

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK POPÜLER KÜLTÜRÜNDE KÖTÜNÜN
EVRİMİ**

**FERİT YAĞMURCU
2501120765**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. NEŞE KARS TAYANÇ**

İSTANBUL - 2015

**Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I**

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **FERİT YAĞMURCU**

Numarası : **2501120765**

Anabilim/Bilim Dalı : **RADYO TV SİNEMA**

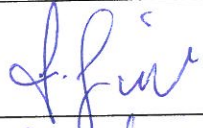
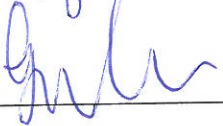
Tez Savunma Tarihi : **15.07.2015**

Danışman : **PROF. DR. NEŞE KARS TAYANÇ**

Tez Savunma Saati : **09.00**

Tez Başlığı : **“TÜRK POPÜLER KÜLTÜRÜNDE KÖTÜNÜN EVRİMİ”**

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **35. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF. DR. NEŞE KARS TAYANÇ		Kabul
2-PROF. DR. FUNDA SAVAŞ GÜN		Kabul
3-DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- YRD. DOÇ. DR. YELDA ÖZKOÇAK		
2-YRD. DOÇ. DR. İLKAY NİŞANCI		

ÖZ

Türk Popüler Kültüründe Kötünün Evrimi

Ferit Yağmurcu

2501120765

Bu çalışmada, sinema sanatı içerisinde olduğu varsayılan popüler sinema- sanat sineması ayrımından hareketle, popüler Türk sinemasındaki kötü karakterler ve bunlardaki dönüşümün, örnek filmler aracılığıyla incelenmesi amaçlanmaktadır. Her ne kadar bu ayrımın gerçekliği tartışmalı olsa da popüler kültür olgusunun önemli bir parçası olarak popüler Türk sineması sıkça konu edilmekte ve çoğunlukla da aşağılanmaktadır. Bu nedenle araştırmanın ilk bölümünde kültürün ve popüler kültür olgusunun ne olduğu, önemli ürünleri ve özellikleri önce kuramsal, sonra da Türkiye'deki ürünleri açısından ortaya konulmuştur.

İkinci bölümde popüler sinema- sanat sineması ayrımının ne derece anlamlı olduğu sorgulanarak, popüler sinemanın kullandığı klasik dramatik yapıya ve unsurlarına bakılmıştır. Ayrıca dramatik yapının en önemli ögesi olan karakter olgusu ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Karakterin temsil ve gerçeklikle ilişkisi ve amaç, çatışma gibi karakter kurulumunun önemli öğelerinin yanı sıra karakter-izleyici ilişkisi bağlamında yıldız oyuncu ve özdeşleşme üzerinde de durulmuştur.

Üçüncü bölümde önce, kötü ve kötülük olgusu, kapsamlı şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır. Kalan kısımda ise kötülüğün bir karakter olarak sinemada temsili, bunların çeşitleri ve zaman içindeki değişimleri incelenmiştir.

Son bölümde popüler olgusu çerçevesinde Türk sineması ve kötülükleri üzerine odaklanılmış; incelenen filmlerin toplumsal yapıyla ilişkisini kurabilmek amacıyla da, sosyoekonomik arka plan üzerinde durularak dönemler itibarıyla gelişimi verilmiştir. Ayrıca popüler Türk sinemasında görülen kötü karakterlerin genel bir sınıflandırması yapılmaya çalışılmıştır. Son kısımda ise, popüler Türk sinemasının komedi, melodram ve suç-polisiye gibi popüler türlerinin, geçmişte ve yakın dönemde çok izlenmiş iki örneğinde yer alan kötü karakterler karşılaştırılmış ve bir dönüşümün olup olmadığı görülmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Popüler kültür, popüler Türk sineması, sinemada kötü karakter

ABSTRACT

The Evolution Of The Evil In The Turkish Popular Culture

Ferit Yağmurcu

2501120765

This study is aimed to survey the villains and their transition in the Turkish cinema with the hypothesized distinction of popular cinema-art cinema, through sample films. Eventhough the reality of this distinction is controversial, as a significant part of popular culture phenomenon, the popular Turkish cinema is discussed and mostly humiliated. Therefore, in the first part, popular culture, its features and Turkish populer products are introduced.

In the second part, the classical dramatic structure and its elements are studied by questioning to what degree the distinction of popular cinema-art cinema is meaningful. Furthermore, the character phenomena is examined in a detailed way.

In the third part, it is aimed to expose the evil and the evilness phenomena in various points of views. Also, the presentation of evilness in the cinema as a character, its types and evolution are examined.

In the last part, popular Turkish cinema and its villaines are focused. In order to establish the relation of the studied films with the social stucture, its improvement as of terms is given putting emphasis on socioeconomic background. Additionally, it is made a general classification of villaines in the Turkish cinema. Finally, villains appearing in the two samples of the popular genres, which have been watched a lot in the past and recently, of popular Turkish cinema such as comedy, melodrama and crime-dedective are compared and it is aimed to see whether there is a change.

Keywords: Populer culture, populer Turkish cinema, Villains in cinema

ÖNSÖZ

Popüler kültür ve bunun önemli bir parçası olan popüler filmler, çok izlenmeleri, sevimleri, gündem ve rol modeller oluşturmalarıyla toplumun hem bilinç hem de bilinçdışında duygu ve düşüncelerinin temsil ve inşa alanıdır. Oysa bilimsel alanda popüler kültür çoğunlukla ticari kitle kültürü ya da tüketim kültürü olarak ele alınarak küçümsenmekte ve hatta çok zararlı görülerek lanetlenmektedir. Karşıt görüştekilerse popüler kültürü halkın direniş kültürü olarak gereğinden fazla siyasileştirmekte ve ona, belki de olduğundan çok daha fazla işlev ve amaçlar yüklemektedirler.

Popüler kültür, gerek yüksek sayıda bireye ulaşması, gerekse olumlu veya olumsuz alınsa da iki karşıt görüşçe de kabul edilen etkisiyle önemli ve ciddiyetle üzerinde durulması gereken bir alandır. Onu şablonlarla üretilen, yukarıdan dayatılan, estetik ve düşünsel olarak düşük seviyede ve zararlı olarak nitelemekten önce bu ön kabullerin bilimsel bir şekilde incelenmesine ihtiyaç vardır.

Türk Popüler Kültüründe Kötünün Evrimi isimli çalışmamızda bu amaçla popüler kültür olgusu ve Türk popüler kültürü, ana ürünleri ve özellikleriyle ele alınarak, kötü ve kötülük olgusu bağlamında, zaman içerisinde bir değişim veya dönüşümün olup olmadığı açısından araştırılmıştır. Ancak popüler kültürün kapsamının genişliği göz önüne alınarak, hâlâ yeterli bir ilgiyle incelenmediği düşünülen, toplumsal ötekileştirmelerin temsili olarak popüler Türk sinemasının kötü karakterleri üzerine yoğunlaşmıştır.

Popüler Türk sinemasında karakterlerin basit zıtlıklar ve şablonlar üzerinden kurulduğu, özellikle kötü karakterlerin karikatür düzeyinde kaldığı ama günümüzde önemli bir değişimin olduğu ve etik sınırların giderek kaybolmasıyla kötülüğün de yüceltildiği sıklıkla dile getirilen ve yaygın kabul gören düşüncelerdir. Oysa hem bu karakterlerin nasıl kurulduklarının hem de zaman içinde bir dönüşüm geçirip geçirmediğinin, popüler kültüre dair önyargılar taşımadan ortaya konulması önemlidir.

“Popper’in ‘yanlışlanabilirlik’ tezine göre her bilimsel önerme ancak muvakkatan doğru olabilen bir potansiyel yanlıştır; Feyerabend’in ‘anarşizm’ tezine göre ise, her olgu ve olayın birden fazla açıklaması vardır” (akt. Hoccoğlu, 1997: 63). Dolayısıyla çalışmamızda varılan sonuçlar, seçilen yol ve yöntemle ilgili olarak ulaşılmış

sonuçlardır. Alternatif açıklama, neden ve sonuçlarınsa, bilimsel düşünceyi yalnızca daha da zenginleştirmeye yarayacağından hareketle, hayatımızın ve benliğimizin bir parçası olan kötülük ve kötülüğün sinemadaki temsilinin çok daha ayrıntılı ve yetkin araştırmalarla zenginleştirileceği umulmaktadır.

Bu tezin tüm aşamalarında bilgi ve deneyimleriyle büyük katkıda bulunan tez danışmanım Prof. Dr. Neşe Kars Tayanç'a ilgisi ve desteği için çok teşekkür ediyorum. Ayrıca başta ailem olmak üzere, keyifli olduğu kadar sıkıntılar da yaşadığım tezimin araştırma ve yazım sürecinde maddi ve manevi destekleriyle yanımda olan herkese sonsuz teşekkürler.

Son olarak, tezimi, istemeden de olsa kendisini çokça ihmal etmeme neden olduğu halde anlayışla karşılayan canım oğlum Ulaş Ali Yağmurcu'ya armağan ediyorum.

Ferit Yağmurcu
Kadıköy - 2015

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ŞEKİLLER ve AFİŞLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

TÜRK POPÜLER KÜLTÜRÜ ve ÜRÜNLERİ

A. Kültür ve Kültür Çeşitleri	7
1. Kültür Kavramı ve Tarihsel Gelişimi	7
2. Kültür Sınıflandırmaları	10
a. Halk Kültürü	10
b. Yüksek Kültür ve Sanat	13
c. Kitle Kültürü	18
B. Popüler Kültür ve Özellikleri	21
1. Popüler Kültür Tanımları	21
2. Popüler Kültürün Kısa Tarihi	25
3. Popüler Kültüre Yaklaşımlar	28
a. Frankfurt Okulu	28
b. Yapısalcı Yaklaşım ve Göstergebilim	29
c. Kültürel Çalışmalar	32
d. Toplumsal Cinsiyet ve Popüler Kültür	35
e. Postmodernizm ve Popüler Kültür	37
4. Popüler Kültürün İdeolojisi ve İşlevi	42
5. Popüler Kültür Ürünleri ve Genel Özellikleri	46
a. Teknoloji ve Kitle İletişim Araçları	46
b. Modernizm ve Gündelik Hayat	48
c. Küreselleşen Bilinç Endüstrisi ile Standartlaşma ve Tektipleşme	49
d. Eğlence: Şimdi ve Burada	50
e. Bir Mücadele Alanı Olarak Parçalı, Çelişkili ve Melez	50
f. Düşük Estetiği ve Formülcülüğüyle Basit ve Kolay Anlaşılabilir	51
g. Hız, Geçicilik ve Yeninin Döngüselliği	52
h. İmaj ve Yeni Gerçeklik	52

i. Ticari Pazarın Seküler Kutsalları	53
C. Türk Popüler Kültürü	54
1. Türk Popüler Kültürünün Kökenleri ve Gelişimi	54
2. Türk Popüler Kültürü Ürünleri	56
a. Modadan Mizaha Türkiye’de Gündelik Hayat	56
b. Popüler Türk Müziği	64
c. Popüler Türk Edebiyatı	71
d. Televizyon	76

II. BÖLÜM

POPÜLER SİNEMADA DRAMATİK YAPI ve KARAKTER

A. Düşman Kardeşler: Popüler Sinema - Sanat Sineması	83
B. Klasik Anlatı Sinemasında Dramatik Yapı ve Unsurları	87
1. Dramatik Yapının Bölümleri	90
a. Serim ya da Giriş	90
b. Çatışma	90
c. Doruk Noktası	91
d. Sonuç	92
2. Zaman ve Dramatik Yapı	92
3. Uzam – Mekân ve Dramatik Yapı	93
C. Karakter	95
1. Gerçeklik ve Temsil Bağlamında Karakter	95
2. Karakterin Evrimi: Tiyatro ve Yazın Alanında Karakter	98
3. Karakter, Tip ve Diğer Temel Kavramlar	100
4. Sinemada Karakter ve Karakterleştirme	103
a. Amaç	105
b. Çatışma	106
(1) İç çatışmalar	106
(2) Karakterler Arası İlişkiler ve Çatışmalar	107
(3) Dış çatışmalar	108
c. Karakteri Belirleyen Diğer Özellikler	109
d. Yıldız Oyuncu ve Yıldız Oyuncu Sistemi	111
e. Empati, Sempati ve Özdeşleşme	112

III. BÖLÜM

İYİLİK- KÖTÜLÜK KAVRAMLARI ve SİNEMADA KÖTÜ KARAKTER

A. İyilik ve Kötülük Kavramları ve Kötülüğe Yaklaşımlar	116
1. Felsefi Açıdan İyilik ve Kötülük	117
2. Dinsel Açıdan İyilik ve Kötülük	122
3. Psikolojik Açıdan İyilik ve Kötülük	126
B. Sinemada Kötü Karakter	132
1. Kötü Karakterlerin Dönüşümü	137
2. Kötü Karakter Tipleri	140

IV. BÖLÜM

POPÜLER TÜRK SİNEMASINDA KÖTÜ KARAKTERİN TÜRLER ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

A. İnceleme Yöntemi	143
B. Türkiye’de Sosyoekonomik Hayat ve Popüler Türk Sineması	144
1. 1950 Öncesi Dönem: Yeni Topluma Yeni Bir Sanat	144
2. 1950 - 1960 Dönemi: Sinemacılar Dönemi Başlıyor	149
3. 1960 - 1970 Dönemi: Altın Çağ	150
4. 1970 - 1986 Dönemi: Zirve ve Düşüş	152
5. 1986 - 2000 Dönemi: Toparlanma Zamanı	154
6. 2000 – 2015 Dönemi: Sinemada Yeni Açılımlar	155
C. Popüler Türk Sinemasında Türler ve Karakterler	157
D. Popüler Türk Sinemasında Kötü Karakterler	158
E. Örnek Filmlerde Kötü Karakterlerin İncelenmesi	167
1. Komedi	167
a. Turist Ömer (1964)	167
b. Recep İvedik (2008)	171
c. Turist Ömer ve Recep İvedik Filmlerinin Kötü Karakterlerinin Karşılaştırılması	175
2. Suç - Polisiye	176
a. Cingöz Recai - Beyaz Cehennem (1954)	176
b. Av Mevsimi (2010)	179
c. Cingöz Recai ve Av Mevsimi Filmlerinin Kötü Karakterlerinin Karşılaştırılması	184
3. Melodram	185

a. Hıçkırık (1965)	185
b. Unutursam Fısılda (2014)	186
c. Hıçkırık ve Unutursam Fısılda Filmlerinin Kötü Karakterlerinin Karşılaştırılması	188
SONUÇ	189
KAYNAKÇA	193

ŞEKİLLER VE AFİŞLER LİSTESİ

Sayfa

Şekiller

Şekil 1	Milliyet-DATA Kamuoyu araştırması kupürü	78
Şekil 2	Klasik Dramatik Yapı	88

Afişler

<i>Turist Ömer</i> Filmi Afişi	167
<i>Recep İvedik</i> Filmi Afişi	171
<i>Cingöz Recai - Beyaz Cehennem</i> Filmi Afişi	176
<i>Av Mevsimi</i> Filmi Afişi	179
<i>Hıçkırık</i> Filmi Afişi	185
<i>Unutursam Fısılda</i> Filmi Afişi	186

GİRİŞ

‘İyiler, kötülerin gerçekten yaptığını düşlerinde görenlerdir’

Platon

(akt. Freud, 1998:158)

Türk Sineması üzerine yapılan çoğu çalışma ve akademik inceleme, ödüller alan, belli düşünsel ve estetik kalitesi olduğu söylenen filmler ve yönetmenleri üzerine yapılmaktadır. Popüler filmlere veya bunları üretenlere dönük araştırmalarsa onları gereğinden fazla büyümüşüğü ve hatta meşrulaştırdığı suçlamasıyla karşılaşmaktadır. Öte yandan çoğu zaman uluslararası ödüllü filmler gişede umulanı veremezken; gişe yapan filmler, çoğu akademisyenin yanı sıra Uğur Yücel gibi isimlerce de “hep ortalamanın altında zekâya hitap eden işler” olarak nitelendirilip, Türk sinemasının uluslararası alanda ilerleyemediği söylenmektedir (Yücel, 2015). Üstelik bu bakış, orkestra şefi Cem Mansur’un (2014) da dikkat çektiği gibi yalnız sinemaya değil tüm popüler kültüre yöneliktir:

“Şimdi siz Almanya’da popüler müzik dinleyenlerin geri zekâlı olduğunu söyleyemezsiniz. Ayıp diye bir şey var. Almanya’da bunu söylerseniz tek bir konser yapamazsınız. İnsanların tercihlerini aşağılamak bizde alkış sebebi oluyor.”

Bütün bu düşüncelerde, yükselen popülizm nedeniyle çok dile getirilmese de, alttan alta yüksek kültür ve sanat ile popüler kültür arası bir zıtlıktan bahsedildiği açıktır. Bu tavrın, yani popüler kültürü ve filmleri ‘aşağı’, izleyenleri ‘geri zekâlı’ ilan etmenin ‘kaliteli’ filmlere yönelişi artıracağını beklemek belki safdillik sayılabilir ama bolca da kibir barındırır. Çünkü topluma dair bir tespit gibi sunulan aşağılama ifadelerinin kendinden başka herkesi katarak söylenme sıklığı dikkat çekicidir. Ama Nuray Mert’in (2014) dediği gibi “...bir toplum bu kadar zan altında bırakılırsa, zannedilenin aksine özeleştiri falan yapmaz, savunmaya geçer; savunma saldırganlığa dönüşür.” ‘Entel, dantel’ tiplerleriyle cinsiyetçi ve bilgiye düşman bir popülizme, keskin bir düşmanlığa döner. Oysa popüler kültürün diğer kültür alanlarından ne kadar kesin sınırlarla ayrılabilceği veya varsayılan sanat sineması-popüler sinema ayrımının ne derece gerçeklik taşıdığı izaha muhtaçtır:

“Sinema ne bir sanat eseri ne bir kültür aracı ne bir ekonomi metaı ne bir sanayi ürünü, ne ticari meta ne de bir kitle haberleşme aracıdır. Sinema bunların tümüdür” (Ertem Eğilmez’den aktaran Kayalı: 1994: 42).

Modernizmin sanatçısı, doğru bildiği, özgün, düşünsel ve estetik olarak ‘kaliteli’ yapıtı üretilip insanların izlemesini talep etmektedir. Ortalama seyirci ise kaba bir

genellemeyle, gündelik hayatının yeterince dertle dolu olduğunu düşünerek sinemada eğlenmek ya da ağlayıp, rahatlamak istemekte ve bu ‘kaliteli’ denilen yapıtları anlaşılmaz, sıkıcı, kendi sorunlarından uzak, samimiyetsiz ve gösterişçi bulmaktadır. Üstelik 90 sonrası halka, sorunlarına, diline daha yakın bir Türk sineması olmasına karşın halk, belli popüler isimler dışında ona henüz yeterli ilgiyi göstermemektedir. O halde sinemada bu ikisinin bir araya gelmesinin yolu yok mudur? Şener Şen (2015) şöyle cevaplar:

“Valla sinema benim hayatta karşılaştığım en zor problemlerden biri açıkçası. Yıllardır bu işin içindeyim ama hâlâ net bir matematik formülü gibi bir tarife ulaştığımızı düşünmüyorum. Hem kaliteli hem de seyirciyi yakalayan film nasıl olur, bu keşfedilmiş değil, zaten bunu dünya sineması da bulmuş değil. Sanatın diğer dalları edebiyatta, müzikte ya da resimde meseleyi açıklamak nispeten daha kolay ama sinemada bu, karmaşık bir şey...”

Karmaşık ama bağdaşmaz mı? Zeki Demirkubuz’a (2015a) göre pek bağdaşmaz:

“Gücünüz varsa, zekânız varsa belki bağdaştırabilirsiniz de, bilmiyorum onu. Yani hem ticari yapım, hem sanatsal. Ben emin değilim ama bu da yapılabilir belki, ...denenmesi lazım.”

Bu tür bir denemede ise en öne çıkacak alan senaryo ve karakterler olacaktır. Çünkü Hollywood sineması gibi teknolojik gösterişle göz boyama imkânı olmayan Türk sinemasında bir filmin veya karakterin tutması genelde senaryoya, oyunculara ve oynadıkları karakterlere bağlanmaktadır. Ancak genel bir alanyazın taraması yapıldığında görülmüştür ki yapılan incelemeler genelde, “esas kız-esas oğlan” üzerinden, kahramanların incelenmesi şeklinde yapılmaktadır. Oysa tez içerisinde de çeşitli alıntılarla ortaya konulduğu gibi kahramanların ve genel olarak da bir filmin gerçekten “iyi” olabilmesi büyük oranda karşıt karakterlere, yani kötülere bağlıdır.

Kendimizi, kabaca bir indirgeme olsa da, bir kimlikten ziyade yaşama deneyimindeki paylaşımlarıyla içinde yaşadığımız toplumu ve nihayetinde insan denen mahlûku, kötülüğü kavramadan anlamak mümkün değildir. Zaten duruma, yere, zamana göre hepimiz bir anda kendimizi “kötü” konumunda bulabiliriz. Zeki Demirkubuz’a göre,

“...bizi meraka teşvik eden kötülüktür. Kötülüklere bakıp ya da onlar nedeniyle acı çekerken başlar anlama çabası... ...bugün insan hayatına yön veren anlamların tümünün kaynağında kötülük olduğunu düşündüğümü söyleyebilirim. ...kötülükle ilgilenmek her anlamda daha farklı bir üst bilinç oluşturmayı gerektirir, kötülük dominanttır... Yaşadığımız kötü hayatları iyilik vaat edenlere borçluyuz. ...İyilik öyle bir maske ki, bugün bu ülkede her şey bir iyilik adına yapılıyor” (Demirkubuz, 2015b).

Onu, istediğimiz kadar içimizde değil de dışarıdaki bir nesne, bir kişi, yani bir öteki olarak konumlayalım, gerçek değişmeyecektir, kötü bizizdir. O, uymayı reddettiği

sistem, bununla kalmayıp zevkle çiğnediği toplumsal kurallar, gelenek, görenek ve yasalarla, yaşayamadığımız özgürlüktür. Aynı zamanda bu özgürlüğün getireceği sorumluluğun korkutuculuğuyla dayanılmaz bir şehvetle cezalandırdığımız kendi nefsimiz yani kendimizdir. Normal denilen görünmez sınırlara riayet etmemesiyle bazen anormal, suçlu, hatta canavar diye nitelense de kendine normal diyene şah damarından da yakındır. Kısacası kötülüğü görmek, onunla yüzleşmek ve mümkünse aşmak için, iyiliği de görebileceğiniz yere bakmalıdır: Aynaya!

Sanata dair en sık yinelenen görüşlerden biri hayatı yansıttığıdır. Bunu, toplum için ya da sanat için yapmasından bağımsız olarak, pornografiye varacak bir gerçekçilik içerisinde de, sembolik düzeyde kendi dünyasını inşa ederek de yapılabilir. Ama her koşulda yapıt, toplumsal bağlam içinde anlamlar kazanır. Yapıtı, sanatçının özgün üretimi olarak alsak bile o, içinde yaşadığı dünya ile (ulusal kültürü olmak zorunda değildir) kaçınılmaz bir ilişkidir. İnsanlığın ‘metinleri’ olarak gördüğümüzdeyse kolektif bilincin, ortak hafızanın tezahürleridir. Yani iki durumda da, daima gerekirci olmadan, güçlü bir ilişki vardır. Dolayısıyla kötü ve kötülük kavramının, özellikle de geçici ve önemsiz sayılan popüler kültürde “kötü” denilip geçilmeden dikkatlice incelenmesi bize, hepimize yani tüm insanlığa dair birçok şeyi anlatabilecektir.

“Hani o çok izlenen filmlere, çok okunan kitaplara hafif üstten bakılır ya, ben aksine onları izlemeye, okumaya çalışırım. Oralardan hepimizin alacağı dersler olduğunu düşünürüm. Bu tür filmleri de özellikle seyretmeye çalışırım” (Şener Şen, 2015).

Sanat eleştirmenlerince gerek düşünsel gerek estetik olarak ‘kötü’ diye nitelenen bu filmlerin ‘kötü’ adam ve kadınları, ister ders alıp, iyiye yönelmek; isterseniz kendinizi anlamak ya da başka bir hayatın mümkün olduğunu, bazen en olmayacak şekilde, yüzümüze çarpmak için oradadırlar. Sonuç olarak popüler Türk filmlerindeki kötülerini inceleyen tezimizde, her iki anlamıyla kullanıldığı şekilde *kötülere*, popüler sinemayı *kötü* diye niteleyenleri hatırlarsak, kısaca “kötülerin kötülerine” bakılmaktadır. Artan bir ilgi olmasına karşın, Türk popüler kültüründe kötülük kavramının ve kötülerin oldukça az işlenen bir konu olması ve genelde olumsuzlanarak sunulması da, bu tür tarafsız incelemelerin öneminin açık kanıtı olarak değerlendirilmektedir.

Bütün bu görüş ve düşünceler ışığında, Türk Popüler Kültüründe Kötünün Evrimi isimli çalışmamızda, Türk popüler kültürünün en önemli parçalarından olan popüler Türk sinemasındaki kötü karakterler ve bunlarda varsayılan değişim ve dönüşümün, örnek filmler aracılığıyla karşılaştırmalı olarak incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda konuyla ilgili olarak şu sorulara cevap bulunmaya çalışılacaktır:

1. Kültür, popüler kültür, yüksek kültür gibi kavramlar, sınırları kesin olarak belirlenmiş evrensel gerçeklikler midir?
2. Popüler kültür, kitle kültürü, halk kültürü gibi kavramlar birbiriyle aynı mıdır? Değilse aralarında ne gibi farklar vardır ve özellikleri nelerdir?
3. Türk popüler kültürü, popüler kültürün, varsayılan hegemonik, tüketimci, medya ağırlıklı vb. zelliklerini taşıyan, önemsiz ve zararlı bir kültür müdür?
4. Sinema sanatı içerisinde popüler (tecimsel) sinema ve sanat sineması olarak birbirinden net olarak ayrı iki farklı alan var mıdır ve popüler sinema gerek düşünsel gerek estetik açıdan yetersiz ve kötü müdür?
5. İddia edildiği gibi geçmişte popüler Türk sinemasındaki kötü karakterler basit zıtlıklarla ve şablon tipler olarak mı kurulmuşlardır?
6. Günümüz popüler filmlerinde kötülerin artık tipten karaktere döndüğü, daha karmaşık ve gri tonları olan karakterlerin ne çıktığı; hatta artık kötülüğün estetize edilip yüceltildiği ve iyi-kötü arası etik sınırların kaybolduğu iddiası doğru mudur?

Çalışmamız popüler kültürü ve filmleri konu aldığından popüler olgusu net bir şekilde tanımlanmalıdır. Ancak kavramın bazen niceliksel bazen de niteliksel olarak tanımlanması, niteliksel ölçütler belirlemenin zorluğu ve tanımlar üzerinde bir anlaşma sağlanamaması bazı güçlükler doğurmaktadır. Niceliksel ölçütlere göre seçim yapılmasıındaysa, geçmiş ürünlere dair yeterli istatistik veri bulunmamasından dolayı bazı güçlüklerle karşılaşılmıştır.

Çalışma evrenini oluşturan örneklem, film türleri bağlamında seçilmiştir. Türler ise farklı adlandırılabilmekte, sürekli bir değişim geçirmekte ve diğer türlerle de karışmaktadırlar. Ancak saf bir türe ulaşmanın neredeyse imknsızlığı ve ana ölçütün popülerlik olmasından dolayı adlandırmanın görece önemsizliği nedeniyle seçilen türlere dair, yaygın kabul edilen ortaklaşma ve adlandırmaların doğru olduğu varsayılmıştır. Araştırmanın bir diğer sayıltısı da yüksek izlenirlik rakamlarına bağlı olarak örneklemenin evreni temsil edici nitelikte olduğudur.

Tezimiz, genel tarama modeliyle hazırlanmış, sınırlılıklar dhilinde alana ilişkin kaynaklar taranmış ve yorumlamaları yapılmıştır. Bu model, “ok sayıda elemanlardan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 1994: 79). Bununla birlikte

tezde, kötü karakterlerde zamanla olduğu varsayılan değişimi değerlendirebilmek amacıyla tekil taramanın kesit alma yaklaşımı kullanılacaktır. Bu yaklaşımda da, değişimi belirlenmek istenen değişken, belli bir başlangıç noktasından alınarak, sürekli ya da belli aralıklarla gözlemlenir (Karasar, 1994: 80).

Bahsedilen model ve yaklaşımlarla, araştırmanın amaçları doğrultusunda popüler Türk sineması evreni, öncelikle kota örnekleme yöntemiyle, öngörülen belirli değişkenlere göre olabildiğince benzer alt gruplara ayrılmıştır. Bu gruplar, alanyazında sıklıkla dile getirilen popüler film türleridir. Örnek verecek olursak Onaran'a (1994: 189) göre melodram ve güldürü, geniş halk kitlelerince en çok aranan ve izlenen türlerdir. Özön'e göre de, bir kaçış sineması olan popüler Türk sinemasında en bayağı güldürüler, sulu göz melodramlar ve incir çekirdeğini doldurmayan kentsoylu dramlar ağır basmaktadır. Ayrıca "piyasa" romanlarından yapılan uyarlamaların ayrıcalıklı bir yeri vardır ve sıklıkla bir salgın halini alırlar (Özön, 1995: 158-159, 148, 104, 137). Popüler piyasa romanları arasında Kerime Nadir'inkiler gibi melodramlara kaynaklık edenler kadar, Cingöz Recai gibi suç-polisiyeler de bulunur. 1980'lere kadar sinemada popülerliğini sürekli koruyan polisiye türü, bu dönem azalsa da, 2000 sonrası yeniden yükselişe geçerek güçlü konum ve popülerliğini yeniden kazanmıştır (Aytaş, Tüysüz, 2011).

Dolayısıyla ilk etapta, Türk sinema tarihi boyunca seyircinin büyük ilgi gösterdiği komedi, melodram ve suç-polisiye filmleri inceleme grupları olarak belirlenmiştir. İkinci olarak kesit alma yaklaşımı uyarınca, Türk sineması kimliğinin oluştuğu kabul edilen, sinemacılar kuşağının ürün vermeye başladığı 1950'ler ve "Altın Çağ" denen 1960'lar başlangıç dönemi olarak seçilmiştir. Tezin kapsam ve sınırlılıkları nedeniyle de, zamansal gelişimin izlenebileceği ara yılların araştırılması yerine, doğrudan yakın dönem popüler sinemasıyla karşılaştırılması yoluna gidilmiştir.

Türlerin ve dönemlerin belirlenmesinin ardından örneklemede yer verilecek filmlerde popülerlik, niceliksel ölçütlerle belirlenmeye çalışılmıştır. Fakat belirlenen ilk dönem için gişe rakamlarına ulaşmak mümkün olmamıştır. Nijat Özön'ün (1995: 43) de belirttiği gibi "1970'ten önceki bütün veriler, büyük ölçüde, tahmini olduğu gibi, 1970'ten sonrakiler de yetersizdir." Bu nedenle ilk dönem için, araştırmanın amacı doğrultusunda, evrenin soruna en uygun kesimini gözlem konusu yapmak olarak açıklanabilecek amaçlı örnekleme yöntemine (Sencer, 1989: 386) başvurulmuştur.

Seçilen filmlerden *Cingöz Recai* ve *Hıçkırık*, popüler edebiyat ürünleri (ya da piyasa romanları) olarak geniş bir okuyucu kitlesine sahiptir ve sinemada da ilgi görürler (Gezer, 2006: 35, Özön, 1995: 104, Kayalı, 1994: 16, Onaran, 1994: 181). *Turist Ömer* filmi de sinemada çok tutar ve geniş kitlelerce ilgi görür (Onaran, 1994: 184).

Türlerin yakın dönemdeki örneklerinin seçilmesinde ise www.boxofficeturkiye.com sitesinden elde edilen, 2005-2015 yılları arası gişe rakamlarından yararlanılmıştır. Elde edilen verilere göre, araştırmada seçilen türlerdeki filmlerden toplamda en yüksek seyirci sayısına ulaşan üç film seçilmiştir:

Recep İvedik (2008):	4.301.641
Av Mevsimi (2010):	1.800.243
Unutursam Fısılda (2014):	1.705.963

Türk Popüler Kültüründe Kötünün Evrimi isimli bu çalışmada, nihai olarak popüler Türk sineması üzerinden bir inceleme yapılacak olmakla beraber, bunun, önemli ve ayrılmaz bir parçası olduğu Türkiye'deki popüler kültürü anlamaktan geçtiğı açıktır. Bu nedenle çalışmanın ilk bölümünde öncelikle kültür kavramı ve türleri ele alınarak, bazen eşanlamlı kullanılan halk kültürü, popüler kültür ve kitle kültürü kavramlarında yaşanan kavram kargaşası ve yüksek kültür-popüler kültür zıtlığının gerçekliğı sorgulanarak, elden geldiğince netleştirmeye çalışılacaktır. Devamında ise özellikleri ve tarihiyle popüler kültür kavramının Türkiye boyutuna gündelik hayat, televizyon, edebiyat, müzik ve sinema gibi en önemli bileşenleriyle ayrıntılı olarak değinilecektir.

İkinci bölümde, popüler sinemada dramatik yapı ve karakter olgusu, sonraki bölümdeyse iyilik ve kötülük kavramları ile genel olarak sinemada kötü karakter kuramsal boyutuyla ele alınacaktır.

Son bölümde, popüler Türk sinemasının ve kötü temsillerinin toplumsal yapıyla ilişkisinin kurularak anlaşılabilmesini sağlamak amacıyla Türkiye'deki sosyoekonomik hayat üzerinde durularak, sinemamızın dönemler itibarıyla gelişimi ortaya konulacaktır. Ayrıca tez kapsamında izlenen filmler üzerinden popüler Türk sinemasında temsil edilen kötülerin bir sınıflandırması yapılacaktır. Çalışmanın son kısmında da, örnek seçilen filmlerdeki kötü karakterlerin karşılaştırılmalı olarak incelenmesi yapılacaktır.

I. BÖLÜM

TÜRK POPÜLER KÜLTÜRÜ ve ÜRÜNLERİ

A. Kültür ve Kültür Çeşitleri

1. Kültür Kavramı ve Tarihsel Gelişimi

Tarih boyu kültür hakkında çeşitli görüşler öne sürülmüş, antropolojik, işlevselci, psikolojik, sosyolojik, yapısalcı, genetik, evrimci, tarihselci vd. yaklaşımlar, kültürü ve oluşumunu disiplinleri çerçevesinden kuramlaştırmışlardır. Bunlar, dilin, dinin, doğal çevrenin, ırkın, evrimin, tekniğin, üretim veya sembollerin belirleyiciliğini temel almış ya da bunları harmanlayan bütünsel teoriler ortaya koymuşlardır. İdealistler ruhu, 'totem' etrafında kümelenme ve kutsalı öne çıkarırken, materyalistler, alet yapan insan ve bu üretim araçlarıyla birlikte toplumun ve kültürün geliştiğini savunmuş; psikolojik bakış diğerleriyle ilişki arzusunu temele koymuştur.

Kültürün ne olduğu, nasıl oluştuğu açıklamaları insanın failliğini veya özgün bir üstyapı olarak toplumun belirleyiciliğini öne çıkarmasıyla temelde ikiye de ayrılabilir. Buna bağlı olarak insanın evrensel varsayılan tabiatı, doğayla ilişkisi, evrendeki konumu, ırklar olarak ayrımı, belli koşullara sahip bir insan topluluğu ve özgün bir yapı olarak toplumun var olup olmadığı, oluşum ve değişim dinamikleri kültürde belirleyici olur. Böylece toplum esaslı statik ve tözcü yaklaşımlar, birey esaslı yaklaşımlar ya da bu yapı-fail ikiliğini aşmaya yönelik ilişkisel yaklaşımlar geliştirilir.

Kültür, hep çevremizde oluşuyla somut görünse de kavram olarak soyutluğuyla pek tanıma gelmez. "Her yerde var ve aynı olan hava gibidir ama bir yandan hep farklıdır ve tanımlamaya kalktığınız an başka bir şey olmuştur bile" (Lowell, 1915: 553). Tanım güçlüğü, bu dış kaynaklı kavramın farklı bir toplumda, oraya özgü niteliklerle ilişki içinde doğması ve Avrupa toplumlarında farklı ve zıt anlamlar olarak gelişmesi ile önce etimolojiktir. Meriç de (1986:9) yerli kelimeler varken yaygın kullanıldığı için olumsuz yaklaştığı kavramı, belirsizliğiyle "kaypak, karanlık ve samimiyetsiz" bulur.

Kavramın etimolojisine kısaca bakacak olursak,¹ Latince *colere* mastarından gelen 'Cultura', bakmak, özen göstermek, ikamet etmek, yüceltmek, çiftçilik anlamları taşır ve kültür dışında, koloni ile kült kelimelerine de kaynaklık eder. Ayrıca saban bıçağı yan anlamı da gelişerek metaforik kullanımlara yol açmıştır. Ortaçağ Fransızcasında

¹ Meriç'in (1986: 16-48; 2004: 34-39), Kroeber ve Kluckhohn (1952)'den yararlanan Güvenç'in (1991: 96) ve Williams'ın (1985: 87-90) çalışmalarından faydalaniştir.

din, mezhep ve sürülmüş tarla için kullanılan kelime, 1420'de İngilizcede tarımı ve toprağı işlemeyi ifade eder. 1500'lerde insan zihninin, yeteneklerinin, davranışlarının oluşumu, eğitimi, yüceltilmesi ek anlamını alır. Bacon 1605'te ve Hobbes 1651'de kelimeyi bu bireysel anlamıyla kullanırlar.

1782'de Almandada maddi-manevi ayrımı kazanarak, 'insanın fikri ve sosyal gelişmesi' için kullanılır. Kültürü ilk kez felsefe terimi olarak kullanan Alman filozof Herder'e göre o, toplumların verili doğal halden çıkıp, kendileri için faydalı ve doğru olduğunu düşündükleri amaçlara ulaşma sürecinde gerçekleştirdikleri tüm etkinlik, ürün ve yaratımların evrensel adıdır (akt. Özlem, 2008:153). Böylece 18. yüzyıl sonunda Batı'da, şimdi kullanıldığı anlamlarda sınıf, endüstri, demokrasi ve sanat kelimeleri ve kavramların gelişip, yerleşmesiyle, bunlarla ilişkili olarak kültür kavramı 'tüm bir yaşam tarzı' anlamıyla sistemleştirilmektedir (Williams, 1960:xi-xvii). Yani bireysel nitelemeden, toplumsala doğru anlam genişlemiştir. Aydınlanma'ya karşı bir Romantizm'le gelişen halk kültürü ve daha sonra milli kültür kavramları ve sanayileşmenin toplumda yarattığı hızlı değişimlere yönelik tepkilerle, maddi ve mekanik uygarlıkla, insansal (manevi) kültür ayrımı da belirginleşir.

Antropolojinin asıl konusu 'kültür' olmalı diyen Kültürel Antropolojinin kurucusu Tylor, onu, tarihin belli bir dönemine sabitlenebilecek şekilde, geniş anlamıyla uygarlık olarak kullanır: Kültür, "kişinin, toplumun bir üyesi olarak kazandığı bilgi, inanç, sanat, hukuk, âdet, gelenek, alışkanlık ve yeteneklerin bütünü"dür (Haviland vd. 2008:103). 1887'de Tonnie, kavramın, cemaate ait adetler, dinler ve sanatlardan oluştuğunu savunur. Kültürün gelişmiş bir aşaması olan uygarlıksa cemiyete aittir ve kanunlarla ilimleri kapsadığından (akt. Meriç, 1986: 28) yerleşik topluma işaret eder.

1929'da Webster sözlüğü kültürü, "uygarlık ilerleyişinde belli bir aşama; bir kavmin ve sosyal bir topluluğun kendine has başarısı" diye tanımlar. Amerika'ya da bu antropolojik kültür anlamıyla gider ve hızla benimsenir. Günümüz İngilizcesinde 'Humanities' diye de kullanılan kültür, 'ilkel' toplumların sanatları olma tarafı da kuvvetli olmak üzere, toplumda (veya alt-kültür gibi bir grupta) paylaşılan, kabul edilen fikir, inanç ve gelenekler bütünü olarak tanımlanır (Longman,1995: 330). Fukuyama (2000:Giriş), geniş anlamda, "din ve milliyetçilik ve bir halkın gelenek ve göreneklerinin, ahlaki kurallarının örgüsü" diye tanımlar.

Kültür kavramı, gelişimi boyu uygarlık ile sürekli karışır. Daha 1379'da, İbni Haldun (1977: 129, 135; Meriç, 1986: 16), antropoloji, sosyoloji ve tarihin ana konusunun, göçebe ya da kentlerdeki *yaşam biçimi* olarak, insanlara özgü uygarlık ve toplumsal yaşamı inceleyen 'Umran' ilmi olduğunu söyler. Kelime, bazen kültürle eşanlamlı ama çokça rafine hale gelmiş bir kültür olarak uygarlığı tanımlar. Birçok sözlükse, kültür ve uygarlığı tanımlarken karşılık olarak bir diğerini kullanır.

Uygarlığı 'kultur'le karşılayan 19. yüzyıl Alman düşünürleri, mekanik maddi faktörleri içeren uygarlıkla, toplumun ahlaki niteliklerini, idealler ve değerleri, üst düzey artistik ve entelektüel görünüşü kapsayan kültür arasında net ayırım yaparlar (Huntington, 2005: 21). Marx ise kültürü, "doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı hemen her şey" (aktaran Güvenç, 1991:100) diye tanımlar. Fakat birbiri yerine kullanım veya anlam yer değiştirmeleri hep bulanıklığa neden olur. Spengler, 1918'de uygarlığı, kültürel organizmaların en gelişmiş ama çökmeye en yakın hali olarak anlatır.² Huntington'a göreyse ayırım bir ölçek farkıdır:

"Bir medeniyet büyük ölçütlerde bir kültürdür. Hem kültür hem de medeniyet "belirli bir toplumda birbirlerini izleyen kuşakların birinci derecede önem attığı değerler, normlar, kurumlar ve düşünce biçimlerini içerir" (Huntington, 2005: 25).

Meriç'e göre (1986: 17), "çağımızın büyük tarihçileri, medeniyetle kültürün aynı şey olduğu kanaatinde İbn Haldun'la birleşmektedirler". Ama uygarlığın, kültürlerden oluştuğu, bu bileşiminse basit bir toplamı değil, maddi içeriği ve kalite olarak daha ileri, üstün bir hale geçişi ifade ettiği de kabul gören bir diğer görüştür.

Bahsedilenler dışında, Kroeber ve Kluckhohn (1952: 43-72), betimleyici, tarihsel, normatif, psikolojik, yapısal ve genetik olarak altı başlıkta sınıflandırdığı iki yüze yakın farklı tanım verir. Ama her tanım bir yeniden inşa ve kalıplaştırma olmasıyla olgunun tümünü yansıtmadığından, hepsi kısmen doğru kabul edilebilir.

Marshall (2005: 442), güncel sosyoloji sözlüğünde kültürü, günümüzde hayvanların da kapsanması çabasına ya da bazen sadece sanatlarla sınırlı olarak kullanılmasına karşın, "insan toplumunun sembolik ve öğrenilmiş yönlerini anlatan genel bir terim"; "biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şey" diye tanımlar.

² Spengler, yedinci büyük kültür olan Batı (Avrupa-Amerika) uygarlığının da diğerleri gibi ömrünü tamamlayıp 2200 yıllarında çökeceği kehanetinde bulunur (Şenel, 1984:105).

Raymond Williams (1985: 90), en yakın dönemli olan üçüncü anlamın günümüzde en yaygın kullanım olduğunu belirterek, kavramın iç içe geçmiş, karmaşık tarihinde nihayet üç ana kullanım şekli ve kavramsal tanım oluştuğunu yazar:

- 1- Bağımsız ve soyut bir kavram olarak entelektüel, manevi ve estetik gelişimin genel süreci,
- 2- Bir grubun, toplumun dönemin ya da insanlığın yaşam tarzı,
- 3- Entelektüel ve özellikle sanatsal üretim biçimlerinin ve ürünlerin toplamı.

2. Kültür Sınıflandırmaları

a. Halk Kültürü

Halk kültürü, hem halk kavramını hem de özellikleri ve içeriğini belirlemede birçok güçlük yaratır. Aynı yer ve zamana ait içerikler bazen halk bazen popüler kültür diye nitelenir veya folklor, etnoloji, geleneksel popüler kültür kapsamına alınır. Belirleyici özelliği sözlü veya geleneksel olmak diye değişir. Modern kullanımıyla halk kelimesi ise, işçi sınıfına karşıtlıkla kırsal ‘aşağı’ sınıf kapsamıyla endüstrileşme sürecinde yaratılır (Owen, 2005: 139). Halk kültürü de, 18. yüzyıl romantizmiyle seçmeci olarak oluşturulur ve geriye doğru köklendirilir.

Halk kültürü, bireyin ihtiyaç ve doyumları ile katılımını sağladığı, birliği koruyacak ölçüde kurallarına uyulup, kuşaklar arası aktarıldığı sürece devam eder ama süreçte sürekli farklılıklar doğar. Bu yüzden farklı özellikte gruplar içeren halkı ve kültürünü homojen bütünler yerine ilişkiselliklerle oluşan inşalar gibi görebiliriz. Türk halkında olduğu gibi dini, dili vb. en temel özellikleri bile zamanla değişebilir.

Soy, uyruk veya coğrafi, siyasi birlik gibi özelliklerle tanımlanan halk, iki farklı şekilde değerlendirilir. Gökalp’in (1968: 42) “yüksek bir tahsil ve terbiye görmüş olmakla halktan ayrılmış” dediği “milletin güzideleri haricindeki kısmı” (akt. Filizok 1991: 59) nitelmesi gibi bir kısım Avrupa dilleri de modern, şehirli insan tipiyle örtüşmeyen, hatta “ilkel” denen gruplardaki gelenekleri barındıran köylü ve okur-yazarlığı düşük kesimleri kasteder. Diğer bazı diller ise Gökalp’in de (2013: 34) sonra değiştirdiği gibi sanatçı ve yöneticileriyle nüfusun tamamını halk kapsamına alır.

Halk homojen olmasa da, ne tür iktidar (aristokrat, üst sınıf, kentli) karşısına konursa konsun, tarih boyu öngörülemeyen ve tehlikeli yığılmalarıyla cahil, ayaktakımı, zorba, kitle diye nitelenir. İhtiyaç ve alışkanlıklarla biçimlenen hayatlarının rafineleşebilmesi

için gerekli zaman, imkân, eğitim ve terbiyeden yoksun görülürler. Örneğin “Osmanlı güzideleri, köylüleri eşek Türk diye tahkir eder” (Gökalp, 1968: 44). Platon’un ideal devleti, More’un “Utopia”sı, Bacon’ın “Yeni Atlantis”i, Campanella’nın “Güneş Ülkesi” gibi, sanat ve edebiyatın ütopyalarında bile tabakalaşma ve sınıf hiyerarşisi sürer.

Burke (1996: 235-240) bu olumsuz bakışları, din (Animist, panteist gelenekle, büyü ve büyücülerin dine karşıtlığı) ve ahlak (karnaval, şölen vb. halk eğlencelerinde kadın-erkek birlikteliğiyle görülen ahlaka aykırı tavır ve davranışlar) kaynaklı eleştiriler diye iki başlıkta toplar. Aslında popüler kültürün seçkin eleştirisinin özünde de görülen bu bakış, halkı yönetmekte gerekli otorite ve meşruiyetin zayıflamasına tepkidir. Bu yüzden aydınlar, halkı kendi belirledikleri bir daha iyiye götürmek; egemenlerse seçtikleri öğelerle inşa ettikleri bir kültür vasıtasıyla yönetmeye devam etmek için, halkı ve kültürünü aşağılamaya devam ederler.

Aşağılamaların korku içerdiği de söylenebilir. Çünkü en eski topluluklardan Fransız Devrimi’ne, halkın iktidarı devirdiği örnekler egemenlerin hafızasındadır. Machiavelli, Prens’te, hükümdarın toprağı ve nüfusu üstündeki iktidarının her an pamuk ipliğine bağlı olduğunu söyleyerek reçeteler sunar. Zaten egemen halkı aşağılarken halk da onları aşağılar. Sürekli yenilik arayan, başka kültürlerle açık, değişken doğasıyla yüksek kültür taşıyıcıları yozlaşmış, ‘gâvurlaşmış’, halktan ve hayat gerçekliğinden kopmuş ve kurallarıyla zorba olmakla itham edilir ve ötekileştirilir.

Daimi ve insan etkisinden bağımsız bir ‘ilahi düzen’ olarak hiyerarşik toplumsal yapı algısında, 16. yy sonu Batı Avrupa’sından başlayarak, insanın düzenleyici rolünün fark edilmesiyle azalma eğilimi görülür (Bauman, 2012: 200). Entelektüellerce yoz ve ‘popüler’ bir kent kültürü tanımlanmasıyla buna karşıt saf, egzotik bir halk ve kültürü sınıflandırılır.³ Sanayileşme ve kentleşmeyle kirlenmemiş, derin kavrayış ve empatiye sahip, ortak anlayışı paylaşan ‘organik toplumun’ kültürü özlemine taşıyan bu görüşe göre, ‘Karnaval’ benzeri etkileşimler dışında ayrı alanlarda, ayrı ürünlerle, ayrı yaşayışlar vardır. Bu yüzden Herder ve Motherwell (aktaran Storey, 2003: 4), kentlerin ayaktakımı yığınlarıyla kırsaldaki ‘gerçek halkı’ net olarak ayırırlar.

Halkın, kendiliğinden doğan, ortak formül ve konularla oluşturulan, üreticisi anonim, tüketimi bedava (veya çok ucuz) olan ve sözlü aktarılan geleneksel kültürü, danslar,

³ Saf-egzotik halk imgesi de, kitle kültürüyle ‘köleleşme’ öncesi özgürlük de şüphelidir. Din-dindışı baskılarla, yaşam güvencesi, oy hakkı, eğitim imkânından yoksun kırsalda yaşar ve sıkça isyan ederler.

ritüeller, masal ve efsaneler, yapı sanatı, ninniler, oyunlar, cinsellik, şakalar, inançlar, giyim, mezar taşları, temsiller, beslenme vs. ile tüm yaşam biçimini kapsar.

“...toplumun beklentilerini, onun sosyal ve kültürel kimliğine uygun ifadelerle yansıtan ve içerisindeki kalıpları ve değerleri sözlü olarak, taklit yoluyla ya da diğer şekillerde nakleden, grup merkezli ve geleneğe dayalı grupsal veya bireysel yaratıdır” (Owen, 2005: 141).

Redfield (akt. Mardin, 1994: 22) ‘küçük gelenek’ (kırsal) ve ‘büyük gelenek’ (kent toplumu, özellikle yönetici sınıf) diye halk kültürünü ikiye ayırsa da geleneğin kendi sorunlu bir kavramdır. Hobsbawm ve Ranger (2006), en az üç kuşaktır sürmesi, zorlayıcı olması gibi şartlar öne sürülen geleneklerin çoğunun sanıldığı gibi uzun bir geçmişe dayanmadığını gösterirler. Gelenekler, seçkinlerce seçilen, çokça yakın dönemlere ait “icatlar”dır. Üstelik günümüzde Halkbilim’in, geleneği daha dinamik yorumlamasıyla, çağdaş edebiyatı, kente ait yeni adet ve alışkanlıkları da incelemesi nedeniyle popüler kültürle olan sınırları iyice belirsizleştirdiği de söylenebilir.

Dolayısıyla halk kültürünü, popüler kültürün aksine halkın yaptığı da tartışmalıdır. Kırsaldakilerin kültür üretme kapasitesini reddeden Child (akt. Storey, 2003: 5) için halk kültürü denen, zamanında üst sınıfların üretip, uygarlığın zorunlu sonucu olarak halka terk ettikleridir. Gramsci de (akt. Crehan, 2002: 108-109) halk kültürünün hep egemen sınıfla bağlantılı olduğunu, önceden yerleşmiş gelenekler arasından seçim ve birleşimlerin yanı sıra çağdaş bilim ve düşüncenin de sürekli katkısıyla oluşan dinamik, parçalı, çelişkili ve çatışmalı bir oluşum olduğunu savunur. Halk kültürünün içeriği, aydınlar ve kurumlarca oluşturulmuş, dünya ve yaşama dair daha önce egemen olmuş tasarımlardır. Gramsci’ye göre popüler kültüre ve topluma egemen olmak isteyen ideoloji bunları kullanmak veya söküp atmak zorundadır.

Entelektüellerin, halktan seçip topladıkları, değerlendirdikleri inşa süreci nedeniyle Storey (2003: 5), iki kültürün de (halk-popüler), sınır ve içeriği entelektüellerce “icat edilen” kültürler olduğunu savunur. Halk kültürü, yükselen milliyetçilik, sanatta saf estetik arayışı, Aydınlanma ve seçkinciliğe karşı çıkış arası ilişkilerle bağlantılı olarak Romantizm ve Ossiancilık’ın otantikliği tartışmalı inşa süreciyle oluşmuştur.

Halk kültüründe, dini-zirai bayram ve festivallere kaynaklandırılan Karnaval ve Karnavalesk’in Ortaçağ popüler kültürü niteliğiyle özel önemi vardır. Bakhtin, karnaval geleneğini, diğer bedenler ve dünyayla iç içe ilişkisi, kahkaha ve neşesi ve grotesk realizmiyle resmi olanın karşısına koyar. Günlük hayatı kesintiye uğratması,

iktidar parodisi yapması, iktidarı, kural ve normları askıya alması ve çiğnenebileceği bir 'katarsis' aralığı yaratmasıyla karnaval, bir direniş kültürünü çağırıştırır. Ama Mutlu'ya (2012: 34) göre bu zamandışılık ve tekseslilik nedeniyle, egemenle gerçek bir müzakereyi de engellemesiyle, sistemin kendini yeniden üretmesinin meşruiyetini sağlayan bir supap işlevi gördüğü de söylenebilir.

Modernizmin Kültür'ü entelektüel, sanatsal ve seçkini tanımlamasıyla çıkış yeri olan tarımsal üretim ve maddi içerikle, yani halkla bağını yitirmiştir. Şimdiyse kimine göre halk, düşük zevkleri ve kaba estetiğiyle tüm hayat alanlarını işgal etmekte; kimine göre kültür endüstrisiyle *güdülmeye* devam etmektedir. Oysa Arjantin, Louisiana ve Portekiz'in aşağı tabakalarının Tango, Caz ve Fado'su da, Nickelodeon'ların ayak takımı eğlencesi sinema da yükselmeden önce 'aşağı kültüre' aittir. Futbol, halktan centilmen sporluğuna terfi eder, sonra kitleleşir. Dickens geçici ve popüler yazar diye görülür. 16. yy. popüler tiyatro yazarı Shakespeare, ancak 18. yüzyıldan sonra yüksek kültür klasiği sayılır. 'İlkel' toplumların günlük hayat ürünleri, yüksek kültür 'mabetleri' müzelerin temeli, yaratıcı sanatçıların hem ilham hem alıntı kaynağı olur.

Düşünsel ve estetik kalite olarak basitliği öne sürülen halk kültürü ve sanatı aslında her iki açıdan da yetkindir. Bahsedilen daha çok araçsal teknik gelişmişliktir. Süreç, elitlerin seçip, kendilerine mal etmeleriyle işlese bile, bu 'orijinal' materyalin kalitesini azaltıp, aşağı yapmaz. Le Utley'e göre (2005: 135), sözlü gelenek, yüksek kültüre, kitle kültürüne geçebilir ve oradan geri gelebilir. Eğer bir ürün veya pratik değişimlerle de olsa sözlü geleneğe dönüyorsa o hâlâ halk kültürüne aittir.

Otantikliği baştan tartışmalı olsa da, yaygın kanaat, halka ait, otantik bir kültürün artık mevcut olmadığı gibidir. Basit-karmaşık, kaliteli-çöp gibi ayrımlar yapmak zamanla yer değiştirmeleri ve ölçütlerin değişimiyle sorunludur. Fiske'ye (1999:207-208) göre halkça üretilen, uzun ömürlü ve toplumsal bütünlük içindeki halk kültürü, kültür endüstrisinin sağladığı kaynaklarla sanayi toplumlarınca üretilen, kısa ömürlü ve çatışmacı popüler kültürden farklıdır. Ama bahsettiği uzun ömür ve bütünlük de, ürünlerin sabit konum ve değerleri de oldukça tartışmalıdır.

b. Yüksek Kültür ve Sanat

Tekeli'ye (1999:104, 80) göre, doğayı ve olan bitenleri açıklamada yetersiz kalan *ilkel insanı*, (kadına tabu kıldığı) bilgi ve tekniğiyle gizil güçleri etkilediğine inandıran insanlar seçkinleşip, güç sahibi olurlar. Yöneten, yönetilen ayrımı ve tabakalaşma,

zamanla düzeni haklı ve gerekli gösterecek anlam sistemleri ve yeni tabuların üretilmesiyle siyasi iktidar olarak sürdürülür.

Üst sınıf, mülk sahibi (toprak, sermaye, büyük işletme) olan, denetleme ve sömürme araçlarından elde ettiği kazançlarla yaşayan, burjuvazi veya kapitalist sınıfla aynı alındığında, nüfusun % 1'i gibi oldukça küçük toplum kesitidir (Marshall, 2005: 779). Dolayısıyla aristokrat, sonradan görme gibi ayrımlar olsa da, üst sınıf ve kültürünün homojenliğe halk kesiminden çok daha yakın olduğu düşünülebilir (Gans, 2007:110).

Halk dışı sayılan diğer kısım olan, Lukacs'ın kitlenin hep bir adım önünde olma rolü verdiği aydınları, bir sınıfa bağlayanlar kadar, ideolojik olarak sınıflardan bağımsız üst/ayrı yere koyanlar da vardır. Gramsci (1986: 327), kendini toplumdan bağımsız konumlayan geleneksel entelektüelle kendi sınıfından yükselen, sanayiden doğmuş, öncülük işlevli 'organik entelektüel'i ayırır. Foucault (2005: 32- 50, 82) zamanı doldu dediği modern aydını, zenginliğin despot iktidarı, suiistimali ve küstahlığı karşısına adaletin evrenselliğini ve ideal eşitliği, evrensel değerleri koyan; insanların bilinci, vicdanı, sesi olan; bir dünya görüşünün temsilci ve sözcüsü evrensel entelektüel diye tanımlar. Ama artık hakikatin statüsü ve oynadığı siyasi ve ekonomik rolle ilgili kavga verme rolü olan; bazen devlet ve sermaye çıkarlarına hizmet edip, ideolojinin propagandasını yapsa da desteklenmesi gereken 'spesifik entelektüel'in zamanıdır.

