



Skyfall'ı (2012) Oryantalist Perspektifle Yeniden Okumak

Abdurrahim Yalçın | ORCID: [0000-0001-6812-0453](https://orcid.org/0000-0001-6812-0453) | abdurrahim.yalcin@yobu.edu.tr

Yozgat Bozok Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Yozgat, Türkiye.

ROR ID: <https://ror.org/04qvdf239>

Öz

Bu çalışma, yirmi üçüncü James Bond filmi olan *Skyfall*'un (2012) özellikle İstanbul'da geçen açılış sekansı üzerinden “Doğu”nun nasıl temsil edildiğini, Edward Said'in Oryantalizm (Şarkiyatçılık) kavramsallaştırması çerçevesinde incelemektedir. Araştırma, Türkiye'nin modernleşme ve demokratikleşme deneyimine rağmen Hollywood'un hegemonik temsil rejiminde İstanbul'un hâlâ “Doğu” kategorisi içinde konumlandırılmasını problemleştirerek, İstanbul Avrupa'nın mı Asya'nın mı bir şehridir? ve İstanbul imgesinde Doğu hangi anlamlar ve göstergeler üzerinden inşa edilmektedir? sorularına odaklanmaktadır. Metodolojik olarak nitel içerik analizi yaklaşımı benimsenmiş ve film, sahne/sekans temelli bir kodlama mantığıyla çözümlenmiştir. Bu kapsamda renk paleti ve filtre kullanımı, müzik ve ses tasarımı, mekân seçimi ve mekânsal çerçeveleme, anıtların, gündelik hayatın egzotikleştirilmesi, yerel figürlerin edilgenleştirilmesi, Batı'nın (Bond/MI6) beden ve teknoloji üzerinden yüceltilmesi ile montaj aracılığıyla “sahte coğrafya” ve mekânsal süreklilik yanılsaması gibi kategoriler analize dâhil edilmiştir. Bulgular, *Skyfall*'un İstanbul'u küresel bir metropolün çoğul gerçekliği içinde sunmaktan ziyade, seçmeci bir görsel-işitsel düzen aracılığıyla “tanınır” oryantalist klişelerle yeniden kurduğunu göstermektedir. Bu temsil, Doğu'yu çoğunlukla pasif tanık konumuna iterken Batı'yı fail özne olarak merkezileştirmekte, böylece film oryantalist söylemin ikili karşıtlıklar üzerinden inşa edilen yapısını güncel sinema dili içinde yeniden üretmektedir.

Anahtar Kelimeler

Oryantalizm, Şarkiyatçılık, Edward Said, Skyfall (2012), James Bond.

Atıf Bilgisi

Yalçın, Abdurrahim. (2026). Skyfall'ı (2012) Oryantalist Perspektifle Yeniden Okumak. Türkiye Medya Akademisi Dergisi, Sayı: 11 (Şubat 2026), 186-205. <https://doi.org/10.5281/zenodo.18818424>

Geliş Tarihi	15.01.2026
Kabul Tarihi	02.02.2026
Yayın Tarihi	28.02.2026
Değerlendirme	İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Yazar Katkıları	Abdurrahim Yalçın (%100)
Etik Komite Onayı	Çalışma etik kurul gerektirmemektedir.
Benzerlik Taraması	Yapıldı – Turnitin
Etik Bildirim	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Telif Hakkı & Lisans	Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.



Re-reading *Skyfall* (2012) Through an Orientalist Perspective

Abdurrahim Yalçın | [0000-0001-6812-0453](https://orcid.org/0000-0001-6812-0453) | abdurrahim.yalcin@yobu.edu.tr

Yozgat Bozok University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, Yozgat, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/04qvdf239>

Abstract

This study examines how the “East” is represented in the opening sequence set in Istanbul in *Skyfall* (2012), the twenty-third James Bond film, through the conceptual framework of Edward Said’s *Orientalism*. Problematizing the persistent positioning of Istanbul within the category of the “East” in Hollywood’s hegemonic regime of representation despite Turkey’s experiences of modernization and democratization, the study focuses on two central questions: Is Istanbul constructed as a European or an Asian city, and through which meanings and signifiers is the “East” produced in the image of Istanbul? Methodologically, the research adopts a qualitative content analysis and analyzes the film via scene/sequence-based coding. The analysis includes categories such as color palette and filter use, music and sound design, location selection and spatial framing, monumentalization, the exoticization of everyday life, the passivization of local figures, the glorification of the West (Bond/MI6) through the body and technology, and the production of “fake geography” and an illusion of spatial continuity through editing. The findings indicate that rather than presenting Istanbul within the plural realities of a global metropolis, *Skyfall* reconstructs the city through a selective audiovisual arrangement that mobilizes recognizable Orientalist clichés. While this representational strategy positions the East largely as a passive witness, it centralizes the West as the agentive subject, thereby reproducing the binary structure of Orientalist discourse within a contemporary cinematic language.

Keywords

Orientalism, Oriental Studies, Edward Said, *Skyfall* (2012), James Bond.

Citation

Yalçın, Abdurrahim. (2026). Re-reading *Skyfall* (2012) Through an Orientalist Perspective. Journal of Türkiye Media Academy. Issue: 11. (February 2026). 186-205. <https://doi.org/10.5281/zenodo.18818424>

Date of Submission	15.01.2026
Date of Acceptance	02.02.2026
Date of Publication	28.02.2026
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Author Contribution	Abdurrahim Yalçın (%100)
Ethical Approval	In addition, the study adhered to the research principles of the Declaration of Helsinki.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyakaademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .

Giriş

Çalışma kapsamında incelenen yirmi üçüncü James Bond filmi olan *Skyfall*'un (2012) yönetmenliğini Sam Mendes üstlenmiş ve Daniel Craig üçüncü kez Bond rolünde filmde yer almıştır. Film, 1962'de *Dr. No* ile başlayan serinin 50. yılında izleyici ile yeniden buluşmuştur. *Skyfall* özellikle Birleşik Krallık gişesindeki tarihsel başarısıyla öne çıkmış ve dönemin resmi verilerinde İngiltere'de bütün zamanların en yüksek gelir elde eden filmi olmuştur. Aynı zamanda *Skyfall* (2012) BAFTA ve Akademi Ödülleri gibi çok sayıda platformda müzik/şarkı ve teknik kategorilerde ödüller kazanmıştır (Grech, 2013, s. 35).

