

Amerikan Gazetecilik Filmlerinde Anlatı Yapısı, Dönemsel Yansımalar ve Özgür Basın Miti*

Narratives, Politics and Myths in American Journalism Movies

Barışkan Ünal, Dr., E-posta: bariskan_unal@hotmail.com

Anahtar Kelimeler:

Gazeteci, Sinema, Mit, Söylem, Spotlight, Truth, Nightcrawler.

Öz

Amerikan sinemasında 1930'lardan bu yana gazeteci karakterlerine sıklıkla rastlanılırken, bu filmlerle bir yandan özgür basın miti kurulmakta, ayrıca basının iktidar ve toplumla sıkı sıkıya ilişkisi nedeniyle filmler aracılığıyla toplumsal ve siyasal söylemler inşa edilmektedir. Bu çalışmada, sinemada son dönemde inşa edilen özgür basın, Amerikan demokrasisi mitleriyle filmlerin dönemlerine dair içgörülerini ve öngörülerini teşhis edebilmek açısından 2010'dan sonra gösterime giren *Spotlight*, *Truth* ve *Nightcrawler* filmleri incelendi. *Spotlight* kahramanın zaferi, *Truth* kahramanın yenilgisi, *Nightcrawler* ise kötü adamın yükselmesi üzerine kurulu olduğundan Shock'un Birleşik Anlatı Teorisi temel alındı. Bu teoride filmlerde farklı sonlarla toplumsal değerlerin pekiştirildiği veya aksine değişimlerin önerildiği belirtilirken, filmlerin bu yöndeki söylemlerini belirleyebilmek açısından da Kellner'in teşhise yönelik eleştirisinden yararlanıldı. Bunların sonucunda, filmlerin farklı anlatı yapılarıyla basına ve dönemlerine dair belirli sorgulamalar ve eleştiriler getirdiği, öngörüler sunduğu, dönemlerinin siyasal liderlerinden etkilenebildikleri (Barack Obama) veya gelecek yeni lideri (Donald Trump) karakter yaratımında öngörebildikleri tespit edildi. Farklı anlatı yapılarına rağmen filmlerin hepsinde özgür basın miti inşa edilirken, mitin özellikle basının hakikati arama ilkesi ve bağımsızlık temelinde yüceltildiği, bu mitlerin de Amerikan demokrasisi mitine hizmet ettiği görüldü.

Keywords:

Journalist, Cinema, Myth, Diagnostic Critique, Spotlight, Truth, Nightcrawler.

Abstract

While cinema depicts journalist since the 1930s, films on journalism establish and reinforce the free press myth, and also reflect tendencies of their society in its discourse. In this perspective, we have chosen *Spotlight* since its protagonists have a victory; *Truth* due to its heroine has a defeat; and *Nightcrawler*, in which the villain has a victory. In the study, to look at the free myth on journalism and to designate films insights on social and political situations at a given point in history, protagonists and narratives were analyzed according to Schock's The United Theory of Narrative and diagnostic critique of Douglas Kellner. In the analysis, we have seen that movies reinforce the free press and American democracy myths through all type journalists and narratives. Besides, these films appear to reflect their period's desire, fear, and conflicts, and also inspired by the leaders of their period (Barack Obama) or predict the future leaders (Donald Trump). In conclusion, the analysis shows that films about journalism reinforce the free press myth, and also represent their period's tendencies, conflicts, and crises and have some prediction about the future, and give messages to the society

*: Bu makale, "Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı" (504394) adlı doktora tezinin bir bölümünden geliştirilmiştir.

Giriş

Her toplumda basın hakkındaki olumlu ve olumsuz yargıların bir kısmı tarihten ve basının kamuoyu nezdinde kendi oluşturduğu imajlardan kaynaklanırken, bir kısmı da farklı kaynaklarda tekrarlanan basın imgesine dayanmaktadır. 1930'lardan günümüze dramadan komediye, gerilimden aksiyona, hemen hemen her film türünde gazeteci karakterleri inşa ettiği dikkate alındığında Hollywood'un da bu süreçte önemli yer tuttuğu görülmektedir. Nitekim filmlerdeki gazeteci imajlarını inceleyen sınırlı sayıdaki araştırmacıdan Ehrlich ve Saltzman (2015: y¹.79), çok az kişinin haber merkezini görebilmesine veya haber takip sürecine şahit olabilmesine rağmen halkın çoğunluğunun zihinlerinde bunlara dair önemli imgeler ve fikirler bulunduğuna işaret ederek, bunların daha çok kitaplardan, filmlerden ve televizyon programlarından geldiğini vurgular. Dahası Saltzman, kamuoyunun hafızasının gerçek ile gerçek olmayan arasında çok nadir ayırım yaptığını, bu nedenle film ile gerçek hayattaki basın imajının girift şekilde zihinlerde yer edindiğini savunur (2005: 2). Thomas Zynda da çalışma şeklinin ayrıntılarıyla bilinmemesi ve mesleğe bir tür "gizem" katılması sonucu basının Hollywood tarafından ilginç bir meslek olarak görüldüğünü, basının kendi kendini fazla anlatmaması dolayısıyla da "kamunun basına yönelik imajında asıl tekele Hollywood'un sahip" (1979: 17) olduğunu söyler. Dolayısıyla, kamuoyunda basına yönelik olumlu veya olumsuz düşüncelerin altında sinemadaki basın imgesinin de etkisi yadsınamaz (Ehrlich ve Saltzman, 2015: y.79, 460; Loren Ghiglione ve Saltzman, 2005: 1-2). Bu noktada, demokrasinin işleyişinde "dördüncü kuvvet" olarak kamusal önem taşıyan basın hakkında sinemanın nasıl bir "görme ve deneyimleme biçimi" (Kellner, 2013: 29) ürettiği, "Hollywood tekelindeki imaj"ın ne olduğu, basın konusunda hangi mitler inşa edildiği incelenmesi gereken ilginç bir konudur.

Sinema tarihinde basın 1930'lardan bu yana kayda değer oranda (IJPC Database, 2016) sinemanın konusu olmasına rağmen basının imajı ile filmler arasındaki bu önemli ilişkiye ve filmlerde basının sunumuna yönelik gerek ABD gerek dünya genelinde çok az sayıda akademik çalışma yapıldığı dikkati çekmektedir. Bu bağlamda çalışma, konuya katkı getirerek sinemada basına dair mitleri, buradan yola çıkarak da bu tür filmlerin sektörel, toplumsal ve siyasal söylemlerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu bağlamda çalışmada, önce kısaca ABD'de basının nasıl konumlandırıldığına bakılmakta, ardından Amerikan sinemasında gazetecilik filmleri ile inşa edilen mitlere yönelik literatür taramasına yer verilmekte, çalışmanın yöntemi ve kapsamı üzerinde durulduktan sonra da kurulan mitler ve söylemler son dönemki filmler üzerinden incelenmektedir.

Amerikan Toplumunda Basın

Amerikalıların İngilizlere karşı bağımsızlık savaşında basının yadsınamaz etkisi, ABD'nin kuruluşunda basının özgürlüğünün anayasal güvenceye alınmasını sağlar. Basın ise bir yandan Pentagon Belgeleri, Watergate skandalı gibi tarihsel haberlerle ülkede demokrasinin işlenmesi ve gerçeklerin ortaya çıkarılması için önemini ve dördüncü kuvvet fonksiyonunu ortaya koyarak halkın saygısını kazanırken, diğer yandan geçmişte sarı

1 Kitap, Amazon Kindle'dan okunmuş olup "y." "yer (location)" olarak ilgili kısmın dijital kitap içindeki yerine işaret etmektedir. Kitap 256 sayfa olup, y. karşılığı 6567'dir. O nedenle alıntılarda yer aralıkları daha geniş görülebilmektedir.

basın haberliği, günümüzde de Irak işgalindeki rolü gibi birçok yalan haber skandalları ve partizan tutumuyla halkın şüphesi ve güvensizliğini de üzerine çeker.

Bu zıtlıklarla bağlantılı olarak ABD’de halkın basına yönelik bakışında da yıllar içindeki dönüşümler dikkati çeker. Ülkede 20. yüzyılın ortalarında en güvenilen kurumlarından biri medyadır. 1956 yılındaki araştırmada halkın yüzde 66’sı medyaya güvenini dile getirirken, 1964’te yapılan anket kamuoyunun yüzde 71’inin basını adil bulunduğunu gösterir (Ladd, 2010: 1). Hatta Ladd’a göre, o dönemlerde ülkenin en fazla saygı duyulan kişilerinin başında gazeteciler gelir. 1972’deki ankete göre Amerikalılar, o dönem tanınmış tüm isimler arasında en fazla güveni yüzde 72 oranla CBS akşam haberlerinin sunucusu Walter Cronkite için gösterir (2010: 88). Ancak son dönemde ülkede yapılan anketler ve araştırmalar, halkın medyaya şüpheciliğinin giderek arttığını ortaya koyar. Gallup’un 2015’teki anketinin sonuçlarına göre, 10 Amerikalıdan sadece 4’ü medyaya güvenmektedir. Media Insight Project’in 2016’da yayımladığı araştırmasında da Amerikalıların sadece yüzde 6’sı medyaya “çok güvendiğini” ifade eder. Bu, ülkede şu ana kadar medyanın karşı karşıya kaldığı en kötü güven oranı olarak gösterilmektedir. Bu durum birçok Amerikalının, basının, ABD’nin kuruluşundan bu yana gösterilen ideali olarak daima otoriteyi gözetleyen ve kendilerine enformasyon sağlayan özgür ve tarafsız kurum olmasını isterken diğer yandan basına yönelik derin güvensizlikler beslediğini ortaya koyar.

Medya yapılanması açısından bakıldığında ise basının konumu ülkeden ülkeye veya bölgeden bölgeye farklılık gösterdiğinden farklı medya modelleri ortaya çıkmaktadır. Bu konuda dört normatif model “Otoriter Basın Teorisi”, “Liberal Basın Teorisi”, “Sosyal Sorumluluk Teorisi” ve “Sovyet Medyası Teorisi” olarak sıralanabilir. Bunun yanında McQuail (2005) biraz daha farklı bir dört model ortaya koyar: “Liberal çoğulcu veya pazar modeli”, “sosyal sorumluluk veya kamu çıkarı modeli”, “profesyonel model” ve “alternatif medya modeli”. Hallin ve Mancini (2004) ise üç modelden bahseder: Akdeniz ülkelerindeki “Kutuplaşmış çoğulcu model” kuzey ve merkez Avrupa’daki “demokratik korporatist model” ve Kuzey Atlantik ülkelerindeki “liberal model”.

ABD basını genelde “liberal model” içinde konumlandırılmaktadır. Liberal öğretinin öncülleri üzerine temellenen bu modern devlet anlayışında basın, tarihsel süreçte kamusal iletişim alanını devletin denetim ve müdahalesinden kurtarma noktasında verilen mücadelelerden sonra dördüncü güç olarak demokrasi sahnesindeki yerini alır (Uzun, 2015: 131). Güçler ayrılığı ilkesine uygun olarak yasama, yürütme ve yargı erkleri arasındaki denge arayışından doğan bu kuramda basın, hükümet üzerinde gözlemci gibi çalışarak vatandaşların temel sorunlar hakkında yargıda bulunmaları noktasında gerekli bilgi ve haberi sağlarken, aynı zamanda vatandaşları farklı görüşlerin varlığından haberdar eden forum işlevi görerek demokrasinin çok sesliliğine katkı sağlar (2015: 132). Bu bağlamda Inal’a göre liberal modelde basının görevi “watchdog (gözlemci)” olarak hükümet uygulamalarını denetlemek ve halkı gelişmeler hakkında bilgilendirmektir ve “baskı gruplarına dayanan çoğulcu demokrasilerde farklı çıkarların bir araya gelerek örgütlenmesinde de baskı gruplarının seslerini duyurmasında da basın vazgeçilmez kanaldır” (1996: 15).

Hallin ve Mancini'ye göre, liberal model, genel olarak “normatif ideal” olarak gösterilse de kendi içinde birçok gerilimleri ve zıtlıkları barındırır. 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).

Ayrıca Johan Galtung (1999) basının devlet, sermaye ve sivil toplum olmak üzere üç sütun arasında “gidip geldiğini” belirtir. Nordenstreng (2006) de 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. Bunun yanında Nordenstreng, toplumda üstlendiği role göre medya yapılanmasının farklılık gösterdiğine işaret ederken, Clifford Christians bir yanda baskın siyasi/ekonomik güçler diğer yanda vatandaşlarla ilişkisi bağlamında basının rolünü şu dört kategoriye ayırır: İktidarı “gözlemlemek”, sivil topluma hizmet noktasında “kolaylaştırıcı” olmak, siyasi sistemi sorgulamada “radikal” olmak ve devlet ile diğer iktidar kurumlarına hizmette “işbirlikçi” olmak (aktaran Nordenstreng, 2006). Lule ise bu rolleri şu altı başlıkta 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 basın ana rolü olaylar, etkinlikler ve fikirler için “eşik bekçiliği” yapmaktır. Bu yaklaşıma göre haberler belki insanlara ne düşünmesi gerektiğini söyleyemez ama ne hakkında düşünmesi gerektiği söyler.

- Kamuoyunun fikirleri hakkında bilgi vermek: Bu yaklaşıma göre basın çoğu zaman kamuoyunu eğitmek ve onları bilgilendirmek içindir ki vatandaşlar sorumlu kararlar versinler.

- Kamusal tartışmaları canlandırmak: Basın kamuoyunu yönlendiremez ama kamusal tartışmaları canlandırabilir.

- Sosyal dramaları canlandırmak: Sosyal dramalarla her gün sosyal düzen kurulur. Bu görüşe göre, basın öncelikli rolü sosyal düzeni devam ettirmek için sosyal dramalar sunmaktır.