Yüksek kültürde egemenle ortak gözükten aydın, aslında egemenin *aracı* gibi de görülebilir. Egemen zümre, hegemonik ideoloji üretmelerini olumlu karşılarken, egemenlik ve denetimi kendi ellerine alma isteklerini uslandırıcı önlemlerle karşılar (Oskay, 1980:222). Benda (2006) ise, dini yaymadan, savaşı övmeye dek egemenin kullandığı 19. yüzyıl sonrası aydınını topluma ihanet içinde görür. Benjamin'e (2002: 44) göre "Egemenler toplumsal denetimi bırakmadıkları gibi 'ehlileştirdikleri' aydınlar yoluyla ancak geleceğe dair bir umut haline getirerek emekçi sınıfın gücünü ve dinamizmini de yok eder." Gouldner'sa (1993: 24), bu araçsallığı fiili denetim ve 'hatırı sayılır güç' sağlamasıyla aydınının maddi ve manevi çıkarlarıyla tutarlı bulur.

Bu kesimler uzlaşarak veya çatışarak bir üst konum alır ve yüksek kültürü de buraya yerleştirirler. Özel mülkiyet, soy bağı, servet, eğitim ve terbiye, din, yaş, cinsiyet vs. ile oluşan statüler, evlilik, gelenek-görenek, ortak yaşam düzenlemeleri gibi dışlayıcı pratiklerle ifade edilip, korunma eğilimindedir. Bourdieu'ya (2003: 59) göre, ortak simgesel sermaye sahipleri, benzer estetik anlayışı, beğenileri ve eylemleri üretir;

negatif ve pozitif ayrıcalıklar getiren statü tekellerinden faydalanırlar. Aidiyet duygusu ve güçleriyle farklıyı ötekileştirip hiyerarşide alta koyarlar.

Köle, serf, sömürge kaynaklı oluşturulan yüksek kültür, giderek başka ayrımlara kaynak olur. Ortaçağdan beri artan gizem ve kutsallıklarıyla arma ve semboller kullanılır. 20. yüzyılda Rusya Ajitasyon ve Propaganda Şubesi ve agit-prop trenleri, ABD'de dünya savaşı propagandaları, Lasswell ve Lippmann'ın çalışmaları, Faşizm propaganda endüstrisi, reklam, psikoloji, nöroloji derken kitle yönlendirme kapsamlı bir 'bilim' olur. Sınıfsal/cinsiyetçi yapılarla ilişkili zekâ, yetenek ve bireysel katkıya dayalı *liyakat sistemi* ile hukuki düzen ve algılar oluşturulup yüksek kültür korunur.

Kültürün, "entelektüel ve özellikle sanatsal üretim biçimlerinin ve ürünlerin toplamı" (Williams, 1985: 90) ve Arnold'un (akt. Storey, 2008:18,19) "düşünölmüş ve ifade edilmiş olanın en iyisi", en iyiyi bilme, en iyiler, bunları arama, uygulama, insanlığın iyiliğini hâkim kılmakta kullanma, tanımları yüksek kültürü işaret eder. Coleridge, Arnold, Leavis vd. uygarlık ürünü, güzellik, zekâ, mükemmellik özelliklerine sahip bu yüksek kültürün koruyucusu ve taşıyıcısı olan iyi eğitilmiş bir azınlıktan bahsederler.

Yüksek kültür, egemenlere ait, egemenlerin ürettiği veya onlar için üretilen, onlarca tüketilen, soyut ve kavramsal tarafı yoğun olduğu düşünölen költürdür. Entelektöel bilgi, estetik beğeni ölçütleri, yaratıcılığı yüksek önlü sanatçıl原因 çalışmaları ve eleştirmenlerin katkısıyla oluşur. Özgün, profesyonel bir yaratıcı ve düşünce temelli olması, karmaşık biçimli ve güç anlaşılır kabul edilmesi nedeniyle, tüketicilerin de anlayabilecek bilgi, terbiye ve estetik zevke sahip olmaları gerektiği varsayılır.

Öte yandan yüksek költür, üretici ve kullanıcılarının üst konumlarını koruma arzuları nedeniyle, bir yanıyla tutucudur. Bir dışlama ve aforoz mekanizması ile alanın temel bakış açısıyla uyuşmayan içeri girmesini imkânsız kılar (Bourdieu, 2006b: 344-345). Sanatsal edim kurallarının bütönsel işleyişi ile örneğın kadınlar, uzun süre resim ve müzik gibi alanlardan dışlanarak açıkça yetersiz hale getirilir (Wolff, 2000: 115). Ama bilgi kaynaklarının çeşitliliği yanında, özgönlük, estetik ve entelektöel arayışlarıyla deneye açık, değışken bir költürdür. İzleyicilerin değeri ve yargılarından ziyade yaratıcısının niyetleri önemlidir. Bütün bu özellikleriyse ona, 'aşkın' ve 'ciddi' bir nitelik verilmesine yol açar. Yüksek költürün, meşru ve tinsel bir meşgale olarak ruhu güçlendirip, onu ideal bir yere yükselttiği (Lowenthal, 1961: 42) iddia edilir.

Yüksek kültür, sanat ve estetik üstünden, evrensel-doğal prensipler düzeninde anlamlandırılrsa da ekonomik, toplumsal ve siyasi dinamiklerle ilişkili konumlara bağlı oluşan beğenilerle hiyerarşide üst konuma yerleşir (Bourdieu,1984: 5-6). Gramsci'ye göre (akt. Storey, 2003: 48-62) egemen sınıflar, dünya görüşleri ve sosyal iletişim biçimlerini toplumun ortak hissiyatı gibi göstererek kitlelerin rızasını sağlar ve onların kültürü ve alımlamasında belirleyici olurlar. Kültürün üst sınıflarca yönetilen bir inşa süreci olması nedeniyle popüler ya da halk kültürü de yüksek kültür karşıtlığı ile kurulur. Gündelik yaşamı, gündelik yaşam değil felsefenin felsefe olmayan nitelmesi belirler ve gündelik hayat (ve popüler kültür) “yaşanmışlığın ve düşünmenin düşük bir derecesi” (Lefebvre, 1998: 20) olarak konumlanır.

Yüksek kültür, kutsal, aşkın ve özel kabul edilir ama homojenliği bir yana, sanatla bağıyla da bu tartışmalıdır. İnsanın aşkın duyuş ve düşünüşünün biçimlendirilip, topluma sunulması becerisi olarak sanata, dil, gerçek, ahlak ve hazla ilişkisi, işlevi, faydası ve ürettiği değer üzerinden hep farklı sınırlar çizilir. İlk devirler sanatının, çağdaş anlamda estetik kaygıdan uzak, toplum yaşamı ve dini etkinliğin ayrılmaz parçası olduğu düşünülür. “Ciğerlerini tanrının soluğuyla” dolduran şairlerin sanatı daha çok büyüselidir. Eski Yunan tiyatrosu ilkel tapınma törenlerinden, Batı Avrupa'nın Paskalya Şenliğiyle ilgili dini Ortaçağ oyunlarından doğar (Thomson, 1998: 80-82). Antik Yunan, sanatı doğa karşıtı alıp, tüm insani faaliyet alanlarını doğadan ayırmaya çalışır. Antik Yunan sanatında en gerçekçi temsil en iyi sanattır ama sanat ve sanatların ne olduğu bile zamanla değişir. Seneca, resmin liberal sanatlara dâhil edilmesini eleştirir; Da Vinci'ye göre resim bilimdir (Kristeller,1980).

16. yüzyılda sanat hâlâ, ustalıkla eşanlamlı ve zanaattır. Ortaçağda ve Rönesans dönemi başında, resim ve heykel, ısmarlamayla, bir atölyede usta ve çıraklar tarafından ortaklaşa üretilen kolektif bir üründür. Rönesans bile bir güzel sanatlar sistemi veya kapsamlı bir estetik kuram üretmez. 17. yüzyıl sonu bilim yükseldikçe, bugünün ‘güzel sanatlar’ anlamı netleşir. 18. yüzyıl sonu Romantizmi ile ‘aura’ ve aşkın sanat, sanatçı yeniden yükselir (Monaco, 2001: 27, Kristiller, 1980). Rönesans'la egemen olan perspektivizm, temsil etme ve bireyciliği de öne çıkarmıştır. Halkla mesafe, yabancılaşma giderek artmış, sanatçılar, çağdaşlarınca yanlış anlaşılmayı, ölümsüzlük için önkoşul saymaya başlamıştır (Hauser,1995:269).

Ancak 18. yüzyılda, sanatın, bağımsız bir estetik olgu olarak ortaya çıkışı, güzelliğin iyilikten ayrılışı gerçekleşir ve resim, şiir, müzik, heykel ve mimarlık, temel sanatlar

olur (Shiner, 2004; Kristiller, 1980). İki bin yıl zanaattan ayrılmayan sanat, bilim, din ve özellikle günlük yaşamdan ayrı bir alan olarak yerleşir.

İtalyan Halk Tiyatrosu'nun doğuşuyla halk tiplerinin tiyatroya girişi, tefrika romanların çıkışıyla günlük olay ve sıradan insanların konu edilmesi gibi gelişmelerle orta sınıfın beğenisi, eğlence anlayışı ve ahlakı sanatta etkin olur; sanatçı, sanatını meta gibi sunmaya başlar. Kültür birikiminden yoksun burjuvazinin yükselişi ve sanatçıyı kendisine bağımlı kılışıyla dramatik bir dönüşüm yaşanır (Bourdieu, 2006a: 125):

“1840'lı yıllardan başlayarak devlete ve piyasaya boyun eğen basın için de bağımlılık açısından önem taşıyan paranın ağırlığı ve İmparatorluk yönetiminin öncelikle tiyatrodaki ucuz zevk ve eğlencelerin debdebesinin yüreklendirdiği tikanıklık, halkın beklentilerine doğrudan bağlı olan bir ticari sanatın yayılmasına katkıda bulunur. Bu “kentsoylu sanat” karşısında, “toplumsal sanat” geleneğini değiştirerek sürdüren bir “gerçekçi” akım, varlığını güçlükle korur. Bu ikisine karşıt olarak, ikili bir yadsıma içinde bir üçüncüsü, “sanat için sanat” yaklaşımı ortaya çıkar.”

Zola'nın Doğalcılığı yerine Baudelaire ve Mallarmé'le Simgecilik; Nietzsche, Proust ve Gide'le bireysellik yükselir. Burjuvazinin yükselişine koşut, doğal ve evrensel tek yazın sayılan Fransız klasik yazınına ciddi biçimsel meydan okuyuşlar olur (Barthes, 2006). Modernizmle sanatta estetik boyut öne çıkar, özeleştirir ve farkındalık yaşanır. Romantizmle modern ve çağdaş estetik, klasiği sarsar. Sosyal karmaşa yaşanan 1900 başlarında çeşitli akımlarla bir anti-sanat'a evrilir. Gerçeküstücülerle fantastik ve bilinçdışı, Dadaizm'le akıl dışılık ve *şok etkisi* (ve popüler kültür), sanata yoğun şekilde girer ve yüksek kültür-sanat bir dönüşüm geçirir.

Yapımcılık ve Bauhaus, sanayi üretimi, teknik ve teknolojik malzemeyi, gündeliğe uygun pratik biçimleri öne alıp, sanatçıyla teknisyeni, reklam ve endüstri tasarımını buluşturur. Kültür-sanat, siyasetle işbirliği (Heidegger, Riefenstahl, Le Corbusier) yaparak, estetikleştirilmiş bir politikanın ve tekelci kapitalizmin kontrolüne girer.

Modernizm, sanatı-sanatçıyı özgür üretim, özgün eser arayışıyla toplumdan ayırmış, sanatçıda seçkinlik, izleyicide bilgi, bilinç düzeyi talep etmiş, bu arada kapitalizmin kapsayıcılığıyla kültür de hızla metalaşmıştır. Modernizmin parçası olan Avangart, ezilenlerin başkaldırısıyla yeni insan, sanat ve toplum arayışında burjuva ahlakına, sanayileşmeye ve artan yaşam hızına karşı çıkarak gündelik yaşamı ve sanatı bütünleştirip, dönüştürmeyi hedeflemiştir ama onun muhalifliği de şüpheli bulunur.⁴

⁴ Örneğin Lukács natüralizm, empresyonizm, ekspresyonizm ve sürrealizm gibi akımların tümünü burjuva kapitalist sanat akımları olarak dekadın, biçimci ve anti-realist bulur.

"Avangard, moda etkisi altında, o bir zamanlar çok küçümsemiş olduğu popülerliğe ulaşmaya mahkûmdur - bu ise onun sonunun başlangıcıdır" (Poggioli'den aktaran Harvey, 2010: 36).

Zamanla sinema kitleleşir; radyo yaygınlaşır; foto gazetecilik ve magazin yükselir. 'Kutsal' sanatın 'aura' kaybı, sanatsal değerlere ve geleneğe etik bağlılıkta kopuş, soyut resim, pop-art derken, Aydınlanma ile artan yüksek kültür-popüler kültür karşıtlığı giderek yeniden bulanıklaşır. Ama yüksek kültür, ürünleri kitleye açılrsa da sanat piyasası aracılığıyla, galerileri, müzayedeleri, soyut ve kavramsal sanatıyla, Damien Hirst, Tracy Emin gibi çok pahalı sanatçılarıyla kapalılığını korur.

c. Kitle Kültürü

Toffler (1981), 2. *Dalga* dediği sanayileşmeyle oluşan kitle toplumunu, ağır sanayi makineleriyle standart ve seri üretimin, işbölümü ve uzmanlaşmanın, devlet ve şirketlerde merkezi bir bürokrasinin ve piyasanın yarattığını yazar.

Kitle, bir aradaki insanlar veya bir amaçla bir araya gelmiş insanların dayanışması ile tanımlanabilir (Özensel, 2007: 207). Ancak kitle kavramıyla genelde, geleneksel kurumların (aile, din, lonca vb.) koruyucu, şekil verici, disipline edici alanından kentleşme ve sanayileşmeyle hızla çıkan, böylece yiten normlar nedeniyle değer bunalımı yaşayan insanlarla oluşan meslek, sınıf, statüler üstü kalabalıklar kastedilir. Tocqueville (akt. Marshall, 2005: 411-412), daha çok şeyin ama daha az iyi yapıldığı ve muhtemelen bu vasat çoğunluğun tiranlığına dönecek kitle toplumunu, önemsiz zevkler peşinde koşan, hepsi eşit ve benzer ama yakın çevreleri dışındakileri görüp, hissetmeyen insan kalabalıkları olarak anlatır. McDonald'a (1957: 70) göre kitle, kuşaklardır, basit, anlık zevkler ile uyuşturulmuş bir 'rıza atmosferi' içinde yaşayan, en vahşi üyesinin ahlakında, en cahilinin zevkinde, yani en aşağı ortak paydada buluşan kalabalıklardır.

Kitle kültürü yaklaşımları, toplumu, yönlendirilen, farklılıkları minimum bütünler olarak; kültürünü de egemenin yönlendirilmesiyle üretilmiş, kitle iletişim araçlarıyla dağıtılan popülist, halk dalkavukluğu yapan ürünlerden oluşma görür.

Kitle kültürü, nüfus ve Kentleşme ile ilişkilidir. Kente göç kendi beğenisini de getirir, kenttekiyle birleşip melez bir beğeniyi de doğurur. Dolayısıyla kitle kültürünün başlangıcı, içerdiği yaygın basın, edebiyat, filmler, TV programları ve müzik kayıtlarının çıkış zamanlarının farklılığıyla 1800 ortalarıyla 1960'lar arası farklı zamanlara tarihlenebilir.

“Kitle toplumu müşterilere sunacağı bayağılığı üretmeden önce müşterilerin kendisini üretmiştir. Sinemaya, radyoya ve magazinlere oburca saldırılar onlardı” (Adorno, 2000:153).

Benjamin’e (akt. Lungstrum, 1999) göre, 19. yy sonu kurulan alışveriş merkezleriyle insanlar tarihte ilk kez, kendilerini kitle olarak deneyimlemeye başlar. Çelik ve cam pasajları, alışveriş merkezleri, ışıklı vitrinleriyle sanayileşme ve kapitalizmin sınıfsal yansıması kent mekânı fetişleşmiş, yönlendirilen tüketime dayalı bürokratik topluma uç vermiştir (Lefebvre, 2013). Lefebvre’e göre, sermayenin toplandığı, emek - üretim ilişkilerinin sürekli kendini yeniden ürettiği, kendi de mübadele nesnesine dönmüş kapitalist kent ve mekânlarıyla kapitalizm, günümüze dek süren kalıcı bir etki sağlar.

Simmel (2012: 83-101), ses, koku ve imajlarıyla insanı uyarı yağmuruna tutan, tüm toplumsal alana sızan para ekonomisinin ve işbölümünün hâkim olduğu hızlı ritimli modern kentin, bireyi daha ‘özgür’ ama huzursuz, mesafeli, rasyonel ve hesapçı yaptığını düşünür. O, gerçek insani ilişkiler yerine düşük bir entelektüel tutumu esas kılmış, bir bıkkınlık, duyarsızlık yaratmıştır. Adorno’ya (1999:138) göre ise “özerk düşüncesinden vazgeçip, kolektife teslim olan birey, çoğalarak güçsüzlüğünün farkına varmaktan kurtulur, hayatı kolaylaşır.” Görevsel iş bölümüyle eylem, kimsenin tek başına sorumluluğu üstlenemeyeceği şekilde kişiler arasında parçalanır. Kitleler de, suçluluk hissetmeden gazeteler (medya) aracılığıyla kolektif öldürme eylemine katılırlar (Canetti, 2006: 53).

Kitle, topluma aykırı olanı, onu kovalayanlardan koruyan bir sığınağa dönüşmüş, utanmadan var olabileceği, sorumsuz özgürlük alanı açmıştır (Benjamin, 2002: 134). Ama modernizmin, Aydınlanmayla egemen kılınan akılla özgürlük arası bağlantısını Foucault şüpheli bulur. Akıl ve bilgi, iktidarla dolaylı, çözülemez ilişkileriyle kurgu olan modern öznenin özgürlüğünü dışsal değil, içsel olarak tâbiyet altına alır (akt. Savran, 1999:162). İktidar ve modern devlet, teknolojiden yararlanarak insanlara, evlere, arabalara vs. numaralar vererek, onları kayıt ve denetim altına alır, 7/24 gözetler. Doğal cinselliği bile inşa edilmiş toplumsal cinsiyet biçimiyle baskılayıp ruhsal zorluklar yaratır (Butler, 2014: 30).

McDonald’a (1957: 60-62, 72-73) göre kitle kültürü, sınıf, zevk, gelenek bağlantılı tüm bariyerleri yıkan, ayrımsız demokrasi adına tüm değerleri yok eden, dinamik ama basit, formüle, tekrara dayalı, anlık zevk veren ve standardize edilmiş bir kültürdür. Ürünleri, sanat değil, ticari metadır. Toplu üretim yapıp, kâr sağlayabildiği sürece hiçbir şey katmadığı yüksek kültürden de halk kültüründen de faydalanır.

Ama üstten dayatılması, işadamlarınca kiralanmış teknik uzmanlarca ticari olarak üretilmesi, alıcılarının pasif konumunun satın alıp almama kararı ile sınırlı olmasıyla sayılan kültürlerden farklılıkları benzerliklerinden çok olan bir sömürü kültürüdür.

Morin'e göre ise demokratikleşme sağlayan kültür endüstrisi, "insanlık tarihinin ilk evrensel kültür"dür (akt. Maigret, 2011: 228). Ancak, McLuhan'ın 'küresel köy' veya Ritzer'in 'McDonaldlaşma' dediği bu türdeşlik halinde dibimizdekenden önce yüzlerce mil ötedeki olayı öğrenir, rol modellere göre yaşar ve kimilerince edilgenleşiriz. Bu, herkesin kot pantolon giydiği, Hollywood film ve dizilerini izlediği, 'fast-food' zincirlerinde yemek yediği, Amerikan aksanlı İngilizce konuştuğu, ideolojik kutuplaşma olmayan türdeş bir dünyadır (Storey, 2003: 109). Yayılmacı kapitalizmle küresel olan kitle kültürü, yönetenle yönetilenleri, zengin ve özgür olanla olmayanı, mutsuz insanla onu böyle yapan toplumsal realiteyi özdeş kılan bir yanılsama işleviyle üretilmektedir (Oktay, 1993: 18). Sömürü temelli tabakalaşmayı gizleme, meşrulaştırma, yeniden üretme işlevi görür. "Bir bakıma kitle kültürü, egemenlik ideolojisinin tabana indirilmiş, popülerleştirilmiş, özellikle tüketime doğrudan bağlı olan bir çeşididir (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 42).

İlal'e (1991: 23-36) göre, iletim teknolojisi üretecek ekonomik güce sahip üretici ülkeler, emperyalist kapitalist ortamda taklidin kaçınılmazlığıyla kitle kültürünün kaynağı ve yayıcısıdır. Bu iletim teknolojilerine bağımlı toplumlar ise tüketici kültürlerdir. Yayım, kurumsallaşma, yabancılaşma, tekelleşme ve bağımlılık özelliklerine sahip yığınsal iletim araçlarıyla yapılır. Üstelik dijital ve uydu yayın gibi yeni teknolojiler de bu iletimlerin ulusal kültür adına denetimini olanaksız kılar. Diğer halk kültürlerinden yararlanmakla birlikte onları uluslararası bir olumlu değer olarak seçen, özünden ve bağlamından kopararak parlatan uluslararası medya şirketleridir.

Gerbner'in *ekme kuramı*, Schiller'in, '*Zihin Yönlendirenler*'i, gündem-tutum oluşturma kuramları, Chomsky-Herman'ın propaganda modeli vs. doğrudan yönlendirmeyi değilse bile, halktan ayrı bir zümre ve kültürün uzun vadeli etkisini ortaya koyar. Elit teorileriyle birlikte düşünüldüğünde, egemenlerin, medya aracılığı ile iyi-kötü, normal-anormal gibi referanslara doğrudan etki ettikleri, çoğunluk kanaati oluşturdıkları, çıkarlarına kullandıkları görülür. Artık, işyerleri, haber kaynakları, eğlence yer ve araçları mülkiyeti ve gözetim araçlarıyla ayrıcalıklarını olağanlaştırıp meşru kılma ve koruma arzularını tatmin etme ve bu yönde ortak tutum alıp eylem yapma imkânları hiçbir grupta olmadığı kadar fazladır.

Strinati'ye (2004: 10) göre kitle kültürü, "sanayi teknikleriyle kitlesel boyutta üretilen, tüketici kitleye kâr amaçlı pazarlanan ve sıkça popüler kültürle eşanlamli kullanılan ticari kültürdür." M. Arnold ve Leavis'ler gibi yüksek kültür savunucuları, bu kültüre karşı direniş sağlanmazsa geri döndürülemez bir anarşi doğacağını düşünürken, Leslie Fiedler, kitle kültürünü kaba ve rahatsız edici bulmakla beraber eleştirileri konformist bir değişim korkusuna bağlar. Dahl ve Hewitt de, demokrasinin çeşitlilik ve rekabet içerdiğini, güç yapısının merkezileşmediğini ve ekonomik güç odaklarının siyasette sanıldığı kadar belirleyici olmadığını savunurlar (Storey, 2008: 23,24, 32).

Kitle kültürü teorileri, medyanın bilişsel, duygusal ve davranışsal etkilerle davranışlarda değişiklik yaratarak, bireyi yönlendirebildiğini öne sürse de, özellikle yetişkinler için bu çok tartışmalıdır. Ayrıca kitle kültürüyle popüler kültürün kapsam farkını düşünürsek, Mutlu'nun da (2012) itiraz ettiği gibi bu araç ve işlev eleştirisi yaygın halk kültürü olan popüler kültürü bırakıp bir medya eleştirisine dönmektedir.

B. POPÜLER KÜLTÜR VE ÖZELLİKLERİ

1. Popüler Kültür Tanımları

Popüler kültürün tanımı, sınıflanması, terminolojisi ve işlevleri, kültürün tanımına, ideolojiye, kurama, içeriğe, üretici ve tüketicisinin kimliğine, estetik anlayışa, zaman ve yere göre oldukça farklı şekillerde yapılmaktadır. Popüler kültürün kitle kültürü, geç kapitalizmin yaygınlaşmış halk kültürü, yüksek kültür dışı olanlar, sınıflar arası mücadele alanı veya halkın direniş kültürü olduğu gibi iddialar öne sürülür. Tanıma bağlı olarak tarihi Antikiteden 19. yüzyıla dek farklı dönemlere dayandırılır; işlevi ve değeri de olumlu/olumsuz, düşük/yüksek gibi farklı şekillerde değerlendirilir.

Popüler sözcüğü, halka ait anlamındaki Latince "popularis"den gelen hukuki ve siyasal bir terimdir. 16. yüzyılda da tüm halkın katılımını kasteden bir siyasi sistemi ifade etse de, kelime o zaman bile 'aşağı' ve 'basit' çağrışımını taşır. 18. yüzyılda yaygın tercih edilen, 19. yüzyılda halkça beğenilen ve 'iyi' anlamları gelişir (Williams, 1985: 236-237). Williams'ın belirttiği gibi bu, halkın değişen konumunu veya toplumsal yapının nasıl görüldüğüne dair açık bir değişimi işaret eder. Artık yukarıdan aşağı değil halkın gözünden anlamlandırılır. Ancak iki anlam bir arada yaşamaya devam eder. Dolayısıyla popüler kültürü 'aşağı değerde ürünler' veya halkın yönlendirilmesi ve onların desteğini kazanma amaçlı bir popülizm içeren ideolojik ve sistemi meşrulaştırıcı bir kültür (kitle kültürü) görenler ve onu halkın

yaygın beğendiklerinden oluşma demokratik bir kültür (halk kültürü) olarak görenler vardır. Üçüncü yaklaşım ise bu ikisi arası sürekli bir mücadele alanı olduğudur.

Storey (2003: 5-13) kapsamlı alan taramasıyla 6 farklı popüler kültür tanımı belirler:

- Popüler kültür, çoğu insanca tercih edilen ve yaygın olarak hoşlanılandır (niceliksel tanım). İzlenme ve tüketim rakamları popülerin ana belirleyicisidir. Gary Fine, popüler kültürün olmazsa olmaz şartının popülarite olduğunu, Leslie Fiedler ise popüler kültürün *çoğunluğun kültürü* olduğunu yazar ve Hinds'e (2012: 360) göre "özellikleri ister ideolojik, ister sosyal, isterse maddi olsun geniş bir alana yayılmış ve önemli sayıda insan tarafından inanılan ve/veya tüketilen kültürdür. "Popüler kültür; herkes tarafından sevilen ve kullanılan ürünleri anlatır" (Türkoğlu, 2004: 92).

Ancak çok tüketileni bilsek de, yaygının sayısal karşılığında ve popülerin hangi sayısal değerde başladığında anlaşılmadıkça bu tanım sorun çıkaracaktır.

Tercih etme ise ulaşılabilirlikle karışabilir. Çünkü özneler tercih yapıyorlarsa bunu kapitalist düzen içinde yaparlar. Medyanın da, seçenekleri kısıtladığı, kendi gerçekliğini yarattığı, kamuoyu araştırmaları, tiraj ve izlenirlik rakamlarıyla yönlendirme yaptığı öne sürülür. Yapısalcı yaklaşım, popüler kültürün var olan dogma ve kanaatleri yeniden üretmeyle iş görerek niceliksel çoğunluğu sağladığını savunur. Ayrıca yaygın sevilenin yer ve zamanla (Afganistan'da Bin Ladin, İngiltere'de Kate Middleton, burada döner, orada suşi vb.) değişmesi ve çok satılan/izlenen klasik (yüksek kültür) yapıtları da, halk kültürünü de yaygınlığı ölçüsünde içermesiyle tanım işlevsel olduğu kadar güçlük de yaratır.

- Yüksek kültür olarak kabul edilenlerin dışında kalanlardır (niteliksel tanım). Yüksek kültür olma standartlarını (düşünsel ve estetik kalite) karşılayamayan, tekrar, taklit ve aşinalığa dayalı formüllerle üretilen *aşağı* ürün ve pratikler popüler kültürdür. Tanım, aşağı uğraşları olan, eğitilmiş soylu baylar dışı bir tiyatro seyircisini ve "melodilerinin tonunda doğaya aykırı abartmalar" olan müziği sevenleri tanımlayan Aristoteles'e dek gider (Oktay, 1993: 10). Schroeder, "popüler eserler uzun ömürlü değildir, çünkü popüler eserlerin anlamı yüzeyseldir ve yaşanan anla ilişkilidir" ve Prescott "çok okunan romanlar, aslında romanları okunmaya değer kılan özelliklerden yoksundur" derken Rollin, "değer-teorisi kapsayacak popüler kültür estetiği keşfetmenin imkânsız bir iş" olduğu fikrindedir (akt. Hinds, 2012: 362).

Gombrich, (2007: 36) müzelerdeki çoğu yapıtın aslında gündelik ve ticari bir zanaat eylemi olarak ortaya çıktığını belirterek, kural ve formül belirlemenin anlamsız olduğunu düşünür. Fakat neyin sanat veya yüksek kültür olduğunu söyleme hakkını ellerinde bulunduran (evrensel ölçütlerden çok, değişen ilgi ve inanışlarla belirleyen) bu katı 'kast'ın dışlayıp, onay vermedikleri toptancılıkla popüler kültür diye nitelenir. Gişe rekorları kıran film ya da satış rekorları kıran roman olmasına bakılmaksızın, bu kişilerce verilecek onayı taşımadığı sürece *popüler* olabilir ama *değerli* olamaz.

Popülerin değil yüksek kültürün tanımlanması, yüksek kültürün herkesçe kabul edilen bir tanımına ulaşmanın ve kaliteli ya da estetik olarak değişmez bir norm belirlemenin zorluğu, ürünlerin kullanımla ve zamanla kategori değiştirebilmesi, yüksek kültürü ve dışında kalanı homojen kabul etmek bu tanıma dair güçlüklerdir.

- Estetik bir ayrım olarak popüler kültürün, kültür endüstrisi tarafından üretilen metalaşmış, ticarileşmiş 'kitle kültürü' ile eşanlamlı (çokça da Amerikan kitle kültürü ile) tanımlanmasıdır. Teknolojik değişimle mümkün olan, kitle için çok miktarda üretilen ve kitlece fanteziye kaçış amaçlı tüketilen modern dönem kültürüdür.

"Popüler kültür, kitle kültürünün somut şekillerinden biridir. Kitle kültürü tekeli kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen, önceden-yapılmış, önceden kesilip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürdür. ...Bu anlamda popüler kültür, pazar tarafından pazarda tüketim için "sipariş edilen, ısmarlama" kitle kültüründe en popüler ürünleri ve tüketimleri anlatır (Erdoğan, 1999: 22).

Gans, kitle, "yoksul ve eğitimsiz sınıfları tanımlamak için... ve çoğunlukla küçültücü bir tonda kullanıldığı için, ben daha yansız olan "popüler kültür" terimini kullanmayı yeğliyorum" diye açıklar (2007: 21-22). Yani, kitle kültürüne yönelik yaygın eleştiri geleneğiyle iyice yıpranan bu olumsuz kavram yerine, direniş ve çatışma özelliği ve demokratik bir anlam yüklenerek olumlanan popüler kültür kavramı ikame edilmiştir. Shumway'e (1999) göre hemen hemen aynı yapıtları ve etkinlikleri işaret etseler de popüler, yüksek kültürün olumlu nitelikleriyle yüklenerek, bilerek farklılaştırılmıştır.

Bu tanım, kitlesel tüketilen Antik Yunan tiyatrosu ve Roma sirki gibi faaliyetleri, endüstriyel üretilmediği için dışlamasıyla tarihsel ve medyayla etkiyi esas almasıyla kapsamsal sınırlılık belirtir. Üstelik sınırlı kitleye sahip ürünlere de popüler denebilir. Ayrıca seçkinciliği; ideolojik formüllerle, yönlendirme amaçlı üretilmesiyle iktidarı bir blok görmesi ve insanları da, yaşamları üstünde kontrolleri olmayan edilgenler bütünü gibi görüp aşağılayarak, direnişi yok sayması, bu tanıma yönelik eleştirilerdir.

- Popüler kültür, halk kültürüdür. Özellikle de egemenler karşısında tâbi sınıf olarak işçi sınıfının sembolik *direnış* kültürüdür. Fiske'ye göre, popüler kültür, kültür endüstrisi tarafından üretilmez; halk tarafından yapılır (akt. Stevenson, 2008:151). Erdoğan'a (2012: 76) göreyse, 1970'li yılların sonuna kadar, 'halkın, halka ait, halktan' olan bir popüler kültür varken, daha sonra kapitalizmin kitle üretim endüstrileri tarafından gasp edilmiştir ve artık onlar tarafından üretilir. Halk tanımı ve kültürünün kapsam belirsizliğı nedeniyle zamana ve yere bağılı değışkenliğı; popüler (direnış) ya da kitle kültürü (eğlencelik, yönlendirici) ayrımının entelektüellerce ve keyfi yapılması; kaynağının artık çoğunlukla kültür endüstrisi tarafından sağlanması ve yüksek kültürle geçişliliğı bu tanım için öne sürülebilecek itirazlardır.

- Popüler kültür, egemenlerin menfaatine 'içe katma' eylemleriyle, yönetilen sınıfların buna karşı direnişleri arasındaki ödün ve uzlaşmalarla oluşan sürecin mücadele alanıdır. Alan, sınıf, etnisite, cinsiyet ve yaş gibi farklı kimliklerle oluşan alt kültürlerin (gençlik, feminist, işçi vs.) hem herhangi bir anda mevcut egemen kültüre karşı, hem de birbirleriyle mücadelesiyle oluşur. Bütün alt kültür ürün ve pratikleri belli yer ve zamanda gruplar arasında yaygınlaşabilir veya geri çekilebilir. Bu tanım da popüler kültürü olduğundan fazla politikleştirdiğı gerekçesiyle eleştirilere uğrar.

- Bir tanımdan ziyade, postmodernizm çerçevesinde, yüksek ve popüler kültür gibi ayrımların artık tanımlanamayacağına yönelik bir analiz yaklaşımıdır. Bu, artık tek bir kültür paylaşılmaktadır anlayışıyla liberal demokrat bakış açısından da olabilir; artık halk kültürü, popüler kültür ve yüksek kültürün kitle kültürünce emildiğı, yaygın ama bayağı bir kültürün egemen olduğu eleştirel bakışıyla da olabilir. Hayli yaygın olan bu olumsuz görüş, popüler kültürün kitle kültürü tarafından emildiğı ve TV gibi kitle iletişim araçlarıyla halk kültürünü de kuşatıp, sömürerek topluma egemen olduğudur (Oktay, 1993; Erdoğan-Alemdar, 2005; Oskay, 1983 ve 2001).

- Bunlardan başka popüler kültür, işçi sınıfı veya orta sınıf kültürü olarak da tanımlanır. Ama kesin sınıf konumları belirlemenin güçlüğü yanında popüler kültürün tüketiminin (ve bir ölçüde üretiminin de) sınıfı aşan bir yapıda olduğu görülür.

Kısacası popüler kültürü kimin ürettiğı ve kimin tükettiğı, bu kimliklerin homojenliğı ve özgürlük kapasitesi, üretilen kültürün otantikliğı ve akış/yayıma yönü gibi ölçütlere göre popüler kültürün tanım ve özellikleri değışmektedir. Kültür, entelektüel, sanatsal üretim ve ürünler bütünü kabul edildiğinde, seçkin ölçütlerle kurulu bir hiyerarşı devreye girmektedir. Ama önce kaliteli ve değıerli sayılsa bile, ürün yaygınlaştıkça değıer de 'kaybetmesi' gibi anlayışlar geçişli bir yapıyı ve oldukça tartışmalı ölçütleri

gösterir. Estetik ve sanatın ne olduğundan, ölçütlerine, moda, 'camp', 'kitsch', 'cool', 'hip' gibi kavramlarla ilişkiye dek birçok nokta tanımı belirsizleştirir.

Kültür, bir yaşama tarzı olarak alındığında, genelleme yapılabilecek ölçüde özgün bir yaşayış geliştiren her grubun kendine ait popüler kültürü olduğu iddia edilebilir. Ama popülerlerin niceliksel karşılığının belirsizliğine karşın bu tür bir yaklaşım daha çok alt kültürü işaret eder. Bu nedenle tüm grupların alt kültürlerinde yaygın olanların, grup sınırlarını aşarak, gruplar arası yaygınlık kazanan ürün ve pratiklerin (kitle kültürü dâhil, alt kültürler arası en yaygınların kesişim kümesi) popüler kültürü oluşturduğu da söylenebilir. Böyle bir yaklaşım popülerlerin, sınıf, cinsiyet vs. gibi kimlikler üstü, anlamlandırma ve tüketimle belirlenen yapıda olduğuna işaret eder.

Kente aitlik de tanımda belirleyicidir. Batmaz (2006: 20), "kent içindeki yaygın ve birbirlerini tanımayan katmanların gündelik kültürüdür" diye tanımlar ve ne türden olursa olsun sosyolojik bir katmana (sınıfa) dayandırılmasına karşı çıkar. Dolayısıyla endüstrinin, halkın, egemenin ve sanatçının da üretimi, yaygın tüketimi ölçüsünde popüler kültürde yer alır (Mutlu, 2012: 28). Ne Frankfurt Okulu'nun savunduğu gibi egemenin hegemonik kültürü ne de Fiske'nin dediği gibi direniş kültürüdür. Ama aynı nedenle hem hegemoniktir hem de direniş özelliği taşır; hem yıkıcı, hem de tutucudur ve kapitalist sermaye ve endüstri lehine bir dönüşüme de uğramaktadır. Popüler sanat ürünleri de "iki yanlıdır: Bastırılmışın başkaldırısını yansıtır; ama aynı anda, bu başkaldırının boşunallığını göstermeyi de amaçlar" (Oskay, 1989: 11).

Özetle *modern* popüler kültür, Sanayi Devrimi sonrası göç ve nüfus artışı ile oluşan modern kente ait, insanların kısmen ürettiği ama çoğunlukla endüstrice üretilenleri anlamlandırma yoluyla tükettiği, paylaşılan ve farklı şekillerde ifade edilen ürün, anlam, değer ve davranışlardan oluşan yaygın gündelik hayat kültürüdür. Fakat tanımına bağlı olarak tarihi de değişebilir. Toplumsal formasyonlara (halk, toplum, millet) ve geleneğe statik veya inşacı olarak yaklaşma; sanayileşmeye, kapitalizme, kente, bir gruba ait değerlendirilme; kitlesele üretim ve yayılım imkânları ile tekniğin etkisi; tarihini binlerce yıllık bir zaman aralığında değiştirir.

2. Popüler Kültürün Kısa Tarihi

Halkı yönlendirmeye, siyaset yerine eğlence ve anlık hazlarla vakit öldürmelerini sağlamaya yönelik, üstten dayatılan düşünce, yaşayış pratikleri ve ürünleri çok eskilere gider. Egemenler tarih boyu, yalnız gücü değil, propagandayı, aydınları ve

bilgiyi, yaratıcıları ve sanatı kullanırlar. Finkelstein (1997) aslen seçkinleri hedef alsa da, M.Ö. III binlerde bile yöneticilerin kamuoyunu, popüler tepkileri gözetmek zorunda olduklarını ve kısmen yönlendirdiklerini belirtir. Destan ve vakayinameler, arenalar, karnavallar ve spor propaganda amaçlı kullanılır. Pers Kralı Darius politik logo yaptırtır, görsel sanatı kullanır, birlik sağlama amaçlı çok-dilli anıtlar diker.

Fakat Schroeder'e göre, geçmişi eski Mısır, Sümer ve Asur'a kadar uzanan, yöneticiler tarafından tam anlamıyla bastırılamayan kimliğe sahip bir popüler kültür de vardır (akt, Öztürk, 2008: 11). Antik Yunan'da da popüler beğenilerle yüksek kültür ve sanat arası farkları anlatan yapıtlar (Aristo - Poetika) vardır. Antik Romalı şair Juvenal'ın M.S. 1. yüzyılda yazdığı, halkın bedava verilen ekmek ve eğlencelerden başka talebi kalmadığı hicvine dayanan 'sirk ve ekmek kültürü' tanımı da popüler kültürün uzun geçmişine örnek kabul edilir. Oktay (1993: 15), adı popüler kültür olmasa da olguyu Eski Yunan'a kadar götürür. Oskay (1983: 172) da popüler kültürü, kırsaldan kente gelen işgücü ile kentsel örgütlenmenin başlamasıyla birlikte egemenlerin yönlendirmesi uyarınca hayat gerçeklerinden fanteziye kaçış aracı olarak Mısır ve Sümer dönemine dek götürür. Mutlu (2012: 12, 27) ise, kölelerin efendi olma hayali dahi kuramayacakları, dönem hegemonyasının aldatma, kandırma değil, güç ve zorlamayla işlediği gerekçesiyle popüleri Antikiteye dek götürenlere karşı çıkar.

Popüler kültürün Antikitede varlığı genelde ya egemenlerden büyük oranda ayrı bir yaşayış olarak halk kültürü veya yönlendirilen halk kültürü diye görülür. Güncel anlamda toplumsal ayrımlar üstü yaygınlık özelliği olan popüler kültür, o dönemde egemenlerce paylaşılmaz. Çünkü egemenlerin yaşamı ve yüksek kültürüyle geri kalanın hayatı ve kültürü arasında derin bir ayrılık vardır. Ama Ortaçağ'da dinin yaşam üzerindeki belirleyiciliği ile bu ayrımın azaldığı görülür. Gündelik yaşam pratikleri, din paydasında genel bir ortaklaşma içerirler. Örneğin Bakhtin, bütün grupları birleştiren karnavalları Ortaçağ popüler kültürü diye tanımlar. Ona göre bir direniş alanı olarak karnavallara esas karakterini veren halktır. Karnavallar, gündelik hayatın normal akışında değil, bir ara, kesinti olarak var olmalarıyla tanımı zorlasa da birçok özellikleriyle popüleri işaret ederler. Peter Burke'nin 1500-1800 yılları arası dönemi konu alan "Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü" kitabı popüler kültürü, "başlangıçta olumsuz bir şekilde resmi olmayan kültür, elit olmayanların kültürü, Gramsci'nin adlandırdığı gibi 'orta sınıf' kültürü olarak tanımlanan", karakteri kırsal

olduğu kadar şehirli de olan, ikisinin ürün ve özelliklerini içeren 'ikincil' kültür (akt. Owen, 2005: 140) olarak anlatır. Ancak Burke (1996: 206), Bakhtin'in aksine bu şenliklerde siyasi iktidar ve kilisenin merkezi önemine dikkat çeker.

Adorno (akt. Türkoğlu, 2004: 150), bugün her tür sanatsal ifadeye yayılmış olsa da, zamanında yalnız roman ve dans müziklerinde gözükten popüler kültürün kökenlerini 17. yy sonu İngiltere'sinde orta sınıfın gelişmesinde görür. Lowenthal'a göre "popüler kültür yüzyılları kapsayan bir tarihe ve muhtemelen insanlığın uygarlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir" ve kavram olarak çıkışı 1650-1750 dönemine rastlar (akt. Öztürk, 2008: 11). Wicke (2006:8) ise popüler müzik ve edebiyattan hareketle başlangıcı 18. yy sonlarına doğru kaydırır. Akay (2002: 114), çok entelektüel Orta Çağ sanatı ertesi canlı renkleri ve Disney kahramanlarına benzeyen figürleriyle Michelangelo'dan yola çıkarak Rönesans'ı "bir tür pop-art" olarak değerlendirir.

Rönesanstan bu yana kentlileşen derebeylerle, aristokrasinin ve burjuvazinin giderek seçkinleşen kültürü kendi özel alanını doğurur. 1700'lerden itibaren entelektüeller yoz ve 'popüler' bir kent kültürü tanımlayarak, buna karşıt saf, egzotik bir halk ve kültürünü sınıflandırır ve bunu geriye doğru götürürler. Böylece 'gerçek halkın' kültüründen de, aydınların yüksek kültüründen de ayrı, kentlerin ayaktakımı yığınlarına ait veya ulus devletin birleştiriciliğinde ve burjuvazi önderliğinde sınıflar üstü, boş zamana ve eğlenceye dayalı bir popüler kültürün tarihi başlatılır.

Goethe, Faust'da şair ve tiyatro yöneticisi ağzından sanatçıyı istemediği bir girdaba sürükleyen popüler beğeniyi, kültürü tartışır. Ama ilginç olan halkın yukarıya değil, soylu ve aydınların halk yaşamına özenip, kılık değiştirerek halk eğlencelerine katılımıyla buluşmanın başlamasıdır. 1780'de baba Mozart oğluna "popüler denilen ve her kulağı gıdıklayan şeyi unutma" diye, müzikten anlamayan çoğunluğu da (gerçi bu üst sınıfın çoğunluğudur) düşünerek üretmesini tavsiye eder (Wicke, 2006: 7-14). Giderek kitleselleşen basın, kafeler, popüler romanlar ve "herkesin anlayabileceği ve her kulağa hoş gelen" bir popüler müzik anlayışı ile 1800 ortalarına doğru gündelik yaşamda daha çok kesim buluşur. Aynı dönem Diderot ile bir popüler felsefe (halk felsefesi) akımı da kurulur. Böylece rekabetçi kapitalizmin metalar dünyasının yaygınlaşması ve sanayileşmeye anlam veren kentsel hayatta gündelikliğin hâkim oluşu 19. yüzyılda gerçekleşir (Lefebvre, 1998: 53).

Buna göre popüler kültür kentleşme ve sanayileşmeyle doğrudan bağlı olsa da daha geniş bir kapsamı işaret eder. Sanayide ve kentlerde belli bir gelişime, kapitalizmde tekelleri evreye, yabancılaşıp atomlaşmış insanlardan oluşan kitleye, okuma yazma ve kültürel ürünlerin üretim ve yayılmasında artışa ve Aydınlanma sonrası çıkan özel bir estetik olarak Modernizme bağla, kabaca 19. yüzyıl ortalarına tarihlenir. Örneğin Bigsby (1999: 89) 19. yüzyıl Sanayi Devrimi'ni sınır alıp, önceki folk kültürü, sonrayı popüler kültür olarak niteler. Bazen de *geleneksel* popüler kültür ve *modern* popüler kültür diye ayrılır. Bu tarihlemeye göre İngiltere popüler kültürün ilk üretildiği yerdir. Başlangıcı ise içeriğine alınan kitle iletişim araçları ve ürünlere bağlı olarak yine değişir. Yaygın basın (1750'ler), roman ve kente ait müzikle daha erken döneme giderken; sinema, radyo, TV (1960'lar) ile giderek daha yakın tarihlere dayandırılır.

Mutlu'ya (2012: 30-31) göre popüler kültür, kapitalizmin önceden belirlenmiş kural ve koşulları içinde medya ile sürekli yeniden inşa edilip sunulsa da, geç kapitalist toplumun yaygın halk kültürüdür ve yapay şekilde ayrılan yüksek kültür, halk kültürü ve kitle kültürü ürün ve pratiklerini de içerir.

Kitle kültürüyle eşanlamlı ya da yutulmuş olarak alıp, başlangıcını 1960'larla birlikte yaygınlaşan televizyonla ilişkilendirilerek bu tarihlere kadar çekenler de vardır. Çünkü gruplar (sınıflar, kimlikler vs.) üstü gerçek bir izlenme ve paylaşma yaygınlığı sağlayan TV olur. Ancak bu tarihleme de, kitle iletişim araçları dolayısıyla yapılması ve popülerin daha geniş bir kapsama sahip olduğundan hareketle reddedilebilir.

3. Popüler Kültüre Yaklaşımlar

a. Frankfurt Okulu

Frankfurt Okulu, beyaz yakalıların ve genel olarak küçük burjuvaların davranış dinamikleri, faşizm ve otoriterliğin doğası üzerinden Batı toplumunun kitle olarak eleştirisini yapar. Marksist teorinin üst-yapı ögesi olan kültür ve sanatın, görece bağımsız bir işlev görerek yaşam koşullarına (altyapıya) yönlendirici şekilde etki ettiğini savunur. Burjuva somut yaşam koşullarını olumlayan kültür ve sanat, dışsal denetimin 'içe-yansıtma' ile yanlış bilincin gerçek bilinç haline getirilmesi ve meta fetişizmi benzeri ana izlekleri, özellikle Adorno tarafından kapsamlı bir popüler kültür eleştirisine uygulanır. Böylece eğlence ve kaçışla simgeleşen kitle kültürü ve popüler kültür, 'kültür endüstrisi' şeklinde kavramlaştırılır.

Adorno'ya (2003) göre 'kültür endüstrisi', büyük çıkar çevrelerince çizilen statükoyu sürekli yeniden üreterek kitleye benimsetir. Yüksek ve düşük sanat düzeyleri zararlı şekilde birbirine karıştırılır. Tüketiciyi nesneleştirip, kültürel malları standartlaştırır. Ticarileşmiş ve kâr arzusuyla biçimlenmiş kültür ürünleri gerçek değerleriyle değil, piyasa değerleriyle kabul edilmekte; yeni diye yüceltilenler ise başsız sonsuz bir aynılığı gizlemektedir. İdeolojisi her şeyden çok bireysel sanattan ve onun ticari sömürsünden ödünç alınmış yıldız sistemine dayanır. Kaybolan sanatsal 'aura' yerine mekanik bir yeniden üretimi koyar. Sınırlı ve vasat bir bilgiyi geniş kitlelere yayarak, mantıksız, banal ya da kötülüğe yöneltici dersler çıkarılmasına, boyuneğici davranış modelleri geliştirilmesine neden olur. Tüketici küçük, anlık mutluluklar peşinde bile bile aldanır. Adorno için (akt. Lunn, 1995: 201), gerçek "sanat eserleri, çileci ve utançsızdır; kültür endüstrisi ise, pornografiktir ve iffet taslar."

Kültür endüstrisi, tekrar tekrar aynı mesajları farklı biçimlerle söyleyen reklamın dili ile kitleyle konuşur. "Kimse kaçmasın diye herkes için bir şeyler öngörülmüştür, farklar tesviye edilerek birbirine uydurulmuş ve çekici kılınmıştır" (Horkheimer ve Adorno, 1996: 11-12). Niteliksel olarak standartlaşmış, sınırlı sayıda seçeneğin çeşitlemeleri ile bir seçim özgürlüğü yanılsaması doğurur. 'Sözde bireycilik' ile "tüketicilere, dinlediklerinin onlar adına önceden dinlenmiş olduğunu veya 'önceden sindirilmiş' olduğunu unutturarak onları bir çizgide tutar" (Slater, 1995: 235). Böylece farklı ve yeni diye sunulanlar, aslında yönetimi ve mal satışını kolaylaştırma amaçlı insanları sınıflandırmaya, etiketlemeye, bir istatistik nesnesine dönüştürmeye yarar.

Boş zamanlar, tatil, eğlence verimli bir şekilde çalışma hayatına dönüşü sağlayan uzantılardır. Artık söz konusu olan mal üretim ve satışı değil toptan bir yaşam biçimi pazarlamasıdır. Popüler kültürle kapitalist toplum ve yaşam, bütün olarak bilinçdışı bir şekilde sürekli yeniden üretilir ve bitmeyen reklamlarla bizi her yandan sarar.

b. Yapısalcı Yaklaşım ve Göstergebilim

Freud ve Durkheim'ın 'kolektif bilinç ve temsil' ile ilintili olarak toplumsal olguların bireylerin gerçekliğinden ötede, onu belirleyici oldukları savı yapısalcılığın temellerini oluşturur. Antropolog Levi-Strauss, Saussure ve Peirce'in dilbilimleri üstüne gelişen göstergebilim ve Propp, Bakhtin, Greimas, Barthes, Lacan, Eco vd. çalışmaları ile genişleyen yapısalcılık, yaygın kabulle bilimsel bir çözümleme yöntemidir.

Strinati'ye (2004: 96) göre Göstergebilim, yapısalcılıkla aynı şeyleri benzer şekilde incelese de, işaret ve kodlar tarihsel-kültürel olduğundan, derin yapıyı evrensel varsaymamasıyla ondan ayrılır. O, göstergeyi, yani "...bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu"yu (Vardar,1988:111) inceler. Kurucularından Saussure'de gösterge, anlamı taşıyan araç olan işitim imgesi (gösteren) ile anlamın kendisi olan kavram (gösterilen) olarak bütünleşik iki öğeden oluşur. Herhangi bir kelime olan gösterenin, doğadaki karşılığı (gösterilen) ile içsel, zorunlu değil keyfi bir ilişkisi vardır. Fakat gösteren-gösterilen arası ilişki, ideolojiler, kodlar ve geleneklerle ilişkili olduğu için dilde varsayılan bu keyfilik kültürde aynı şekilde işlemez⁵ (Strinati, 2004: 82). Müzik ve Rönesans'ta sözden kopan resim gibi sözel olmayan sistemlerin en gelişkinleri bile, şarkı, afiş, resimli roman, poster vs. ile söze başvurur (Wollen, 1989:120).

Propp, "Masalın Biçimbilimi" çalışmasında, masalların çeşitli görünümle sunmasına karşın, yüzeydeki çeşitlilik altında tekbiçimliliğin ve sonlu sayıda örgünün olduğunu gösterir. Gösteren zamana ve yere göre değişse de işlevler sınırlıdır ve bütün metin türlerinde bulunabilir. Levi-Strauss, bunu, kendi göstergebilimsel çözümlemelerine uygular. 'İlkel' denen kültürlerin de derinde modernle aynı ikilik ve yapıları paylaştığını savunur. Karşılaştırmalı yüksek, popüler ve halk kültürü ürünleri incelemeleri de derindeki bu temel benzerlikleri göstermesiyle kültürden kaynaklı ötekileştirmelere (örn. popüler kültürün aşağılanması) karşı veri sağlar, onların neden etkili olduklarını anlamaya yardım eder.

Bakhtin'e göre popüler kültür ürün ve imajları, 'öteki' ile söylem aracılığıyla *diyalojik* ilişkiye giren, böylece kolektifin bir parçası olduğunun farkında olan bireylerin doğal birlikteliğinden oluşur. Popüler roman ve karnaval imgeleri incelemelerinde, bunların parodi ve groteskle dogmaya, resmi veya egemen kültüre alternatif, dünyevi temelde özgün bir gerçeklik oluşturduklarını savunur. Bunu sürekli gelişen, dinamik insanlık düşüncesiyle tarihsel inceleme (artsüremli) ile yapar. Lukacs'ın 'bütünsellik' kavramı ile düşünürsek, popüler kültür ürününü de bağımsız betimleme, çözümleme yeterli değildir; onu ancak tarihselliği ve toplumla ilişkisi içerisinde tam olarak kavrayabiliriz.

⁵ Benveniste, sadece simgenin bütünüyle nedensiz olmadığını yazan Saussure'ün aksine bağıntının dilde zorunlu olduğunu; Barthes ise (1990:167) doğal dilde nedensiz ama ikincil göstergesel dizge olan söylemde hep bir ölçüde nedenli olduğunu yazar.

Bakhtin, popülerlerin alternatif gerçeklik yaratımıyla ne kadar iyimserse, moda, filmler ve reklamda söylenlerle popüler kültürü inceleyen Barthes da o kadar kötümserdir. Barthes'a (1990:164-179) göre, ayırım veya uzlaşımlarla anlamları oluşturan 'kültürel kodlar bütün kolektif temsillerde iş başındadır ve toplumun gerçek kapitalist doğasını gizemlileştirme ve doğallaştırma işlevi görürler. Çelişkili görünse de, *söylenler* (mit) hiçbir şeyi saklamaz; yalan ya da açılma değil, bir sapma ve işlevi bozmaktır. Yer ve zamana bağlı oluşan kültürel anlamı evrenselmiş gibi göstermeye çalışırlar. Althusser de bunu, hegemonyanın, eğitim, din ve kültürel ürünler gibi ideolojik araçlarla sürekli yeniden üretimiyle açıklar.

McLuhan medyayı, sinema ve kitap gibi anlamı daha çok üretenin verdiği (*sıcak*) ve TV gibi alıcının yorumladığı (*soğuk*) diye ayırırken, Lotman (2012), ikili karşıtlıklarla ikonik ve simgesel göstergelerle oluştuğunu savunduğu sinemanın göstergebilimini geliştirir. Metz ise, göstergebilim ve psikanalizle, sinemada gösterenle gösterilen birlikte olduğundan seyirliğin kendisinin gösterge olduğuna dair bir film teorisi kurar.

Umberto Eco (1981:144-172), yorumu dikkate alarak, sanat yapıtının üretim bittikten sonra da yapısı bozulmadan yoruma açıklığını savunur. Ama yorum yaparken, verili kültür ve toplum içinde öğrenilen çağrışım kalıpları olan kodlar, hatalı açılabilir. Hatta üretenle alıcılar arası sınıfsal, kültürel, statüsel vs. büyük düşünsel uzaklık nedeniyle artık "hatalı kod açma kitle iletişimde kuraldır" (Berger, 1993: 30-32). Eco ayrıca, Süpermen mitini ve egemen düzenin şemalara dayalı betimlemesini yapıp, doğallaştırdığı iddiasıyla sinik ve tutucu dediği Fleming'in James Bond'unu inceler. Masal ve mitlerin şövalyesinin güncel hali olarak Bond ve Superman de bir arketiptir. Karşıtlıklarla kurulu anlatısı dogmatiktir ve eleştirel bir düşünmeye izin vermez.

Popüler kültürün mitlerinin değişmez yapı ve arketipleri, hedef kitledeki değişime bağlı olarak Süpermen'in zamanla değişen güçleri ve özellikleri (kötüyü öldürme yasağı, binalardan atlayan kahramandan gezegenleri yerinden oynatana vs.) gibi aslında değişebilir. Barthes'ın da vurguladığı gibi mitler ihtiyaca göre hızla değişirler. Fakat çekirdek yapısı ne Süpermen'de ne de benzer kahramanlarda değişmez. Ayrıca, örneğin animasyonların (The Simpsons, South Park vb.) varsayımsal fanteziler dışında on yıllara rağmen yaşlanmayan, sınıf ve statüleri değişmeyen kahramanlardan kurulu dünyaları da benzer bir evrensel miti besler.