Anlatı düzleminde film, ihanete uğradığını düşünen eski bir MI6 ajanı Raoul Silva'nın (Javier Bardem) İngiliz istihbaratının başında bulunan M'yi (Judi Dench) itibarsızlaştırma, küçük düşürme ve nihayetinde ortadan kaldırma planı etrafında gelişmektedir. Bu kurgu bir yandan Bond'un "yaşlanan kahraman" olarak fiziksel/psikolojik sınırlarına temas ederken, diğer yandan MI6/Büyük Britanya/İngiltere'yi kurumsal süreklilik, tarihsel miras ve direnç söylemiyle yeniden tahkim etmektedir (Grech, 2013, s. 35). Filmdeki tüm bu anlatı kurgusu içinde oryantalist bir perspektifle yer alan ve Doğu'yu temsil eden Türkiye ve özellikle İstanbul sahneleri önemli bir yer edinmektedir. Ancak filmdeki bu Doğu vurgusundan önce Türkiye, liberal piyasa ekonomisiyle bütünleşmiş, işleyen çok partili siyasal düzeninin kurulmuş ve demokrasi deneyimini yetmiş yılı aşkın bir süre boyunca sürdürmekte olmasına karşın Batı'nın ya da onun sinema endüstrisindeki hegemonik temsilini sağlayan Hollywood'un bakışında hâlâ "Doğu" kategorisi içinde konumlandırılmaktadır. Bu bakış açısıyla değerlendirdiğimizde Hollywood açısından İstanbul şarka mı yoksa garba mı ait bir şehirdir? İstanbul imgesinde "Doğu" hangi anlamlarla inşa edilmektedir? Film anlatısında sorulan bu sorular izleyicinin tekrar düşünmesi gereken sualler olarak öne çıkmaktadır. İstanbul, küreselleşmiş bir metropol olmakla birlikte Oryantalist literatürde sürekli yeniden üretilen bir "gösteri" şehri olarak temsile konu olmaya devam etmektedir. Oryantalist söylemin beslendiği kaynakların Kahire, Şam, Bağdat ve Tahran gibi Doğu şehirlerinde bulunabildiği ileri sürülebilir. Ne var ki bu kentler günümüzde bütünüyle farklı bir gündelik gerçekliğin içindedir. Ulusal ve uluslararası politik gerilimlerin, ani iktidar değişimlerini tetikleyen kanlı gösterilerin ve gündelik intihar saldırılarının sert gerçekliği bu şehirleri belirgin biçimde kuşatmaktadır. Buna karşılık Konstantinopolis'in mirasıyla ilişkilendirilen sessiz ve dingin bir atmosfer içinde akan ritim duygusunun, İstanbul'da hâlâ sürdüğü varsayılmaktadır. Bu nedenle İstanbul Hollywood ve diğer yabancı aksiyon filmleri bakımından "ideal" bir sahneye, diğer Doğu şehirleriyle doğal bir karşıtlık ilişkisi kuran bir zemine dönüşmektedir. Böylece sakin bir Doğu tasavvuru Batı müdahalesiyle bir anda sarsılan bir alan olarak kurgulanabilmektedir (Akser, 2014, s. 35). Klasik Oryantalizm kendi söylemsel evrenini üretmiş yazılı ve görsel üretimlerin önemli bir kısmı önceki malzemelerin yeniden dolaşıma sokulmasıyla şekillenmiştir. Batı, görmeyi arzuladığı Doğu imgesini güçlü ve dayatıcı biçimde kurmaktadır. Günümüzde ise dünyanın farklı bölgelerindeki insanlar Doğu'ya ilişkin tekil bir referans çerçevesini ve ortak bir bilgi kaynağını zorunlu olarak paylaşmamaktadır. Küresel bilgi, sermaye ve insan akışlarının belirlediği çağdaş dünyada iletişim kanalları çoğalmıştır. Buna rağmen klasik Oryantalizmin yöntemleri yeniden devreye sokulduğunda sinemada Doğu imgesinin geleneksel kalıplarla tekrar üretilebilmesi hâlâ mümkün görülmektedir. Çalışma kapsamında örnekleme oluşturan *Skyfall* (2012) filmi de bu

duruma örnek oluşturmaktadır. Filmde öne çıkan İstanbul şehri kalabalık kent sokaklarının insan ve hareket halindeki araçlarla dolu temsili sinematik düzlemde renk, hareket, ses ve hızla kurulan bir dinamizm üretmektedir. Hollywood'un hayal gücünü cezbeden de kentin hızını görünür kılan bu uyumlu montaj anlayışıdır. Aslında bu anlayış ile İstanbul filmde James Bond'un enerjisiyle "hareketlenen" yavaş bir Doğu şehri olarak sunulmaktadır. Batı merkezli üretilen filmler kenti çoğu zaman gizemli, egzotik, doğulu ve şehveti çağrıştıran bir mekân olarak resmetme eğilimindedir. Bu temsilde başörtülü kadın figürleri, bıyıklı erkek imajları, arka planda Arap müziği ve erkeklerin sıklıkla fes takması gibi uzun süre önce gündelik yaşamdan çekilmiş göstergeler tekrar dolaşıma sokulmaktadır (Akser, 2014, s. 38). Tüm bu değerlendirmelerden hareketle *Skyfall* (2012) filmi Edward Said'in "oryantalizm" kavramı çerçevesinde çalışma kapsamında ele alınmaya çalışılmakta ve içerik analizi yöntemi ile incelenmektedir. Diğer bölümde çalışmaya kuramsal çerçeveyi oluşturan "oryantalizm" kavramının incelenmesi ile devam edilecektir.

Kavramsal Çerçeve: Edward Said'in Oryantalizm'i ve 'Doğu'nun Temsili

Batı açısından "Doğu", yüzyıllardır farklı saiklerle ilgi ve merakın odak noktalarından biri olmayı sürdürmektedir. Doğu'nun kültürden felsefeye, sanattan dine ve tarihe uzanan geniş bir alanda oryantalist incelemeler için zengin bir veri kaynağı sunduğu görülmektedir. Doğu/Batı ekseninde yürütülen araştırmalar, iki toplumsal dünyanın farklı tarihsel dönemlerde karşılıklı temas ve etkileşim içinde bulunduğunu gösteren önemli göstergeler olarak okunabilir. Bu çalışmalar kimi zaman "düşmanı" daha yakından tanıma amacıyla, kimi zaman Doğu'ya yönelik oluşan merakla, kimi zamansa mistik ve "egzotik bir Doğu" tahayyülü kurma arzusuyla üretilmiştir. Bu çeşitlilik içeren akademik çalışma alanı genellikle oryantalist çalışmalar ismiyle anılmaktadır. Zira oryantizm kendisini Batılı olarak konumlandıran bir öznenin, kendisi dışında gördüğü Doğuluya onun ülkesine, kültürüne, dinine, sanatına ya da ona dair herhangi bir unsura ilişkin konuşması, yazması, araştırması ve bu doğrultuda görüş bildirmesi biçiminde tanımlanabilmektedir. Batılı toplumların Doğu toplumlarını inceleme yönündeki bu kurumsal çabaları içinde Edward Said'in değerlendirmeleri ayırt edici bir önem taşımaktadır. Said, oryantizmi "estetik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik, tarihe ait ve filolojik metinler aracılığı ile 'aktarılmaya' çalışan bir cins jeo-ekonomik görüşler bütünü" (2013, s. 21-22) biçiminde tarif etmektedir. Batı tarafından üretilen ve yapay bir Doğu-Batı ayrımı üzerinde temellenen oryantizm anlayışı, Edward Said'e göre sadece bir coğrafi ayrım olarak düşünülmemektedir (2013, s. 22). Burada söz konusu olan ayrım, gerçek-dışı bir tahayyül niteliği taşımaktadır. Batı'nın zihinsel düzlemde kurduğu Doğu imgesine yaslanan oryantizm anlayışı, belirli bir aşamada emperyalist genişlemenin düşünsel altyapısını hazırlayan bir işlev üstlenebilmektedir. Bu açıdan oryantizm, Batı'nın Doğu'yu kendi hegemonik bakış açısıyla görme, anlama ve yorumlama biçimi olarak da tanımlanabilir ancak bu yorumlama çoğu kez tek yönlü ilerleyen ve büyük ölçüde ön yargılara dayanan bir düzenlilik temeline dayanmaktadır.