Basının toplumdaki rolü bağlamında ayrıca, ABD’de gazetecilikle ilgili ortaya konulan gazetecilik ilkelerine genel anlamda bakmak yararlı olacaktır. Bu noktadaki yerleşik anlayışta en önemli ilkelerin nesnellik, gerçeklere dayalı olmak (factual), tarafsızlık ve dengelilik olarak gösterildiğini belirten İnal, “Nesnellik ilkesi ‘değer yargılarından arınmış bir gazeteci’ metaforunu üretir. Diğer yandan tarafsız olmak demek gazetecinin ‘haber metninde’ kendi görüşlerini açık dille yazmaması gerektiğine işaret eder. Hackett’in de belirttiği gibi dengelilik, ‘nesnel’ ve ‘tarafsız’ haberciliğin garantör ilkesidir” ifadesini kullanır (1996: 15-16, 21). ABD’de 1909’dan bu yana en öncü kuruluş olan Profesyonel Gazeteciler Toplumu Üyeleri Derneğinin (Member of the Society of Professional Journalists-SPJ), ilki 1926’da 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 gazetecilik prensipleri hazırlanmıştır. Amerikan Basın Birliği (American Press Association-APA), uzun araştırmalar sonucu İlgili Gazeteciler Komitesi’nin ortaya koyduğu dokuz temel gazetecilik ilkesini şöyle belirtir:

Gazetecinin birinci yükümlülüğü gerçeklere yöneliktir. Gazetecinin birinci bağlılığı vatandaşlardır. Gazeteciliğin temeli teyit etme disiplinine dayanır. Gazeteciliği yürütenler, haberlerini yaptıkları kişi/kurumlardan bağımsız kalmalıdır. Gücün/İktidarın bağımsız gözlemcisi olarak hizmet etmelidir. Kamusal tartışma ve uzlaşma için forum sağlamalıdır. Haberleri çok önemli ve bağlantılı kılmalıdır. Haberleri kapsayıcı ve orantılı hazırlamalıdır. Gazetecilerin bireysel adalet duygusuna/vicdanına izin verilmelidir.

Ayrıca, Etik Gazetecilik Ağı (Ethical Journalism Network) şu beş ilkeyi ortaya koymaktadır: “Gerçeklik ve doğruluk, bağımsızlık, adillik ve tarafsızlık, insanlık, sorumluluk”.

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). Dolayısıyla, özellikle liberal modelde ve gazetecilik etik kuralları bağlamında basın en önemli ve en öncelikli sorumluluğunun gerçeklerin peşinde koşarak ve iktidarlar karşısında bağımsız gözlemci kalarak kamuya hizmet etmek olduğu görülmektedir. Sinemada da ülkede yıllardır tartışılan ve ortaya konulan bu temellerden yola çıkılarak basının konumlandırılması önemli yer tutar.

Amerikan Sinemasında Basın ve “Özgür Basın” Miti

Hollywood’da ana karakteri gazeteci, ana konusu basın olan ilk film *The Front Page*’tir (*Ön Sayfa*, Lewis Milestone, 1931). Bu yapım sadece ilk gazetecilik filmi örneği olmakla kalmaz, haber için her şeyi yapan, etik değerleri bulunmayan, alaycı, neşeli, yalan söyleyen, sansasyonel gazeteci imajıyla sonraki dönemlerdeki gazeteci karakterleri ve basın sunumu için önemli model oluşturur (Good, 1989; Ehrlich, 2004; Ehrlich ve Saltzman, 2015). Hollywood’un, gazetecileri herhangi bir film içerisine rahatlıkla yerleştirebileceklerini fark etmesiyle de sonraki yıllarda romantik aşk filmlerinden dramalara, komedi yapımlarından korku filmlerine, birçok türde ister ana ister yardımcı karakter isterse figüran olsun gazeteci karakterine rastlanmaya başlanır.

Sinemada tarihsel süreçte bir yandan *The Front Page*’in devamı şeklinde gazeteci tiplmesi ve basın sunumu devam ederken, bir yandan da 1940’lardan itibaren basının gücünün sorgulanmasına yönelik filmler de devreye girer. Bu noktada ilk önemli filmlerden biri, basında sermayenin gücüne keskin eleştiri getiren *Citizen Kane* (*Vatandaş Kane*, Orson Welles, 1941) olur. Televizyon yayıncılığının başlamasıyla habercilik ile reyting kaygılarına çok eleştirel bakan *Network* (*Şebeke*, Sidney Lumet, 1976) gibi önemli filmler görülür. Gerçek gazetecilerin sinemanın konusu haline gelmesi ise ABD’de *Washington Post* muhabirleri Carl Bernstein ve Bob Woodward’ın Watergate skandalını ortaya çıkarma sürecini anlatan *All President’s Men* (*Başkanın Tüm Adamları*, Alan J. Pakula, 1976) ile başlar. 1980’lere gelindiğinde, daha önceki on yıllara göre doğrudan gazetecilik mesleğini ele alan filmlerde artış görülürken, bu ivme 1990’larda devam eder. 2000’lere

gelindiğinde, sinemada gazetecilik filmlerinde önemli yükseliş olur². Özellikle ana konusu gazetecilik olan filmlerin daha çok toplumsal konuları ve basın-iktidar-sermaye ilişkilerini ele aldığı görülür. Tüm bu tarihsel süreçte, filmlerde ister basın yüceltilsin isterse eleştirilsin ortak bazı özellikler ise dikkati çekmektedir ki bunlar da “özgür basın” mitinde bulunmaktadır.

Yüzyıllardır toplumların ayrılmaz parçası mitler üzerine önemli araştırmaları bulunan Campbell, “yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde ve tüm çağlarda insana ait mitler” türetildiğini ve bu mitlerin “insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağı”nı oluşturduğunu belirtir (2010: 13). Slotkin (2005) de 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 bunları gerçek hayat krizlerine ve siyasi durumlara yanıt için kullandığını ifade eder (2005: 222-230). Lule mitlerin, “insan yaşamına dair örnek teşkil eden modeller sunmak için arketip figürler ve formlardan oluşan kutsal sosyal hikayeler” olduğunu söyler (2001: 15). Dolayısıyla, toplumsal işleyişin sürmesi ve kuralların devamı için insanlara yapılması gerekenler veya yasaklar konusunda anekdotlar sunan mitler, “kültürün altında yatan tansiyonları yumuşatma, böylece her şeyin büyük oranda olduğu gibi kalmasını sağlama” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: y.378) yönünde toplumsal uzlaşmayı önerir. Bu yönüyle çoğu zaman mitler, mevcut sistem ve statükonun devamı işlevini yürütür, toplumsal kuralları ve değerleri hatırlatır.

Geçmişte sözlü ve yazılı masallar ve hikayeler üzerinden devam eden mitin artık ana araçlarından biri de sözlü ve görsel anlatı sunan sinemadır. Good, film yapımının “aslında mit oluşturma” olduğuna işaret ederken (1989: 3), Ehrlich ve Saltzman filmlerin “kolektif hafızanın korunması ve çatışmalarında güçlü araçlar”dan olduğunu belirtir (2015: y.843). Mitlerin de yardımıyla filmler, bireyler için “dünyanın ve toplumun ne olduğu veya olması gerektiği yönünde değerleri şekillendirir, normları betimler, idealize figürleri yaratır ve aynı zamanda kolektif olarak hissedilen bastırılmışlık, korku ve heyecan gibi duyguları” (Ryan, 2015: 86-87) sunar. Filmler, inşa ettiği mitlerle “gerçek problemlere metaforik çözümler bulur” (Weales, 1985: 184) ve “çelişen umutlar ile kaygılar arasında aracılık yapar” (Ehrlich, 2004: 179). Dolayısıyla sinema güçlü bir mit yaratma ve miti ebedileştirme aracı olarak karşımızda durmaktadır.

Mitlerle ilgili en dikkati çeken unsur, hangi kültür veya döneme ait olursa olsun benzer hikayelerle benzer idealleri sunarken benzer ve hatta aynı arketip karakterler kullanmasıdır (Lule, 2001). Bu noktada Ray’e göre Hollywood filmleri kahraman ve

² Bu filmlerden bazıları: *Almost Famous* (Şöhrete İlk Adım, Cameron Crowe, 2000), *Shattered Glass* (Asılsız Haber, Bill Ray, 2003), *Veronica Guerin* (Ejderin Peşinde, Joel Schumacher, 2003), *Anchorman: The Legend of Ron Burgundy* (Adam McKay, 2004), *Good Night Good Luck* (İyi Geceler İyi Şanslar, George Clooney, 2005), *Resurrecting the Camp* (Şampiyonun Dirilişi, Ron Lurie, 2007), *Zodiac* (David Fincher, 2007), *The Hunting Party* (Av Partisi, Richard Shepard, 2007), *Frost-Nixon* (Ron Howard, 2008), *Nothing but the Truth* (Gizli Gerçekler, Ron Lurie, 2008), *State of Play* (Devlet Oyunları, Kevin MacDonal, 2009), *The Soloist* (Virtüöz, Joe Wright, 2009), *The Girl With Dragon Tattoo* (Ejderha Dövmeli Kız, David Fincher, 2011), *The Company You Keep* (Geçmişin Sırları, Robert Redford, 2012), *Anchorman: Legend Continues* (Adam McKay, 2013), *Kill The Messenger* (Elçiyi Öldür, Michael Guesta, 2014), *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), *True Story* (Gerçek Hikâye, Rupert Goold, 2015), *Spotlight* (Tom McCarthy, 2015), *Truth* (James Vanderbilt, 2015), *The Post* (Steven Spielberg, 2017), *Shock and Awe* (Rob Reiner, 2017).

kötü adam arketiplerini sunar (1985: 58). Gazeteciliğe dair filmleri inceleyen yazarlar da gazeteciler için “dürüst kahramanlar veya yabancı ve kötü adam”, basın için de “sıradan insanın savunucusu” veya “iktidar açılığındaki makinenin yozlaşmış aracı” inşalarıyla aynı kahraman-kötü adam zıtlığının kurulduğunu belirtir (Good, 1989; Ehrlich ve Saltzman, 2015; Ehrlich, 2004). Filmlerde kahraman gazeteciler, “kamu çıkarı için ne gerekiyorsa yapabilen”, sonunda iyiliğin ve kamu çıkarlarının üstün gelmesini sağlayan, “güçlerini daha büyük iyilik için kullanan gazeteciler” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: y.1844, 1916) olarak gösterilir. Kamu çıkarına göre hareket etmeyen kötü gazeteciler ise “asi ve şımarık olarak günahları nedeniyle” günün sonunda cezalandırılan gazetecilerdir (2015: y.1310).

Gazetecilikteki çatışmaları ve gerilimleri bu şekilde kahraman ve kötü adamlar üzerinden ele alan filmler, çoğu zaman bu çatışmaları gazeteciliğin iyi yapılmasına bağlayarak, kurumun Amerikan yaşamı ve demokrasisi için hayati önemde olduğu yönünde çözüme kavuşturur (Ehrlich, 2004: 2). Böylelikle kahraman gazeteci üzerinden gerçek basına doğru gazeteciliğin temel kural ve ilkeleri hatırlatılırken, topluma da ideal modeller sunulur. Kötü gazetecilerle de mitlerin işlevlerine uygun olarak yoldan sapanların cezalandırılacağı gösterilerek, sektörel ve toplumsal konsensüs yeniden teyit edilir (Lule, 2001: 23). Başka bir ifadeyle filmlerde kahraman gazeteciyle “gazetecilerin kamunun doğrucu Davut’u ve gözlemcisi” ile “kamunun ve halkın koruyucuları” (Ehrlich, 2004: 179) olduğu miti inşa edilirken, kötü gazeteciyle de basının “kendi kalıplarını çok aşmaması veya masum bireylere yönelik fazla tehdit oluşturmaması gerektiği” (2004: 161) vurgulanarak, yine doğru gazeteciliğe dair mitler olumlanır (2004: 9; 2006: 501).

Dolayısıyla ister kahraman-kötü adam, ister ideal-yozlaşmış basın inşaları olsun, filmlerde basının ana görevinin gerçeklerin peşinde koşmak olduğu ve kamu çıkarları için bağımsız gözlemci kalması gerektiği vurgusuyla, günün sonunda aslında tek bir genel mit kurulur: Bu da “basının toplumun gözlemcisi ve vatandaşların bilgilendirilmesinde hayati kaynak olduğu olduğu”na (Ehrlich ve Saltzman, 2015: y. 398, 3419) yönelik özgür basın mitidir. Ehrlich ve Saltzman, “Bu betimlemeler, liberal gazeteciliğin meşrulaştırılması mitini ortaya çıkarır. Bu da demokraside vatandaşlar olarak, diğer mit sistemleri gibi bizi birleştiren haberin nasıl işlediğine yönelik ortak değerler ve fikirlerdir” der (2015: y.91-98). Özgür basın miti, basının “kamuoyunun sözcüsü” olarak kültürel otoritesinin devamına yardım eder (Zelizer’den aktaran Ehrlich ve Saltzman, 2015: y.404).

Ayakta kalan ve vatandaşların bilgilendirmesinde hayati kaynak olan özgür basın aynı zamanda Amerikan demokrasisi mitine hizmet eder. Dolayısıyla özgür basın miti, basınla olduğu kadar Amerikan demokrasisi mitiyle de bağlantılıdır. Zynda’ya (1979) göre filmlerde gazeteciler, basına dair karşıtlıkların yanı sıra daha genel söylemde aydınlık-karanlık, adalet-adaletsizlik, bireysellik-toplumsallık karşıtlıklarını kurar. Bu noktada gazetecilerin hırslı kimliği, seyircinin kendi çelişkili değer ve davranışlarını yansıtırken, seyircinin yaşadığı gerilimlere de karşılık bulur, onları yumuşatır veya çözüm sunar (Good, 1989: 25). Gazeteciliğe dair mitlerin, sadece bireysel kazançlara değil, demokrasinin doğru şekilde işlemesine yardım ettiğini belirten Ehrlich de filmlerle, kişisel ve profesyonel rollerin uzlaşabileceği, kamu yararı ile kar elde etmenin el ele gidebileceği, objektif bilimsel metotların gerçeği ortaya çıkarabileceği ve demokrasinin işleyebileceği şeklinde mitlerin inşa edildiğini kaydeder (2004: 12). Ehrlich’e göre

“filmler, özgür basın ile özgür vatandaş olgusunun birbirinden ayıramayacağını vurgular” (2004: 180). Böylelikle Amerikan demokrasisi fikrine de hizmet 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: y.895). Bu açılardan gazetecilik filmleri üzerinden topluma yönelik özgür vatandaş, özgür Amerika ve Amerikan demokrasisinin “eşsizliği” gibi söylemler de kurulduğu görülmektedir.

Özetle sinemada basın, gerilimleriyle ve çatışmalarıyla seyircinin karşısına çıkarken, gazetecilikle ilgili filmlerde bir yandan mesleğe bir yandan da genel anlamda topluma dair mitler inşa edilmektedir. Bu noktada Hollywood gazetecilik filmleriyle daha çok özgür basın miti ve Amerikan demokrasisi mitlerini tekrarlamakta ve pekiştirmektedir. Bunların ise son dönemki filmlerde aynen devam edip etmediği, belirli kırılmalar görülüp görülmediği önem taşımaktadır.

