gelirse gelsin her halükarda davetin doğaüstü olmaması ve çağrının hiçbir zaman reddedilmemesidir. Her daim yeni haber arayışı içinde olan gazeteciler, her türlü maceraya her zaman açık sunulur. Bunun yanında, macera sırasında doğaüstü veya bilinçdışı güçlerin yardımının yerini gazetecilerin “gerçekleri hissetme”, “dönen olayların kokusunu alma” güçleri alır.

Gazeteci kahramanların silahı ise kalemleri, notları, elde ettikleri bilgilerdir. Çile bölümü ise sadece kahramanlarla ilgili olmayıp gerçeklerin üstünün örtülecek gibi olması veya haberin yayınlanmaması gibi habere dair çıkmaz üzerinden de yaşanır.

Özellikle gazeteci kahramanların yolculuğunun sonu Campbell ve Vogler'in aşamalarını kırar. Bu noktada ilkeli gazeteciler sonunda başarsa da yenik düşse de filmlerde hala kahraman olarak kalmaktadır. Benzer kırılmalar anti kahraman olarak ilkesiz gazeteci karakterinde de görülmektedir. Bu gazetecilerin yolculukta ciddi kırılmalar olabilmekte, günün sonunda hezimete uğraması gereken anti kahraman başarı kazanıp yükselebilmektedir. Ayrıca yolculuktan dönen kahraman "iki dünya liderliği"ne ulaşsa bile - ki bu her zaman olmaz - kahramanın "dönüşü" yoktur. Çünkü gazeteci için yolculuk tamamlanmaz, tamamlanan yolculuk yeni yolculukların başlangıcıdır veya onlara kapı aralar.

Ayrıca, Vogler'e göre yolculuk sonunda "şiiirsel adalet"le düşmanlar cezalarını almazlar. Dolayısıyla gazetecilik filmlerinde bir diğer yolculuk ayrımı "düşman"la bitmeyen mücadeledir. Bu noktada kahramanın yolculuğundan farklı bir ödül-ceza sonucunun ortaya çıkması, gazeteciliğin devamlılığının toplum için hayati olduğu mitini beslediği içindir. Toplum var olduğu müddetçe adaletsizlik, adaletsizlik olduğu müddetçe kötüler olacağından, kötülerin yaptıklarının karşılığını bulması için kamu çıkarlarını koruyan kahramanlara devamlı ihtiyaç olacaktır, gazeteciler de bu kahramanlar arasındadır (Anti kahramanda bile ideale gereksinimi hatırlattığından aynı mite hizmet edilir). Gazeteciler, dördüncü kuvvet ve gözlemci olarak toplum adına devamlı yeni maceralara ve yolculuklara girmek, demokrasiyi korumak, özgür basını mitini sürdürmek zorundadır.

Dolayısıyla bu üç filme bakıldığında geleneksel anlatı yapısını kırılarak, seyirciye sonunda tüm bir *katarsis* yaşatılmaz. Çünkü olaylar, macera ve gazetecinin önündeki sorunlar hiçbir zaman bitmez. *Spotlight*'ta kurbanların durmak bilmeyen telefonları, ekranda çıkan yazılarla skandalın büyüklüğü ve Vatikan'ın istismarı bilen Kardinal'i daha yüksek göreve getirmesi, *Truth*'ta ekranda beliren yazılarla Mary'nin işine geri dönememesi ile seyircinin rahatlaması ve mutlu sona ulaşması

engellenir. *Nightcrawler*'da ise tüm cinayetlere ve sahtekarlıklara rağmen ceza alması gereken Lou'nun zafer imajı *katarsisi* önler.

Bunun yanında, bazı film teorisyenlerine göre gerçeklik Amerikan sinemasında baskın ideoloji ve sinema üslubudur; bu tür filmlerde gerçeklik efekti yaratan düz kurguya ve gerçeğin bir resmini oluşturmak için "gerçekçi" karakterler, ortamlar ve anlatılara başvurulur (Kellner, 2010/2013: 31). Gerçek olaylara dayanan *Spotlight* ve *Truth*'ta, çekim üslubu bu anlayışa uyar. Atmosfer ve çekimler gerçekçidir, renkler doğaldır, kamera genelde sabit, göz hizasında kalır. Filmlerde ışık gölge oyunları yapılmaz, özellikle gazete binasının çekimlerinde ortam aydınlık sunulur. Çekimlerde, genellikle belgesel formatında geniş açı veya röportaj çekimlerinde daha çok rastlanılan, bir kişinin arkadan kameranın kenarına konumlandırılıp diğer kişinin bel çekiminde verilmesi şeklinde üslup izlenir. Filmlerde, yakın plan çekimlere özellikle de yüzü kaplayan çok yakın çekimlere çok nadir rastlanır. Bu da bize bu filmlerde izleyicinin görsellikten hikayenin akışına ve diyaloglara odaklanmasının istendiğini gösterir. Dolayısıyla belgesel tarzı genel ve röportaj tarzı bu orta çekimler filmdeki "gerçek olaylara dayanma" ve gerçeklik algısını da artırmakta, karakterleri daha çok kişileştirmekte, hatta özellikle orta çekimlerde seyirciyi sahnenin doğrudan bir parçası, çekimleri izleyen diğer bir muhabir haline dönüştürmektedir. Böylece filmler, gerçeklik ilişkisini gerçeği parçalamadan vermektedir.

Filmlerin "gerçek hikayeye dayandığı"na yönelik ifadeler zaten en başta seyircinin gerçeklik algısını artırmaktadır. *Truth*'ta ise bunun bir adım daha ötesine geçildiği görülmektedir. Film böyle bir ifadeyle başlamazken, her sahnede yeni bir mekanın ve karakterin adının belgesel üslubunda altta yazıyla verilmesi ve filmde gerçek hayattan haber bültenlerine, televizyon programlarına yer verilmesi ve Mary ve ekibinin haberlerini hazırlama sürecinde röportaj çekimlerini gösterilerek belgesel formatı izlenmesiyle, filmde gerçeklik unsurunun en üst seviyeye çıkarılmak ve filmin "gerçekçi değil gerçek olduğu" (Hanet'ten aktaran Büker, 1985: 64) algısının yaratılmak istediği ortaya çıkmaktadır.

Nightcrawler'da ise daha farklı bir üslup görürüz. Filmde, yakın çekim, özellikle de karakterin yüzüne vurgu fazladır, çekimlerde ışık gölge oyunu belirgin şekilde ve

sıklıkla kullanılmaktadır. Hızlı kurgu, hareketli kamera, farklı çekim açıları yoğunluktur. Böylelikle de filmde ana karakterle izleyiciyi özdeşleştirmekten çok izleyiciyi yabancılaştırma söz konusudur.

Bu üslupla Hollywood'un izleyiciyi kahramanlara yaklaştırırken "kötü adam" olarak gazeteci karakterinden ise uzaklaştırdığı, gerçek olaylardan esinlenen filmlerde gerçeklik unsurunu sonuna kadar yaratmaya çalışırken, anti kahraman sunumunda mümkün olduğunca bundan kaçındığı görülmektedir.

Bu üç filmdeki Greimas'ın anlatı şemasına bakıldığında Arayan Özne olarak gazeteciler, istek kipine tamamen sahip, eğer profesyonellerse güç kipini de ellerinde bulunduran öznelerdir. Bu nedenle gazeteci karakterler filmlerde genellikle sadece "bilgi" kipinin peşinde koşarlar. Böylelikle de gazetecilik filmlerinde Edinç ve Edim evrelerinde bilgi kipine dair olumlu ve olumsuz yansımalar biçimlendirilir. Arayan Özne olarak gazeteci "bilgi" kipine tam ve doğru ulaşabilir ve gerçek bilgiyi elde ederse o zaman Özerk Özne'ye veya Doğruluk Öznesi'ne dönüşebilmektedir. Ancak gazetecinin amacı hep bilgi kipinde koşmak olduğundan, her yeni macera onları yeni Arayan Özne'lere dönüştürecektir. Bilgi kipini eksik veya doğru elde edemeyen gazeteci karakteri Eksik Özne olarak kalmakta, bu durum gazeteciliğin temeli olan yeni Arayan Öznelere dönüşmesini engellemektedir. Bu tür bir özne konumlandırması da gazetecilikte "bilgi" kipinin temel ve zorunlu olduğu yönündeki özgür basın mitini desteklemektedir. Burada da bilgi kipinin kamusal mı kişisel yarar için mi kullanılacağı sorusu mitin temel özünü oluşturmaktadır. Filmlerin söylemlerine göre gazeteci karakteri bilgi kipini kamu yararı için kullandığında sadece kendini değil, tüm Arayan ve Eksik Özne'leri özgürleştiren ve Özerk Öznelere yönelten süreçleri başlatırken (*Spotlight*), bilgi kipinin kişisel yarar için kullanıldığında gazeteci için bilginin iktidarını ele geçirme gerçekleşse bile kamusal noktada yozlaşma, yıkım ve felaket olacaktır (*Nightcrawler*). Gazetecinin bilgi kipini kamusal yararı için doğru kullanamaması (*Truth*) ise hem kendi hem de kamusal yıkımı ve yozlaşmayı getirecektir.