Oryantalizm daha kapsamlı bir bakışla ele alındığında Turner'ın (2003) üç farklı düzlemde bu kavramı açıklaması incelenebilir. Turner ilk düzlemde oryantizmi, Orient ile Occident arasında köklü bir ayrımı varsayan ve kendisini belirli bir epistemoloji ile ontolojiye dayandıran bir düşünme tarzı olarak açıklamaktadır. Böylece Doğu ile Batı arasındaki farklı düşünce modellerine işaret edilmektedir. İkinci düzlemde oryantizm, ortaya çıkış amacına uygun

biçimde Doğu toplumları ve kültürleri üzerine çalışan Batı'daki üniversitelerin faaliyet alanlarını tanımlayan akademik bir ad olarak ele alınmaktadır. Üçüncü düzlemde de ise Doğu'yu konu edinen bir enstitü niteliği taşımaktadır. Bu çerçeveden hareketle oryantalizmin Batı'nın Doğu'yu daha kapsamlı biçimde tanıma ve anlama arayışının kurumsal-akademik bir formu olarak belirdiği söylenebilir. Ne var ki bu süreç, belirli bir noktadan sonra oryantalizmin bir tahakküm aracına evrilmesini de mümkün kılmaktadır. Bu doğrultuda Batı, Doğu hakkında incelemeler yapıp konuşarak ve Doğu'ya ilişkin söylem üreterek kendi hegemonyasını yeniden üretmekte ve oryantalizm de hegemonya kurulumunda işlevsel bir araç hâline gelmektedir. Mutman'a (1999, s. 31) göre de oryantalizm, iktidar ilişkilerini bünyesinde taşıyan hegemonik bir işleyiş olarak yorumlanmaktadır. Bu bağlamda gündelik yaşama ilişkin pek çok tutum ve davranışsal kalıbın Batı dünyasında üretildiği ve özellikle yaygın medya araçları üzerinden dolaşıma sokulduğu görülmektedir. Enformasyon üretiminde belirleyici bir konumda bulunan Batı bu sayede toplumların düşünsel yönelimlerini ve zihinsel üretim süreçlerini etkileme ve yönlendirme imkânı elde edebilmektedir. Bu nedenle Batı'nın Doğu hakkında kurduğu tanımlar ve imgeler küresel ölçekte “doğal” ve “kabul edilebilir” bir olgu gibi algılanabilmektedir. Buna paralel olarak Doğu dünyası da Batı tarafından üretilen bu imge ve düşünceler üretiminden etkilenerek yaratılan “Öteki” olarak kendisine atfedilen kavram ve anlayışları içselleştirmekte ve bu role uyum sağlayarak kendisi için biçilen bu rolü kabullenebilmektedir. Bu bağlamda Batı'nın kurguladığı Doğu tasarımı önemli ölçüde Doğu despotizmi düşüncesi üzerine inşa edildiği görülmektedir. Batı'nın şekillendirdiği Doğu despotizmi fikrinin Şerif Mardin'in (2002, s. 113) ifadesiyle Yunan Medeniyetinin kendini beğenmesinin bir ürünü olduğu da belirtilmektedir. Bu yaklaşımda Yunan polis örgütlenmesi, yurttaşlarına huzurlu ve güvenli bir yaşam sunabilen bir model olarak idealize edilirken Doğulu toplumların yönetim biçimi despotizmle özdeşleştirilmektedir. Böyle bir bakış içinde despotizm Doğu'nun genel ve süreklilik taşıyan bir karakteri olarak görülmektedir. Batı'nın bu savı yoğun biçimde kullandığı ve günümüzde de kullanmayı sürdürdüğü ileri sürülebilir. Oryantalizmin Batı tarafından ortaya çıkarıldığı kabul edilse de başlangıçta Doğu'yu anlamak, tanımak ve anlamlandırmak amacıyla işletilen bu alanın yapısında her zaman iktidar ilişkilerini barındırdığı görülmektedir. Bu nedenle oryantalizm çoğu zaman egemen güçler adına bir söylem olarak kavramsallaştırılmaktadır. Buradan hareketle oryantalist söylem, kendisini kurarken Doğu'yu “öteki” konumuna yerleştirir Batı'nın kimliğini de bu öteki üzerinden inşa eder. İkili bir yapı gösteren bu ötekileştirme pratiğinde Doğu olumsuzlanırken Doğu'nun karşısında konumlanan Batı olumlanmakta ve idealize edilmektedir. Fuat Keyman'ın ötekileştirmeyi dört bağlamda ele alan yaklaşımı bu mekanizmayı anlamamıza yardımcı olmaktadır. Keyman'a göre ilk bağlamda öteki, ampirik bir nesne olarak kurulmakta bu nedenle Doğu, hakkında araştırma yapılması ve incelenmesi gereken bir nesne konumuna indirgenmektedir. İkinci bağlamda Doğu, kültürel bir nesne olarak ötekileştirilir Batı'ya ait kültürel değer ve kazanımlara sahip olamamakla tanımlanır ve modern-çağdaş olanın eksikliğinin görünür kılındığı bir nesneye dönüştürülmektedir. Üçüncü bağlamda Doğu, söylemsel olarak “ötekileştirilir” ve yine farklı kurumlar ve söylemler tarafından üretilen bilginin nesnesi hâline getirilmektedir. Dördüncü bağlamdaysa Doğu, bir farklılık olarak ötekileştirilir ve ben-öteki ayrımı üzerinden kimlik ve fark ekseninde işleyen bir dışlama/konumlandırma söz konusudur (Keyman, 1999, s. 76-78). Bu çerçevede oryantalist perspektifte Doğu, Batı'nın karşısında konumlanmakta ve Batı'nın onu inşa etme sürecinde

araçsallaşarak ikili karşıtlık mantığına dayalı oryantalist bakışın mütemadiyen üretilmesi sağlanmaktadır. Kurulan bu mekanizma ile Batı, Doğu'yu tanımlarken aynı anda kendisini de karşı konumda tanımlamış olmaktadır. Bu anlayışa göre kurgulanan yaşam dünyasında negatif olarak değerlendirilen davranışlar, imajlar ve algılamalar “öteki” üzerinde toplanırken bunların karşıtı olan olumlu nitelikler ise şüphesiz Batı dünyasını tanımlamaktadır. Batı'nın Doğu üzerinde üstünlük kurma yönündeki çabasıyla ilişkili bir egemen söylem olarak oryantalizmde Said'e göre (2013) Doğu'ya ilişkin ortaya çıkan çalışmalar ve metinler Doğu'yu bizzat kurmakta yani Batı'nın öngördüğü Doğu'yu yeniden inşa etmektedir. Bu nedenle Edward Said açısından “Doğu”, Batı'nın oluşturduğu bir kurgudan ibarettir. Bu açıdan bakıldığında oryantalist düşünce ikili karşıtlıklar üzerinden yürütülen bir yapıya karşılık gelmekte ve bu yapıda Doğu gerçekliği siyasal, kültürel ve ekonomik bir tahakküm olarak öne çıkan Batı anlayışının üretimi olarak konumlanmaktadır. Batı'nın oryantalist nitelik taşıyan söylemleri Doğu'yu çoğu zaman hayali bir kurgu biçiminde temsil etmektedir. Bu yaklaşımın dikkat çekici yönlerinden biri kökenlerinin oldukça eski dönemlere uzanması ve farklı formlarda süreklilik göstermesidir. Günümüzde oryantalizmin farklı görünümlemlerle varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Doğu coğrafyasını araştırmak üzere kurulmuş enstitüler, sanat ürünleri ve medya aracılığıyla bu söylemin dolaşıma girmesi de buna örnek gösterilebilir. Bu bağlamda oryantalizmin en görünür biçimde izlenebildiği alanlardan biri de hiç şüphesiz sanat alanıdır. Edebiyattan müziğe, resimden sinemaya ve diğer sanat dallarına uzanan geniş bir yelpazede Doğu'nun sanat aracılığıyla yeniden biçimlendirildiği ve Doğu'nun “yeniden üretildiği” görülmektedir. Bu bağlamda etkin sanat biçimlerinden biri olarak sinema da bu temsil örüntülerinin yoğunlaştığı bir zemin olarak öne çıkmaktadır. Sanatın ve sanatçının toplumsal alanı etkilemedeki önemi dikkate alındığında oryantalist bakışın özellikle sinema filmleri aracılığıyla yeniden üretildiği anlaşılmaktadır. Sinemanın kitlesele niteliği bu temsillerin geniş kitlelere hızla ulaşabilmesini mümkün kılmakta dolayısıyla oryantalist bakışla üretilen bir film bu bakışı tekrar tekrar dolaşıma sokma potansiyeli taşımaktadır. Bu kuramsal arka plan doğrultusunda *Skyfall*'un özellikle “İstanbul sekansı”, Doğu'yu tanıtır klişeler ve duyuşal kodlar üzerinden kurarken Batı'yı fail/özne konumunda merkezileştiren bir temsil rejimi mantığına dayandırmaktadır. Bu bağlamda film İstanbul'u “küresel bir metropol” olarak çoğul gerçekliğiyle görünür kılmaktan ziyade Batı'nın Doğu'ya ilişkin repertuvarına eklemlenen seçmeci ve tipikleştirici bir görsel-işitsel düzen içinde inşa etmektedir. Buradan hareketle yukarıda tartışılan oryantalizm kavramı ışığında *Skyfall* (2012) filminin analizine geçilecektir.