Yöntem Üzerine

Literatürde gazetecilik filmleri özelinde çok az sayıda kitap, makale ve tez bulunmakta³, çalışmaların çoğunluğunda da 2010’dan sonraki filmler, özellikle de son yıllardaki yapımlar yer almamaktadır. Ayrıca bu çalışmalar, literatür bölümünde değinildiği gibi özgür basın mitine odaklanmakla birlikte bu miti daha çok kahraman-kötü adam ikiliği üzerinde ele almakta ve nitel yöntemde karakter analizine odaklanmakta, filmlerdeki anlatı yapısı ve sinematografik temsiller yoluyla bu mitin inşası ile daha genel anlamda filmlerin dönemleriyle bağları ve öngörülerıyla ilgili teşhisler kapsam dışı kalmaktadır. Bu noktada makalede, iki aşamalı olarak, birincisinde filmlerde karakter ve olay örgüsü üzerinden nasıl bir anlatı yapısı sunulduğu, bu anlatı yapısının bağlamsal olarak dönemleriyle ilişkileri ve bu noktada filmlerin söylemleri ve mesajları, ikinci aşamada da filmlerde özgür basın ve Amerikan demokrasisi miti inşasının nasıl ve hangi temelde yapıldığı ele alınmaktadır. Böylelikle gazetecilik filmlerine dair daha kapsayıcı bakış açısının getirilebilmesi hedeflenmektedir.

Makalede, konuları doğrudan gazetecilik olması ile aynı dönemde gösterime girmelerine rağmen farklı gazeteci temsili sunmaları açısından *Spotlight*⁴ (Tom McCarthy, 2015) (kahramanın zaferi), *Truth* (James Vanderbilt, 2015) (kahramanın yenilgisi) ve *Nightcrawler*⁵ (Dan Gilroy, 2014) (anti-kahramanın zaferi) filmleri incelenmektedir.

Çalışmada, nitel yöntem altında “toplumsal değerlerin, gücün ve fikirlerin nasıl ortaya çıktığını, devam ettirildiğini, paylaşıldığını ve çatıştığını araştıran” (Gür, 2013: 189, 192) söylem analizi kullanılmaktadır. Söylem analizinde metindeki görsel, sözel, örtük ya da doğrudan ortaya konan arketipler, mitler, ideolojiler ve onların kodlarına bakılmaktadır. Söylem analizi bağlamında, görsel ve sözel metnin, sosyal, kültürel ve

3 Az sayıdaki yazarlardan bazıları: Barris, Ness, Good, McNair, Ghiglione, Ehrlich, Saltzman. Türkiye’de ise sadece Sağnak’ın 2010 basımı “Amca Size Gazeteci Diyebilir miyim?: Türk Sinemasında Gazeteci Figürü” eseri bulunmaktadır.

4 2016’da En İyi Film ve En İyi Orijinal Senaryo dalında Oscar ödülü kazanan film, 2001’de gazetenin Spotlight adlı araştırma ekibinin kiliselerdeki cinsel istismarlar skandalını belgeleyen yazı dizisini anlatmaktadır.

5 Film 2015’te en özgün senaryo dalında Oscar adayı oldu.

tarihsel bağlamları açısından açık ve alttaki anlamları, fikir ve ideolojileri (Dijk, 1991: 110-111) çıkarılarak görsel ve sözel metinlerin “neyle ilgili olduğu, ne anlama geldiği ve ne gibi imaları barındırdığı” (1991: 111) sorularına yanıt aranmaktadır.

Filmler Hollywood’un klasik anlatı⁶ yapısına sahiptir. Ancak karakter konumlamaları, olay örgüsü ve filmin sonunun bağlanma şekli açısından bu filmlerden ikisi (*Truth* ve *Nightcrawler*), literatür bölümünde değinilen yapıdaki klasik kahramanın zaferi, kötü adamın yıkımı şeklindeki mit yapısını kırmaktadır. Bu nedenle filmler ana karakter ve olay örgüsü bağlamında literatürdeki konumlandırmalardan da yararlanılarak Schock’un (2015) Birleşik Anlatı Teorisi olarak adlandırdığı dört yeni anlatı modeli çerçevesinde incelenmektedir.

Schock, Hollywood filmleri için sinematik hikaye anlatıcılığında parçalar değil bütünsel bakış açısından senaryo, karakter ve tema gibi unsurları bir araya getirecek ve sadece iyilerin kazandığı, kötülerin cezalandırıldığı anlatısının ötesindeki diğer anlatıları da kapsayabilecek Birleşik Anlatı Teorisi şeklinde yeni bir anlatı metodu önerir. Bu noktada yazar klasik anlatıları “Onurlandırıcı/Yüceltici (celebratory) Anlatı”, “Uyarıcı/İkaz Edici (Cautionary) Anlatı”, “Trajik (tragic) Anlatı” ve “Sinik (cynical) Anlatı” şeklinde kategorileştirir.

Schock (2017), en yaygın anlatı “Onurlandırıcı/Yüceltici (celebratory) Anlatı”nın, belirli değerler, davranış kalıpları ve inançların yüceltilmesi ile bunlara sahip olmanın karakterleri nasıl ödüle götürebildiği üzerine kurulduğunu belirtir. Bu anlatıda, dramatik durumun içine sokulan kahraman bundan ancak “negatif” özelliklerinden vazgeçmesi halinde kurtulabileceğini keşfeder ve böylece olumsuz özellikler yerini daha “erdemli” niteliklere bırakır. Schock, “Bu olumlu dönüşüm, kahramanın, engellerin aşılması ve başarının elde edilmesi noktasında gerekli daha bilge ve daha ‘kahramanca’ kararlar almasını sağlar” ifadesini kullanır. Buna karşın “Uyarıcı/İkaz Edici (Cautionary) Anlatı” ilkinin tam tersini temsil eder. Bu anlatıda, “zararlı” değerler, davranış kalıpları ve inançlara ısrarla tutunmanın karakterleri nasıl mahvettiği vurgulanarak, bunların getirdiği çöküşe yönelik uyarı yapılır. Burada kahraman kendi “olumsuz” özelliklerini öne çıkarmaya devam ederek daha da “kötü”ye dönüşür. Bu edimleri de “aptalca ve yıkıcı” olarak sonunda karakterin yenilmesine ve cezalandırılmasına yol açar.

Schock’a göre (2017) karşıtlık yansıtımlarıyla bu iki anlatı da benzer ideolojik sonlara sahiptir. Bu hikayelerde, toplumun “iyi” olarak değerlendirdikleri olumlanarak ve toplumun “kötü” bulunduğu cezalandırılarak, bireylere kültürel değerlerin önemi hatırlatılır ve mevcut inanış sistemleri güçlendirilir. Bunun yanında sinemanın “ideoloji makinesi” olarak hareket ettiğini belirten Schock, filmlerin sadece toplumun kültürünü yansıtmakla kalmadığını, aynı zamanda aktif olarak toplumsal kurallara, normlara ve beklentilere katkı sağladığını ifade ederek, “Hangi davranışların ödüllendirildiği, hangilerinin cezalandırıldığını gözlemlemeleri sağlanarak izleyiciler, neyin ‘iyi’ veya ‘kötü’, ‘doğru’ veya ‘yanlış’, ‘uygun’ veya ‘uygun düşmeyen’ olduğunu fark etme yönünde eğitilir” der.

6 Topçu’ya göre (2005: 3) sinemada, temeli Aristoteles’in tragedyasına dayanan ve kuralları Griffith tarafından ortaya konan geleneksel (klasik Hollywood) anlatı, düzen, düzenin bozulması, çatışma ve sonunda düzenin yeniden kurulmasına yönelik neden-sonuç ilişkisine göre çizgisel anlatım sunan, ana karakter merkezli anlatı yapısıdır. Olayların çözülmesi ve düzenin yeniden kurulmasıyla seyirci Aristoteles’in *katarsis* dediği rahatlatma ve arınma yaşar.

Ancak Schock, bu iki anlatı yapısının, Hollywood’da özellikle son dönemde artan şekilde kurgulanan, karakterin “iyi” ve “kahramanca” davranışa da yenildiği veya cezalandırıldığı ya da kınanan ve onaylanmayan davranışları bulunan karakterlerin başarılar elde ettiği anlatıları açıklamada eksik kaldığını kaydeder. Bu noktada Schock ilk durumları “Trajik (Tragic) Anlatı”, ikinci durumları “Sinik Anlatı” olarak tanımlar. Bu tür hikayelerin sonlarının ilk bakışta ters-yüz edici bulunduğunu ve yapıcı görünmediğini, hatta bu anlatıların toplum için tehlikeli olduğu yorumları yapıldığını dile getiren Schock, şu değerlendirmede bulunur:

Aslında, uzlaşım sal Hollywood hikaye anlatıcılığı ideolojik amaçlara iki yönlü -hatta zaman zaman karşıt şekilde- hizmet eder. Filmler, ödüllendirme ve cezalandırma sistemleriyle mevcut değer ve inanışları güçlendirebilir. Ama aynı zamanda filmler karşıt şekilde, bu tür beklentilere zıtlık yaratan sonuçlarıyla bu sosyal normları ve inanışları eleştirebilir ve sorgulayabilir. Bu altüst etme anlayışıyla hikayeler, egemen davranışlara meydan okur ve sosyal değişime ihtiyaç olduğu önermesinde bulunur.

Bu noktada Trajik ve Sinik anlatıların izleyicilerin beklenti, peşin hüküm ve eğilimlerine meydan okuduğunu belirten Schock, “Kısacası bu filmler gerçeğin bizim istediğimiz veya bize öğretilen gibi olmadığını ima eder. Dahası, beklentileri tersine çevirerek Trajik ve Sinik anlatılar, egemen görüşleri sorgular, yanlış inançları ortaya çıkarır veya dünyamızın bize telkin ettiğini uygulamakta başarısız kaldığını ortaya koyar” der.

Anlatıların ortaya koyduğu sorgulamaları ve eleştirilerini teşhis etmek ise filmlerin dönemleriyle bağlantılarını incelemeyi önemli kılar ki, bu noktada Kellner’in teşhise yönelik eleştiri yönteminden de yararlanmak gerekmektedir. 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 dir” ifadesini kullanır (2010: 38). Dolayısıyla Kellner’a göre filmler, belli 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. Metin-bağlam diyalektiği içeren bu yöntemde filmler toplumsal ve tarihsel bağlamıyla bağlantılı olarak yorumlanmaktadır. Başka bir ifadeyle bugünkü tarihsel dönemle ilgili eleştirel içgörü ve bilgi edinmek için filmlerden yararlanılmaktadır. Bu noktada Kellner, teşhise yönelik eleştiride filmlerin diğer filmlerle sahne bağlantılarına ve ideolojik pozisyonunu nasıl dönüştürdüğüne yönelik “bağlamsal (*contextually*)” yönden; kendi türündeki yerine ve aynı zamanda tarihsel, sosyo-politik ve ekonomik bağlamına yerleştirmeye dönük de “ilişkisel (*relationally*)” yönden analiz edilebileceğini belirtir (1995: 116). Dolayısıyla çalışmada filmlerin anlatılarının dönemleriyle bağlantıları ile içgörü ve öngörülerini anlayabilmek açısından bu yöntemden de yararlanılmaktadır.

Bu bağlamda makalede yanıtı aranacak sorular şöyledir:

- Gazetecilik filmlerinin anlatı yapısının nasıl kurulduğu,
- Bu anlatı yapısının çekildikleri dönemler ile siyasal gelişmeler açısından nasıl içgörüler ve öngörüler sunduğu,

- Filmlerde özgür basın ve Amerikan demokrasisi mitlerinin nasıl inşa edildiği.

Bu çerçevede makalede iki aşamalı olup, ilk aşamada filmlerin anlatı yapısı incelenmekte ve buradan filmlerin çekildikleri dönemlere yönelik toplumsal ve siyasal göndermeleri ile gelecek öngörülerinin teşhisi yapılmaktadır.

İkinci aşamada ise basının “gerçekleri/hakikatı arama” ile “bağımsızlığı/özerkliği” ilkelerinden yola çıkarak filmlerin “özgür basın” mitini nasıl inşa ettiklerine bakılmakta ve bunun Amerikan demokrasisi mitine nasıl hizmet ettiği incelenmektedir.

Spotlight, Truth ve Nightcrawler’da Anlatı Yapısı

Spotlight’ta kahramanlar zafer kazanırken, *Truth*’ta kahraman filmin diegetik dünyasında “kötü adam”, filmin söyleminde ise “kahraman” olarak yenilmekte, *Nightcrawler*’da ise anti kahraman yükselmektedir. Bu farklı anlatı yapıları ve sonuçlarla da filmler belirli söylemler inşa etmektedir.

Onurlandırıcı/Yüceltici Anlatı olarak Spotlight

Spotlight’ta, *Boston Globe* gazetesinin *The New York Times*’a satılmasının ardından gazetede bütçe kesintilerine gidip eleman çıkarması beklenen Miami’den gelen yeni editör Matry Baron (Liev Schreiber), asıl amacının “gazeteyi okuyucular için hayati kılmak” olduğunu belirterek, gazetenin köşe yazısında çıkan Boston’da Geoghan adlı papazın cinsel istismarlarıyla ilgili konunun *Spotlight* adlı gazetenin araştırma ekibince daha derin araştırılmasını ister. Editörleri Robby Robinson (Michael Keaton) ile Sacha Pfeiffer (Rachel Adams), Mike Rezendes (Mark Ruffalo) ve Matt Carroll’dan (Brian d’Archy James) oluşan ekip böylelikle yeni bir sürece girer. Önce Kilise’nin avukatlarının gizlilik anlaşması gereği konuşmak istememesi, kurbanların avukatı Mitch Garabedian’ın (Staney Tucci) da Kilise’nin kendisini “barodan attırmaya çalıştığını” belirterek basından uzak durmasıyla önlerinde zorlu engeller bulan gazeteciler, avukatı ikna ederek, eski arşivleri araştırıp kurbanların derneğine ve dernek başkanı Phil Saviano’ya (Neal Huff) ulaşarak, onların sayesinde cinsel istismar vakalarını araştıran eski papaz Richard Sipe adlı uzmanla görüşerek ve kurbanlarla röportaj yaparak konuyu derinlemesine ele alır. Kilise’nin cinsel istismarda bulunan papazları görevden almak yerine benzer gerekçelerle farklı yerlere yönlendirdiğini arşivdeki atama listelerinden keşfeden gazeteciler, olayın beklediklerinden çok daha büyük olduğunu görür. Ekibin ısrarı ve “tehdidi” üzerine Kilise’nin avukatı Eric Macleish, (Billy Crudup) “kendisinin papazların isimlerini Porter davası sırasında aslında gazeteğe gönderdiği ancak gazetenin haberi gömdüğü ve o dönem arkasında basın olmadan bir şeyler yapamadığı” eleştirisini yöneltmesinin ardından elindeki 45 istismarcı papaz listesini gazeteğe gönderirken, Baron bunu yayınlamanın olayın üzerinin yeniden kapatılmasına neden olacağını belirterek, ekipten işin “sistematikliğini”⁷ göstermesini

7 Baron: “Eğer tepeden aşağı iniyorsa bu olay evet (...) Eğer bunu (45 papazı) yayınlarsak, Porter davasındaki benzer kedi-fare oyununa gireceğiz: Bir sürü gürlütü 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”.