Tüm bu açılardan filmlerde gazetecinin yolculuğu Campbell ve Vogler bağlamında ve özne konumlandırması açısından biraz daha çatallanmış veya değişmiş bir yolculuk teması sunmaktadır ve klasik Hollywood kalıpları da yer yer kırılmaktadır.

&

Örneklemedeki üç filmde, tüm bu arketip ve kategorileştirme ile yolculuk/özne temasına bakıldığında inşa edilen ana mitin “Amerikan demokrasisi” ve “özgür basın” miti olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada *Spotlight* Hollywood’un idealler, *Truth* ve *Nightcrawler* ise gazetecilerin hayati yanlışlarına dikkati çekerek basına dair doğruları gösterme geleneğini sürdüren filmlerdir. Gazeteciliğin *hükümeti izleme rolünü* yerine getiren, *kamusal tartışmaları canlandırır* bir kurum olarak konumlandırıldığı *Spotlight*’ta kurbanlara ve halka özgürlüğü getiren basındır ve özgür bir toplum için hegemonik ilişkilerden bağımsız ve özgür basın şarttır. *Truth*’ta filmin söylemine göre basın işlevini yeteri kadar yerine getiremediği için kamuoyu özgürce tüm bilgilere ulaşamamış ve seçimde siyasi kararlarını tüm bilgilere sahip olarak verememiştir, bu da Amerikan demokrasisi açısından önemli sorunsaldır ve özgür birey için özgür basının gerekliliğini vurgular. Basının *kamusal ajanda kurma* özelliği vurgulanan *Nightcrawler* da sektörün ahlaki bozulmasının kamuoyunun bilme ve gerçekleri öğrenme hakkının nasıl önüne geçtiğini ve halkın nasıl yanlış yönlendirilebileceğini göstererek, özgür ve demokratik toplum için özgür, bağımsız ve ilkeli basının önemine vurgu yapar ve ikisinin birbirinden ayrılamayacağını belirtir. Böylece *Spotlight*’ta basın, iktidarın karşısında kamuoyunun çıkarlarını gözetken, iktidarlara sorumlu olmaya iten “dördüncü kuvvet” konumuna yerleştirilerek “özgür basın” olarak sunulurken, *Truth*’ta eksik ve yanlı basının zararlarına işaret edilerek yine özgür basın miti olurlar. *Nightcrawler*’da ise özgür olmayan bir basının gelebileceği uç noktalara dair “felaket” uyarıları yapılarak aslında tekrar aynı mit pekiştirilir.

Böylelikle filmler, gazetecinin “toplumun doğruyu bilme hakkının savunucusu ve gözlemcisi olması dahil basının ne olabileceği ve ne olması gerektiği” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 398, 3419) konusunda vizyon sunmayı sürdürmektedir. Bu bağlamda, toplum ve kamuoyunun çıkarları için özgür gazetecinin ve özgür basının varlığının Amerikan toplumu ve demokrasisi için vazgeçilmez ve hayati olduğuna yönelik özgür basın miti üretilmekte, pekiştirilmekte ve yüceltilmektedir. Filmler aynı zamanda “özgür basın ile özgür vatandaş olgusunun birbirinden ayrılamayacağını” (Ehrlich, 2004: 180) vurgulayarak, vatandaşların da “olayları ve politika yapımını yönlendirebileceği, teknoloji ve profesyonelliğin yaşamlarımızı

daha güzelleştirebileceği, ifade özgürlüğü ve basının gelişebileceği, sistemin işleyebileceği, gerçeğin zaferle ortaya çıkabileceği gibi inançları” (Saltzman ve Ehrlich, 2015: loc. 3391) güçlendirmektedir. Bu noktada örnekteki gazetecilik filmleri Amerikan demokrasisi ile basını vazgeçilmez iki öge olarak sıralanmaktadır.

Buradaki önemli bir diğer nokta, basının mükemmel olmadığına işaret edilmesidir. Bu noktada özgür basın miti tüm hatalarına, eksikliklerine ve “zaman zaman kırılmalarına rağmen gazeteciliğin soylu değerlerinin bir şekilde ayakta kalacağı” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: loc. 3419) ve kalması gerektiği yönünde bir mittir. Dolayısıyla 2010 sonrası filmler, Ehrlich’in (2004: 2) belirttiği gibi basını eleştirmeyi mümkün kılar ama bu eleştiriyi, güçlü medyanın gerçekten veya potansiyel olarak kamu hizmeti yaptığı yönündeki hikayelerle sınırlama eğilimindedir. Bu filmler, gazetecilikle ilgili modern krizlere yanıtta, mesleğin kültürel ve kurumsal dokusunun çatışmalarını ve gerilimlerini ele almakta, bu çatışmaları bir şekilde gazeteciliğin iyi yapılması ve kurumun Amerikan demokrasisi için hayati önemde olduğu hatırlatmasıyla çözüme kavuşturmaktadır.

Öte yandan arka arkaya gösterime girmelerine rağmen *Spotlight*, *Truth* ve *Nightcrawler*’ın birbirinden farklı duruşu bize döneminin istek, kaygı ve korkuları (Kellner, 2010/2013: 20) konusunda da fikir vermektedir. ABD’de 2000’li yıllardaki yalan haber skandalları ile özellikle George W. Bush yönetiminin Irak işgaline yönelik propagandalara malzeme olmasıyla basının kamuoyunda düşen imajını toparlayamaması (ve son yıllarda güvenin yüzde 6 gibi en düşük seviyelere gelmesi), son dönemde doğru gazetecilik ve özellikle de araştırmacı gazeteciliğe yönelik istekleri ile basının çöküşüne/felaketine yönelik kaygıları artırmış olabilir. Nitekim Oscar kazanan filmlerin çoğunlukla döneminin ruhunu yansıttığı (2010/2013: 20-27) düşünüldüğünde, *Spotlight*’ın “En İyi Senaryo” ve “En İyi Film” Oscarlarını alırken, *Nightcrawler*’ın da Oscar’a en iyi senaryo dalında aday gösterilmesi bu durumu pekiştirmektedir.

Bu açıdan bakıldığında *Nightcrawler* ve *Spotlight* ile sinema tarihinde en başta gelen gazetecilik filmleri olarak nitelendirilen, ilki basına dair en keskin eleştiriyi, diğeri de basının en fazla yüceltiği filmler olan 1970’lerin *Network* ve *All the*

President's Men arasındaki bağlantı dikkati çekicidir. *Spotlight*, *All the President's Men*'in, *Nightcrawler* da *Network*'ün günümüzde yeniden yansması gibidir. Bunların yanında yine *Truth* filminde, *All the President's Men*'de de oynayan Robert Redford'un rol alması ve canlandırdığı karakterin de zamanında Watergate skandalının üzerine giden gazetecilerden biri olması eklendiğinde, Hollywood'da basına yönelik 1970'lerdeki mitlerin son dönemde yeniden vuku bulduğu ve basına dair bu yüceltici ve yerden yere vurucu imajların tekrar güncellenmesi gerekliliğine yönelik Amerikan sinemasında istek ve kaygıların belirdiği görülmektedir.

All the President's Men'in ardından, daha çok gazetecilerin yanlışları üzerinden film yapılmasına odaklanılan dönemlerden sonra basının onur ve gurur duyacağı türden bir film olarak *Spotlight*'in beyaz perdeye gelmesi, toplumda gazeteciliğin giderek azalan güvenilirliği karşısında – ki Hollywood filmleri de bunu perçinlemiştir – basına yönelik güveni tazeleme adımı ve basının tıpkı Watergate'teki gibi gerçekleri ortaya çıkarmada “demokrasinin savunucusu” olduğunu hatırlatma çabası ve arzusu olarak görülebilir.

Basının ticari kaygılarına yönelik en çarpıcı film olarak bilinen *Network*'ten sonra yıllar sonra benzer keskin eleştiriyle *Nightcrawler*'ın gösterime girmesi ise toplumun bu konuda devam eden ve hatta artan kaygılarının yansması olarak düşünülebilir. Film, gerçek gazeteciler veya araştırmacı gazeteciler yerine dışarıdan herkesin, özellikle de tüm amacı kar olan kişilerin “gazeteci” olabildiği (bunu gazeteciden şirket sahipliğine, hissedarlığa kadar basın sektörüne giren herkes şeklinde daha genel de düşünebiliriz) bir ortamda özgür basın tehlikeye girmesine yönelik “felaket filmi” niteliğindedir. Kontrolsüz ve kuralsız bir basının gelebileceği uç noktayı gösteren film, denetimden çıkmış, yozlaşan basını yansıtmaktadır. Filmin Trump'un öngörüsü de dikkate alındığında, kamuoyu çıkarlarını önceleyen özgür basının çöküşünün getireceği yıkımları hatırlatarak, toplumsal endişeleri yansıtan ve Hollywood'un olumsuz gazeteciye ve çıkar odaklı basına yönelik korkularını dile getiren ve pekiştiren bir filmidir.