Yapısalcı çözümleme, dilden yola çıkarak yapıları, tarihsel dönüşümlerini, ideoloji ve söylemi inceler. Ancak dilin gerçekten bütünleşik ve homojen bir yapı mı olduğu, onu bireysel-toplumsal diye ayırmanın mümkünlüğü, kültürel kodların yananamlarının kesin karşılıklarının evrensel mevcudiyeti gibi sorular ve deneysel bulgularla geçerlilik sağlayamadığı eleştirisiyle karşılaşır. Bireyin failliğini yok sayan mekanik bir toplum anlayışına ve gerçeklikten kopan soyutlamalarla baskı ve denetimin kaçınılmazlığı fikrine de yola açtığı öne sürülür (Mattelart, 2013). Bu da öncellerin doğrudan iknası yerine, sahip olunan önyargılar ve dogmatik inanların doğrulanıp, pekiştirilmesi yoluyla üretilen bir kitle kültürünün eleştirisini (yüksek sanat-kitle sanatı ayrımı ile) yaptıkları (Maigret, 2011: 151-152) suçlamasını getirir.

c. Kültürel Çalışmalar

1964'te kurulan Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi çevresinde gelişen İngiliz kültürel çalışmaları, yüksek kültür-kitle kültürü ikili ayrımına karşı çıkan, belli bir disiplin içi kalmayı ve disiplinleri reddederek, psikoloji ve sanat tarihinden politik ekonomiye, çok-disiplinli bir yöntemi benimseyen esnek kapsamlı çalışmaları anlatır. Kaynağında, yalnız üretim kaynaklı değil, üstyapı ve fikirler üstüne mücadeleyle de ilgili hegemonya kavramıyla, sınıf oluşumu rıza ve bireye dikkat çeken Gramsci'nin yeni yorumları, Althusser'ci bir Batı Marksizmi ve Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı etkisi vardır. Özellikle ilk dönemde, Thompson, Hoggart ve Williams'ın demokrasi ve değişimin temel ögesi gördüğü işçi sınıfı üstüne çalışmalarla başlayan seçkincilikten kaçınma ve artan yapısalcılık-göstergebilim etkisiyle izleyiciyi, dili ve söylemi öne çıkarmaları ve alt kültürlere önem vermeleriyle farklılaşırlar.

Kültürel çalışmalar, ilk kez aşağılama amacı olmadan sistematik bir popüler kültür incelemesini başlatır. Etnometodoloji ile alt kültürlerin günlük yaşamına odaklanır; eleştirel edebiyat analizini popüler ürünlere uygular ve kültürel alana egemen olan kitle iletişim araçlarının çerçevesini aşan bir popüler kültür incelemesi yapar.

Kültürel çalışmalarda simgesel, dil ve söylem çok önemsenmekle birlikte toplumun etik eleştirisi, sınıf, ideoloji ve kültürün ekonomik, sosyal, teknolojik ve siyasal bağlamlarıyla bütüncü bir perspektif de hayati önemdedir. Çünkü *metnin hazzı* veya izleme zevki hep iyi ve siyasal anlamda ilerici olmadığı gibi, 'baskıcı iktidar biçimleri' ve egemen yapılar tarafından yıkıcı ve geriletici unsur olarak kullanılabilir (İnceoğlu, 2009: 356). Hall'ün 'otoriter popülizm' dediği şekilde, "sivil toplum üzerinde devlet denetiminin yoğunlaşması, halkın rızasını kazanmaya yönelik ideolojik bir

manevrayla birleşmiştir.” Bu sayede örneğin, çoklu kimlikleri güçlü bir hegemonik formasyonda birleştiren Thatcherizm, söylemleriyle 1980’ler boyunca siyasete egemen olmuştur (Stevenson, 2008: 71-75). Ama izleyici de tümünden pasif değildir.

“Anlamlar, tümüyle toplumsal ilişki ve yapılar da içerilmektedirler. ... Hâlihazırda ve daima edilgin izleyiciler olarak seslenilebilecek sabit, şaşkın toplumsal özneler yoktur. Anlam, iktidar ilişkilerinin oyun alanı dışında kavramsallaştırılmaz. Söylem bu ilişkiler içinde iktidara eklenir” (Hall, 2002: 118).

Dolayısıyla “medya ideolojiktir” ama ideolojik alan, ekonomi politiğin kastettiği gibi sınıf yapısınca baştan verili değil, anlamın toplumsal inşası alanında iş görür. Tarafları, değişen iktidar konumları nedeniyle sürekli bir mücadele içinde, çelişik söylemsel sistemlerden oluşan bir alanda kendi bütünlük ve anlamlarını inşa ettiğinden başat tanımlamaları karşıt kodlama ve kodaçım olasıları vardır (Hall, 2002: 122-125). Anlamı, kişinin değer yargıları, yaşı, eğitimi, cinsiyeti gibi etkenler de hegemonik kültürel pratikler kadar etkiler. Kişiler, “seçici maruz kalma-seçici kaçınma” ile mevcut görüşlerine yakın bilgi kaynaklarını tercih edebilirler. Bu yüzden yalnız tarih boyu parçalı yapıdaki egemenlerin çelişki ve çatışmaları, teknik imkânlar, mesleki işleyiş kuralları ve kurumsal ilişkilerle oluşan üretim (kodlama) değil, izleyicinin yeniden üretimi de (kodaçımı) incelenmelidir. Yoksa “Lacan’ın iddia ettiği gibi, kültürün yasası doğası gereği babanın yasası ise, kadınların ataerkilliğe nasıl meydan okuyacaklarını anlamak güçleşir” (Hall’dan akt. Stevenson, 2008: 74).

Morley’nin 1969-84 arası BBC 1’de yayınlanan popüler haber magazin programı ‘Nationwide’ ve izleyicilerine dair çalışmalarından özellikle izleyici çalışması, zamanının yaygın, güçlü etkileri veya tüketiciyi egemen gören tek yönlülüğüne karşıt bir sonuç verir. Metnin, üreticisince kodlanmış ‘yeğlenen anlamı’ vardır ama izleyici de aktif anlamlandırma süreciyle direnir, farklı anlamlar üretebileceğinden, çokanlamlılığın esas olduğu bütün iletişim sürecine tüm ilişkileriyle bakılmalıdır. Program, sıradan konuşmaya odaklanmasıyla güncel gündüz kuşağı televizyonculuğunun içerik ve biçimini öngörmüş ve çağdaş televizyonculuğun en önemli olgularından ‘infotainment’ yani ‘önemli’ haberlerin magazinle kaynaştırılmasının formüllerini de keşfetmiştir (Morley ve Brunsdon, 1999: 47, 13).

Hebdige’nin gençlik alt kültürüne yönelik çalışmasıysa, yalnız egemene muhalif okumaları değil, gençlerin, ticari ürünleri farklı bir araya getiriş-dönüştürme işlemleri ile (bricolage) üretim niyetinden farklı kullanımlarını ortaya koyar (Storey, 2008: 81).

Katz ve Liebes'in (1990), Kapitalizmi, bireyselliği ve ataerkini olumlayan popüler bir dizi olduğu iddia edilen Dallas'a dair çalışması da sonuçlarıyla şaşırtıcıdır. Amerika, İsrail ve Japonya'dan farklı cemaatlere dayalı çalışma, dizinin, egemen ideolojiden çok izleyicinin kendi kimliklerini yansıttıkları bir forum işlevi gördüğünü saptar.

De Certeau, farklı okuma ve kullanım pratikleriyle, gündelik hayat olarak popüler kültürde direniş imkânı görür. Léfebvre ve Foucault'da iktidarın tüm görünmezliğiyle sızdığı bir alan olan gündelik hayatın denetim ve baskı altında oluşuna katılmakla birlikte, bireye 'kaçak avlanma' ile daha fazla hareket –olasılığı- alanı açar. Bireyler bir nevi gerilla taktiğiyle, sürpriz, oyun, ihtiyatlılık, zekâ, gizlilik, kılık değiştirme, blöf vb. yaratıcı uygulamalarla yapıya direnirler (Highmore, 2002: 159, 151).

Fiske'ye (1999: 35) göre, popüler kültür ürün ve pratikleri, hem düzenin hem başkaldırının, hem 'erilliğin' hem de 'dişiliğin' göstergesi olabilmeleriyle toplum gibi çelişkilidir. Bu çelişki bir yanıyla popüler kültürün malzemelerinin kültür endüstrisi tarafından sağlanması ve halkın bunlara bağımlı olmasından kaynaklanır. Ama 'yukarı' sadece malzemeyi verir, kültürü üreten halktır. Kültürel malların üretimi endüstriyel sistemin elinde olduğundan tek muhalefet imkânı, bu tek tip, totaliter metinleri muhalif okumak ya da dönüştürmektir. Önemli olan malzeme değil bireyin onla ne yaptığıdır. De Certeau'nun örneklediği gibi işyerinde özel mektup yazabilir; iş imkânlarını özel ihtiyaçlarımız için kullanabiliriz. Ya da Fiske'nin (1999: 154) 'Açık' bir metin, popüler bir ürün dediği Madonna'yı, ataerkil (feministler), haz nesnesi (erkekler) ve özgürleştirici (genç kızlar) gibi farklı şekillerde anlamlandırabiliriz.

Bu yaklaşıma göre, yüksek kültüre katılım imkânları (zaman, para, eğitim) olmayan insanlar için popüler kültür, vaaz vermeden, hemen şimdi katılımı ve hazzı sağlar. Böylece beğendiğimiz ürünleri hem anlamlandırırken hem de hayatımıza katıp yeniden üretirken haz alırız. Kültürel çalışmalar, çok kimlikli, çok anlamlı, doğrudan etki yerine aktif bireyin direniş imkanlarının olduğu bir evren sunar. Ayrıca toplumsal cinsiyet, kadın ve feminizm üstüne geniş çalışmalarla da çığır açıcı olur. Ama zamanla Hall ve ardı sıra tüm İngiliz Kültürel Çalışmaları'nda, Yapısalcılık ve göstergebilim etkisiyle vurgu giderek 'okumanın' özgürlüğüne ve çokanlamlılığa kayar. Erdoğan ve Alemdar'a (2005: 359-360) göre, 'metin' çözümlemeleriyle anlam verme ve temsil etme süreçleri anlaşılmaya çalışılarak, "zevk, tüketim ve bireysel kimlik inşası gibi konular üzerine odaklanan postmodern popülizme doğru" gider.

İngiliz Kültürel çalışmalar, örnek alındığı ABD’de de yorum bağımsızlığı ve izleyici zevkinin öne alınışına dönüşür. Söylem odaklı ve dil dışı bir gerçekliğin varlığının bile sorgulandığı bir mücadele alanı olan popüler kültürün direniş imkanlarını giderek daha çok önemseyen bu çalışmalar, tam da bu gerekçelerle kapitalist pazar ekonomisi için görevsel rol oynayarak onu meşrulaştırmakla suçlanır.

Kültürel çalışmaların, postmodern yaklaşımların da yoğunlaşmasıyla, gerçek hayat yerine söylemi öne alması nedeniyle eleştirel analiz kapasitesi ve dönüştürücü pratiği destekleyici bir karakteri olmadığını düşünen Erdoğan ve Alemdar (2010: 366) gibi Žižek (2011) de onu çok sert eleştirir. Birkan (2002: 10-13) da, popüler ürünlerin ideolojik ve ütöpik yönlerini sergilemeden, maddi engelleri göstermeyip, popüler-yüksek kültür ayrımını bir tercih sorunu gibi sunan, “akademi-içi yarışmaya” dönmüş bu çalışmaları siyaseten faydasız görür.

d. Toplumsal Cinsiyet ve Popüler Kültür

Mead ve Linton gibi antropologlardan bu yana cinsiyete dair biyolojik sanılan birçok özelliğin kültürlenmeyle öğrenildiğine dair bir birikim oluşmuştur (İlbars, 1987). Toplumsal cinsiyetin bir inşa olduğunu vurgulayan S. De Beauvoir’dan bu yana birçok tıbbi çalışma yapılmıştır. Günümüzde cinslerin beyin yapısı ve hücre düzeyinde dahi farklı olduğu ama yapısal farkların ve sonuçlarının bile kültür etkisiyle tümünden değiştirilebileceğine veya ortadan kaldırılabilceğine dair çalışmalar vardır (Brizendine, 2011: 166, 175).

Rakow’a (1995: 20) göre çağdaş feministlerin popüler kültüre farklı yaklaşımları olsa da iki temel varsayımı paylaşırlar. İlki, kadınların hem üretici hem de tüketici olarak merkezi bir rol oynadıkları ve popüler kültürle erkeklerden farklı, özel bir ilişkilerinin olduğudur. İkincisiye, kadınlar eğer kimlikleri üstünde kontrolü ele geçirecek, toplumsal söylenleri ve toplumsal ilişkileri değiştireceklerse, bir zorunluluk olarak hem kadınlar hem de ataerkil kültür için popüler kültürün işlevi açığa çıkarılmalıdır.

Huyssen (1995: 75-86), modernizmin dışıl karakterde olduğu gibi güncel savları da popüler kültürün dışıllığını de reddeder. Ataerkilin bağrında yetişmiş, onun dil ve temsillerini kullanan, kadını, erkek zevk ve hayalleri üstünden sunan popüler söylemi gayet erkektir. Sorun, modernizmin ‘ötekisi’ ve ‘gizli alt metni’ olan popüler kültür değil “değersizleşen her şeyin ısrarla dışıl olarak cinsiyetleştirilmesidir.”

Betty Friedan'dan bugüne kültürde kadın temsili ve kadınların alımlamalarına dair çalışmalar çok artmıştır. Ama Van Zoonen (akt. Strinati, 2004:163), popüler kültüre feminist bakış ve kadın katkısı ( retici, alımlayıcı, araştırmacı) artsa da medya içeriklerinde gerçek bir dönüşüm olmadığını, cinsiyetçiliğin sürdüğünü savunur.

Fakat Radway burada bir imkân olduğunu düşünür. Radway'e (1995: 63-68) göre parçalı ve dinamik yapısı nedeniyle ataerkil düzen de uyum içinde değildir. Bu sayede ürün ve fikirlerinin birbirine iliştirildiği yerler açığa çıkarılıp, sistemin gerçekte kendi aleyhlerine işlediği kadınlara gösterilebilir. Zaten bunun ideolojik ortak zemini h lihazırda daha iyiye özlemle tüketilen popüler kültürde ve geçici de olsalar direniş pratiklerinde vardır.

3. dalga feminizmle kısmen, popüler kültürde her istediğini yapabilen, duygu yerine mantıkla hareket eden, erkekleri itip kakan, seksi kullanan, erkeksi görünen ve onun kadar 'g   l ' kadın tipiyle bazen cinsiyet rolleri ters yüz edilir ve şiddet ve tüketimde eşitlik sağlanır. Christina Aguilera-Your Body, Beyonc -Grown Woman veya Demet Akalın klipleri, Strange Days (1995), Fargo (1996), Death Proof (2007), The Hunger Games (2012) filmleri ve Turkcell  zg r Kız reklamlarında bu açıkça görülebilir.

Bazı feminist yaklaşımlar ataerkilliği, bütüncül bir erkek egemenliği ile tanımlasa da erkek ve kadınların tümü için bir avantaj ya da dezavantajdan bahsedilemez. Bu, düzenin bütünüyle meşru ve adil olduğu değil, birçok erkeklik kimliği ve bunlar arası dinamik bir hiyerarşı olması demektir. Oysa verili bir erkeklik biçimi genel kabul görerek diğerleri marjinalleştirilmektedir (Connell,1998: 86). Bu yüzden çeşitli sebeplerle tâbiyet altındaki, evrensel, normal ve doğal diye sunulan erkek kimliğinden rahatsız veya cinsel yönelimi nedeniyle ötekileştirilen erkekler de toplumsal cinsiyet kavramı etrafında feminist hareketle dayanışmaya girmişlerdir.

Erkek dergilerine yönelik kısıtlı çalışmalar, feminist olanlara yakın şekilde çelişkili ve belirsiz bir söylemi gösterir. Bir yandan kamusal alanda artan kadın görünürlüğü ve yükselen statüsü karşısında tepkisel olarak geleneksel 'maço erkek' rolleri  ne çıkmakta, diğer yandan tüketim zemininde ortaklaşan cinsiyetsiz ya da 'androjen kimlikler' olumlu olarak sunulmaktadır.

Cinsiyet ve popüler kültür açısından kırılma yaratan bir konu da bu ürünlerde giderek artan oranda cinsellik ve şiddet sunumudur. G  , şiddet ve erkekliğin ( stelik her sınıf, yaş ve ırktan) tarihsel ve doğal bir olgu olarak bir arada sunumu

reklamlardan filmlere tüm popüler kültürde görülür (Katz, 2011). Pornografinin ise aşağılama, nesneleştirme ve sömürüyü yansıttığını (Dalecki ve Price, 1994) öne sürenler kadar sansür bağlamında kadını çocuk konumuna itip erkeğe bağımlılığını artırdığını, benliğini keşfetmesini önlediğini savunanlar da vardır (McCormack, 1993). Popüler kültürde cinsellik ve şiddetin tetikleyici mi yoksa katartik mi olduğuna dair yoğun tartışmalarsa hâlâ sürmektedir (Trend, 2008; Demirergi vd., 1994).

Toplumsal cinsiyet ve popüler kültür ilişkisinde trans bireyler de önemli bir başlıktır. Popüler kültürde 1980'lere dek LGBTT bireyler kurban ya da anormal, ahlaksız, kötü ve tehlikeli olarak temsil edilmiştir. Geyler sapkın, lezbiyenler *erkek düşmanı* ya da *çirkindir*. 1990'lardan itibaren daha görünürleşmiş ve daha olumlu temsil edilmeye başlamışlardır. Büyük bütçeli ve heteroseksüel yıldızların LGBTT bireyleri oynadığı filmler gişede de başarılı olarak belli kalıpyargıların yıkılmasına yardımcı olmuştur. Ayrıca Friends, Buffy the Vampire Slayer, Dawson's Creek gibi çok popüler dizilerde yer almış ama bu temsiller de modaya, dekorasyona ve genel olarak popüler kültür tüketimine düşkün, 'sahte' ya da karton tipler olarak başka bir homojenleşmiş klişe yaratma eğiliminde olmuştur. Diane Raymond (2001), LGBTT bireyler açısından özellikle durum komedilerinde, tekrar eden üç şablon görür: Görünürlüklerinde genel bir artış, 'geymiş gibi' yapan karakterler ve yanlışlıkla 'geylik yakıştırılanlar'. Sonuçta bu temsil durumunun olumlu tarafları olsa da hala cinsiyete dair ikiliklerin ağırlığı sürmektedir. Ayrıca özellikle çocuklara yönelik popülerde (kitap, TV vs.) kesinlikle dışlanarak kadın-erkek ikiliği ve önyargılar baştan yerleştirilmektedir.⁶

e. Postmodernizm ve Popüler Kültür

Bir moda, tarihsel ve epistemolojik kopuşla yeni bir dönem, geçiş dönemi ya da "saçmalık" gibi farklı iddiaların hedefi olan Postmodernizm, genelde 1970'lere dayandırılır. Esin kaynakları denen Nietzsche ve Heidegger'in yanı sıra Lyotard, Derrida, Guy Debord, Jameson, Baudrillard⁷ gibi belki de farkları benzerliklerinden fazla olan isimlerin postmodern sayılmasıysa bütünsel çerçeveye çizmeyi zorlaştırır.

Postmodernin ilk düzlemi modernitenin radikal eleştirisidir. Bu eleştiri, Alman romantiklerinden kitle kültürü teorilerine dek gelen Aydınlanma ve Pozitivizm eleştirisini, Nietzsche ile simgeleşen akıl, iyi, doğru eleştirisi ile göreliliği, Foucault'cu iktidar ve bilgi ilişkisini ve bilimle klasik bilgi kuramının eleştirisini bir tür pragmatizm

⁶ Telly Tubbies çocuk programında Tinky Winky'nin kırmızı çantası için kopan kıyamet gibi.

⁷ Baudrillard'a (2011: 11) göre Postmodernizm, hiçbir şey ifade etmeyen bir deyimdir.

ile birleştirir. O, parçalılığı, çoğul, yerel, küçük anlatıları, görelilik ve muğlaklığı ne çıkarmasıyla, bilim, din, sanat gibi “meta-anlatılara yönelik inanmazlık”tır (Lyotard, 1997: 12). Bu yüzden de postmodernite, görece özerk işleyen pratikleriyle sınırsız düzen modelinin (heterotopya) varlığını ne sürer.

İkinci düzlem, modernitenin belli bir düşünsel anlayışa sahip topluma (kapitalist toplum, kitle ya da sanayi toplumu denen) karşılık geldiği ve gelişmiş Batı’da bunun aşıldığı iddiasıdır. ‘*Postmodernistler*’, Bell’in g ve toplumsal dinamizmin asıl kaynağı olarak mülkiyetin yerini bilginin aldığını ne sürdüğü sanayi-ötesi toplum tanımı (Marshall, 1999: 649) stnden, yeni toplumsal ortamı *genelde* olumlamalarıyla farklılaşırlar. Buna göre üretim esnekleşmiş; dünya, uydularla birleşmiş; ‘halka istediğini veren’ çok uluslu şirketler, teknoloji, iletişim gelişmiş, refah artmıştır. Ulus-devlet dikey iktidarı yerine yatay ağlar tipi örgütlenme, yerel yönetimler ve ST’ler etkili olmuş; bilgi özgürleşmiş, etnik ayrımcılık azalmış, kadın hakları, çoğulculuk, demokrasi yayılmıştır. Seçkinci sanat da halkla kaynaşmaktadır.

Wood (1996) içinse postmodern, kapitalizmin olgunlaşıp tüm çelişkileri ve mantığıyla hayatın her alanına nüfuzu ve bunun Batılı solcu entelijensiyanın ruh halindeki ifadesidir. 1970’lere tarihleme, kapitalizmi aklayıp, doğallaştırmaya yarar. Giddens de (2000: 20; 1998: 48), bir “yaşam ekolojisi” olarak modernliğin krizde oluşunu kabul etse de süreç devam ettiğinden buna ‘geç modernlik’ der. Postmodern, ancak biçimsel bir sanat (edebiyat, resim, plastik sanatlar, mimari) akımını işaret eder

Harvey’e (2010: 270, 327, 376) göre, kr arayışı ve sermaye hareketini hızlandırmak için gazete, tren, telgraf vb. araçlarla mekânın denetimini ele geçirip, onu çökertmiş kapitalizmin, mekânı zaman aracılığıyla yok etmesi sürecinin yeni bir evresindeyizdir (zaman-mekân sıkışması). Üretim hızlanmasıyla ticaret ve tüketim de hızlandırılmış, yeni ihtiyaç ve istekler yaratan modanın başatlılığıyla giyimden yaşam tarzı ve iş dışı alışkanlık ve eğlencelerine dek her alanda dinamizm ve büyüme sağlayan yaratıcı yok etmeyle mimariden felsefeye hiçbir düşünce uzun vadeli kök salamaz olmuştur.

Barthes’ın (1990:185) kentli sylenin ortak kavramı tarihsizleştirmeye bağladığı bir sorumsuzlukla artık etik yerine estetik, üretkenlik için kr etme esastır. Ölüm, savaş, ev konforunda canlı ama buzlanmış, düzenlenmiş görüntülerle kan bile görmeden veya grotesklikleriyle hissizleştiren filmlerde seyredilir. Sanal ortam özgürleşme gibi görülse de bu hizmetler ücretli ve herkesçe ulaşılabilir değildir. Spor müsabakaları,

konserler gibi sosyalleşilen ortamlar da aslında alışveriş merkezleri gibi para ödeyebilenlerin hizmetindedir (Horn, 2009).

Özgürlüğün içsel olarak tâbi kılındığı, yabancılaştırmanın yerini öznenin parçalanması ve şizofrenik merkezsizleşmeye bıraktığı (Jameson, 1994: 75), arzu ve zevklerin kendi de meta haline gelmiş imajlarla yönlendirildiği (Harvey, 2010: 321) bu ortamda mutsuzluk tüketimle ikâme edilir. “Ağ”laşan şehirlerin çoklu merkezleri olan AVM’lerde tükettiği sürece sınıflar eşitlenir; imajlara bağlı ayırım esas olur. Artık “satın alma gücü piyasanın tanıyacağı hak kazandıran tek yetkilidir” (Bauman, 2012: 234). Tüketimin tüm yaşamı kuşattığı, tüm etkinliklerin ve “çevre”nin bir bütün halinde düzenlendiği, kültürelleştirildiği noktadayızdır (Baudrillard, 2008: 20).

Böylece postmodernin üçüncü düzlemi olarak ‘para iktidarı’ altında, sanat, yüksek kültür, kitle kültürü, popüler kültür gibi kavramlar hızla karışıp, belirsizleşir. Gündelik ve kaba olmaktan kurtulup, yücelmesi” (Aristoteles, 1987: 63) arzulanan sanat, Coleridge gibi sınıf ve statüler nedeniyle ‘ortak dil’ olamayacağını; değişmez normlar ve estetik değerler olduğunu söyleyenlere karşın popülerle sınırlarını giderek yitirir. Strinati (2004:219), yeni orta sınıfın, önemini ispat çabasıyla bireysellik, imaj, eğlence ve mutluluk vaaz eden meslekleriyle, geleneksel yüksek kültür veya işçi kültüründen farklı, kendi değerlerini ve tüketimciliği içeren bir postmodern popüler kültürün doğuşunda rol aldığı iddiasına da dikkat çeker.

1970’lerde karşı kültür hareketlerinin yenilgisi ve işçi sınıfından kopuşla kapitalistleşen, Daniel Bell’in “kültürel kitle” diye adlandırdığı ‘ciddi’ kültürel ürünlerin alıcısı ve kamuya aktarıcısı olan, aynı zamanda ‘popüler’ malzemeleri de üreten, imaj üretimi ve pazarlaması aracılığıyla üretim-tüketim süresini hızlandırmakta uzmanlaşmış insanlardan oluşan bir kültür sanayisi vardır. “*Bu sektör, insanların göz açıp kapayana kadar meşhur olup unutuldukları, paranın konuştuğu ve her şeyi belirlediği, yoğun ve çoğu zaman bireyselleşmiş bir yaratıcılığın seri halinde tekrarlanan bir kitle kültürünün dev kazanına aktığı... Modaları ve kısa süreli merakları yaratan*”, gelip geçiciliği üreten, zaman ufkunun çöküşünün toplumsal aracı ve sömürücüsüdür (Harvey, 2010: 381, 324).

“Her şey edebiyat olabilir ve tartışmasız değiştirilemez bir biçimde edebiyat olarak kabul edilen bir şey –örneğin Shakespeare- edebiyat olmaktan çıkabilir” (Eagleton, 2004: 35)

Çömlek, bahçe düzenleme gibi önemli sanatlar zamanla zanaatleşmişken, fotoğraf, sinema ve hatta video sanat olur. Sokak sanatı (graffiti vs.), vücut sanatı (dövme, piercing vs.) kavramlaşır. Artık, 1600'lerin Antik klasiklerle modernlerin değerleri konusundaki tartışması⁸ gibi klasiklerin yüksek değeri de, modernin aşağı konumu da kesin ikna edicilikle ortaya konamadığı gibi bunu tartışmak bile abesleşir. Foucault'ya (2005: 32) göre artık sanatın, güzelin ne olduğu, ne parti, devlet gibi somutluklarıyla iktidarın ne de akademisyenlerin, uzmanların tekelindedir. Kitleler aydınlara ihtiyaç duymadığı gibi, onlardan daha iyi bilmekte ve ifade etmektedir.

Bu nedenle postmodern popülist eğilimlidir. Bilim ve din, Shakespeare ve 'Komser Şekspir' aynı değerdedir. Uzmanlaşma bilgi diktası getireceği ve halk sanatçılarının resmi eğitim almadığından hareketle artık herkes sanatçıdır. Hiyerarşinin ölümüyle kişi ve kavramlar eşitlenir. Budizm'den Che'ye, seksten dine, paraya çevrilebilen her imajı kullanan 'yeni sanat' reklam, TV ve dizileri, bilimkurgu, korku ve fantezi türlerini kapsayan yeni edebiyat, dijital efektlerin ihtişamıyla parlatılmış sinema ve türküyü senfoni orkestrasını birbirine ekleyen bir müzik egemendir. Çağdaş genel kültürün sıfır derecesini oluşturan eklektizm ile reggae dinlenip, western seyredilir; öğlen McDonald'da yenilip akşam yerel mutfaklar tadılır (Lyotard, 1994: 50). Burger de, döner de, suşi de her yere yayılır. Mesaj kaygısı, biçimsel sınırlamalar ve elit zevklerden uzak, kitleler için ve onlarla beraber, eşi görülmemiş bir eklektizmle, elektronik olarak 'aslı gibi' çoğaltılabilen imajlar ve zamanlar, türler, metinler arası kolajlarıyla yeni türden metinler üretilir. Charles Newman'ın "mümkün olan en basmakalıp karakterlerin mümkün olan en basmakalıp ortamlar içinde mümkün olan en basmakalıp ifadeyle anlatılması" (akt. Harvey, 2010: 76) diye tanımladığı postmodernin popüler romanının bilinçli derinliksizliği tüm kültürel ürünlere yayılır.

Postmodern popüler sinemada içerik, anlatı, karakter yerine biçim, teknik, özel efekt ve aksiyon öne çıkar. Gişede başarılı filmlerden derlenen formüller sektöre yayılır. Sinema ve popüler kültür tarihine hatta devam filmleriyle kendine referansla 'yeniden çevrim' (recycling) egemendir. Reklam desteği ve gişe başarısıyla Hollywood'da yeni dönemin başlatıcılarından *Jaws*'ın (1975) parodisi *Piranha*'nın (1978) bile iki devam filmi çekilir. 2000'lerde ise havada uçan köpekbalıklarıyla *Sharknado* (2013) 'o kadar kötüdür ki iyidir' ve bir 'Twitter fenomeni' olarak iki devam filmi doğurur.

⁸ Bkz. 'The Battle of the Books' (Jonathan Swift) ve 'The Dunciad' (Alexander Pope).

Diğer yandan David Lynch filmlerinde yoğun olan türden bir zaman-mekân duygusu yitimi de yaygınlaşır. Zaman, mekân belirtildiğinde bile, ideolojik bir şimdinin siyaseti ile yeniden üretilirler. Daimi bir şimdide 'gönderme yapılan' olarak geçmiş, arkasında metinlerden başka bir şey bırakmayarak, yavaş yavaş gündemden düşer ve sonunda tamamen silinir (Jameson, 1994: 79). 'Retcon'larla⁹ ölümler dirilir, oyuncular değişir, her şey kılıfına uydurulur, tarih yeniden yazılır. Gişe kaygısıyla Antik Yunan'da da, Afrika'da da modern İngilizce konuşulur; Osmanlı'da masalarda yemek yenir. *Star Wars* (1977) gibi uzayda geçen kovboy filmleri, *Masum Sanık Roger Rabbit*'inki (1988) gibi animasyon tekniği kullanımı, *Günah Şehrî'nin* (2005) çizgi roman estetiği, *Walker*'daki (1987) anakronizmler veya *Schindler'in Listesi* (1993) ve *The Artist* (2011) gibi yeniden siyah-beyaz ve hatta sessiz filmlerle türler, teknikler, zamanlar birbirine karışır, belirsizleşir.

Kalitesi artan görüntüleri, büyüyen, değişen ekran boyutlarıyla bir tür sinema estetiği kopyalayan TV'nin içeriği ise kendi yarattığı yıldızları ve '15 dakikalık' daha sıradan ünlüleri, magazini, dizileriyle hayat imitasyonu elektronik veri parçaları olarak sayısız ekranın yüzeyinden akıp durur. Gelir kapısı olduğu sinema artistleriyle, dizilerinde giyilen, takılan, yenilip, içilenlerle, söylenen şarkılar ve görülen yerlerle tüketimin 'doğru yolunu' gösterir. Artık 'yumuşak satış' yapan reklamlarıysa hiç olmadığı kadar gururlu, popüler kültüre referanslarla, oyun, eğlence ve aksiyonla doludur. O, sadece ürününü satmaz; hayat tarzları için bir rehber, eğilimlerin göstergesidir.

Postmodernde, teknoloji bir yandan yereli, özneyi ezerken, diğer yandan ona araçlar da yaratır. Kitle kültürü arttıkça yeni biçimleriyle karşı kültürü de tetikler. Fakat dünya kaotik, insan da sınırlı ve görelî bilgisıyla belirlenendir. Sanat ve hayatta bütünlük ve büyük amaçlar aramak boş; derinlik içinse zaman yoktur. Gerçek, temsil, hiyerarşi, kesinlik, homojenlik, uyum gibi kavramlar yerine imge, simülasyon eşitlik, belirsizlik, rastlantı, heterojenlik ve farklılık öne çıkar. Doğru-yanlış, iyi-kötü, iktidar ve tâbiler sürekli yeniden üretildiğinden ne onama ne reddetme ne de alternatif önerilerle topluma müdahale etmek anlamlıdır. Herkes birkaç dakika ünlü olup, sesini dünyaya duyurabilir ama köklü değişime dair inanç da arzu da artık yoktur.

⁹ Retroactive continuity (geçmişe dönük devamlılık): Tefrikalar halindeki popüler kültür ürünlerinde (TV dizileri, çizgi romanlar vs.) oluşan mantık ya da devamlılık hatalarını gidermek için, geçmişî yeniden düzenleme ve kullanılan açıklamalar.

Bu nedenle, temel kural, yargı ve zevk ölçütü kalmadığını, sanat ve sanat üzerine söylemin hızla çoğaldığını ama sanatın ruhunun yok olduğunu yazan Baudrillard (2010: 19-20) gibi kötümser olmak da mümkündür; Barthes gibi modern yazarın sırtını topluma döndürmek de. Ya da tam tersine Venturi vd. gibi, madem insanlar siyasi düşüncesi, cinsiyeti, milliyeti vs. den bağımsız olarak popüler seviyor, o halde bunlara yönelmeli ve insanlara istediğini vermeliyiz de denebilir (akt. Harvey, 2010: 77). Belki Kuspit (2005) gibi yetenek ve kavramsal düşünselliği gerektiren, eski değerleri de içeren bir sanatının doğacağı da düşünülebilir.

Bürger'e göre, sanatı, kapalı mekânlardan, müzelerden çıkaran, türlü oyunu, mimaride renk ve süslemeyi, resimde figürü, edebiyatta öykülemeyi geri getiren 'postmodern' estetik, sanat ve hayat arasındaki uçurumu kapatmaya çalışmaktadır (akt. Zekâ, 1994: 30). Zaten Barthes, Huyssens'in modernist ve burjuva diye eleştirdiği bir yaklaşımla basit haz ve yüce mutluluk (jouissance) olarak ikiye ayırsa da, yüksek kültür ve sanatla popüler kültür, yaşamla bağları ve izleyenlerin aldıkları hazla benzeşirler. Sonuçta kapitalizm paydasında ortaklıklarıyla, modern ve postmodern eleştirileri de benzer. Anderson'a (2002: 157-159) göre maddi çıkarlarla uyumlu bir "seyir kültürü"nin ideolojisi olarak postmodernizm, entelektüel açıdan değersiz "basit bir kavramlar çeşitlemesi" olsa da modernizmi sulandırıp daha geniş toplumsal kesimlere yayılmasını da sağlamıştır. Bu nedenle "çağdaş kültürel biçimlerin, "pop art" dolayısıyla popüler kültüre özümsemesi"nin demokratikleşme kadar değersizleşmeyi de içerdiği söylenebilir (Harvey, 2010: 74).

4. Popüler Kültürün İdeolojisi ve İşlevi

İdeoloji, anlam ve düşünce üretiminin maddi toplumsal süreçleridir (Williams, 1990: 60). Bakhtin ve Medvedev, ideolojiyi bir bakıma kültür ile eşanlamlı kullanır. Marx'a göre ise, burjuvanın konum ve eylemlerini meşrulaştıran, toplumsalı gizemlileştiren, çelişkileri gizleyip görünümüler dünyasını fetişleştiren yanlış bilinçle gerçekleştirilen süreçtir ve bilimselin karşıtıdır (Swingewood, 1998:104, 97). Ama zamanla bir dünya görüşü olma anlamı ağırlık kazanır. İdeolojinin bu üst belirleyici konumu onu iktidarla ve iktidarını rızaya dayalı sürdürme isteğiyle kültürle ve özellikle popüler kültürle ilişkilendirir. Frankfurt Okulu, kitle kültürü ve popüler kültürü eşitleyip, ideolojik meşruiyet üretim sistemi olarak 'kültür endüstrisi'ni tanımlar ve işleyişini gösterir.

Voloshinov (1986: 21-24), ideolojiyi maddi alana çekip kültürle ilişkilendirir. Sınıf çatışmasının arenası işaretler gibi kültürel ürünler de dışsala ait ve ideolojiktir.

Egemenler, dil ve söylemini ne kadar başat yapmaya çalışsa da işaretlerin iki yüzlü doğası nedeni ile bu mümkün değildir. Sapma, bozulma ve direniş kaçınılmazdır.

Gramsci, daima değişen yapısı, ortamı ve cinsiyet, yaş, sınıf, vb. farkları olan alt grupların sürekli direnişiyle, bireysel-kolektif yaşamın tüm belirtilerinde örtük olan başat olma mücadelesi süreci olarak hegemonya bağlamında yaklaşır (Texier, 1985: 96). Egemenler, (ekonomik güç) devlet (zor gücü) ve aydınları da kullanarak, yalnız zorla değil, kısmi ödün ve uzlaşmalarla ürettiği rızayla da toplumu yönlendirmeye çalışır. İçselleşip, doğal, mit, sağduyu olup amacına ulaşır ama devamlılık için mücadeleyi sürdürmelidir (Fiske, 1990: 176). Bu yüzden metin veya söylem, ideolojik olarak belli okumaları dışlayıp, kimini öne çıkararak sınırlılık yaratır.

Althusser için hegemonya, tarihsiz ama maddi, bilimden ayrı ama toplumsal pratikle iç içe; her yeri kaplayan, içinde yaşanan ortam gibidir. Bireye özgürlük yanılsaması verdiği sürece kendini yeniden üretir. Eğitim, din ve kitle iletim araçlarıyla bilinçte ideolojik; polis, ordu gibi baskı araçlarıyla da zor kullanarak işler (Althusser, 2006: 128). Süreçte, meşrulaştırma, gizleme-gizemleştirme, birleştirme, parçalama ve şeyleştirme (Thompson, 2004: 60) gibi yöntemleri kullanır. Çağdaş kapitalizmin başlıca ideolojik kurumu din ve ailenin yerini alan kitle iletişim araçlarıdır (Hall'den aktaran Stevenson, 2008: 70).

Foucault, hiçbir sınıf veya grubun tüm iktidarı yönetemeyeceği fikrindedir ve hakikat 'söylem' içinde üretildiğinden ideoloji kavramından uzak durur. Eagleton da (1996: 305) ideolojiyi maddi ama bir 'söylem' meselesi diye görür. O, daima çatışan dünya görüşlerini içeren karmaşık bir olgudur (aktaran Parla, 2004: 18). Laclau ise egemenin ideolojik olarak anlamı geçici şekilde sabitleyebileceğini kabul eder ama o da homojen kimliğe itiraz eder (akt. Dursun, 1998).

Bourdieu'nun 'Habitus'u, bilinçlilik ve planlar olmadan bireylerin tarihsel olarak aktarılan sermayeleri (gücün ve ayrımın kaynağı ekonomik, toplumsal ve kültürel-simgesel ilişkiselikler) ölçüsünce kazanılmış güçleri oranında sezip, uydukları, nesnel şanslarla ayarlanan beklentilerinin diyalektiğini anlatır. Doxa'larla sürekli yeniden üretilen, bireyi şekillendirirken bireyin de kendini şekillendirdiği, failin, 'alan'da iktidara sahip olma, hiyerarşiyi kurma ve toplum tarafından kabul görme arzusuyla pratiğe döktüğü mekanizmadır (Bourdieu, Wacquant 2003:121,125; Wacquant, 2003: 25, 27). Düşünceleri, davranış ve beğeni kalıplarını, sınıf farklarına

bağlı ayırt edici farklı tat ve zevkleri içerir. Bourdieu, temeldeki eğitimle, işbirlikçi popüler aydın ve uygulayıcıların sessiz suç ortaklığında, maddi/ simgesel seçenekleri sınırlanmış bir popüler kültürün sürekli yeniden üretiminden bahseder.

Bourdieu'ya göre yine de, toplumsal süreçler çok soyut ve karmaşık olduğundan, “gündelik hayat, zannedildiğinin aksine medyatik manipölasyonlarla yönetilmez” (akt. Çeğin ve Arlı, 2004: 176). Sürekli yeniden üretilen bir oyunda mecburi rollerini oynayan bireyler ve ‘zorunluluğun seçimi’dir. Egemen, karizma oluşturup, ‘simgesel şiddeti’ uygularken, birey de bunu, sevgi ve özenme ile duygusal bir hoşnutluk yaşayarak, gönüllü sömürü ilişkisine çevirir (Bourdieu, 2003: 65; 2006: 43, 186). Williams da kâr ihtiyacı, kültür çeşitliliğini sınırlasa da, bu, sonuç ve etkisi tümüyle belirlenebilecek bir süreç olmadığından üstten dayatılan fikirleri ve yönlendirmeyi reddeder (akt. Stevenson, 2008, 44).

Veyne'e göre Antik Yunanlılar da, içinde gerçek payı olsa da, mecaz ve alegori olarak kullanılan mitlerin uydurma olduklarını bilir ama onları sever (aktaran Akay, 2002: 115). “Kişi yanlışlığı gayet iyi bilmektedir, ideolojik bir evrenselliğin ardındaki tikel çıkarın gayet iyi farkındadır, ama onu yine de reddetmez” (Žižek, 2011: 43-48).

Dil ve sanatın bir yansıtma pratiği yerine giderek *diyalojik* yapılı, bağlamla farklılaşan anlamlandırmalara konu olan, özne ve nesnesi açık, çoğul kimlikli failerle kavranışı popüler kültüre bakışı da etkiler. Hegemonyanın doğallaşmış, evrensel ve eril baskın rolü ile öznenin edilgenliğine karşı itirazlar, demokrasi, yeni orta sınıfın yükselişi ve tüketimle ilişkili okunabilir. Böylece hızla, demokratik, çoğulcu, özgürlükçü popüler kültür söylemi yaygınlaşarak, popülizme savrulur. İngiliz Kültürel Çalışmaları bir nevi sentez önerir: “‘Popüler’ kültür ya da ‘kitle’ kültürü ne sınıf baskılarından bağımsız sanatsal bir anlatım, ne de bir egemenliğin saf etkisidir: Uzlaşılmış, ancak egemen çevrelerin yararına bir ilişkidir” (Maigret, 2011: 192).

Bütün bu farklı yaklaşımlar, popüler kültüre ideolojik bakışlar, olumsuz bir çatışma değil, popüler kültür analizindeki imkânlar olarak da kabul edilebilir. Marx'ın tarihsel ekonomik süreçleri ve mülkiyet yapıları, mesajın üretimi ve dağıtımındaki ideolojiyi ortaya çıkarmayı, uzun dönemli etkilerini görme imkânını verir. Metinlerarasılık, yan anlam ve mitin kilit rol oynadığı Kristeva ve Barthes gibi yapısalcılarının analizleri, alternatif açıklamaları dışlayan egemen söylemin ve medya kurumlarının ne kadar sınırlı anlam aralığı sunduğunu gösterir (Hall'den aktaran Stevenson, 2008: 70).

Yapısöküm ile metnin biçim ve içeriğinde doğallaştırılıp, görünmezleşmiş sınıfsal, cinsiyetçi, ırkçı vb. söylemler açığa çıkarılabilir. Feminist analiz toplumsal cinsiyet ile kapsamı genişletir. Ama ürün-metayı fazla ciddiye almasıyla popüler kültür çözümlemelerinin, sistemi meşrulaştırma aracı olduğu da öne sürülebilir.

Sonuçta, bir kuram uyarınca popülerleri aşağılamak veya direniş aracı diye kutsamak yerine, Fiske'nin (1990: 20-21) iyimserlik ve umutla önerdiği gibi, yere göre iki rolü de üstlenebileceği, ara konumlar alabileceğini kabulle eleştirel ve daima dikkatli bir bakış düşünülebilir. Kültür, egemen sınıfa göre belirlense de, yönetilen/sömürülenler kendi umut ve öfkelerini yansıtan ürünleri popüler ve hatta yüksek kültüre sızdırabilir (Oktay, 1993: 46). Ana medya propaganda yapıyorsa Zaytung'a, o yasaklanırsa dedikoduya, fısıltıya başvurur, duvarlara yazar, grafiti yapar, yürür veya 'durur'.

Yereli tetikleyen küreselleşme gibi her iktidar da bir direniş demektir. Ama iktidar tam bir homojenlik içinde olmadığı gibi, halkın direnişi ve anlam bozumları da bilinçli ve topyekün değildir. Hegemonik ideolojinin, iç tutarlılığının bile asla mutlak olamazlığı düşünülürse, sınırları olsa da, daha iyiye evrilme olanağı vardır (Oktay, 1993: 51).

"Bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu" giderek yoğunlaşsa da Lefebvre gibi gündelik hayatın inanılmaz dinamizmi içerisinde bireylerin, sistemin küçük zaman aralıklarındaki eylem kapasitelerini muhafaza ederek potansiyel olarak, her zaman verili toplumsal gerçekliği ve var olma koşullarını değiştirme ve dönüştürme gücüne sahip oldukları söylenebilir (Köse, 2008: 24). Belki de Marx'ın önerdiği gibi, (Jameson yorumu; 1994: 108) "kapitalizmin açıkça kötü olan özellikleriyle olağandışı ve özgürleştirici dinamizmini aynı anda tek bir düşünce içinde ve her iki yargıyı da hiç zayıflatmaksızın kavrayabilecek bir düşünme tarzına ulaşmamız" gerekir.

Popüler kültür devrimci ve mülkiyet yapısını değiştirici değildir ama üzerine kopan fırtınaların gösterdiği gibi tam da bu imkânı en çok taşıyandır. Gazeteci ve medyacılara 'din adamlığı'nı yaptığı, reklamlarla öğretilen bu sistemde, 'egemen' karşısında öldürülmesi ceza gerektirmeyen 'kutsal insan'lara dönüşmüş ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığı olan kitlenin insanları için, olanağın başladığı yerdir (Agamben, 2001, 2012). Ne de olsa bu, her şeyin karşıtından kaynaklandığı bir dünyadır (Nietzsche, 2001) ve kötümser bile olsak, daha 'insanca', özgür ve eşit bir kültürün, oldukça politik olduğu söylenebilecek popüler kültürün de dâhil olduğu bir ortamdan evirilemeyeceğini iddia etmenin tutarlılığı olmayacaktır.

“Toplum birçok yüzü ve gizli potansiyelleri olan çok gizemli bir hayvandır... Halkın ruhunda uyuklayan tüm potansiyelleri hiçbirimiz bilemeyiz” Václav Havel (akt. Scott, 1995).

5. Popüler Kültür Ürünleri ve Genel Özellikleri

Popüler kültür denince akla önce medya, spor, müzik, reklam, moda, sinema ve edebiyat gibi alanlar gelse de o, tatil ve turizm anlayışı, beslenme alışkanlıkları, mizah, astroloji, magazin, oyuncak, duvar yazıları, sloganlar, dedikodu ve söylentiler benzeri çok geniş bir alana yayılır. Gündelik hayatın tüm bu ürün ve pratikleri kadar bunların anlamlandırılması ve değerlendirilmesi ile dilin kullanımını da kapsar.

a. Teknoloji ve Kitle İletişim Araçları

Rosenberg, McDonald gibi sosyalist ülkelerde de yaygın bir kitle kültürü olduğunu, asıl yaratıcının kapitalizm değil, teknoloji olduğunu iddia eder (Storey, 2008: 29). Durkheim, Sombart ve Veblen gibi R. Aron da sanayileşme, modern ilim ve teknolojinin ideolojiler üstü konumuyla bütün toplumları benzeştireceği fikrindedir (Güngör, 1980: 29). Teknolojinin ana eksen rolü Innis, McLuhan ve Castells’de de görülür. Tüm dünyayı kuşatan ağlarıyla en uzak mesafelerle anında bağlantıyı, etkileşimi ve geri bildirim olanaklı kılan, ses, görüntü ve metni birleştirebilmesiyle tüm diğer araçları kapsayan internetin ve dijital teknolojinin sivil topluma getireceği imkânlarla dikkat çekerler. Hakim Bey’in Geçici Otonom Bölge’sinin şiiresel terörizmi ve özgür siberuzayına karşı Paul Virilio’nun korku dolu teknoloji karşıtlığını bir yana koysak bile, Castells’in de kısmi iyimserliğine karşın belirttiği gibi, ümit edilenin aksine net erişiminin toplumsal hiyerarşileri yıkmak yerine “toplumsal elitlerin kozmopolit yönelimlerini güçlendirmesi daha muhtemeldir” (Stevenson, 2006:314).

İdealde medya, ‘kamu gözcüsü’, ‘halkın temsilcisi’ ve ‘bilgi verici’ rolleriyle farklı görüş ve çıkarların tartışılabildiği, sorgulama ve yorumlama yapılabilen kamusal bir platformdur (Curran, 1997). Uygulamada ise, alıcıya karşı hep üstün konumda, örgütlü yapıda, yayın tesislerinden sınırlı ve kontrollü yararlanım sunan, geri bildirim imkânı az, halka açık ve aleni ama daima birey olsa da, genellenmiş, belirli özelliklere sahip olarak değerlendirilen grup veya topluluğa yapılan bir iletişimdir (McQuail; Windahl, 1993: 6-7). Sonsuz sayıda tekrar edilebilen, sembolik yapıdaki mesajlar üretir. Süreç değil sonuç ve hüküm, hız, tekrar, duygusal tepki ve bilgi yerine kolay iletilen enformasyon esastır. Pasifleştirici ve yabancılaştırıcı olabilir.

Seçme ve çerçeveleme imkânıyla ne hakkında ve hatta nasıl düşünüleceğine de etki edebilir. Beğeni yaygınlık ölçümleri, yönlendirici soruları, kimleri ya da neyleri normal alıp kimleri dışladığı, bağlamı ve ölçeğiyle temsil niteliği gibi sorunlar barındırır. Örneğin izlenirliği düşse de ‘Avrupa Yakası’ yayından kalkmaz çünkü ‘kaç insan’ın izlediği değil, ‘hangi insan’ın izlediği ve onların satın alma gücünün yüksekliği belirleyicidir ve reyting sistemleri ‘politik manipülasyona’ açıktır (Atay, 2014). İzlenirlik sayı ve oranları izleyicilerin ekran karşısındaki duygularını ve programa yönelik tepkilerini göstermemekte, çoğu zaman sansasyonellik reklam gelirlerini muhafaza etmeyi sağlamaktadır (Çaplı, 2002: 162-163).

Kitle iletişim araçları uyarma, hazırlama, duyarsızlaştırma, toplumsal öğrenme gibi etkilerle anılır. Bazı araştırmalar saldırganlık ve cinsellik gibi içgüdülerin simgesel tatmininin bunları uygulamadan kaçınmayı sağlayabildiğini işaret eder. Diğerleri ise aşırı maruz kalmayla oluşan duyarsızlaşmayı gösterir. Böylece şiddet, tüketimcilik kötü davranışlar, bencillik, normal davranışlar diye kanıksanabilir. Ama kitle iletişim araçlarının uygulamada kötü kullanımla doğan etkileri ispatlansa bile bu araçların farklı kullanılma imkânları ve uygulamaları vardır.¹⁰ TV programlarının çocukların sosyal yeteneklerinin ve yaratıcılıklarının gelişimi, farkındalıklarının yükseltilmesi ve toplumsal değerlerin öğrenilmesinde başarılı bir aracı olabileceği de görülür. Ancak bu eğitici özelliği aynı zamanda çocuklar açısından tehlikesinin de kaynağıdır. Hayata dair bilgilerin yoğun olarak buradan alınması ile medyatik gerçeğin asıl hale gelmesi, özellikle çocuklar ve ergenler için önemli bir zararlı etki sayılabilir.

Entelektüel eleştirmenler kendi toplumunda huzur kaçırıcı bulduğu eğilimler için iletişim araçlarını günah keçileri olarak kullanmaya kararlı görünmektedir (De Fleur, 1984:170). Yazı, gazeteler suça kışkırtıcı, çizgi roman, bilgisayar oyunları, filmler, TV, şiddetin, tecavüzün vs. kaynağı diye suçlanır. Gans da benzer bir sonuca ulaşır:

“Medyanın birincil etkisi, zaten var olan tavır ve davranışları güçlendirmektir, yenilerini yaratmak değil, ...medyadaki şiddetin düşük gelir grubundan oğlanlar ve erkekler üzerinde özellikle etkili olduğu, ancak o etkinin birincil nedeninin medyada değil, şiddetin yaygın olduğu yaşama koşullarında bulunduğu sağduyulu bir sav olarak görünüyor” (Gans, 2007: 57).

¹⁰ Matbaa, dinsel muhafazakârlığa karşı umut (Baldini, 2000), Eco’nun bilimadamlarını tembelleştirdi dediği fotokopi makinesi Moskova Darbesi’nde en önemli iletişim aracı olur (Rigel, 1993:150). De Gaulle radyo ile askeri darbeden kurtulur; Humeyni’nin ses bantları İran’da (Hobsbawm, 2000: 674-676), faks, cep telefonu (Facebook, Twitter) Arap Baharı’nda en önemli araçlar olur.

Kısacası kitle iletişim araçları ve genel olarak teknoloji yalnız davranış ve düşünceyi değil duyguları da etkiler ama bu araçları icat eden, kullanan, içeriğini belirleyen de insandır ve yaşam koşullarından doğarlardır.

b. Modernizm ve Gündelik Hayat

Modern popüler kültür, sanayileşme ertesi oluşan kente aitlikle sınırlandırılır. Çünkü gündelik yaşam kültürü olarak folk kültürle benzeşse de modernleşme sürecinde sanayileşme ve kapitalizme bağlı kent yaşamıyla ciddi değişim ve dönüşüm geçirir. Kültürü ister yaşam biçimi alalım, ister entelektüel üretim ve sanata konumlayalım bu geçerli olacaktır. Kentte zamanın akışından, iletişim ve ulaşım dek bir bütün olarak yaşam biçimi kırsaldan çok farklıdır. Yeni bir temsiliyet sistemine geçiş de modernleşme ile bağlantılıdır. Sanatlar, siyaset ve maddi yaşam dünyasının altyapısını oluşturan kapitalizmin öğeleri birlikte ortaya çıkmıştır ve popüler kültür, daha kapitalizmin ilk aşamalarında şimdikine benzerdir (Akay, 2002: 112).

Lefebvre'e (1998: 30) göre gündelik hayat, çalışma yaşamı, aile yaşamı ve eğlence için ayrılan serbest zamanın tümünde birden karmaşık ilişkilerle oluşur ve insanların toplumsal varoluşunun üretilme biçimini belirtir. O, yeni olanı ve yeniliğin işaretini taşıyanı anlatan modernlik ile birleşen şeydir. Modern,

“Parlaktır, paradokstur, teknik ve dünyevilik tarafından damgalanmış olandır. Gözüpektir, geçicidir, kendini ilan eden ve kendini alkışlatan maceradır. Modern denilen dünyanın sunduğu dışa dönük gösterilerde ve bu dünyanın kendisini yine kendisine sunduğu gösteride güçlkle ayırt edilebilen sanattır ve estetikdir. Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder”. (Lefebvre, 1998: 31).

Serbest zaman, iş yaşamı döngüsünden uzaklaşma ile belirlenir ama 19. yüzyılda kentsel hayatta gündelikliğin hâkim oluşu (Lefebvre, 1998: 53) ile çalışmayla kazanılan bir boş zamanın mutlak yokluğundan dolayı iş yaşamının “cehennemi döngüsü” dışına çıkmak da artık imkânsızlaşır (Köse, 2008: 12). Kapitalist ekonomik sistemin tüketimci burjuva toplumunda egemenin politik güdümlemesi, kitle iletişim araçlarının ayartıcı desteğiyle gündelik yaşamı işgal etmekte ve onun devrimci, direnişçi özelliklerini silikleştirmektedir. Özellikle 80’li yıllardaki deregülasyon ve iletişim alanında tekelleşme olgusu ile benzeştirici, standartlaştırıcı ve baskın karakterde bir popüler kültürün yayılımının hızlandığı söylenebilir. Çünkü sayıları azalan tekellerin ters orantılı olarak izleyiciler üzerindeki etkinlikleri ve güçleri (fiyat

biçme, kaliteyi belirleme vs.) artmaktadır (Uluç, 2003: 271). Dünya nüfusunun %20'sinin tüm kaynakların %86'sını tükettiğini de unutmamak gerekir (Horn, 2009).

C. Küreselleşen Bilinç Endüstrisi ile Standartlaşma ve Tektipleşme

Modern dünyada kentsel hinterland yalnız kent çevresi değil; bir bütün olarak yaşam biçimi güçleri toplamı olduğundan İstanbul'un hinterlandı Balkanlardan, Kafkasya ve Ortadoğu'ya kadar, New York'unkiyse yaşam tarzları, tüm inanış, düşünüş, ürün ve pratikleriyle tüm dünyadır (Tellan, 2008: 33). Bu yüzden popüler kültür, en güçlü tekellerin merkezi Batı veya Brzezinski'nin tarihin ilk küresel devleti dediği Amerika merkezli sayılabilir. Bu, basitçe oradan gelen ürünlerin tüketimi değil, hangi kültür olursa olsun para edeni kullanma, her şeyi kapsayan bir yaşam biçiminin genel çerçevesinin çizimi, üst kimlik oluşturma ve insanların tüketim kapasiteleriyle değerlendirilmesidir. Ekme kuramı, Kültürel normlar teorisi, S. Hall, Enzensberger'in bilinç üretim endüstrisi, vd. hep bu bütünselliğe dikkat çeker.

Popüler kültür, en yaygın ve tutulan yaşam biçiminin çerçevesini çizip, göstergelerini paylaşır. Pepsi Generation veya Kenneth Cole "be evolution" gibi kampanyalarıyla reklam, bir yaşam biçimi, felsefesi, buna dair referanslar ve aidiyet, ortaklaşma, paylaşım duygularımızı pekiştirecek çerçeveyi çizer. Örneğin pırlanta ve evlilik, sevgi ilişkisi 1938'de başlayan bir reklam kampanyasıyla doğar (Jhally, 2011) ama artık evlilik kültürünün vazgeçilmez parçası kabul edilir. Tüm dünyada çocuklar benzer oyuncaklarla (süper kahramanlar, Barbiler) oynar.

Televizyon tüketiminin görece zayıf olduğu yaş aralıklarında TV yerine müzik, radyo, sinema ve arkadaşlarla görüşmeye dayalı bir yaşayış görülür (Maigret, 2011: 172). Kabaca genellemelere gidersek, özellikle erkek çocuklarda yaygın olan bilgisayar oyunları oynamayı, erkeklerde futbolu, kadınlarda TV dizilerini, magazini, parası olana popüler turizmi (güneş, deniz, kum veya alışveriş ağırlıklı), gençlik dergilerini, vs. eklersek popüler kültürün kapsayıcı çerçevesinin bütünselliğini görebiliriz.