Ben: “Yani Kardinal Law’ın peşinden gideceğiz”

Baron: “Biz sistemin peşinden gideceğiz”.

ister. Bu sırada Macleish'in gönderdiği isimleri geçmişte "gömen" kişinin Robinson olduğu ortaya çıkar. Geoghan davası belgelerinin kamuoyuna açılmasıyla ilgili *Boston Globe* gazetesinin açtığı davayı kazanmasının ardından ise Robinson, rakip gazetelerin konuyu ele alabileceği kaygısıyla hareket edip eldeki bilgileri hemen yayınlamak yerine "sistem"i ortaya çıkarmakta ısrar eder. Gazeteciler, günün sonunda başarıya ulaşarak yıllarca üzeri kapatılan büyük bir skandalı gün yüzüne çıkarır. Kilise'nin temsilcisi olarak Kardinal Law'ın (Len Cario) süreci ve haberi engelleme girişimleri de başarısız olur. Filmin son sahnesinde diğer kurbanların durmaksızın *Spotlight*'ın ofisini aradığı gösterilir. Filmin sonunda çıkan yazılarda da haberin ardından ABD'de ve dünya genelinde skandalların ortaya çıktığı eyalet ve ülkelerin uzun listesi yer alırken, Law'ın ise Roma'da daha yüksek bir pozisyona tayin edildiği yansıtılır.

Spotlight, Schock'un anlatı yapılanması içinde Hollywood'un klasik "Onurlandırıcı/Yüceltici Anlatı"sına oturur. Filmde, mesleğin tüm ilkelerine en üst düzeyde sadık kalan "ideal" gazeteciler, filmin ve ekibin adı gibi gerçeklere "ışık" tutar, hakikatı ortaya çıkarır. Schock'un belirttiği negatif özelliklerin dönüşmesi bağlamında da Robinson, zamanında elit kesime yakınlığı nedeniyle "göremediği" skandalda bu kez en doğru duruşu sergiler. Macleish elindeki istismarcı papaz listesini göndererek, Kilise'nin diğer avukatı Jim Sullivan (Jamey Sheridan) da "sadece işini yaptığı" gerekçesinin arkasına sığınmayı bırakıp istismarcı papaz listesini onaylayarak "negatif" karakter özelliklerini olumluya çevirir. Ancak filmin diegetik dünyasında *Spotlight* bürosunun dinmeyen telefonları imgesiyle hala dışarıda kurbanların bulunduğu; film sonunda çıkan yazılarda da Law'ın daha yüksek pozisyona atandığının gösterilmesiyle "kötü"lerin hala bulunduğu ve yeterli ceza sisteminin olmadığı ima edilerek bu anlatı yapısı yine de kırılır ve seyirciye Onurlandırıcı/Yüceltici Anlatı'nın *katarsisi* yaşatılmaz.

Bu *katarsis* sorunu ise ancak ilişkisel teşhisle filmin çekildiği dönem ve öngörülerini ele alındığında daha iyi anlaşılabilir. Kellner, toplumsal konularla ilgili yapımların "Amerikan halkının belirli tarihsel uğraktaki psikolojik, sosyo-politik ve ideolojik durumuna dair önemli sinemasal yaklaşımlar sundukları"ni belirtir (2013: 35). Ehrlich ve Saltzman'a göre de Hollywood, geçmiş şimdiki zamana dair bir şeyler anlatmak amaçlı kullanır (2015: y.901-909). Filmin çekildiği dönem kiliselerdeki cinsel istismar skandallarının tekrar gündeme taşındığı yıllardır⁸. Yeni Papa Franciscus 2014'te bu konuda "bağışlanma" isteyip bu papazlara "sıfır tolerans" uygulanacağını söylerken, kurbanların derneği SNAP'ın Başkanı David Lorenz, "İnsanlar ancak Vatikan'ın bu suçların üzerini hep örttüğünü görmeye başladıklarında bir geri tepkime olacaktır" (Aljazeera, 2014) ifadesini kullanır. 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, 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 temsil ettiği hatırlandığında, konu seçimi dikkat çekicidir. Oscar kazandığı da dikkate alındığında film, yalnızca konuyu takip edenlerin, günlük gazete okuyanların değil, aynı zamanda dünya genelinde sinema izleyici

8 Papa Franciscus, 2013'te Çocukların Korunmasına ve Cinsel İstismar Kurbanlarıyla İlgilenilmesine yönelik Vatikan Komisyonunu kurdurdu. Birleşmiş Milletler, 2014'te Vatikan'ı kurbanlarından çok kendi ününü ve papazları düşünmekle suçladı.

kitlesinin kiliselerdeki bu skandallara dair gerçekleri görmesine aracılık etmiş, konuyu daha yerel düzeyden ve “günlük haber”den toplumsal ve küresel bir algılamaya çerçevesine oturtmuştur⁹. Gelecek öngörülerini açısından bakıldığında ise hâlâ, bu makalenin yazıldığı tarihte bile Kilise’nin cinsel istismar skandalları devam etmektedir ve film, sonunda ekranda çıkan yazılarla ve seyircide *katarsisi* önleyerek bunun bitmeyen, hala devam eden bir gerçek olduğunu hatırlatır, dönemine dair içgörü sunar.

Trajik Anlatı olarak *Truth*

Mary Mapes’in kendi kitabına dayanan *Truth*, Bush’un Vietnam savaşından kaçmak için 1970’lerde Teksas Ulusal Hava Muhafızları Birliği’nde pilot olarak görev aldığı, buradaki hizmetlerini de yeterince yerine getirmediği iddialarıyla ilgili CBS’nin *60 Dakika* programında yayınlanan belgeler ve sonraki süreci anlatmaktadır. Filmde Mary (Cate Blanchett), Irak’taki hapishanelerde ABD askerlerinin işkence skandallarını ortaya çıkarmasının hemen ardından ülkede başkanlık seçimi sürecinde Bush’a yönelik iddiaları, ekibi ve Dan Rather’la (Robert Redford) ele alır. Ekibin, önce Bush’un o dönem çevresinde olan kişilere ulaşmaya çalışsa da hepsinden “Bush’un iyi bir vatansever” olduğu şeklinde aynı kısa cevapları alır. Eski albay Bill Burkett (Stacy Keach), ölüm tehditleri aldığını da belirterek kaynağının kim olduğunu söylememe şartıyla o dönem Bush’un komutanı merhum Jerry Killian’a ait olduğu belirtilen belgeleri ekibe verir. Belgelerdeki imzanın Killian’ın imzasıyla aynı olduğunu bir uzmanla değerlendiren ekip, başka uzmanlara da belgelerin orijinalliğini sorar. Bu arada Mary, Bush’u orduya kendisinin aldırıldığını belirten eski siyasetçi ve konuyla ilgili birkaç kişiyi daha konuşmaya ikna eder. Ancak haberi beş gün içinde yayına hazırlama kaygısıyla belgelerin orijinalliğini kanıtlama sürecini tamamlamayan ve bu konuda bazı uzmanların uyarılarını dikkate almayan Mary, haber yayınlandıktan sonra belgeler hakkında sorgulamalarla karşılaşır. Konu giderek, özellikle de muhafazakar basın organlarıncı Bush’un ordudaki hizmetlerini yerine getirip getirmemesinden çok Mary ve Dan’ın bireysel olarak hedef alınmasına dönüşürken, kanal da kendini kurtarmak için Mary ve ekibi hakkında Bush’un daha önce çalıştığı şirkete soruşturma komisyonu kurma görevini verir. Bush yönetiminden eski bakanın başkanlığını yürüttüğü komisyon da yine Mary’yi günah keçisi ilan etmek isterken, avukatının istediği gibi evini geçindirebilmek ve çocuğunun geleceğini koruyabilmek için komisyona boyun eğmek yerine Mary en son toplantıda üyelerin tarafgir bakışını ortaya çıkararak ve belgelere dair önemli noktalara işaret ederek önemli bir sorgulama yapar. Seyirci bu sorgulamayla ya belgelerin gerçek olduğu ya da Mary’nin tuzağa düşürüldüğü sorusuyla karşı karşıya kalır. Filmin sonunda Bush yeniden başkan olduğunda Mary ve ekibi işini kaybederken, filmin sonunda çıkan yazılarla da Mary’nin televizyon gazeteciliğine bir daha dönemediği belirtilir. Böylece kahramanın yenilgisiyle izleyici *katarsis* yaşayamaz.

Seyirci filmin diegetik dünyasında (ve aslında gerçek hayatta) Mary’nin, iktidar

9 Film yapıçözümüne uğratıldığında, perdede sadece adlarıyla varlık gösteren yitik papaz imgesiyle seyircinin papazlarla tacizi somut düzlemde özdeşleştirmesinden kaçınılır. Sadece ilk sahnede papaz Geoghan çok kısa karakolda otururken görülür. İkinci olarak Sacha’nın evin kapısında görüştüğü papaz şirin görünümü ve sivil kıyafetiyle dikkati çeker. Bu da filmin Hristiyanlığın kutsallığına, “ebedi inanca” dokunmamaya çalıştığını gösterir ki Mike’in, hâlâ nasıl Katolik olduğunu sorduğu Sipe’in, “Kilise bir kurum, insanlar tarafından inşa edildi. Benim inancım ise ebedi” sözleri bu konuda ilginçtir.

ve diğer basın organlarınınca “Uyarıcı Anlatı” modelinde olduğu gibi “kötü gazeteci” şeklinde cezalandırıldığını izler. Ancak filmin kendisi Schock’un “Trajik Anlatı”sına oturur. Böylelikle film, Mapes’e filmin söylemsel alanında itibarını iade ederken, gerçek hayatta Amerikan halkına, kendilerine sunulan her anlatının “göründüğü gibi” olmadığını ima eder. Film, Trajik Anlatı’nın amacına uygun olarak Schock’un belirttiği gibi “sosyal normları ve inanışları sorgular”; topluma “*truth* (hakikat)” konusunda görülene değil, altındakine bakması, toplumca yaratılan günah keçileri konusuna iktidarların ve anaakımın söylemlerin ötesindeki görmesi önermesinde bulunur.

ABD’de hâlâ tartışmalı olan bu konuda, Mapes ve Rather haberlerinin doğruluğunu savunurken, bazı kesimler Mapes’i eleştirmeye devam etmektedir (The Queenan, 2016; Orr, 2015; Holden, 2015; Travers, 2015). Ayrıca filmin çekildiği dönemde ve şu anda ABD basınında keskin liberal-muhafazakar ayrımlar dikkati çekmektedir. Filmde, siyasi güdümlü hareket eden diğer basın organlarının, hakikat yerine sanal tartışmalara yoğunlaştığına yönelik görüntü düzenlemelerinin (basının metne odaklanmasına, gazetecilerin Mary ve Dan’e saldırır şekilde subjektif sorular yöneltmesine, radyo programında sunucunun Mary’nin liberal olmasına vurgu yapmasına yönelik sahneler) dönemiyle ve gelecek öngörüsüyle ilişkişel teşhisi yapıldığında, benzer sanal tartışmalar ve senaryoların, filmin ertesini yılında gerçekleşen 2016 başkanlık seçimlerindeki kampanya döneminde, özellikle muhafazakar basın ve Donald Trump’ın söylemlerinde ve muhafazakar-liberal basın çatışmasında ortaya çıktığı görülür. Trump hem o dönem hem de bugün hâlâ, yönetimiyle ilgili tartışmalı her konuda kamuoyunu tatmin edici açıklamalarda bulunmak yerine iddiaları yazan basın organlarını hedef almakta, basını “yalancı”, “fazla liberal” olarak gösterip “düşman” ilan etmektedir. Trump da tıpkı filmde olduğu gibi “liberal” basınla, basındaki vekilleri, yani muhafazakar basın kuruluşlarını kullanarak savaşmaktadır. Dolayısıyla ABD’de bir partinin iki dönem iktidarda kaldıktan sonra çok büyük ihtimal diğer partinin başa geleceği beklentisi hatırlandığında, Barack Obama yönetiminden sonra aslında beklenen Cumhuriyetçi yönetimken film, Bush gibi baskıcı Cumhuriyetçi bir yönetiminin tekrar “cadı avı”nın başlatılabileceğine yönelik bir nevi uyarı verir ve gelecek öngörüsünde bulunur. Nitekim, Trump’ın basına nefreti ve basını itibarsızlaştırma çabaları, artarak devam eden “cadı avı” bu öngörüü destekler.

Öte yandan Kellner (2013), filmlerin görüntüleri, sahneleri ve hikâyeleri aracılığıyla belli başlı tarihsel kişiler, olaylar veya dönemlerle ilgili önemli içgörüler sağlayabildiğini kaydeder. *Spotlight*’ın Obama’nın toplumsal eşitsizlikler ile kadınlar ve eşcinsellerin haklarına ve özgürlüğüne yöneldiği bir dönemde, bu kesimlerle ilgili gerçek hikâyeye odaklanması ve filmdeki kahramanların bu ezilen kesimleri özgürleştirilmesi, hatta kahramanların, Obama gibi idealist, toplumun ezilen kesimlerinin sesi olmaya çalışan, önyargısız, sıkı çalışan, orta kesimden karakterlerden oluşması da dikkati çekicidir. Benzer şekilde *Truth* filminde Mary’nin yine Obama gibi kararlı, dik duruşlu, kendi bildiği doğruların ardından giden bir karakter olduğu görülmektedir. Ama aynı zamanda Mary’nin yine bu yüzden Obama gibi idealler peşinde koşarken stratejik hatalar yapabildiği (Packer, 2018; Krauthammer, 2016; Specials, 2016) bir karakter olarak resmedilmesi ilginçtir.

Sinik Anlatı olarak Nightcrawler

Nightcrawler'da işsiz ve hırsız Lou Bloom (Jake Gyllenhaal), tesadüfen bir kazayı ve onu çeken basın mensuplarını görüp sadece “paralı” iş olduğu düşüncesiyle basın sektörüne adım atar. İnşaat gibi diğer sektörlerde reddedilmesine neden olan sahtekârlığının ve internetten öğrendiği bilgilerin basın sektöründe işe yaradığını gören Lou, yerel kanalın sabah haberleri yönetmeni Nina Romina'nın (Rene Russo) çektiği kanlı görüntüleri beğenmesi ve haberlerde aradıklarının “zenginlerin kurban olduğu kanlı görüntüler” olduğunu anlatmasının ardından basın meslek ilkelerini ihlal ederek bu yönde çekimler yaparak yükselir. Kanlı görüntülere yönelen ve gerçekler yerine senaryolarla haber inşa eden Lou, şirketleşme amacı doğrultusunda da kendi yolunda engel gördüğü rakip kameraman ve yanında çalışan Rick Garcia'ya (Rick Garcia) suikast düzenler. Filmin sonunda cinayetleri cezasız kalan, ekibini genişleterek şirketleşme amacına ulaşan Lou, gecenin solucanlığından (*nightcrawler*) “gecenin fatihine” ve “iş adamına” dönüşür.