Truth ise muhafazakar bloglar ve diğer ana akım medyayı konumlandırılma şekliyle Bush yönetimini tekrar gündeme getirerek ABD'deki Irak'ta kitle imha silahları bulunduğu dair kesin teyidi olmayan belgelerle yayınlanan haberler ve

sonrasında yaşanan Irak Savaşı'nın ardından gazeteciliğe yönelik artan güvensizliği yeniden hatırlatmaktadır ve basına yönelik hem siyasi hem de şirketleşme ve tekelleşmeye dönük devam eden toplumsal kaygıları yansıtmaktadır. Ama aynı zamanda film, araştırmacı gazeteciliğe yönelik de kodları yeniden hatırlatmaktadır.

Bu bağlamda Hollywood'un basının güvenilirliğini artırmada sunduğu çözümün ise araştırmacı gazetecilik olduğu görülmektedir. Çünkü *Spotlight*, ideal araştırmacı gazeteciliğin örnek modelini oluştururken, *Truth* da araştırmacı gazetecinin eksik versiyonunu göstererek basının toplumun gözünden düşmesine yönelik hatalar konusunda hatırlatıcı rol modeli işlevi üstlenmektedir. Dolayısıyla *Spotlight* ve *Truth*'un, son dönemde gerçek araştırmacı gazeteciliğe yönelik entelektüel beklentiyi, toplumsal özelemleri ve liberal istekleri dile getirdiği söylenebilir. Nitekim Watergate skandalını ortaya çıkarın Woodward ve Bernstein ile ortaya çıkan araştırmacı gazetecilik mitinin *Spotlight* ekibi ve *Truth*'taki Dan ile yeniden canlanması da bunu desteklemektedir. Filmlerin gelecek öngörüsü yapabildiği hatırlandığında, bu aynı zamanda skandallarla gündemde olan yeni Trump yönetiminin yanlışlarına dair basının günlük spekülasyonlar ve iktidarla söz düellosuna girmek yerine doğru ve özellikle de eksiksiz araştırmacı gazeteciliğe (özellikle de Rusya soruşturması düşünüldüğünde) ve korkusuzca iktidarların üzerlerine gitmeye yönelmesi gerekliliğini hatırlatır.

Sonuçta, ister Campbell ve Vogler'in tanımıyla ideal, eksik veya anti kahraman olsun, ister Ray, Saltzman ve Ehrlich'in betimlemesiyle resmi veya aykırı/sistem dışı kahraman veya kötü adam olsun, isterse de Lule'un sınıflandırmasıyla Kahraman, Sahtekar ve Günah Keçisi olsun gazeteci arketipi, yukarıda bahsettiğimiz özellikleri ve kırılmalarıyla 2010 sonrası filmlerde demokrasinin devamı ve kamusal çıkarlar için özgür/özerk basın ile profesyonel ve ideal gazetecilerin gerekliliğine yönelik özgür basın mitine hizmet etmektedir. Sinemada gazeteciler hem kahraman hem de "kötü adam" olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır, çıkmaya da devam edecektir. Bu filmlerin ortak vardığı sonuç ise günün sonunda basının, demokrasi ve kamunun bilgilenme hakkı için temel olması ve toplumsal ilerlemenin ancak demokrasiyle mümkün olduğudur. Demokrasi de

Amerikan değerlerini ayakta tutan aynı zamanda ABD'nin vazgeçilmez en önemli değeridir.

Ancak yine de ister kahraman ister kötü adam üzerinden olsun her ne kadar vurgu özgür basının önemi üzerine olsa da Hollywood'un, basına dair olumlu imajlar kadar olumsuzları da kuvvetlendirdiğini düşünmekteyiz. Çünkü filmler günün sonunda özgür basının gerekliliğini ortaya koysa da örneğin *Nightcrawler*'daki Lou imajı, *Front Page* gazetecisi olarak zihinlerde kalmaya ve gazetecilere dair bu tip stereotiplere hizmet etmeye devam edecektir. Çalışmanın başlangıcında, ABD'deki basına dair araştırmalar ve Hollywood'un aynı dönemi birlikte ele alındığında, bir yanda kamuoyunda gazetecilere güven azalırken diğer yanda sinemada gazetecilikle ilgili filmlerde artış olduğunu, buradan hareketle bakıldığında Hollywood'un, halkın gazetecilere yönelik düşen güvenine filmler vasıtasıyla katkı mı yaptığı yoksa özlemleri dile getirerek ve idealleri sunarak topluma basına hala güvenilebileceği mesajıyla bir frenleme mekanizması olarak mı çalıştığı sorusunun ortaya çıktığını belirtmiştik. Örneklem filmlerdeki incelemelere dayanarak baktığımızda Hollywood'un bir yandan hem ideal hem de olumsuz gazeteciler üzerinden basının önemine ve özgür basının gerekliliğine vurgu yaparak halkın gözünde basının değerini tekrar hatırlatırken ve topluma olumlu mesajlar verirken, diğer yandan özellikle sunduğu olumsuz basmakalıp arketipler, stereotipler ve "felaket filmleri" yoluyla gazetecinin artan olumsuz imajına ekleme yapmayı sürdürdüğü sonucuna varmaktayız.

&

İletişim fakültelerinin hem halkla ilişkiler hem radyo, televizyon ve sinema hem de gazetecilik alanlarını birleştiren bu çalışmayla, alana bu noktada farklı bir bakış açısı ve katkı getirdiği düşünülmektedir. Bu noktada çalışmanın yeni çalışmalara da kapı aralayabileceğini değerlendirmekteyiz.

Nitekim, araştırmanın kendi içinde sınırlılıkları dikkate alındığında buradan yola çıkarak aslında araştırılabilecek birçok yeni konunun ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin bu çalışmada ele alınan ideal, eksik veya sahtekar olarak gazeteci karakterinin filmlerdeki mitsel inşa süreci ve buna bağlı imajına yönelik ek çalışmaların alanı daha fazla zenginleştireceğini ve sonuçlarımızın daha fazla genellenebilmesine imkan yaratabileceğini düşünmekteyiz.

Özellikle de yeni ortaya attığımız *Demokrasinin Savunucusu* ve *Front Page* gazeteci kategorileştirmesinin diğer filmlerde de ne kadar ortaya çıktığı ve ne kadar çatallanma özelliği gösterdiği araştırılabilir. Ayrıca basın sektörü geniş bir profesyonellik yelpazesini içermektedir. Film ve dizilerde medya şirket sahipleri, editörler, foto muhabirleri, kameramanlar şeklinde farklı uzmanlık alanları veya siyaset, spor, magazin muhabiri gibi alan ayrımlarıyla da daha derinlemesine imaj araştırmaları yapılabilir. Aynı zamanda, son dönemde kadın gazeteci karakterine odaklanılarak yapılan çalışmalar bulunmadığından bu durum yeni çalışmaları gerekli ve ilginç kılmaktadır.

Bunun yanında bu çalışmada ana konusu gazetecilik olan filmler ele alınırken, macera, gerilim ve komedi gibi diğer film türlerinde de gazeteci imajının son yıllarda nasıl inşa edildiği incelenebilir. Nitekim, bu tarz popüler filmlerin daha büyük kitlelere ulaşabildiği dikkate alındığında bunlarında gazetecilik imajı üzerinde etkilerinin incelenmesi önem taşımaktadır.

Türk sinemasında hatırlanması güç neredeyse yok denecek gazeteci karakterine rastlanırken, tamamen gazetecilerin ve gazeteciliğin ele alındığı film de yoktur. Bu noktada sinemada bu tür filmlere ihtiyaç olduğu görülmektedir. Ama aynı zamanda gazetecilerin o veya bu şekilde yer aldığı film ve diziler de bu bağlamda araştırılmaya muhtaçtır.

Aynı zamanda halkla ilişkiler alanında imaj konusunda sinema üzerinden daha çok çalışma yapılabilir. Filmlerde gazeteciler kadar halkla ilişkiler çalışanları da dahil diğer meslek prototiplerinin imajları nasıl yeni çalışma konuları olarak incelenebilir. Halkla ilişkiler çalışmalarında lider imajları önemli bir konu olduğundan, aslında filmlerde veya dizilerde nasıl bir lider imajının sunulduğu ilginç sonuçlar ortaya çıkarabilir.

Gazetecilik bölümleri açısından da gazeteciliğin ve gazetecilerin sinemanın yanı sıra diziler ile roman ve karikatür gibi diğer popüler kültür alanlarında nasıl ele alındığı farklı bir inceleme konusu olabilir.

Bunun yanında filmlerin, daha geniş bağlamda, daha fazla sosyoloji ve felsefe ile de bağlantılı olarak ele alınıp, toplumsal bağlamı açısından söylemleri

incelenebilir. Filmlerin içinde buldukları toplumların mevcut krizleri ile korku ve beklentilerini nasıl yansıttığı, gelecek öngörüsü bağlamında ne kadar vizyon sunabildiği noktasında farklı bir pencereden de filmler araştırılabilir. Bu noktada çalışmamızdaki kahramanların dönemlerinin liderlerini yansıtabilme veya öngörebilme özelliği, daha fazla filmle daha geniş perspektiften başlı başına bir çalışma olarak da ele alınabilir.