Heath ve Potter (2012), standartlaşmanın yaygın ve kolay kullanımı, daha ucuz, güvenilir ve kaliteli ürün garantisini sağladığı, kültürel ürünlerin toplumsal aidiyet arzusuyla daha çok insan arası paylaşılabilirdiğini, birörnekliğin zorlama olmadıkça işlevsel olduğunu savunur. Kapitalizm ya da küreselleşme hızlandırırsa da, öncesinde vardır. Wolff (1998: 207-208) da küreselleşmenin kültürler arası farklılıkların korunmasına yardımcı da olabileceğini savunur.

d. Eğlence: Şimdi ve Burada

Günlük yaşamın, iş hayatının zorluk ve sıkıntılarından eğlenceye, fanteziye, sanala kaçışı, doyumunu ertelemeden *şimdi ve burada* hazlarla tatmini sağlar. Bunu, görsel ağırlıklı, gösterişe ve aşırılığa eğilimli biçimde (özellikle cinsellik, şiddet ve dil kullanımında) yapar. Aristoteles'den beri popüler kültürün 'eğlence' özelliği vurgulanır. O, günlük yaşamın kültürü olarak çok ucuza alınabilen ve temelinde eğlence olandır (Soygüder, 2003: 17) veya "esas işi eğlencedir" (Marshall, 2005: 591). Montaigne acı dolu yaşam şartlarından bir kaçış ve rahatlama sağlayan eğlenceye, (daha estetik, zihinsel olarak dolu ve öğretici olarak) olumlu bakarken Pascal, ahlaki bozucu, dine düşman, aptallaştırıcı olarak görür (Batmaz, 2006: 61). Ama eğlence yüksek kültürde de vardır. Mozart, operasıyla insanların neşe ve keyifle etrafta zıpladıklarını görüp, büyük mutluluk duyar (Wicke, 2006: 61).

e. Bir Mücadele Alanı Olarak Parçalı, Çelişkili ve Melez

Toplumda amaç, beklenti, duygu, düşünce ve ilkeler ayrılığı nedeniyle diğerlerinden farklı davranan, eylem yapan bir grup insan veya kesimin benimsediği kültürler olarak farklı nedenler ile farklı sentezlere ulaşmış alt kültür alanları hep mevcuttur (Erkal, 1998:144). Ama küçük grupların ve yalnız bireyin idaresi de başkaldırdığında marjinalize edilmeleri de kolaylaşır. Popüler kültür, farklı grupların ve demokrasinin varlığı, uzmanlaşmanın yoğunluğu ölçüsünde parçalı, çelişkili ve melezdır. Alt-kültürlerden de yüksek kültürden de faydalanır (veya sömürür).

MTV, reklamını bile bu parçalılık düşüncesini yansıttığı şeklinde yapar (Jhally, 2011). Bir yandan diyet diğer yandan fast-food popüler olur; sosyal medyada Shakespeare ile Nihat Doğan yan yana gelir, en lüks semtteki türkü barda rakı, şalgam ve viski yan yana içilir. Tüketeceğimiz üründen, izleyeceğimiz programa kadar tercih imkânı sunar. Herkese söz hakkı verir ama çoğu, medyanın seçme ve çerçeveleme imkânı ile 'uç' düşünce veya 'renk' olarak sunulur. Yani benzeştirici ve standartlaştırıcıdır. Alt kültürleri orta sınıf değerleriyle evcilleştirip, uzlaştırırken medya da ahlak bekçiliği yapar. Bazen denetimden kaçanlar da (kâr arayışıyla yer alan, sübap olarak izin verilen veya eğilim yoğunluğuyla engellenemeyen) popülerde yeniden üretilir ama bu kez ikili bir tepkiye maruz kalır. Bir yandan piyasa olmakla itham edilip alt kültür takipçileri reddeder, diğer yandan yıkıcı, ahlaka aykırı, yoz vs. gibi suçlamalarla gelenekçiler reddeder. Yüksek geçişliliğiyle sınırları hep değişir.

Wicke'nin (2006) piyano, vals, ragtime, cakewalk gibi ögeler üzerinden açıkladığı üzere en eski örneklerinden bu yana popüler ürünler beden, haz ve erotizmle ilişkili olmuştur. Ama kapitalizmin gelişimine koşut bir burjuva ahlakına bağlı olarak Viyana vals gibi soylulaştırılıp, ataerkilliği sağlamlaştırıcı ve bedeni sömürücü bir biçim de olabilir; plak gibi bir tüketim ürünü sanatsal üretim aracına da döndürülebilir. Süreç tüm popüler kültürde (sinema, TV, müzik, dans, futbol, internet ve hatta graffiti) benzer içe katma, denetleme ve direniş kovalamacasıyla işler.

Mizah, eleştirel, otoriteyi, değer ve anlamları yıpratıcı ve yıkıcı olabilmesiyle popüler kültürün direnişi en çok gösteren ögesidir. Baskıyı hafifleten, korkuyu yok eden gülme, kahkaha, alay, tüm dünyeviliğiyle tarihin adsızlarının en büyük tehdit edici gücüdür (Sanders, 2001: 9). Dolayısıyla ciddi ve saygıya dayalı şaşaalı tören ve ritüelleriyle dinin, devletin ve her türlü iktidarın onu denetleme, sindirme, ezme arzusu da her daim sürer. Ancak rahatlama sağlayarak veya egemen kültürce bilinçli bir sinizmle 'olumsuzlanmayı olumsuzlayarak' (Žižek, 2011: 45) mevcut sistem menfaatine de kullanılabilir.

f. Düşük Estetiği ve Formülcülüğüyle Basit ve Kolay Anlaşılabilir

Görece az kültürel sermayeye sahip gruplara hitap etmesi ve satış baskısı nedeniyle kolay anlaşılabilir ve var olan değer ve inanışları yeni biçimlerde sürekli yeniden üretir. Yüksek kültür ve sanat eleştirmenlerince popülizmi ve yüzeysel estetiği nedeniyle dışlanırken popüler de anti-entelektüel bir tavır alır. 'Entel' diye bir tip mizah ve aşağılama amaçlı tüm popüler alanda kullanılır. Ancak estetik ve düşünsel ölçüler belirlemek oldukça güç olduğundan popüler kültürün aşağı estetiği ya da orta karmaşıklıkta olması, tekrara ve formüllere dayalılığı tartışmalıdır.

"Gerçek" insan sorunlarına, içselliğe ve soyutlamaya, mesafeli anlatımsal niteliğe eğilen sanatın aksine uyuşturucuyu, aşk kederlerini, aile çatışmalarını ele alan, "kolay" anlaşılır TV dizileri, bilimkurgu romanlar, pop müzik vs. iyi beğenininin biçimsel ölçütlerini karşılayamadığından seçkinlerce 'alçak' ve 'aşılmış' diye değerlendirilir (Maigret, 2011: 165). Gombrich'e (2007: 36) göreyse beğeniler tartışılabilir, eserler karşılaştırılabilir ama bir heykelin veya bir tablonun ne zaman "doğru" olacağına ilişkin kurallar bulunmaz ve sanat olanın 'ne'liği dile getirilemez.

Sanat kadar popüler ürünler de sağladığı maddi ve manevi imkânlar nedeniyle hep formüle edilmeye çalışılır. Faust'da müdür, halkı eğitmek için yararlanmak

gerektiğini söylediği popüler olanı överek, yazması, yapması ve anlaması kolay, parçalara bölünmüş, eğlenceli, yaygın inanç, zevk ve düşünceleri yansıtan gibi özelliklerle tarif eder (Goethe, 2001: 17-18). 1926 ve 1932 yılında yazılmış iki metinde ise en 'hit' şarkıların, akılda kalıcı, kolay, dans edilebilirlik, metin ve müzik uyumu, aşırı bir duygusallığı ya da banal bir erotizmi içermeye, tekrar, piyasa koşullarına uygunluk, şans gibi özellikler taşıması gerektiği öne sürülür (Wicke, 2006: 100-101). Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nu formüle eden Vogler, 1985'de *hit* film yapmanın formülünü ortaya sermeye çalışır. Ancak bu formüllerle yapılan çoğu film, şarkı, program, gişe, satış ve reytingde başarısız olur.

Hiçbir resmi eğitim almamış "sıradan insanların" büyük bir yetkinlikle çaldığı, hatta en eğitimsiz ve dar gelirli insanlarla özdeşleşmiş bazı müzik türleri zamanla yüksek kültür alanına dâhil edilir. Örneğin plak endüstrisinin çok önemli bir rol oynayarak yayılmasını sağladığı ilk popüler müzik türü, cazdır (Wicke, 2006: 155). Basit ve popüler diye küçümsenen "Film Noir", sanat sineması kapsamına alınır. Yasadışı duvar yazı ve resimleri müzelere girer. Örnekleri çoğaltmak mümkün olduğundan popülerin basitliği de, kötü estetiği de göreceli kabul edilebilir.

g. Hız, Geçicilik ve Yeninin Döngüsellliği

Popüler kültür, hız, geçicilik ve döngüsellliği, tekrarı ve başarılı ürünlerden derlenmiş formülleri kullanır. Spor müsabakaları, diziler, albümler, giysi modası vs. haftalık, aylık, sezonluk gibi diziler halde döngüsel olarak yeniyi tekrarlar. Farklılığı ve aidiyeti (sınıfsal, etnik, cinsel, dinsel, zamansal ve yaşa ait) yansıtmak, dürtüleri dışa aktarıp yüceltmek, itibar kazanmak, öncülere, ikonlara öykünme amaçlı ve diğer sektörlerin de etkisiyle oluşan modalar (renk, araba, alet, söz, saç, davranış, marka...) belirli sürelerle değişir. Geri döner (retro), eskiye yönelir (vintage). Kullanım değerinden ziyade verilen anlam önemli olduğundan eziyet verici ve zorlayıcı olabilir (topuklu ayakkabı, seilmeyen içki, saç şekli vs.). Popüler kültür için olduğu gibi modanın da sınıf çatışması alanı olduğu kadar kendiliğinden oluştuğu ve hatta demokratikleştiği (Davis, 1997:156) ve orta tabakalaştığı da öne sürülür.

h. İmaj ve Yeni Gerçeklik

Postmodern durumla birlikte popüler kültürün Baudrillard'ın (2011) iddia ettiği gibi bir "simülasyon" haline geldiği, teknoloji ve tıptaki gelişmelerle hem bedenimizi hem de imajlarımızı düzenleme, kontrol etme üzerine oturduğu, medyatik gerçeğin yaşam gerçeğiyle yer değiştirdiği öne sürülür. Destan, masal ve efsaneleri yeniden üreten

bilgisayar oyunları, zengin görselliğiyle istediğiniz gibi görünüp, yaşayabileceğiniz kendi gerçekliğini yaratır. Filmler ışık ve gölgelerden, TV elektronik sinyallerden, müzik sanal seslerden oluşur; sonsuz sayıda kopyalanabilir ve üzerinde oynanabilir.

Kimlik, görünüşler, imajlar ve tüketimle oluşturulur. Hepsi bir sahneleme, oyun içinde sanal bir dünyanın geçici, hızla değişebilen görünümleridir. İçeriğin önüne geçen imaj ve biçimle ilkel topluluklarda matemdekiler adına ağlayan ağıtçı kadınlar, Eski Yunan tiyatrosunda seyirci yerine hisseden 'koro' vs. gibi, 'sitcom'ların gülme efektleri de bizim yerimize eğlenir (Žižek, 2011: 49-50). Az sayıda sporcu geri kalan halk yerine spor yapar, para kazanır ve gece hayatının tadını çıkarır. Bir yandan da gelişen bahis sektörü ile zengin olma umudu verir. Çocuk ve ergenler içinse kazandıkları para ve gördükleri ilgiyle '*ideal model*' olarak döngüyü devam ettirirler.

i. Ticari Pazarın Seküler Kutsalları

Moda, müzik, futbol, sinema, teknolojik aletleri ve dijital platformları da kullanarak sürekli birbirini besler, sektörleşir. Kitleleri etkileyen, meta değeri taşıyan ikonları, medyayı, geçmişi kullanır ve birbirini besleyerek sektörü büyütür.¹¹ Ancak ticarilik, metalaşma ve sekülerleşme, simgesel düzeyde iş gören modern kültürle kutsalın yok olduğu anlamına gelmez. Örneğin spor dindışı hale gelmiş ve toplumun organik yapısıyla bağlantısı kalmamıştır (Huizinga, 2006: 247) ama spor gibi dinle geçmişten gelen bağları olan müzik, dans, masal (öyküleme olarak reklamdan sinemaya kadar) benzeri tüm popüler kültür alanları yeni kutsallar üretir. Modern sekülerizm çağıyla din, hayattan uzaklaşır ve postmodern sekülerizmle dünyevi olan kutsallaşıp, dinleşir (Gellner'den akt. Kaplan, 2004). Bu nedenle Samuel Weber gibi birçok isim, duygu, haz ve arzu ile bilinçaltına dönük kültür endüstrisinin kutsallık üretimine dikkat çeker. Modadaki gibi gruba yoğun aidiyet duygusu verirler. Televizyon, hayatın anlamına, doğru ve yanlışlara dair inanç birliği oluşturması; müzik, sinema ve spor yıldızlarının zamanın aziz ve ermişleri olması, ikonalarının (poster, figür vs.) yayılımı, hayranlık kültü, zengin ve fakiri yüzeyde eşitleyip, kazanma ve başarı ile temsili tatmin sağlamasıyla dinin yeni rakipleridir. Üstelik din gibi hem sisteme payanda olabilir hem de halkı sokakta tutarak ya da sokağa dökerek muhalif olabilirler.

¹¹ Geçmiş kullanımı döngüsel olduğundan hızla unutulur. Örneğin 1968'deki bir filmin afişinin bina yıkım topu, Levis'in Hindistan ajansınca 2007'deki 'cling fits' reklam kampanyasında, o da 2013'te Miley Cyrus'un *hit* video klipinde orijinalmiş gibi yeniden çıkar. Tangodan filmlere, tutulan her şeyin temalı ürünleri yapılır ve diğer alanlarda da bu popülerlikten yararlanılır.

C. Türk Popüler Kültürü

1. Türk Popüler Kültürünün Kökenleri ve Gelişimi

Türk popüler kültürünün başlangıcını, Osmanlı kent yaşamına çeken Öztürk, yaptığı literatür taramasında genelde 20. yüzyıl ortasına referans verildiğini not eder. Medyaya merkezi bir rol veren Murat Belge'ye göre, 'geç kapitalistleşen Türkiye' bu sürece 20. yüzyılın ortalarına doğru girmiştir. Tolga ve Derya Tellan 20. yüzyılın son çeyreğinde biçimlendiğini; Ünsal Oskay ise, popüler kültürün "1950'lerin ve 1960'ların dönüşümleri ile" başladığını savunur. Meral Özbek de, 'ilk popüler ürün'ün, 1960'larda ortaya çıkan arabesk olduğunu iddia eder (Öztürk, 2008: 27).

Ancak popüler kültür baskın ve homojenleştirici olsa da toplumların asırlar boyu oluşan kültürleriyle beslendiğinden, onlarla sürekli bir ilişkidir. Milletlerin ortak yaşam deneyimlerinden, oluşturdıkları kurumlardan, eserlerden ve bir bütün olarak maddi ve manevi değerlerinin toplamından oluşan bir milli kültürleri olduğu genel kabul gören bir görüştür. Milli kültür kavramı bir yanıyla indirgeme ya da genelleme olmasıyla sorunlu olsa da, inceleme açısından işlevseldir. Toplumların gündelik yaşamının üzerine kurulduğu karmaşık temel olmasıyla da popüler kültürle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle kısaca Türkiye açısından bu kökenlere bakılabilir.

Hollywood'un kurucularından olan ünlü yönetmen Cecil B. DeMille, 1931'de İstanbul'da seyrettiği Karagöz hakkında "Sinema galiba sizin Karagöz'den doğmuş" der (Gökmen, 1989: 54). Öztürk (2008: 28) de arabesk bağlamında, popüler müziğin kaynaklarına dair ozanlık geleneği ve 'âşık tarzı'na dikkat çeker. Doğal olarak bunlara edebiyatı da eklersek, bu üç alan, yani sinema, müzik ve edebiyat, popüler kültürün öne çıkan alanlarıdır. Dolayısıyla Öztürk'ün de savunduğu gibi Türk popüler kültürünün tarihini, televizyon gibi araçlar dışında oldukça eskilere götürebiliriz.

Yüzyıllarca dünya siyasetinin önemli figürlerinden olmuş bir imparatorluk olarak Osmanlı kültürünün kökenlerinde, bir Türkmen aşireti olmasıyla Orta Asya Bozkır kültürü yer alır. Bu kültür de genelde at, kadın ve savaşçılıkla betimlenir. Dili Altay dillerinden Türkçe ve dini de bir tür panteizmdir. Ama göç yolları boyu konaklayıp, yaşadığı coğrafyanın etkileri görülür. Anadolu'ya gelişle, Mezopotamya Kültürü ve burada yaşayan Ermeni, Rum, Kürt ve Süryanîlerin kültürü ile etkileşimler olur.

Yerini aldığı Bizans'ın hâkim kültürü dışında, İslamiyet'le birlikte zaman içinde Fars ve Arap kültürü de, giyimden dile, bu potada güçlü bir yer edinir. Genelde savaşçı bir

toplum denen Türklerin bu niteliğine İslamiyet'in Gaza anlayışı eklenir. Fars kültürü ise Farsça ile edebiyat dili olarak güçlü yer edinse de, bir Sünni-Alevi çatışmasının konusu da olur. Tasavvuf geleneği ise halkla saray arası köprü vazifesi görür.

Yaradılış, Ergenekon, Dede Korkut ve Köroğlu gibi destanlar, mit ve efsanelerle bir sözlü halk edebiyatı ve Osmanlıda gelişen Divan edebiyatı geleneği vardır. Kopuz ve bağlama gibi sazlarla gelişen bir halk müziği, tasavvuf geleneği içinde gelişen sufi müzik ve saray çevresinden gelişme klasik Türk müziği de günümüz müziğinin altyapısını oluştururlar. Karagöz-Hacivat, meddah ve Ortaoyunu, gösteri sanatları olarak öne çıkar. Ayrıca Ramazan eğlenceleri ve zenne de önemlidir.

Öztürk'e göre, eğlendirme, bilgi ve haber yayma gibi işlevleri gören halk öyküleri kentte yazılı hale gelerek ilk "popüler" eserler olur. Ozanlık geleneğinin yerini alarak 16. yüzyıldan itibaren kentte üretilen, ama kıra ve saraya da yayılan 'âşık tarzı' da popüler kültür özelliklerini taşıyan zümreler üstü bir sanattır (Öztürk, 2008: 45, 50).

18. yüzyılla birlikte duraklama ve gerileme başlayan Osmanlı'da Batılılaşma eğilimi görülür. Artan borçlar ve derinleşen sorunlar karşısında dine dayalı İslamcılık, millete dayalı Türkçülük ve birleştirici olmaya çalışan Osmanlıcılık gibi düşünceler öne sürülmüş ve kısmen yaygınlaşmışlardır. 19. yüzyıldan itibaren ulema, İslâm'ın artık yalnız bir din değil, bir kültür bütünü olduğu konusunda fikirler yaymaya başlar (Mardin, 2006: 132). Ancak hâkim olan, Batının bilim ve değerleri temelinde laik bir Cumhuriyet'in kurulmasıyla hedefe ulaşan Batılılaşma düşüncesidir.

Önce, Batının teknik üstünlüklerine bağlı süregiden yenilgiler neticesinde Osmanlı kurumları Batılılaştırılmaya çalışılmış; kılık kıyafetten eğitim ve kanunlara, önemli değişimler görülmüştür. Yüzyıllardır süre gelen muzaffer ve kibirli üstünlük anlayışı ağır bir travma geçirerek önce Batı hayranlığına ve giderek bir aşağılık kompleksine savrulur. Roman, gazetecilik, Batı müziği, resim ve diğer çağdaş Batı sanatları da hızla yayılır. Fransız kültürü ve dilinin yoğun etkileri görülür. Ancak bunların tümüne karşı, dönemler halinde yükselip alçalan tepkiler de sürekli mevcuttur.

Dünya Savaşı, işgal ve büyük acıların yaşandığı kargaşa dönemi sonrası Kurtuluş Savaşı ile kurulan Cumhuriyet, siyasi yönetimine uygun yeni toplum inşasına girişir. Milli kültür, milli tarih yaklaşımıyla Orta Asya'dan günümüze uzanan yeni tarih bilinci oluşturulur. Dil devrimi, laiklik ve tebaadan vatandaş olmaya geçiş, zorlu ve sancılı bir süreç olur. Saltanattan tarikatlara, dilden eski kıyafetlere kadar önceye ait her

şeyin yanı sıra, “işbirlikçi” azınlıklar, yani Ermeniler ve “ilkel” Kürtler, “hain” Araplar ve 1930 ve 40’larda ekonomiye hâkim Yahudiler, dönemin öne çıkan “ötekileri”dir.

Ülke genelinde ataerkil, gelenek, göreneklerine, örf ve adetlerine bağlı geniş ailelerin olduğu köy yaşamı yaygındır. Tanrı, padişah ve evde de baba otoritesi ve tebaa anlayışı, padişahın yerine devletin geçirilmesiyle devam eder. Değişen ekonomik şartlar ve daha iyi bir hayat umuduyla kente göçle birlikte, köy ve kent değerleri, düşünce ve yaşamı arasında bocalayan geniş kitleler görülür. Hızla değişen dünyaya eklenmeye ve kendine özsaygısını yeniden kazanmaya çalışan yeni Türkiye’nin kafası da karışıktır. Bir yandan ağılık, gelenekler, gerici düşünceler “kötü” olmayı sürdürür ama bir yandan da Arapların yerini Ruslar ve komünistler, Batılı kapitalistler, yeni zenginler ve onların yozlaştırıcı kötü ahlakı alır.

1980’lerde tüm dünya gibi Türkiye’de de hızlı bir özelleştirme dalgası görülür. Kamuya ait kuruluşlar, zarar ettikleri gerekçesiyle çok düşük bedellerle, üstelik çoğu zaman tekelleşme ve haksız zenginleştirmelere yol açarak özelleştirilir. Çoğulculuğa hizmet edeceği düşünülen özel televizyon ve radyoların, aslında homojenleşmeye yol açtığı kısa sürede fark edilir. Kültür Endüstrisinde popülerleştirilen metalaşmış ürünler, zihniyetçe tek tipleşmiş üretim, yayın ve dağıtım (reklam, yapım, halkla ilişkiler, medya satın alma ve gösterim kanalları) zincirlerinde oluşur.

80 sonrası Batılılaşma kavramının yerini küreselleşme alır. Batı değerleri temelinde bir evrensel devlet düşüncesi dile getirilir. Buna karşın postmodern denen ortamla artan mikro milliyetçilikler, yükselen insan hakları mücadeleleri, devlet otoritesine karşı artan hoşnutsuzluklar yeni çatışmaları doğurur. Bir diğer çatışma kaynağı da sosyal, siyasal ve ekonomik karışıklıklarla yaşanan değer bunalımları neticesi giderek görünür hale gelen dinci düşünce ve buna karşıt sert tepkilerdir.

2. Türk Popüler Kültürü Ürünleri

a. Modadan Mizaha Türkiye’de Gündelik Hayat

Belge (1983: 836), günlük hayatı üç farklı ama ilişkili düzeyde tanımlar. Günlük hayat, toplum hayatında ekonomik, politik, ideolojik olayların hepsi soyutlandığında geriye kalandır. Ancak, zihni bir soyutlama olduğundan, gerçekte bunlarca kısıtlanır ve müdahalelere uğrar. İkinci olarak günlük hayat, bireylerin kendi eğilim ve kararları uyarınca girdikleri eylemler toplamı olarak kamusalda farklı *özel hayat* alanıdır. Bir başka açıdan ise, ekonomik, politik, ideolojik, kültürel vb. alanların soyut olarak

tanımladığı kavram ve nesnelerin (konut, beslenme, giyim, ulaşım, sanat, elektrik, eğitim, park ve plajlar vs.) genel durumu, niteliği ve yaşanma tarzının, insanlarca somut düzeydeki algılanışı ve yaşanışı olan bir “ihtiyaçlar kümesidir.”

Çavdar’a (1983) göre Osmanlı’dan Cumhuriyet’e durağan bir sosyal ve ekonomik yapı ile neredeyse hiç sanayisi ve fiziki-sosyal altyapısı olmayan bir ülke miras kalır. Kentle kırsal arasındaki yaşayış her bakımdan yapısal olarak farklı ve birbirinden izoledir. Nüfusu 1 milyonu aşan İstanbul ve 200 bine yaklaşan İzmir dışında başlıca kentlerin nüfusları bile 40-80 bin arasındadır. Konutlar çoğunlukla ahşaptır ve elektrikle toplu ulaşım neredeyse hiç yoktur. Kentlerde yaşayan nüfus dört gruba ayrılabilir:

Zadegân Grubu: Osmanlı sarayından türeme, üretken olmayan, memuriyet, miras veya iktidarla ilişkileri sayesinde nüfuz ticaretiyle geçinen ve giderek fakirleşenler.

Tüccarlar Grubu: Levantenler, azınlıklar ve biraz da Türk tüccarlardan (1914 sonrası İttihat ve Terakki’nin çabalarıyla) oluşan, dışa bağımlı ticaret burjuvazisi.

Küçük üretici ve Esnaflar: Kaldırılan gedik ve lonca sistemi kalıntısı yapıyı sürdüren, kaderci, muhafazakâr ve hatta tutucu kesimler.

Yoksullar: Kentli nüfusun çoğunluğunu oluşturan, bilinç düzeyi düşük, örgütsüz ve düşük ücretli işçiler ve gündelik çalışanlar.

Kırsal nüfus ise yoksul tarım emekçilerinin sırtından ve tefecilikten geçinen büyük toprak sahipleri ve onları destekleyen kendi toprağına sahip orta boy çiftçilerin sürdürdüğü feodal yapı hâkimdir.

Tüm ülkede ataerkil geniş aileler çoğunlukta olsa da hızlı bir çözülme ve yozlaşma da görülmektedir. Önce bürokrat ailelerde görülen çekirdek aile tipi de yayılmaya başlamıştır ve tarımda kapitalistleşmeyle birlikte 1950’lerde kırsala da yayılır. Ayrıca Osmanlı’da çağdaşlaşma yanında, savaşlarla azalan erkek işgücünün ikamesi çabası da, özellikle İttihat ve Terakki’nin çabalarıyla kadınların toplumsal hayata daha çok katılımı sonucunu doğurmuştur.

Belge’ye (1983: 839, 845) göre Osmanlı’nın ve ilk dönem Cumhuriyet’in günlük hayatının temel karakteristikleri, gelenek ve göreneklere uygunluk, kanaatkârlık, durağanlık, süreklilik ve tekrarlarla döngüsellik (kozmetik düzene bağlı hasat şenlikleri, bayramlar) ve tüketimin bir değer değil zorunluluk olarak kavranmasıdır. Öte yandan azınlıkların varlığı ve yaşayışları ile el sanatları, mimari, yemek kültürü vb. alanlarla

Batıyla paylaşılan bir ortak kültür alanı da Osmanlılık potasında kaynaşmıştır. Cumhuriyet devrimleri de saat, takvim, kılık kıyafet, hafta sonu tatili vb. gibi asıl olarak günlük hayat düzeyinde olduğundan 1934-1946 arası kentlerde Batılılaşma hızla yaygınlaşırken, kırsalla farklılık da fazlalaşır.

1946-1960 arası Batılılaşmada rol model olarak Amerika'nın ağırlığı giderek artar. Gramofon ve plaktan sonra radyo da, eğlence yerleri de yaygınlaşır ve eğlence anlayışı dönüşür. Karayollarına verilen ağırlık neticesi kırsaldaki yaşam dönüşüm geçirmeye başlar. 1950'ler kent yaşamına basın ve reklamlarla bir göz atarsak:

“Artık ev kadınlarının tabii bir ihtiyacı' haline gelen Hoover süpürgeleri “temizler, süpürür, döver”; ...Tekel'in piyasaya sürdüğü “cidden nefis” Ankara Purosunu tütürür; ...“orta şarkın yegâne Amerikan usulü kuru temizleme ve boya fabrikası” Ekspres, bizzat evimizden eşyaları alır, temizler ve iade eder” (Dilmener, 2014: 31).

II. Dünya Savaşı'nın yarattığı karaborsa koşulları ve Varlık Vergisi Kanunu sayesinde Anadolu kökenli tüccar ve esnaf sınıfından gelme, düşük eğitilmiş “yeni zenginler” türer (Bali, 2002: 24). “Hacı Ağa” tiptemesiyle karikatürlerden filmlere kadar tüm Türk mizahına malzeme olan bu yeni zenginler, 1980'li yılların “zonta ve magandalarının” da bir öncüsüdür. Çünkü Metin Üstündağ'a göre sonradan sıradan fakir insanların üstünde kalan bu kelimeler, aslında kültür karmaşası içinde kalmış, özellikle Özal döneminin ne oldum delisi olmuş, maddi ve manevi olarak dengesi şişmiş insanlarını anlatır (aktaran Bali, 2002: 322).

Kısacası Cumhuriyet'in ilk kırk, elli yılını Ali Akay'dan alıntıyla şöyle özetleyebiliriz:

1960-70'li yıllara kadar Türkiye'nin siyasî ve kültürel modelini tayin eden, Ankaralı bürokrat ve İstanbullu, İzmirli esnaf (burjuvazi) idi. Radyonun, gazetelerin vermiş olduğu dil (kitle iletişim araçlarının göstergeleri), yaşam tarzı; Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki modeller üzerine kuruluydu. Hükümetler de (özellikle Atatürk ve sonrasında İnönü dönemi) bu paralelde bir batılılaşma eğilimine sahipti. Halkevlerinde halka 'görgü kuralları' öğretiliyordu. Norbert Elias'ın Uygarlaşma Süreci adlı kitabında anlattığı "tepeden inme uygarlaşma" modeli, Türkiye'de neredeyse aynen uygulanmıştır (Akay, 2002: 50).

Fakat elitlerin dayattığı yüksek kültür ve uygulanan model halka çok yabancı olduğundan, Akay'a göre popüler kültür bunlara “karşı çıkmaya başlamıştır ve bu aynı zamanda modernizmin krizi olarak da okunabilir.” 1960'ların sonundan itibaren giderek daha fazla Batıdan beslenen bu popüler kültürde, İtalyan fotoromanlarından Türkçeleştirilmiş romanlar, Yelpaze, Ses, Hayat gibi artist yarışmalarını, müzik ve film listelerini, yıldız sistemini, aşk ve cinayet hikâyelerini, kısacası tüm popüler kültürü inşa eden dergiler, Hollywood uyarlamaları vs. vardır (Akay, 2002: 168).

1970'lerde Kıbrıs olayları, silah ambargosu, öğrenci hareketleri vs. ile hızla gerilen ABD ilişkileri, İran'daki Humeyni devrimi, SSCB'nin Afganistan işgali, İsrail'in güvenliği, İran-Irak savaşı gibi olaylar neticesi ve 1980 darbesindeki işbirliği ile hızla bir stratejik ortaklığa dönüşmüştür. 60'lardan sonra giderek yükselen toplumcu anlayış, eşitlik, özgürlük ve bağımsızlık düşünceleri de yerini bireyciliğe bırakır.

1970'lerde İspanyol paçalar, dar gömlekler ama en çok da Amerikan pazarlarından alınma kot pantolonlar, solcu-sağcı fark etmeden gençlerin üzerindedir ve illa ki Levi's markadır. 1980'lerdeyse ithal serbestisiyle birlikte 'Uvvah uvvah muck muck Lee Cooper' reklamı ve sloganı etkisiyle de bir çılgınlık boyutunu alır. Ardından da yerli rakibi Sabancı'nın "Bossa Indigo Jean kumaş" reklamları gelir. Kot pantolon öncesinde de yaygındır ama ceketleri, gömlekleri, üzerine yapıştırılan çıkartmaları, taşlanmış, şalvarı, yarım şalvarı ile artık önlenemez bir yükseliştedir.

1980'lerdeyse rengârenk kıyafetler, özellikle fosforlu yeşil ve pembeler, dev vatıklar, bel çantaları, yüksek bel pantolonlar, sloganlı tişörtler, taytlar, kabarık saçlar, meç, perma, röfle ve sarı boya, kafa bantları ve bandanalar, her yere, her kıyafete takılan binbir çeşit rozetler modadır. Ama dikkati çeken, Converse, Puma, Adidas ve Air Jordan basketbol ayakkabıları, Tom Cruise'un Top Gun ve Cocktail filmlerinin Ray Ban gözlükleri, deri ceketleri ve bahsedilen kotlarda olduğu gibi markacılık devriyle tüketim toplumunun ve Amerika etkisinin yerleşmesidir.

Özal, başta kendisine pek sıcak bakmayan Darbecilerle hızla uyum sağlayarak garip bir ucube halindeki arabesk kültürünün, kabul gören ve baskın bir değer haline gelmesini sağlar. Özal'ın ithalatı serbest bırakmasıyla, piyasanın en popüler malları Çikita muz, Marlboro sigarası ve JB viski olur. Böylece yıllarca "Takunyacılar" diye anılan grupta yer alan Özal'ın serbest piyasa ekonomisi ile gündelik hayatta hızla bir ithal mal bolluğu ve serbestleşme yaşanır. Ancak bu mallara ulaşabilenler, sonraları ayyuka çıktığından üstü örtülemeyen hayali ihracatçılar, naylon faturacılar, Özal'ın prensleri, hızla serpilen mafya, kıymeti kendinden menkul şarkıcılar, "sanatçılar" ve "işini bilen memurlar" olur. Üst kesimler ve yeni bir orta sınıf da hızla zenginleşirken, yüksek enflasyon rakamlarıyla dar gelirliyle aralarındaki gelir uçurumu artar.

En kıymetli şey artık para olduğundan, en "iş bitiriciler" olan para sahipleri de en popüler figürler ve rol modeller olur. 1960 ve 70'lerde Yeşilçamın en popüler kötü adamlarından olan işadamı, patron ve ağa tiplmesi, Özal'lı yıllarda hızla dönüşür.

Darbeyle birlikte ne sendika, ne muhalefet, ne ciddi bir basın, ne de muhalif sanat kaldığından, işçi hak ve ücretleri kötüye gitse de patronların imajı zirvededir. Zengin patronlara fahri doktora unvanları verilip, medyada sıcak ve sevimli tanıtımlarla desteklenerek “merhametsiz komprador patron” imajından saygın işadamlarına geçilir (Bali, 2002: 37). Onlar da, siyasetin desteğiyle hızla artan zenginliklerini saklamak bir yana halkın gözüne sokarak, gazetelerde keyifle anlatarak yaşarlar.

Amerikan malları dışında kapitalizmin ve tüketim toplumu oluşun bir göstergesi de, 80 ortaları başlayıp 1990’larda da süren reklamcılığın yükselişinin, ABD şirketleri ortaklığı veya sahipliğinde olmasıdır (Bali, 2002: 31). Böylece Amerikan görsel anlatı kodları ve estetiği yerleştirilip, rol modeller sunulur; mizanpajdan, TV programlarına yeni bir medya da, reklam çevresinde inşa edilir. 80 darbecilerinin uyguladığı sansür ve gazetelerin otosansürüyle “ciddi” basını kaplayan magazinleşme de kanıksanır.

1980’lerde gazete patronları da artık işadamları olmaya, gazeteleri kamu hizmeti yerine bir ticarethane mantığıyla yönetmeye başlarlar. Siyaset, gazete patronları ve reklamcılarla birlikte şekillendirilmeye çalışılır. Alınan açık ve örtülü devlet teşvikleri ile 1990 başları, kent merkezinden ve insanlardan uzak İkitelli’de yaptırılan plazalara taşınan gazetelerdeki zihniyet dönüşümü de yeni bir aşamaya geçer.

Hürriyet, çok okunsa da bu dönüşümün bayraktarı ve simgesi Sabah gazetesi olur. Ama Cumhuriyet ve Milliyet’in “ağır”, Hürriyet ve Sabah’ın fazla “hafif” geldiği kentli profesyoneller ve üniversiteli gençler için önce Yeni Yüzyıl, sonra Radikal piyasaya sürülür. Çünkü reklamcıların asıl hedef kitlesi, alım gücü yüksek olan bu kesimlerdir. Yurtiçi ve dışında gezen, giyim-kuşamına, yediği, içtiğine özen gösteren, sinema ve festivalleri, çok satan kitapları takip etmesiyle kültürel tüketimi yüksek, kadın, çevre ve kent sorunlarıyla ilgili, bazen “light” solcu diye tanımlanan insanlardan oluşurlar.

Gazeteler, tüketim toplumunun önde gelen vitrini ve reklama bağımlılıklarıyla güçlü savunucularıdır. 1980’lerden 90’lara geçerken Türkiye’deki zihniyet değişimi basın üzerinden ama haber dışı bir olguyla da takip edilebilir. 1980’lerde oldukça yaygın olan kupon biriktirme, genelde ansiklopedi, klasik romanlar ve Kuran verilmesi gibi promosyonları içerirken, 90’larda arabalar, buzdolapları, her tür elektrikli ve elektronik ürün, makarna, tabak, çanak ve hatta mezar yeri vermeye kadar gider. 1999’da Star gazetesinin tutundurma kampanyasıysa haber veya yazarlarla değil, verilen Pringles cipsleriyle yapılarak bir günde yok satıp, bir efsaneye dönüşür.

Altyapısı Aktüel ve Tempo gibi dergilerce oluşturulmuş kitleye yaşam tarzı satışı yapan yeni dergiler de hızla çoğalır. Emre Aköz, Seda Kaya Güler vb., yönettikleri erkek ve kadın dergileriyle, kitleye hitap eden gazetelerin tam başaramadığı yabancı kaynaklı popüler kültürü ve tüketim toplumu hedefini daha yoğunlaştırılmış şekilde okuyucularına sunarlar. Böylece erkeğinizi/kadınınızı baştan çıkarmanın, tatmin etmenin, kıskandırmanın, 5 ya da 10 yolu, genç oğlan ve kızların popüler sohbet konuları arasında üst sıralara tırmanıp, orada yerleşir. İnsan psikolojisinden, dünya klasiklerine, en uygun hediyeden en uygun seks pozisyonuna kadar her şeyin bir testi ve 10 maddede öğrenilebilecek bir kısa yolu olduğunu öğreniriz.

1980'lerde İngilizce, iş dünyasının olmazsa olmazları arasına girer ama yalnız orada kalmaz ve gündelik yaşamın da parçası olmaya başlar. Mekân isimleri, reklamlar ve köşe yazarlarınca kullanılan İngilizce yamalı Türkçe topluma da yayılır. 1990 sonları yapılan "Abe yes, Abe no" gibi şarkılardan, 2000'lerde artık Eurovision'a doğrudan İngilizce şarkıyla katılmaya geçilir. İngilizcenin yanı sıra, Anadolu'dan gelen "zonta, maganda, kıro" diye tanımlananların dilinin dalga geçerek taklidi de dile yerleşir.

Zenginliklerini kültürel sermayeyle besleyen Cumhuriyetin ve DP iktidarının "eski zenginleri" Anadolu'dan gelen yeni "görgüsüz" zenginlerden kendilerini ayırt ederek bir "Beyaz Türk" hegemonyası yerleştirmeye çalışırlar. Basının desteklediği halkla ilişkiler çabalarıyla toplumun yeni entelektüelleri olarak konumlanırlar (Bali, 2002: 55). Ancak yükselen muhafazakâr taşra zenginliği kısa sürede hegemonyayı yerle bir eder. Dalga dalga gelen fakir ve işsiz güçsüzleri de "Beyaz Türkler" in isyanlarına karşın yalnız İstanbul'un değil bütün büyükşehirlerin hâkim kalabalığı olurlar.

Sosyal imkânlarının fazlalığıyla bir "yaşam tarzı" olarak sunulan güvenli siteler, üst düzey seçkinlerin bu Anadolu "görgüsüz" yeni zenginler dalgasından kaçış yerleri olur. Ama orta sınıf da takiptedir ve toplu konut projelerinin kanunlarla desteklenerek hızlı artışıyla birlikte uydu kentlerdeki apartman dairelerinde yaşama geçişler başlar. Tüm Türkiye'de eski kent merkezleri yerine Yeni Adana, Yeni Antep gibi apartman bloklarıyla oluşan yeni merkezler kurulur. Mersin'de Türkiye'nin en yüksek gökdeleni yapılırken, 2000'lerde İstanbul'un Levent-Maslak civarı gökdelenler bölgesine döner.

1990 sonları cep telefonları hızla yaygınlaşır. Ardından DVD oynatıcılar bir endüstri standardı kabul edilerek ev sineması kavramı doğar. 2000'lere doğru yaygınlaşmaya başlayan bir diğer teknolojiyse dijital kameralardır. 2000'lerde her yere yayılan cep

telefonlarına da kısa sürede giren dijital kameralar, habercilikten günlük yaşama, önemli değişimler yaratır. 1990'larda yaygınlaşmaya başlayan İnternet, 2000'lerde artık milyarlarca insan tarafından kullanılan bir yaşamın olmazsa olmazı haline gelir.

Türkiye için 1990'lar ve 2000'ler, yeni orta sınıfların, düzenli bir maaşa bağlı geliriyle temel ihtiyaçlarını giderdikten sonra, kalan küçük kısmıyla çoğunlukla taksitli ve kredili alışveriş yapan, ne tam fakir ne de zengin olan ama üst tabakanın nakit aldığını borçla alıp, onlarla tüketimde eşitlenmeye çalışanların dönemidir. Onlar, simgesel değerli konumsal malları tüketerek kendini farklı, ayrıcalıklı hisseder, statü kazanır. Bilinçlerini ya hâkim sınıftan ödünç alır ya da kendi farklılıklarının her tür hayali işaretine tapınmasıyla moda, yerelcilik, dil, dinsel ve mitik akımlar peşinde koşarlar (Harvey, 2010: 381). Bu yüzden medyanın, magazin pompaladığı asıl paralı "Beyaz Türklerin" yaşamlarını taklit etmeye çalışırken *helak* olup, kredi kartı borçları patlaması yaşanır ve nihayet zorunlu yasal düzenlemeler getirilir.

90'larda reklam ajanslarında verilen brieflerde "Beyaz Türkler" hedef alınır. Halkın büyük çoğunluğunun onlardan olup olmamasının bir önemi yoktur çünkü özendikleri onlardır. Garanti Bankası'nın Su Satan Çocuk gibi yurt dışından "esinlenen" veya yerli oryantalizmiyle "Tık Tık Eyi Günler" diyen reklam kampanyalarından "Özgür Kız"a geliriz. Turkcell reklamlarında "Özgür kız", dağ, tepe Anadolu'yu dolaşır ve bu hoş bir fantezi olarak büyük ilgi çeker ama çok eleştiri de alır. Çünkü Batman'da kadın intiharları, çocuk gelinler ve kadınların ezilmesi, tecavüze uğrayıp, öldürülmesi gibi toplumun başka bir gerçekliği ortadadır. Ama diğer bir gerçeklik de, bu reklamın, kadının Türkiye'deki hali üzerine tartışmayı sağlaması gibi popüler kültür ürünlerinin bazen sosyal meseleleri de sulandırarak da olsa gündeme getirmesidir.

Amaç, önce ürün satışı veya marka imajı kurmaktır ama istemeden de olsa önemli etkileri olur. Rigel'e (1995: 214) göre TV izleyicisi modeli çekici bulur veya onlar gibi olmak isterse onu kendi kimliği olarak yaşamına monte eder. Zaten Nil Karaibrahimgil de ardından şarkıcılık kariyeriyle büyük bir genç hayran kitlesi edinir ve özellikle genç kadınlara "çocuk da yaparım kariyer de", "tek taşıma kendim alırım" vb. mesajlarla rol model olur. Akademisyeni, politikacısı söylediğinde ilgilenilmeyen gerçekler, popüler kültür biçimini aldığı anda sulandırılarak da olsa tartışılmaya başlar.

Medya, topçu-popçu tayfasıyla, Türkiye güzelleriyle yatan arabeskçi "kırolarla", devlet desteğiyle dokunulmaz olan karanlık mafya tipleriyle "değerli" rol modellerini

sunmuştur. Türkçeyi doğru dürüst kullanamayan ama ne hikmetse gençliğin talebi olan yeni yazarlarıyla bu Amerikan özentiliği özgürlük olur. Rolling Stones, Billboard gibi dergiler de bu havaya kanıp, pazardan pay alma sevdasıyla Türkiye piyasasına girer ama bu kitlenin pek de öyle matah bir pazar oluşturmadığını batarak öğrenirler.

Türkiye'nin, Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gibi zengin mizah geleneği vardır ama Batılılaşma dalgaları ve bunları çağdışı bulan Namık Kemal, Ahmet Rasim gibilerle tiyatro karşısında kaybolup giderler (Cantek, 1998). Yine de daha 1900 başlarından itibaren çıkan mizah dergileri (Hâyâl-i Cedîd, Akbaba, Marko Paşa vb.) ve Aziz Nesin, Rifat Ilgaz gibi yazarlarla oldukça zengin bir modern mizah kültürü de oluşur.

Kapitalizm'in ve Özal'ın yeni Türkiye'sinin traji-komik ortamında Oğuz Aral'ın kurduğu Gırgır dergisi, bir dönem 300 bini aşan tirajıyla dünyanın ilk üç mizah dergisi arasına girdiği gibi, Türkiye'de 80'li yıllardan başlayarak yeni bir mizahçılar kuşağına okul da olur. Karikatür ve mizah dünyasında, Gırgır, Çarşaf, Fırt ve Avni'den sonra Leman, Penguen, Uykusuz da gençler arasında büyük ilgi görür. Buralardan yetişen mizahçılar televizyon ve sinemayı besler. Bütün gösterileri kapalı gişe oynayan, oynadığı ve yönettiği filmler büyük gişe başarısı kazanan, Türkiye'nin en popüler reklamlarında oynayan Cem Yılmaz, bir popüler kültür ikonu haline gelir.

Ama en çok ilgi gören, topçular ve popçulardır. Kapitalizm ve medya yayınlarıyla amatör ruhunu hızla kaybeden futbol, holdingleşen kulüpleri, umut dünyasının yasal kumarla kesiştiği yerde duran Spor Toto, Spor Loto, İddia gibi "oyunlarıyla" koca bir endüstri olur. Topçular, yetenekleriyle dünyanın en kısa sürede aşırı zenginleşen insanları olurken, bu oyunlarla da aynı "imkân" yeteneğe gerek olmadan seyirciye sunulur. "İnsanların futbol karşılaşmalarına duydukları ilgi, en önemli sosyal, siyasal ve ekonomik sorunların önüne geçebilmektedir" (Şentürk, 2007: 35). Ama zaten topçu ve popçu popüler şahsiyetler, modadan siyasete her konuda "derin" bilgi ve yorumlarını kitleyle paylaşırlar. O yüzden okuma ve araştırma "out" ve gereksizdir.

Perihan Mağden'e (2014) göre, 90'lar ve 2000'lerin ilk yılları boyu İbrahim Tatlıses ve Hülya Avşar'ın öncü kuvvetleri olduğu, bu popüler magazin figürleri, "bizi hadsizliğe, densizliğe, hedef şaşırtmacılığa, karartmacılığa, bugün gördüğümüz bütün bu araçlara bizi alıştırmışlardır."

2000'lerde dünyayı yöneten G8 hegemonyasına ve küreselleşmeye karşıtlık da yükselir. Gelir eşitsizliğinin, şirketler iktidarının, işçi, emekçi, memur, esnaf fark

gözetmeden insanı ezen yırtıcı kapitalizmin gerçek yüzünün giderek görüldüğü ve halkların sesini yükselttiği bir dönem açılır. Ama bu dönem, 11 Eylül Dünya Ticaret Merkezi saldırısını ve terör olaylarını gerekçe gösteren kapitalist sistemin karşı tepkisiyle, hızla bireysel özgürlüklerin kısıtlanması ve baskının artışına sahne olur.

80'lerde Atari, 90'larda Tetris'in kasıp kavurduğu oyun piyasası 2000'lerde oyun konsollarıyla yeni bir döneme girer. 90 sonları popüler kültürün önemli ikonlarından biri olan Pikaçu'lu Pokemon ise çocuk ölümlerine de yol açmasıyla kısa sürer. Fakat dev bir endüstri haline gelen oyuncak sektörü, Pokemon'u, süper kahramanları ve hatta deli dana hastalığına nazire yapan oyuncaklarıyla büyümeye devam eder.

Türkiye'de yükselen popüler bir olgu da dindir. MSP'den Refah ve Fazilet Partisine oradan AKP'ye, siyasal karşılığı da görülür. Toplumdaki muhafazakârlaşma eğilimi siyaset kadar açık bulunmayıp tartışılrsa da, sosyolog Göle (2014) gibi isimlere göre İslamcılık, yükselen bir toplumsal harekettir. 1994'te büyükşehirlerde belediyeleri kazanan Refah Partisi ve sonra AKP ile dini söylemler ve İslam'ın, gündelik hayatta popülaritesi de artar. Ama muhafazakârlaşmanın, modernleşme, sekülerleşme ve kapitalizmin getirdiği değer bunalımı ve tatminsizlikler kadar, dinlerin, kapitalizm, tüketim kültürü ve küreselleşme koşullarına uyum sağlayarak "modernleşmelerine" bağlanması da (Perşembe, 2003:173) popüler kültür açısından önemlidir.

b. Popüler Türk Müziği

Popüler kültürün en uzun soluklu ve en önemli parçalarından biri popüler müziktir. Wicke'ye (2006: 15-27, 155) göre eskiden belli yer, zaman ve koşullara (dinsel, zirai, sanatsal) bağlı olarak topluca üretilip tüketilen dans ve müzik, hayatın her an ve konumuna hazla eşlik etmeye başlayarak bireysel ve popüler olur. Sansasyonel, şov nitelikli, hazcı, neşeli karakteri ve sanayileşmeye uygun hızlı ritmi, litografla nota basımı tekniği, ritim ve melodinin ayrılması ve moda enstrümanlar, müziğin mekanik olarak kaydı, iyi para kazanma yolu olması ve burjuvaların aristokrasiyi, halkın onları taklidiyle hızla yayılıp, estetik eleştirileri alt eder. Plak endüstrisinin çok önemli bir rol oynayarak yayılmasını sağladığı ilk popüler müzik türü, yüksek kültür içerisinde sayılan caz olur. 2.Dünya savaşı ertesiyse Amerikan ağırlıklı bir popüler müzik, paranın ve medyanın gücüyle dünyaya yayılarak başat hale gelir.

Popüler kültür, kitle toplumu, küreselleşme ve Amerikan hegemonyası bağlamında ele alındığından genelde kitle iletişim araçlarıyla ilişkili düşünülür. Bu nedenle, daha önce bahsedildiği gibi bir başlangıç noktası sorunu ortaya çıkar.

Öztürk (2008: 50), Türk popüler müziğinin ilk örneği olarak, 16. yüzyıldan itibaren kentte üretilen ama kıra ve saraya da yayılan; melezlik, gerilim, hegemonya, uymazcılık, müphemlik, denetim ve çelişki gibi popüler kültür özelliklerini taşıyan zümreler üstü bir sanat olarak ozanlık geleneğinin yerini alan “âşık tarzı”nı verir.

Dilmener (2014: 21), 1826’da II. Mahmut tarafından kurdurulan “Muzika-yı Humayun”u, “ülkemiz pop müziğinin geriye doğru dayanabileceği en uç nokta” olarak anlatır. Murat Belge’ye göreyse Türkiye’de popüler sanatın ilk ürünleri kantolardır ve yeni şirketlerin daktilocu kızlarını, Şirket-i Hayriye vapurlarında artık yan yana, birbirine sürtünerek ilerleyen kadınlar ve erkekler arası erotizmi, kısacası günlük hayatın tüm yenilik ve değişimlerini aksettirirler (Belge, 1983: 861):

“Kanto, bir çeşit magazin gazetesi gibi, günü gününe, İstanbul halkının her an değişen hayatının şoklarını mizahileştirerek, kadın şarkıcı yoluyla cinselleştirerek işler. Dansa uyan hızlı tempo, Türkiye’nin ilk *şehirli* hafif müziğinin örneğidir.”

Bu sıralarda dünyada, yerel kültürlerden yayılan çeşitli müzik ve danslar kitlelere bir salgın gibi yayılır. 1905 yılında notası yayınlanan "El Choclo" ile Arjantin tangosunun en parlak dönemi başlar. 19. yüzyılda Afroamerikan dansları olarak çeşitli adlar altında tanınan danslardan biri de Çarlistondur ve 1920’lerde bir dalga gibi Amerika’dan tüm Avrupa’ya yayılır (Wicke, 2006: 121, 151).

Türkiye’de yönetici elitlerin düzenleyip, yaygınlaştırmaya çalıştığı Batı tarzı etkinlikler ve Cumhuriyet Baloları ile vals gibi salon dans ve müzikleri de bir ölçüde kentlerde popülerleşir. Özellikle, ülkemizde büyük bir popülerliğe ulaşan tangonun, Necip Celal, Fehmi Ege, İbrahim Özgür ve Seyyan Hanım gibi sanatçılarla yerleşerek, bir “Türkçe tango” alt türü oluşturduğu bile söylenebilir (Belge, 1983: 862).

Ancak müzik açısından Cumhuriyet’in en önemli hedefi, durağan, geçmişe ait ve uyuşturucu olarak görülen klasik Türk müziği yerine klasik Batı müziğinin popülerleştirilmesidir. Temelde, Eski Yunan ve kilise müziğine dayanan bu müzikte, 19. yüzyıl ortalarından itibaren yerel ve folklorik öğelere de yer vermeye başlanmış, bizde de başlangıçtan itibaren bu özelliğiyle halka sevdirmeye çalışılmıştır.

Tatar'a (2009: 61) göre müzik hep, dini, ideolojik, kültürel, felsefî yapılarda oluşmuş anlamların aracı diye görülür. Osmanlı ve Cumhuriyet'te müziğin bir modernleşme sorunu ve konusu olarak ele alınması da, "her şeyden önce müziğin 'dil veya söze tabi olması gereken bir şey' olarak anlaşılmasından kaynaklanmaktadır."

Bağımsız bir sanat kimliğine ancak Rönesans'la kavuşan müziğin, giderek çalgılara dayalı hale gelmesi ve bireyselleşmesiyle, kendiliğinden anlam kaynağı mı olduğu yoksa oluşmuş anlamların aracı mı olduğu daha çok tartışılmalı da konu çok eskidir. Çünkü hem Antik Yunan'da hem Ortaçağ'da yaygın olan anlayış müziğin dünyevi olana ve hazza yönlendirmekle tehlikeli, paganist ve kötücül olduğudur. Bu yüzden Eflatuncu ve Aristocu anlayışta siyasî kontrol mekanizmalarıyla sınırlandırılması gereken bir faaliyettir ve Augustine, Fârâbî, İbn Sînâ, Hegel ve Adorno gibi filozoflar da müziği, din, felsefî düşünce, ideoloji eleştirisi vb. tarafından kontrol altında tutulması gereken bir araç biçiminde ele alırlar (Tatar, 2009: 61). Önceden "söz'e tabi olan formlarla yetinen müzik, Batı ve İslâm dünyasında salt enstrümantal müzik olarak ancak 18. yüzyıl ve sonrasında kendi başına bir müzik formu hâline gelir. Fakat özellikle popüler müziğin "kötü aracı" rolü algısı ve jakobenlik hâkim kalır.

Örneğin 1990'larda Refah Partisi'nin büyükşehirleri ve iktidarı da almasıyla siyasal İslam'ın yükselişi üzerine klasik müzik, caz ve Goran Bregoviç çağdaşlığın simgesi olarak söz ve ideolojinin aracı olur. Güneri Cıvaoğlu, asker baskısıyla düşen Refah-Yol hükümetiyle Bregoviç konserini şöyle birleştirir (akt. Bali, 2002: 201):

"Cuma gecesi, İstanbul'u ayağa kaldıran konserinde, hem Refah-Yol'un defin müziğini... Hem de Kurtuluş'un ve laik hükümetlerin kutlama şölenini yapar gibiydi."

Aslında kentli, laik kesimlerin müziği, edebiyatı vs. bu aracı kılma durumları bir klasiktir. Eyvah, elden gidiyor diye koşulan klasik müzik konserleri, opera ve bale gösterileri kısa sürede eski hallerine terk edilir. Sanki bu kesimler için "gitmesek de görmesek de orada dursunlar" isteği daha baskındır. "Kaliteli ve çağdaş" müziği biz dinlemesek de dinleyenler vardır; lüks tüketimi biz yapamasak da bolca yapanlar vardır ve onlara bakarak, yutkunarak da olsa tatmin ve mutlu olmamız "gerekir". Zaten 1992'de Sabah'ın başındaki Zafer Mutlu, pahalı araba ve saatleri, *haute-couture*'ü, şık restoranları halka anlatan sayfalarıyla yaptığı hizmeti şöyle anlatır:

"On yıl önce böyle şeyleri koysanız insanlar dalga geçerlerdi. Şimdi insanlar okuyor. Çünkü özeniyor. O lokantada hiç yemeyecek olsa bile, öyle bir lokantanın var olduğunu en azından öğrenmek istiyor" (akt. Bali, 2002: 208).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise bu özenme ve tüketim kültürü henüz yerleşmediğinde tepki ve hoşgörüsüzlük daha fazladır. Devlet eliyle Batı müziği popülerleştirilmeye çalışılır ama halk gizlice geleneksel Türk musikisini ve komşu Arap ülkeleri radyolarını dinlemeye devam eder. Demokrat Parti iktidarıyla birlikte İslami düşünce üzerindeki baskıların gevşemesi ve 2. Dünya savaşı koşullarının zorunlu sonucu olarak ülkeye bolca giren Mısır filmleri, hem klasik Türk müziğini hem de Arap müziği ve ona bağlı bir melezleşmeyi popülerleştirir.

Müzik-sinema ilişkisi açısından bakıldığında müzikallerin ve bizdeki uyarlamasıyla şarkıcı türkücü filmlerinin kökeninde de Batıdaki operet, kabare ve revüler ve onlardaki, basit bir konu etrafında oluşan olayların, şarkılar ve danslarla bazen uyumlu bazen de uyumsuz bir şekilde sergilenmesi vardır (Wicke, 2006: 189, 193). Popüler müzik ve sinema birbirlerini beslemektedirler. Wicke'ye göre "Bu filmlere gösterilen aşırı ilginin bir nedeni de, bu filmlerin, o zamana kadar ancak büyük kentlerin seçkin eğlence tiyatrolarında seyredilebilen tiyatro yıldızlarının, her yerde ve herkes tarafından hayranlıkla izlenebilir bir duruma getirmesidir." Yani Muhsin Ertuğrul'dan Zeki Müren'e, Orhan Gencebay'dan, Erol Büyükburç'a, sonraları da Emel Sayın'dan İbrahim Tatlıses'e bütün yıldızlar artık ayağınıza gelmektedir.