Kötü adamın yükselişi olarak *Nightcrawler*, Schock'un “Sinik Anlatı” özelliklerini yansıtır. Lou'nun ve Nina'nın sadece reyting odaklı çalışarak “kan avı”na çıkması, hakikat yerine senaryolara odaklanması ve Lou'nun iktidarını korumak için gerekirse insanı katletmesi ve katlettiklerini de birer seyirlik haline getirmesi anlatısıyla film, günümüz ticari medyasının artık dördüncü kuvvet değil, manipülasyon işlevi gördüğünü ima eder. Böylelikle film, Schock'un ifadesiyle “dünyamızın bize telkin ettiğini uygulamakta başarısız kaldığını” ve basındaki gidişatın “sanılandan da kötü” olduğunu ortaya koyarak, “sosyal değişim gerektiği” önermesinde bulunur.

Bu yönüyle teşhis edildiğinde film, döneminin basında şirket yapılanmasına yönelik kamuoyunun endişelerini ve korkularını dile getirir. Bunun yanında film, işveren Lou-işçi Rick karşıtlığıyla da daha genelde kapitalizme eleştiri yöneltir. Rick'i olmayan şirketine “stajyer” alıp parasız, sonrasında da çok düşük ücretle ve iş güvenliği olmadan çalıştıran Lou, sonrasında kendisi için “vazgeçilmez eleman” niteliğine bürünemeyen, elinden pazarlık gücünü alan -ki bu durum sendikal hakları ve grevleri hatırlatır- ve etik kaygıları bulunan Rick'i, “şirketini riske atamayacağı” gerekçesiyle hem ortadan kaldırır hem de ölüm anını filme alarak sabah haberlerinde talep gören kanlı, sansasyon ve daha karlı satacağı görüntü malzemesine dönüştür. Bu yönüyle filmde, kapitalist sistemde işverenin işçileri sömürerek öğüttüğü, hakkını arayan, grev ve sendikal hak talep eden işçilerin işinden edildiği ve her şeyin kar elde etme mantığı üzerine kurulduğu eleştirileri vücut bulurken, kötü adamın zaferiyle de kapitalist sistemin girişimci anlayışının görüldüğünden daha yozlaşmış olduğu yönünde seyirciye yeni sorgulamalar yöneltilir. Bu noktada film, kontrolsüz ve kurlsız şirketlerin gelebileceği uç noktayı göstererek toplumun denetimden çıkmış halinin yıkımına dair söylemler üreterek, kapitalist sistemin en açgözlü ve yozlaşmış şekline gidişata karşı uyarır.

Kellner'a göre (2013: 30) sinema gerçekçiliği uzlaşmalarının ve tarzının damgasını vurduğu filmler, gerçek olayları ve gerçek insanları sunmaya gayret eder. İlişkisel teşhiste, filmin ertesinde ABD'de 2016 başkanlık seçimlerinde, ailesinin emlak şirketini devraldıktan sonra kapitalist sistem içinde en tepe noktaya kadar ulaşan, televizyon ve eğlence endüstrisine giren, başarı yolunda her şeyi mubah gören, kadınlarla ilişkileri

sorunlu, kaba tavırları ve kavgacı yanıyla dikkati çeken, hakkında çeşitli iddialar bulunan Trump, yükselerek istediği hedefe ulaşıp ABD'nin en yetkili birinci kişisi haline gelirken, *Nightcrawler*'da Lou'nun Trump gibi hırslı, kapitalist, başarı yolunda her şeyi mubah gören, kadınlarla ilişkileri sorunlu, ahlaki yönden zayıf, rakipleri arasında kolayca sıyrılan ve beklenmedik hamlelerle ve popülist yaklaşımlarla zafere ulaşan karakter olması ilginçtir. Bunlar filmin, kapitalist sistemin yarattığı ortamın hem özel sektör hem de siyasi açıdan getireceği sonuçları, yaratacağı yeni "lider" tipini önceden öngördüğünü göstermektedir.

***Spotlight, Truth ve Nightcrawler*'da "Özgür Basın" Miti**

Eleştirel film teorisyenlerine göre gerçeklik Hollywood filminde baskın ideoloji ve sinema üslubudur; bunun için belli toplumdaki hayatı ve karakterleri yansıtmak gibi teamüllere, gerçeklik efekti yaratan düz kurguya ve gerçeğin resmini oluşturmak için "gerçekçi" karakterler, ortamlar ve anlatılara başvurur (Kellner, 2013: 31). Özgür basın miti oluşturma noktasında *Truth ve Spotlight*'a bakıldığında, kurgu doğrusal kurgudur, gerçekçi karakterler, gerçekçi ortam sunulur. Kamera genelde sabit, göz hizasındadır. Bu da ideolojinin daha kolay işlemesine, kurgulananın gerçek olarak algılanmasına daha çok zemin hazırlar. Bu açıdan *Truth*'ta filmin evreni Mary'nin hayatı olsa da tüm gazetecilere/bireylere, *Spotlight*'ta evren Boston olsa da tüm dünyaya genişler. Filmlerin gerçek hayattan alınması da eklenince sinema perdesinde yaratılanla gerçekteki toplumsal koşullar birbirinin evrenine geçer. Böylelikle karakterlerle özgür basın ilkeleri noktasında özdeşleşme daha kolaylaşır. *Nightcrawler*'da ise ışık-gölge kullanımı fazladır, kamera hareket halindedir, yakın ve close-up çekimler yoğundur. Lou'nun genellikle yandan çekimle konumlandırılmasıyla karakterle seyirci arasına mesafe konurken, seyircinin karaktere daha eleştirel bakması sağlanır. Bu da filme özgür basın mitindeki kırılmalara daha eleştirel bakılabilmemesinin yolunu açar.

Literatür bölümünde ele alındığı gibi kamuoyunun çıkarlarının gerçekleşmesi için özgür basın mitinin temeli hakikatı arama ile özgürlük ve bağımsızlık/özerkliktir. Bağımsızlık da hem iktidarlara hem de özel sektör sahipliği noktasında sermayeye karşı olmalıdır. Ehrlich ve Saltzman, etik değerlerdeki kırılmalar ile basının diğer güçlerin kontrolü altına girebildiği şeklinde kamuoyundaki endişe ve şüpheler karşısında filmlerin, "kahraman" basına doğruyu yaptırarak özel sahiplik ile kamusal sorumluluk ikilemine dair gerilimleri azalttığını kaydeder (2015: y.2167). Böylece özel sahiplik ile kamusal sorumluluğun çelişmediği ve birlikte gidebileceği yönünde mitler inşa edilir. Bu konudaki sorunların ise özel sahiplikten veya kurumsallıktan çok bireysel olarak kötü gazetecilerden veya gazetecinin yolunu kaybetmesinden kaynaklandığı miti kurulur (Ehrlich ve Saltzman, 2015: y.2186-2192; Ehrlich, 2004: 1). İki türlü sunumda da "zorlu engellere ve zaman zaman kırılmalara rağmen basın ve onun soylu değerlerinin, bir şekilde ayakta kalacağı" (Ehrlich ve Saltzman, 2015: y.3419) söylemi yaratılır.

Spotlight, Truth ve Nightcrawler, bu konudaki farklı anlatı yapılarıyla dikkati çekmektedir.

Yüceltici Anlatı Üzerinden Özgür Basın Miti İnşası: *Spotlight*

Spotlight'ta, ana eksen Kilise-yargı-polis ile basın ve kurbanlar üçgeninde hegemonya karşısında özgür basın mitine oturur. Film, Onurlandırıcı/Yüceltici Anlatı yapısıyla özgür basın miti açısından idealleri sunar.

Filmde özgür basın miti Baron ve *Spotlight* ekibi üzerinden inşa edilir. Baron, Kilise'ye "kutsallık" anlayışıyla yaklaşmayan ve sadece gerçekler ve "gazeteyi kamuoyu için hayati kılma hedefiyle" yola çıkan kahraman olarak "hakikat temsilcisi"dir. *Spotlight* ekibi de filmde ideal basın meslek ilkelerini temsil eder. Filmde, her görüşmede izin alarak not tutmaları veya kayda almaları, kaynaklara saygı göstermeleri, olayın tüm ayaklarına ulaşmaya çalışmaları, sadece resmi kaynakları ve otoriteleri tek gerçek kabul etmemeleri gibi anlatı ve sahne düzenlemeleriyle gazeteciler, hakikate ulaşma ile bağımsızlık noktasında sorumluluk, orantılılık, şeffaflık, tarafsızlık, iki kaynaktan teyit, nesnellik gibi tüm ilkeleri yerine getiren ideal gazeteciler olarak resmedilir.

Film, hakikatı arama ile bağımsızlık konusunda da önemli söylemler inşa eder. Basının hakikatı arama sorumluluğu noktasında, filmde inşa edilen, sistemi içselleştirmiş basın ile özerk basın karşıtlığı Baron'un ilk editör toplantısındaki sahne üzerinden ele alınabilir. Geniş masa etrafında oturan editörlerin, istismarla ilgili Kilise'nin yalanlamasını doğru kabul edip kurbanların avukatını "kaçık" olarak dışlaması, 30 yıllık olayda gazetenin sadece iki haber yazması gibi unsurlarla filmde, mevcut toplumsal yapının hegemonyasını, kutsallıklarını, basmakalıp değer ve ideolojisini içselleştiren basının gerçekleri ortaya çıkarma sıfatını kaybettiği ima edilir¹⁰. Buna karşın, Baron'un avukatın elindeki bulgulara yönelik vurgusu ve "Kilise'yi dava etmek mi istiyorsunuz?" şaşkınlığına rağmen ilgili davanın belgeleri için mahkemeye gitme isteğiyle filmde, basının olaylara toplumsal konvansiyonlardan bağımsız, sadece bulgular ve gerçek bilgiyi (fact) arama üzerinden bakması gerektiğine yönelik özgür basın miti kurulur. Baron'un bu özgür basın edimi, *Spotlight* ekibinin diğer edimleriyle de pekiştirilir. Gazetenin davayı kazanmasının ardından mahkeme arşivinin bulguları göstermek istememesi üzerine Mike'ın yargıca, basının asıl editöryal sorumluluğunu hatırlattığı sahnenin¹¹ yanı sıra ekibin 45 papazla

10 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"

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 dokümanların üzerinde gizlilik kararı var"

Baron: "Tamam ama bir papazın 30 yıl boyunca 6 kilise bölgesinde çocuklara cinsel istismarda bulunduğu dair bir olgu hala ortada duruyor, elimizde Kardinal Law'ın bunu bildiğini kanıtlayabileceğini söyleyen bir avukat var ve bizim yazdığımız, 6 ayda sadece iki haber. Bir yerel gazete için hayati bir haber olabileceğini düşünüyorum. En azından bu dokümanlara 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".

11 Yargıç, belgelerin "çok hassas" olduğunu belirterek, "Bana söyler misiniz, bunları yayınlamada editöryal sorumluluk nerede?" diye sorarken Mike: "Bunları yayınlamamaktaki editöryal sorumluluk nedir?" karşılığını verir.

sınırlı kalmayıp salt gerçekliğe ulaşana kadar araştırmaya devam etmesiyle hakikatın peşinde koşma eylemi idealleştirilir. Filmin sonunda “kaçık” avukat, “kutsal savaş başlatmak” istediği iddia edilen kurban derneğinin başkanı ile “hippi” eski papazın doğru çıkmasıyla, basın gerçekler için hem otoritelere hem de toplumun her kesimine ön yargısız ve belge ve teyit temelli yaklaşması gerektiği ilkesi teyit edilir. Dolayısıyla bu anlatı yapısı ve sahne düzenlemeleriyle film, toplumu yaralayan skandalların, “çürük elmalar”¹² yerine “sistem”sel olarak incelendiğinde ortaya çıkarılabileceğini ve bunda temel aktörün de bağımsız, sorgulayan ve basın meslek ilkelerini temel alan “özgür basın” olduğunu inşa eder.

Filmde iktidar-basın ilişkileri ve bağımsızlık olgusu da özellikle Kardinal Law-Baron karşıtlığı üzerinden incelenebilir. Buradaki en önemli sahne ikilinin tanışma sahnesidir. Law’ın odasının ahşap kahverengi duvarları, büyük kütüphanesi, ikilinin karşılıklı oturduğu düğmeli kahverengi uzun deri koltuklar Kardinal’in makamına işaret ederken, Law’ın tekli ve iki çekimlerde, biraz öne eğilmiş, bacakları açık, vücut dilini kullanarak rahat tavrı hakimiyet kurma, Baron’un ise bacaklarını üst üste atmış, ellerini önünde birleştirmiş ve geriye yaslanmış sahne düzenlenmesi mesafe koyma çabasını yansıtır. Genel çekimlerinde aradaki sehpayla yaratılan derinlik de karakterler arasındaki mesafeyi hissettirir. İkilinin karakter özelliklerine bakıldığında Baron Yahudi, akli temel alan, sorgulayan, otorite kurma kaygısı bulunmayan, kentten yalnız yabancıysen, Law Katolik, inanç temelli, otorite iddia eden, itaat isteyen, kasabanın en saygın kişisidir. Bu şekilde ikili üzerinden aslında akıl-inanç, gerçekler-kutsallık, liberallik-muhafazakarlık, basın-iktidar mücadelesi işlenir. Bu mücadele diyaloglarda kendini daha net ortaya koyar. Law’ın, “iki büyük kurum birlikte çalışması” teklifine Baron’un “gazetenin işlevini en iyi şekilde yalnız durması halinde sağladığı” yanıtı, özerk ve bağımsız basına yönelik en güçlü söylemi oluşturur. Bu duruşla da günün sonunda kazanan özgür basındır. Nitekim filmin sonunda bürodan çıkarken Baron, Kardinal’in kendisine telefon açtığını Ben Bradley’e (John Slattery) anlatırken, izleyici Kilise’nin haberin yayınlanmasını önleyemediğini anlar. Bu sahnenin hemen ardından gazetenin baskısının her aşamasına yönelik verilen uzun detay çekimlerde, hızlı baskı süreci, çalışan makineler ve insanlar ile kamyonların gazeteden çıktığı sahneler basının durdurulamazlığını imgeler. Böylelikle bağımsız basının gücü vurgulanır ve mitleştirilir. 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”.