Bunun yanında basın-iktidar sorunlarına dair gerçek hikayelere dayanan 2000'li yıllardaki filmlere bakıldığında ilginç bir tablo daha ortaya çıkmaktadır. *Good Night Good Luck* (George Clooney, 2005), gazetecinin Cumhuriyetçi bir senatöre karşı mücadelesini sergilerken, *Frost-Nixon* (Ron Howard, 2008) gazetecinin bir Cumhuriyetçi Başkan ile yüzleşmesini ve *The Post* (Steven Spielberg, 2017) basının yine Nixon yönetimiyle mücadelesini anlatır. *Kill The Messenger* (Michael Cuesta, 2014) da Cumhuriyetçi Ronald Reagan döneminde CIA'in Nikaragua'dan ABD'ye uyuşturucu getiren kontralarla iş birliğine yönelik iddiaları yansıtır. Bu Hollywood'un, basın-iktidar ilişkilerinde daha çok Cumhuriyetçi yönetimleri ele aldığını göstermektedir. Bu durum da Hollywood'un liberal duruşundan mı kaynaklanmaktadır yoksa Cumhuriyetçi yönetimler basınla ilişkileri daha mı sorunludur sorusunu akıllara getirirken, bu da akademik olarak araştırılabilecek aynı bir konuyu oluşturabilir.

Anlatı yapısı açısından bakıldığında da örneklerdeki filmlerde gazetecinin yolculuğunun Campbell ve Vogler bağlamında biraz daha çatallanmış veya değişmiş bir yolculuk teması sunduğu ortaya çıkmıştır. Bu noktada gelecekteki olası araştırmalar için yolculuk temasındaki bu kırılmaların gazetecilik filmlerinin geneli açısından değerlendirip değerlendirilemeyeceği ve bu noktada gazeteci kahramanlar için revize veya yeni ve farklı bir yolculuk kalıbı çıkarılabilir mi gibi yeni araştırma soruları ortaya çıkmaktadır.

Sonuçta sinema, gazetecilik, halkla ilişkiler ve imaj kavramları bize neredeyse sınırsız farklı bakış açıları ve inceleme konuları sunmaktadır. Bu tez çalışması da bu bakış açılarından yalnızca birini oluşturmaktadır ve yeni çalışmalarla bunlar daha da gelişebilecektir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. (Birinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi, 204-206.
- Althusser, L. (1978/2000). **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. (Çev. Yusuf Alp ve Mahmut Özışık). (Dördüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 33-41.
- Alptekin, D. (2011). **Toplumsal Aidiyet ve Gençlik: Üniversite Gençliğinin Aidiyeti Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma**. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Konya.
- Armstrong, K. (2005). **Mitlerin Kısa Tarihi**. (Çev. D. Şendil). İstanbul: Merkez Kitaplar. (Eserin orijinali 1988 yılında yayımlandı).
- Austin, C. G. (1996). **Pressing Issues: Fictional Women Journalists in American Film**. Unpublished Thesis-Dissertation, University of Notre Dame Library, Indiana.
- Aygün, A. A. (2008). **Film Anlatısında Özne Sorunu: Kurtlar Vadisi Irak Örneği**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara.
- Badey, S. (2002). "The Depiction of War Reporters in Hollywood Feature Films from the Vietnam War to the President". **Film History (Australia)**. 14 (3-4), 243-260.
- Barnwell, J. (2011). **Film Yapımının Temelleri**. (Çev. G. Altıntaş). İstanbul: Literatür Yayınları. (Eserin orijinali 2008 yılında yayımlandı).
- Barris, A. (1976). **Stop The Press! The Newspaperman in American Films**. (First edition). New Jersey: Barnesano Co Inc, 11-181.
- Baum, J. (1983). **The Female Journalist in American Film, 1930-1949**. (First edition). New York: University of Rochester.
- Biber, A. (2007). **Halkla İlişkilerde Temel Kavramlar: Tanımlar, Örnekler, Açıklamalar, Kaynaklar**. (İkinci Baskı). Ankara: Nobel Yayınları, 51.
- Bilodeau, B. (1994). **Portrayals of Journalists in Academy Award-Nominated Films, 1927-1993: A Qualitative Analysis**, Unpublished Thesis-Dissertation, University of South Florida, Tampa.
- Bordwell, D. (1985). **Narration in the Fiction Film**. (First edition). Wisconsin: University of Wisconsin Press.

- Boudana, S. (2012). "The Ritual Function of the Press in Alfred Hitchcock's Movies", published online May 16 in **Communication, Culture & Critique**, Vol. 5, Issue 2, pp. 273-294, June 2012.
- Bowden, M. (2004). "When the Front Page Meets the Big Screen". **The Atlantic Monthly**, Vol. 293, No. 2.
- Brennen, B. (2003). "Sweat Not Melodrama: Reading the Structure of Feeling in All the President's Men". **Journalism**, 4, no. 1: 113-131.
- Brennen, B. (2004). "From Headline Shooter to Picture Snatcher, the construction of photojournalists in American Film, 1928-1939". **Journalism**, 5, no. 4: 423-439.
- Brucker, B. A. (1980). *The Journalist as Popular Hero or 'Up in the Sky, It's a Bird, It's a Plane, It's Clark Kent*, Unpublished Thesis-Dissertation, Bowling Green State University, Ohio.
- Büker, S. (1985). **Sinema Dili Üzerine Yazılar**. (Birinci Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 30-32, 64.
- Büker, S. (1989). **Film ve Gerçek**. (Birinci Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi, No: 020, 5-50.
- Büker, S. (1991). **Sinemada Anlam Yaratma**. (Birinci Baskı). Ankara: İmge Kitabevi, 1-2.
- Büker, S. (1995). "Çalışan Kız Yıldız'a Öykünüyor". **25. Kare Sinema Dergisi**. Sayı: 10, Ocak – Mart. Ankara: Şafak Matbaası, 24-25.
- Büker, S., Kıran, A. (1999). **Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Şiddet**. (Birinci Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık, 38.
- Büker, S. (1999). "Korku Burnu'nda Ölümsüz Tanrı Yıldız'a Karşı", **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Yıllık 1999 Mahmut Tali Öngören'e Armağan**, 77-94.
- Campbell, J. (1960). **The Mask of God: Primitive Mythology**. (First edition). London: Decker-Warburg.
- Campbell, J. (2010). **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi. (Eserin orijinali 1968'de yayımlandı), 13-274.
- Campbell, W. J. (2010). **Getting it Wrong: Ten of The Greatest Misreported Stories in American Journalism**. (First edition). London: University of California Press. Berkeley, Los Angeles, 188.

- Canetti, E. (1992/1998). **Kitle ve İktidar**. (Çev. G. Ayge). (Birinci Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 225-388.
- Connell R. W., "The Social Organization of Masculinity" (2005), Ed. Carole R. McCann ve Seung-Kyung Kim, **Feminist Local and Global Theory Perspectives Readers**. New York and London: Routledge, 2013.
- Courson, M. T. (1976). **The Newspaper Movies: An Analysis of the Rise and Decline of the News Gatherer as a Hero in American Motion Pictures, 1900-1974**, Unpublished Doctoral Dissertation, in American Studies, August. UMI Dissertation Express, Order No. 7702805.
- Daly, C. B. (2012). **Covering America: A Narrative History of a Nation's Journalism**. (First edition). Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, loc. 1-10998.
- Duran, B. (2012). "Antonio Gramsci Ve Hegemonya". **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**. Kış-2012 Cilt: 11 Sayı: 39 (309-321).
- Dunne, J. G. (1998). **Monster: Living Off the Big Screen**. (First edition). New York: Vintage Books paper edition.
- Ehlers, W. (2006). *With Pad and Hencil: Old Stereotypes in a New Form? A Comparison of the Image of the Journalist in the Movies from 1930-1949 and 1990-2004*. Unpublished Master's Thesis, Arts in Mass Communication in the University of Canterbury, 2006.
- Ehrlich, M. C. (1991). "The Romance of Hildy Johnson: The Journalist as Mythic Hero in American Cinema". **Studies in Symbolic Interaction**, Vol. 12, pp. 89-104.
- Ehrlich, M. C. (1996). "Thinking Critically About Journalism Through Popular Culture". **Journalism & Mass Communication Educator**, Vol. 50, No. 4, pp.35-51.
- Ehrlich M. C. (2004). **Journalism in the Movies** (First edition). Chicago: University of Illinois, 1-180.
- Ehrlich M. C. (2005). "Hollywood and the Journalistic Truth-telling". **Notre Dame Journal of Law, Ethics & Public Policy**. 19, no. 2: 519-540.
- Ehrlich, M. C. (2006). "Facts, Truth and Bad Journalists in the Movies". **Journalism**, Vol. 7, No. 4, 501-519.
- Ehrlich M. C., Saltzman, J. (2015). **Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture**. (First Edition). Normal, USA: University of Illinois Press, loc. 66-1000.
- Emir, İ. Y. (2003). **Kitle İletişiminde İmaj**. (İkinci Baskı). İstanbul: İm Yayınları, 33.