***Skyfall* (2012) Filminde Oryantalist Temsil Örüntüleri**

Çalışma kapsamında incelenen *Skyfall* (2012) filminde James Bond romanlarının ilk sinema uyarlamasının ellinci yılı anılmış, yapımcılar Michael Wilson ile Barbara Broccoli, serinin yirmi üçüncü filmi *Skyfall*'un (2012) açılışı için İstanbul'u tercih etmişlerdir. İki saatlik filmin açılış sekansı şehre yönelik temel Oryantalist önyargıları yoğun biçimde yansıtmaktadır. İstanbul'a dair başat Oryantalist yaklaşım, kentin insanlardan ziyade “antik anıtlar toplamı” gibi temsil edilmesinde belirginleşmektedir. İnsan figürleri görünür olduğunda dahi çoğunlukla Batılı öznenin eylemine tanıklık eden “seyirci” konumuna yerleştirilmektedir. Kadın imgeleri ise ağırlıklı olarak başörtülü kadın temsillerinden oluşmaktadır. Böylece egzotik Doğulu kadın, örtülmesi ve gizlenmesi gereken, gizli ve karanlık arzuların taşıyıcısı bir beden olarak

kodlanmaktadır (Akser, 2014, s. 40).

Motosiklet kovalamacası sahnesinde Bond (Daniel Craig) ve düşmanı çatıların üzerinden geçerek eski çarşının dar koridorlarına girmektedir. Kovalamaca kısa sürse de şehir için tahayyül edilen Doğu görünümünü kurmak bakımından işlevseldir. Filmde erkeklerin birbirini kovaladığı kaotik atmosferde Doğu (Arap) müziğinin eşlik ettiği duyulmaktadır. Bond'un meslektaşlarının öldüğünü fark ettiği sahnede İstanbul sokakları gösterilir Doğu'ya ait pek çok Hollywood filminde kurgulandığı gibi sahnenin karanlık ve sepya (Oryantal) tonlarla kurulması izleyiciye buranın hile ve aldatmacanın hüküm sürdüğü tekinsiz bir alan olduğu fikrini telkin etmektedir. Hollywood'un İstanbul'u Oryantalize etmesinin bir diğer boyutu da başlangıçta yavaş ve sakin tasarlanan mekânın Batılı müdahale ile gürültülü ve kaotik bir sahneye dönüştürülmesidir. Bond'u izleyen cip kovalamaca sırasında sokak aralarındaki seyyar satıcılara ve yerel işletmelere çarpar. Bu süreç olaydan habersiz ve pasif biçimde izleyen "Doğu" insanları tarafından seyredilir. Sirkeci ve Eminönü'nün canlı ve renkli sokaklarındaki kalabalıklar dar sokaklarda ve arka planda Yeni Camii'nin görüldüğü Kapalıçarşı çatısında süren kovalamacayı izlemek üzere duraksar. Koşan Batılıların üzerinde belirgin biçimde görünen Türk bayrakları ise mekânın gerçekten Türkiye olduğuna dair görsel bir doğrulama işlevi görmektedir (Akser, 2014, s. 40). Sakin Doğu mekânını aksiyon sahnesine dönüştüren Batılı hayal gücü sahte coğrafyalar kurarak sınır tanımaz. Tren sekansı, film yapımcılarının arzu ettikleri biçimde "yapay" mekânsal süreklilik yaratmasına örnek teşkil etmektedir. Açılış kovalamacasının yakınında bir tren istasyonu varsayılsa da (Sirkeci Tren Garı) İstanbul'da ya da çevresinde filmde görülen hatlar ve dağlık topoğrafya bulunmamaktadır. Söz konusu tren sahnesi Türkiye'nin güneyindeki Adana'da çekilmiştir. Böylece ekip treni ülkenin batısındaki İstanbul'dan yine ülkenin güneyinde yaklaşık 900 km uzağa eklemiş buna rağmen film anlatısı iki mekânı birbirine bağlayarak süreklilik yanılsaması üretmiştir (Akser, 2014, s. 41-42).

İstanbul'un sinemadaki temsilini biçimlendiren klişelerin erken dönem seyahatnamelerden itibaren kayda değer ölçüde değişmediği söylenebilir. Kozmopolit bir şehir olan İstanbul, Batı-Doğu, kapitalist-komünist, Asya-Avrupa ve modern-mistik/egzotik gibi ikili karşıtlıkların sahnesi olarak kurulmaktadır. Hollywood'un Oryantalist önyargısı günümüzde de İstanbul'u başka yerlerin "çekim mekânı" olarak kullanan ya da kimi zaman ulusal ölçekte turistik bir bakış açısı sunmaya çalışan uluslararası ortak yapımlar aracılığıyla sürmektedir. Bu filmler Doğu-Oryantalist İstanbul imgesini birbirleriyle çatışan Batılı aksiyon erkeklerinin müdahalesiyle bozulan sakin ve huzurlu bir yer olarak yeniden üretmektedir. Entrikanın kol gezdiği karanlık sokaklarda Batılı erkeklerin birbirlerini kovaladığı sahneler bu süreçte sarsılan "sakin" mekânlar ve gündelik hayat, *Skyfall*'da da Batı sinema tahayyülünde ısrarla yinelenen bir tekrara dönüşmektedir. Bu çerçevede İstanbul, çarşafli/örtülü kadınların, koyu sakallı erkeklerin, Sultanahmet Meydanı ve Ayasofya Cami'sinin, Kapalıçarşı'nın ve Galata Köprüsü'nün şehri olarak kodlanırken kentin düzeni Batılı erkeklerin yarattığı kaosla bozulmaktadır. İstanbul'u huzurlu bir yer olarak hayal etmenin eski biçimi artık huzuru bozan ve kaos üreten Batılı erkek varlığının belirleyiciliğiyle yer değiştirmektedir. Bu bağlamda filmde tarihi camiler ve Galata Köprüsü gibi simgeler üzerinden tanınan İstanbul, Batılı egemen erkeklerin taşıdığı kaotik eylemlerle sarsılan bir sahneye dönüşmektedir. İstanbul'u sakin bir mekân olarak tahayyül etmenin geleneksel yolu günümüzde barışı bozan kaosun kaynağı olarak Batılı erkek figürünün

öne çıkmasıyla ikame edilmiştir. Böylece Batı bu sakin alanda gerçekleşen aksiyonu karşılıklı ilişkisi içinde kurarak Doğu ile Batı arasında bir köprü olarak imgesel düzeyde fethedilen şehri temsil ettiği düşüncesini de akla getirmektedir. Filmde İstanbul'un ve İstanbul sekansının kurduğu temsil mantığının devamında Şanghay/Makao gibi Doğu mekânlarının nasıl konumlandırıldığı, Said'in Oryantalizm yaklaşımıyla uyumlu biçimde "Batı'nın bakışı" üzerinden üretilen görsel-işitsel kodlar temelinde ortaya konulmaktadır. Film analizindeki bulgular, özellikle filmin açılışında İstanbul'da geçen sekansın mekân, beden, ses, renk ve anlatı işlevleri bakımından nasıl bir "Doğu" tasavvurunu yeniden ürettiğini göstermektedir.