Dolayısıyla *Spotlight*’ın örtük söyleminde, kurbanlara özgürlüğü getiren “basın” değil, tüm hegemonik iş birliklerinden uzak duran, özerk ve bağımsız kalmayı başaran özgür basın olduğu ima edilir. Filmin sonunda *Spotlight*’ın dinmeyen telefonları bir yandan hakikatın sesiyle bir yandan da özgürlüğü simgeler. Hegemonik iktidarlara karşı mazlumun ve halkın yegane dayanağının özgür basın olduğuna dair mitler perçinlenir. Ancak filmin ardından perdede beliren kiliselerdeki cinsel istismarın tüm ülke ve hatta tüm dünya genelinde olduğuna yönelik yazılar adaletsizliğin devam ettiğini hatırlatır.

12 Filimde, cinsel istismarda bulunan papazlar için Kilise ve çevresinin kullandığı, olayın sistematikliğinin üzerini kapatan ve konuyu bireyselleştiren terimdir.

Böylelikle film bitse bile gerçek hayatta “sistem”in her zaman kendini yeniden üretmeyi, hatta güçlendirmeyi sürdüreceği ve mücadelenin bitmediği vurgulanarak, özgür basının görevinin hiçbir zaman son bulmayacağı ve devamlı özgür basına ihtiyaç olduğu önermesinde bulunulur.

Spotlight'ta basın-sermaye ilişkisinde ise şirket sahipliği ile özgür basının birlikte gidebileceğine yönelik klasik mit sürdürülür. Her ne kadar filmdeki isimler gerçek hayattaki gazetecilerin adları olsa da Baron'un kelimesinin “kral” ile “çok etkili ve önemli iş adamı” anlamları, Baron'a filmde gazetecilik yanında sermayenin de temsilciliği işlevini yüklerken, basının sermaye ve habercilik yönü tek bir karakter üzerinde kaynaştırılır ve hatta uyumlandırılır. Bu durum bazı sahnelerle de pekiştirilir. Örneğin filmin başlangıcındaki Baron ile Robinson'un restoran sahnesi anlamlıdır. Gazetenin yöneticisi olarak Baron'un ast-üst ilişkisini vurgular biçimde Robinson ile iş yerinde odasında görüşmek yerine kamusal alanda masada karşılıklı görüşmeyi tercih eder. Alt kodlarda hem medya organının şirket ve habercilik birimleri hem de sermaye-habercilik arasındaki “denge”ye ve “eşitliği”ne yönelik temsil kurulur. Sahnedeki diyaloglar da bu örtük anlamı destekler. Robinson'un eleman çıkarmayı mı düşündüğü sorusuna Baron'un “internetin ortaya çıktığı, okuyucu sayısının düştüğü” bir ortamda sermaye odaklı düşünmekten ziyade “gazeteyi kamuoyu için hayati kılmak” şeklinde cevap vermesiyle Baron üzerinden sermayenin sadece kendini değil, kamuoyu çıkarlarını düşündüğü ima edilir. Hatta Robinson'un zaten öyle olduklarına dair yanıtına Baron'un “Ama bence daha iyisini yapabiliriz” karşılığı, güçlü sermayenin kamuoyunun çıkarları konusunda basının gücünü daha da artıracacağı söylemini güçlendirir.

Sermaye-kamu çıkarları dengesi ikinci olarak Baron'un, Kilise'yi mahkemeye verme konusunu gazetenin yayıncısıyla görüştüğü sahnede sunulur. Baron danışmanı odasında ziyaret etmesine rağmen ikili yine eşitliği simgeler şekilde karşılıklı oturur. Yayıncının bu durumun yüzde 53'ü Katolik olan okuyucuların gözünden kaçmayacağına endişesine, Baron'un sadece “Onları ilgilendireceğini düşünüyorum” yanıtını vermesi ve yayıncının bunu kabul etmesi, medyanın habercilik birimlerinin özerkliğine yönelik söylem inşasını yansıtır. Dahası filmde kamu çıkarları için küresel sermaye gerekliliğine yönelik söylem kurulur. *Boston Globe* cinsel istismarla ilgili birkaç kez sadece kent eklerinde haber yazarken, ne zaman *New York Times* gibi ABD'nin dev gazetesi tarafından satın alınır ve başına “iş adamı” ve gazetecilik vasfını birleştiren Baron editör olarak gelir, o zaman skandal tüm yönleriyle ortaya çıkar ve gazete küresel çapta gazetecilik başarısı gösterir. Bu durum avukat Garabedian ile Mike'ın görüştüğü sahnede de temsil edilir. Mike'la konuşmayı reddeden Garabedian halihazırda *Phoneix* gazetesine bilgi verdiğini söylerken, Mike'ın 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”. *Globe*'un gücü ise sadece saygın gazete olmasından değil, aynı zamanda arkasında güçlü ve büyük sermaye yatmasından gelmektedir. Bu noktada film, kamuoyunun güçlü sesi olabilmeyi güçlü şirket yapılanmasına bağlar. Filmde sorunların yapısal değil, bireysel olarak “kötü” gazetecilerden kaynaklandığı miti de Robinson ve diğer editörlerin “haberi görememe” hatası üzerinden kurulur. Ancak yapıçözümüne uğratarsak, Robinson'un elit kesimlerinden geldiğine yönelik temsiller, aslında sorunun yapısal olduğunu, toplumsal

düşünüş, değerler ve kısıtlamalara göre şekillendiğini gösterir. Tüm bu çerçevede film, basın-sermaye ilişkileri bağlamında “kişisel ve profesyonel rollerin uzlaşabileceği, kamu yararı ile kar elde etmenin el ele gidebileceği ve demokrasinin işleyebileceği” (Ehrlich, 2004:12) şeklindeki mitleri tekrarlar. Böylelikle basının özgür kalabilmesi ile küresel sermayenin emrinde olması arasındaki çelişkiler ve sorunlar ortak paydada buluşturulur.

Sonuç olarak filmde basın, liberal basın modeline uygun olarak iktidarlara izleme rolüne uygun konumlandırılır. Film, son yıllarda basına yönelik Amerikalıların düşen güvenine karşın basının “şanlı tarihini” hatırlatarak, bir nevi onarma işlevi görür. Kahramanlar, “kamu çıkarı için ne gerekiyorsa yapabilen, sonunda iyiliğin ve kamu çıkarlarının üstün gelmesini sağlayan” gazeteciler olarak yüceltilir ve “kamunun doğrucu Davut’u ve gözlemcisi” ile “kamunun ve halkın koruyucuları” olur. Böylece “basının toplumun gözlemcisi ve vatandaşların bilgilendirilmesinde hayati kaynak olduğu”na yönelik özgür basın miti pekiştirilir.

Bu açılardan ilişkisel teşhisi yapıldığında *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. İkisi de gerçek hikâyeden alınan filmler tarz olarak da benzer. İki filmde de gerçek gazete ofisinden yararlanılır; araştırmacı gazeteciler kendini gerçeklere adanmış kişilerdir; bilgilerin farklı kaynaklarla teyidi vurgulanır; gazetecilerin ortaya çıkardığı gerçekler toplumda büyük çalkantıya, değişime ve siyasi gücün hegemonyasının kırılmasına neden olur. İki film de gazeteciliği en ideal haliyle resmeder. Ancak *All the President’s Men*’deki “Big Troat” gibi gizem unsuru *Spotlight*’ta yoktur. Bu da ABD’de Irak Savaşı’na yol açan sahte belgelerin anonim kaynaktan gelmesinin etkisiyle araştırmacı gazetecilikte “anonim” kaynaklara artan güvensizliğin etkisi olarak yorumlanabilir.

Trajik Anlatı Üzerinden Özgür Basın Miti İnşası: *Truth*

Truth, ideallerin peşinde koşarken uygulamada hatalı davranan gazeteci, kendi konumunu ve kârını korumak isteyen şirket ile “yandaş” basını kullanan ve “muhalif” basını yok etmeye çalışan iktidar sunumuyla habercilik-şirketleşme-iktidar ilişkileri eksenine oturur. Özgür basın miti, bir yandan gazetecilerin hatalarına dikkat çekilerek diğer yandan Mary ve Dan üzerinden gazetecinin en önemli işinin “soru sormak” edimi olduğuna vurgu yapılarak inşa edilir. “Soru sorma” edimi üzerinden gazetecinin, hakikatı arayabilmesi ve bağımsız ve özgür olabilmesi için her daim iktidarlara, hegemonyalara karşı mücadele vermek zorunda kalacağı, elindeki bu güçlü edimi doğru kullanması ve hiçbir şekilde ondan vazgeçmemesi söylemi kurulur.

Bu noktada film, adı gibi hakikat vurgusu üzerine temellendirilir ancak buradaki hakikat sorgusu daha girift olarak hem Mary hem de ülkedeki diğer basın organları üzerinden işler. *Spotlight*’ta olduğu gibi daha filmin başlangıcında özgür basının hakikatı ortaya çıkarma gerekliliği, ABD’nin Irak hapishanesindeki işkence skandalının, yıllar sonra çarpıcı sahne düzenlemeleriyle izleyiciye tekrar hatırlatılması yoluyla verilir.

Mary Mapes ve ekibinin hazırladığı, ABD’de 2000’den sonraki en önemli gazetecilik başarılarından biri olarak görülen, Mapes’in CBS News’den çıkarılmasından sonra bile kanala gazetecilik alanındaki önemli ödüllerden Peabody’yi kazandıran haber, gerçeklerin ortaya çıkarılmasını ve basının önemini vurgular. Filmin özellikle bu sahneyle hikayeye başlamasıyla, kötülüğün önünde durabilen, zulmü önleyebilen kurum olarak kamuoyunun çıkarları ve adalet için bağımsız, özgür basının hayati önemi temsil edilir. Ancak filmde kahraman, *Spotlight*’ta olduğu gibi ideal gazetecilik yürütmek isterken, hâkikatı arama yollarında hatalar yapar resmedilir. Mary, hakikatı ararken bulguların teyit edilmesi noktasında Spotlight ekibine göre daha zayıf ve yayın baskısıyla kısa süren, bu nedenle de eksiklikler barındıran araştırma süreci geçirir. Bu gerilim, her gün için “Yayına ... gün kaldı” şeklindeki ara yazılarla, karakterlerin devamlı seyahat eder görüntüleriyle gösterilir. Bu noktada hakikatın peşinden koşma edimi açısından Mary karakterinin iki sahnede konumlandırılmasına ve diğer basın organlarının eylemlere bakılması önemlidir. Birinci sahnede, Mary ile belgelerin gerçekliği konusunda uzman Emily Will (Eliza Logan) telefon görüşmesi gerçekleştirir. Sahne düzenlemesinde Mary’nin telefon görüşmesine odasına yürürken başladığı görülür. Emily önemli bilgilere işaret ederken Mary’nin ceketini çıkarması, masaya oturduğunda beyzbol topunu çevirmesi gibi ayrıntı çekimlerine karşıt olarak Emily masasında elinde kalemiyle orta plan çekimde ciddi yansıtılır. *Spotlight*’ta tüm kahramanların ellerinde notları ve kalemleriyle, hatta kayıt cihazlarıyla tanıkları dinledikleri çekim düzenlemesi varken, Mary’nin rahat tavırları ve diyaloglarda da Emily’nin kaygılarını es geçerek şekilde sunumu, gazetecinin hakikatı ararken sorgulayıcılık edimindeki eksikliğine işaret eder. Nitekim Mary’nin diğer kaynaklarla görüşmesinde daha ciddi konumlandığı farklı sahne düzenlemesi inşa edilmesi, gazetecinin eksik sorgulama ve yargılı yaklaşma sorununu pekiştirir. Bu sonuç da haber yayınlandığında diğer basın organlarının belgeler konusunda Emily’ye benzer soruları gündeme getirmeleri karşısında Mary’yi savunmasız bırakır, “soru sorma” edimini yeterli yapamayan özgür basın özgürlüğünü yitirir.

Ancak filmde, ikinci önemli sahnede, hakikatın aranması noktasında gazetecinin asıl görevinin “soru sormak/sorgulamak” olduğu, tüm bilgilerin tamamen teyit edilmesi gerektiği yaklaşımlarının ise doğru olmadığı ima edilir. Mary, soruşturma komisyonunun belgenin orijinalliğini kanıtlayamadığına yönelik eleştirisine, “Bu standartla Times Pentagon Belgelerini yayımlayamazdı, Post Deep Throat’ın sözlerini dinleyemezdi (Watergate skandalı)” yanıtıyla ABD’deki iki en büyük haber başarısını hatırlatır. Bunun yanında film aynı sahnede gazetecinin önündeki teyit zorluğunu bir aşama daha öteye taşıyarak, gazeteci her ne kadar teyitlerini yapsa da siyasi iktidarlar, şirketleşme ve diğer sebeplerle kaynakların sözlerini geri almasının ve gazetecinin tuzağa düşürülmesinin mümkün olduğuna işaret eder. Mary’nin “Sahte notları yaratmanın nasıl olduğunu biliyor musun?” sorusuyla gerçek anlamda “soru sorma” edimine döndüğünün gösterildiği bu sahnede, kahramanın uzun konuşmasına kesintisiz yer verilirken, bu sırada kameranın giderek Mary’ye yaklaşarak sonunda tüm vurguyu ona ve sözlerine yüklemesiyle¹³

13 Mary: “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?”

seyirci şu soruyla karşı karşıya kalır: Ya belgeler gerçektir ya da Mary için bilerek tuzak kurulmuştur. Böylelikle film, gazetecilerin görevinin hakikat peşinde koşmak olduğunu ama bunun zor ve tehlikeli bir yol olduğunu, tuzaklar ve yalanmaları barındığını ancak gazetecinin “soru sormaktan” vazgeçmemesi gerektiğini vurgular.

Filmde hakikatın peşinde koşma sorunsalı diğer basın organları üzerinden ise medyanın haberin ana konusu yerine iki belgeye dair teknik sorulara ve özellikle de Mary'nin kişiliğine, siyasi görüşüne odaklanmasıyla yansıtılır. Bu sahnelerle, basının hakikatın peşinden koşma işlevi yerine siyasal güdümlü hareket ettiği eleştirisi getirilir. Parenti (2008), 1996'da San Jose Mercury News gazetesinin CIA-Kontra kaçakçılığın ilişkin haberi sonrası diğer büyük basın organlarının nasıl gazeteciyi hedef aldığını örnek vererek, “Bütün propagandacılar gibi ana akım medya çalışanları da olaylara yapıştıracakları negatif ve pozitif etiketlerle bizin algılamaya çerçevemizi biçimlendirirler” der. Bu olay *Kill The Messenger* adıyla filme de dönüştürülmüştür ki, aslında *Truth* ile *Kill The Messenger*, diğer basın hakikatın peşinden koşmak yerine birbirini “avlama” yoluna gittiği açısından benzer örnekler sunar. Böylelikle *Truth*, Trajik Anlatı'sıyla özgür basının devam etmesi ve gazetecilerin hakikatı ortaya çıkabilmesi için hatalara düşmemeleri, ilkelerden ayrılmamaları ve sorgulayıcılıklarını asla kaybetmemeleri uyarısını yaparken, gazetecilerin siyaset, basın ve toplum tarafından günah keçisi ilan edilebildiği sorgulamasını da seyirciye yöneltir. Bunun yanında, filmin başından itibaren Mary'nin sorularına rağmen kendisine “inandığı” yönünde bir cümle kullanmayan avukatın, komisyondan çıktıklarında Mary'ye seslenerek “Sana inanıyorum” dediği görülür. Film böylelikle kahramandan yana duruş sergileyerek Mary'nin eylemini yüceltir ve gazetecilere her ne olursa olsun hakikatın peşinden ayrılmamaları, cadı avına tutulsalar da özgür basının temsilcisi olmayı sürdürmeleri mesajını verir.