- Erdoğan, İ. (2006). **Teori ve Pratikte Halkla İlişkiler**. Ankara: Pozitif Matbaacılık, 225.
- Peltekoğlu, F. B. (2010), "İmajın Çekiciliği Mi Sokrates'in İtibarı Mı?" Web: <http://www.filizbaltapeltekoglu.com/images/makaleler/imajin-cekiciligimi-sokratesin-itibarimi.pdf>
- French, P. and Deac, R. (1991). **The Press: Observed and Projected**. London: British Film Institute in association with the Observer.
- Galtung, J. (1999). "State, Capital, and the Civil Society: The Problem of Communication". In R. Vincent, K. Nordenstreng and M. Traber (Eds.), **Towards Equity in Global Communication: MacBride Update**. Cresskill, NJ: Hampton Press, pp. 3-21.
- Garber, M. (2007). "The Big Picture". **Columbia Journalism Review**, Nov/Dec., Vol. 46, Issue 4, pp. 12-14.
- Garelik, G. (1993). "Stop the Presses: Movies Blast Media. Viewers Cheer". **New York Times**, Jan. 31.
- Ghiglione, L. (1990). **The American Journalist: Paradox of the Press**. Washington DC: Library of Congress.
- Ghiglione, L. (1991). "The American Journalist: Fiction versus Fact". **American Antiquarian Society**.
- Ghiglione, L., Saltzman, J. (2005). Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News. **Exhibit Newseum**, Washington D.C.
- Girard, R. (2001). **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**. (Çev. A. Etensel İldem). İstanbul: Metis Eleştiri.
- Good, H. (1989). **Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film**. (First edition). Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press, 1-120.
- Good, H. (1998). **Girl Reporter: Gender, Journalism and Movies**. (First edition). Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Good, H. (2000). **The Drunken Journalist: The Biography of a Film Stereotype**. (First edition). Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Good, H., Dillon, M. (2002). **Media Ethics Goes to the Movies**. (First edition). Westport, Conn.: Praeger.
- Good, H. (2008). **Journalism Ethics Goes to the Movies**, (First edition). Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Green, N. (1990). "Press Dress: The Beige Brigade of Movie Journalists Outdoors". In P. Loukides and L. K. Fuller (Eds.), **Beyond the Stars III : The**

Material World in American Popular Film. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, pp. 65-76.

Green, N. (1990). "Newsroom Cityscape". In P. Loukides and L. K. Fuller (Eds), **Beyond the Stars: Volume 4.** Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, pp. 65-76.

Green, N. (1993). *The Front Page on Film as Case Study of American Journalism Mythology in Motion*, Unpublished doctoral dissertation, Mass Media at Michigan State University, Fall. The University Microfilm Order No. is 9418000., Michigan.

Haberman, C. (2000). A Version of My Job, Made for TV. **The New York Times**, Oct. 7, 2000.

Hall S., Lumley B ve McLennan G. (1985). **İdeoloji "Gramsci"**. (Çev. Sadun Emrealp). (Birinci Baskı). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları. Bolda Tartışmalar Dizisi-2.

Hallin, D. and Mancini, P. (2004). **Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics.** (First edition). Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Hamelink C. and Nordenstreng, K. "Towards Democratic Media Governance". In Els De Bens (Ed.), **Media Between Culture and Commerce.** Changing Media – Changing Europe Series, Volume 4. Bristol, UK: Intellect, 2007, 225-240.

Hanson, C. (1996). Where Have All the Heroes Gone? **Columbia Journalism Review**, March-April, 1996.

İnternet: Journalist Image in Populer Culture. Web: <http://www.ijpc.org/> 14 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: İmaj anlamı. *Türk Dil Kurumu.* Web: http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ac1dc45059d27.49263918 06 Ekim 2016'da alınmıştır.

İnternet: Image meaning. *Cambridge Dictionary.* Web: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/image>,

İnternet: "U.S. Diplomacy and Yellow Journalism, 1895–1898". *Department of State.* Web: <https://history.state.gov/milestones/1866-1898/yellow-journalism> 25 Haziran 2017'de alınmıştır.

İnternet: Crichton D., Christel B., Shidham A., Valderrama A. and Karmel J. "Journalism in the digital age-a project for CS181". *Stanford University.* Web: https://cs.stanford.edu/people/eroberts/cs181/projects/2010-11/Journalism/index3f35.html?page_id=8 12 Haziran 2017'de alınmıştır.

İnternet: Musser E. R., "History of American Journalism", *University of Kansas, School of Journalism & Mass Communications*. Web: <http://history.journalism.ku.edu/1900/1900.shtml> 12-14 Haziran 2017'de alınmıştır.

İnternet: "Story of Journalism". *Slideshare*. Web: <https://www.slideshare.net/cubreporters/journalism-history> 12 Haziran 2017'de alınmıştır.

İnternet: "A new understanding: What makes people trust and rely on news". *American Press Institute*. Web: <https://www.americanpressinstitute.org/publications/reports/survey-research/trust-news/> 3 Temmuz 2017'de alınmıştır.

İnternet: "The Top 10 Journalism Scandals of the 2000s: They Range From Allegations of Bias to Stories That Were Just Made Up". *Thoughtco*. Web: <https://www.thoughtco.com/the-top-journalism-scandals-2073750> 4 Temmuz 2017'de alınmıştır.

İnternet: "10 Jaw-Dropping Journalism Scandals". *Huffington Post*. Web: https://www.huffingtonpost.com/2011/07/08/10-biggest-journalism-sca_n_893357.html?slideshow=true#gallery/32520/9 4 Temmuz 2017'de alınmıştır.

İnternet: Nightcrawler movie script. Web: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=nightcrawler 2 Aralık 2016'da alınmıştır.

İnternet: Truth movie script. Web: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=truth 3 Nisan 2017'de alınmıştır.

İnternet: "Robert Redford made me look better in Truth". *The Guardian*. Web: <https://www.theguardian.com/film/2016/mar/03/dan-rather-robert-redford-made-me-look-better-in-truth> 5 Mayıs 2017'de alınmıştır.

İnternet: "Truth: Movie Reignates Heated Debate Over 60 Minutes II Scandal". *Variety*. Web: <http://variety.com/2015/film/news/truth-cbs-news-dan-rather-bush-mary-mapes-1201610778/> 5 Mayıs 2017'de alınmıştır.

İnternet: "Bush's press problem". *The New Yorker*. Web: <https://www.newyorker.com/magazine/2004/01/19/bushs-press-problem> 8 Mayıs 2017'de alınmıştır.

İnternet: Sphinx. *Greekmythology.com*. Web: <https://www.greekmythology.com/Myths/Monsters/Sphinx/sphinx.html> 12 Şubat 2018'de alınmıştır

İnternet: Sphinx. *Encyclopeadia Britannica*.
Web: <https://www.britannica.com/topic/sphinx> 12 Şubat 2018'de alınmıştır.

İnternet: Sokrates. *Tarihi Olaylar*. Web:
<http://www.tarihiolaylar.com/galeriler/sokrates-ten-hayat-dersi-niteliginde-10-anektod-517> 15 Şubat 2017'de alınmıştır.

İnternet: Spotlight movie script. Web:
<https://s3.amazonaws.com/thescryptlab/screenplays/2015/Spotlight-Final-Script.pdf> 22 Aralık 2017'de alınmıştır.

İnternet: Spotlight movie script. Web:
https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=spotlight 22 Aralık 2017'de alınmıştır.

İnternet: "Pope Francis asks forgiveness for child abuse by clergy". *BBC*. Web:
<http://www.bbc.com/news/world-europe-26989991> 22 Nisan 2017'de alınmıştır.

İnternet: "Pope Francis lambasts Catholic bishops who helped cover up child abuse". *The Guardian*. Web:
<https://www.theguardian.com/world/2014/jul/07/pope-francis-catholic-bishops-child-paedophile-abuse-priest-condemn> 22 Nisan 2017'de alınmıştır.

İnternet: "Vatican responds to UN panel's sharp criticism of sex abuse scandal". *Al Jazeera America*. Web:
<http://america.aljazeera.com/articles/2014/1/16/vatican-respondstounpanelssharpcriticismofsexabusesandal.html> 22 Nisan 2017'de alınmıştır.

İnternet: "Pope has done almost nothing to halt sex abuse, author claims". *The Guardian*. Web: <https://www.theguardian.com/world/2017/jan/15/catholic-church-not-done-enough-to-tackle-abuse-claims-new-book> 22 Nisan 2017'de alınmıştır.

İnternet: "Pope Francis 'told about alleged child rapist' two years before his arrest". *Independent*. Web: <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/pope-francis-child-sex-abuse-priest-paedophile-letter-vatican-argentina-a7498431.html> 22 Nisan 2017'de alınmıştır.

İnternet: SPJ Code of Ethics. *SPJ*. Web: <https://www.spj.org/ethicscode.asp> 1 Eylül 2017'e alınmıştır.

İnternet: Principle of Journalism. *American Press Association*. Web:
<http://americanpressassociation.com/principles-of-journalism/>, 1 Eylül 2017'e alınmıştır.