1950'lerden sonra giderek hızlanan günlük hayata ve kapitalist piyasa ekonomisinin işleyişine paralel olarak moda vasıtasıyla hızla birbirinin yerini alan müzik akımları popüler olur. Ülkemizde 1950'lerde LP (Long Play), 1962'den sonra da 45'lik plaklar, taş plakların yerini almaya başlayarak (Dilmener, 2014: 26) bunda oldukça etkili olur. "İstanbul ve Ankara Radyosu, imkânlar ve kaynaklar artınca; şarkılar, türküler, oyun havaları ve saz eserlerinin arasına, daha fazla dans müziği, caz, rumba, samba, tango ve hafif gece müziği sıkıştırmaya başlar" (Dilmener, 2014: 29). Zaman içinde Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Şecaattin Tanyerli, Celal İnce, Mustafa Çağlar, Sevinç Tevs, Yaşar Güvenir, Tülay German gibi isimler kendi müzik türlerinin popüler yıldızları olur. Dilmener'e göre (2014: 31), Türk popunun ilk yıldızlarından olan Ayten Alpman'ın da etkisiyle 50'li yılların tamamı, caz müziğimizin altın yılları olarak kabul edilebilir.

Kentleşmenin hız kazanmasıyla birlikte birbirinden izole haldeki kent ve kırsal kültür artık şehirlerde yan yanadır. Klasik Türk müziği, Arap müziği ve giderek Arabesk halkça çok tutulurken, kentli yenilikçiler kendilerini, 1950'ler ve 60'lar dünyasının "rock'n roll" çılgınlığına ve Batı pop müziğine kaptırır. Önceleri evlerdeki arkadaş

toplantılarında pikaptan moda müzikleri dinleyen, Avrupai davranan bu kızlı erkekli gruplar zamanla sokaklara taşmaya başlar. Dünyada ve özellikle Amerika'da ne varsa, Fecri Ebcioğlu gibi isimlerce Türkçe söz yazılarak onun yerli versiyonları olan "aranjmanlar" yapılır. Taklitler, Ajda Pekkan'ınkiler gibi bazen çok başarılı bazen de başarısız olur ama şarkıcı, yönetmen yerli de olsa popüler müzik ve film türlerinin, giyim ve alışkanlıkların yayılımı hızlanır.

"Aranjmanlar, insanların dünyaya bakış açısını bir yanıyla sınırlarken, diğer yanıyla yeni ufuklar açma, derinleşme boyutunu da kendi estetiğinde barındırıyordu. Pop'un, toplumsal nabzın direkt değil dolayımı bir simgesi olduğunu vurgulamak gerekir" (Kahyaoğlu, 1994: 69).

Kahyaoğlu'na (1994: 57) göre popüler müzik içerisinde yer alan, Batı müziği formlarından hareketle ortaya çıkan pop müziğin ilk oluşum evresi 1960-70 arasındır. 1960'larda Elvis Presley'i taklit eden Erol Büyükburç ise, tıka basa dolan konserleri, kapalı gişe oynayan filmleri ve uğruna kendini parçalayan genç kızların sevgilisi olmasıyla ilk büyük pop yıldızlarımızdan olur (Meriç, 1999:197). Timur Selçuk, Tanju Okan, Berkant, Ertan Anapa gibi isimler de oldukça popülerdir.

Aslında Batılı orijinalin orijinalliği de oldukça şüphelidir. Rock'n roll, 1953'te Bill Haley'in başlattığı ve 1956'da Elvis Presley'le devam eden şekilde, "cover versiyon" adı altında Afroamerikan rhythm&blues müziğinin apaçık taklidine dayalıdır (Wicke, 2006: 202). Ama orijinalin bile yerini alan taklitler, melezlik, orada zenci getto müziğinin, burada gerek Batının gerekse de Türk halk müziği ezgi ve formlarının yağmalanıp "sentez" diye sunulması popüler müziğin bir gerçeğidir. Yine de Tülay German'ın "Burçak Tarlası" gibi hem popüler hem kaliteli olanları da vardır.

1960 sonu 70 başları Cem Karaca ve grupları "Kardeşlar" ile "Apaşlar", Moğollar, Erkin Koray ve Üç Hürel ile "Anadolu Rock veya pop", dönemin ruhuna da uygun olarak sola yatkın çizgide popülerleşir. Selda Bağcan, Arif Sağ, Ruhi Su, Rahmi Saltuk gibi isimler halk geleneğine dayalı aşık tarzları ve muhaliflikleriyle kitlelerce takip edilirler. Öte taraftan Barış Manço, Modern Folk Üçlüsü ve Ersen ve Dadaşlar da Türk halk müziği ve kültürünü başka bir açıyla sunarak büyük başarı kazanırlar. Âşık Veysel'i de modernize eden Fikret Kızılok ve deneysel çalışmalarıyla Özdemir Erdoğan da pop müzikte önemli köşe taşlarıdır (Kahyaoğlu, 1994: 67).

1970'ler ve 80'lerin popüler mekânlarından biri de diskolardır. Amerika'da "müzik, moda, lifestyle, seks ve uyuşturucunun bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu kültürü,

çeşitli yanlarıyla bir çeşit dans kültü ayakta tutmaktaydı” (Wicke, 2006: 286). Doğal olarak “küçük Amerika” olan Türkiye’de de benzer bir ortam popülerleşir. Ama müzikte ve ahlakta bir yozlaşmanın, Nuri Alço gibi isimlerle de cinsi sapıklığın mekânı olarak simgeleşirler. Medya ise tutucu ve ahlakçı tavrıyla bunları kötülerken bir yandan da giderek açılıp saçılan bir erotizmi pazarlar.

Bu yıllarda kırsal kültürün kente hâkimiyeti iyice yerleşmektedir. Orhan Gencebay ve özellikle, ötekileştirilmiş, toplumun uçlarındaki ezilenlerin “baba”sı Müslüm Gürses ve diğerleriyle arabesk müzik ve yaşam tarzı oldukça popülerleşir.

“Arabesk, türkü geleneğinden gelip kentin yüksek kültürüne ait müzik aletleriyle taşra ya da kırsal kültürüne ait duygu ve sözler birleştirildiğinde ortaya çıkmıştır. Bu bir sentez müziğidir; doğu-batı sentezi (kemanlar batıya, Hint ezgileri, melodi ve sözler doğuya ait). Kentin yeni kültürü kendini böylece temsil etmeye başlar. Bu kültür, otuz sene içinde homojenleşen bir kültür haline gelmeye başladı” (Akay, 2002: 46).

Önceleri kentli elitlerce yoğun bir reddediş ve aşağılamaya uğrasa da, Özal’la birlikte arabesk, kabul gören, hatta baskın bir popüler burjuvazi kültürü haline gelir. 1980 ortalarında dünya diskolara ve kulüplere koşarken Türkiye, kendi melezlerini yeni teknolojilerle yaratır. Bunlardan 1990’larda iyice popülerleştirilen birisi, adı gibi ‘fantezi’ müziktir. Orglarıyla tek kişilik dev orkestra olan ‘piyanist şantörler’, hem maliyeti düşürür, hem de her türden müziği kendi tarzlarıyla söyleyerek kendi melez, fantezi müzik kültürlerini yaygınlaştırırlar.

1980’lerde yeni teknoloji olan kasetler ve medya desteğiyle Michael Jackson, Madonna gibi şarkıcılarıyla yabancı pop müzik de artık her yeredir. Fakat 1983’te “Zaman Zaman” ve 1990’da “Yana Yana” adlı çalışmalarıyla Fikret Kızılok ve MFÖ grubu da popüler müzikte yeni ve kaliteli bir akımın geniş kitlelerle buluşmasını sağlarlar. Nükhet Duru, Nilüfer ve Kayahan da kitlelerce tutulan şarkıcılardır. Ancak 1980’li ve 90’lı yıllarda Türk halkının duygu dünyasında yer eden en önemli pop ikon Sezen Aksu olur. Şarkı içerikleri ve müzik tarzıyla bir çeşit arabesk pop yaptığı da öne sürülen Aksu, her şeye karşın yetiştirdiği veya el verdiği söylenebilecek Aşkın Nur Yengi, Sertab Erener, Levent Yüksel gibi genç şarkıcılarla yeni bir pop müzik dalgasına öncülük ederek bir ekol olur. Bu yıllar pop müzikte bir patlama yaşanır.

1980 ve 90’ların Türk popüler müziğinde adına “özgün müzik” denen bir akım da, arabesk ve halk müziğiyle etkileşimi ve oldukça muhalif söylemiyle öne çıkar. Kırdığı satış rekorlarıyla Ahmet Kaya ile simgeleşen özgün müziğin kurucuları arasında Fatih Kısaparmak gibi diğer ideolojik uçtan popüler sanatçılar da vardır.

Türk popüler müzik alanında zıt uçlara ve çelişkilere de yer vardır. Elbise giyip şarkı söylese de filmlerde kadın peşinde koşan, çapkın Zeki Müren bir ara yol bulmaya çalışır. Bülent Ersoy ise cinsiyet ameliyatı olur ama ağzından dinsel söylemi düşürmeyerek başka bir örtünün altına sığınır. 90'lı yıllardan sonra Fatih Ürek, Aldo, Dr. Bilal, Yılmaz Morgül vs. gibi isimler, çok göz önüne çıkmışlardır ama neşe ve eğlence yanında “queer” kelimesinin ‘garip’ anlamını karşılamak istercesine garip şahsiyetler olarak piyasada var olurlar. Geceleri onlarla beraber göbek atanlar ise ertesi gün İsmail Türüt gibilerle homofobik söylemlerine aynen devam ederler.

1990'lı yıllarda Yonca Evcimik, Tarkan, Nazan Öncel, Burak Kut, Serdar Ortaç, Mirkelam, Yaşar ve Candan Erçetin gibi isimler öne çıkarken, 2000'lerde bunlara Demet Akalın, Hande Yener, Teoman, Duman, Yalın, Hadise benzeri isimler eklenir.

Çoğunlukla sıralamaya dahi girilemeyerek bir aşağılanma ritüeline dönüşse de, on yıllardır bütün yurttaki bir heyecan dalgasıyla çokça seyredilen Eurovision şarkı yarışmasında ilk kez 2003 yılında birinci olunur. Ama birincilik, Sertab Erener'in İngilizce şarkısıyla geldiği için, artık aranjmanlar yerine doğrudan sömürgeler gibi yabancı dile geçildiği gerekçesiyle oldukça eleştiri de gelir.

Dünyadaki popüler müzik akımları, Türkiye'deki popüler müziği hep olduğu gibi, 90'larda Rock müzik, 2000'lerde ise elektronik müzik ile etkilemeye devam eder. Genç kız ve oğlanlardan kurulu gruplar (New Kids on the Block, Spice Girls vs...) 90'larda müzik piyasasını ve gençlerin giyim kuşamından tüm yaşayışına yayılan etkisiyle popüler kültürün en önemli olgularından biri olur. Etkisi tüm dünyaya yayılan bir başka müzik dalgası ise Ricky Martin, Jennifer Lopez gibi şarkıcılarıyla Latin Pop'un önlenemez yükselişidir. Zenci alt kültüründen yükselerek popüler müziğe ve kültüre eklenilen diğer müzik akımı, önce suç dünyasıyla ilişkisiyle “Gangsta Rap” denen rap müzik ve 2000'lerde Eminem, 50 Cent gibi isimlerle tüm dünyada takip ve taklit edilen Hip hop olur. Benzer şekilde Türkiye'de de muhalif ve isyankâr söylemiyle alt sınıflar arasında hızla yayılan, bazısı milliyetçilikle de ilişkilendirilen gruplar ve Ceza, Sagopa Kajmer gibi isimlerle bu müzik de popülerleşir.

1963 yılında Beatles, üst tabakalara ve Kraliyet ailesine kafa tutarken, yapımcısının, yaptıkları müziği ancak gençliğin büyük ilgisini gördükten sonra plak yapmaya razı olması (Wicke, 2006: 268), bu müziğin veya tüm popüler kültürün, üst sınıfın, yozlaşmış zevklerle halkı yönlendirdikleri fikriyle pek de örtüşmez. Lennon, “Bana

kalırsa bizim şarkılarımızın metinlerinin hiçbir derin anlamı yoktu. Onlar sadece bir şakaydı" diyordu ama Bakhtin'e bakarsak bu 'şaka' popüler kültürün bir direniş aracı olarak en büyük güçlerinden biriydi. Onların kendilerini devrimci görüp görmemeleri hiç de önemli ve alakalı değildi. Sonuçta yetişkinlere, onların yaşamına, değerlerine, kurumlarına isyan, onları tanımayıp, reddetme, bunları yaparken de yaşamdan zevk almak ve eğlenmek derdindelerdi.

Oysa devrimciler, solcular devrimin ciddi bir iş olduğunda ısrarlı olduğundan kültür ve sanatı da ciddi, yüksek sanat düşüncesiyle paketlenmiş bir halk kültürü ile yapmak istiyorlardı. Hâlbuki Dadaşlar, Barış Manço, Ersen ve Dadaşlar, Cem Karaca ve Apaşlar vs. vs. bir yandan uzun saçları ve gitar ritimleriyle toplumun yerleşik anlayışına ne kadar yabancıysa, Âşık Veysel'den, Karacaoğlu'dan sözleri ve müzikleriyle o kadar da bu toprakların halk kültürünü dillendiriyorlardı.

Kısacası kaynağı Batı olsa da kendi estetik tavrını ve geleneğini oluşturan Türk pop müziği, zengin gelenekleriyle halk müziği ve klasik Türk müziği ile Türkiye'deki popüler müzik oldukça zengin bir çerçeveye sunar. Özellikle son yıllarda şarkıların ritmik öğelerinin daha çok ön planda olması, ezgilerin minimize edilmesi ve teknolojinin baskınlığıyla genel kalite düzeyi tartışmaya açık olmakla birlikte, sınıfsallığı, halk müziği olmadığı vs. gibi ölçütler oldukça görecelidir. Dünyaca ünlü yıldızların da takip ettiği Selda Bağcan (2015), pop müziği, Demet Akalın, Gülşen gibi isimleri, son dönemin *hit*'lerini beğeniyor musunuz sorusunu şöyle cevaplar:

"Beğeniyorum vallahi. Çok abartmayalım ama beğeniyorum. Mesela Gülşen'in 'Of Of' diye bir şarkısı var, çok güzel. Nazan Öncel'in de güzel şarkıları var..."

c. Popüler Türk Edebiyatı

Popüler, çok-satan, ticari, piyasa gibi çeşitli ön eklerle nitelenen bir kısım edebiyat ürünleri, *ciddi, elit* veya sadece *gerçek edebiyat* olarak nitelenen ürünlerin karşıt ucuna yerleştirilir. Çok-satan olmakla ilişkilendirilen bu alanın, diğer bir açıdan aşk romanları, tarihsel macera romanları, polisiye, bilimkurgu, fantezi ve mizah gibi türleri içerdiği de genel kabul görür. Ancak daha önce de yüksek kültür ve popüler kültür ilişkisinde tartışıldığı gibi düşünsel ve estetik kalite kadar niceliksel yani belirli sayısal değerler de bu ayrımı kesinleştirebilmekten uzaktır. Ciddi edebiyat görülen ürünlerin zamanla değer yitirdikleri veya piyasa romanı diye değerlendirilenlerin sonradan yüksek kültür alanına dahil edilip, "klasik" olarak nitelenmeleri sıklıkla karşılaşılan durumlardır. Ayrıca Bourdieu'nün dediği gibi, eleştirmenlerin zevk ve

değer yargıları, dönem koşulları ve ruhu gibi etkenler ayrımlarda belirleyici olmaktadır. Yüksek kültür, ekonomik, toplumsal ve siyasi dinamiklerle ilişkili konumlara bağlı oluşan beğenilerle hiyerarşide üst konuma yerleşir (Bourdieu, 1984: 5-6). Konumunu koruma isteği nedeniyle de bir ölçüde tutucudur.

Öte yandan popüler kültür, giderek hızlanan hayata uyum sağlayabilmek, ilgiyi ve satışı sürekli kılmak için esnek yapılı olmalı, çok çeşitli içerik ve formlar sunmalıdır. Oysa popüler edebiyat için sayılan özellikler, önceden belirlenen normlara göre üretilme, popülistlik, eyleme, maceraya ve öyküye asıl rolü verme, tek yönlü ve hazcı olma, kapitalist üretim ve dağıtımın kâr ve propaganda amaçlılığı gibi, genelde olumsuzdur. Rollin'e (1975: 358) göreyse, bir popüler kültür ürününün güzel, iyi, kötü vs. olduğu kararını verecek bağımsız ve yeterli estetik değerlerin belirlenmesi imkânsız olduğundan, tek belirleyici halktır ve buna, "demokratik estetik" denebilir.

Türkiye açısından bakıldığında popüler edebiyatta iki önemli alan dikkat çeker. Birisi okuma yazma oranının düşüklüğüne bağlı olarak kahveler gibi kamusal alanlarda okuma-yazma bilenlerce kitlelere okunan halk hikâyeleri ve diğeri tefrika romanlar yayınlayan gazetelerdir. Öztürk'e göre (2008: 45), eğlendirme, bilgi ve haber yayma gibi işlevleri gören ve Cumhuriyet sonrası da (1960'lı yıllar) etkinliğini koruyan halk kitapları, ilk "popüler" eserler arasındadır. Bir okuyucu tarafından halka aktarılan bu eserler, daha sonra ayıklansa da 19. yüzyıla kadar, müstehcen, paganik ve mitsel öğeler içerirler. Ayrıca Osmanlının son döneminden itibaren Ahmed Midhat, Mehmet Celâl, Hüseyin Rahmi, Ahmed Rasim vb. popüler romancılarıdır.

Tefrika romanların çıkışıyla günlük olay ve sıradan insanların konu edilmesi gibi gelişmelerle orta sınıfın beğenisi, eğlence anlayışı ve ahlakı sanatta etkin olur; sanatçı sanatını meta gibi sunmaya başlar (Bourdieu, 2006: 125). Bizde de "gerçek edebiyat" içinde değerlendirilen Halide Edip, Sabahattin Ali, Peyami Safa, Yakup Kadri, Sait Faik, Hüseyin Rahmi, Kemal Tahir, Yaşar Kemal vs. gibi neredeyse tüm isimler tefrikalar yayınlarlar. Bu açıdan gazetelerle ulaşabildikleri kitlenin de görece büyüklüğü ölçüsünde popülerdirler.

Ancak bir de, gazetelerde tefrikaları yayınlansa da, sayılan isimlerin dışında kabul edilen yazarlardan oluşma "popüler yazın" vardır. Ahmet Oktay (akt. Uluğtekin, 2010: 17), "Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950" adlı kitabında onları, "aşk ve macera romanlarından tarihsel romana, çok değişik türde ürün vermiş olan" ve

“kendilerini yazmaya adanmış, her yaştan genç ihtiyar, geniş bir okur kitlesine ulaşmayı başarmış” yazarlar diye anlatır. Edebiyatımızın ayrılmaz parçaları diye bir alt başlıkla onları ansa da, yazınsal açıdan eksikleri olduğu gerekçesiyle ne yaşam öykülerine ne de yapıtlarından örneklerle yer verir. Uluğtekin’e (2010: 20) göre, özellikle “romantik”, “kadınsı”, “hafif” gibi sıfatlarla anılan kadın yazarların yapıtları, popüler edebiyat ürünleri olarak değersizleştirilir. Gayrimüslim, kadın ve genel olarak popüler edebiyatçılar, “edebî açıdan zayıf” olma gerekçesiyle yok sayılırlar.

Okday, popüler edebiyatı, içerik ve biçimlerinde şematik kurgulara yaslanması, “santimental aşk” kavramı çevresinde oluşması, okuru stereotiplere alıştırmaları ve “magazinlerde, santimental yazında, polis ve casusluk romanlarında karşımıza çıkan hep egemen sınıfın bakış açısı”nı sunması nedeniyle eleştirir. Ancak okurun aktif rolü nedeniyle tamamen “aldatım ve yönlendirim”e yol açmadığı ve popüler edebiyatın tümüyle “zararlı” olmadığı sonucuna varır (akt. Uluğtekin, 2010: 22-25). Yine de özellikle sol-marksist eleştiride görülen, popüler müziğin “söz”e bağlılığı ile aracılık işlevi gördüğü fikri ve popüler edebiyatın ideolojinin yansıması, mevcut sistemin yeniden üretimi olarak görülmesi benzerdir.

1960'lara dek edebiyat, kitaptan çok tefrikalarla popülerleştikten, günlük hayatla da iç içedir. Suat Derviş, Peride Celâl, Ercüment Ekrem, Nizamettin Nazif, İskender Fahrettin, Abdullah Kozanoğlu, Ethem İzzet Benice, Selami İ. Sedes, Güzide Sabri Aygün, Mükerrrem Kamil gibi isimler çok popülerdirler. Okuyucu ilgi ve talebi öyle yüksektir ki, tefrikalar gazete satışlarını bile doğrudan artırabilmektedir (Uluğtekin, 2010: 40). 1960'lardaysa köy edebiyatının oldukça popüler olduğu görülür.

Türk sineması da Türk roman, öykü ve oyunlarından, özellikle de popüler olanlardan yararlanıp, yaygınlıklarını artırır. İlk dönemde Pençe (Mehmet Rauf), Binnaz (Yusuf Ziya), Ateşten Gömlek (Halide Edip), Nur Baba (Yakup Kadri), Sözde Kızlar (Peyami Safa) gibi örnekler vardır. 1960'lara kadar Necati Cumalı, Haldun Taner, Hüseyin Rahmi, Reşat Nuri, Refik Halit gibi birçok ismin popüler kitapları sinemaya uyarlanır. Ama Özön'e (1995: 100-101) göre 1939-1960 arası en çok, Esat Mahmut Karakurt, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkand benzeri isimlerin, halkın çok tutup, okuduğu ama “yazınsal değer taşımayan” “piyasa romanları” uyarlanır. Özön (1995: 103), bizim çok-satan romanlarımızı, “yaşamdan bütün bütüne uzak, uydurma, yalancı bir dünya, gerçekdışı kişilerden söz aç[an]” tehlikeli ve sakıncalı kitaplar diye görür:

“1950 ve 60’lı yıllarda Türk sineması için geçim derdi yoktur, ev sıkıntısı yoktur, gecekondular yoktur, karaborsa yoktur, evli bir çiftin karşılaşacağı sorunlar yoktur. İnsanlar, yaşadıkları yer, çevre ve zaman ne olursa olsun; Mükerrrem Kâmil romanına göre tanışır, Esat Mahmut romanına göre sevişir, Kerime Nadir romanına göre verem olup ölürlerdi.”

Aslı Güneş, Yeşilçam melodramlarına kaynaklık eden popüler aşk romanlarını Kemalizm’in “adab-ı muaşeret romanları” ve bunlardaki evlilikleri de, “romantizm” değil, mülkiyet ilişkileri temelinde biçimlenen endogamik ilişkiler olarak değerlendirir (akt. Uluğtekin, 2010: 26). Bunlar, kadınların geleneksel rollerinin pekiştirilmesi işlevi görür. 1960 ve 70’lerde de, beyaz veya pembe diziler denen Barbara Cartland gibi yazarların, namuslu bakirelerin, mükemmel adamları ve ideal dünyayı arayışını anlatan romanları genç kadınlar arasında popülerdir. Yerli uyarlamaları ve bu topraklar için yapılmış çeşitlemeleri de hep çok satarlar. 1980 sonları ise cinselliğin de cesurca yer aldığı kitaplarıyla feminist yazar Duygu Asena ile şerit değiştirilir.

Bir diğer popüler edebiyat türü polisiyelerdir. Mandel’e göre, “Bu edebiyat, burjuva toplumunda çalışmanın artan tekdüzeliği ve standartlaşmasını aşmak ihtiyacına, günlük hayata macera ve dramın yeniden zararsız biçimde sokulmasıyla bir cevap vermektedir” (akt. Atalay, 2014: 20). Böylece toplum düzeninde sıkışan, sistemden kaçış arayan okuyucular, önce küçük bir doz heyecan ve endişeyi, çözümle de bir tür rahatlamayı yaşamaktadırlar. Kurthan Fişek (1985: 3-4) ise polisiye romanların kötü yazıldığına da, bir kaçış olduğuna da karşı çıkar. “İyi polisiye iyi edebiyattır” adlı makalesinde, nasıl “ciddi edebiyat” içinde kötü ve zevksizler varsa, polisiyede de iyi yazılmış, değerli eserler olduğunu savunur.

Padişah II. Abdülhamit’in de meraklısı olduğu bu türün yabancıları taklit eden ilk yerli örnekleri arasında, Ebüssüreyya Sami’nin 1913’teki “Amanvermez Avni”, 1922’de çıkan Hüseyin Nadir’in “Fakabasmaz Zihni” ve 1924’te çıkan Peyami Safa’nın (Server Bedi adıyla) “Cingöz Recai” dizilerinden bahsedilebilir. Bunların hepsi de popüler olup, yıllarca yayınlanırlar. Vâlâ Nureddin’in “Yılmaz Ali” (1940) ve sonra da “Cingöz Recai” (1954) sinemaya da uyarlanıp, başarılı olur.

1960’lara kadar Hamdi Varoğlu, Rıza Danişment, İlhami Safa, İskender Fahrettin, Cahit Gündoğdu, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Kemal Tahir ve Ümit Deniz gibi isimler bu türde çok tutulan eserler vermişlerdir. 1980’lerde Erhan Bener, Ümit Kıvanç ve Çetin Altan’ın başarılı çalışmaları vardır. Ama türün ülkemizde yeniden geniş kitlelere ulaşması Osman Aysu ve Ahmet Ümit’in çok-satan polisiyeleriyle 1990’larda

olur. Pınar Kür de ayrıca ilgi görür. 2000'lerde ise Orhan Teoman Özdemir, Ferhat Ünlü, Emrah Serbes ve Mehmet Murat Somer gibi birçok isim eklenir.

Ana akım tarafından bazen “kötü çocuklar” olarak yok sayılsalar da Mehmet Akif, Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Cahit Zarifoğlu, Tarık Buğra, Hekimoğlu İsmail gibi edebiyatçılar dindar denilen kesimlerin popüler edebiyatçılarıdır. Bir kısmı zaten herkesçe okunan bu yazarların kalanları da giderek daha çok tanınır. Yakın dönemde Emine Şenlikoğlu ve Halit Ertuğrul da türban, yozlaşmış çağdaş yaşam, laiklerin baskısı gibi izlekler kullanan kitaplarıyla yüksek satış rakamlarına ulaşırlar.

Kemalettin Tuğcu, Arabesk ve “hastalıklı” olduğunu söyleyenlere karşın bir çocuk romancısı olarak en çok-satanlar arasındadır. Aynı alanda sonradan popüler olan bir isim de Gülten Dayıoğlu'dur. İpek Ongun ise özellikle gençlerden büyük ilgi görür.

1990'larda kendileri de popüler bir ürün haline gelen Kürşat Başar, Ahmet Altan, Ayşe Kulin, Elif Şafak, Can Dündar ve 2000'lerde eklenen Tuna Kiremitçi, Canan Tan, İclâl Aydın, Sinan Akyüz vb. isimler kentli bireyin özlemlerine dair, romantizm, mistisizm ve cinsellik de içeren kitaplarla büyük satış rakamları yakaladılar. Fakat tanınırlık ve yüksek satış rakamlarının nitelikli eserle buluşması da sayılan Ayşe Kulin ve Elif Şafak'ı, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Zülfü Livaneli, Buket Uzuner benzeri isimlerin yanına koyup, *popülerleştirilmiş edebiyat* da sayabiliriz.

Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Murat Sertoğlu gibi tarihsel macera romanları yazarların yiğitlik hikâyeleri de, 1990'lar sonrası Safiye Sultan, Nurbânû Sultan vs. gibi romanlarla Osmanlı'yı ve Haremîni anlatan çok-satan kitaplara evrilir. TV dizileri ve popüler siyasi söyleme egemen olan muhafazakârlık, popüler tarihi romanlara, özellikle de Osmanlı'ya ilgiyi körükler. İskender Pala türün öne çıkan isimlerindendir.

Tartışmalı şekilde Hüseyin Rahmi'nin “Gulyabani”sine dek gidebilecek korku türünde, Hulusi Koray'ın “Bahar Hikâyeleri” ve Kerime Nadir'in “Dehşet Gecesi” gibi az ama başarılı örnekler vardır. 1990'lar önemli sıçrama yılları olur. Levent Aslan'ın “Karanlığın Gözleri”, Tanseli Polikar'ın “Deccal”, Sadık Yemni'nin “Muska” ve “Öte Yer”, Farah Yurdözü'nün “Yaşam Bir Korku Filmidir” eserleri yayınlanır. 2000'lerde ise Levent Aslan, Hakan Bıçakçı, Orhan Yıldırım, Evren İmge, Nefrin Tokyay ve Sibel Atasoy bu türde okunan yazarlar olur.

1990'lar sonrası bilimkurgu da canlanır. Aşkın Güngör'ün "Gohor: Kıyametten Sonra", Semih Arıcı'nın, "Uluğ Bey: Ganimid Savaşçıları" ve Zühtü Bayar'ın "Sahte Uygarlık" eserleriyle, Özlem Alpin Kurdoğlu'nun "Son Cephede Şafak" dikkati çeker. Yerli fantastik türündeyse, "Zülfikarın Hükümü" ve "Erbain Fırtınası" kitaplarıyla Saygın Ersin, "Perg Efsaneleri" serisi ile Barış Müstecaplıoğlu ve daha dini temalı "Mehdix" ile Turgay Güler'den bahsedilebilir.

AKP hükümetine tepkiler, ABD'nin Irak işgali ve Türk askerinin başına çuval geçirilmesiyle iyice tırmanışa geçen Amerikan karşıtlığı ve milliyetçilik çok satan kitaplar listelerine de yansır. Önce faşist Hitler'in "Kavgam" kitabı, sonra 2004 sonunda Orkun Uçar ve Burak Turna'nın ABD'nin Türkiye'ye saldırmasını konu alan "Metal Fırtına" adlı politik kurgu fantezisi ve 2005'te de Turgut Özakman'ın "Şu Çılgın Türkler"i satış rekorları kırar. Daha yakın tarihlerdeyse Pucca gibi "internet fenomenleri" çok satanlar arasına girer.

d. Televizyon

Teknoloji ve kitle iletişim araçları kısmında bahsedildiği gibi çağdaş kent toplumunda en etkin ve yaygın kültür üretim ve vasatileştirme aracı televizyondur.

"Popüler kültür zihinleri birleştirmeyi, tek lisanla ve kültürle düşünmeyi amaçlamaktadır; bunun için de yerel ve ulusal bütünlükteki zihniyetleri parçalayarak kodsuzlaştırmak zorundadır. Yeni kodlar, birleşik kodlar olacaktır; birleştirmeciliği... ...zenginlerinkinden başlayarak gelişecektir... ...dünyanın sermaye akışkanlığında, finans ve teknoloji işçileri, "devrimci" ve "ilerlemeci" rolleri üstlenenlerinkinin faileri haline gelmişlerdir. Popüler kültür o halde, günümüzde failerin "tekno-kültürü" olacaktır" (Akay, 2002: 193-194).

Eagleton'a göre O, "ideolojik bir aygıttan çok, toplumsal denetim biçimidir" (aktaran Stevenson, 2008: 149). İnsanlar ise "sadece tek bir amaçla değil birçok ihtiyaçlarını gidermek için televizyon izlemektedirler" (Postman, 1994: 94). Televizyon, ülkemize geldiğinden bu yana, bazen süslü ahşap dolaplarda, üstünde dantel örtüleriyle bir süs; bazen izlemeye gelen komşularla sosyalleşme aracı; evlerin başköşelerindeki konumuyla iktidar; LCD, düz veya dev ekranları ve markalarıyla statü sembolü ve yılbaşı dansözleriyle bir gazino işlevi görür. Bu yüzden hakkında yapılan yorumlar da oldukça çeşitlidir. Postman'a göre, izlemesi hiçbir yetenek gerektirmediği gibi, hiçbir yetenek de geliştirmeyen televizyon, yazınsal bir eğitimin ağırlığını uyumsuz kılmaya yönelir (akt. Maigret, 2004: 37). Mutlu'ya (1999: 80) göre:

"Toplumsal hayata farklı bir giriş kapısı açan televizyon, hayatımızın biçiminin ve içeriğinin ne olması gerektiğine de karar vermektedir. Televizyon evimizin içinde,

odamızda konuşma, söyleşme için bir ortak konu sağlar, bizi yerel, ulusal ve küresel ilişkilerin içine konumlandırır ve eğlendirir, bilgilendirir.”

Nurdoğan Rigel’in “Elektronik Rönesans” (1991:141 vd.) isimli çalışmasına göre ülkemizdeki ilk televizyon yayını 9 Temmuz 1952’de İTÜ’de yapılır. 1964’te TRT yasası yürürlüğe girer ve 1968 yılında da yalnızca Ankara’ya, düzenli yayınlara başlar. Yayınların öncelikli amacı, eğitim ve merkezi yayınların halka ulaştırılmasıdır. 1971 yılında Akdeniz Olimpiyatları ile ilk şehirlerarası canlı yayın, 1976 yılında da bir futbol maçıyla ilk renkli yayın yapılır. Aynı yıl, ülkenin üçte biri yayın alanındayken, sadece dört yıl sonra, ülkenin üçte ikisi ve nüfusun büyük çoğunluğu yayın alanına girmiştir. 1983’te haftada 31 saat olan yayın süresi de, 1988 başında 141 saati aşar.

Sinemada seks furyasının başlaması, terör olayları nedeniyle sokakların tehlikeli olması ve birkaç büyük şehir dışında fazla bir eğlence mekânı olmaması, üstelik de televizyonun bir kez aldıktan sonra bu eğlenceyi parasız sunması televizyonun hızla yaygınlaşmasını sağlar. Türkiye’de renkli yayınlarsa, resmi olarak ancak 1984’te, tüm komşu ülkelerden sonra başlar. 6 Ekim 1986’da kültür-sanat ağırlıklı ve daha az resmi bir anlayışla yayın yapan ikinci kanal TRT 2, yayına girer. Perihan Abla dizisi de ilk kez bu kanalda yayına başlayıp sonra TRT 1’e geçer.

Raymond Williams iletişim sistemlerini, otoriter, vesayetçi, ticari ve demokratik olarak dörde ayırır (akt. Stevenson, 2008: 31). Türkiye’nin TRT ile kamu hizmeti yayıncılığı modeli olarak BBC’nin uyguladığı vesayetçi sistemi örnek aldığı görülür. Bazı dönemler otoritere de kayan sisteme, özel televizyonların açılışıyla ticari olan da eklenerek karma bir görünüm alır.

Ana haber bülteni, yabancı sinema filmleri ve özellikle futbol olmak üzere spor yayınları büyük ilgi çeker. 1969’da astronotların Ay’a ayak basmaları, Zeki Müren’in Ankara konseri, 1973’te Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün cenaze töreni, 1974’te Kıbrıs Barış Harekâtı gibi önemli olaylar kitlelerce ekrandan takip edilir. Eurovision Şarkı Yarışması yayınları da 1975’te başlar ve sürekli alınan başarısız sonuçlara karşın her dönem popüler kültürün önemli bir gündem maddesi olur.

Fakat Amerikan dizileri, belki de hepsini aşan bir ilgi görür. 1970’lerden itibaren ve 80’ler boyunca, Kaygısızlar, Kökler, Zengin ve Yoksul, Bonanza, Dallas, Santa Barbara, Flamingo Yolu, Şahin Tepesi, Aşk Gemisi, Hanedan, Küçük Ev, Shōgun gibi diziler, milyonları ekran başına toplar. Cosby Ailesi ve Webster, Türk halkını zencilere ısındırır; Beyaz Gölge, basketbolu sevdirebilir; Uzay Yolu ile Evren keşfedilir.

Baretta, Görevimiz Tehlike, San Francisco Sokakları, Komiser Columbo, Magnum, Kara Şimşek, Mavi Ay, A Takımı, kovalamacalarıyla heyecan dalgaları estirir.

Köle Isaura ve daha sonra yayınlanan Zenginler de Ağlar (Marianna) ile yıllar boyu sürececek pembe dizi çılgınlığı başlar. Yalan Rüzgârı, Cesur ve Güzel, Hayat Ağacı gibi yapımlarla devam eder. Çocuklar ise, Tom ve Jerry, Donald Duck gibi klasiklerin yanında Heidi, Tonton Ailesi, Vikingler, Yakari, Şeker Kız Candy, Değerli, Taş Devri, Şirinler, Tweety, Pembe Panther, Temel Reis, Clementine, He-Man, Voltran, Red Kit, vb. izler. Ama Karınca Ailesi ve Az Gittik Uz Gittik gibi yerli çizgi filmler de seyredilir.

TRT, ilk dönemlerde tekel konumunda olduğundan ve üstte bahsedilen sebeplerden dolayı televizyonda ne varsa herkes onu seyretmektedir. Resmi ve sağlıklı bir izlenirlik ölçümlemesinin olmamasından dolayı popüler olanları ancak basının araştırmaları ve tanıklıklardan belirleyebiliyoruz.

Şekil 1 : Milliyet - DATA Kamuoyu Araştırması



Kaynak: Milliyet Gazetesi, 14.05.1987, (<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr>)

Şekil 1'de yer alan araştırmanın sonuçlarına göre, izleyicilerin % 55,9'u yerli, %33,8'i yabancı dizileri izler ama "dizileri izlemiyorum" diyen hiç çıkmaz. Nüfusunun önemli bölümü kırsaldan kentlere göç eden Türkiye'nin ilk yerli dizisi Anadolu'dan İstanbul'a göç eden sonradan görme Nuri Kantar ve ailesinin, "sosyete" dünürleri ve kentle yaşadıkları kültür çatışmasıyla güldürmeye çalışan Kaynanalar (1974) dizisidir.

Yerli dizilerin kimi uzun kimi kısa sürer ama televizyonun günlük hayatta baskın konumuyla o zamanlar da uzun süre konuşulur ve günlük sohbetlerin parçası olurlar. Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnu, Hüseyin Rahmi'nin Şipse, Aziz Nesin'in Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Yakup Kadri'nin Kırık Konak, Tarık Buğra'nın İbşin Rüyası,

Muzaffer İzgü'nün "Halo Dayı ve İki Öküz" romanından uyarlama İki Öküz gibi birçok Türk edebiyatı klasiği dizi olarak izleyicilerle buluşur.

Altan'a göre ilk dönemde TRT tarafından hazırlanan yerli diziler, "hem renkli yayına geçildiğinde kullanmak, hem de dış ülkelere satışta, rahat bir pazar elde edebilmek" için renkli çekilirler (akt. Rigel, 1991: 150) ama çoğu siyah-beyaz yayınlanır.

1980'lerde de yerli diziler hız kesmez. Uzun yıllar sürecektir olan Kuruntu Ailesi ve senaryosunu Atilla İlhan'ın yazdığı Kartallar Yüksek Uçar büyük ilgi görür. Peyami Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Cevat Şakir'in Parmak Damgası, Refik Halit Karay'ın Bugünün Saraylısı gibi uyarlamalar da devam eder. Ancak bunların 2000'li yıllardaki yeniden çevrimlerinden en önemli farkı, onlarca bölüme sündürülmeden, orijinal esere olabildiğince sadık kalınarak mini diziler şeklinde çekilmeleridir.

1980'lerde Seden Kızıltunç'un bilimkurgu-komedi dizileri Zaman Mekân Makinesi ve Uzaylı Zekiye gibi enteresan örnekler de görülür. Özellikle Zaman Mekân Makinesi, Barış Manço ve Neco gibi şarkıcıların da konuk oyuncu olarak yer almalarıyla popüler kültürün bütünselliği açısından ilginç bir örnektir.

Ahmet Gülhan'ın Mesela Muzaffer'i gibi komedi-aksiyon ve Mehmet Aslantuğ'la Erol Taş'ın da yer aldığı uzun soluklu aksiyon-polisiye İz Peşinde gibi diziler de, yine farklı türlerden çok ses getiren yapımlar olur.

1986'da Perihan Abla, 1989'da "Bizimkiler", 1993'te "Süper Baba" ise, Yeşilçam'ın mahalle olgusunu bu kez TV ekranlarında yeniden canlandırır. Çok yüksek izlenme oranları yanında gerek karakterleri, gerekse de eski değerlere özlemi yansıtmısıyla Türk popüler kültüründe yıllarca sürecektir bir etki yaratırlar.

1980'ler televizyonlarında elbette sadece diziler yoktur. O yılların belki de en popüler televizyon programı Özal'ın hükümetinin propagandasını yaptığı "İcraatın İçinden" programıdır. Elindeki altın Cross marka kalemi, trafiğe kapatılmış köprü ve yollarda, arabesk dinleyerek sürdüğü Mercedes'i ile halka ulaşmaları gereken hedefi gösterir. Adile Naşit'in Uykudan Önce isimli çocuk programı, Cenk Koray'ın Tele Kutu Yarışması, Barış Manço ile 7'den 77'ye, arabesk şarkıcıları ve dansözlerin yer alması nedeniyle heyecanla beklenen yılbaşı programları da bu dönemin çok ilgi gören yapımları olarak hatırlanabilir.

Cumhurbaşkanı Özal ve hükümetin yasalara aykırı olmasına karşın göz yummasıyla 7 Mayıs 1990'da Ahmet Özal ve Uzan ailesine ait Rumeli Holding tarafından kurulan

Star-1'in, Almanya'dan uydu üzerinden yayına girmesiyle yeni bir dönem başlar. Önceleri ancak uydudan izlenebilen kanal, 90 sonu antenlerden de izlenmeye başlayarak 1991 Nisanında %27, 91'lik izlenme oranına ulaşır ve dünyanın ilk canlı ya da "canlıymış gibi" yayınlanan savaşı olan Körfez Savaşının yayınında da CNN anlaşması sayesinde ilk saatler TRT'nin önüne geçer (Rigel, 1991, 165, 190).

1990'larda televizyon haberciliği de önemli bir dönüşüm geçirir. 1980'lerde milliyetçi, militarist ve eril söylemiyle TRT'nin, önce 'Haberdan Habere' sonra değişen adıyla "Perde Arkası" programı ve yapımcısı Ertürk Yöndem, İşte Hayat, Olay ve Hodri Meydan gibi programlarla Uğur Dündar ve 32. Gün'le Mehmet Ali Birand öne çıkan isimlerdir. 1990'larda CNN'le birlikte güvenilirlik yerine hızın ön plana geçtiği haberciliğe, duygular ve magazin de yoğun olarak katılmaya başlar. Türk televizyonları açısından bu dönüşümün simgeleri, Ateş Hattı programı ve haber bültenleriyle Reha Muhtar ve bir futbol-magazin olarak başlayan Televole programıdır. Cinsellik, eğlence ve lüks tüketimi pompalayan Televole, televizyonu çok aşan bir yeni değerler ve kültür sisteminin de adı olur.

"Televole kültürü, 1980 sonrası Türkiye'sine hâkim olan bireycilik, rekabet, kolay yoldan para kazanma, hızlı bir şekilde yükselme vb. kimi değerlere; teşhircilik ve röntgenciliğe ve beraberinde belli bir toplumsal kesimin yaşam tarzlarına (boş zaman kullanımı, tatil, eğlence, moda, kısa süreli birliktelikler, şöhret olma vb.) vurgu yapmaktadır" (Dağtaş, 2009: 161).

Televizyonların diğer popüler programları, yarışmalar, haber programları ve kadın programlarıdır. MTV Türkiye, Number One TV, Kral TV gibi müzik televizyonları da, klipler aracılığı ile müziği görselleştirmeleriyle yaşam tarzı satışı açısından önemli reklam mecraları olarak yerleşirler. Hızla büyüyen reklam endüstrisi ve yeniden canlanan yerli sinema ile TV dizilerinin yükselişi de paralel gider.

Televizyon, teknik donanım, kadro, oyuncu ve konularla canlanan yerli sinema endüstrisinin itici gücü olur. Hanımın Çiftliği, Asmalı Konak, Sıcak Saatler, İkinci Bahar, Bir İstanbul Masalı, Kim Bunlar, Şehnaz Tango, Çılgın Bediş, Mahallenin Muhtarları, Ezel, Avrupa Yakası vb. dönemin popüler dizileridir. Bazen diziler görece azalsa da, televizyonun en önemli ve ilgi gören gelir kapısı olmayı artarak sürdürürler. Günümüzde de en çok reklam alan programlar arasında yerli dizilerin üstünlüğü vardır ve kanalların en büyük gelir kalemini oluştururlar.

"Bir Demet Tiyatro", 1995'ten itibaren yıllarca sürecek bir televizyon oyunu olur. Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ ve Altan Erkekli gibi isimler bu oyun sayesinde geniş

kitlelerce tanınır ve sonraki yıllarda popüler Türk sineması için önemli oyuncular olarak öne çıkarlar. Aynı dönemde Okan Bayülgen, ATV’de yayınlanan “Gece Kuşu” programıyla o yıllar için oldukça farklı bir gece şovuyla önce bir TV “fenomeni” sonra da “ZAGA” programıyla yıllar boyu Türkiye’nin en meşhur şovmeni olacaktır. Bir diğer şovmen, hızla büyük kitlelere ulaşan özel radyolardan yükselen ve çok uzun yıllardır yaptığı "Beyaz Show"u hala aynı şekilde sürdüren Beyazıt Öztürk’tür.

Önce Reality şovlar, ardından 2001’de dünyayı saran “Big Brother” adlı dikizleme üzerine kurulu yarışmanın yerli versiyonu “Biri Bizi Gözetliyor” izlenme rekorları kırar. Arkası ise “Dokun Bana”, “İyi Geceler Öpücüğü”, “Survivor”, “Gelinim Olur musun?” gibi izleyici kadar tepki de çeken yarışmalarla çorap söküğü gibi gelir. “Popstar” ve “beni baştan yarat” türü yarışmalar yoğun ilgiyle karşılanır. Eğlenceyle, yaşama dair gündelik bilgilerin verildiği, kadınlara ev işlerini yaparken eşlik eden kadın ve evlilik programları da uzun yıllardır popülerliklerini korumayı başarmışlardır.

Gerek yetenek yarışmaları, gerekse evlilik programlarıyla kadınlar kadar erkekler de “pazarlama malına” dönüşürler. Ama Çocuklar Duymasın dizisinin “taş fırın erkeği” Haluk, “Light erkek” Selami ve karısını döven “cûce” kapıcısı ile erkek temsilinin, Taş Devri çizgi filminin Fred ve Barni’sinin çok da ötesine geçilemediği görülür. Light erkekle mücadeleleri hep kazanan “taş kafalı” taş fırın erkeği, karısına karşı da hep mağluptur.¹² Öte yandan popüler kültürün sonsuz çelişkisiyle medyada çalışan kadın sayısının artması ve konumunun yükseltilmesi de mesajlardaki cinsiyetçi dilin dönüştürülmesi için yeterli olmaz (Timisi, 1997: 54).

2007 başları dönemin siyasetine uygun mistik, veya ruhani denen tarz ve söylemde programlar, diziler hızla yayılır. 2000’ler boyu diziler, 2 saate kadar çıkan süreleriyle neredeyse tüm akşam kuşağını kaplarlar. Medya takip ajansı Interpress’in yaptığı bir araştırmaya göre 2010-2013 arası 7 kanaldaki 263 yerli dizinin 236’sı, ya final yapmış veya yayından kaldırılmış. Ezel Akay’a (2014) göre de, dizilerin yalnız yüzde 10’unun devam ediyor olması, “televizyoncuların bu işten anlamadığını gösteriyor!”

Son yıllarda yayına giren Kurtlar Vadisi (2003), Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi (2010) ve Leyla ile Mecnun (2011) dizileriyle gündelik hayattan siyasete, her alanla

¹² Amerikan dizilerinde de çok sık gördüğümüz bu yeni orta sınıfın kaba saba, yarı cahil ‘buffoon’ tipi (Homer, Everybody Loves Raymond, Kings of Queen vs.) bizim erkeğimizde Haluk gibi mühendis olsa da sürekli tekrar etmesiyle ilginç bir sürekli yeniden inşa gibidir.

ilişkilendirilerek popüler kültür açısından gerçek bir “fenomen”e dönerler. İşler G ler (2012) de, sayılan diziler gibi sinemaya da uzanan başarıyla dikkat çeker.

Aile, suç ve tarihi dramaların yoğun olduğu dizilerle, yarışmalar h kimiyetindeki Türk televizyonları, Arap ülkelerine ihraç ettiği bazı dizilerle ve teknik yeterliliğiyle  v nse de pek parlak bir görünüm izmez. Ama tek adamların güdülediği, muhafazakâr, dindar, kadın intihar ve cinayetlerinin yaygın, sokakların hala erkeklere ait olduğu bir toplum panoramasını da gözden kaçırmamak gerekir. Reklam ve k r hırsının kontrolündeki televizyonlar, diğer iletişim araçlarını bir yandan sömürürken onları olumsuz etkilemeye devam eder. Dijital teknoloji ve internet de televizyonlarımızı yapısal olarak geliştirse de, henüz içeriksel bir dönüşümden bahsetmek zordur.

II. BÖLÜM

POPÜLER SINEMADA DRAMATİK YAPI VE KARAKTER

A. Düşman Kardeşler: Popüler Sinema - Sanat Sineması

“İki tür yönetmen vardır: Filmlerini tasarlayıp üretirken halkı aklında tutanlar ve halkı hiç hesaba katmayanlar. İlk türdekiler için sinema bir gösteri (şov) sanatı; ikinciler içinse kişisel bir maceradır. Öz itibarıyla birbirlerinden daha iyi bir tarafları yoktur; bu yalnızca farklı yaklaşım meselesidir”. — François Truffaut (akt Bordwell ve Thompson, 2008: 3)

Farklı film teorileri sinemayı ve filmleri sınıflandırmak için farklı ölçütler kullanır. Temaları, konuları, teknikleri, yönetmenleri, yıldız oyuncularını vs. kullanarak sanat sineması, popüler (ticari) sinema gibi üst ayrımlar veya komedi, drama, macera, bilim-kurgu, korku, romantik komedi, tarihi film (veya dönem filmi) gibi tür ayrımları yapılır. Kodların kullanımı ve ihlali, anlatı, teknik ve biçim yönlerinden olduğu kadar ideolojik işleviyle de benzerlikler ve farklılıklar belirlenerek tür, alt tür ve karma tür (hibrid) çerçeveleri çizilmeye çalışılır. Fakat ayrım ve türlerin ne kadar gerçek ve ne kadar eleştirmenlerce inşa edilmiş sınıflamalar olduğu, sınırlarının kesinliği, kaç tane oldukları, ölçütleri ve belirleyici özellikleri halen süren ciddi bir tartışma konusudur.

Önüne popüler, ana akım, ticari gibi adlar eklenen sinema, aynı popüler kültür gibi çeşitli şekillerde tanımlanır. Bir kısım, onu sinema sanatından ayırıp, kitle eğlencesi diye görürken, diğerleri sinema sanatı içinde ama sanat sinemasından ayrı bir olgu olarak değerlendirir. Başka bir kesimse, her sanat gibi sinemanın da az ya da çok tüm filmleriyle, bireysel ve toplumsal duyuş ve düşüncülerin, ortak bilinçdışının, yaratıcının imgelemiyi ifade bulması olduğundan hareketle ayrımı anlamsız bulur.

Ayrımlar sinemanın bir sanat olarak benzersiz konumuyla da ilişkilidir. Fransız sanat eleştirmeni Elie Faure'nin (1993: 263) özgün bir şekilde “sineplastik” dediği sinema sanatı, çerçevesi ile resme, sözüyle tiyatroya, yazıyla edebiyata (mekânla mimariye, kurguyla şiire, ayrıca dansa ve tabii müziğe) doğrudan bağlanırken bir yandan da kendi karakteristiği ile hepsinden farklıdır. Diğer sanatlarda sanatçı, sanatı (ve aletlerini) yaratırken, sinemada sanat, sanatçısını yaratmıştır. Sinemada sanattan önce sadece bilim yani icat edilen kamera ve gösterici vardır. Teknik bir sihir ve bir halk eğlencesi olarak doğan sinema, yavaş yavaş hayal gücü tarafından işgal edilip, ele geçirilmiş, yeni bir düşünce imajı ve kendi sanatçısını yaratmıştır.

1911'de T.H. Ince günümüze dek gelen büyük stüdyo üretim hattı sistemini kurar. Florence Lawrence, Asta Nielsen, Chaplin ve Mary Pickford gibi adları jeneriklere

giren oyuncularla yıldız oyuncu sistemi yerleşir. Hollywood 1915 sonrası artık ABD piyasasına egemen olur. Photoplay vb. ile başlayan hayran dergileri hem film ve karakterlere hem de oyuncuların özel hayatlarına yer vermesi, oyuncuları ve filmleri popülariteleri ile ödüllendirmesiyle hayranlık kültünü yerleştirir. Ayrıca daha sonra stüdyo ve yapım şirketlerince çok kullanılan uydurma bir reklam kampanyası ile doğan Theda Bara ile ticari sinemanın en meşhur karakterlerinden seks sembolü femme-fatale ya da ona verilen adla 'vamp' uzun yolculuğuna başlar.

1920'li yıllara kadar süren sanat olma veya sanatlığını ispat sürecinde ticari sinema, çeşitlenen türleri (komedi, melodram, western vd.) anlatı yöntemleri ve yerleşen uyuşmaları (film grameri) kadar yapım şirketleri, dağıtım ağları, salonları ve önce işçi sınıfı ve giderek orta sınıf izleyicilerine sunduğu ucuz eğlenceyle bir sektör olarak iyice kurumlaşır. Dünya sinemalarından topladığı başarılı uygulama ve teknikleri kendininkilerle birleştiren Hollywood stüdyo sisteminin temsili klasik anlatısı tümüyle yerleşir ve 1. Dünya Savaşı koşullarıyla, ucuzluğunun da yardımıyla Hollywood filmleri ve yıldızları tüm dünyaya yayılarak dünya film piyasasına egemen olur.

"Hollywood, birtakım muhasebeciler tarafından ele geçirilmeseydi yepyeni bir görüşün, anlayışın odak noktası olabilirdi. –David O. Selznik" (akt. Tamer, 1989: 49).

Thompson ve Bordwell (1994: 73), hâlâ süregelen uluslararası başarıda önemli payı olduğunu düşündükleri ve günümüze dek çok az değişen, anlaşılabilir olaylar dizisi yaratmanın sıkı kurallarıyla klasik Hollywood anlatı yapısını şöyle özetler:

"Çoğunlukla karakterin psikolojisiyle ilişkili (toplumsal-doğal etkene karşıt olarak) açık neden – sonuç zinciri içerir. Her karaktere makul ve istikrarlı özellikler verilir. Hollywood kahramanı tipik olarak hedef odaklıdır ve işte, sporda ya da başka bir aktivitede başarıya ulaşmaya çalışır. Onun hedefinin diğer karakterlerin arzularıyla çatışmasından da ancak filmin sonunda çözülecek -genelde mutlu bir şekilde- bir mücadele doğar. Hollywood filmleri ilgiyi artırmak için iki bağımsız olaylar dizisi sunar ama neredeyse kaçınılmaz şekilde birisi aşk macerası olur ve kahramanın hedefe yolculuk macerasıyla birlikte örülür. Olaylar dizisi, zamana karşı yarışta gerilimli bekleyişler yaratır; yükselen çatışmaları ve son dakika kurtuluşlarını kullanır."

1920'lerde Dulac'ın yorumuyla "ticari olmayı isteyen ama yeterince olmayan" bir film kategorisi olarak sanat sineması, dağıtım ağları ve salonlarıyla ticari sinemadan ayrılıp uzmanlaşmaya, giderek festivalleri, kitap ve dergileri, eleştirmenleri, meslek birlikleri, tür ve stilleri ile gelişmeye ve sağlanan devlet destekleriyle 1950'lerin ortalarında kurumlaşmaya başlar (Kovács, 2010: 24-26). Böylece 1960 sonrası, Lumiere geleneğinden gelen kurmaca-olmayan sinema; yerleşik kodların ihlalini, teknik ve biçimde yeni arayışları, şiirselliği, politikliği içeren, anlatısal ve ticari

olmayan ama kişisel olan avangard sinema (deneysel, underground); ana akım tecimsel sinema (popüler) ve sanat sineması gibi ayrımlar yerleşir.

Bu, aynı zamanda ticari sinemayla, sanat sineması ve avangard arası düşmanlığın da kurumlaşmasıdır. Biçimle içerikten çok, teknik ve sanat arası bir ayrımlamadır. Örneğin Lewis Jacobs'a (1987: 43) göre Hollywood, işini bilen teknisyenleri, her türlü parlak zanaatkârı ve ustaları olmasına karşın, çok az sanatçısı olan bir yerdir.

Oysa sanat sinemasının erken örnekleri denen Rus Fütürizmi, Fransız İzlenimciliği ve Gerçeküstücüler, Hollywood sinemasını ve anlatı yapısını birçok açıdan beğenir, örnek alır ve o, Yeni Dalga'nın da esin kaynağıdır (Kovács, 2010: 16-18). Alman Dışavurumculuğu popüler Hollywood tür ve anlatı tarzlarının rol modelidir. Faure'ye göre, Amerikalılar uzam, hareket ve aksiyona sevgileriyle görsel tasavvurlarına vermeleri gereken yönü anlamıştır. Fransız filmleri "yozlaşan bir tiyatronun piçisi" iken Amerikan filmleri "büyük gelecek vaat eden yeni sanattır" (Faure, 1993:264, 262).

Ticari sinemaya ve anlatısına karşı çıkış, kültürel bir emperyalizmin etkili taşıyıcısı olması gerekçesiyle bir yanıla ideolojik boyutludur:

"Ana akım tecimsel sinema, anlatımsal ve temsili olan sinemadır. ...Hem herkes adına konuşur, gösterir ve anlatır; hem de hâkim ideolojinin ve hegemonyanın devamı için, toplumu bir arada tutabilmek için çatışma ve çelişkilerin tehdidine rağmen birliği, bir arada olabilmeyi sağlayacak bir dünya algısını yeniden ve her gün üretmek zorundadır" (Süalp, 2011: 16).

Karşı çıkışın, sinemanın ticari boyutu ölçüsünde ekonomik yanı da güçlüdür. Bu amaçla ilk olarak Almanya'da daha 1920 yılında ve sonra diğer ülkelerde de kotalar getirilir. Ulusal bir film endüstrisi ve sinema kültürü yaratmak isteyen ülkeler önce Hollywood'a ve evrenselleşen anlatısına karşı çıkarlar.

Onunla mücadele edebilmek için farklılıklarını belirlemelidirler ve sanat sineması kendini Hollywood'da olanlara karşıtlık temelinde konumladığı için özellikleri de sürekli değişir (Neale, 2010: 86, 105-106). Hollywood'un ve ticari sinemanın önemli suçlanma gerekçelerinden biri olan şiddet ve özellikle cinsellik, Hollywood'daki üretim (Hays kodları) ilkelerinin de sonucu olarak uzun süre Avrupa sanat sinemasının özelliğidir. Zaten sonradan ticari sinemanın muhafazakâr eğilimlerine ve sistemi meşrulaştırmasına örnek gösterilen kötülerin mutlaka cezalandırılması, ailenin yüceliği, karakterlerin sistemle uzlaşması gibi genel zorunluluklar da bu ilkelerin, özellikle bir dönem katı uygulanması sonucu, yerleşir.