Filmde, iktidar-basın ilişkilerine bakıldığında, doğrudan değinilmeyen iktidar “gölge” olarak belirir ve daha çok sermaye ilişkileriyle bağlantılı sunulur. Bu noktada habercilik-sermaye-iktidar ilişkilerinde basındaki yapısal sorunların sektörden değil kötü gazetecilerden kaynaklandığı miti çökertilir. Filmin ilk sahnesinde Irak'taki hapis hane skandalına yönelik haber yayına hazırlanırken, ekipten Roger Charles'ın (Dennis Quaid) defalarca Mary'ye “Yayınlayacaklar mı?” sorusu, sermayenin habercilik üzerindeki belirleyici gücü açısından önemli bir işarettir. Bu işaret, Bush'un ordudaki göreviyle ilgili haberin önce yayınlanmasına izin veren yönetimin, sonrasında kaldığı baskılar üzerine haberi geri çekmesi, kendi haber kaynaklarını ve hatta çalışanlarını gözden çıkarmasıyla sonuca bağlanır. Sermaye-iktidar-basın üçgenindeki sorunsalın en açık yansıtıldığı sahne ise Mary'nin ekibinden Mike Smith'in (Topher Grace) kanaldan eşyalarını almak için gittiği ancak zorla çıkarıldığı sahnede, Bush yönetimi ile kanalın bağlı olduğu Viacom şirketi arasındaki çıkar bağlantılarını ve lobicilik faaliyetlerini vurguladığı ve yönetmenin hayli uzun tuttuğu sahnedir¹⁴. Sahne, şirketlerin siyasi iktidarlar ile ilişkileri nedeniyle

14 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 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

ellerinin zayıflığını açıkça ortaya koyarak, Mary ve ekibine tüm yapılanların aslında haberin sorunlu olmasından değil, iktidar-sermayenin çıkar ilişkilerinden kaynaklandığını gösterir. Mary'nin ev sahnesinde de zor durumda kalan şirketin haberle ilgili soruşturma komisyonu için "Bush'un geçen yıl Worldcom'u bertaraf etmek için" kullandığı şirketle anlaşmasının ve komisyonun eş başkanlığını baba Bush döneminde ABD Adalet Bakanlığı görevini yürüten Dick Thournburg'un üstlendiğinin seyirciye sunulmasıyla bu sorunsal pekiştirilir. Filmin sonunda da seçim sonuçlarını bekleyen şirketin, Bush'un seçimleri kazanmasıyla beraber haberle ilgili tüm çalışanları işten çıkardığının gösterilmesiyle sermayenin ve girift sermaye-iktidar ilişkilerinin basın üzerindeki yıkıcı gücü vurgulanır. Dolayısıyla filmin diegetik dünyasında sektör ve gölge unsur olarak beliren iktidar, basına dair sorunların Mary gibi "kötü" gazetecilerden kaynaklandığını iddia eder ama film, suçlanan ve itibarı düşürülen gazetecilerin gerçekte "kötü" olup olmadığını sorgular ve aslında sistemin yapısal sorunlarına işaret eder. Film, şirketleşen basının sistemden bağımsız kalamadığı, iktidarlara bir yere kadar zıtlaşabildiği mesajını verir ve basına yönelik kamuoyunda düşen güven hatırlandığında Schock'ın belirttiği gibi sosyal düzeni sorgular, değişimi öngörür.

Sonuçta film, Mary üzerinden basının iktidarı izleme rolüne vurgu yaparken, diğer basın organları üzerinden de basının kamusal ajanda yaratma rolünü ortaya koyar. Film hâlâ Mary'yi "kamu çıkarlarının üstün gelmesini sağlamak" isteyen gazeteci şeklinde konumlandırarak ve şirket ve diğer basın organları üzerinden de sektördeki sorunlara işaret ederek, basının "kamunun doğrucu Davut'u ve gözlemcisi" ve "kamunun ve halkın koruyucuları" olması gerektiğine dair istekleri yansıtır. Böylece yine "basının toplumun gözlemcisi ve vatandaşların bilgilendirilmesinde hayati kaynak olduğu olduğu"na dair özgür basın miti yüceltilir.

Tüm bu çerçevede filmin "ilişkisel/bağlamsal" analizine bakıldığında filmin tarzı, 2000'lerden sonra çekilen, Cumhuriyetçi senatörle savaşırken haklı olduğu halde günün sonunda işini kaybeden Edward Murrow'un anlatıldığı *Good Night Good Luck* ile San Jose Mercury News gazetesinin CIA-Kontra kaçakçılığına ilişkin haberi sonrası diğer büyük basın organlarının iktidarın güdümüyle gazeteciyi hedef almasını işleyen *Kill the Messenger*'i hatırlatır. Özellikle *Truth ve Kill The Messenger*, hem konu hem de haberden çok gazetecilerin hedef gösterilmesi açısından benzer örnekler sunar. Dolayısıyla son dönemde filmler, 1950'lerden bu yana devam eden şirket sahipliği, çıkarlar ve iktidarla ilişkiler nedeniyle basının birbirine "kırdırtıldığı" yönündeki filmlerin söylemlerini tekrar teyit devam eder. Ayrıca filmde Dan Rather, gerçek hayatta, geçmişte Watergate skandalının üzerine giden gazetecilerden biridir. Dan'ı bu filmde, gazetecilik filmleri açısından miladı teşkil eden *All The President's Men* filminde Bob Woodward'ı canlandıran Robert Redford'un 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 basının olaylar yerine birbirinin açığına¹⁵ yönelik "araştırmacı" gazetecilik yaptığını görürüz. Bu noktada Dan'ın "Haberleri kendimiz yazmayı başkasınınkini

bir oran. Başkan, sırf Viacom para kaybetmesin diye tüm federal bütçeyi reddetmeye hazır."

15 Filmde, Irak'taki işkence haberinden sonra Roger günümüz basınına, "haber haberini yapmakla" eleştirir. Aynı durumu basının Mary'nin haberi için de yaptığını izleriz.

okumaya başladık” ifadesi bile ironiktir. Redford, *All President's Men*'de konuları kendisi araştıran gazeteciyi oynarken, burada Mary ve ekibinin araştırmasını okuyan kişidir. Böylelikle sembolik olarak o dönemden günümüze gelen gazeteci prototipini temsil eder. Film, gazetecilere kahraman olabilmek için tekrar eski araştırmacı gazetecilik prototipine dönmesi gerektiği mesajını verir.

Sinik Anlatı Üzerinden Özgür Basın Miti İnşası: *Nightcrawler*

Nightcrawler; tek amacı para kazanmak ve yükselmek olan Lou ve reyting kaygılarına odaklı Nina üzerinden basın-şirket-kazanç üçgeninde Sinik Anlatı'sıyla basın meslek ilkelerinin ihlalinin gelebileceği uç noktayı anlatır. Basının, “kamuoyunun gözlemcisi” işlevini artık yerine getirmediğinden yola çıkan film, eleştirel sunumuyla yine özgür basının ilkelerinin gerekliliğini hatırlatır.

Bu noktada ayrıntılara bakıldığında *Nightcrawler*; basının hakikatı arama ilkesinin tersyüz edilmiş halidir. Bu da ilk olarak filmin başındaki kaza sahnesinde sunulur. Olay yerinde ilk gelen olma ve etkili çekim yapma kaygısıyla hareket eden kameraman Joe Loder'ın (Bill Paxton) habere bakışı “Ne kadar kan o kadar reyting” ile “(Görüntüyü) Kim daha fazlasını öderse (o alır)” anlayışı üzerine kuruludur. Bu sahne, basının sermaye güdümlü eylemleriyle artık hakikat değil sansasyon peşinde olduğunu işaret eder. Kan ve reyting üzerine kurulan bu motif, film boyunca da gelişerek işler. Lou, ilk parasını ancak kanlar içindeki bir kurbanın yüzünü polis şeridini aşarak yakından çekmesi sonucu kazanır. Loder, uçak kazası haberini ilk ve tek çeken kişi olarak alandan dönerken “5 ölü. Gökyüzüne bağırarak üzereyim mutluluktan. Hepsi yanarak kül oldu. Özel haber” ifadesini kullanırken, Loder'e suikast düzenleyip sonrasında onun yaptığı kazasını çeken Lou, Rick'in “Adamım çekme bunu, o bizden biri” sözlerine, “Artık değil Rick. Biz profesyoneliz. O da satılacak bir parça” karşılığını verir. Bunlar basının, tamamen sansasyon ve kazanç odaklı habercilik anlayışını yansıtır.

Filmdeki önemli ikinci vurgu ise basının sadece sansasyon aramayıp, aynı zamanda gerçekliği inşa ettiği üzerinedir. Öztürk'e göre yeni-televizyon gerçekliği temsil etmekle yetinmez, aynı zamanda gerçekliği inşa eder ve dönüştürür (2016:11). Bu noktada film, basının hakikat yerine kendi gerçekliğini sunduğunu iki şekilde ortaya koyar: Çekimler ve kurgular/haberin sunuş şekli. Çekimler kısmını Lou, sunuş şeklini ise Nina temsil eder. Bunlar, Lou'nun kurbanları çok yakın çekimle kaydetmesi, silahlı saldırı düzenlenen eve izinsiz girmesi, buzdolabı üzerindeki resimlerin yerini değiştirerek gerçekliği bozması, kaza yerinde daha sansasyonel çekim için yaralının yerini değiştirmesi, cinayet evinde polisten habersiz çekim yapıp o sırada hala yaşayan kişiyi görmezden gelmesi ve kurgu sırasında bu kişiye dair sahneler ile saldırganların kaçtığı sahneleri kesmesi, daha sonra saldırganları takip edip restoran ortamında polise bildirerek daha kanlı sahneler çekmek için avcı gibi beklemesi, saldırganı takip sırasında yardımcısı Rick'i hala yaşayan saldırganı öldü diye gönderip, Rick'in öldürüldüğü sahneyi çekip, büyük bir mutlulukla kanala gitmesi ve Nina'nın da Rick'in gözleri açık kalmış ölüm sahnelerini mest olmuş izlemesi şeklindeki sahne düzenlemeleriyle ve bu sahnelerdeki özellikle yakın çekimlerle sunulur. Böylelikle aslında gerçek hayatta da basının sunduğu malzemenin gerçek olup

olmadığına yönelik seyircide sorgulama yaratılır. Gerçeklik inşasının Nina kanadında ise Nina görüntüleri sansasyon ve daha fazla reyting için “araba hırsızlığı dalgası”, “Dehşet Evi” gibi belirli senaryolarla inşa eder. Filmde bu konudaki en önemli eleştiri “Dehşet Evi” haberinde inşa edilir. Nina hakkında hiçbir bilgi bulunmayan bu cinayeti, zenginlerin evlerinde saldırıya uğraması şeklinde kurgularken, stüdyoda sunucular bu söyleme hizmet eder şekilde sunuş yapar. Konunun uyuşturucu kaçakçıları arasındaki hesaplaşma olduğu anlaşıldığında bile Nina’nın “Hikaye, banliyöleri yerel suçların sardığı. Masum kurbanlar. Hikaye bu” ifadesiyle de film, basının sanal gerçekliklerle kamusal ajanda yarattığına dair en keskin eleştiriye yapar. Bu konudaki en önemli sembol de Lou’nun kazada yaralıyı yerinden oynatması sonucu gömleğine kan bulaşmasıdır. Lou gömleğindeki kandan rahatsız olmazken, Nina da kanı görmesine rağmen Lou’yu sorgulamaz. Basının eli artık “kana” bulanmıştır ve gerçeklerin çarpıtılması noktasında kurbanların “kanı” basının üzerindedir.

Öztürk, televizyon yayıncılığının başlangıç yıllarında programların eğlendirmek, bilgilendirmek ve eğitmek işlevlerini üstlenirken, Avrupa’da ve genel olarak dünyada 1980’li yıllardan itibaren geçerli neo-televizyonculuk anlayışında ise dinlenme zamanının ele geçirildiğini, reality showların hakimiyet kurduğunu ve haberlerin gösteri formatına dönüştüğünü hatırlatır (2016: 10). Filmde, TV dünyası için getirilen eleştiri, bu yayıncılık kültürünün artarak devam ettiğidir. Film, “iş iyi gidiyor ama bir sonraki aşamaya büyüebilmek için rakiplerimin bir adım önüne geçmem ve risk almam lazım” diyen Lou’nun, rakibi Loder’ı; sonrasında da şirketini kurması için gereken finansı paylaşmak isteyen Rick’i öldürmesi ve hatta bu insanların ölümünü görüntüleyerek para kazanması yönündeki anlatısıyla, yayıncılık kültürünün, sermaye merkezli yaklaşımın ve rekabetin gelebileceği en uç noktalara karşı uyarır. Film bu noktada Sinik Anlatı’ya uygun olarak artık basın sektörüne meslek erbabı yerine herkesin girebildiği, basının hakikatı aramak yerine sansasyona odaklandığı, haberin artık kamuoyunun bilgilendirilmesi değil para getirisi olarak görüldüğü, meslekte her türlü sahtekarlığı yapanların kazandığı, rekabet ve reyting kaygısının sektörü “insan katleden” ve katledilen insanı da seyirlik nesne yapan acımasız dünyaya dönüştürdüğü sorgulamalarını getirir. Filmde özgür basının temsilcisi editör Frank Kruse’nin (Kevin Rahm), şirketin sermaye odağı ve reyting talepleri karşısında başarılı olamamasıyla da basında özgür basın temsilcilerinin seslerini artık duyuramadığı görülür. *Truth*’ta Dan, “Kısa süre sonra kendi haberlerimizi yapmadık çünkü çok pahalıydı. Sadece bunu yapması için başkalarına para ödedik ve onları programlarımızda okuduk” ifadesini kullanırken, *Nightcrawler*, bu anlayışın nasıl Lou’ların ortaya çıkmasına yaradığını gösterir. Dolayısıyla, eskinin araştırmacı gazetecileri, günümüzde basın sektöründen gelmeyenlerin getirdiği “malzemeleri” haber bültenlerinde okuyarak özgür basının ilkelerinin çöküşünü hazırlar. Bu söylemleriyle ülkede özgür basındaki bozulmalara dikkati çeken film, bu yönüyle bile aslında yine ilkeli ve özgür basının olmadığı ortamda sektörün içine düştüğü ve düşeceği çıkmazı yansıttığından basının ana işlevine yönelik özelemleri ve özgür basının acil gerekliliğini hatırlatır.