İnternet: Principles of Journalism. *Ethical Journalism Network*. Web:
<https://ethicaljournalismnetwork.org/who-we-are/5-principles-of-journalism>, 1 Eylül 2017'e alınmıştır.

- Kellner, Douglas (2013). **Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset.** (First edition). (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları, 11-322.
- Khorana, S. (2012). "The Female Journalist in Bollywood: Middle-Class Career Woman or Problematic National Heroine?" **Metro Magazine** 171, pp. 102-106.
- Kıran A. ve Kıran Z. (2003). **Yazınsal Okuma Süreçleri.** (İkinci Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları, 121-271.
- Kıran, Z., Kıran, A. (2007). **Yazınsal Okuma Süreçleri.** (Üçüncü Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık, 281.
- Kıran, A. (1999). "Ben ve Ötekiler". **Dilbilim Araştırmaları, Yıllık 1999.** İstanbul: Simurg, 153-172.
- Köse, H. (2007). "Hollywood Filmlerinde Entelektüel Kimliklerin Temsili", **İletişim Kuram ve Araştırmaları Dergisi.** Sayı 24 Kış-Bahar, s.77-100.
- Langman, L. (1997). **The Media in the Movies: A Catalog of American Journalism Films, 1900-1996.** (First edition). Jefferson, N.C. : McFarland & Co., 1997.
- Ladd, J. (2010). **Why Americans Distrust the News Media and How it Matters.** (First edition). New Jersey: Princeton University Press, 88.
- Leonard, T. C. (1995). **News for All: America's Coming-Of-Age with the Press.** (First edition). Oxford University Press.
- Lonsdale, S. (2016). **The Journalist in British Fiction and Film: Guarding the Guardians from 1900 to the Present.** London, Oxford, New York, New Delhi and Sydney: Bloomsbury.
- Loukides, P., Fuller, L. K. (1990). **Beyond the Stars: Stock Characters in American Popular Film.** (First edition). Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio, pp. 131-145.
- Lule, J. (2001). **Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism.** (First Edition). New York: Guilford, 15-25.
- Lule, J. (2001). **Medya İletişim Kültür.** (Çev. Nazife Güngör). Ankara: Vadi Yayınları, 25.
- Madran, A.D. (2011). "Sosyal Kimlik ve Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyoloji ve Eğitim Çalışmaları Birimi." S.1-14. <http://secbir.org/images/haber/2011/01/07-andac-demirtas-madran-2.pdf>

- Mankiewicz, H. J., Welles, O., Kael, P. (1971). ***The Citizen Kane Book: Raising Kane***. Boston: Little, Brown.
- Martin, J. (2004). *No Cheering for the Press Box: The Stereotypes of Sports Journalists in Film*, Thesis-Dissertation, Department of Mass Communication and Journalism, California State University.
- McCarthy, C. M. (1991). *Idiots, Scoundrels and Screwballs: The Image of Journalists in Popular American Film*, Thesis-Dissertation, University of Maryland, College Park.
- McChesney, R.D. (2004). "The Problem of the Media, U:S: Communication Politics in the Twenty-First Century". ***Monthly Review Press***: New York.
- McDaniel, K. R. (2007). *Reviewing the Image of the Photojournalist in Film: How Ethical Dilemmas Shape Stereotypes of the On-Screen Press Photographer in Motion Pictures from 1954 to 2006*, Unpublished Master's Thesis, Faculty of the Graduate School at the University of Missouri, Columbia, USA.
- McQuail, D. (2005). ***McQuail's Mass Communication Theory***. (Fifth Edition). London: Sage.
- McKenzie, C. E. (2001). *The Reel World: A Study of Cinematic Journalists and What They Might Teach Audiences About Journalism*, Thesis-Dissertation, University of South Florida Library.
- McNair, B. (2010). ***Journalists in Film: Heroes and Villains***. Edinburg University Press.
- Metz, C. (1980). ***Film Language, A Semiotics of the Cinema***. (Third Printing), (Translated by Michael Taylor), Oxford University Press: New York, 4-14.
- Miller, W., (1983) ***Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı***, (Çev. Y. Büyükerşen, Y. Demir, N. Esen), Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 37-38.
- Moore, R. and D. Gillette. (2013). ***King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine***, (Online First Edition). HarperCollins e-book, HarperSanFrancisco, 83-85.
- Moore, R. ve D. Gillette. (1991/1995) ***Kral Savaşçı Büyücü Aşık: Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediliyor***. (Çev. F. Zengin). (Birinci Basım). İstanbul: Sistem Yayıncılık, 55-100.
- Ness, R. R. (1997). ***From Headline Hunter to Superman: A Journalism Filmography***. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Niblock, S. (2007). "Movie Journalists: Hello Hollywood", ***London in the British Journalism Review***, Vol.18, No. 1, 69-75.

- Okur, Mehmet Akif. (2015). "Gramsci, Cox ve Hegemonya: Yerelden Küresele, İktidarın Sosyolojisi Üzerine", *Uluslararası İlişkiler*, Cilt 12, Sayı 46, s. 131-151. Ocak, 2015.
- Öztürk, S.R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri* (Birinci Basım). İstanbul: Alan Yayınları, 67-74, 221.
- Öztürk, S. (2016). "Profesyonel Eğlence Üretiminin Şizofrenisi: Nightcrawler'da İmaj Avı ve Avcıları". TRTAkademi, 1 (1), 8-31.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film Yapımı Felsefe*. (Birinci Baskı) Ankara: Ütopya, 13-25.
- Parameswaran, R. (2009). "Moral Dilemmas of an Immoral Nation: Gender, Sexuality, and Journalism in Page 3" , *The IJPC Journal*, Volume 1, Fall, pp. 70-104.
- Papatya, N ve ÖZDEMİR, Ş. (2015). "Kültürel Anlam Üretiminde Çokuluslu Şirketlerin İdeolojik Marka İletişim Aracı Olarak Hollywood Sineması: "Forrest Gump" Filminin Sinematografik İmaj Analizi". *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi* Y. 2015, C. 20, S. 2, s. 1-28. Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/194132> 3 Nisan 2018'de alınmıştır.
- Parenti, M. (2007/2008). "Tekelci Medya Manipülasyonu". *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji*. Der. Levent Yaylagül ve Nilüfer Korkmaz. (Birinci Baskı) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ray, B. R. (1985). *A Certain Tendency of The Hollywood Cinema, 1930-1980*. (First Edition). New Jersey: Princeton University Press, 58-67.
- Ryan, M. (2015). "Sinema Politikaları: Söylem, Psikanaliz, İdeoloji". (Çev. H. Erkilç). *Sinecine*, 6(2), 77-90.
- Ryan M. and Kellner, D. (1990). *Camera Politika: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. (First Edition). First Mildland Book. Bloomington and Indianapolis: Indiana University.
- Ryan M. ve Kellner D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. E. Özsayar). (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 43-210.
- Robards, B. (1990). "Newshounds and Sob Sisters: The Journalist Goes to Hollywood". In P. Loukides and L. K. Fuller (Eds), *Beyond the Stars: Stock Characters in American Popular Film*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, pp. 131-145.
- Rowe, C. (1992). "Hacks on Film". *Washington Journalism Review*, November.

- Saltzman, J. (2002). **Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film**. Norman Lear Center, the Annenberg School for Communication.
- Saltzman, J. (2005, Mart ve Ağustos). "Analyzing the Images of the Journalist in Popular Culture: a Unique Method of Studying the Public's Perception of Its Journalists and the News Media". Media History and History in the Media conference at the University of Wales at Gregynog, Wales, and at the Association for Education for Journalism and Mass Communications (AEJMC) in San Antonio, Texas, August 12, 2005.
- Sayın Z. (2003). **İmgenin Pornografisi**. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 12-34.
- Scott, J.C. (1990/1995). **Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Sinaryolar**. (Çev. Alev Türker). (Birinci Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 36-303.
- Sennet, R. (1993/2005). **Otorite**. (Çev. Kamil Durand). (İkinci Basım) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 12-136.
- Sessions, C. (2000). "Film Dour". **American Journalism Review**, January.
- Siff, S. (2009). "Carrying the Banner: The Portrayal of the American Newsboy Myth in the Disney Musical Newsies", **The IJPC Journal**, Volume 1, Fall, pp. 12-36.
- Slotkin, R. (2005). "Fiction for the Purposes of History". **Rethinking History** Vol. 9, No. 2/3, June/September 2005, pp. 221 – 236
- Steinle, P. (2002, April). **Print (and Video) to Screen: Journalism in Motion Pictures of the 1990s**. Popular Culture/American Culture Conference in New Orleans.
- Stevens, J. D. (1985). "The Unfading Image from The Front Page". **Film&History**, Volume XV, Number 4, December, pp. 87-90.
- Stone G., Lee, L. (1990). "Portrayal of Journalists on Prime Time Television". **Journalism Quarterly**, Winter, pp. 829-838.
- Strait, J. (2011). "Popular Portrayals of Journalists and their Personal Lives: Finding the Balance between Love and the 'Scoop'". Washington and Lee University May 20, 2011. Web: <http://www.ijpc.org/uploads/files/Jessica%20Strait%20-%20Wahsington%20and%20Lee.pdf> 5 Ocak 2018'de alınmıştır.
- Topçu, Y.G. (2005). **Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi**. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toplin, R. B. (1996). **History of Hollywood: The Use and Abuse of the American Past**. Chicago: University of Illinois Press.