Tüm bunlara karşın nitelik, ayırmda öne çıkarılır. Entelektüeller görevlerini, sinema sanatını işadamlarının ürettiklerinin üstüne çıkarmak için mücadele diye açıklarken, Desson, sanat filmlerinin en temel özelliği nitelik olmalıdır der (Neale, 2010: 90, 92). Ama Neale'in altını çizdiği gibi yüksek kültür ve sanat vurgusu ve buna dönük devlet desteği Fransa'da seyircide ciddi düşüş getirir. Nihayet, Yeni Dalganın kendi kültürü ile beslenirken, Hollywood öğelerine de yer veren anlayışı krizden çıkışı sağlar.

Sanat sineması, modern edebiyat ('yeni roman' akımı), Brechtien politik tiyatro ve soyut resimle etkileşim içerisinde oluşan modern anlatıyı kullanması ile ticari eğlence sinemasından ayrılır. Yönetmenin iç dünyasının yansması olarak görülen kişisel stille tanımlandığından auteur kuramıyla ilişkilendirilir. Neden-sonuç zincirinin gevşemesi, soyutlama ve simgesel imajlar, eylem yerine karaktere ve iç dünyasına yoğunlaşma, belirsizlikler, zamanın farklı kullanımı, öznellik, özbiçim (film olmanın ve stiline farkındalık), epizodik yapı gibi özellikleri olduğu kabul edilir (Bordwell, 2010: 126). Ancak auteur yönetmenler, dönemlerinin üretim ortam ve koşullarıyla (halk beklentisi, tür kuralları, sosyo-ekonomik durum vs.) mücadele ederek veya kısmen uzlaşarak ticari sinemada da var olmuştur. Bahsedilen anlatı özellikleri ise 80'lerden bu yana ana akım popüler sinema içinde yaygın olarak kullanılmaktadırlar.

Sinemanın sanat olarak kullandığı çoğu unsur bir kitle eğlencesi olduğu zamanlarda üretilmiştir. Popüler filmler yeni ile olan bağları ve endüstriyel bir üretim özelliği göstermeleriyle teknoloji ile oldukça iç içedir. İzleyici ilgisini sağlamak ve zengin bir gösteri sunmak için çoğunlukla yeni teknolojiler geliştirir ve bunları kullanırlar. Görsel ve işitsel öğelerdeki herhangi bir yenilik anlatımını da etkiler ve yeni anlatım biçimleri ve uygulamalarla sürekli geliştirilir. Önceki bölümde bahsettiğimiz gibi sanat-zanaat arası ayrım da, popüler-yüksek kültür ayrımı da oldukça geçişli ve muğlak olabilmektedir. Bir meslek olarak hayatını kazanma aracı olduğu ölçüde, sanat filmi veya ticari olması fark etmeden, film üretimi kaçınılmaz bir ekonomik boyut taşır. Ama popüler filmler endüstriyel ortamda üretilmeleri ve yüksek maliyetli yeni teknolojileri kullanmalarıyla izleyicinin yoğun ilgisine daha çok gereksinim duyarlar.

Kısacası sanat filmleri bir dizi karakteristik niteliği olmasına karşın "hiçbir biçimde belli metinsel nitelikleri olan filmlerle ilgili bir mesele değildir" (Neale, 2010: 85). Örneğin "Film noir" aşağı görülen bir popüler sinema biçimi olarak başlasa da otuz yıl içinde bir sanat sineması olur (Storey, 2003: 10). Popüler filmler, sanat filmlerinden estetik niteliklerle ayrılmaz; "sanat filmleri nitelik gereği değil tutku

nedeniyle 'sanatsaldır', tıpkı ticari eğlence filmlerinin çoğu kez ticari olarak başarısız olabilmesi ve hiç de eğlendirememesi gibi" (Kovács, 2010: 22).

Gerçekliğin, sanatın ne olduğu ve zanaattan ayrımı, yapıtı sanatçının mı alımlayanın mı (yeniden) ürettiği, endüstriyel sinemanın yerini yaratıcı yönetmenin veya bağımsız sinemanın mı alması gerektiği gibi sorular popüler sinemaya tavrımızda etkili olacaktır. Popüler sinema, var olanı belli kalıplar içinde sunması; eğlenceyi ve açıktan ya da söylemsel olarak sisteme uyumu vaaz etmesi, kâr güdümlü oluşu ve alt kültürleri hoyratça kullanmasıyla ideolojik ve estetiğiyle niteliksel eleştiriler almaktadır. Bu eleştirilerin haklılık payını da, oldukça tartışmalı taraflarını da bir kenara atmadan, 'kötü' sanat filmi gibi 'iyi' popüler film de olabileceğini düşünerek sanat filmi-popüler film ayrımına dikkatli yaklaşmakta fayda vardır.

B. Klasik Anlatı Sinemasında Dramatik Yapı ve Unsurları

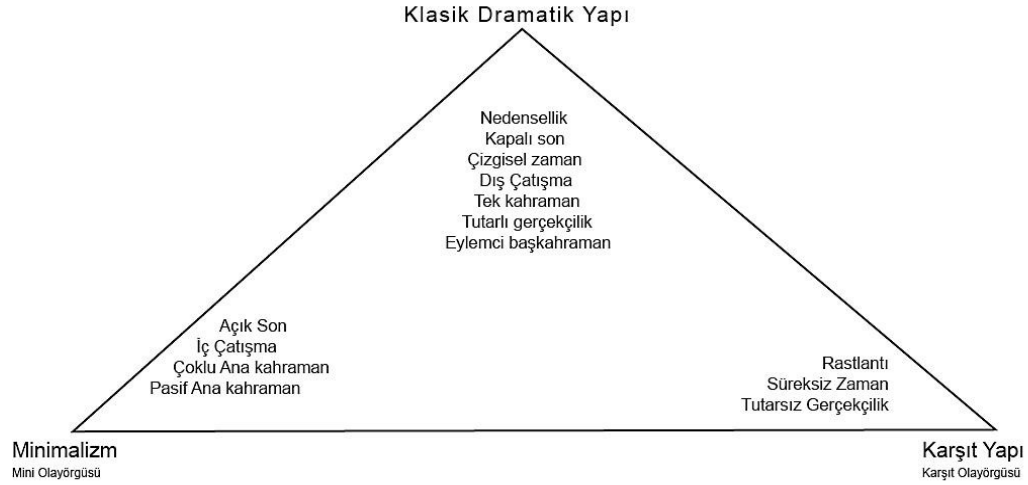
Dramatik yapı, bir olay, olayla ilişkili karakterler, olayın geçtiği yer ve zamanın düzenlenmesiyle oluşur. Bu düzenlemeyse önceki bölümde değindiğimiz klasik Hollywood anlatısına atıfla formölcü yaklaşım (kapalı yapı) ve çağdaş sinemanın sık kullandığı modern anlatının biçimi olan açık yapı olarak ikiye ayrılır.

Farklı anlatım biçimleri, yaygın ve uzun dönemli ortaklaşmalar olarak klasik anlatı, sanat sineması, tarihsel materyalist gibi ayrılır. Popüler, ana akım ya da ticari denen sinema, popüler kültürün genel bir özelliği olarak diğer anlatım biçimlerini de işlevsel olduğu ve anlaşılabilirliği arttığı ölçüde çeşitli klasik türlerde kullanagelmıştır ve giderek de daha çok kullanır. Gerçi klasik anlatı biçiminin aslında Hollywood'a ait bir biçimden ziyade sinemanın "normal ve evrensel" anlatım dili olduğu da savunulur. Karşı görüş ise bu anlatımın kapitalist, burjuva yapının, kitle kültürünün dili olduğu ve sisteme meşruiyet ve evrensellik yanılsaması sağladığını savunur. Hatta bu şekilde sanat değil ancak bir *ticari gösteri* yapılmasını mümkün görür.

Ayrımın bazen çok belirsiz ve dönemsel olması, niteliksel ayrımın güçlüğü ve sanat sinemasının Hollywood'a karşıt olma üzerinden gelişmesi, ayrımın, yapanın niyet ve tutkusunda olduğuna işaret eder ama bu da oldukça muğlaktır. Hem izleyiciyi bir ölçüde önemsizleştiren bir bakışa dönebilir hem de toplumsal, kurumsal arka planı silikleştirir. Klasik anlatı, binlerce yıllık geleneksel dramatik yapıyı kullanmasıyla en yerleşik ve bilindik kodlara sahip olduğundan popüler sinemanın tercihidir. Yaygınlaşıp, anlaşılır oldukça diğer strateji ve teknikleri de *içerir*. Bu yüzden üstteki

önemli itirazı aklımızda tutarak karakterler konusuna geçmeden önce dramatik yapıyı ve düzenlenişini klasik anlatı sineması temelinde kısaca toparlayabiliriz.

Şekil 2: Klasik Dramatik Yapı



Kaynak: McKee, 1997: 45

Aristoteles'in (1987: 23) tragedya için vurguladığı gibi, klasik dramatik yapının da öğeleri arasında en önemlisi, olayların uygun şekilde, yani tutarlı ve inanılır neden-sonuç zinciriyle birbirleriyle bağlanmasıdır. Bu aynı zamanda Propp'un (2001) olağanüstü masallara dair yapısıyla da örtüşür. Kişinin eylemi olan sınırlı sayıda işlev, bir 'başlangıç durumu'ndan mutlu sona doğru mantıklı ya da estetik bir neden-sonuç ilişkisiyle sıralanır. Klasik anlatı sinemasında da her sahne bir öncekinin sonucu ve cevabı olurken, sonraki sahnede verilecek cevabın da sorusunu ya da nedenini ortaya koyar. Böylece zaman, mekân ve eylemlerde birlik ve devamlılık sağlanarak görünmez bir akış oluşturulur. Klasik dramatik yapı hareket ve eylem temelli; belli bir motivasyona sahip ana karakteri de hedef odaklıdır.

Film belli bir gösterim süresine sahiptir ve aktarılmak istenen (tema) mesajı, sorgulamak istenen düşünceyi, bir fanteziyi veya sadece izleme zevkini verebilmek için zamanı uygun şekilde kullanılmalıdır. Bu yüzden klasik anlatıda çizgisel şekilde, belli bir kişi ya da olay çevresinde olabildiğince sınırlı sayıda olay ve karakter kurgulanarak yoğunluk, birlik ve bütünlük kurulur ve dikkat ile ilginin devamlılığı sağlanmaya çalışılır. Ama genelde ikinci bir olay örgüsü olarak heteroseksüel romantik aşk ilişkisi de işlenir (Bordwell, 1985: 157). İlişki çeşitli zorluklardan geçerek gelişirken, kahramanın başına türlü olaylar gelir ve bazen de destekleyici

roldeki kadın karakterle birlikte bunlarla mücadele ederler. Filmin sonu da çeşitli şekillerde başlangıca bağlanarak iyi veya kötü çözüme ulaşır.

Gereksiz öğelere yer ve zaman yoktur. Tiyatronun “iyi kurulmuş oyun” kavramından esinle klasik anlatı, işleyen bir makine gibi çoğunlukla tahmin edilebilir sona doğru temposu yükselerek akar. Kullanılan simge ve eğretilmeler oldukça yüzeysel ve tanıdık olduğundan anlaşılabilirlik de fazlasıyla yüksektir. Film, aktığı zamanı ve mekânları net biçimde verir. Ayrıca film boyunca belli motif ve bilgilerin çokça tekrarlanması da anlaşılabilirliği artırır. Bunlar belli karakter özelliklerini ve karşıtlıkları vurgulayan öğeler (simgeler gibi) olabildiği gibi yönetmenin yarattığı biçimsel (bir oyuncunun hep belli açıdan çekilmesi, belli bir ses, müzikle eşleştirilmesi, farklı olayların aynı biçimde gösterilmesi gibi) vurgular da olabilir. Bütün bunlar ‘yeni’ görünmelerine karşı, tanıdık ve bildik bir dünya sunmalarıyla gişede de karşılık bulduğundan yapımcı ve izleyiciyi ortak paydada buluşturarak yaygın üretimi sağlar.

İşlenen konular, ilgiyi çekmesi amacıyla güncel olabildiği gibi aşk, özgürlük, savaş ve kahramanlık, rekabet, kıskançlık vb. evrensel temaların temel karşıtlıklarla işlenmesi de olabilir. Ancak konuya yeni açılımlar getirilmesinden ziyade oyuncu, zaman ve mekânda farklılıklar yaratılması suretiyle anlatılır. Ayrıca ideolojik bir bakış olarak zıtlıkların ve sorunların genelde bireysel ölçekte, yani kişisel ihtiras ve yanlışlar üzerine kurulduğunu, toplumsal ve siyasal geniş çerçeveyi, yapısal sorunları işlemediğini de ekleyebiliriz.

Klasik dramatik yapıda gösterimle taklit (mimesis) asıl olduğundan şimdi ve burada gerçekleşen bir olaya tanık olunduğu yanılsaması ile bir gerçeğe benzerlik duygusu uyandırılır. Duygular düzeyinde, izleyicinin duygularının yönlendirilmesiyle iş görür ve özdeşleşme güçlüdür. Korku, acıma gibi duygularla kahramana karşı bir sempati hissedilmesi ya da empati duyulması sağlanır. Anlatıcının gözlemci veya 3. Tekil şahıs bakış açısına sahip olmasının yaygın kullanımı da buna yardımcı olur.¹³

Aristoteles’e göre (1987: 22), “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir.” Bu arınma duygusuna ulaşabilmek içinse dramatik yapı sürekli yükselen bir merdiven gibi kurulur. Merdivenin yani dramatik yapının kaç bölümden oluştuğu hakkındaysa farklı iddialar vardır. Genelde

¹³ Gözlemci bakışta olayların nesnel - tarafsız gözlemci tarafından gösterimi yanılsamasıyla sunum yapılırken, 3. Tekil şahıs bakış açısında sıklıkla her yerde olan, her şeyi gören, karakterlerin duygu ve düşüncelerini de bilen tanrısal bakış açısına eğimli olma görülür.

Syd Field, Robert McKee, Linda Seger vb. kuramcılar gibi klasik olarak üçlü bir ayırım yapılır ama ayırım yirmilere kadar çıkabilir ve bunları belirlemek çoğu zaman güçtür. Geçmişe dair bilgiler film boyunca verilebileceği gibi çatışma da ilk girişte yaşanabilir. Örneğin Freytag, serim, gerilim/aksiyonda artış, doruk noktası, aksiyonda azalma ve sonuç olarak beşli bir ayırım yapar. Yine de yapının genel çerçevesini çizebilmeyi sağlamasıyla üçlü ayırım işlevseldir.

1. Dramatik Yapının Bölümleri

a. Serim ya da Giriş

Başlangıçta bir olay ve ana karakter, ana karakterin arzu, görev ve ihtiyaçlarına bağlı ana amacı vardır. Bunlar ne kadar güçlü ve dramatikse izleyicinin ilgi ve dikkatini o oranda çeker. Girişte karakterleri tanıyıp durum hakkında genel bir bilgi edinir; olayın ve karakterlerin geçmişlerini ve birbirleriyle ilişkilerinin niteliğini öğreniriz. Filmin kurgu evrenini ve atmosferini zihninizde kurarız.

Klasik anlatı yapısı eylem temelli olduğundan Vale'e göre "öykünün devingenliği, 'kişilerin içinde bulundukları koşulların bozulması' üzerine kurulur" ve başlangıç, denge halini, dengenin bozulmasını veya buna karşı mücadeleyi göstererek başlayabilir (aktaran Chion, 1992: 157). Başta görülen olay öykünün sonu ya da ortası da olabilir ve bu durumda olay örgüsü geriye-ileriye atlamalarla düzenlenebilir.

Girişte yoğun bilgi yanında duygular da verilir ki özdeşleşme sağlanabilsin. Bu sayede sorunun nasıl çözüleceğini, amaca ulaşıp, ulaşılamayacağını, sorumluları ve cezalarını bulup bulamayacaklarını veya karakterin içsel çatışmasını çözüp çözemeyeceğini, çözecekse nasıl çözeceğini merak ederiz. İzleyici film izleme deneyimleri sayesinde filmin bir sonu olduğunu ve öyle veya böyle olayların birbirine bağlanacağını bilir ve bunu bekler. Çözülmesi beklenecek bu sorun filmin ana düğümüdür ve film boyunca daha küçük başka düğümler ona eklenir ve çözülür.

b. Çatışma

Çatışma, bireysel veya toplumsal düzeyde aynı veya karşıt yönde amaç, arzu ve isteklere sahip güçlerin rekabetiyle ortaya çıkan ya da çeşitli engellerle girilen mücadeledir. Ana karakterin arzu ve amacı ile doğrudan ilişkilidir.

Dış çatışma (dışsal bir hedefin arayışında engel ve rakiplerle yapılan mücadele) ve **İç çatışma** (karakterlerin ahlaki veya duygusal ikilemleri) gibi iki şekilde yaşanabilir.

Bunlara bağılı olarak da melodram ve macera filmlerinde çoğunlukla “*dış aksiyon*”, karakterler arası ilişkileri gösteren filmlerde “*kişilerarası aksiyon*” ve karakterin iç çatışmalarına dair olanlarda “*iç aksiyon*” görülür (Miller, 1993: 57). Bir filmde sadece biri yoğun olabileceğı gibi, farklı oranlarda üçü beraber de kullanılabilir.

Öykünün başlatılmasında önemli olduğundan senaryonun hemen başında yer alır ve çözümünün kuşkulu olmasıyla ilgimizin sürekliliğini sağlar (Miller, 1993: 49, 41). İyi - kötü, doğa-kültür, kent-köy, aşk-iş, eğlence-ciddiyet, insan-makine, toplum-birey benzeri karşıtlıklar bu güçleri tanımlayabilir.

Bir arzunun tatminine yönelik eylem çatışmayı başlatsa da, seyir zevkini veren neden-sonuç zinciri içinde yükselerek ilerleyen akışıyla çatışmaların yaşandığı gelişme bölümüdür. Burada yola engeller çıkar; fiziksel-duygusal yetersizliklerle küçük yenilgilerin yaşandığı ve kahramanın çaresizliğe düştüğü, hatta küçük düştüğü kriz anları yaşanır. Yalanlar, yanlış anlamalar, küçük başarılar, rastlantılar, beklenmedik olaylar görülür. Romantik bir ilişki girişte ya da burada ana öyküye eklenir ve geliştirilir. Çözümüne ulaşılır ya da kaybeder gibi olma ardından çatışma daha da şiddetlenip yoğunlaşır ve gerilim sürekli yükselir. İzleyici de giderek artan bilgisi ve temposu artarak şiddetlenen olayların heyecanı ile doruk noktasına dek yükselen filmi aynı ilgiyle takip edip tahminler yapar.

Bahsettiğimiz türden çatışmaya “yavaşça yükselen çatışma” diyen Lajos Egri (2004: 177), bunu ve “ima edilmiş çatışma”yı (foreshadowing) iyi yazılmış bulur. Kötü yazılmış bulunduğu diğer iki tür çatışma ise hep aynı seviyede kalan “durağan” ve karakterin bir duygusal uçtan diğer uca atladığı “zıplayan çatışma”dır.

Şimdilik anlatı açısından genel hatlarıyla değindiğimiz çatışma kavramını ileride karakter açısından daha ayrıntılı ele alacağız. Ayrıca kötü karakter ve incelenmesi bağlamında kişiler arası çatışmalardan ve türlerinden ayrıntılı bahsedeceğiz.

c. Doruk Noktası

Filmin ana düğümünün çözüleceğı, gerilimin en yoğun olduğu andır. Film boyunca olan olaylar, verilen bilgiler ve duygular, karakterlerin yaşadıkları izleyiciyi hep bu ana hazırlar. Saygın bir Hollywood önermesine göre “filmler, son 20 dakikaları hakkındadır” ve bu bölüm en yüksek tatmini sağlamalıdır (McKee, 1997: 107). Bilinen ya da açığa çıkan en zor mücadele, engel, en kötü düşman, en büyük ikilem

bu noktada görünür ve ana karakter onunla karşılaşır. Doruk noktasında sorunun çözüldüğünden artık emin oluruz. Yani ana karakter amacına ulaşır veya ulaşamaz.

d. Sonuç

Klasik anlatı filmleri doruk noktada bitebileceği gibi, arayış ya da yolculuğun son bulunduğu, zafer ya da yenilginin açığa çıktığı andan sonra bir rahatlama bölümü olması da yaygındır. Gerilimin yerini rahatlamanın aldığı, film boyunca oluşan çelişkilerin açığa kavuştuğu, açık uçların kapatıldığı kısa bir bölümdür. Klasik anlatı sinemasının sürekli kullandığı ‘*kapalı biçim*’ yenilgi ve kayıpla da bitebileceği halde neredeyse her zaman bir mutlu sonla, arayışında olunan arzuların tatmin edildiği, ihtiyacın giderildiği, görevin tamamlandığı ve aşkın elde edildiği şekilde biter.

Bu, hedefe varılması şeklinde olabileceği gibi en başa dönülerek bir çevrimsellik ile dairesel bütünlük kurularak da olabilir. Çevrimsellik illa aynı mekâna dönülmesi değildir. Baştaki bir motifi, söz, davranış ya da kişilerin gösterilmesi veya hatırlatılmasıyla da izleyici dengenin kurulduğundan emin olur ve rahatlar.

Klasik anlatının, amaca ulaşılmış, kötülerini cezalandırılmış, kısacası hayatın ‘normal’ akışı ve dengesi yeniden kurulmuş sonlar kurgulaması izleyicinin yaşadığı her türlü korku ve heyecana karşın güvenli bir fantezi dünyası kurmasını da temin eder. Konu ne kadar ‘ciddi ve yetişkin işi’ olursa olsun, dipte çocuksu bir masal dünyasının kazanan iyileri kurgulanır. İşlevselci bir bakış ve geleneksel kurum ve değerlerin asla eleştirilmemesiyle de sürekli yeniden üretimleri vardır. Tabii bu aynı zamanda klişe olma ve sisteme meşruiyet ve uyumu sağlama eleştirisini de getirir.

2. Zaman ve Dramatik Yapı

Neden ve sonuçlarıyla eksiksiz bir eylemin aktarımının harcı zamandır ve anlatının temeli olan seçme ve düzenleme zaman boyutunda gerçekleşir. Tüm kurmaca anlatılar gibi sinemada zamandan metin dışı ve metin içi olmak üzere iki boyutta bahsedebiliriz. Metin dışı, filmin üretimi ve sinemada seyri sırasında geçen zaman; metin içi de öykü ve olay örgüsünün geçiş süresi olan kurmaca zamandır. Ricœur’a (2007: 23) göre “...Anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir” ve her anlatı, mimesisin üç farklı boyutta düzenlenmesiyle üç mimetik bağıntı içerir (Rifat, 2007: 9). Sinemaya uyarlarsak:

- Eylemde bulunulan ve yaşanan zamanla olan bağıntı: Filmin, gerçek dünyanın bilgisinin kavranması ile tasarlanması (senarist, yönetmen vs. yaratıcı/lar),
- Öykülemenin kendine özgü zamanıyla olan bağıntı: Öykünün görsel-işitsel bir hale getirilmek üzere bir bütün olarak biçimlendirilmesi (filmin üretimi),
- İzleme zamanıyla olan bağıntı: İzleyicinin film ekibine, oyunculara ve filme dair ön bilgileriyle izlediği filmi alımlaması ve onu yeniden biçimlendirmesi.

Metin içi zamana dair ilişkileriye Genette sıralama, süre ve sıklık olarak üç kategori altında inceler (aktaran Chatman, 2009: 58). Bunlara göre sinemada öykü içi zaman, sıralanışı, imajların görünme süresi ve tekrarlanma sıklığı gibi unsurlarla algımızı yani neyi gördüğümüzü ve nasıl gördüğümüzü belirler. Zamana bağlı olarak seçici bir şekilde algılar, bazı ayrıntıları görmemeyi seçer, bazılarını daha çok dikkat eder ve karakterlerle eylemleri uzamda buna göre konumlarız.

Zaman, merak, gerilim ve heyecan yaratma, ilgiyi sürekli kılma gibi çeşitli işlevler görebilir. Amaca giden yolda yapılması gerekenlerin belli bir zaman kısıtlamasının olması zamana karşı yarışmayı getireceğinden hem güçlük hem de heyecan ve gerilim artar. Zamanda atlamalar sebeplerini bilmediğimiz durumlar yaratarak merakımızı kamçılar ve yanlış çıkarımlar yapmamıza yol açarak beklentilerimizi manipüle eder. Geçmişe doğru atlamalarla ek bilgiler alabilir; mevcut duyguları anlayabilir ya da onları daha güçlü hissedebiliriz. İleriye atlamalarsa karakterlerin geleceğe dair tahminlerini veya umut ve beklentilerini gösterebilir ama izleyici için geriye dönüşlerin aksine gerçeklikleri hep şüphelidir. Bu yüzden filmin kurmaca olduğunu da açık eder ve bu klasik anlatı sinemasında istenmeyen bir etki olduğu için kullanılmazken sanat sinemasında aksine sık kullanılır (Bordwell, 1985: 79).

Deleuze'ye göre 1945 sonrasında klasik sinemanın hareket-imgesi yerini doğrudan zaman imgeye bırakmıştır. Aksiyonlar ve bunların birbirlerine bağlantısının süreleri sonucu oluşan zamanın yerini hareketten bağımsız, kendi zamanına sahip imge dizgeleri alır. Modern sinemada artık zaman, harekete değil hareket, zamana bağlı hale gelmiş ve zaman-imge vücut bulmuştur (Deleuze, 1997: xi, 41-42).

3. Uzam – Mekân ve Dramatik Yapı

Merleau-Ponty'ye göre, varoluş mekânsaldır ve ruhsallığın etkisiyle uzam içeriği, mekân ise biçimi temsil etmektedir" (akt. Çetindoğan, 2012:109). Filmler belli fiziksel mekânlarda çekildiklerinden gerçek veya kurgulanmış film mekânlarından bahsedilir. Fakat sinema fiziksel boyutta iki boyutlu bir ışık gösterisi olmasıyla varoluşsal olarak

mekândan ziyade uzamla ilgilidir. Perdede görülen nesnelerin *gerçek* mekânları olmadığı gibi tamamen dijital olarak da oluşturulabilirler. Perde gerçek bir 3. boyuta sahipken üstündeki görüntü iki boyutludur ve üçüncüye ancak sanalda sahip olabilir.

İnsan algısı zamanda ve uzamda gerçekleşir. Çekim ve ayırım gibi, bu iki boyutlu sinematografik uzamda yer kaplayan 'parçasal' birimler ve renk, alıcı, devinimleri, geçişler gibi yer kaplamayan parçaüstü birimler vardır (Metz'den aktaran Bükler, 2010: 56). Sinematografik uzam, perspektifi ve alan derinliğini de üreten objektif, çerçeve, ses ve 3. boyut yanılsaması gibi yapısal ve bunlara bağlı ortaya çıkan renk, 'iç ışık', kompozisyon gibi öğelerle oluşturulur. Sinemada uzam, zamanın bazen nesnesi bazen de öznesi olarak kurgusal dünyada var olur. Yücel'e (1995: 17) göre Dünya, nesnel ve değişmez değil; algılama ya da tasarlamamıza bağlı olarak belirlenen dinamik bir uzamdır. Uygulamada bir söylemi anlatı düzeyine kişi, zaman ve uzama dair bilgiler erişir.

Sinemada uzamın felsefesini bir kenara koyarsak, kabaca filmin öyküsünün geçtiği alanların bütünü yani öykünün fiziksel boyutu filmin mekânıdır. Bir ev, sokak, mahalle, şehir, ülke, gezegen vs. gibi farklı boyutta coğrafi alanlar ve bunların arasındaki uzamlar filmin *fiziksel* boyutunu verir. Derek Jarman'ın Wittgenstein (1993) ya da Lars Von Trier'nin Dogville (2003) filmleri gibi mimari öğelerin minimum kullanıldığı filmler olsa da bunlar oldukça uç örneklerdir.

Uzam, aynı zaman gibi özgürce kurulabilir. Gerçekçi bir yaklaşımla, gerçek fiziksel mekânlarda, insanın normal kabul edilen algısına en yakın şekilde ışık, kamera, mizansen ve kurgu düzenlemeleriyle oluşturulabildiği gibi tümüyle stüdyoda da çekilebilir. Farklı iç ve dış mekânlar kurgu yoluyla bağlanabilir; var olmayan mekânlar stüdyoda ya da 3 boyutlu olarak yaratılabilir.

Mekânın kurulumundaki bu özgürlük tutarlı bir bütünsellik içerisinde yapılanmasına bağlıdır. Sınırlı bir bakış açısından sınırlı bir çerçeve içerisinde görülebilen mekânların görünmeyen kısımlarıyla birlikte izleyici zihninde doğru ve bütünsel biçimde oluşturulabilmeleri gerekir. Bu da klasik anlatı sinemasında klasik devamlılık kurgusu denilen ve mekânsal devamlılığı sağlayan bazı temel prensiplere uyulmasıyla sağlanır. Bakış ve aksiyon uyumu, 180° kuralı, 'kurucu çekim' ve açık-karşı aç çekimi benzeri tekniklerle film, izleyicinin karakterleri ve olayları sorunsuzca belli bir coğrafyaya yerleştirmesini sağlar.

Film, izleyicinin eylemlere odaklanıp, onları takip etmesini sağlama amaçlı mekânları görünmez ve belirsiz hale getirebileceği gibi onlara dramatik yapı içerisinde önemli roller de verebilir. Mekânlar, karakterler ve olaylar hakkında toplumsal ve fiziksel açıdan çok hızlı bir şekilde izleyiciyi bilgilendirebilir. Bir ofiste, madende, İstanbul ya da Brezilya'da geçtiğini anladığımız film veya sahne izleyicide filmin geçtiği dönem, karakterin sosyal sınıfı, geliri ve yaşanacak çatışmanın bireysel - toplumsal boyutu vs. hakkında duygu, düşünce ve beklentiler yaratır. Ayrıca sembolik biçimde kullanılan mekânın, örneğin aydınlık ya da karanlık atmosferi, karakterin psikolojik dünyasıyla ilgili de izleyiciye bilgi sağlar. Mekânın ya da mekândaki bir nesnenin anlamı veya yaptığı çağrışımlar izleyiciyi başka bir zamana, o zaman yaşanan olaylara veya karaktere göndererek zamanda kırılmalar da yaratabilir.

C. Karakter

Filmlerin yansıtma, yanılısma ya da nesnel gerçekliği olmayan düşler oldukları, film karakterlerinin temsilden uzak fanteziler olduğu veya gösterildikten sonra gerçeklik kazandıkları gibi farklı iddialar öne sürülür. Ama gerçeğe ister yaklaşmaya çalışsın ister uzaklaşmaya, sinema onu referans almasıyla öyle veya böyle gerçeğe bağlıdır. İçeriği, dışsal gerçeklik veya en azından onun izidir. Kullandığı dili, karakterleri ve mekânı istediği kadar çarpıtsın, izleyenin zihnindeki bu bağla iş görür. Bu yüzden bu kısımda ilk önce bu gerçeklik ve temsil bağına göz atacağız.

1. Gerçeklik ve Temsil Bağlamında Karakter

Gerçeğin, evrensel ve tarihdışı bir ideası olup olmadığı tarih boyunca felsefecilerce çok tartışılmıştır. Günlük hayatta gerçek-kurmaca ayrımı sıradan bir rahatlıkla yapılır ama sinemada durum görüldüğünden karmaşıktır. Bazin ve Kracauer gibi kuramcılar dışsal gerçekliği temel alarak, onun sadık şekilde yansıtılmasını, içindeki gizli anlamların ortaya çıkarılmasını savunurlar. Onlar, İtalyan Yeni Gerçekçiler'inin gerçekçi estetiğini yeğlerler ve gerçeğin ötesine geçilmemesini savunurlar.

Fakat fotoğraf makinesi ve kameranın göz yapısına, ışık, renk ve perspektif algısına uygun üretilmesi bir yana, artık iyi kötü var olanın izini tespiti eden bu aletlerin durumu daha da tartışmalıdır. Dijital teknolojinin manipülasyon boyutunun inanılmaz derecede (ya da fazlasıyla inanılır) yetkin hale gelmesiyle, orada olmayan veya nesnel varlığı bile olmayan şeyler capcanlı karşımızda durur olmuştur.

Gerçek olaylardan alınma denen birçok filmde kurgulanmış aşk hikâyeleri, yazarın veya yaşayanın o anda bilemeyeceği ayrıntılar, dilsel ve görsel süslemeler vardır. İnsan bile görünmeyen birçok animasyon film karakterleriyse etrafımızdaki birçok insandan daha 'gerçektir'. Ya da birçok ünlü insan filmlerde kendileri olarak gözükürler ama filmin kalanı kurmacadır. Bazı filmlerdeyse yönetmen bizzat görüntüye girerek kendi kurguladığı dünyanın içerisinde bir gerçek-kurmaca olarak yer alır. Tamamen tarihi şahsiyetlerden kurulu bir filmin anlattığı her şey uydurma, ya da tek bir tarihi isim geçmeden anlatılan her şey belgelere dayalı olabilir. "Yani bir şey aynı zamanda hem gerçek hem kurmaca olabilir" (Eagleton, 2012: 125).

Yeni Gerçekçiler'de olduğu gibi işsiz bir bisiklet hırsızını gerçek bir işsiz oynayabilir ama gerçeğe bire bir sadakat yüzünden filmlerdeki bütün sevişme sahnelerini kaldırmak ya da oyuncuları gerçekten seviştirmek zorunda da kalabiliriz. Kızgın bir insanı göstermek istediğimizde sinirden küplere binmiş dahi olsa, kültürel olarak inşa edilmiş tepki biçimini ve davranışları göstermediği sürece filmde tek göreceğimiz çerçeve içindeki bir insan olacaktır. Belki iç sesini verebiliriz ama gerçek hayatta kimsenin iç sesini falan duymadığımız için gerçekliğe de elveda deriz.

Gerçekçiliğin etik tarafı da diğer bir boyutudur. Gerçek, doğru gibi kavramları bir değer olarak bire bir uygulama noktasında film zaten iki anlamda da gerçek değildir. Yani ne elle tutulabilir somut bir varlığı vardır ne de var olanı kesin doğrulukla aktarabilir. Örneğin yüzyıllar süren olayları iki saatte anlatan bir filmin zaman atlamaları nedeniyle gerçekliği yiter mi? Peki o halde saatlerce aynı noktadan, aynı binayı çeken Warholl'un sinemada gösterdiği şey (*Empire*, 1964) saf gerçek midir?

Sinemada gerçek, karmaşık bir mevzudur. Bakhtin (2004: 98) romanda kahramanın basit ve ayırıcı bir niteliğine odaklanıp, tek kişilik özelliğiyle tanıtmaktansa bütüncül görme ve karakterize edebilmenin onu daha gerçek kılacağını savunur. Ama sinema sürekli bir devinimle, gerçekliği anlara bölerek parçaladığından, hakikatle çarpık bir ilişki içindedir. Yani Realizm ve gerçeklikle eşitleme yanılsaması sorunludur. Çünkü nedensellik, tutarlılık ve kapalılık gibi nitelikleri kullanıp güçlü bir yanılsama yaratarak "aktör ile karakter, sahne ile dünya arasındaki ilişkiyi doğallaştırarak ideolojiyle uyum içinde çalışır" (Diamond'dan akt. Altun, 2008:148).

Sinema kuramcısı Arnheim'ın yüzeyde görünen doğallığa ve renge karşı sinemada siyah-beyaz filmi tercih etme sebebi, nesnel olandan uzaklaşıp, sinemanın mevcut

sınırlılıklarından sanatı ve altta yatan hakikati ortaya çıkarmaktır. Münsterberg, Balázs ve Arnheim, dışsal gerçeğin bir şekilde işlenmesini isterler. Antonioni ve Tarkovski gibi yönetmenler de bunun bir uygulamasını yaparlar. Eisenstein gibi Rus biçimcileri ise aynı şeye kurgu gibi başka yöntemlerle ulaşmayı denerler.

Filmlerin gerçekliği, hayatın gerçekliğiyle kıyaslandığında içinde gerçeklik parçaları olan bir düşe ve fanteziye daha yakındır. Onların, kendi kurmaca evreninin tutarlılığı içinde koşulları üretilen ve işleyen bir kurmaca gerçekliği vardır. Dışsal gerçekliği, malzeme olarak kullanan, bir yönüyle onu etkileme ve biçimlendirme imkânı da taşıyan fanteziler olarak filmler gibi karakterler de *gerçek* değil *gerçekçidir*.

Fakat “gerçekçi kurmaca büyüünün gelişmiş bir türüdür.” Kenneth Burke’un, sanat eserlerinin tutumları ve yaradılışları nasıl değiştirebildiğinden bahsetmesi gibi önemli bazı kuramcılar sanat ve medyanın bu etkisinin gücünden, gerçekliği inşasından söz ederler (Eagleton, 2012:163, 166).

“Bir karakter, Venus De Milo heykelinin gerçek bir kadın olmasından daha fazla gerçek bir insan değildir. Karakter, sanatsal bir yaratım işi, insan doğasının bir metaforudur. Karakter gerçekmiş gibi onunla bağ kurarız ama onlar gerçeklikten üstündürler” (McKee, 1997: 375).

Yazar ve yönetmen, karakterlerini istediği gibi yoğurup, onu gerçek bir insanla asla mümkün olmayacak şekilde çok net tanımamızı sağlayarak gerçekliği aşar. Ne de olsa hayal gücü sonsuz ve sınırsızdır. Ama Coleridge’in *kuşkunun askıya alınması* fikri gibi kurmaca gerçekliğe inanmaya hazır da olsak dış gerçeklik bağı hep ordadır. Çünkü “tür, dil, tarih, ideoloji, anlamsal şifreler, bilinçaltındaki arzular, kurumsal normlar, günlük deneyimler, üretimin edebi biçimleri, diğer edebi eserler”, filmler vb. karakter yaratımını etkiler, hayal gücümüzü sınırlar (Eagleton, 2012:119, 145).

“Bir tür maddi dünyada yaşayan maddi varlıklar olduğumuza göre, prensipte hayal bile edemeyeceğimiz bazı koşullar vardır. ...Dahası, kurmaca bir dünyanın içine girdiğimizde, bir gramerin ya da satranç oyununun içinde olduğumuz gibi, düşünce ve eylem özgürlüğümüz zorla azaltılmıştır” (Eagleton, 2012:170).

Dolayısıyla sinema, dışsal gerçeklikle zorunlu bağlarıyla hem yaratıcılarını kısıtlar hem de izleyicisini kısıtlayıp, beklentiler içerisine sokar. Bu nedenle karakterin ve filmin gerçekliği ve başarısı bir başka kavramla da ilgilidir:

“İnanılrlık, büyük ölçüde karakterlerin kişiliklerine uygun davranmalarına, onları yönlendiren şeylere, içinde bulundukları koşullara ve ilişkilere bağlıdır. Karakterler zorlanmadan, kendilerine verilen eğilimler ve yetenekler doğrultusunda, öykünün

çizdiği çerçeveye uygun şekilde inandırıcı davranışlar sergilemelidirler” (Miller, 1993:102).

Önemli olan bir film karakterinin tarihsel bir kimlik olarak gerçekliği veya var olup olmaması değildir. O kişiliğin, duygu, düşünce, tutum ve davranışların var olabilirliliği; hatta konumuz olan kötü karakterleri düşündüğümüzde, bazı ruhsal bozuklukların varlığıdır. Evrensel arketiplere, dipteki ideaya yakınlaştıkça onu istediğimiz gibi işleme, kişileştirme özgürlüğü kazanırız:

“Ahab var olmadığından ama takıntılı psikoz var olduğundan, onun Moby Dick 'teki tasviri, o ruh halini daha becerikli bir şekilde düzenlemek için gerçek yaşam sınırlamalarından kurtarılabilir” (Eagleton, 2012: 168).

Plato, mimesisi taklit olarak bile değil, taklidin taklidi olan bir “sahte temsil” olarak betimler. Karakterlerin *gerçek* insanları yansıtmaya ya da simgeleme anlamında bir yeniden sunum olarak temsil kabiliyetleri tartışmalıdır. Bir film karakteri fiziksel, psikolojik ve toplumsal tüm özellikleriyle, aynı zamanda ötekileştirip dışarıda tuttuğu bütün özelliklerin ve kimliklerin sınırında kurulur. Karakterlerin en gerçekçi ya da doğal olduğu iddia edilenlerinin bile kültüre ve ilişkisellikleriyle bağlama bağlı bir anlam yaratımı ve kaçınılmaz bir yeniden inşa oldukları görülür. Senarist-yönetmen, en yaygınlaşmış ortak kodları kullanarak anlamı kapatmaya çalışsa da, nihayetinde izleyicinin de katıldığı bu süreçte her zaman için anlam uçucu ve elle tutulamaz kalır.

Bakhtin'e göre, temsil ne denli gerçeğe sadık olursa olsun gerçek dünya ile zaman-uzamsal olarak özdeş olamaz. O, romanı, bir söylem, hatta söylemin temsili olarak niteler (İrızık, 2001: 16). Ve bu, daha çok “gerçekmişgibi” (verisimilitude) olan sinema için daha fazlasıyla geçerlidir.

Karakterleştirme açısından hayal gücünün de temsilin de sınırları vardır ama önemli olan insanın, insan olmanın temelindeki o ortak çekirdekteki duygu ve düşüncelerin iyi niyetle perdede can bulmasıdır. Ardından da izleyicinin özgür ve düşünsel çabası ile katılımı gelir. Borges (2010: 9), “okuma, elbette yazmadan sonra gelen bir etkinliktir; daha gösterişsiz, daha özgür, daha düşünseldir” der. Çelişik gibi gözükse de bu ifadenin, “iyi okur” için olduğu kadar iyi izleyici için de geçerliliğini öne sürebiliriz.

2. Karakterin Evrimi: Tiyatro ve Yazın Alanında Karakter

Sinemanın icadından çok önce tiyatro ve yazın alanında karaktere, önemine ve bir karakterleştirmenin nasıl olması gerektiğine dair önemli bir birikim oluşmuştur. Sözlü anlatı geleneğinin kaynağına bakarsak bir taklit eylemini gerçekleştiren ilk

karakterlerin aynı zamanda anlatıcı olduğunu varsayabiliriz. Antik Yunan ise dithyrambos korosundan devşirdiği malzemeyle gelişmiş dramının biçimlendiği yerdir. Thespis bu korodan bir kişiyi ayırarak 'ilk oyuncuyu' meydana getirmiş, ardından Aiskhylos ise, korodan 'ikinci oyuncuyu' ayırmış ve gerçek hayatın güçlü bir yansımasını yansıtan karakterler can bulmuştur (Ünal, 2002).

Poetika'ya göre eylemin taklidi olarak öyküden sonra tragedyanın ikinci önemli ögesi karakterdir ve "karakter deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi anlamalıyızdır" (Aristoteles, 1987: 23-25). Yani dramda eylemin taklidi (öykü) ilk sıradadır ama Eco'nun da dediği gibi bir anlatı yapısı belli eylemleri gerçekleştiren insanları anlatır.

Lukacs'a göre klasik epikte kahraman, epiğin doğal sınırları içinde eylemde bulunur ve diğer karakterlerle diyalojik bir etkileşim halindedir. İçselliği ve dışsallığıyla insan gerçek yaşamla bütünsellik içindedir ve karakterde bunu böyle kavrar (Çolak, 2011). Tragedyada kahraman tüm çabasına karşın Tanrısal yazgı dışına çıkamaz ve kendi trajik sonunu kendi tersine dönmüş eylemiyle hazırlar.

Ama "Platon'un diyaloglarındaki insan etik'in içinde sıkışmış edilgin "kahraman" değil; gerçekliği, etik'i de sorgulayarak anlamaya çalışan dramatik olmayan insandır." Böylece akıllı, basiretli, tutkularına tutsak düşmeyen kahramanıyla Grek tiyatrosundaki gelenekten kopan Platon'un diyaloglarının çizgisi Euripides'in rasyonalist drama anlayışında devam eder ve trajik-olmayan dramının başlangıcı olur. Benjamin'e göre, Brecht'in heroik-olmayan nitelikte kişiler olan kahramanlarıyla Epik tiyatro, Platon ve Euripides'in çizgisini geliştirmiştir (Oskay, 1984).

Epik tiyatrodan önceki bu gelişim çizgisinde 17. ve 18. yy. tiyatro oyunlarında ve özellikle de Moliere'in komedilerinde giderek artan bir şekilde karakterlerin tipleştirilmesi (cimri, çapkın, fedakâr, sadık vs.) olgusu da görülür.

Yazında karakter, önemli önemsiz fark etmeden olay örgüsünün vazgeçilmez bir parçası, anlatıda karşılaşılan kişilerdir (Boynukara, 2005: 176). Karakterin önemi açısından akla ilk gelen tür romandır. Çünkü destan gibi çokça adını kahramandan alan türler olsa da bunlar topluluğun kaderini anlatır. İlk roman kabul edilen Cervantes'in Don Kişot'undan bu yana romanlar karakter temelli arayış öyküleridir.

18. yy'den itibaren roman kişileri verili dünyanın direncini kırıp, kendine yol çizmeye kendini gerçekleştirmeye çalışan “kahramanlar” olarak betimlenir (Savaşır, 1988).

19. yy'ın klasik gerçekçileri, kişileri, karakterlerinin oluşumunda hem ailesinin, hem de doğup büyüdüğü ortamın çok etkili olduğu fikriyle dışarıdan içeriye doğru uzun uzadıya ve çevresiyle denge içinde betimler. Öte yandan Doğacı romancılara göre karakterlerinin oluşumunda biyolojik faktörler daha baskındır (İşler ve Türkyılmaz, 1997). Goethe, Schiller, Baudelaire gibi dönemin romantikleri ise gerçeklikten kasıtlı bir kaçışla zaman zaman karakterlerini muhalefet amaçlı 'iç'e döndürebilmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısına dek daha çok tip özelliği gösteren kişiler, bu dönemle beraber karakter özelliği kazanır; anların ve durumların derinleştirildiği, biçimin anlatılanların önüne geçtiği görülür (Özdemir, 2013).

Lukacs'a göre 20. yy'de ileri modernizm, Joyce, Beckett, Kafka, Proust, Döblin gibi yazarlarıyla doğuştan yalnız, toplumdışı, diğer insanlarla ilişki kuramayan bir insanı anlatmasıyla kahramanla dış gerçeklik arası dengeyi kahraman lehine bozar (Çolak, 2011). Romanlar yine bireyin öyküsünü anlatır ama artık karakterler daha sıradan, derinliksiz, donuk ve tarih dışıdır. Ona göre “kişilik parçalanmış, dıştan koparılıp iç'e hapsedilmiştir” ve 20. yüzyıl romanında “durmuş-oturmuş, biçimlenmesini tamamlayabilmiş karakterler yoktur (Oskay, 1984). *Korku ve endişe* karakterlere hâkimdir. Kısacası karakterlerin psikolojileri dış dünyaya baskın hale gelir.

Öte yandan Benjamin, Brecht ve Adorno, Lukacs'a katılsa da bahsettiği yazarların dönemlerinin ruhuna uygun, yeni teknikler getiren, gerçekçi ve eleştirel karakterler içerdiği fikrindedir (Çolak, 2011). Ayrıca Brecht'e göre birey, romanda da, gerçek hayatta tuttuğundan daha fazla yer tutmamalıdır. Buna uygun şekilde 1940 sonrasının “*Yeni roman*” anlayışında kahramanlar bir figüre dönüşür ve kişilerin anlatımında psikolojik çözümler çok seyrekleşir (Özdemir, 2013: 1284).

Yakın dönemli veya postmodern metinlerde anti-kahramanlar çoğalır, karakterlerde metinlerarasılık, anlam arayışı, yüzeysellik, parçalılık gibi özellikler dikkat çeker.

3. Karakter, Tip ve Diğer Temel Kavramlar

Bir anlatıda karakter denildiği zaman bağlantılı olarak belli kavramlar akla gelmekte ve zaman zaman bunlar birbirine de karışmaktadır. Karakter, tip, kahraman, arketip, klişe tip, eyleyen, kötü adam/kadın, karşıt-kışı, veya daha az kullanılsa da Protagonist-Antagonist gibi terimler karakter kavramıyla yakın ilişkilidir.

Aristoteles'te, Rus Biçimcileri ve Yapısalcılar da eylem öncelikli olduğundan karakter bir fail (eyleyen) olarak ikincildir ama karakterle fail aynı şey değildir. Dolayısıyla öykü kişileri açısından ilk ayırım belli eylemleri gerçekleştiren bir tip olarak *fail* ile *karakter* arası ayırmadır (Chatman, 2009: 108-109).

Öykü, çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar (Miller, 1993: 109). Tutum ve davranışlarla eylem, karaktere öncelikli olmasa bile izleyicinin karakteri tanıyıp, anlamasının temelidir. Bir anlatıda kişilerin oluşturulmasına **karakterleştirme** ya da kişileştirme denir. **Tipleme** ise, dış görünüşüyle belli bir tipi en iyi biçimde yansıtan, görüntüde görünür görünmez izleyicinin kafasında belli bir tipin görüntüsünü uyandıran kimsenin oyuncu olarak kullanılmasıdır (Özön, 1990: 74). Kişinin anlatıda ne kadar 'göründüğü' değil; ne kadar derinlikli işlendiği, anlatı boyunca dönüşüm geçirebilme kapasitesi ve sonuçta ortaya çıkanın ne kadar özgün kişiliği olduğu tip ve karakter arası ayırımı belirler. Nutku (1998:100-101, 103, 174), Gösterim Terimleri Sözlüğünde karakter ve ilgili kavramları şöyle açıklar:

Karakter, kişileştirme işleminde derinlemesine ele alınan, kendine özgü nitelikler içinde ruhsal gelişimi olan oyun kişisidir.

Tip, kişileştirme işleminde genellemesine ele alınan oyun kişisidir. Derinliği ve hiçbir ruhsal gelişimi yoktur ve seyirci tarafından özellikleri bilinen kavramları akla getirir. Her oyunda aynıdır ve aynı şekilde hareket eder (Şarlo, İnek Şaban, Turist Ömer)

Kahraman (protagonist-baş karakter), bir oyunun gelişiminde, seyirciyi kendisiyle özdeşleştiren, en önemli oyun kişisidir.

Karşıt kişi (Antagonist), baş oyun kişinin (protagonist) karşısında bulunan, onunla çatışan oyun kişisidir.

Başol (2010: 245), başkarakteri "filmde en çok iç ve dış çatışma yaşayan ana karakter" olarak tanımlar. Fakat çatışan birden fazla kişide eşitlik varsa "en sempatik amaca" sahip ve "amacını ilk belirlemiş olan" kişi olmasıyla belirlenebilir. Ayrıca Başol, The Godfather, Amadeus gibi filmlerde olduğu gibi her zaman kahramanla başkarakterin aynı kişi olmayabileceği uyarısını yapar.

Miller (1993: 115-116), klişe tipleri, özgün tip ve stok karakter şeklinde ayrımlar. Yaratması kolay ve cazip olan **klişe karakterler** basit, tek boyutlu, yapmacık ve belirgin özelliklere sahiptir. Bir zamanlar sahip oldukları gerçekler aşırı teşhir edilip

basamaklılaştırıldığından izleyici görür görmez onları tanır. Fakir ama gururlu genç adam, yoksul sanatçı, kiro, altın kalpli fahişe vb. **Stok karakter**, klişe olayların ürünüdür ve çok yaygın kullanılmasıyla klişe tip haline gelerek gerçekmiş gibi kabul edilir. Fakat gerçek bir kişiliğe sahiptir ve tek boyutlu değildir. Kadın kahramanın sert ve ahlaksız kız arkadaşı, erkek kahramanın yakışıklı olmayan komik arkadaşı olarak ancak 'ikinci kızı' alabilen 'ikinci adam' vb. **Özgün tipler** ise, kökleşmiş bir kültürel tipin ilk örneğidir. Biricikliği ile tipi temsil eder ve diğerleri onun taklididir. Faust, Othello, Don Kişot, Shylock, James Bond, Frankenstein, Drakula vb.

Miller'ın özgün tipleri arketip olarak anlaşılrsa da bunlar, arketiplerden türeme, mitleşmiş özgün kültürel karakterler gibidir. Jung'un arketipleri anne, yaratıcı, asi gibi daha genel, idea düzlemindedir. **Arketip**, her psike'de mevcut, duygu, düşünce ve eylemlerimizi içgüdüsel olarak önceden biçimlendiren ve etkileyen; her tür fenomenin öncesinde ve üstünde olan Platon'un "idea"sıyla eşanlamli bir kavramdır (Jung, 2005: 17-21). İnsanlığın kolektif bilinçdışındaki ilksel imgeler; evrensel düşünce ve ruh kalıplarının ilk örnekleridir. Anlatı açısından somutlaştırırsak arketipin maddi bir varlığı yoktur ama özgün bir karakterin yere, zamana, kültüre göre değişerek, sınırsız çeşitlilikte olabilmesini sağlayan biçimsel yapıdır.

Görüldüğü gibi tek boyutlu ama belirgin özelliğe sahip olmasıyla özgün karakterin bir karikatürü gibi olan *klişe tipler*, aynı zamanda her izleyici tarafından en hızlı şekilde tanınan kalıplardır. Tipler hep hazır ve değişmezdir. Olaylar karşısında pek de içsel çatışmalar, dramatik dönüşümler yaşamazlar. Böylece zaman ve para ekonomisi anlamında büyük imkânlar da sağlarlar. Dolayısıyla popüler filmlerde tip kullanımının çok yaygın olmasının, zorunlu olmayan ama doğal bir sonuç olduğu öne sürülebilir.

Öte yandan karakter yaratımı hakkında yazılan kitaplarda, baş karakterin daha derinlikli ve gizemli olabilse de, o da dâhil tüm karakterlerin bir ana ayırt edici özelliği olmasından bahsedilir. Dolayısıyla bu anlamda karakter de bir yönüyle tip sayılabilir. Tersinden bakıldığında da belirgin ve değişmez özelliği olan bir tipin gerek işlevi gerekse de izleyici de yarattığı etkiyle bazen karakterleşebildiği görülür. Yani ikisi arası sınır kimi zaman oldukça belirsiz hale gelebilir.

Son olarak karakterin psikolojik tanımındaki belli düşünüş ve davranış özellikleri olma tarafının sinema açısından önemine dikkat çekebiliriz. Çünkü *kişi* yerine karakter dediğimizde destan ve masalların canavarlarını, peri kızlarını ve devleri de,

sinemada karşılaşıldığı gibi insan dışı (hayvan, araba, robot, bilgisayar vs.) eyleyenleri de işaret etmiş oluruz. Ayrıca aynı arzuyu, amacı ve özellikleri paylaşan, çatışmaları yaşayan birden fazla kişiyi, bir grubu, sosyal sınıfı etnik grubu veya milleti de başkarakterler ya da kahramanlar olarak konumlayabiliriz. Ama genelde bir başkişi olduğu veya birden fazla iseler de birinin diğerlerinden öne çıktığı görülür.

4. Sinemada Karakter ve Karakterleştirme

İlk dönemde belgesel nitelikli olan sinema filmlerinde karakter ve tipler yer almasa da kısa sürede öykü anlatımının başlamasıyla tip ve karakterler gelişmeye başlar. Ancak farklı yönetmenlerin oyunculara ve karaktere bakışları da farklıdır. Bazıları doğal temsili tercih ederken diğerleri tiyatro oyuncularını ve teatral olanı tercih eder. Kimileri karakterleri de diğer yapı elemanları gibi plastik bir öge olarak eşit değerlendirirken, diğer bazı yönetmenler onu asıl kurucu öge olarak görür.

Kurmaca film, olay örgüsü veya karakter merkezli, popüler veya sanat filmi, Türk veya Amerikalı, komedi veya bilim kurgu olması fark etmeden karakterlere yer verir. Fakat karakterin mi olay örgüsünün mü önce geldiği konusunda bitmez bir tartışma da süregider. Aristoteles'te ve genel olarak Antik Yunan tiyatrosunda eylem öncelikli olduğundan karakter bir fail (eyleyen) olarak ikincildir. Benzer şekilde Rus Biçimcileri ve Yapısalcılar da bu konumu benimserler.

Propp, önceliği *işlevlere* (yasağı çiğneme, izleme, güç işi yerine getirme, gidiş vs.) verir ve bunlar değişmezken, gerçekleştiren karakterlerin değişebileceği gerekçesiyle karakteri ikinci sıraya koyar. Ama bu ikincil konum daha sonra karakter lehine değişir. McKee (1997: 100) bu değişime karşın sanat kadar eski olan öncelik tartışmasının iki tarafın da ikna edici kanıtları olmasa da sürdüğünü ama anlamsız olduğunu yazar. Ona göre "yapı, karakter, karakter de yapıdır." Egri (2004: 138) ise karakterin olay örgüsünü yarattığını yazar.

Todorov (akt. Chatman, 2009:113) anlatıları olay-merkezli ve karakter merkezli olarak ikiye ayırır. Bu tartışma ve ayırım sinemaya da aktarılarak bir sınıflandırma ölçütü yapılır. Örneğin Herman'a göre (akt. Chion, 1992: 115) Amerikan filmleri olay örgüsüne, Avrupa filmleri karaktere dayalıdır. Aslında Herman coğrafya belirtse de, Todorov ve Herman'ın bu iki anlatıya dair verdikleri özelliklere baktığımızda ayırımın biraz da popüler film-sanat filmi ayrımı olduğu açıktır.

Benzer şekilde Deleuze (1997) de hareket önceliğini, karakterlerin olaylara tepkileri veya eylemde bulunmalarıyla ortaya çıkan, dışsal gerçekliğin temsili olarak organik öyküleme diye adlandırır. Ona göre bu, hareket imgesine bağlı klasik sinemanın tarzı olarak geçmişe aittir.

Chatman, karaktere verilen bu ikincil konumu şiddetle eleştirir. Onu faile veya belli işlevlere indirgemeye çalışmak doğru değildir; çünkü karakersiz olmaz. MacKee ve Vale gibi Field da, “hareket karakterdir” ya da kişiyi belirleyen, tanımlayan, harekettir gibi bir formülleştirmeye gider (akt. Chion, 1992: 116).

McKee’ye (1997: 100, 376, 379) göre karakterleştirme, insanın gözlemlenebilir tüm niteliklerinin toplamı, kalıtsal ve deneyimsel niteliklerin bir araya toplanmasıdır. Gerçek karakterse kişinin baskı altında yaptığı seçimlerle ortaya çıkan öz doğasıdır ve güçlü, zayıf, yalancı, dürüst, zalim vs. gibi bir sıfatla tanımlanabilir. Gerçek karakterin anahtarı arzudur ve arzunun ardında motivasyonlar (güdüler) vardır. Baskı altında yapılan seçimler neticesi oluşan çelişkiler ise tutarlı ve inanılır olduğu sürece karaktere boyut kazandırır.