İstanbul sekansında Doğu imgesi yalnızca olay örgüsüyle değil, en başta renk paleti/filtre ve ses tasarımı üzerinden kurulmaktadır. Bu anlamda İstanbul sokakları çoğunlukla "sarı/sepya"ya yaklaşan bir görsel tonla sunulmakta buna eşlik eden "Doğu/Arap" tınılarıyla kent izleyicinin zihninde hızlı biçimde "Oryantal" bir duyusal atmosfere yerleştirilmektedir. Buna karşılık, MI6 ve Londra merkezli sahnelerde daha gri, net, soğuk ve yüksek kontrastlı bir görsellik hâkimdir. Bu ayrışma mekânlar arasında yalnızca coğrafi değil aynı zamanda değer üreten bir karşılık kurmaktadır. Burada oluşturulan anlam örgüsüyle Batı "net/denetimli/modern", Doğu "filtrelenmiş/tekinsiz/egzotik" olarak kodlanmaktadır. Bu temsilde sesin işlevi belirleyicidir. Kovalamaca anlarında arka planda duyulan "Doğulu" tınılar, İstanbul'un özgül kültürel çeşitliliğini görünmez kılacak şekilde kenti daha geniş bir "Doğu repertuarı"na eklemektedir. Bu durum Said'in Oryantalizm'de tarif ettiği Doğu'yu tek bir blok gibi tanımlama eğilimiyle uyumlu bir temsil mantığını işaret etmektedir. İstanbul kendi çok katmanlı gerçekliğiyle değil Batı'nın Doğu hakkında tanıdık bulduğu işaretlerle tanınır hâle getirilmektedir.



İstanbul filmde küresel bir metropol olarak çağdaş gündelik hayatıyla değil ağırlıkla çarşılar, dar geçitler, antika dükkânlar, eski çatı dokuları ve arka plandaki cami silueti üzerinden kurulmaktadır. Kapalıçarşı'nın “köhne/kokuşmuş” koridorları, çatıların “eski-kırık dökük” olarak çerçevelenmesi, Mısır Çarşısı'nın iç mekânına girildiğinde halıların ve antika eşyaların “eski” vurgusuyla sunulması İstanbul'u modernleşmiş bir şehir olarak değil “zamanda askıda” bir Doğu dekoru olarak konumlandırılmasının izleyiciye aktarılması çabasına işaret etmektedir. Böylelikle şehir yaşayan bir toplumsal mekândan çok bir turistik/egzotik vitrin gibi işlev görmektedir. Bu seçmeci mekânsal temsil Oryantalist söylemin temel stratejilerinden biriyle örtüşmekte ve Doğu, modern bir toplumsallık olarak değil tarihsel bir “kalıntı” ve görsel bir “gösteri” alanı gibi sunulmaktadır. İstanbul sekansında belirginleşen bu yaklaşım, şehrin çok katmanlı gündelik gerçekliğini arka plana itmektedir. Buna karşın anıtlştırılmış ve eski/köhne bir bakışla görünür kılınan mekânlar izleyicinin gözünde Doğu'nun değişmezliği ve geri kalmışlığına ilişkin ön kabulleri destekleyen bir işlev kazanmaktadır. Tüm bu görsel içinde çerçevelenen tarihi camiler oryantalist yaklaşımın Batı'nın İslam dinine ve Müslümanlara karşı bakış açısını da film dili ile izleyiciye aktarmaktadır.

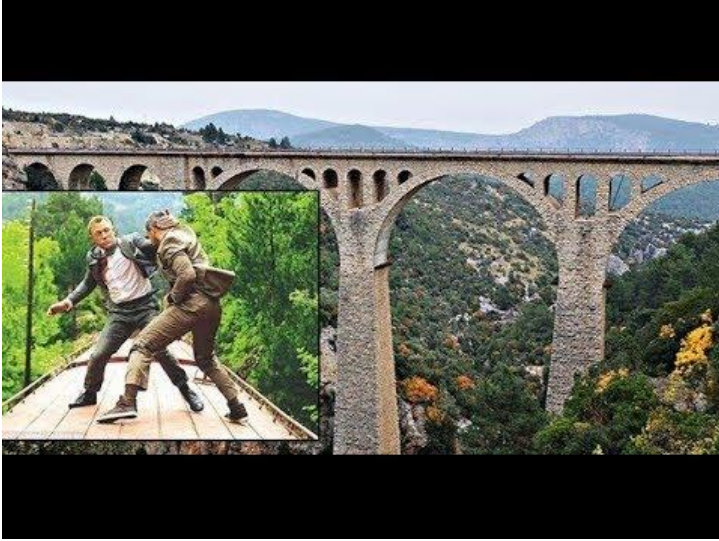
İstanbul sahnelerinde açık seyyar tezgâhlar, sokak kalabalığı ve düzensizlik hissi yaratan bir kent ritmi Doğu'ya ilişkin pazar/çarşı merkezli tasavvurunu güçlendirecek biçimde öne çıkarılmaktadır. Bu unsur tek başına gündelik hayatın olağan bir parçası olsa da film anlatısında “Doğu'nun kendiliğindenliği” ve “kontROLSÜZLÜĞÜ” çağrışımlarıyla birleşecek şekilde çerçevelenmektedir. Böylece İstanbul'un modern yüzü yerine kolay okunur egzotik sokak ikonografisinin seçilerek tekrar dolaşıma sokulmasını bu sahneler aracılığı ile söylemek mümkündür. Filmdeki bu yaklaşım “mekân temsili” ve “gündelik hayat kodları” kategorileri açısından İstanbul'u “insanların yaşadığı bir kent” olmaktan ziyade Bond aksiyonunun içinde hızla tüketilen bir “oryantalist fon” olarak inşa edildiği çabasını da göstermektedir.



İstanbul sekansında yerel figürler çoğu zaman olayların faili değil olaylara tanıklık eden seyirci olarak konumlandırılmaktadır. Kovalamaca sırasında çevredeki insanların şaşkınlıkla durup bakması “pasif izleyici” pozisyonunu pekiştirmektedir. Böylece anlatının merkezinde eyleyen özne Batılı karakterler yani Bond ve takip ettiği düşman iken yerel kalabalıklar bir fon görevi görmektedir. Bu fon, şehri daha dolaysız ve otantik gösteriyor gibi görünse de aslında Doğu’yu eyleme geçmeyen yalnızca olup biteni izleyen bir topluluk olarak kodlamaktadır. Said’in işaret ettiği oryantalist çerçevede bu durum temsil ilişkisini asimetrik kılmakta ve Doğu’nun özneleşmesi yerine Batı öznesinin eylemiyle anlam kazanan bir sahneye dönüştürmektedir. Bu, Oryantalizmin “Doğu’yu konuşulan/temsil edilen nesne” konumuna sabitleyen işleyişiyle paralel bir örüntü olarak filmde de öne çıkmaktadır.