- Van Dijk, T. (2004). "Critical Discourse Analysis", *The Handbook of Critical Discourse*. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen and Heidi Hamilton (Eds), Blackwell Publishing.
- Van Dijk, T. (2000). *Ideology and Discourse: A Multidisciplinary Introduction*. Barcelona: Pompeu Fabra University.
- Vaughn, S., Evensen B. (1991). "Democracy's Guardians: Hollywood's Portrait of Reporters", 1930-1945. *Journalism Quarterly*, Vol. 68, No. 4, pp. 829-838.
- Vogler, C. (2009). *Yazarın Yolculuğu: Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları*. (Çev. K. Şahin). İstanbul: Okuyan Us Yayınları. (Eserin orijinali 1992 yılında yayınlandı), 33-340.
- Weales, G. (1985). "Canned Goods AS Caviar: American Film Comedy of the 1930s". University of Chicago Press, Chicago. 1985. p. 184.
- Wecter, D. (1972). *The Hero in America: A Chronicle of Hero-Worship*, New York: Charles Scribner's Sons, pp. 11-12.
- Weintraub, B. (1997). "Bad Guys, Good Guys: Journalists in the Movies". *Living Arts Pages, The New York Times*, Oct. 13.
- Willnat, L ve Weaver D. H. (2014). *The American Journalist in the Digital Age, Key Findings*, Bloomington, IN: School of Journalism, Indiana University.
- Yıldız, N. (2002). *Türkiye Siyasetinin Yeni Biçimi: Liderler, İmajlar, Medya*. (Birinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınları, 18-24.
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, S.25, 29.
- Yüzüncüyıl, K ve Buluş, B. (2016). "Haraket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Çerçevesinde Torino Atı'nın Ayak İzleri". *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi* 2016, 3(2): 467-482 ISSN: 2148-970X. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2016.2.467482>
- Zynda, T. H. (1979). "The Hollywood Version: Movie Portrayals of the Press", *Journalism History*, Vol. 6, No. 1, pp. 16-25, 32.



EK-1: *Nightcrawler* Film Özeti

Los Angeles'ta hırsızlık yapan, hiçbir eğitimi ve işi olmayan Lou Bloom, kariyer edinmek isteyen, bunun için her işi yapmaya hazır, genç ve hırslı bir adamdır. Yolda arabasıyla giderken kazayı görerek duran Lou, bu sırada kazayı çeken kameramanları izler ve onların çok güzel ekipmanlara ve iyi kazanca sahip olduğunu görünce medya sektörüne atılmaya karar verir. Çaldığı bir bisikletle polis telsizi ve küçük el kamerası satın alan Lou, gece suç haberlerini takip etmeye başlar. İlk çekimlerde başarısız kalan Lou, sonrasında vurulan bir adamı polis kordonunu aşarak yakından çeker ve bu kanlı görüntü yerel KWLA kanalının sabah haberleri yönetmeni Nina'nın çok ilgisini çeker. Böylece ilk haberini satan Lou, Nina'nın da yönlendirmeleriyle kan ve sansasyon dolu suç haberleri izlemeye yönelir. Yanına kendisi gibi eğitimsiz ve işsiz Rick'i stajyer olarak alır. Çektiği görüntüler kanalca kullanılan Lou, bu çekimleri yaparken tüm basın meslek ilkelerini çiğner, görüntüler üzerinde oynar. Kendisine rakip olan kameramanın arabasının frenlerini bozarak kaza yapmasını sağlar. Üç kişinin öldürüldüğü evde zanlıları gördüğü halde onların görüntülerini sonrasında devam haberi yaparak daha fazla kazanmak için saklar. Katilleri takip eden Lou, onları bir restorana oturduktan sonra polise ihbar ederek çatışma çıkmasını sağlar ve böylece daha "güzel" görüntüler elde etmeye çalışır. Bu sırada Rick, katiller üzerine konulan ödülün pay ister ve vermemesi karşılığında Lou'yu gerçekleri sakladığı için polise gitmekle tehdit eder. Lou ise kaçan bir katil ile polis kovalamacası sonrasında devrilen araçta yer alan katilin öldüğünü söyleyerek Rick'i adamı çekmeye yönlendirir ve araçtaki hala yaşayan katil tarafından öldürülmesini sağlar. Tüm bunların ardından görüntüleri satan ve Nina'nın da gönlünü kazanan Lou'nun davranışları polisin dikkatini çekse de onu suçlayacak somut kanıtlar bulamazlar. Lou, filmin sonunda kısa süre durduğu polis karakolundan rahatça çıkar ve film boyunca istediği şirketini kurarak ve yeni elemanlar alarak gece haberciliğinde daha profesyonel hale gelir.

EK-2: *Truth* Film Özeti

Filmde Mary Mapes ve ekibi, ABD Başkanlık seçimi öncesi Bush'un ordudaki hizmetlerine yönelik aslında 2000 yılındaki Başkanlık seçimleri öncesinde de gündeme gelen tartışma konusunu ele alır. Film, Ekim 2004'te Mary'nin avukat ile konuşmasıyla başlar, ardından altı ay öncesine döner. Nisan 2004'te Mary ve ekibi Irak'taki hapisanede ABD askerlerinin işkence görüntülerini yayınlarlar. Ardından hikaye Haziran 2004'e geçer. Yapımcılar Josh Howard ve Mary Murphey, yeni dönem program konularını Mary ile konuşur. Mary, Başkanlık kampanyası konusunda bir hikaye çıkabileceğini, Bush'un şirketine Usame Bin Ladin'in ailesinden para aktığına dair bilgiler olduğunu belirtir. Yapımcılar kabul eder ve konuyu çalışmak için ekibinde bulunmasını istediği kişilerin isimlerini yapımcıya sunar. Ancak ekibin ilk toplantısında Bush'un 1970'lerde Teksas Muhafızlar Birliğine ailesinin siyasi gücünü kullanarak girdiği, pilot olarak rutin sağlık kontrollerinden geçmediği, orduya doğru düzgün bile gitmediği, Vietnam'dan kaçtığı ve ordudan erken ayrıldığı yönündeki iddiaları araştıracağı ortaya çıkar. Bush'un ordudaki komutanları ve birlikte görev aldığı kişilere ulaşmaya çalışırlar ama hepsi aynı cümleleri kullanarak, Bush'un çok iyi hizmet ettiğini ve siyasi gücünü kullanmadığını belirtir. Bu konudaki kaynakları araştırırken ekipten Mike, Mary'i arayarak bir kadının kendi internet sitesinden Bush ile ilgili bazı belgeleri ifşa edeceğini söyler. Kadın ile görüşen Mary, kadının kaynağıyla yüz yüze görüşme ayarlar. Bunun üzerine albay Burkett ve eşiyle buluşan Mary ve Mike, ondan Bush'un o dönem komutanı olan merhum Jerry Killian'a ait olduğu belirtilen iki belge alır. İlk evrak Bush'un eğitim sertifikası standartlarına ulaşmak için hiçbir gayrette bulunmadığı üzerinedir. İkincisi de Bush'un pilotluk pozisyonunun kritik olduğu yönündedir. Bu Mary için iddiaları kanıtlayan belgelerdir. Mary program için en uygun zaman olarak 5 gün sonrasını bulur ama erken görünmesine rağmen kabul eder. Mary'ye Bush'u orduda aldırıldığını savunan Ben Barnes önce röportaj vermek istemez ancak bir yemekte bu konudaki sözlerinin kaydedilerek internete düşmesi nedeniyle röportajı kabul eder. Bush ile aynı dönem orduda olan Robert Strong, Dan ile röportajında belgelerin Killian'ın o dönemki düşünceleriyle uyumlu olduğunu belirtir. Seyirci Mary'nin aynı konuyu 2000 yılında da araştırdığını ama