Swain’in tanımına göreyse kişilik, filmde rolü olan kişilerin görünüm ve davranışlarını oluşturan ayrıntıların tümüdür (akt. Chion, 1992: 212). Görünüm ve davranışları oluşturan ayrıntıların, yani McKee’nin görünürdeki maske dediği karakterleştirmenin bir araya getirdiği karakter özelliklerini şöyle sıralayabiliriz (Miller, 1993: 129-133):

Fiziksel/ Biyolojik Özellikler: Yaş, cinsiyet, boy ve kilo, saç, göz, deri rengi, fiziksel görünüşü, tavırları, duruşu (doğal, gergin, rahat, vs.), kusurlar (sakatlık, özürllülük, bozukluk, anormallik), vücut yapısı ve tipi (atletik, piknik vs.), hareketlerinin ritmi ve yürüyüş tarzı gibi. Ayrıca yüz ifadeleri, karakteristik jestleri ve sözleri (deyimler, argo konuşma, belli kalıplar), sesi, konuşma biçimi, giyim tarzı, görünüşü (çekici, zarif, bakımsız, dağınık, modern, temiz vs.), cinselliği ortaya koyuş biçimi.

Psikolojik özellikler: Zêka düzeyi, yetenekleri, içe veya dışa dönük olma, huyu (iyimser, kötümser, rahat, isyankar), kompleks ve uyumsuzluklar (zaaflar, fobiler, önyargılar, batıl inançlar, sabit fikirler) hayal kırıklıkları, hayata bakış açısı (saldırgan, sinirli, rahat, boş vermiş) gibi. Ayrıca karakterin kendine yönelik hissiyatı, kendinde beğendiği ve beğenmediği özellikler, rahat veya rahatsız olduğu duygular, diğer kişilere yönelik duyguları, karar verme yeteneği, hayal gücü, dikkatli, duyarlı ve

kültürlü olma gibi diğer nitelikleri, zevkleri ve kişiliğindeki gizli yönler (sakin görünen birinin aslında heyecanlı olması; muhafazakar görünenin gizli âlemlere katılımı vb.).

Kişilerarası Özellikler: Aile ve aile geçmişi, arkadaşları ve sevgilileri, iş arkadaşları, işverenleri (bunlarla ilişkileri), ilişkide olduğu diğer kişiler.

Kültürel Özellikler: Doğum yeri ve büyüdüğü yer, ulusal, etnik ve ırksal geçmişi, eğitimi, mesleği (işile ilgili duygu ve düşünceleri), sosyoekonomik durumu, çevresi (oda, apartman dairesi, mahalle, şehir gibi yaşadığı yer ve bunun üzerindeki etkileri, komşuları, arabası vs.), öykünün geçtiği tarihsel dönem ve özellikleri. İlgi, uğraş ve hobileri, özel yetenekleri, dinsel inançları, politik eğilimleri, değer yargıları, yaşam tarzı (sokak, sosyete, varoş, hippie) ve önemli özellikleri. Yaşamındaki psikolojik, sosyolojik, kültürel, kişilerarası önemli olaylar, amaç ve tutkuları. Ayrıca kişiliğine ve çevresine etkisine göre çeşitli sıfatlarla tanımlanması (aktif, saldırgan, hırslı, otoriter, kaba, döneke, cesur, iyimser, aptal, yalancı, sıkıcı, bencil, hain, neşeli, güvenilir vb.).

Bir film karakterinin tüm bu özelliklerinin seçilmesi ve bir araya getirilmesi sırasında yapısal olarak belirleyici olan ya da işleyişi ve karakterin etkili olmasını kolaylaştırıcı özellikler de vardır. Aristoteles'e (1987: 43) göre bunlar, ahlaki iyilik, uygunluk, benzeyiş ve tutarlılıktır. Miller (1993: 109) kişilik duygusu, gelişim ve değişme, güç ve varlık, belirsizlik vs. gibi başka özellikleri, Vale, karakterin gizlenebilen geçmişini ve diğer kişilerin karaktere davranışlarını vb. ekler (akt. Chion, 1992: 212). Bunlar karakterin fiziksel, toplumsal ve psikolojik nitelikleriyle hayat bulmasını sağlar. Ama temelde karakteri belirleyen, McKee (1997: 137-145) ve Başol'un da (2010: 430) üzerinde durduğu gibi amaç (arzu ve istekler), catışma ve eylemdir.

a. Amaç

"Bir konulu filmde baş karakter mutlak surette, elle tutulur, sağlam bir amaca sahip olmalıdır. Amaç konusu bir dramatik filmdeki temel elemandır" (Başol, 2010: 256).

"Özellikle ticari [popüler] diye adlandırılan filmlerde bir öykünün oluşabilmesi için baş kişilerin bir amacın peşine düşmesi gereklidir" (Chion, 1992: 159). Başkarakterin mutlaka bir iradesi vardır ve bu, onu mutlaka bilinçli bir arzuya, amaca, ihtiyaca ya da arzu nesnesine yönlendirir. Ama baş kişiyi daha da zengin bir hale getiren onun tam da bu bilinçli arzu ve amacının zıttı olan, onunla çelişen bilinçdışı arzu ve amacıdır (McKee, 1997: 138).

Her amacın ardında bilinçli ya bilinçdışı bir **nedeni** ve **motivasyonu** vardır. Psikolojik istek, arzu ve ihtiyaçlardan kaynaklı bilinçdışı güdülerle, bunların yansıması olan, duruma bağlı, dışsal ve bilinçli hedefler vardır. Neden ve amaç ne kadar inanılır ve güçlüyse karakter ve motivasyonu da o kadar güçlü olacaktır.

Amaçlar, dünyayı, vatani, sevgiliyi vs. kurtarmak, para kazanmak, katili bulmak, mağ ve savaş kazanmak gibi somut, sevgi ve güven arayışı gibi içsel soyut olabilir. Başkarakter birbirine bağlı amaçlar peşinde koşabilir, amaçları birbiriyle çelişebilir (ikilemler), amacına ulaşmak için farklı gerekçeleri olan kişilerle ortaklık yapabilir ve ana amacına giden yolda ikincil amaçlara ulaşmaya çalışabilir.

b. Çatışma

Öykü, çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar (Miller, 1993: 109). Çatışma, aynı hedefe yönelmiş ya da karşıt yönde amaç, arzu ve isteklere sahip iradelerin karşılaşması ve rekabetiyle ortaya çıkan ve amaç yolunda çeşitli iç ve dış engellerle girilen mücadeledir. Öykünün başında ortaya konulan sorunun çözümü ve/veya başkarakterin amacına ulaşması yolundaki (eksikliğin giderilmesi, bir karar alınması, bir engelin aşılması, rekabetin kazanılması vs.) mücadeleler olmasıyla dramatik bir filmin izlenme zevkini doğuran en önemli unsurlardandır.

McKee'ye (1997: 146) göre aralıksız devam eden çatışma "öykünün ruhudur" ve o olmadan öyküde hiçbir şey ilerlemez. Örneğin film için kilit önemde olan karakterin değişimi iç, eylemlerin akışı ise dış çatışmalarla ilerler. Çatışmalar üç çeşittir:

- İç çatışmalar
- Kişisel (aile, yakın arkadaşlar gibi kişiler arası) çatışmalar
- Dış çatışmalar

Freud'a (1998: 350) göre çatışmalar cinsellik ve saldırganlık gibi iç dürtüleri reddeden egonun gelişiminden doğar. Genel olarak çatışmaların, kişilerin kendi içindeki veya çevresine karşı duygu, düşünüş, tutum ve davranışlarındaki farklılıklardan kaynaklandığı söylenebilir.

(1) İç çatışmalar: Bu çatışmalar 2 ana grupta toplanabilir (Dökmen, 2005: 22): İlki, bazı davranışlara da yön verebilen bilinçdışında baskıda tutulan çatışmalardır. İnsanın aynı anda farklı güdü ve ihtiyaçlara sahip olmasıyla çıkan ve yavaşma-yavaşma, yavaşma-kaçınma veya kaçınma-kaçınma şeklinde görülen çatışmalardır.

İki kadın veya erkek arasından seçim yapma; sevdiğini kurtarırsa hapse düşme veya sevdiklerini bırakıp kaçmakla yakalanmak arasında kalma gibi durumlardır.

İkinci türse kişinin sahip olduğu bilgiye/tutuma aykırı davranışta bulunmasıyla ortaya çıkan bilişsel çelişkidir. Festinger'e göre bu durumda kişi ya davranışını, ya tutum veya bilgisini geliştirip, değiştirecek ya da psikolojik savunma mekanizmalarından birini kullanarak çatışmadan kurtulmaya çalışacaktır. Söylenen, inanılan ile eylemin farklı oluşu; muhafazakâr adamın fahişeye, polisin suçluya âşık olması, bir dindarın alkolikliği gibi değer yargılarındaki çatışmalar bu türdendir.

Amaca ulaşmaya engel olabilecek fiziksel (güç, yetenek, yaşlılık, sakatlık) ve duygusal yetersizlikler (utanma, çekinme vb.), geçmişe dair pişmanlıklar veya toplumda üstlenilen rollerle kişiliğin uyumsuzluğu (çocuklardan hoşlanmayan bir öğretmen gibi) çatışmalara sebep olabilir. Yani çatışma kişisel ya da toplumsal kaynaklı olabilir ama öznel sebepler; istek ve arzular, kişilik özellikleri ana roldedir.

İç çatışmada çeşitli baskılar altında (parasızlık, zaman kısıtlılığı, kaynak malzeme eksikliği, ölüm tehdidi vs.) bir seçim yapılması gerekmektedir ama iki tercihin de istenmeyen sonuçlar yaratması muhtemeldir. Bu, *gerçek karakterin* (McKee, 1997: 100) ortaya çıktığı andır. Karakterin kişiliğiyle, yeni oluşan durum ve koşulların zorladığı tutum ve eylem arasında ne kadar büyük bir zıtlık varsa karakterin yaşayacağı içsel çatışma o kadar yoğun olacaktır. Karakterin kaçmak, ertelemek (pasif çatışma) veya hemen eyleme geçip çatışmak gibi seçenekleri vardır ama hepsi de içsel veya eyleme geçişle dışsal çatışma yaratır.

Başol (2010: 215, 218), sinema açısından iç çatışmayı, çaresizlik ve yetersizlikler sonucu çıkan *statik iç çatışma* ile karaktere başkaldırı imkânı tanıyan ve onu harekete geçiren *dinamik iç çatışma* olarak ikiye ayırır.

(2) Karakterler Arası İlişkiler ve Çatışmalar: Öykülerin çoğunluğu karakterler arası ilişkilerden doğup gelişir. İlişkiler hem karakterleri tanıtır hem de çatışmaları yaratır. Sullivan'a (aktaran Burger, 2006: 177) göre diğer insanlarla ilişkilerin zayıflığı, gerginlik ve güvensizlikle birlikte kaygıya neden olur ve çatışmak ya da kaygıyı azaltmak için savunma mekanizmaları kullanmak zorunda kalırız. Ama bunlar gerçek çözüm sağlamadığından kendimiz, başkaları ve hayat hakkında yanlış izlenimler de doğurur. Böylece çatışma da süregider.

Karşılıklı çevrilen dolaplar, çatışan duygular, ikircikli yaklaşımlar, sırlar, gizli duygular vs. ile ilginç ve çatışmalı ilişkiler oluşur. Karakterler arası kontrastlar (zıt değerler, motivasyon ve duygular, konuşma, giyim, davranış biçimi ve fiziksel görünüşteki, eğitim ve kültürlerindeki zıtlıklar) hem ilgi yaratır hem de izleyicinin onları ayırt etmesini sağlar. Karmaşık üçlü aşk ilişkileri (*Jules ve Jim*, 1962), dağılan grup arkadaşlıkları, bir araya gelmek zorunda kalan alakasız kişiler arası ilişkiler vs. çeşitli düzeyde çatışmalara yol açar.

Kahramanın (iyi), kişiliğinden veya kötü karakterle ilişkisinden bağımsız olarak rekabet kaynaklı bir dış çatışma, daha sonra kişisel bir çatışmaya da dönebilir. Aksi şekilde kişiler arası bir çatışma da aynı hedeflere yönelerek dışsal bir çatışma haline gelebilir. Dolayısıyla bu iki çatışma oldukça iç içedir. Bu nedenle aşağıda dış çatışmalardan bahsedilecek ama ileride, kötü karakterle kahramanın çatışması bağlamında, karakterler arası ilişkinin dinamiklerine ve çatışma türlerine psikolojik açıdan biraz daha ayrıntılı bakılacaktır.

(3) Dış çatışmalar: Klasik anlatı sinemasında sürekli kullanılan, güce, paraya, çözüme, sevgiliye, zafere vb. ulaşma arzusuyla dışsal bir hedefe doğru engelleri aşmaya yönelik mücadeledir. Dramı ve gerilimi artırmak, çatışmayı zenginleştirmek ve başkarakterle özdeşleştirme imkânını çoğaltmak için başarılı karakter yaratımında sıklıkla yapıldığı gibi buna bir iç çatışma da ilave edilir.

Dış çatışma, spor müsabakalarını konu edinen filmlerde, korku ya da savaş filmi gibi türlerde, süper kahraman filmlerinde ve biraz da polisiye öykülerde kullanılır (Başol, 2010: 207). Doğal veya toplumsal zorluklar ve engeller dışında daha çok kaynak ve hedeflerin sınırlılığıyla alakalı olduğundan rekabet çok önemlidir. Yani sonunda bir taraf kazanacaktır ve popüler filmlerde o, neredeyse her zaman iyi kahramandır.

Amaca yönelik mücadelede çatışma engellerden doğar. Vale'ye (akt. Chion, 1992: 158) göre üç tür engel vardır:

- Belirli bir duruma bağlı ve durağan nitelikli güçlük (aşılacak bir dağ, parasızlık, bir yabancı dili öğrenme zorunluğu...)
- Rastlantısal ve geçici bir güçlük (yaralanma, kötü hava koşulları vb.)
- Kötü niyet; aynı amaca ilişkin, ancak ters yönde bir kişinin amacına ulaşmasını engellemeye yönelik bir niyet. Örneğin bir hazine peşindeki birkaç kişinin birbirlerini engellemeye çalışmaları.

Dış çatışmalar, rakiple olan karşıtlıklar, zorluğun, engelin büyüklüğü, ulaşılacak amacın maddi veya manevi değeri ve kaybedilebileceklerin önemiyle, alınacak riskin boyutu ölçüsünde güçlenir. Bir öyküyü anlatılmaya değer kılan, amacın ve buna bağlı olarak göze alınan riskin büyüklüğüdür (McKee, 1997: 149).

Dış çatışmalar sosyo-kültürel sorunlarla ilgili de olabilir. Fakat toplumsal sorunlarla ilgili çatışmalar karmaşık ve çözümleri de zor olduğundan popüler filmlerde fazla işlenmez. Özellikle toplumda kamplaşma yaratan çatışmaları işlemek, taraftarlarına propagandaya dönme veya tarafsızlığıyla iki tarafın da tepkisini çekme riski taşır. Klasik anlatı filminde çatışma ve çözüm taraf tutmayı gerektireceğinden, en fazla seyirciyi hedefleyen popüler filmler bu tür bir riski almaz. Ya da tersinden düşünecek olursak, tarafsızmış gibi durabilen veya bu tür çatışmaları işlemeyen filmler, teknik ve estetik başarılarına da bağlı olarak muhtemelen daha çok izlenecektir.

Bu yüzden sosyal çatışmalar somut amaçlara indirgenerek, örneğin toplumsal bir sorun olan işsizlik ve parasızlık, karakterin loto kazanması veya iyi bir iş bulması ile kişisel boyutta çözülerek işlenir. İkinci yol ise bu çatışmaların sadece arka planda bir fon olarak gösterilerek gerçekçilik yanılsamasını artırmak amaçlı kullanılmasıdır.

c. Karakteri Belirleyen Diğer Özellikler

Aristoteles (1987: 43) için en önemli özellik karakterlerin ahlak bakımından iyi olmasıdır ve bu, isteklerinin yönünün ahlak bakımından iyi olmasına bağlıdır. İkinci özellik *uygunluktur*. Yani erkeğe uygun olanın erkeğe, köleye veya işçiye uygun özelliklerin de onlara verilmesidir. Üçüncü özellik *benzeyiştir*. Burada kastedilen muhtemelen gerçekçi ve inanılır özellikler taşımasıdır. Miller'a göre de (1993: 111) karakterler görüşlerine ya da yazarın sunuşuna uygun bir anlayışa ve öze göre davranmalı; davranışları, kişilik ve bilgileriyle film evreninde tutarlı olmalıdır. Dördüncü özellikse *tutarlılıktır*. Karakterin özellikleri tutarlı olmalı ve hatta karakter tutarsız bir karakter bile olsa onun tutarsızlığı, tutarlı biçimde ortaya konmalıdır.

Değişim: Karakteri bir tipten karakter haline getiren çok önemli bir özellik de değişimdir. Değişim, başkarakterin ve dolayısıyla iyi bir filmin vazgeçilmez ögesidir (McKee, 1997: 104). Kahramanın yolculuğu modeli de çatışmalarla gelen bir değişim, dönüşüm ve hatta aşma içerir. Karakter, edindiği deneyimlerle gelişir. Diğer karakterlerle olan ilişkileri ve olaylar onu şekillendirir. *Yazgı değişikliği* denen bu durum komediden bilimkurguya her tür filmde kullanılır. Bu değişim, aynı zamanda

beklenmedik bir olay olmasıyla sürprizdir ve karakterin yeniden tanınmasına da neden olabilir. Karakterin sanılan kişi olmadığı, umulduğu gibi davranmadığı, iyiye ya da kötüye doğru yöneldiği görülür. Haksız yere suçlanıp hapse düşen, köleyken efendi ya da efendiyken hizmetçi olan veya istemediği bir durumda kendini kahraman olarak bulan karakterler gibi pek çok örneği vardır.

“Yazgı değişikliği genellikle beklenmedik bir nedenle koşulların değişmesi –alçak, hatta düşük bir düzeyden mükemmele doğru ya da tam tersi yönde bir değişiklik olarak tanımlanabilir. Melodramda bu yazgı değişikliği en uç noktalara ulaşır” (Chion, 1992: 147).

Öte yandan, karakter baştan itibaren güçlü ve keskin bir şekilde oluşturulmuş ve ondaki değişim yerine çevresel değişimlere karşın onun karakterindeki değişmezlik ya da rakiplerdeki değişimlerin gösterildiği filmler de vardır.

Kişilik Duygusu: Gerçek hayat deneyim ve kişilerinden esinlenilmiş, bir geçmişe ve bununla gelişmiş üç boyutlu bir kişiliğe, çelişki, istek ve arzulara sahip olma.

Belirsizlik: Karakterin bazı davranışlarının kaynağını ve bazı özelliklerini izleyicinin doldurabilmesi için belirsiz bırakılmasıdır. Bu, filmin kendi yapılanmasını ve hedeflerini engellemeden izleyicinin kendini bu dünyaya yerleştirebilmesini sağlar. Ayrıca karakteri görünenden daha gizemli ve derin hale getirebilir.

Doğrulamak: Eylemlerin nedenlerini anlayıp, onları doğrulayabilmek ve psikolojik açıdan (ahlaki olmasa da) haklı bulunmasını sağlamaktır. Karakteri sempatik sunmadan da, yani kötü davranışlara devam etse de izleyicinin onu anlaması ve acıyarak da olsa haklı bulmasıdır.

Güç ve Varlık: Karakterler çatışmaları taşıyabilecek ve ilgiyi çekecek ölçüde güçlü özelliklere (zayıflığı bile güçlü olmalı gibi) sahip olmalıdır.

Karakterin Sözsüz İletişimi ve Etiketler: Psikologlara göre normal koşullarda günlük insan ilişkilerinde mesajın % 85'i sözsüz iletişim aracılığıyla aktarılır.¹⁴ (Cüceloğlu, 2006: 272). Bu nedenle bazı özel simgelerle, tavır, jest ya da giyim tarzıyla, davranış veya konuşma biçimiyle etiketlenerek karakter bireyselleştirilebilir. Topallama, belli bir şive ya da şapka, sürekli aynı hareketi yapma, lafı söyleme, Mr. Spock'ın kulakları, Kemal Sunal'ın eşşoğlueşeki, Joker ve Erol Taş'ın kahkahası vs. bu türden etiketlerdir. Etiketlerin tehlikesi kolayca karikatürleşme yaratabilmeleridir.

¹⁴ Tarhan (2010:171) oranı, % 80, başka kaynaklar % 65- % 85 arası farklı değerlerde verir.

Karakterin Adı ve Soyadı: Ad ve soyad bazen simgesel işlevler görebilir. Kültürel çağrışımlar yapar veya kimi zaman aynı oyuncu bir isimle özdeşleşir (Tarık Akan-Ferit, Kemal Sunal-Şaban). Ayrıca takma isimler ve kısaltmalar da kullanılabilir; bazı isimler itici veya sıcak bulunur ve bu sayede isim karakter özelliği vermekte kullanılabilir. Aynı kişi farklı kişilerce farklı çağrılarak, ilişkilerinin niteliğini vermekte işe yarayabilir (Miller, 1993:128). Bazen de karakterler özellikle isimsiz bırakılabilir.

d. Yıldız Oyuncu ve Yıldız Oyuncu Sistemi

Oyuncunun, film karakterini inanılır bir şekilde yansıtmaya göreviyle diğer öğelerle benzer işlevi olduğu düşünülebilirse de gerçekte durum farklıdır. Sinemanın başlangıcından çok kısa bir süre sonra endüstrileşen popüler sinemayla birlikte yıldız oyuncu sistemi de yerleşmiştir. Sıklıkla geçmişin mitik kahramanlarının çağdaş versiyonları olarak nitelenen yıldız oyuncular hakkında farklı görüşler vardır.

Yıldız, sürekli benzer rolleri oynadığı, izleyiciye tanıdık geldiği ve kolay özdeşleşme sağladığı için, Morin, “yıldızın kültür endüstrisinde en iyi risk önleyici” olduğunu söyler. Yıldız, sadece hayranlık için değil halkın filme kitlesel yönelimini sağlayacak bir güvence için de aranır ve işlev görür (Maigret, 2011: 233). Hitchcock da, tecrübelerinin, kahraman tipinin bir yıldız tarafından canlandırılmasının filmin başarısına önemli katkısı olduğunu gösterdiğini söyler (Truffaut, 1987: 138). Dolayısıyla türler ve yıldız oyuncu sistemi benzer bir mantığa hizmet ederler. Özön ise (1990: 74), sinemanın kendi gereklerinden değil, endüstri olması sonucu oluştuğunu söylediği yıldız oyuncuyu ve “yıldızcılık” sistemini şöyle tarif eder:

“...yoğun kampanyayla izleyicinin beyni yıkanır. Yoğun tanıtı kampanyasının oluşturduğu bu gerçektir yaratık artık yapımcının da, izleyicinin de, hatta doğrudan doğruya yıldızın da dışında kendine özgü varlığını sürdüren bir varlık olup çıkar. Filmin öbür belli başlı bütün öğeleri bu yaratığa göre düzenlenir, oyunluklar bu yaratığa göre yazılır, oyun arkadaşları buna göre seçilir. Bu yaratık, izleyici artık bıkmıncaya, yıldızın daha genci, daha iyi pazarlanmışıyla karşılaşmıncaya dek varlığını sürdürür. İzleyicinin bir çeşit afyonu sayılabilecek olan yıldızcılık, oyunda kalıplaşmaya, hep aynı tipi yinelemeye, ölçünleşmeye [standartlaşmaya] yol açar”

Günümüz yıldız oyuncularının eskinin mutlak hâkim konumdaki, ataerkil tavırlı, fiziksel, psikolojik ve ahlaki olarak en üst seviyede konumlanmış kahramanlarından bazı açılardan farklı oldukları öne sürülebilir. Jameson (1994: 81) bu duruma nostalji ve pastiş açısından ve genel olarak Postmodernizm bağlamında yaklaşır:

“Hemen önceki kuşak, çeşitli rolleri, gayet iyi bilinen ve genellikle isyanı ve non-konformizmi çağrıştıran ‘perde arkası’ kişilikleri üzerinden ve aracılığıyla, canlandırırdı. Bu en yeni başrol oyuncuları kuşağıysa (başta cinsellik olmak üzere) yıldızlığın

geleneksel işlevlerini hâlâ sürdürüyorlar, ancak eski anlamıyla 'kişilik'ten eser bile yok ve şimdi bu yıldızlık... ..karakter oyunculuğunun isimsizliğinden birşeyler taşımakta.”

e. Empati, Sempati ve Özdeşleşme

Sinemada başarılı karakter kurulumunun temelinde *empati* duygusu vardır. Ama özellikle popüler filmlerde, başkarakterle özdeşleşme daha çok sempati düzeyinde ve sempatik (hoşa gidecek iyi adam/kadın) kahramanla sağlanmaya çalışılır. Böylece ona ve amaçlarına sempatiyle yaklaşıp, hem kaderiyle ilgili endişe duyulur hem de yaşadıklarından dolayı üzülp, acınır. Diğer yandan, izleyicinin sadece baş karakterle değil, kötü karakterle de özdeşleşebilmesinin nedeni empatidir. Çünkü izleyen, onu ve davranışlarını sempatik bulmasa dahi, gerekçelerini veya içinde bulunduğu durumu *anlayarak* empati kurabilir.

Dolayısıyla empati ve sempati farklıdır. Sempati duymak, “o insanın sahip olduğu duygu ve düşüncelerin aynısına sahip olmak demektir.” Sempatide *yandaş* olmak ve *hak vermek* esastır (Dökmen, 2005: 139) ve film karakteri de tam olarak izleyiciden bunları, yani kendiyi özdeşleşmesini ve yandaş olunmasını bekler. Bu nedenle de genelde özdeşleşme, iyi, cesur, güçlü, güzel/yakışıklı, ahlaklı gibi özellikleri olan tek boyutlu karakterler üzerinden kurulur. İzleyici de, fiziği, özellikleri ve teknik düzeyde sunuluşuyla (yakın planlar, ışık kullanımı vb.) hoşa giden film karakteriyle özdeşleşerek, hiç tatmadığı ya da tatma imkânı olmayan yaşantıları deneyimler.

Ancak bu deneyimleme mutlaka filmin başından sonuna kadar aynı karakterle özdeşleşme şeklinde olmak zorunda değildir. Bir karakterle korku, bir diğeriyle sevgi, bir başkasıyla acıyı duygusal olarak deneyimleyebiliriz. Esas olarak başkarakterle özdeşleşme devam etse de zaman zaman diğerleriyle de benzer bağ kurulabilir.

Fark edilebileceği gibi başkaraktere bu türden ilgi duyma ve özdeşleşme bilişsel değil, güdüsel ve duygusal düzeydedir. Çünkü normal hayatta empati içeren gerçek bir ilişki kurmak için aylar gerekir. Oysa sinema, eşik altı uyaranları kullandığı bir ‘büyü’ ile, bebekliğin *global empatisine* ve/veya 3-5 yaş arası çocukluğun o inanılmaz yüksek hayal gücü evresine ve ebeveynle özdeşleşmeye beyazperdeden bir “kısa devre” yaparak karakter-izleyici ilişkisini sağlar. Farklı psikoloji yaklaşımları özdeşleşmeyi değişik süreçlerle de olsa insan hayatının ilk evresiyle ilişkilendirirler.

Psikanalitik yaklaşım, sinema salonunun, gerçek dünya ve tehlikelerinden soyutlanmış, karanlık ve güvenli bir ana rahmi hissi yarattığını öne sürer. Benzer

şekilde filmin süresiyle zamana (9 ay hamilelik), koltukta oturma zorunluluğu ile hareketsizliğe ve yalnızca perdeyi izlemeye bağlı bir pasifliğe mahkûmuzdur. Ama aynı zamanda, toplumsal kontrol ve baskıdan uzak bu karanlık salon, görünmeden dikizlemeyle, zihnimizde sonsuz ve sınırsız bir düş dünyası yaşama imkânı sağlar.

Freud'a göre düş, gizli bir arzu giderme yani hem gerçek bir arzu hem de onun hayali ifasını içerir. Fantezilerin itici gücü tatmin edilmemiş arzular ve her bir fantezi, bir arzunun tatmini, tatminkâr olmayan gerçekliğin düzeltilmesidir (akt. Eagleton, 2012: 217, 177). McKee'ye (1997: 141) göre de film karakterlerine "Eğer ben-merkezci sebeplerden değilse bile, çok kişisel sebeplerle empati duyarız."

Empati duyan insan da, olumlu duygular deneyimlemekte ve hatta bu sayede mutlu hissedebilmektedir. Buna göre, filmin türü (savaş veya aşk filmi) veya içeriğinden de, mutlu bir sonu olup olmamasından da bağımsız olarak izleyicinin özdeşleşme sayesinde bir hoşnutluk ve haz yaşadığı görülür.

Lacan'ı izlersek, bir yabancılaşma ile perdedeki (aynadaki) imgeyle özdeşleşerek dönüşür ve egomuzu kurarız. Aynı vücudu ve hareketleri kısıtlı olmasına karşın gayet gelişmiş gözleriyle aynaya bakan bebek gibi. İmgesel özdeşleşme ile "onun gibi" oluruz ama içimizdeki ego, daima yabancı bir öteki ego'dur.

"Psikanaliz, Egonun böylece ötekiyle özdeşleşme içinde inşa edilmesinin bu ayna etkisinin- narsisizmle (benim tarafından görülebilecek hale getirilmiş kendim rolü oynadığı için ötekinin dışsallığından hoşlanırım) saldırganlığı (ötekine kendi ölüm dürtümü, kendimi imha etmeye duyduğum arkaik arzuyu yatırırım) nasıl birleştirdiğini parlak bir biçimde açıklar" (Badiou, 2013: 35-36).

Anneden kopuşla gelen *İlksel eksiği* tamamlama arzusuyla tatmini imkânsız bütünselliği ararız. Simgesel düzendeki anlamlandırıcı özellikleriyle Öteki ile simgesel özdeşleşme ise toplumsal ve ideolojik düzeyde inşa edilir. Yani *fantezi*, *Öteki'nin arzusunun* açtığı boşluğu dolduran bir inşa olarak, imgesel bir senaryo işlevi görür (Žižek, 2011: 131):

"Öteki ne istiyor?" sorumuza kesin bir cevap vererek, Öteki'nin bizden bir şey istediği, ama bizim Öteki'nin bu arzusunu pozitif bir çağrıya, özdeşleşilecek bir göreve çevirmekten aciz olduğumuz dayanılmaz çıkmazdan kaçmamızı sağlar."

"...sevgi ikili bir işlem yapar: Özne kendini ötekiye Öteki'deki eksiği dolduran nesne olarak sunarak, kendindeki eksiği doldurur (Žižek, 2011: 133).

Dolayısıyla özdeşleşme sürecinin temeli çocukluğa dek gider. Empati, genetik olarak kodlanmış, doğuştan var olan bir eğilim olarak normalde herkeste vardır. Daha 0-1

yaş arası, dünyayı kendiyile bir bütün olarak algılayan bebek, ayna nöronları sayesinde etrafıyla aynı tepkileri paylaşır (global empati). Onlar ağladığında ağlar, onlar güldüğünde güler. Ardından duygusal empati ve düşünmenin de işin içine girdiği zihinsel empati başlar. On yaşından sonraysa tanınmayan insanlara karşı bile anlayış geliştirmeyi sağlayan soyut empati öğrenilir (Tarhan, 2010: 161, 211-213).

İşte Tarhan (2010: 162) 0-1 yaş arası global empati evresini *sempati* olarak niteler. Dolayısıyla popüler filmde bir karakterle özdeşleşmede, bilişsellik fazla devreye girmeden (bilinçdışı ve/veya filmin kurgusalılığına olan inançsızlığı askıya alarak) bebekliğin veya çocukluğun o temel düzeyde güdüsel ve duygusal empatisi yaşanır.

Özellikle, gerek fiziksel nitelikleri gerekse de film dışında yaratılan kimliğiyle artık “bizden biri” olan yıldız oyuncu, taklide dayalı özdeşleşmeyi sağlamakta kullanılır. İzleyici, bu *tanıdık* başkarakterle özdeşleştiği ölçüde, onun özelliklerini de kendi içine alarak, filmin kurgusal evrenine girer ve büyük bir haz alır. Başkarakter, ölüm veya yaralanma tehlikesi geçirdiğinde heyecanlanır, kaygılanır ve korkar; yalana, iftiraya, kıskançlıkla tepkilere maruz kaldığında acıma, sıkıntı veya öfke duyar.

Tüm insanların öyle veya böyle paylaştığı amaç ve nedenler, yaşadığı ortak duygular (sevgi, korku, nefret vb.), bunlara bağlı oluşan durumlar (yalan ve iftiralar, aşk ikilemleri, yanlış anlaşılmalara, küçük düşmeler vs.) ve ani yazgı değişimleri en temel düzeyde özdeşleşmeyi sağlar. Ayrıca, yaşanacak her türden tehlikeler (karakterin veya sevdiklerinin), doğa karşısında duyulan korku ve çaresizlik, ölüm korkusu, her türden amaca ulaşmakta gösterilen çabalar, alınan riskler, toplumsal baskı ve eziyetler (ezilen bir işçi, dayak yiyen, ayrımcılığa uğrayan kadın, çocuk veya yaşlı, sakat insanlar) gibi birçok durumdan özdeşleşme kurmada yararlanılır.

Özdeşleşme, seyircinin öyküyü hangi karakterin bakış açısından gördüğüyle ilişkili olduğundan karakter hakkında bildikleri de önemlidir. “Seyirci, oyun kişilerinden herhangi birinin bildiği oranda (ya da yaklaşık) bir bilgiye sahipse, büyük bir olasılıkla o kişinin bakış açısını benimseyecektir” (Chion, 1992: 201). Gerçek hayattaki gibi kişiyi tanıdığımız ölçüde kaderiyle daha çok ilgilenir, ona daha yakın hissederiz.

Özdeşleşmeyle ilişkilendirilebilecek diğer kavram olan *empati*, “bir insanın, kendisini karşısındaki insanın yerine koyarak onun duygularını ve düşüncelerini doğru olarak anlaması” onlar için gam, kaygı hissetmesi ve buna uygun davranmasıdır (Dökmen, 2005: 135). Aslında bilimsel anlamda gerçek empatide, “ben ve o” sınırlarının

korunması gerektiğinden, özellikle popüler sinemadaki özdeşleşmenin gerçek empati olmadığı da söylenebilir. Çünkü sempati duyduğumuz kişilerle özdeşleşme kurabiliriz ama bu kendi benliğimizi ve tarafsızlığımızı gölgeleyebileceğinden, özdeşleşme empatiyi zedeleyebilir (Dökmen, 2005: 140).

Fakat izleyici, film karakterlerine karşı sempati de, empati de hissedebilir. Örneğin karşı tarafın duygularını anlama açısından eğilim olarak empatinin, kadınlarda daha yüksek olmasının biyolojik temelleri vardır (Tarhan, 2010: 163). Ayrım tartışmalı da olsa, bununla, melodram ve romantik komedi gibi türlerin ağırlıklı izleyicisinin kadınlar olması arasında muhtemel bir ilişki kurulabilir. Ama daha önemlisi kadınların bu filmlerde yoğun bir özdeşleşme de yaşayabilmeleridir.

Empati sağlanarak, tek boyutlu sempatik karakterlere farklı boyutlar katılabilir. Ancak bu yapıldığında bile, popüler anlatı filmlerinin özdeşleşme sağlamak için, karakteri çoğunlukla gerçek hayatta pek olmayacak şekilde tüm özellikleriyle *idealize* ettikleri görülür. Bu sayede onun kararlı ve net kişiliği çabucak tanınır ve özdeşleşilir.

Öte yandan çok boyutlu karakterlerle, empatinin daha üst basamakları da süreçte devreye girerek daha kompleks bir özdeşleşme yaratılabilir. Karakteri iyi ve kötü yönleriyle önyargısız ve taraf tutmadan izleyerek, ben olsam ne hissederdim, ne yapardım diye düşünebilir, kafamızda çözümler üretebiliriz. Böylece sadece sempatik düzeyde değil, gerçek hayat şartlarından, fiziksel ve toplumsal ortamdan kaynaklanan gerçekliğiyle de onları *anlayabilir*, empati kurabiliriz.

III. BÖLÜM

İYİLİK - KÖTÜLÜK KAVRAMLARI VE SİNEMADA KÖTÜ KARAKTER

A. İyilik ve Kötülük Kavramları ve Kötülüğe Yaklaşımlar

TDK Sözlüğü (1998: 1388, 1126) birer sıfat olan iyi ve kötüyü şöyle tanımlar:

Kötü, (nesneler için) istenilen, beğenilen nitelikte olmayan, fena, iyi karşıtı; zararlı, tehlikeli; korku, endişe veren; kaba ve kırıcı; az, yetersiz; kişi veya toplum üzerinde olumsuz etkileri olan; (insan için) iyi, gerekli niteliklere sahip olmayan; istenilmeyen, gereksiz davranışları olan veya bu davranışlara eğilimli olan (kimse).

İyi, (sıfat) istenilen, beğenilen nitelikleri taşıyan, beğenilecek biçimde olan, kötü karşıtı; Bol, yararlı, kazançlı; Uğurlu, hayırlı, iyilik getiren; Esen, sağlıklı; Yerde, uygun; Yeterli, yetecek miktarda olan.

Türkçe kullanımda bu karşıtlık normal ve yeterli gibi gözükse de gerekli derinliği vermez gibidir. İngilizcede ahlaken yanlış, eksik anlamında, doğaüstülüğe de vurgu yapan ve tartışmalı da olsa miktar ve yoğunluk olarak daha korkunç bir kötülüğe işaret eden “evil” kullanılır. O, bilinçli bir kötü niyetle ve Şeytan’la ilişkilidir. “Evil”, ad olarak “kötü olan, kötü nitelik; niyet ya da davranış” gibi “kendi başına bir varlığı, ya da ‘doğadaki günaha yol açan gücü’ veya ‘bir kişinin ya da bir şeyin günahkâr ya da ahlaksız yönü’nü tanımlar (Longman, 1995:470; Shermer, 2007: 344, 83). Günah, suçluluk ve bozucu, kirlatici olma en yaygın ve ortak görünümleridir.

Bu yüzden belki de Türkçe ve Osmanlıca sözlüklerde (Develioğlu, 1998) kötülük ve fenalıkla eşanlamlı sayılsa da, İngilizce “evil” karşılığı olarak verilen “şer”, özellikle popüler filmlerin “saf kötü” karakterleri düşünüldüğünde akla getirilmelidir.

Kötülük genelde iki türe ayrılrsa da Leibniz, bir üçüncüyü ekler (Yaran, 1997: 28, 30):

Doğal kötülük, deprem, sel, yangın, kıtlık gibi doğal olaylar sonucu olumsuzluklar ve kanser, lösemi gibi hastalıklarla, körlük, sağırılık ve sakatlıklar gibi doğuştan veya sonradan oluşan rahatsızlıklardır. Ahlaki kötülük, insanın özgür iradesiyle yaptığı, yanlış, ahlaksız, adaletsiz vs. gibi nitelenen (yalan, açgözlülük, hırsızlık, savaş, bencillik, cinayet vs.) tutum, düşünce ve davranışlardır. Metafiziksel kötülük ise, genel anlamda yetkinsizlikten kaynaklı, sonluluk, yoksunluk eksiklik veya kusurdur. Leibniz’e göre insanın ölümlülüğü gibi, bir fail nedenden değil varlığın özünden gelir.

Žižek (1998: 999) ise psikolojik açıdan yaklaşarak, Freud'un bilinç topografisinden hareketle kötülüğü üçe ayırır. İlki en yaygın olan, bencil hesapçılık ve açgözlülükle motive olan, evrensel prensiplerin hiçe sayıldığı ego-kötülüğüdür. İkincisi, ideolojik ideallere fanatik adanmışlıkla gerçekleştirilen ve sözde köktenci fanatlara atfedilen süperego-kötülüğüdür. Üçüncüsü, görünürdeki sebeplerle açıklanmalarına karşın ne çıkar ne de bir inanç için yapılmayan ama faili "iyi hissettiren" id-kötülüğüdür.

1. Felsefi Açıdan İyilik ve Kötülük

İyi ve kötünün ne olduğuna dair değerlendirmeler ahlaki yargılardır. Olması ve yapılması gerekeni göstermekle eylem alanıyla ilgili ve kural koyucudurlar. Ahlak, binlerce yıldır Tanrı düşüncesi ve dinlerle iç içe bir gelişim gösterdiğinden genelde ahlakın kaynağı bunlara dayandırılır ve Tanrı ve din olmadan ahlakın olamayacağı öne sürülür ama laik ve ateist ahlak anlayışları da vardır. Genel olarak özçakar, duygu, haz, fayda, vazife benzeri ilkeler ahlakın kaynağı olarak öne sürülür.

Özel bir sorun alanı olarak insan hareket ve faaliyetlerini inceleyen; alanın ve onu belirleyen prensiplerin (değerler) varlık-karakteriyle, insanın hareket ve faaliyetlerinin bağlı veya bağımsız oluşlarını araştıran disiplin "**etik**"tir (Mengüşoğlu, 1958: 276). Etik bir anlamda iyi-kötü ayrımını yapar. Yani, iyi nedir veya doğru hareket nedir sorularına yanıt üretmeye çalışır (Akarsu, 1984: 62).

Helenistik felsefeden günümüze, iyi ve kötüyü, evrensel veya görelî değerler olarak konumlayan iki güçlü karşıt pozisyon seçilebilir. Ayrıca felsefi etikte 3 önemli evre ayırt edilebilir. İlki, Antik Grek'ten Kant'a kadar aynı yönde ilerleyen, insanın nasıl "*olması lâzım geldiğini*" mutluluk ve cennet gibi bir nihai amaç güderek kurallara bağlayan eudaimonist (mutlulukçu) etikdir (Mengüşoğlu, 1958: 276).

Sokrates'e göre, insanın doğasını gerçekleştirmesini ve gerçek amacına ulaşmasını sağlayan tek bilgi, iyi ve kötüye, neyin gerçekten iyi ve neyin kötü olduğuna ilişkin bilgidir ve bu bilgi erdemdir (Cevizci, 2013: 69-70). Erdem, bir "*değer*" olarak kişinin görünür, algılanır, duyumsanır davranışları ötesinde yer alan, ulaşılmak istenen kavramsal ve zamandışı bir yapıdır (Çotuksöken, 2003: 14). Örneğin Stoacılara göre yalnız doğaya uygun olan iyidir. Rasyonel olarak düzenlenmiş olan evren, insana birtakım ödevler yükleyip, onu ahlaken ve nesnel olarak iyi olanı seçmeye zorlar:

“Doğru eylemi seçmek erdemi meydana getirir ve kişiyi mutluluğa götürür. ...mutlak olarak iyi olan tek şey vardır: Erdem. Erdemsizlikse gerçekten kötü olan tek şeydir” (Cevizci 2013: 146).

Platon, ahlaki değerlerin, ezeli-ebedi ilk örnekler olan *İdealar*ın asıl hakikat olduğunu savunur. Ama *İdealar*ın varlık sebebi; var olan her şeyin ereksel nedeni olarak, *İdealar Dünyası* üstünde, varlık ve bilginin ötesindeki “İyi *İdeası*” yer alır (Cevizci, 2013: 157). *İdealar*, insandan bağımsız ve mekân-zaman dışı olduklarından iyi-kötü gibi ahlaki yargılar da görelî değil, kesin ve mutlaklır.

Aristoteles (akt. Alatl, 2011a: 139, 137), insanların, doğall olarak iyi ya da kötü olmadıklarını, onlara, erdemlerle kötülüklerine göre iyi veya kötü dendiğini savunur. Genel itibarla “kötülük, etkilenimlerde ve eylemlerde gerekenden aşırısı ya da eksiklidir, erdem ise ortayı bulma ve tercih etmedir.” Ancak, hırsızlık ve cinayet gibi kendileri kötü olan, ortayı bulmanın söz konusu olmadığı eylemler de vardır.

Sofistlere ve kültürel rölativizmle destekli bir etik rölativizmi savunan Protagoras’a göre, tüm ahlaki değerler, kişilerin onları nasıl algıladıklarıyla ilgili bir konudur. Yani iyi ve kötü, görelî değerlerdir. Stoacı Epiktetos’a göre bizim dışımızdaki dünyada kötü diye bir şey yoktur. Kötülük, bizim olaylarla ilgili yorumlarımızdadır. Hatta Septik etik için, şeyler arasında ayırım yaparak, bazısını iyi, bazılarını kötü diye sınıflamak, onlara sahip olmak veya olmamakla korku, acı ve umutsuzluğa yol açtığından tamamen yanlıştır. Fakat Epiküros gibi, insan doğasının acıdan kaçıp, hazzıya yönelen bir psikolojik yapısı olduğundan hareketle, hazzın iyi, acının kötü diye nitelenmesi de yaygındır. Gnostikler’e göre ise dünya her yerde özü itibarıyla kötüdür ve tinsel varlığın kaprisinin ürünüdür (Cevizci, 2013: 61, 140, 154, 162).

Eskiçağ ve Ortaçağda dört ana erdem, bilgelik, adalet, yiğitlik ve ölçülülük (özdenetim) olarak nettir ama filozofların dış-dünya düşünme-dil ilişkilerini farklı doğrultularda kurmaları nedeniyle erdemler her dönemde birbirinden farklı temellendirilir (Çotuksöken, 2003: 14,16).

Hobbes’a göre (2007: 40, 48, 55), adlandırmalar, algıya dayalı ve görelî olduğundan anlamlar kesin değildir. Bu yüzden erdemlerin ve kötülüklerin adları da değişir: Birinin *vahşet* dediğine diğeri *adalet*, bilgelik dediğine öteki korkaklık der. Dolayısıyla bunlar doğru bir yargının zemini olamazlar. İştah ve arzunun yöneldiği şey, o insan için, *iyi*, nefret ve tiksindenin yöneldiği nesne *kötü*dür. “Mutlak ve basit olarak iyi, kötü ve değersiz olan hiçbir şey yoktur.” İnsan ancak “*görünürde iyi veya kötü*” olanı

ölçüp biçebilir. Hobbes, kötüyü üçe ayırır: Haber verilen şey olarak kötü; sonuç bakımından kötü (nahos, rahatsız edici); araçlar bakımından kötü (yararsız, faydasız, zararlı). Kısacası Hobbes için insan doğası vahşi, saldırgan ve kötüdür. Arzuların tatmini ve özçakar peşinde koşar. Özgecilik gibi görünen davranışlar yalnızca iyi gizlenmiş özçakar arayışlarıdır.

Spinoza da kendi varlığını koruma ve hazzı esas alır. Özçakrın kusursuz bir ifadesi olan anarşi ve yaşamın tehlikede oluşu en büyük kötülükler olduğundan insan hak ve özgürlüklerini, aynı Hobbes'un dediğı gibi bir sözleşmeyle devlete bırakır. Haz, özü itibarıyla iyi; Kin, nefret, kıskançlık, öfke, başkalarını hor görme ve intikam gibi duygular doğaları itibarıyla kötü; aşk gibi duygularsa görelî olduğundan (şehvet veya Allah aşkına dönebilir) ne iyi ne de kötüdür.

Gazali'nin çok uzun yıllar önce söylediğı gibi, Tanrının yarattığı bu dünya, Leibniz'e göre de, mümkün dünyaların en iyisidir. Tanrı tarafından en aza indirilmiş olan kötülükler, sistem ve düzenin bir parçası olarak nihayetinde daha büyük yarar ve iyiliklere hizmet ederler.

Ampirisistler, ilahi ve doğuştan gelme ahlaki ilke veya ideaları şiddetle reddederler. Hume'un etik anlayışıysa, haz ve acı üzerine temellenmiş, yarar ve duygudaşlığı temel ilkeler olarak belirler. İskoç Aydınlanmacılarından Adam Smith de evrensel bir eğilim olan duygudaşlığı temel alır. Ona göre görünüşü ve sonuçları değişse de evrensel olan kötüler vardır. Benzer şekilde Voltaire de etik değerlerin evrensel olduğunu düşünür. Ancak Voltaire, Portekiz depremi gibi dehşete düşüren travmalar neticesi bilinemezci bir kötümserliğe de kayar.

İnsanın özünde, değişmezcesine bencil ve kötü olduğunu savunan Hobbes'un zıt ucunda ise Rousseau'nun (2006), insan doğasının iyi olduğu, kötü olanınsa bunu bastıran ve ezen medeniyet olduğu görüşü yer alır. İnsan, kendi doğasına yabancılaşma ve biraz da kibir ile kötü olduğundan kötülük aslen kolektiftir. Bir diğer karşı görüşse, dini ahlakın temeli sayan genel yargıyı reddeden D'Holbach'ın, dinin tam aksine mutsuzluk ve ahlaksızlığın kaynağı olduğu düşüncesidir. Çünkü doğaüstü bir Kötülük ve Tanrı fikri, insanların kötülöklere neden olan sistemi ve koşulları görüp, düzeltmesine, sorumluluktan kaçınmasına neden olur. Ona göre iyi ve kötüyü belirlemenin tek ölçüsü *yarardır*. İşbirliği, topluma refah ve mutluluk getirir.

Mengüsoğlu'na (1958: 278) göre felsefi etikteki ikinci önemli evre, Kant'ın ödev etiğidir. Kant, mutluluk anlayışı herkese göre değişebileceğinden, araç-amaç biçimli tüm etik anlayışlara karşı çıkarak, herkes için aynı kalan, değişmez ve kendi başına tek iyi olarak “*iyi niyet* (irade)” ve “ahlak yasası”nı ahlâkın temeli kabul eder. Ahlak yasası, her hareketimizin diğer tüm insanlar için de geçerli bir ilke olup olmadığıyla belirlenir. Çalmak, öldürmek vs. bazen doğru gibi görünebilse bile, herkesin, her zaman bunları yapması doğru olamayacağından, evrensel ve tüm insanlar için geçerli olarak kötüdürler. Bir kişinin kötülüğü, koşullara bağlı bir durum değil, onun ebedi doğasının kopmaz parçasıdır. Yani Kant'ın, bir kişinin *zamandışı* karakterine yazılmış bir “ilk Kötülük” olduğu fikriyle Kötülüğün kendi etik bir statü kazanır (Žižek, 2011: 175). Ancak çeşitli ihtiyaç ve arzularıyla doğal nedensellik yasalarına bağlı olan insan, öte yandan akli olmakla, ahlaki seçimlerinde özgür irade sahibidir.

Bentham'ın faydacı ve bireyci etik anlayışına göre iyi ve kötünün, niceliksel haz ve acı dışında anlamı yoktur. En yüksek iyi, haz; yegâne kötü de acıdır. Onun *yarar ilkesi* uyarınca, “ahlaki bir eylemin iyi olabilmesi için onun mümkün en yüksek sayıda insanın en büyük mutluluğunu meydana getirmesi” gerekir. Mill ise bedensel hazlar yerine entelektüel, estetik ve ahlaki nitelikteki daha yüksek hazlarla, yani niteliksel hazcılıkla Bentham'ı bir açıdan düzeltir ya da takviye eder (Cevizci, 2013: 893, 904).

Kötümserliğiyle meşhur Schopenhauer'a göre, dünyanın kötülüğü, onun en temel, kalıcı, olumlu ve belirleyici yönüdür. İnsan davranışları seçilen değil, koşullar altında önceden belirlenmiş ve bütünüyle verilidir. Bencillik, kötülük yapma ya da intikam alma ve merhamet, tüm insan eylemlerini belirleyen 3 temel güdüdür. Merhamet veya duygudaşıktan gerçek ahlaklılık doğarken, Acı ve mutsuzlukların (kötülükler) kaynağı en temel güdü olan bencilliktir (akt. Cevizci, 2013: 939, 936):

“Uygarlaşmış dünyamız, ...bir büyük maskeli balodan başka nedir ki? ...bütün bu insanlar olma iddiasında oldukları adamlar değildirler; onlar sadece birer maskedir, maskelerin gerisinde ise parayı bulursunuz.”

İyilik ve Kötülüğün incelenmesinde çok önemli felsefecilerden biri de Nietzsche'dir. O, ilginç şekilde hem doğaüstü bir Kötülükle simgeleşen Hitler ve Nazizminin temeli olmakla hem de günümüz postmodern anlayışıyla ilişkilendirilir. İlk ilişki, onun, “güç istenci” temelinde asil, güçlü ve sağlamlığın “*efendi ahlakı*”, güçsüz, zayıf karakterli

insanlarınsa “köle ahlakı”¹⁵ olduğuna dair ikili ayrımıyla kurulur. İkincisiyse akıl, iyi ve doğrunun, modernitenin radikal eleştircisi olmasından gelir.

“İyi nedir? - İnsanda güç duygusunu, güç istemini, gücün kendisini yükselten herşey.
Kötü nedir? - Zayıflıktan doğan herşey” (Nietzsche, 1987: 12).

İyilik yaratıcılık olduğundan ve yıkıp, yok etmeden yaratılamayacağına göre iyilik, kötülükten doğar ve en büyük kötülük en büyük iyiliktir. Nietzsche (2000: 30-46), bu asil ve soylu ruha ait *iyi* ile sıradana ve kalabalıklara dair *kötü*nün, zayıfların kölecî ahlakının “sürü içgüdü”nden kaynaklı bir “*hınç*” ve nefret ile tarihsel olarak nasıl tersine çevrildiğini anlatır. Bu hınç ve nefretten gerçek Kötü (evil) doğar ve asil, yüce olanı Şeytanilikle itham eder. Asilin kötülüğü, kartalın kuzuyu yemesi gibi, soylu ruhunun eylemlerinin, güçlü doğasının zorunlu bir sonucu, bir yan ürün olarak çıkar.

Felsefi etikteki üçüncü önemli evre, Nietzsche ve Kant’dan temel alan ama dine ve kutsala bağlanan Max Scheler’in İçerikli değerler etiğidir (Mengüşoğlu, 1958: 282). Buna göre, iyi ve kötü, sevgi ve nefret gibi “kişi”ye bağlı değerler, sürekli, bölünemez ve mutlak oluşlarıyla yüksek değerlerdir ve görelî değildirler. Yüksek ve olumlu edimleri gerçekleştiren insan iyidir ama herkesin, pinti, savurgan, kötü kalpli, sevecen gibi kendine has temel ahlaki mizaç tipi vardır.

Daha yakın dönemli yaklaşımlardan biri olan, “Etiğin Temelleri”nin yazarı Moore’a göre, insandan bağımsız ahlaki olgulara ait çok basit ve temel kavramlar olan iyi ve kötü, tanımlanıp, analiz edilemez; ancak sezgi yoluyla kavranıp, idrak edilebilir. Dolayısıyla doğalcı bir anlayışla iyi, haz gibi psikolojik bir özellik veya diğer doğal niteliklerle özdeşleştirilemez. Mantıkçı pozitivistlerden Ayer için ahlaki yargıları geçerli kılacak bir ölçüt olmadığından bunlar, duygularla ilgili, öznel ve görelidirler. İyi-kötü gibi ahlaki terimler de sözde kavramlardır. Bunların mutlak ve evrensel anlamı olmadığı gibi, nesnel karşılıkları da yoktur.

Sartre’a göre de evrensel bir ahlak yasası olamaz. Tanrı da, nesnel bir değerler sistemi de, önceden belirlenmiş bir öz de yoktur. İnsanlar “özgürlüğe mahkûmdur” ve bilinçlendikleri andan itibaren her seçimlerini, sadece kendileri için değil; tüm insanlık için yapmış olma sorumluluğunu taşırlar. Camus içinse önemli olan somut ve bireysel hayattır. O da evrensel bir ahlak sistemini reddeder ve Sartre’a yakın görüşler savunur. Ona göre asıl olan, iyi yaşamak değil fakat “çok yaşamak”tır.

¹⁵ Nietzsche (2000:38;1987:124) köle ahlakını Yahudilerle başlatsa da antisemitizme karşıdır

Chomsky (akt. Albert, 2008: 25-29), kısıtlı çevresel etkenlere karşın zengin kavrayış ve kullanım nedeniyle çocuğun edindiği ahlak ve etik sisteminin, büyük ölçüde, doğuştan var olan bir takım insani yetilere dayandığını düşünmeyi makul görür ve ahlak, estetik ve doğru-yanlış yargılarının doğuştan geldiği sonucuna varır.

“Kötü, eğer varsa, hakikatin gücünün zapt edilemeyen bir sonucudur” diyen Badiou (2013: 66, 75-76), hakikate sadakat gösterilmesini etkileyebilecek bozulma biçimlerini “kötülük” olarak niteler ve üç biçimini ayırır. Çıkar için sistem baskısıyla hakikatlerden vazgeçiş olarak *ihanet* anlamında kötü; Nazizm gibi hakikati sahtesiyle karıştıran *taklit* ya da *terör* anlamında kötü ve bir hakikatin totaliter ve kayıtsız şartsız egemenliğini dayatma, onunla özdeşleştirmekle *felaket* anlamında kötüdür.

İktidar söylemini eleştiren Foucault da (2002: 67), Nietzsche gibi tarihte bir altüst edilmiş görür. Tarihin ve hukukun açıklayıcı söyleminin tam tersine, aslında gerçek, akıldışılığın ve sertliğin; buna karşın akıl, kuruntunun ve kötülüğün tarafındadır.

Pek bütüncül olmayan bir yaklaşım olan “Postmodernizm, modernitenin ahlaki iddialarına, modern özneye temellenen evrensel etik düşüncesine, özellikle de yararcılık ve bireycilik diye ifade edilen etik anlayışlara şiddetle karşı çıkar” (Cevizci, 2013:1289). Ahlak ve ahlaklı olma gerekliliği asla mantıksal olarak çıkarılamazlar.

“İyilik ve kötülük bir buz dağının görünen yüzü ile görünmeyen yüzü gibidirler. İyilik görünen kısım, kötülük ise görünmeyen kısımdır. İyilikler eridiğinde kötülüğe karışmakta ya da donduğunda kötülüğün uzantısı gibi algılanmaktadır” (Baudrillard, 2005: 189)

2. Dinsel Açıdan İyilik ve Kötülük

Dinler, binlerce yıldır ahlaki yargı koyucular olarak iyi ve kötüyü belirleme ve kötü davranışı tanımlama tekeli üzerinde hak iddia ederler. Bu ilişkiyi doğru ve kaçınılmaz bulanlar kadar, Eco’nun (akt. Žižek, 2011: 183) “gerçek Kötü her türlü fanatik dogmatizmdir, özellikle de ulu Tanrı adına sergileneni” demesi gibi, *İy*’ye aşırı bağlanmanın kendinin de en büyük *Kötü* haline gelebileceği de öne sürülür.

Şeytanın bile dinin politik amaçlarınca icat edildiğini yazan Messadie’ye (1999: 68-73, 86, 91) göre, İ.Ö. III. yüzyıla doğru yazılı belgelerle belirginleşen Veda inancında Kozmos, esas olarak insan karşısında iyi yüreklidir ve kozmik kaosun sonucu olan normal bir kötülük vardır. Evren ve Varlık bilinemezdir ama en yüksek ve tek mutluluk “*ananda*” kötülüğü içermeyiz. Dolayısıyla Vedacılık ve ondan türeyen Hinduizm, Taoculuk, Şintoculuk ve Budizm gibi dinlerde de aşkın bir Şeytan ve

Kötülük yoktur. Örneğin Brahmançılıkta doğal kötülükler (hastalık, ölüm), tapınma ritüellerinin ihlali neticesi Tanrıların intikamından; Şivacı etikteyse, bilgisizlik ya da tanrının öfkesine neden olan erdemsizlikten kaynaklanır.