Filmde bir diğer öne çıkan anlatım da Batı’nın yenilmezliğinin hem Bond’un bedeni üzerinden hem de MI6’nın teknolojik kapasitesi üzerinden çok katmanlı biçimde kurulması olarak okunabilir. Bond’un omzundan yaralanmış olmasına rağmen kovalamacayı sürdürmesi ve tren üzerinde düşmanıyla dövüşmeye devam etmesi kahramanı “normal insan sınırlarının ötesinde” bir dayanıklılığa sahip olarak resmetmektedir. Bu dayanıklılık yalnızca bireysel cesaret olarak değil Bond’un temsil ettiği İngiliz istihbaratı ve Büyük Britanya’nın gücü olarak okumaya açık bir simgesel işlev üstlenmektedir. Buna ek olarak MI6 merkezinden İstanbul’daki sahnelerin uydu/harita/görüntü akışıyla eşzamanlı izlenmesi Batı’nın gözetim iktidarını görünür kılmaktadır. Filmdeki bu sahne aracılığı ile İstanbul’daki fiziksel kovalamaca Londra’daki teknoloji masalarında haritalanan ve kontrol edilen bir operasyon olarak çerçevelenmektedir. Bu kurgu, Doğu’yu sahada olan ve yönetilmesi gereken bir alan Batı’yı ise merkezde oturan, izleyen, koordine eden ve müdahale eden iktidar olarak konumlandırmaktadır. Dolayısıyla film, Oryantalist hiyerarşiyi yalnızca estetik düzeyde değil anlatı ve kurum temsili düzeyinde de film diliyle tekrar üretmektedir. Bu sekansda ayrıca Bond’un bir istihbarat arkadaşı tarafından vurulması (dost ateşi), “bizi ancak biz yenebiliriz”

biçiminde yorumlanan bir üstünlük iddiasını da güçlendirmektedir. Dolayısıyla Batı öznesi dışarıdan yenilmez. Tehdit, daha çok içerideki kırılma veya ihmal üzerinden anlam kazanmaktadır. Böylece anlatı Batı'nın yenilmezliğini korurken, dramatik gerilimi “kendi içindeki zaaf” üzerinden taşımaktadır.



Filme boğulma temasının erken sahnelerde öne çıkması Bond'un düşüş ve yeniden doğuş hikâyesini simgesel düzeyde kurmaktadır. Dost ateşiyle göğsünden yaralanıp vadiye düşen Bond'un boğulma eşiğinden dönmesi filmde bir tür “vaftiz/yeniden doğuş” gibi işlenmektedir. Bond hayatta kalır ve bir süre “dış dünya”dan uzaklaşarak bir sahil kasabasında toparlanır (recovery). Ne var ki bu “iyileşme alanı” modern bir kıyı coğrafyası olan Muğla'nın Fethiye ilçesinde yer alan Çalış Plajı'nda çekilmesine rağmen sarı filtreler ve mekân seçimiyle “köhne/derme çatma, üçüncü dünya” izlenimi verecek biçimde sunulmaktadır. Eğlence mekânında darbuka tınıları, yerel halk arasında elinin üzerinde bulunan akrebe rağmen kendini sokturmadan elindeki içkiyi içme tarzında resmedilen bahis oyunu gibi ayrıntılar Doğu'yu bir yandan “haz/kaçış/serbestlik” alanı diğer yandan egzotik ve ilkel gösterge repertuarına sahip bir mekân gibi resmetmektedir. Bu temsil filmdeki İstanbul sekansında kurulan Oryantalist duysal kodların farklı bir bağlamda sürdürülmesi olarak değerlendirilebilir. Doğu, Batılı öznenin sınır deneyimi yaşadığı ve sonra yeniden merkeze döndüğü geçici bir sahne olarak gösterilmektedir. Bond'un İngilizce yayın yapan bir kanalda MI6'ya yapılan saldırıyı görüp geri dönmesi ise onun “şövalye/adanmış kahraman” çizgisini güçlendirmektedir. “Gerçek bir şövalye” gibi ülkesini ve hizmet ettiği kurumu kurtarmak için tekrar yola koyulur. Bu noktada Doğu, iyileşmenin ve kaçışın mekânı olarak kalmakta asıl anlam Batı'ya dönüşle (göreve dönüşle) tanımlanmaktadır.



Filmde öne çıkan bir diğer bulgu ise İstanbul'un "coğrafi gerçekliği"nin yukarıdaki resimlerde de görüldüğü üzere Fethiye sahillerinde yapıldığı gibi montaj aracılığıyla kolayca esnetilmesidir. Yukarıda da değinildiği üzere tren sekansı aslında Adana'da bulunan Tarihi Varda köprüsünde çekilmişken İstanbul'daki kovalamacayla anlatı içinde eklemelendiği görülmektedir. Bu durum, İstanbul'un "belirli bir yer" olmaktan ziyade aksiyonun sürekliliği için yeniden düzenlenebilir bir kurmaca coğrafya olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu temsil tekniği İstanbul'un montaj şehrine dönüşmesi anlamına gelmektedir. Mekânlar anlatının ihtiyaçlarına göre birbirine yaklaştırılır ve mekânsal süreklilik yanılması üretilmektedir. Böylece şehir, yaşayan bir sosyokültürel yapı olmaktan çok Batılı aksiyon anlatısının işlediği bir "dekor" olarak kurgulanmaktadır. Oryantalist düşünce bağlamında bu Doğu'nun gerçekliğinin değil Batı'nın Doğu hakkında kurduğu anlatının belirleyici olduğunu gösteren güçlü bir bulgu olarak öne çıkmaktadır. Film Bond'u yaşlanan ve yıpranan bir kahraman olarak resmederken

bile Britanya'nın kurumsal gücünü ve tarihsel sürekliliğini sistematik biçimde yüceltmektedir. Yeni MI6 düzeninin “sığınak/alternatif üs” fikriyle kurulması Büyük Britanya'nın her koşula hazırlıklı ve saldırılara karşı dirençli olduğu düşüncesini beslemektedir. Bond'un fiziksel ve zihinsel testlerde zorlanması, yaşını hissetmesi ve bazı değerlendirmelerde başarısız olmasına rağmen istihbaratın başında bulunan M'nin (Judi Dench) onu göreve geri döndürmesi “düşmüş kahramanın” yeniden sistem içine alınarak işlevsel kılındığı bir anlatı üretmektedir. Bu anlatı hattında “gelenek” vurgusu merkezi bir işleve sahiptir. Bond'un düz ustura ile tıraş olup “bazı şeyleri eski usul yapmayı seviyorum” demesi aynı fikrin Bond kızı ve yaşlı bir hizmetkâr tarafından tekrarlanması “yeni olanın her zaman daha iyi olmadığı” yönündeki muhafazakâr bir bilgeliği dolaşıma sokar. Bond'un kendisine teknik ekipman desteği sağlayan bir başka ajan arkadaşı Q ile National Gallery'deki buluşması, İngiliz resim geleneği ve kültürel sermaye eşliğinde gerçekleşmektedir. Bond'un “patlayan kalem” gibi eski aletlere dönük nostaljik beklentisi modernliğin sınırlarına karşı “klasik Bond/klasik İngilizliğe” dönüş arzusunu görünür kılmaktadır. Bu bulgular filmde Britanya'nın yalnızca askeri/istihbari güce değil tarih, kültür ve gelenek üzerinden de yeniden üretilen bir üstünlük imgesine yani Büyük Britanya İmparatorluğu'na dair düşüncelerin film diliyle ifade edilmesi olarak yorumlanabilir.