Aynı zamanda film, ülkede siyahilere ve diğer azınlıklara yönelik haberlerin yanlı olduğu, Trayvon Martin cinayeti sonrasında ülke çapında gösterilerin olduğu bir dönemden sonra yapılır. Film Nina sembolünde basının zenginlerin azınlıklar ve fakirlerce

öldürüldüğüne yönelik haber söylemi inşa ettiğini, gerçek istatistiklere göre suç oranları azalsa da şehirlerde suçların arttığına yönelik algı yarattığını, buna karşın azınlıkların ölümünün önemsizleştirildiğini vurgulayarak, ülkedeki bu sorunu da hatırlatır ve bu sanal ve ayırıcı yaklaşımın sorunsallığına dikkati çeker.

Sonuç olarak film, basın kamusal ajanda kurma işlevine reyting ve sansasyonlar üzerinden oturur. Bu çerçevede, ilişkisel teşhisi yapıldığında “Hollywood’un, basın hakkındaki masalları, benzer mitleri yeniden ürettiği” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: y. 895) görülür. Öztürk, Nina’nın “haber inşa faaliyeti ve bu uğurda sergilediği hırsı”, basın konusunda eleştirel en önemli filmlerden 1976 yapımı *Network*’teki (Sidney Lumet) genç gazeteci Diana’ya (Faye Dunaway) benzetirken, “1970’lerin sonlarının genci 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” der (2016: 15). Lou da gerçek yerine skandal peşinde koşmasıyla filmlerdeki gazeteci karakteri için rol model oluşturan *The Front Page* ve onun devamı niteliğindeki filmlerden pek farklılık göstermez. Hatta filmin sonunda şirketini kurmasıyla yeni *Citizen Kane* olma yolunda ilerler. Bunun yanında *The Front Page*’deki Hildy Johnson günün sonunda hâlâ masumların kurtarılmasına vesile olabilirken, Lou aksine arkasında birçok ölü bırakabilmekte,¹⁶ tıpkı *Network*’teki Diana gibi iş arkadaşını “seyirlik ölüm” haline getirebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Hildy Johnson’un günümüze yansıyan biçimleri, giderek insani yönleri yok olan, Johnson’un yerinde olsa Earl Williams’ın idamı için gereken her şeyi yapabilecek karakterler şeklinde dönüşüm geçirir. Bu bağlamda *Nightcrawler*, *The Front Page* ve *Network* gibi yapımların günümüzde yeniden hatırlatmasıyla, o dönemden bu yana artan reyting odaklı gazetecilik anlayışının artık en uç şekillere büründüğünü “fekalet” söylemiyle temsil eder. Amerikan halkının son yıllarda basına yönelik ciddi anlamda düşen güveni hatırlandığında film, basına yönelik şüpheleri ve kaygıları da dile getirir.

“Amerikan Demokrasisi” Miti

Filmler gerek ideal sunumlarıyla gerek eleştirileriyle özgür basın miti üzerinden özgür birey ve Amerikan demokrasisinin gerekliliği mitini de inşa eder.

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.

Truth’ta Mary, eksik kahramanlığıyla tüm bu ideallere ulaşmak için vazgeçilmemesi ve asla ihmal edilmemesi gereken değerleri anımsatır.

Nightcrawler’da ise Lou, ilerlemede temel ahlaki değer ve ilkelerden vazgeçilmesinin ağır sonuçlarını örnekleyerek kapitalist sistemin bireysellik kodlarına yönelik aynı mitleri kırar ve toplumsal değer ve ilkeleri yüceltir.

16 Filimde, idam edilmek üzereyken hapisten kaçan Earl Williams’ı, Hildy ve editörü Walter Burns sadece haber amaçlı saklarlarken tesadüfler sonucu Earl’ün masum olduğu ortaya çıkar. İkili sansasyonel haber ararken Earl’in kurtulmasına vesile olurlar, tüm etik dışı davranışlarına rağmen günün sonunda doğru gazetecilik başarısı elde ederler.

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. *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 olumlanır. Böylelikle Amerikan demokrasisi olumlanır.

Sonuç

Gazetecilik filmleri, anlatı yapılarıyla, bir yandan gazetecilere diğer yandan da topluma yönelik belirli mitler ve söylemler inşa etmektedir. Schock'un ortaya koyduğu anlatı yapılarından yola çıkıldığında *Spotlight*, Onurlandırıcı/Yüceltici Anlatı'sıyla ideal kahraman ve özgür basına yönelik ideal ilkeler ve yaklaşımı sunarken, basını, iktidar ve sermaye karşısında bağımsız şekilde konumlandırarak liberal basındaki klasik gerilimleri azaltan söylemler üretir. *Truth*, Trajik Anlatı'sıyla basının nasıl günah keçisi haline getirilebileceğini ve gazetecilerin her zaman hakikatı ortaya çıkaramayabileceğini, bunda da iktidar-sermaye ilişkilerindeki handikabın etkili olduğunu vurgulayarak, günümüz basın düzenine, büyük şirketlerin medya sahipliğine, "kötü"lenen gazetecilerin daha genel perspektifle değerlendirilmesi gerektiğine yönelik sorgulamalar yöneltir. *Nightcrawler* ise keskin bir basın-sermaye ilişkisi analizi getirerek, günümüz ticari medyasının artık özgür basın işlevini ve gazetecilik ilkelerini tamamen bırakarak algılar ve senaryolar ürettiğini, basının insanı seyirlik nesne haline dönüştürdüğünü ve acımasız rekabetin sektörü tükettiğini ima eder.

Ancak filmler gerek idealler gerekse eleştiriler üzerinden aslında aynı amaca hizmet eder: Özgür basının gerekliliği. Bu noktada da özgür basın miti özellikle basının hakikatı arama ile iktidarlar ve sermayeden bağımsız olması gerektiğine yönelik vurgularla inşa edilir. *Spotlight*'ta tamamen özgür olan basın kurtarıcı ve kurbanlara özgürlük getirene dönüşürken, *Truth*'ta iktidar-sermaye baskısı altında kalan basın Bush'un tekrar seçilmesinin yolunu açar. *Nightcrawler*'da ise ideallerden tamamen kopan basının tek getirdiği kan, ölüm ve sansasyona dayalı sanal bir dünyadır. Dolayısıyla her üç söylemde de asıl vurgulanan toplumsal çıkarlar ve özgürlük için özgür basının gerekliliğidir.

Ayrıca, *Spotlight*'ta gerçekte 2001'de, *Truth*'ta da 2004'te yaşanan olayların 2015'ler ABD'sinde tekrar gündeme getirilmesi, özgür basını temsil eden gazetecilerin önemini ve bu tür gazetecilerin itibarının hatırlatılmasını temsil ederken, *Nightcrawler*'da da günümüzdeki reyting anlayışının ve ırksal ayrımcı haber anlayışının vurgulanması, özgür basına acil ihtiyacı hatırlatır.

Bunun yanında filmlerin dönemlerinden etkilendiği ve dönemlerinin ruhunu, çatışmalarını ve özelemlerini yansıttığı görülür. *Spotlight*, o dönem ve hâlâ tartışılan kiliselerdeki cinsel istismar olaylarını beyaz perdeye taşıyarak sistematik hataların devam ettiğini vurgularken, *Truth*, Cumhuriyetçi iktidarların "cadı avı"na ve Trump'a yönelik öngöründe bulunur. İki film Barack Obama yönetiminin politikalarını hatırlatırken, *Nightcrawler* ise toplumsal bozulmanın, medyanın senaryoya dayalı haber sunumunun

ve kapitalizmin yarattığı dünyanın Trump gibi kişilerin lider olmasının yolunu açacağını öngörür.

Kaynaklar

American Press Association (2017). Principle of Journalism, <http://americanpressassociation.com/principles-of-journalism/>, Erişim Tarihi: 01.09.2017.

American Press Institute (2017): A new understanding: What makes people trust and rely on news, <https://www.americanpressinstitute.org/publications/reports/survey-research/trust-news/>, Erişim Tarihi: 03.07.2017.

Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. S. Gürses (çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ethical Journalism Network (2017). Principles of Journalism, <https://ethicaljournalismnetwork.org/who-we-are/5-principles-of-journalism>, Erişim Tarihi: 01.09.2017.

Ehrlich M. C. (2004). *Journalism in the Movies*. Chicago: University of Illinois.

Ehrlich M. C. Saltzman, J. (2015). *Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture*. Chicago: University of Illinois Press.

Gallup (2015). Americans' Trust in Media Remains at Historical Low, <https://news.gallup.com/poll/185927/americans-trust-media-remains-historical-low.aspx>, Erişim Tarihi: 15.06.2016

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.

Ghiglione, L., Saltzman, J. (2005). "Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News". *Exhibit Newseum*, Washington D.C.

Good, H. (1989). *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film*. Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press.

Gür, T. (2013). "Post-Modern Bir Araştırma Yöntemi Olarak Söylem Çözümlemesi". *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*. Vol. 5, No. 1 (2013)

Hallin, D. and Mancini, P. (2004). *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Holden, S. (2015). "Review: 'Truth' Treads a Perilous Political Tightrope", *New York Times*, https://www.nytimes.com/2015/10/16/movies/review-truth-treads-a-perilous-political-tightrope.html?referrer=google_kp. Erişim Tarihi: 05.06.2018.

IJPC. Journalist Image in Populer Culture. <http://www.ijpc.org/>

İnal (1996). *Haberi Okumak*. İstanbul: Temuçin Yayınları.

Kellner, D. (1995). *Media Culture: Cultural Studies, Identity, and Politics Between the Modern and Post-Modern*. London and New York: Roudledge.

Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. Ö. Çelik (çev). İstanbul: Metis Yayınları.

Krauthammer, C. (2016). “Obama’s naive idealism has caused havoc as America makes the same mistakes over and over again”. *The Telegraph*, <https://www.telegraph.co.uk/news/2016/05/27/obamas-naive-idealism-has-caused-havoc-as-america-makes-the-same/>, Erişim Tarihi: 27.06.2017

Ladd, J. (2010). *Why Americans Distrust the News Media and How it Matters*. New Jersey: Princeton University Press.

Lule, J. (2001). *Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism*. New York: Guilford.

McChesney, R.D. (2004). *The Problem of the Media, U:S: Communication Politics in the Twenty-First Century*. New York: Monthly Review Press.

McQuail, D. (2005). *McQuail’s Mass Communication Theory*. London: Sage.

Nordenstreng, K. “Media and Society”, <http://sockom.helsinki.fi/commedia/Nordenstreng%20Media%20and%20Society.pdf>, Erişim Tarihi: 01.10.2017.

Orr, C. (2015). “Truth: A Terrible, Terrible Movie About Journalism”. *Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/10/truth-a-terrible-terrible-movie-about-journalism/412036/>. Erişim Tarihi: 05.06.2018.

Öztürk, S. (2016). “Profesyonel Eğlence Üretiminin Şizofrenisi: Nightcrawler’da İmaj Avı ve Avcıları”. *TRTAkademi*, 1 (1), 8-31.

Packer, G. (2018). “Witnessing the Obama Presidency, from Start to Finish”. *New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2018/06/18/witnessing-the-obama-presidency-from-start-to-finish>, Erişim Tarihi: 18.06.2017.

Parenti, M. (2007/2008). “Tekelci Medya Manipülasyonu”. Levent Yaylagül ve Nilüfer Korkmaz (der). *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Queenan, J. (2016). “Dan Rather on Truth, Robert Redford and taking on George Bush”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2016/mar/03/dan-rather-robert-redford-made-me-look-better-in-truth>. Erişim Tarihi: 05.06.2018.

Ray, B. R. (1985). *A Certain Tendency of The Hollywood Cinema, 1930-1980*. New Jersey: Princeton University Press.

Ryan, M. (2015). “Sinema Politikaları: Söylem, Psikanaliz, İdeoloji”. H. Erkilic (çev). *Sinicine*, 6(2), 77-90.

Saltzman, J. (2005). “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.

Slotkin, R. (2005). “*Fiction for the Purposes of History*”. *Rethinking History*, Vol. 9, No. 2/3, June/September 2005, pp. 221–236.

Schock, M. W. (2017). “*Screenwriting & The Unified Theory of Narrative: Part I*”, *MovieMaker*; <https://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/screenwriting/hollywoods-four-classic-narrative-types-part-i-when-the-bad-guys-win/> Erişim Tarihi: 30.09.2018.

Scout, I. (2011). *American Politics in Hollywood Film*. Edinburg: Edinburg University Press.

SPJ (2017). Code of Ethics, <https://www.spj.org/ethicscode.asp>, Erişim Tarihi: 01.09.2017.

Specials, C. (2016). “A reflection on Barack Obama’s presidency”, *Economist*. <https://www.economist.com/christmas-specials/2016/12/24/a-reflection-on-barack-obamas-presidency>. Erişim Tarihi: 11.11.2017.

Uzun, R. (2015). “*Medya-Siyaset İlişkileri: Türkiye’de Savunucu Gazetecilik Olgusunun İncelenmesi*”. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. Sayı 39 / Güz 2014, s. 129-147.

Travers, P. (2015). “Truth”, *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/truth-116310/>. Erişim Tarih: 15.06.2018.

Topçu, Y.G. (2005). Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Van Dijk, T. A. (1991). “*The interdisciplinary study of news as discourse*.” K. Bruhn-Jensen&N. Jankowski (Eds.), *Handbook of Qualitative Methods in Mass Communication Research*. London: Routledge. pp. 108-120

Vatican responds to UN panel’s sharp criticism of sex abuse scandal” (2014, 16 Ocak). *Al Jazeera America*. <http://america.aljazeera.com/articles/2014/1/16/vatican-respondstounpanelssharpcriticismofsexabusesandal.html>. Erişim Tarihi: 22.04.2017.

Weales, G. (1985). “Canned Goods AS Caviar: American Film Comedy of the 1930s”. University of Chicago Press, Chicago. 1985. p. 184.

Zynda, T. H. (1979). “*The Hollywood Version: Movie Portrayals of the Press*”, *Journalism History*, Vol. 6, No. 1, pp. 16-25, 32.

Zuener, L. (2003). *Cultural Sociology from Concern to Distance*. Denmark: Copenhagen Business School Press.