EK-2: *Truth* Film Özeti (devam)

annesinin ölümü nedeniyle araştırmannın yarım kaldığını öğrenir. Ayrıca Roger, Lucy'e Mary'nin alkolik babasının onu küçükken hep dövdüğünü ama Mary'nin karşı geldikçe ve daha çok soru sordukça daha çok dayak yediğini söyler. Ekip, belgeleri dört uzmana kontrol ettirir. Uzmanlardan Emily, elinde orijinal belge olmadığı için bazı kaygılar dile getirir ama Mary dinlemez. Mary, belgeleri kimden aldığını tekrar sorarken Burkett, John Conn diye birinin adını verir ama onu ararsan inkar edecektir der. Mary, Conn'u arar ve telefona genel bir mesaj bırakır. Ekip, Killian'ın olduğu iddia edilen imzaları Marcel Matley adlı uzmana teyit ettirir. Bunun yanında Mary, dönemin komutanlarından General Bobby Hodges'a telefonda, belgelerdeki yazıları okur. Hodges, bu notların kendisine tanıdık geldiğini söyler. Programın yayınından hemen önce uzmanlardan Emily, metindeki "th" kelimesinin kullanımına dair yeni bir kaygı dile getirir ama Mary, Matley'in o dönem bu yazımın kullanıldığını belirttiğini söyler. Ardından program yayınlanır. Ertesi gün habere dair internette ABD'deki muhafazakar blogger'lardan ciddi itiraz gelir. Bu metinlerin Windows Word dosyasında yazıldığını belirtirler. Özellikle de "th"nin o dönem kullanılmadığı, bunun belgelerin sahte olduğuna dair kırmızı alarm olduğu belirtilir. Konuyu ABC News da takip etmeye başlar. NBC konuyu sorgulamaya başlar. Mary ise belgeler dışında Barnes, Hodges ve diğer röportaj yaptıkları kişinin dönemdeki gelişmeleri doğruladığını söyler ancak şirket, o dönemdeki resim yazılarda "th"nin bulunmasını ister. Sonunda Beyaz Saray'a ait bir yazıda "th" bulurlar. Dan, ekranda buradan yola çıkarak haberi savunur. Uzun olduğu için programdan çıkardıkları imza analizini bu sefer haberleştirirler. Hodges Mary'yi arar ama bu kez belgelerin yalan olduğuna inandığını söyler. Ardından diğer kanalların aradığı Emily ve diğer uzman, belgelerin orijinal olduklarını söylemediklerini açıklar. Mary ise kopya olduğu için kimsenin orijinal olduğunu kanıtlayamayacağını iddia eder. Durumu öğrenen kanalın CEO'su Andrew Heyward, Burkett ile konuşmak ister. Burkett ise bu kez belgeleri adını bilmediği birilerinin verdiğini, orijinallerini yaktığını söyleyerek söylemini değiştirir. Bunun üzerine "kanadığını" ve "savaşı kaybetmekte" olduğunu anlayan kanal yönetimi, haberini geri çekip özür dilerken, haber hakkında da soruşturma başlatır. Bunun yanında Mary'nin Burkett'in Kerry kampanyasıyla temasa geçmesini sağladığının ortaya çıkması üzerine Mary, izne çıkarılır. Ancak soruşturma şirketinin Bush

EK-2: *Truth* Film Özeti (devam)

yönetimiyle bağlantısı vardır ve eş başkanı baba Bush döneminin bürokratlarından biridir. Bu sırada bir radyoya konuşan Mary'nin babası, kızını kötüler ve babasıyla telefonda konuşan Mary ilk kez ağlar ve babasından durmasını ister. Panel, Mary'nin açığına bulmaya çalışır, çalışanlara onları taciz edip etmediğini ve siyasi olup olmadığını sorar. Mary ile görüşmede de Bush'a karşıt olduğu ve haberi kendisinin uydurduğu yönünde sorular sorarlar. Mary ise kendisini savunur. Avukatın panelle savaşmamasını istemesine rağmen Mary, panelin sonunda neden kendisine siyasi görüşlerinin sorulmadığını belirterek, gazeteci olarak işini yaptığını ve sahte belge hazırlama sürecinin ne kadar ayrıntılı olduğunu anlatır. Panelin sonunda Mary kanaldan atılır, diğer ekip üyeleri istifaya, Dan emekliliğe zorlanır.



EK-3: *Spotlight* Film Özeti

Film, “gerçek hikâyelere dayanıyor” yazısıyla “Boston, 1976” yılına açılır. Karakolda iki polisin konuşmasından içerde papaz ile bir kadın ve iki çocuğunun olduğunu, yanlarına piskoposun geldiğini anlarız. Sonrasında bölge savcı yardımcısı karakola gelir. Genç polisin konuyu basından nasıl saklayacaklarını söylemesi üzerine yaşlı olan papaz içerde fazla kalmayacağını söyler ve biraz sonra papaz ile piskopos karakolu terk ederler. Kamera buradan 2001 yılına *Boston Globe* gazetesinin haber merkezine geçer. Gazetenin *New York Times*’a satılmasının ardından gazeteye Florida’dan yeni editör gelecektir. Gazetenin bodrum katında çalışan Spotlight ekibi suç oranlarıyla ilgili bir konuda çalışmaktadır. Yeni gelen Yahudi editör Marty Baron, editör toplantısında papazların cinsel istismarıyla ilgili gazetede yer alan köşe yazısına atıfta bulunarak konunun araştırılmasını ister ve bu konuyu Spotlight’a verir. Ayrıca Baron, kilisenin bu konuda daha önce gizlilik kararı koydurduğu mahkeme kayıtlarının tekrar kamuoyuna açılması için dava açmaya karar verir. Baron’un bu kararına herkes şaşırır. Editör Walter Robby Robinson şefliğinde Sacha Pfeiffer, Mike Rezendes ve Matt Carroll’dan oluşan Spotlight ekibi konuyu araştırmaya başlar, eski haberleri tararlar. Böylelikle kurbanların avukatına, kilisenin avukatına, kurbanlara ve kurbanların kurduğu derneğe ulaşmaya çalışırlar. Araştırdıkça yeni istismar vakalarına ve yeni papazlara rastlarlar. Kentte 15 papaz hakkındaki cinsel istismar iddialarını tespit eden ekip, Kilise’nin rehabilitasyon merkezinde çalışan ve 30 yıldır bu konuları araştıran Richard Sipe’a ulaşırlar. Ekip, Sipe’dan durumun dünya genelindeki papazların yüzde 6’sını kapsadığını, yani Boston’da 90 civarında papazın cinsel istismara bulaşmış olacağını öğrenir. Bunun üzerine ekip, doğru rakamı bulabilmek daha çok çalışırlar. Kilise’nin kayıtlarına baktıklarında bu papazların “hastalık izni”, “görevlendirilmemiş” gibi belirli bazı nedenlerle tayin ettirildiğini ama görevden alınmadıklarını fark ederler ve tek tek bu tanımlama üzerinden papazları bulurlar. Öncesinde ekibe bilgi vermeyen bu davalara bakan avukat Eric Mcleish, 45 papazın adını gönderir ve aslında zamanında bunu gazeteye gönderdiğini ama gazetenin bunun üzerini örttüğünü söyler. Ekip ile toplantıda durum değerlendirmesi yapan Baron, şu anki rakamı yayınladıklarında ciddi ses yaratacağını ama bir sonuca varamayacaklarını söyleyerek ekipten, asil olarak bu işin sistematik olduğunu, papazların ceza almadığını ortaya

çıkarmalarını, yani sistemin peşinden gitmelerini söyler. Bunun üzerine Spotlight, daha çok kurbanla ulaşmaya çalışır. Olay derinleştikçe Kilisenin, Kardinal Law'ın, Boston'daki elit birçok kesimin konudan haberdar olduğu netlik kazanır. Mike, kurbanların avukatı Mitchell Garabedian'dan Kilise'nin gizlilik kararı aldığını belgelerin bazılarını, mahkemeye başka bir dava için yeniden başvurduklarında kanıt belgeleri arasında edinebileceklerini öğrenir. Ancak araya 11 Eylül 2001 saldırıları girer. Tüm gazete ekibi bu konuya odaklanır ve geçici olarak cinsel istismar skandalı rafa kalkar. Kurbanlar bu duruma isyan eder. Sonrasında Garabedian'ın belirttiği belgelere ulaştıklarında Kardinal Law'a bir papazla ilgili yazılan mektuplar ortaya çıkar. Ancak Robby bu mektuplara dayanarak haberin yayınlanmasına izin vermez çünkü mektupların Kardinal'in sadece tek bir papazı koruduğunu gösterdiğini, Kilise'nin bunu tek bir vaka gibi gösterip üzerini örteceğini belirtir. Mike, diğer gazetelerin konuyu duyacağı endişesini dile getirirse de Robby, olayı henüz tüm yönleriyle aydınlatamadıklarını söyler. Robby, Baron ve diğer editör Ben Bardlee'ye Kilise tarafından bir kaynağa 86 papazın ismini teyit ettirebileceğini belirtir ve Kilise'nin bu tür davalarına bakan yakın arkadaşı Jim Sullivan'a listeyi götürür. Öncesinde bunu kabul etmeyen Sullivan sonrasında tüm papazların isimlerini teyit eder. Spotlight ekibi, olayın tüm ayrıntılarını ortaya çıkarır: Kurbanlar, avukatlar, kilise tarafı, araştırmalar. Olay o kadar ses getirir ki gazetenin basıldığı gün Spotlight ekibinin telefonları susmaz, arayanlar hep kurbanlardır. Sonrasında perdede beliren yazılar, ABD ve dünya genelinde birçok istismar vakasının yaşandığını ve bu sorunun halen devam ettiğini gösterir.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ÜNAL Barışkan
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 28/10/1981 Kozaklı
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0535-749-6733
e-mail : bariskan_unal@hotmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Doktora	Gazi Üniversitesi	Devam ediyor
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi	2004
Lisans	Gazi Üniversitesi	2002
Lise	Kozaklı Lisesi	1998

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2007- halen	Anadolu Ajansı	Muhabir
2004-2007	Kültür ve Turizm Bakanlığı	Uzman Yardımcısı

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

.....

Hobiler

Seyahat, gurmelik



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