Film, İstanbul'dan sonra Şanghay ve Makao gibi mekânlara geçtiğinde de “Doğu”yu egzotikleştiren temsil mantığının sürdüğü görülmektedir. Şanghay modern ve zengin bir görünüme sahip olsa da filmde Oryantalist bakış nesnesi hâline getirildiği, Makao'da sarı ışık hâkimiyeti, egzotik bir kayıkla Bond'un düşmanlarının bulunduğu mekâna gelişi ve kumarhane atmosferiyle seyirlik Doğu estetiğinin güçlendirildiği görülmektedir. Büyük kertenkele gibi vahşi hayvanların kullanılması mekânı yalnızca tehlikeli değil Batı'nın bakışında Doğu'yu aynı zamanda “gösteri” alanına dönüştürmektedir. Bu bağlamda filmde Doğu, Batılı öznenin becerisini ve hayatta kalma kapasitesini sergilediği bir performans alanı olarak tekrar sergilenmektedir. Bond'un avuç içi izine kodlu silahı gibi ayrıntılar ise Batı'nın “kontrollü teknoloji”sini vurgulamakta buna rağmen Bond'un silahı ateşlenmeyince düşmanın büyük kertenkeleler tarafından yok edilmesi aksiyonun “doğal/ilkel tehlike” ile birleşerek Doğu mekânını daha da egzotik bir şiddet alanı gibi kurmasını sağlamaktadır. Bu anlayış son bölümde, filmin antagonisti Silva'nın yalnızca “dışsal düşman” değil aynı zamanda Bond'un “gölge”si gibi kurgulanmasıyla Batı merkezindeki krizin içeriden üretildiğini izleyiciye göstermektedir. Silva MI6'nın eski bir ajanıdır. Travmatize olmuş ve “terk edildiğini” düşünerek merkeze (MI6/M'ye) savaş açmıştır. Bu tehdit kaynağı filmde “dışarıdaki Doğu”dan ziyade “Batı kurumunun iç tarihi”ne bağlanmakta ancak film bu krizi nihayetinde Britanya'nın düzenini güçlendirerek çözmekte ve Silva'nın alaycı monoloğunda “İngiltere/İmparatorluk/MI6'nın harabe” olduğu iddiası ortaya atılsa da, Bond'un “ülkeme sevgim” vurgusu ve finalde düzenin yeniden kurulması imparatorluk mirasının eskime ihtimalini bir gerilim unsuru olarak kullanıp tekrar merkezi meşruiyete bağlayarak Büyük Britanya İmparatorluğu düşüncesinin film dili ile tekrar muhkem kılınmasını sağlamaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, *Skyfall* (2012) filmini Edward Said'in Oryantalizm kavramsallaştırması çerçevesinde ele alarak özellikle İstanbul'da geçen açılış sekansında “Doğu”nun nasıl kurulduğunu ve bu kurgu üzerinden Batı'nın nasıl merkezîleştirildiğini göstermeyi

amaçlamıştır. Nitel içerik analiziyle yürütülen inceleme filmin İstanbul'u küresel bir metropol olarak çoğul, güncel ve çok katmanlı gerçekliğiyle sunmak yerine, seçmeci ve tipikleştirici bir görsel-işitsel düzen içinde, tanıdık oryantalist göstergelerle yeniden ürettiğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda *Skyfall*, Doğu-Batı ikiliğini yalnızca anlatı düzeyinde değil aynı zamanda estetik ve temsil stratejileri düzeyinde de yeniden kurmakta Doğu'yu çoğunlukla edilgenleştirirken Batı'yı fail/özne konumunda güçlendirmektedir.

Çalışmanın genel sonuçları, filmde oryantalist temsillerin en görünür biçimde renk paleti/filtre kullanımı, müzik ve ses tasarımı, mekân seçimi ve çerçeveleme pratikleri üzerinden üretildiğine işaret etmektedir. İstanbul sahnelerinde tercih edilen sarı/sepya tonlara yaklaşan görsellik ve “Doğulu” tınılar, kenti hızlı biçimde “egzotik” bir duyuşsal atmosfere sabitlemekte, buna karşılık Londra/MI6 sahnelerinde öne çıkan daha net, soğuk ve kontrollü estetik, Batı'yı düzen/modernlik/denetimle özdeşleştiren bir karşıtlık üretmektedir. Bu karşıtlık Doğu'nun tekinsiz/filtrelenmiş/denetlenmesi gereken bir alan gibi algılanmasına zemin hazırlarken, Batı'nın rasyonel ve yönetici konumunu pekiştirmektedir.

Mekânsal temsile ilişkin bulgular İstanbul'un büyük ölçüde çarşılar, dar sokaklar, antika dükkânlar, eski çatı dokuları ve arka plandaki cami silüetleri gibi “kolay tanınır” ikonografiler üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Bu seçicilik, şehrin modern gündelik hayatını gizleyerek İstanbul'u zamanın dışında duran bir “Doğu dekoru”na indirgeme eğilimini güçlendirmektedir. Benzer biçimde şehirdeki kalabalık sokaklar, seyyar tezgâhlar ve düzensizlik hissi yaratan ritim, gündelik hayatın olağan parçaları olmaktan çıkarılıp egzotikleştirici bir çerçeveye yerleştirilmektedir. Sonuç olarak kent, yaşayan bir toplumsal mekân olmaktan çok Batılı aksiyon anlatısının işlediği işlevsel bir arka plan hâline gelmektedir.

Temsil rejiminin bir diğer genel sonucu yerel figürlerin ve kalabalıkların anlatı içinde çoğunlukla “seyirci/tanık” konumuna itilmesidir. İstanbul sekansında eyleyen özne Batılı karakterlerken yerel topluluklar olaylara pasif biçimde bakan bir fon işlevi görmektedir. Bu durum oryantalist çerçevede Doğu'nun özneleşmesi yerine Batı'nın eylemiyle anlam kazanan bir sahneye dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Film, bu yolla Doğu'yu temsil edilen/konuşulan nesne konumunda sabitleyen asimetrik temsil ilişkisini sürdürmektedir.

Makalenin genel bulguları ayrıca Batı'nın üstünlüğünün Bond'un bedeni ve MI6'nın kurumsal/teknolojik kapasitesi üzerinden pekiştirildiğini göstermektedir. Bond'un yaralanmasına rağmen takibe devam edebilmesi, kahramanın dayanıklılığını “üstün” bir bedensel performans olarak sunarken MI6'nın eşzamanlı gözetim ve koordinasyon kapasitesi, Batı'yı “merkezde izleyen ve yöneten iktidar” olarak konumlandırmaktadır. Bu yapı, Doğu'yu “sahada” olan, yönetilmesi ve kontrol edilmesi gereken bir alan gibi kodlamakta, Batı'yı ise müdahale eden, düzen kuran ve anlatıyı taşıyan fail özne olarak inşa etmektedir.

Son olarak filmde mekânın montaj aracılığıyla esnetilmesi ve farklı çekim yerlerinin İstanbul anlatısına eklenmesi, şehrin “belirli bir yer” olmaktan çıkarılıp yeniden düzenlenebilir bir kurmaca coğrafyaya dönüştürüldüğünü göstermektedir. Bu da Doğu'nun gerçekliğinden ziyade Batı'nın Doğu hakkında kurduğu anlatının belirleyici olduğu fikrini güçlendirmektedir. Sonuç olarak *Skyfall* (2012), İstanbul'u ve daha geniş anlamda Doğu'yu, güncel sinema dili içinde tanıdık oryantalist kodlarla yeniden üreterek Doğu-Batı karşıtlığını pekiştirmekte, Doğu'yu

edilgenleştirirken Batı'yı merkezileştiren bir temsil mantığını sürdürmektedir.

Extended Abstract

This article re-reads *Skyfall* (2012) the twenty-third film in the James Bond franchise through Edward Said's conceptualization of Orientalism, with specific emphasis on the Istanbul-set opening sequence. Despite Turkey's long-standing experience with multi-party politics and integration into liberal market dynamics, Istanbul is persistently positioned within the category of "the East" in Hollywood's hegemonic representational regime. Starting from this tension, the study addresses two guiding questions: Whose city is Istanbul in Hollywood cinema, and through which meanings is "the East" constructed in the image of Istanbul? The article argues that *Skyfall* does not present Istanbul as a global metropolis in its plural everyday reality; rather, it reconstructs the city within a selective audiovisual order that mobilizes recognizable Orientalist clichés. In doing so, the film centralizes the West as the acting subject while reducing the East to a secondary, often inert position, thereby reproducing Orientalism's binary logic in contemporary cinematic language.

The theoretical framework is grounded in Said's argument that Orientalism operates as an epistemological and representational system through which the West speaks about, defines, and thereby "produces" the East (Said, 2013). Within this system, the East becomes a knowable object stabilized through repeating signs and simplified narratives, while the West secures its status as the locus of agency, rationality, and authority. The study also draws on approaches that conceptualize Orientalism as a hegemonic operation embedded in power relations (Mutman, 1999: 31) and structured through dualistic modes of othering, where the East is negatively coded in order to idealize the West (Keyman, 1999: 76-78). In addition, the article acknowledges accounts that situate Orientalism within the institutional development of Western knowledge production about Eastern languages and cultures (Turner, 2003, s. 67). From this perspective, cinema is treated as a particularly effective medium for circulating and normalizing Orientalist images because it organizes perception through tightly coupled narrative, sound, color, editing, and spatial design, and because its mass reach enables these representational patterns to recur across global audiences.

Methodologically, the research employs qualitative content analysis based on scene/sequence-level coding, prioritizing the first thirteen minutes of the film where the narrative and aesthetic density of Istanbul's representation is most concentrated. The analysis follows a coding logic attentive to the film's audiovisual markers, including color palette and filter use, music and sound design, spatial selection and framing, aesthetics of dilapidation and temporal suspension, monumentalization, the exoticization of everyday life, the passivization of local figures, the elevation of the West (Bond/MI6) through bodily resilience and technological surveillance, and the production of "false geography" and spatial continuity through montage. Rather than treating these categories as isolated elements, the study reads them as mutually reinforcing operations that, together, produce Istanbul as a recognizable "Orientalist scene" within blockbuster storytelling.

The findings demonstrate that the Istanbul sequence constructs "the East" primarily through a sensory regime. Istanbul is repeatedly coded via yellow/sepia filters and sonic

markers that evoke a generalized “Eastern/Arab” atmosphere, enabling rapid legibility for the viewer. In contrast, London and MI6-associated scenes privilege a colder, clearer, higher-contrast aesthetic. This stylistic divergence functions as a value-producing opposition rather than a neutral difference: the West is aligned with clarity, discipline, and control, while the East is aligned with filtered visibility, exotic affect, and latent danger. The film’s sound design is particularly decisive in this regard, as “Eastern” musical motifs accompany moments of chase and disorder, suturing Istanbul into a wider repertoire of “the East” and minimizing the city’s cultural specificity. In Said’s terms, the East is rendered as a single block through familiar signs, not as a differentiated social reality.

Spatial choices further reinforce this representational logic. Istanbul is framed less through contemporary urban life than through bazaars, narrow passages, rooftops, antique objects, and the silhouette of mosques, producing a city that appears suspended in time. The emphasis on worn textures and “timeless” surfaces encourages the perception of Istanbul as a stage of historical residue and spectacle rather than a living, global city. Everyday elements such as street vendors, crowds, and “market” rhythms are not merely recorded but selectively framed to strengthen an iconography of exotic spontaneity and perceived lack of order. As a result, Istanbul becomes a legible Orientalist backdrop for action, while its modern pluralities are displaced by an easily consumable set of signs.

A parallel finding concerns the positioning of local figures. In the Istanbul sequence, locals frequently appear as passive onlookers who stop to watch the chase, thereby functioning as authenticity props rather than narrative agents. The acting subject is consistently the Western body in motion—Bond and the pursued antagonist—while local presence is relegated to the margins as a witnessing crowd. This arrangement reinforces an asymmetrical representational relation in which the East gains meaning through Western action and Western viewpoint, echoing Orientalism’s tendency to render the East as an object that is shown, watched, and narrated by others.

The study also shows that Western superiority is consolidated through a dual mechanism: Bond’s body and MI6’s institutional gaze. Bond’s endurance—continuing pursuit and combat despite injury—operates not only as a heroic trope but also as a symbolic extension of British strength. Simultaneously, the film foregrounds MI6’s organizational and technological capacity through mapping, surveillance, and operational coordination from the metropolitan center. Istanbul becomes the field to be navigated and managed; London becomes the center that observes, calculates, and intervenes. Even narrative motifs such as “friendly fire” ultimately preserve Western invulnerability by shifting threat into an internal fracture rather than an external force, thus maintaining the broader premise that the West is not defeated by the outside but may momentarily stumble due to its own internal tensions.

Another major finding relates to montage and the construction of “false geography.” The film produces spatial continuity through editing by suturing together distant locations as if they were adjacent, transforming Istanbul into a “montage city” that can be rearranged according to action requirements. This technique renders the city less as a materially grounded place than as a flexible cinematic platform—an interchangeable stage for Western-centered action. In Said’s

terms, what dominates is not the city's reality but the Western narrative that organizes it; Istanbul becomes a representational resource whose coherence is produced for the purposes of spectacle.

Finally, the article notes that *Skyfall* extends this Orientalist logic beyond Istanbul. When the narrative shifts to Shanghai and Macao, the East continues to be framed as spectacle through stylized lighting, exoticized transitions, gambling spaces, and symbolic markers of display and danger. Even when these sites appear modern and affluent, they remain aesthetic objects within a Western-controlled narrative economy, functioning as stages for Bond's performance of survival, competence, and mastery. The antagonist Silva's positioning as an internal product of Western institutional history complicates the source of threat, yet the narrative ultimately resolves the crisis by reasserting British order and continuity, converting the possibility of imperial decline into a temporary tension rather than a structural rupture.

In sum, the study argues that *Skyfall* reactivates Orientalism in contemporary cinema through an integrated set of narrative and audiovisual strategies that make Istanbul rapidly recognizable as "the East" while centralizing the West as agent, organizer, and guarantor of order. By coupling filters, music, spatial selectivity, the passivization of locals, surveillance aesthetics, and montage-based spatial manipulation, the film produces a condensed semiotic map in which Istanbul is defined by timelessness, spectacle, and managed chaos. The article contributes to film and media studies by offering a scene-based, content-analytic approach to tracing Orientalist representation through concrete aesthetic and narrative categories, and by demonstrating how a "global city" can nonetheless be reduced to Orientalist shorthand within blockbuster production. Future research could extend these findings through comparative analysis across the Bond franchise, broader corpora of Hollywood action films set in Istanbul, and reception studies examining how local and international audiences interpret and negotiate these representational patterns.

Kaynakça | References

- Akser, Murat (2014). "From Istanbul with Love: The New Orientalism of Hollywood." In Whose City Is That? Culture, Design, Spectacle and Capital in Istanbul. Dilek Özhan Koçak and Orhan Kemal Koçak (Ed.) in. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 35-46.
- Grech, V. (2013). Skyfall. Review of film Skyfall. by Dir. S. Mendes. Perf. D. Craig, J. Dench, J. Bardem. SFRA, Spring – 304. s. 35-40.
- Keyman, F. (1999). Farklılığa Direnmek: Uluslararası İlişkiler Kuramında "Öteki" Sorunu, (Editörler), Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu. Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark (s. 71-106). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2002). "Oryantalizmin Hasıraltı Etkileri", Doğu-Batı Dergisi, 20(1), s. 111-117.
- Mutman, M. (1999). Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı'ya Karşı İslam. (Editörler), Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu. Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 25-69.
- Said, E. (2013). Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları. İstanbul: Metis Yayınları.
- Turner, B. S. (2003). Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm, (Çev: İbrahim Kapaklıkaya). İstanbul: Anka Yayınları.