Vedacılığın yerini alan üç düşünce sisteminden birincisi olan *lokayata*'da, Yunan kinikleri gibi her şey maddidir ve etik de, içkin etik de yoktur. İkincisi, Sofistlerin de savunduğu felsefi görececiliğin kurucusu Vardhamanna'nın (İÖ 570'lerde Hint'te) Caynacılık'ıdır. Buna göre bilgi görece ve şeylerin karmaşıklığı verili olduğundan bir şeyi ne onaylayabilir ne de inkâr edebiliriz. Şeytan yoktur ama etik önemli yer tutar.

Üçüncü sistemse Budizmdir. Messadie (1999: 78-81) Buda'nın aydınlanmasını engellemeye çalışan Kötü Mara'nın (Kötücüllük) Şeytan olmadığını ama diğer yandan da Mısır'ın Seth'inden sonra Hristiyan inancının Şeytan'ına en yakın olanın bu olabileceğini yazar. İnsandan bağımsız olan Kötülüğün varlığı ile bu, Gnostiklerin yeryüzüne ait her şeyin kötü olduğu ikicil düşüncesine yakındır. Mara, kötülük yapıcı ruhlar sürüsünün başındadır ve tensel istekler, arzular, tembellik, ikiyüzlülük, kibir, aşkın yaşamdan iğrendirme, başkalarını küçümseme gibi silahlarıyla insanları yoldan çıkarmaya çalışır. Fakat Tanrı-Şeytan çekişmesi de, aşkın ve metafizik bir Şeytan da, ezeli bir Yaratıcı Tanrı da yoktur; Hepsi geçicidir.

Eski Çin'de "Gökyüzü" (her şeyi gören ve bilen Tanrı) adına vekili olan kral, yani iktidar, İyi'ye ve Kötü'ye karar verir. Taoculukta iki karşıt ama tamamlayıcı güç arası (dişil Ying ve eril Yang) denge ve düzen asıldır. Özcü bir kendinde-kötülük yoktur. Kötülük, Tüm'ün bilinmemesi ve doğaya herhangi bir müdahaleyle (zanaatkârlıktan ticarete) doğanın düzeninin bozulması nedeniyle oluşur. İ.Ö. III. yüzyılda yaşamış Konfüçyüsçü Hsün-tzu, doğaüstü bir iyiliği ve kötülüğü reddeder. Ona göre "İnsanın doğası kötüdür. İyilik sonradan edinilir" (Messadie, 1999: 101, 104, 110).

Vedacılıkta örtük olarak bulunan İyi Tanrı Ahura Mazda ile Kötü Tanrı Ahriman arası karşıtlık, aşkın bir İyi ve Kötü ile bunların savaşına döner ve özel bir Kötülük Tanrısı olarak Şeytan, ilk kez İran'da Zerdüşt metinleri Gatha ve Avesta'larda ortaya çıkar (Messadie, 1999: 140-142). Bu oldukça önemlidir; çünkü daha önce hem iyi hem kötü nitelikleriyle, iyilik ve kötülük yapabilen tanrıların ardından ikili karşıtlık netleşir: "İyilik her zaman İyi, Kötülük de her zaman Kötü olmalıdır." Ahura Mazda, iyilikleri, Angra Manyu (Ahriman), kötülükleri yaratır ve insan özgür iradesiyle seçim yapar.

Böylece Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlığın ana tema ve karakterleri olan, ezeli ve İyi Tanrı, Tanrı'nın oğlu Büyük Kurtarıcı Kral (Mitra), yedi günah, kötü cinler, Sırat Köprüsü, günah-sevap defteri, aşkın İyi ve Kötü, melekler vs. net bir şekilde İran'da oluşan Zerdüşt diniyle belirginleşir. İ.S. III. yüzyılda yine bir İranlı olan Mani, ruhun temiz, maddenin kötü olduğu ve kötülüklerin maddeden kaynaklandığı (ayartılmaya açık dünyevi insan bedeni ve karakteri); yaşamın, kötülüğün bu saldırılarına maruz kalınan bir sınav olduğu düşüncesiyle tüm tektanrıci dinlerin altyapısını tamamlar.

Platon'un "İyi İdeası" veya Ahura Mazda'nın üç büyük dinde de iyi ve her şeye gücü yeten Tanrı'ya dönüp yerleşmesiye bitmeyen bir *kötülük problemi* ortaya çıkarır. Bu önemlidir çünkü iyi ve her şeye gücü yeten Tanrı ile kötülüklerin (gereksiz ve fazla) varlığının tutarsız olmasından hareketle Tanrı'nın olamayacağı veya olmasının muhtemel olmadığı sonucuna varılır. Kötülük ve kaynağı meselesi insanın özgür irade sahibi olup olmamasıyla da doğrudan ilişkilidir. M.Ö. 270'lerde Epiküros'un ortaya koyduğu problemi önce Hume, sonra da Camus yeniden dile getirir:

"Ya özgür değiliz ve kötülükten her gücü elinde tutan Tanrı sorumludur; ya özgür ve sorumluyuz, ama Tanrı her gücü elinde tutmamaktadır" (Camus, 2010: 60-61).

İşte, "Teodise", bu problemi inceleyip, iyi Tanrının varlığını ve adaletini, kötülükler olan bir dünyayla çelişmeden, mantıklı bir şekilde açıklamaya; kötülüklerin nereden geldiğine veya Tanrı'nın bunlara neden izin verdiğine dair çözümler getirmeye çalışır (Yaran, 1997: 79-80). Batı düşüncesinde bunun ilk savunması özgür iradedir.

Bu savunma, insanın ve Tanrı'nın farklı düzeylerde özgürlüklerinin olduğu ve bunun çelişmediğini savunur. İyiliğin olabilmesi, anlaşılabilmesi ve seçilebilmesi için kötülüğün de olması gerekir. Daha Hristiyanlık öncesi, "Tevrat'taki görüş, insanda iki yetinin -iyilik ve kötülük yapma yetisinin- bulunduğu, insanın iyiyle kötü, kutsamayla lanet, yaşamla ölüm arasında seçme yapabileceği yolundadır" (Fromm, 1990: 16).

Bir diğer düşünce, Tanrı'nın ereksel nedenlerini bilemeyeceğimizden, yani tüm nedenleri ve amaçlarıyla Tanrı'nın ilahi iyiliğini kavrayamayacağımızdan şeyleri ve durumları kötü diye değerlendirmenin yanlış olduğudur. Bu, biraz da Septik etiğin eksik bilgiyle tartışmanın anlamsızlığı nedeniyle yargıda bulunmama tavrına benzer.

Geleneksel Hristiyan düşüncesi, önce Tanrı'nın favori meleği Lucifer (İ.Ö 5 bine dek giden Veda teolojisinde de başmelektir -Messadie, 1999: 71) ve ona uyan meleklerin Tanrı'ya başkaldırısı ve sonra Âdem ve Havva'nın ilk günahlarıyla bütün soylarına

sirayet ederek nihai cehennem mahkûmiyetiyle sonuçlanacak bir “*düşüş*”ü esas alır. En uzun süre yaygın ve baskın olan Augustine’in Teodisesine göre, dünyada mutlak kötülük diye bir şey söz konusu olamaz. Kötülük, ancak mevcut olması gereken bir iyi ya da iyiliğin yokluğu olarak açıklanabilir (Cevizci, 2013: 196). Evren ve insan aslen iyidir ama sonlu ve eksikli olan insanın kibri ve kötü seçimleri ahlaki kötülükleri yaratır. Tanrı, ahlaki kötülöklere izin vermekle, aslında insana özgürlük verilmiş daha iyi bir dünya yaratmıştır. Doğal kötülöklerse (deprem, hastalık, kıtlık vb.) Şeytan’ın özgür iradesinden kaynaklı veya *ilk günahın* cezasıdır (Yaran, 1997: 44, 53, 91-92).

Ireneauscu Teodisede kötülüğün varlığının nihai sorumluluğu Tanrı’nındır. Fakat bu, ilahi amacı “ruh-yapma” olan dünyada, doğal evrimle yaratılmış insanın, ahlaken ve manen nihai yetkinliğe ulaşma yolunda, özgün bir özgürlüğü kullanırken yaptığı seçimlerin ve koşulların zorunlu sonucudur. Süreç Teodisesine göreyse değişme, gelişme ve evrim esastır. Tanrı, mutlak olarak iyidir ama kendi tarafından sınırlandırılmış bir kudreti vardır. O, despot ve zorlayıcı değil, özgür iradeli insanı ikna edicidir (Yaran, 1997: 104, 97, 87-88).

İslam felsefesince hayır da şer de Allah’tan gelir; O, ilk ve nihai sebeptir (Yaran, 1997: 177). Kuran’a bakıldığında “Şer”, en çok dünyanın bir *imtihan* yeri olmasıyla ilişkilendirilir. İnsan, bu dünyadaki fâni bedeninde geçireceği sürede yapacağı iyilik ve kötülöklere tartılmasıyla değerlendirilecektir. Kötülöklere (musibet, şer, bela vs.) hem yetkinlikten uzak beden zayıflıklarıyla ilişkili olarak insanın özgür ama sınırlı iradesini hatalı kullanmasından kaynaklanır hem de ibret alınmak, insanları terbiye edip, disiplin altına alma ve cezalandırma amaçlı Allah tarafından gönderilir. Fakat her ne sebeple olursa olsun kötülöklere, Ahirette adaletle telafi edilecektir.

İslam felsefecileri kötülük probleminde 5 ana çözüm önerirler (Yaran, 1997: 134-153):

- Asıl olan iyilik ve düzendir. Kötülük, ancak iyiliğin eksikliği olarak onun varlığına katkısıyla âdemi, arızı ve az miktarda vardır.
- Yeni Platonculuk’un “İyi İdeali”ne uzaklığı gibi, maddenin (beden ve irade) iyi ve yetkin Allah’a uzaklığı ölçüsünde eksik ve yetersiz bir doğası vardır.
- Kötülöklere, evrensel düzenin tamamlayıcı unsurudur. Yani geniş planda nihai iyiliğe hizmet ettiklerinden, bunlar kötülük değil, adalet ve hayırdırlar.
- Evren, bir karşıtlıklar bütünü olduğundan, insanın iyiliği anlayabilmesi ve özgürce seçebilmesi için, karşıtı olan kötülüğün varlığı zorunlu olarak gereklidir.

- Allah'ın amaç ve nedenleri sınırlı akılla tam kavranamayacağından bilinemezdir.

Son olarak, ilginç şekilde dinlerin, kötülüğü kadınla ilişkilendirmesi eklenebilir. Örneğin Maniheizm'in İyilik (Işık-Tanrı) karşısına konumladığı gerçek Kötülük olan Karanlık, bir dişi kişiliktir. Yin ve Yang birbirine dönüşebilir ama sol ve kadınla ilişkili Yin, kötüdür. Yunan Metafizik İkiliği de madde, kaos ve karanlığı kadınla ilişkilendirir. İnsanlığa kötülüğü getiren de bir kadın olan Pandora'nın merakla açtığı kutudur. Sonraki Tektanrı dinlerde de kadın daha yaratılışından ikincil olduğu gibi; "ilk günahın", cinsellik, dünyevilik ve eksikliğin simgesi, aldatma ve baştan çıkarmanın bilinçli öznesi olarak Şeytan'ın yordakçısı ve kötülük kaynağıdır.

3. Psikolojik Açıdan İyilik ve Kötülük

Freud'un (akt. Alatlı, 2011b: 1615) teorisinde Ego, kendi evinin hâkimi değildir; eksik ve güvenilmez bilgilerle, içgüdülerinin itelemesiyle hareket eder. O, ilkel arzularını, toplumun kolektif bilincinin içselleştirilmesi olan süperegosu ile bastırarak, irrasyonel, antisosyal ve saldırgan bir yaratıktır. Doğuştan gelen ve sürekli bastırmaya çalıştığı cinsellik ve saldırganlığın kaynağı İd, iyiyi, kötüyü ve ahlakı bilmez. Fiziksel/sosyal sınırlamaları umursamadan kişisel tatmin sağlamaya ve hazzımdan sakınmaya (haz ilkesi) çabalar.

"Çocukluğun ilk yıllarında, çocuk yanlışla doğruyu, iyi ile kötüyü yalnız kendi dürtüsel doyumuna göre değerlendirir. Kendisini doyuran, rahatlatan şeyler iyi, kendisine acı veren şeyler kötüdür. Zamanla çocuk çevreden gelen iyi-kötü, doğru yanlış değer yargılarını anlamaya başlar ve davranışlarına bu değerlere göre düzenlemeye çalışır" (Özdemir vd. 2012: 583).

Daha temelden mizaç açısından bakıldığında, çocuklarda uyumlu, kontrolsüz ve çekingen olarak üç huy tarzı tespit eden bir araştırma kontrolsüz çocukları sorunlu bireylerle ilişkilendirir. Atılgan, huzursuz ve dikkatleri kolay dağılan kontrolsüz çocuklar ileride de yasalara uymakta, iş bulmakta ve ilişki yürütmekte sorunlar yaşamışlardır (Burger, 2006: 355). Duygusallığı yüksek bir çocuğun da ileride diğerlerine oranla daha saldırgan olma ihtimali yüksektir.

Davranışçı Skinner'e göre, iyi ve kötünün kaynağı evrimsel seçimin öğrenilmesidir. "Şeyler türlerin evrildiği hayatta kalma olasılığından dolayı iyi veya kötüdür" (Kasapoğlu, 2013:246). İnsancıl yaklaşıma (Benlik kuramı) mensup psikologların çoğu ise bütün insanların temelde iyi olduğunu öne sürerler (Burger, 2006: 457).

Fromm'a (1990: 19) göre, *insanı yıkmak için yıkmaya*, nefret etmek için nefret etmeye götüren *çürüme belirtisini*, ölüm sevgisi, hastalıklı narsisizm ve kandaşla cinsel ilişki saplantısı birleşerek oluşturur. Bunların karşısında ise yaşam sevgisi, insan sevgisi ve kandaşla cinsel ilişki saplantısına karşı bağımsızlığın olduğu *gelişme belirtileri* vardır. Bu iki yönelişten biri çok az kişide sonuna kadar gelişmiştir. Her ikisi de potansiyel olarak içinde vardır ve seçimleriyle "her insan yaşam ya da ölüm, iyilik ya da kötülük yolunda" ilerler. İnsan, özünde kötü değildir; ancak büyümesi ve gelişimi için gerekli şartlar mevcut olmadığında kötü olur. Kötünün kendi başına bağımsız bir oluşumu yoktur; kötü, iyinin eksikliğidir.

Jung için, başkalarındaki karanlık ve kötülüğü anlamamanın zor ama en iyi yolu, içimizdeki karanlıkla (Gölge) yüzleşmektir. O, iyi ve kötünün birbiri içinden çıktığına; suç olmadan erdemin de, böyle bir bilincin de oluşamayacağına vurgu yapar (akt. Pazarkaya, 1999: Sunuş): "Kötü de aynı iyi gibi tartılmalıdır; zira iyi ile kötü aslında edimin ideal uzantılarından ve soyutlamalarından başka bir şey değildir, ikisi de yaşamın aydın-koygun görünümüne aittir."

Tarihsel bakıldığında saldırganlık ve öldürme, çoğu primat türünde çıkar amaçlı olarak (örneğin şempanze çetelerinin kaynak ve eş bulma saldırıları) görülür ve tarihöncesi insanlar da sıklıkla, acımasız ve ölümcül savaşlar yapmışlardır. "Klasik barışçı toplum olarak görülebilecek örnek sayısı oldukça azdır." Hiyerarşik bir sosyal primat türü olarak insanlar, kurallara, ahlak derslerine ve bunları uygulayacak bir toplumsal yapıya ihtiyaç duyarlar (Shermer, 2007: 116, 12).

Psikolog ve bilim tarihçisi Shermer (2007: 13- 28), ahlakın kökenini bilimsel bir ahlak kuramıyla açıklar. İlk insanlarda biyolojik açıdan bireye faydalılar (temel ihtiyaçlarla sağ kalma, soyun devamı, geniş aileye bağlılık) bir milyon yıllık süreçte ahlak öncesi duyarlılıkları oluşturur. 35 bin yıllık geçiş döneminde kültürel açıdan topluma faydalı olanlar (iyi davranışlara olumlu karşılık, türe ve dünyaya aitlik hissiyle bunların devamlılığını sağlamaya dönük özgecilik) gelişir. Son 10 bin yıllık süreçteyse ahlaki duyarlılıklar, resmi etik sistemleri (din) içinde dizgeleştirilerek iyi ve kötüyü belirler. Bunu, adillik ve gurur gibi olumlu, utanç ve suçluluk gibi olumsuz duygular biçimindeki psikolojik hisleri kullanarak sağlar. Binlerce yıldır tekrarlanan *Altın kural*, "kendine ne yapılmasını istiyorsan başkalarına da onu yap"tır.

Ahlak anlayışı ve ahlak ilkeleri, doğa yasaları, kültürel güçler ve tarihsel koşulların sonucudur. İyi ve kötü, bireyi ve grupları aşan bir tarihsel ve toplumsalın sonucu olarak hem onlardan bağımsız hem de onların yaratımıdır ve yalnızca kısmen görelidir. İnsan doğası, “ahlaklı ve ahlaksız, iyi ve kötü, özgeci ve bencil, işbirlikçi ve rekabetçi, barışçı ve kavgacı, erdemli ve kusurludur” (Shermer, 2007: 33).

Ancak tarih boyu güçlü bir saf kötülük ve doğuştan gelme inancı vardır. Aydınlanma ve Marx’la birlikte kötülüğün koşullardan geldiği ve insanların iyi olduğu düşüncesi yükselse de Nazizm ve Stalinizm’le doğuştan kötülük fikri daha güçlü geri gelir (Fromm, 1990: 17). Oysa Fromm’a göre kötülük doğuştan değil seçimlerden gelir.

Hitler’in bir Şeytan olduğunu bile savunan bu doğaüstü kötülük inancına karşın, tarihte Tanrı’nın düşmanı bir Şeytan’ı arayan Messadie (1999: 548), Mısır, Antik Yunan, Roma veya Okyanusya’da ona rastlayamaz. Hindular, Budistler veya Keltler de onu bilmez. Şeytan, İran’da Zerdüşt’ce uydurulduğundaysa, iktidarı elde etme aracı olarak tümüyle politiktir. Tarih boyu da iktidara karşı çıkan *yabancıyı* lanetleme aracı olarak yaşar. “Hepimiz her zaman bir başkasının Şeytan’ıyız”dır (1999: 14).

Sullivan’a göre (aktaran Burger, 2006: 179) kendimize dair oluşturduğumuz zihinsel imgeler üç ana sınıfa ayrılır: “İyi-ben, kötü-ben ve ben-değil.”

İyi-ben: İyi hissettiğimiz, olumlu deneyim ve ödüllennmelerle ve güvenlik duygusuyla ilişkilendirdiğimiz yönlerimiz.

Kötü-ben: Olumsuz deneyimlerle, tepki gördüğümüz, cezalandırıldığımız, yanlış bulduğumuz, bize kaygı veren yönlerimiz ve davranışlarımız.

Ben-değil: Tehdit edici bulduğumuz için kendilik sistemimizden çözüştürdüğümüz ve bilinçaltında sakladığımız yönlerimiz.

Eğer Jung’un (2005: 10) dediği gibi “Tanrı bir mit değil, insanın içindeki Tanrısallığın ortaya çıkması” ise, diğer bir açıdan tüm insanlardaki bu “ben-değil”lerin de kolektif bilinçdışında şeytan denen dışsal varlığı oluşturduğu ya da onda simgelendiği öne sürülebilir. Freud’un bastırma mekanizması gibi bu *ben-değil* de bilinçaltında saklayabilmek için sürekli mücadele etmemizi, ciddi bir enerji harcamamızı gerektirir.

Şeytan gibi karanlık güçlerin var olduğu tek yer, toplum ve toplum ahlakı tarafından beyne kazınmış izler olarak dışarıda değil, içeridedirler ve koşullara bağlı olarak

herkeste çıkmaya hazır beklerler. Dünyadaki her varlığın ve her zerreciğin iyi ve kötü birer zıt yönü muhakkak vardır (Şeyh Bedrettin, 1990: 73-74). İ.Ö. 5. yüzyılda Konfüçyüs (Büyük Dinler ve Mezhepler Ansiklopedisi, 1964:124) şöyle der:

“...anladım ki insanları suç işlemeye ve kanunları çiğnemeye yönelten şey, fakirlik ve cehalettir. Fakirlik ve cahilliği ortadan kaldırırsak, ülkemizde kimse suç işlemeyecek.”

Mevlana (1994: 74, 130) için insan, yarısı melek, yarısı hayvan olan, akıl ve şehvetten oluşma bir zavallıdır. Sınırlı aklıyla (akl-i cüz'i) insan uygulamalı bir eğitime muhtaçtır. Rousseau da (akt. Bal, 2007: 89) şöyle der: "Durmadan doğadan yakınan çılgınlar, biliniz ki size bütün kötülükler kendinizden geliyor!"

“İyi bir Rus aile babası... ..iyiliği ve kötülüğü neredeyse aynı zamanda pervasızca ve sanki istem dışı bir biçimde uygulayan bir yaratıktır. Yapıp ettiklerini belirleyen amaçlar değil koşullardır; davranışlarını o anki ruh hali ve bilhassa çevre belirler. Aile içinde itaate alıştırmış olduğundan toplum içinde de itaat etmeyi ve rüzgâr hangi yönde eserse o yöne eğilmeyi sürdürür” (Bakunin, 1998: 330-331).

Birçoklarının dediği gibi Mitlerin süregelen etkileriyle bir kolektif bilinçaltıyla ilişkili olduğunu düşünürsek, eski mitler de insanın doğaüstü olmasa bile içinde kötülük potansiyeli taşıdığını anlatır. Antik Trakya'nın Orphik metinlerinde göre (Messadie, 1999: 240) insan, Toprak-Ana Gaia'nın, öz oğlu Uranos'la enestinden doğan Titanların küllerinden yaratılmıştır. O Titanlar ki, tanrı Dionysos'un kol ve bacaklarını koparıp, pişirip yedikleri için Zeus'ça yakılmışlardır. İşte bu yüzden insanın ruhu, yenilen Dionysos'tan gelmekle tanrısal, vücudu ise Titanlardan gelmekle kötücül ve ruhun hapisanesidir. Tarih boyu da insan, bu psikolojiyi taşır.

Psikolojik açıdan bakıldığında da söylenen benzerdir. Şeytanlaştırılan Nazilerden, 'Act of Killing' (2012) filminde kendi katliamlarını canlandıran Endonezya'nın katil çete liderlerine, sonuçta dehşet verici şekilde koşulların ürünü “sıradan” insanlarla karşılaşırız. Fromm'un (1990: 19) dediği gibi “insanlık için gerçek tehlike olağanüstü güçlerin, - şeytan ya da sadist birinin değil- sıradan bir insanın eline geçmesidir”.

Toplama kampları ve gaz odalarının baş sorumlularından Himmler'in hayatını yazan Breitman'a göre (Shermer, 2007: 90) Himmler'in asıl dehşet verici yanı, alışılmadık veya benzersiz olması değil, pek çok açıdan hayli sıradan bir kişiliği olmasıdır. “Kurbanlar kadar faillerin de yerine koyabiliriz kendimizi, çünkü aşırı iyilik ve aşırı kötülük potansiyelini –en azından bizim iyilik ve kötülük dediğimiz şeyleri- hepimiz

içimizde barındırıyoruz.” Psikiyatrist Peck de (2003: 64) kötülerin, dikkat çekici bir özellikleri, sabıkaları olmayan; kötülükleri dışında sıradan insanlar olduğunu yazar:

“Yaşadığınız caddenin, ...herhangi bir caddenin aşağısında oturuyor olabilirler. Zengin ya da fakir, eğitilmiş ya da eğitimsiz olabilirler. ... Hatta çoğunlukla örnek vatandaşlardır.”

Onlar hem büyük bir inançla kötülük yaptıklarını reddeder hem de kötülüklerini o kadar örtülü ve gizli kapaklı yaparlar ki istisnai durumlar dışında fark edilmezler. Bu yüzden Peck (2003: 65), genelde hapisanelerin dışında olan kötülerini “gerçek suçlular” diye, hapisanelerdeki “dürüst” adi suçlulardan ayırır. Ancak nihayetinde şu kaçınılmaz sonuç ortadadır: “Hepimiz kötü şeyler yapıyoruz.”

Kötülüğü inceleyen sosyal psikolog Baumeister (2012), *saf kötülük* denen şeyin de, kötülerin hep bencil ve sadistik, kurbanlarınsa hep iyi ve masum oldukları gibi inanışların da yalnızca birer mit olduğu görüşündedir. Böyle nitelenen eylemleri yapanların kendilerince geçerli sebepleri vardır ve çoğunluğu davranışlarını fenalık olarak bile görmezler. Tek gereken, bireysel ya da toplumsal denetimi ortadan kaldıran koşulların oluşmasıdır. Her bireyin kötülüğü de iyiliği de bir *derece* meselesidir. Kötülük ve şiddet de, tüm diğer davranışlar gibi aynı köklerden gelir: hırs, şehvet, korku, gurur, idealizm. Koşulların baskısı, diğerlerince kabul edilme ihtiyacı, kimliğini, rol ve statüsünü kaybetme korkusu ve çağımızın yükselen değeri olan özgüven fazlasına bağlı bir gurura yönelik tehditler, denetimin ve sorumluluğun azalması veya kalkmasıyla şiddete döner. Baumeister (2012) 4 ana köken belirler:

- Maddi kazançlar elde etme arzusu,
- Kendini beğenmişliğine (Egoizmine) yönelik tehditler,
- İdealizm,
- Sadistik zevklerin tatmini arayışı.

Tarhan’a (2010: 71-72) göre iyi ve kötünün tanımlanmasını önyargılar belirler. Önyargılar kişinin kendine ya da ait olduğu gruba diğerlerinin zararına bazı haklar vehmetmesiyle her türlü kötülüğün “iyilik” gibi algılanmasına neden olur. Bu, karşı kişi ve gruplara dönük aşağılama ve değersizleştirme içeren sosyal damgalama ve etiketlemelerle haklılaştırılır. Böylece kişi ve grup kendini psikolojik olarak iyi hisseder; kendini yapay olarak (diğerini alçaltarak) değerlendirir. Değiştirilemez fikir ve inançlarıyla dogmatik kişiler tehlike hissettikleri zaman otoriteye başvururlar. İnanç ve düşünceleri kendiliklerinin uzantısı halini aldığından, şiddetle karşı çıkarlar.

Batı düşünce tarihi boyu, kötülüğün, ağırlıkla, yapanın suçu olduğu, bireyin karakteri, ahlak anlayışı veya kişiliğinden kaynaklandığı fikri hâkimdir. Zimbardo (2007), sosyal psikolojinin gösterdiği, en normal insanların bile koşulların zorlamasıyla akıllarına dahi gelmeyen eylemleri gerçekleştirebildikleri gerçeğiyle buna itiraz eder. Ayrıca bu bakış, kötülüğe neden olan koşulları yaratanların sorumluluğunu görünmez kılmakta, gelecek kötülükleri engelleyebilme açısından da pek işe yaramamaktadır. Üstelik bu olumsuz sosyal koşullara karşın iyi olan ya da iyi kalan, özgeci davranan "sıradan kahramanlar/insanlar" hep vardır ve bu anlayış, durumu açıklamakta yetersizdir.

Öte yandan koşulların baskın rolü, ne kötülük yapanların ne de koşulları yaratanların sorumluluğunu ortadan kaldırmaz. İnsanlar, Nazilerin savunmalarında görüldüğü gibi sadece görevlerini yerine getirdikleri, sonuçlarından haberdar olmadıkları vs. gibi savunmalarla kendi rollerini anonimleştirirler. Bunun diğer ayağı da karşılarındakini önemsizleştirmek, nesneleştirmek ve hatta insan dışı olarak görmektir. Yani Zimbardo'nun genişçe açıkladığı üzere, insanlara itaat etmelerini sağlayacak fiziksel ve ruhsal koşulları ve iktidar figürlerini verir; sorumluluk duygusunu azaltır veya ortadan kaldırırsanız, en normal ve sağlıklı insanlar bile şeytanlaşabilir. Benzer şekilde Milgram deneyleri de, ahlaki yargıların, seçimlerin ve davranışların, kişinin kendi kadar çevreden ve içinde bulunulan koşullardan etkilendiğini gösterir.

Bauman'ın (2012: 149, 258) "yüzer gezer sorumluluklar" dediği işleyişin gösterdiği gibi sorumluluğu başkasına atabilme imkânı, Rene Girard'ın, kullandığı "günah keçisi" kavramıyla tamamlanabilir. Yani hem kendinizi aklar hem de kötülüğünüzü başkasına yansıtıp, onu suçlarsınız. Bundansa birey kadar toplum da sorumludur. Bauman'a göre modernlik insanları daha zalim yapmamıştır, sadece zalim olmayanların da zalimlik yapabileceği bir sistemi mümkün kılmıştır.

Lacan, İyi'nin kökten, mutlak Kötü'nün maskesinden; menfur, müstehcen Şey'in taktığı "ahlaksız takıntı" maskesinden ibaret olduğunu savunur. İyi, tikel, patolojik bir statüsü olmayan "bir Kötü'nün bir başka adı"dır (Žižek, 2005: 215).

Psikolog Kohlberg (Shermer, 2007: 99), insanın, itaat ve cezadan ilkeli bir vicdana doğru giden, çocukluk, ergenlik ve yetişkinlikte de gelişmeye devam eden sabit basamaklı bir ahlaki gelişimi olduğunu öne sürer. Nörolog Roth (2014), ise şiddete eğilimli kişilerde genetik olarak bulunan bir kara lekeden bahseder. Ama her ikisi de her insanda olup, koşullarla ortaya çıkan bir kötülüğe kıyasla oldukça tartışmalıdır.

Kötü olan ya da olmayan bir şeyi ya da kimseyi veya kötülük tonlarını ayırt etmeyi sağlayacak kesin ölçütler belirlemek mümkün değildir (Shermer, 2007: 83-84):

“Kötü, bizim yanlış, korkunç, istenmeyen şeyler olarak, ya da kötülük için seçtiğimiz herhangi bir başka uygun sıfat ya da eşanlamlı sözcükle tanımlayıp yorumladığımız çevresel olaylar ve insan davranışları yelpazesi için kullanılan betimleyici bir terimdir.”

B. Sinemada Kötü Karakter

Yapısalcılığa göre hayal dünyamızın çoğu, iyi-kötü, kültür-tabiat, varlık-yokluk gibi ikili karşıtlıkların oluşturduğu anlamlarla inşa edilir (Lye, 2011: 633). İyi ve kötü birbirlerinin yokluğu veya bilinmemesi durumunda eksik ve hatta anlamsız kalabilir. Propp'un (2011: 93, 80, 55) incelemesine göre anlatı, bir kötülük ya da eksiklik (yokluk) ile başlar. Propp, eylem alanlarını saldırgan (kötü adam) ile başlatır. Kahramanın tanımı da “Ya kötü adamın ediminden dolayı acı çeken, ...ya da bir diğer kişinin başındaki belayı savuşturmayı benimseyen kişi” şeklinde yapar.

Zaten, “Kötü adamlar çoğunlukla edebi çalışmaların en ilginç karakterleridir” (Kidder-Oppenheim, 2012: 48). Sinemada da Hitchcock'un “en önemli kural” dediği, Truffaut'nun da (1987: 188) “mükemmel bir formül!” diye onayladığı gibi “Kötü adam ne kadar başarılıysa, film de o kadar başarılıdır.”

Kötü karakter bu kadar önemli olmasına karşın, ağırlık kahramana verildiğinden, senaryolarda derinlikli işlenmediği gibi, adlandırılması da sorunludur. Başol (2010: 283), “*Bir filmin Antagonisti; filmdeki tek ve biricik amacı, baş karakterin dramatik amacına ulaşmasına engel olan kişidir*” diye tarif eder. Fakat Antagonist, kavga, savaş, yarışma gibi her türden mücadeledeki rakip anlamındadır (Longman, 1995: 46). Rakipse, engellere neden olsa da, kahramanı engellemediği veya ona zarar vermediği sürece, Başol'un da altını çizdiği gibi, kötü olmak zorunda değildir. Rakip, adil şekilde mücadele edebilir ve fiziğine veya akıl gücüne bağlı olarak kazanıp kaybedebilir. Kötü ise tartışmalı da olsa etik açıdan yanlış bir konumda kabul edilir. Bu nedenle bir dönüşüm yaşamadığı sürece seri katiller, sapıklar, tecavüzcüler gibi kötü karakterler, dramatik yapıli filmlerde başkarakter olmazlar (Başol, 2010: 282).

Kötü karakterler, İngilizcede *villain*¹⁶ olarak adlandırılır. Fakat kötü her zaman insan değildir. Kötü, bazen doğa, bazen bir nesne (araba, tır, oyuncak vs.) ya da bilgisayar (2001'de Hall 2000), bazen bir yaratık (Godzilla, King Kong, Alien), hatta hayalet,

¹⁶ Kelimenin, etimolojik olarak asiller dışı köylü ve çiftçileri ve onların tecavüz, hainlik gibi davranışlarını tanımlayan bir kökenden gelmesi de dikkat çekicidir.

zombi, şeytan vs. olabilir. Bunlar, insansı özellikleriyle kahramana engeller çıkarır, zarar verir. Ancak doğal kötülüklerin, kişiler arası fiziksel-duygusal zarar vermeye aynı etikle değerlendirilmesi (depresyon, hastalık, sel, çığ, ölüm gibi), tartışmalıdır. Yine de insan dışı kötülerin bazıları, sinemanın en unutulmaz kötüler arasında yer alırlar.

Kötüler, cinsiyetlerine göre de tanımlanır. Özön'e (2000: 439, 726-727) göre kötü adam, filmlerde izleyiciye sevimsiz gelen, filmin kahramanı ile çekişme durumunda olan, çeşitli kötülükler işleyen ve sonunda çoğu kez yenilen kimsedir. Uğursuz kadın (kötü kadın, vamp, femme fatale) ise, cinsel çekiciliği olan, ancak hiçbir değer duygusu, acıması olmayan, kendisine tutulan erkekleri sömürüp yok olmasına yol açan kadın ve bu çeşit kadınları canlandıran yıldızdır.

Cowden (2011: 6, 8), kötü karakteri, "kendi hikâyesini yaşayan bir kahraman" ama "düşmüş kahraman" olarak tanımlar. Çünkü o, kendisi ve/veya sevdiği, değer verdiği insanlar için doğru olduğunu düşündüklerini yapmaktadır. Kötü işler yapsalar bile, kötü karakterlerin hepsi, gerçekten şeytani ya da kötücül de değildir. Bazen kötünden daha çok, *rahatsız edici* karakterlerdir. Egosunun, tiranlaşma eğiliminin kurbanı olmuş, üstelik bunun farkında olmayan ve kendini asla kötü veya şeytani görmediği gibi, kahraman sayan bir karakterdir. McKee'ye (1997: 347) göre, derinlerde kusurlu olduğumuzu, hatta suçlu olduğumuzu bilsek de, iyi ve doğru olduğumuza, en azından kalbimizin iyi olduğuna inanırız ve kendimizi olumlu olanla tanımlarız.

Hitler bile, kendini Avrupa'nın kurtarıcısı olarak görür. Maya üyeleri ise insanların fuhuş, uyuşturucu ve kumarı istedikleri halde ikiyüzlülükle reddettiklerini, kendilerinin ise bu hizmetleri sağladıklarını, gerçekçi ve "iyi insan" olduklarını söylerler (McKee, 1997: 349). Ahlaki sınırları olan, sadece zenginden çalan, kimseyi öldürmeyen veya çocuk ve kadınları öldürmeyen vb. özelliklere sahip kötü karakterler de vardır ve bunlar yoğun içsel çatışma içerisindeyler. Çoğu, hayat, sistem, toplum vs. acımasız olduğundan bu şekilde davrandıklarına ama aslında 'iyi' olduklarına inanırlar.

Sinemanın kötü karakterleri, çeşit çeşit olmakla birlikte, çoğunlukla gerçek hayata benzer bir anlayış içerisindeyler. Kötü karakterlerin, her yerde ve koşulda, herkese kötülük yapan saf kötüler olarak çizildiği filmlerde, aslında bu karakterler değil, o filmler *kötüdür*. Toplumun çok küçük bir bölümünü oluşturan bu tür hasta ruhlu insanlar olsa da, çoğunlukla kötülüğe sebep olan sosyal ve çevresel faktörlere bağlı, özellikle çocukluk travmaları vardır ama çoğu filmde bunları etkili olarak göremeyiz.

Kötü, suçlu denenenlerin davranış kalıpları incelendiğinde, her zaman olmasa da, “bencil, saldırgan, mesafeli, soğuk, anlayışsız, başkalarıyla ilgilenmeyen, genel olarak başkalarının haklarına ve iyiliğine kayıtsız” (Eysenck’den akt. Burger, 2006: 347) yani nevrotiklik boyutu yüksek, açıklık, özdisiplin ve uyumluluk boyutları düşük kişiler oldukları görülür. Bu özellikler aynı zamanda suça eğilim ve ruhsal tedavi ihtiyacıyla da ilişkilendirilir. Ancak mizaç da çevre gibi işin bir boyutudur ve kötülük yapmayı belli bir mizaç özelliğiyle kesin şekilde bağlamak mümkün değildir. Benzer şekilde her suçlunun çocukluk döneminde travma ve ruhsal yaralanmalar vardır ama her travma yaşayan çocuk, suçlu ya da kötü olmaz.

“Çalışmalar şiddet ve suç davranışının oluşması için başlıca risk faktörlerinin sosyal eşitsizlik, fakirlik gibi çevresel faktörler olduğunu belirlemişlerdir. Ancak çalışmalarda şiddet ve suç davranışının oluşmasına neden olan biyolojik, genetik ve nörofizyolojik faktörlerin de belirlenmesi ile sosyal ve çevresel faktörlerin tek belirleyici olmadığı gösterilmiştir. ...Şiddetin ortaya çıkmasında etkili olan faktörler; nörobiyolojik, sosyal, bireysel, ekonomik ve çevresel faktörler olarak kabul edilmektedir” (Yalçın ve Erdoğan, 2013: 388).

Kötü karakter, iyinın zıt kutbuna konsa da, motivasyonu çoğu zaman kahramanla aynı kaynaktan beslenir. İkisi de önemli olmak, kendi benliklerinde ve diğerlerinin gözünde saygı görmek isterler. Yoğun bir narsisizmi olan kahraman, “yüceleştirme” mekanizmasını kullanır. O, o kadar önemlidir ki, ancak onun kendini feda etmesiyle sevdiği, şehir, ülke, dünya kurtulabilecektir. Oysa en kahramanca hareketlerin, onur ve gurur gibi görünen davranışların altında korku, güvensizlik, kibir gibi duygular bulunabilir.¹⁷ Kahraman sürekli sevgi arayışı, diğerkâmlık içindeyken, kötü, diğerkâmlığa pek kıymet vermez. Kötüler doğru bildiklerini yapıyor, hakları olan alıyorlardır. Bazısı daha baştan sevilmemeyi kabullenmiştir ama bu tam da sevgi açıklıklarının şiddetine işaret eder. Bireysellikleri öndedir ama bu bir zorunluluk gibidir. Kahramanla varoluş çatışmasına girmeleri ve acımasızlıkları, kendi hakları olan sevgiyi, insanların, kahramana vermelerine karşı içerleme, kırgınlık ve kızgınlıktır. Fakat kötü karakterlerin *kötü* tutum ve davranışlarının temelinde farklı sebepler bulunabilir. Fromm (1990: 20-30) buna uygun olarak değişik şiddet türleri ayırt eder:

- Nefretten doğmayan, yıkım amacı gütmeyen, “*oyunda ortaya çıkan şiddet*”.

¹⁷ Sinemanın tüm süper kahramanları da böyledir. Oral, gerçek hayatta da onurlu davranış diye görülen, örneğin Japon geleneksel intiharlarının, temelinde kendi önem ve değerlerine dair kibir olan bir davranış diye değerlendirir. Ben değerleri öylesine bitişik (toptancı benlik anlayışı) ve öyle muhteşemdir ki suç ve hatalarını tüm benliklerine yadıklarından intihar tek seçenek gibi görülür. (Adli Davranış Bilimleri Ders notları, Prof. Dr. Gökhan Oral, 2013).

- Kendini, sevdiklerini, özdeşleştiği değerleri *korumak* amaçlı, bilinçli veya bilinçsiz korkudan doğan, en sık görülen ve durumsal olan “tepkisel şiddet”.
- Tepkisel şiddetin bir biçimi olarak, engellemelerden doğan *gerginlik*’te ortaya çıkan şiddet. Bunun bir türü de *gıpta ve kıskançlık*’tan doğan düşmanlıktır. İstenilen şeye sahip olunamadığı gibi bir de bunlara bir başkasının sahip olması, Habil ve Kabil olayı gibi nefret, düşmanlık ve cinayete götürebilir.
- Zarar zaten verilmiş olduğundan savunma amacı taşımayan, kendine saygıyı, zarar gören benlik ve özdeşlik duygusunu akıl dışı şekilde onarma amaçlı “*öç alıcı şiddet*”.
- Bir üst otoriteye (Ana-baba, parti, din, Allah) duyulan inancın çeşitli gerekçelerle yıkılmasıyla doğan yıkıcılık. İnsanlara, iyilik, adalet ve yaşama güvenini kaybeden, düş kırıklığına uğrayan kişi yaşamdan nefret edebilir. Yoğun narsisizme bağlı olarak inanç kaybı, öç alma duygusunu da körükler.

“Umutsuzluğunu dünyasal amaçlar -para, güçlülük, ün- peşinde koşarak yenmeye çalışır. ...Yaşamı Tanrı değil de Şeytan yönetiyorsa o zaman yaşam gerçekten nefret edilecek bir şeydir; ...Yaşamın kötülük dolu, insanların kötü, kendisinin de kötü olduğunu kanıtlamak ister.”

- Kendini ve yaşamı değiştirip, dönüştürme gibi amaçlarını zayıflık, kaygı, yetersizlik vb. gibi nedenlerle *eyleme* geçiremediğinden güçsüz ve zayıf hisseden kişide üretici etkinliğin yerine geçen şiddet türü olan *ödünleyici şiddet*. Kişi, bu türden güçsüzlüğe karşı, güçlü bir kişiye ya da topluluğa boyun eğmeyi ya da onunla özdeşleşmeyi; onun yaşamına simgesel biçimde katılarak kendisinin etkin olduğu yanılsamasını yaşama yolunu tercih edebilir. Filmlerde baş kötü adamın yordakçılarının büyük kısmı bu türden insanlardır. Hem aktif kötü ile özdeşleşerek bir güçlülük yanılsaması yaşar hem de boyun eğmenin güvenliğini yaşayarak sorumluluğu ona atarlar. Fromm’a göre ikinci yolsa, “insanın yok etme gücüdür.” Güçsüzlüğünü ödünleyerek, “kendisini yadsıyan yaşamdan öç” alır. Yaratamadığı için, *yok ederek*, insan olma, nesne olma durumunu aşmak ister.
- Ödünleyici şiddete yakın bir başka tür de, *sadizmin* özünü oluşturan, öteki canlılar üzerinde “tam ve kesin denetim sağlama dürtüsüdür.” Sadizmin tüm farklı türleri de, ötekileri “isteklerimizin çaresiz nesnesi durumuna sokmak, onunla istediğimiz gibi oynayabilmek, onun tanrısı olmak,” yani üzerinde kesin bir egemenlik kurmaktan gelen zevkten doğar. Dolayısıyla sadistin amacı acı vermekten ziyade “insanı bir nesneye, canlı birşeyi cansız birşeye

dönüştürmektir.” Ödünleyici şiddet, cezalandırılma korkusuyla bastırılıp, yön değiştirebilse de, bastırıcı güçler zayıflar zayıflamaz hemen ortaya dökülür.”

- Bir şiddet türü de “bireysellik öncesi varoluş durumuna dönerek, hayvanlaşıp, aklın getirdiği sorumluluktan kurtularak yaşama bir yanıt bulmaya çalışan”, “*kana susamışlık*”tır. Fromm’a göre bu tür şiddet artık eskimiştir ama hayal ve düşlerde, ağır ruh hastalarında, cinayetlerde ve normal toplumsal yasakların kalktığı savaş durumlarında bir azınlık grubunda görülebilirler.

Şiddet ve kötülükler, bilinçaltı korkular ve arzulardan kaynaklanabildiği gibi başkaları tarafından da harekete geçirilebilir. İçsel dürtü ve arzularla toplumsal kurallar arası farklılıklar, kötü karakterlerin büyük iç çatışmalar yaşamalarına neden olur. Ayrıca fiziksel, duygusal, maddi yetersizlikleri, iç içe geçmiş bir sadizm-mazoşizm sarmalıyla kendileri ve etrafları için arzulanan bir yıkım ve yok edişe dönebilir. Ancak bastırma, ödünleme gibi birçok savunma mekanizması da kullandıklarından, kötülüklerinin derecesi bunları ne ölçüde başarıyla uygulayabildiklerine de bağlıdır.

Gerçek bir iyi-kötü çatışması, ikisi birbirine denk güçte olduğunda oluşur (Egri, 2004: 185). Ancak güçleri eşit bile olsa kötülerin fiziksel görünüş olarak daha az çekici, hatta *çirkin* olmalarına çalışılır. Aslında bunun bilimsel bir altyapısı olduğu da öne sürülebilir. Çünkü *güzel* bulunanların neredeyse genetik olarak “kodlanmış” şekilde daha olumlu algılandıklarını gösteren çalışmalar vardır (Seltzer, 2013). Bu toplumsal algı nedeniyle, görünüşü daha az çekici olanların özgüven eksikliği kaynaklı aşağılık veya üstünlük kompleksi geliştirmeleri de muhtemel bir sonuçtur.

Kötü karakterin fiziksel görünüşü gibi, statüsü, mesleği, oynayan oyuncu, cinsiyeti vs. gibi etkenler de seyirci algısını etkiler. Fakat popüler sinemada ana karakterler temel bir özellik üzerinden kurulduğundan, bunun iyi veya kötü algılanmasına bağlı olarak, öyle sıkı bir özdeşleşme sağlanır ki ‘halo etkisi’ sayesinde ne iyinin yaptığı kötülükleri ne de kötünün yaptığı iyilikleri görürüz. Zaten genelde kahraman ne türden özelliğe, ahlaka, beceriye vb. sahipse otomatik olarak kötü de zıddına sahiptir. Burger’in de (2006: 263) belirttiği gibi pek çok nedenden dolayı davranışları olduklarından daha tutarlı görmeye yatkınsınız ve bu da görmeyi umduğumuz şeyleri görmemize yol açar. Oysa kötü, sıkıcı ya da eğlenceli bulduğumuz, dürüst veya cesur diye nitelediğimiz insanlar farklı durumlarda farklı şekillerde davranabilirler.

“Sapık” (1960) filminin Norman Bates’i ya da Blade Runner’ın (1982) replika Roy Batty’si, bu şekilde ruhsal derinliği ve zenginliği olan kötü karakterler olduğundan seyirci onlarla özdeşleşmiş ve birer efsaneye dönüşmüşlerdir.

Chaplin, Nazizmi ve Hitler’i eleştirdiği Büyük Diktatör (1940) ve ailesinin geçimini sağlamak için öldüren bir seri katili anlattığı Monsieur Verdoux (1947) filmlerinde sinema tarihinin çok önemli iki kötü karakterini canlandırır. Deleuze (2014: 224), bu filmlerden çıkarılabilecek, hepimizin içinde sanal bir Hitler, sanal bir katil olduğu ya da “bizleri iyi ya da kötü, kurban ya da cellat yapanın “yalnızca durumlar olduğu” gibi fikirlerin Chaplin için ikincil düzeyde kaldığını yazar. Aslında bunlar, sinemada kötü karaktere dair oldukça geçerli çıkarımlardır. Ancak karşıtlıklardan daha da önemli olan toplumsal boyuttur ve Deleuze bu filmlerin altında yatan söylemi şöyle özetler:

“Toplum kendi kendini, her güçlü adamdan kanlı bir diktatör, her iş adamından bir katil, kelimenin tam anlamıyla bir katil yaratmak durumuna koyar, çünkü özgürlüğün, insaniyetin kendi çıkarımızla ya da varlık nedenimizle karışacağı durumlar ortaya çıkarmak yerine, kötü olmayı bizim için çok daha kazançlı yapar” (Deleuze, 2014: 224).

1. Kötü Karakterlerin Dönüşümü

Marcuse’a (1990: 52) göre sanat ve edebiyattaki, geçimini normal ve düzenli bir yoldan kazanmayan “sanatçı, fahişe, zina yapan kadın, büyük suçlu ve toplum dışı birey, savaşçı, isyancı-ozan, şeytan, aptal gibi rahatsızlık yaratıcı karakterler” kapitalist düzeni olumsuzlayan, başka bir yaşam yolunu gösteren imgeler olarak işlev görmüşlerdir. Oysa ileri endüstri toplumunda bu karakterler özsel olarak dönüşmüş, “vamp, ulusal kahraman, beatnik, sinirceli [nevrotik] ev kadını, gangster, yıldız, karizmatik parababası” gibi bu düzenin ucubeleri ve tipleri olarak “yerleşik düzenin olumsuzlanmasından çok olumlanmasına hizmet etmektedirler.”

Sinemada da benzer dönüşüm çizgisi ayırt edilebilir. İlk dönem sinemasında iyi ve kötüler, ideal tipler olarak kesin sınırlarla ayrılmış, yapımcı ve yönetmen etik tavır almışlardır. Deleuze’ye göre, etik, politik veya ideolojik anlayışı temsil edecek şekilde önceden belirlenen iyi ve kötü arası zıtlık, klasik gerçekçi anlatım filmlerinde, kahraman figürüyle özdeşleşmeyi ve kötü tipten soğumayı sağlayacak şekilde kamera konumları ve açılarıyla da ortaya konmuştur (akt. Şentürk, 2008:166).

Popüler sinema, kaba kuvvete dayanan, temiz ahlaklı, ataerkil, akıllı ve mantıklı ama duygularını ifadede zayıf erkek kahramanlarla, mükemmel eş, anne olan kadınlarla doludur. Ama daha 1910’larda, suçlu ya da karanlık geçmişi olup, kadın kahramanın

aşkıyla günahlarından arınan William S. Hart'la özdeşleşmiş **iyi-kötü adam** tipi de vardır ve bu, sonraki Westernlerde de devam eder (Thompson&Bordwell 1994: 77).

Görünüştünden, tutum ve davranışlara dek ideal çizilen kadın ve erkek kahramanlar, siyaseten doğrucu finaller, Hollywood'daki Hays kodları denen sansürün de etkisiyle egemendir ama şiddetin yükselişi ve kötü adamlara seyirci ilgisi erken dönemde bile *Underworld* (1927), *Little Caesar* (1931), *The Public Enemy* (1931) gibi suç-gangster filmleriyle barizdir. Üstelik sanılanın aksine, örneğin bu açıdan en önemli kilometre taşlarından sayılan *Scarface* (1932) filmindeki şiddetin yüksekliği, kötü adamın estetize edilmesi vs. stüdyolar veya kapitalist sistemce değil senaristçe yapılır.

Yapımcı Howard Hughes'a gelen ünlü senarist, başarılı bir filmde 6 kişi ölmesinden yola çıkıp, yazacağı filmde 20 kişiyi öldürürse en azından iki kat para kazanılacağını savunarak kötü adamın kahraman olduğu filmi yazar ve Howard Hawks da şiddetin, seksin ve cinayetin yoğun olduğu bir film yapar. Hays, şiddetle karşı çıksa da özel gösterimde basın filmi çok beğenir ve sansürlü de olsa gösterime girip, çok iş yapar.

Diğer popüler türlerde, ideal iyi-kötü konumlaması baskındır ama gündelik yaşamın giderek karmaşılaşmasına paralel olarak insanın iç çelişkilerinin de yoğunlaşması, Freud ve psikanalizin bilinçaltı kavramının etkisiyle her insanın iyilik kadar kötülük yapabilme potansiyeline de sahip olduğunun yaygın kabulü ve sansürün etkisinin azalması gibi çeşitli sebepler karakterlerde dönüşüme yol açar. Şentürk (2008: 166), bu dönüşümü, filmlerde temsil edilen anlayışların artmasının, hakikat söylemlerinde de çoğalmaya yol açması ve şiddetin estetize edilmesinden hareketle yorumlar:

“...hakikat anlayışının çoğalması ve görecelileşmesi sürecine paralel olarak filmin yüzyıllık tarihi boyunca sergilenen ‘ideal özne’ tiplerinin çelişkili bir biçimde çeşitlendirilmesi ve zaman içinde ‘iyi’ ve ‘kötü’ gibi klasik zıtlıkların aralarındaki farkları ortadan kaldıracak biçimde estetize edilmesi, etik değerlerin de görecelileşmesine yol açmış ve giderek geçerliliklerini yitirmelerine katkı sağlamıştır.”

Film Noir'da sansürle boğuşarak da olsa yaygınlaşan şiddetin estetize edilmesi ve kötü adamların kahramanlaşması olgusu, 1970'lerde yeni bir aşamaya varır. Bir yandan Uzakdoğu dövüş filmlerinin estetiği, diğer yanda suç, macera ve korku-gerilim filmleri ve bunların karıştırılmasından doğan karma türlerde artan stilize kötü karakterler seyirci talebiyle de buluşarak hızla çoğalır. Filmlerde şiddetin yalnızca bir sorun çözme yolu olarak kanıksanması değil, estetize edilmesi ve başarıya ulaşarak olumlanması vardır. Rancière (akt. Chion, 1992: 156), artık öykü ve kişi yaratımında tersine işleyen bir sansürün olduğunu, senaryoların, “yasaklamak yasaktır” savını bir

tüketim ahlakına indirgeyerek yeni bir tüketim mantığı” oluşturduğunu düşünür. Chion ise, senaryolar kadar bugünün seyircisini de eleştirir:

“Seyirci öyle sınırsız bir hoşgörüyü sahip ki, neredeyse gerçek serserilerle özdeşleştirilse bile sesini çıkarmayacak. Bazı filmler, örneğin Sergio Leone'nin filmleri gibi zevk düşkünü, rezil insanların kahramanlaştırıldığı bazı filmler bizde bu kanıyı uyandırıyor. Bununla birlikte bu filmlerde yine de bir onur, bir davranış ahlakı vardır. Aslında gangsterler ve eylemlerini şiirsel bir tülle örterek güzelleştiren bazı filmlerin yanında (örneğin Coppola'nın Baba'sı gibi) Leone'nin filmleri dürüst kalıyor” (Chion, 1992: 155).

Etik açıdan ağır eleştirilere yol açsa da, bu durum aynı zamanda iyi karakterlere kötü yönler eklenmesiyle daha gerçekçi ve derinlikli karakterlerin kurulmasına da neden olur. Sansür nedeniyle yaratılan steril karakterler, ahlakçı filmler ve ders veren sonları giderek azalır. Aynı zamanda demokratik çoğulculuk ve siyaseten doğruculuk, kötü adamların etnik ve ırksal temellerle çizilmesinde ciddi bir düşüş ya da en azından değişim yaratır. Sinemanın küresel bir olgu olması, satış ve seyirci baskısı kötü karakterlerin milliyetlerini de etkiler. Fakat Fleur'e (1984:167) göre, “kötü adam”lardaki değişime karşın Amerikan toplumunda önyargı ve ayrımcılık aynı şekilde devam etmektedir. Dolayısıyla kitle iletişim araçları pekiştirici etki yapsa da, kurumlaşmış norm ve davranışları kolayca değiştirememektedirler.

Günümüzde, popüler filmlerde, özellikle çizgi-roman uyarlaması süperkahraman filmlerinde iyi-kötü netliği açık şekilde sürmektedir. İyi ve kötüler, siyah-beyazdan griye yaklaşırsalar da, bunun görünüşte olduğu, popüler sinema için toplumsal arka planın *tabu* kalmaya devam ettiği fark edilebiliyor. Seyirci, daima bir kötülük olarak gördüğü engelin aşılması, kötünün yok edilmesi, cezalandırılması ya da tövbe etmesiyle rahatladığından, belki de gerçek yaşamda hız ve belirsizlik arttıkça kesin iyi-kötü zıtlığı seyircilerin de daha kolay rahatlamalarına hizmet ediyor.

Popüler filmlerde kötüyü yine bir bakışta anlasak da giderek derinlik kazanmalarına, daha gerçek motivasyonları olmasına, daha incelikli kurulmalarına da rastlıyoruz. Ana akım sinemanın kahramanları da biz sıradan ölümlüler gibi çelişkiler, duygusal zayıflıklar yaşıyor, yanlış kararlar alıyor; sadece kaslarıyla veya zekâlarıyla değil duygularıyla da bazı güçlükleri aşmaları gerekiyor. Anti-kahramanlar, sempatik kötü karakterler, cinayeti bir sanata çeviren caniler seyircinin içindeki karanlıkta, en temel korku ve fantezilerinde giderek daha çok karşılık buluyor. Artık yalnız kahramanların değil kötü karakterlerin de oyuncakları yapılıyor ve çok satılıyor. Buradan hareketle postmodernizmi suçlamak veya kötülüğün yüceltildiği sonucuna varmak mümkün

ama bunu, artık içimizdeki karanlıkla, kötülükle yavaş yavaş yüzleştığımız, onu itiraf etmeye başladığımız gibi de değerlendirebiliriz.

Kötü karakterler ve anti-kahramanlar başta alıntıladığımız gibi Marcuse'a göre artık sistemi olumlayan ucubelere dönmüşlerdir. Oysa her şeye karşın mevcut sisteme dair şüpheyi, onun dışındaki bir yaşam imkânını bize hatırlatma imkânı olan da kahramanlar değil onlardır. Toplumsal öfkeye, nefrete ve acımasızca lanetlenmeye karşın onlar, özgürlüklerini mevcut sınırların ötesine dahi taşıyarak sonuna dek yaşamaya çalışırlar. Zaten belki de bu özgürlükleri nedeniyle kıskançlık kaynaklı bir nefretin nesnesi haline de gelirler. Onlar sokağımızda, şehrimizde kısacası yanı başımızda yaşayan gerçek karakterlerdir. Sanatın kötüler, gösterenlerini yüceltmek veya yaptıklarının güzellenmesinden ziyade bizi silkelemek, kendimize ve sisteme dışarıdan bakmak ve mümkünse farkındalık yaratmak işlevini taşırlar.

2. Kötü Karakter Tipleri

Tami Cowden, Jung'un, tekrarlayan kişilik arketipleri olarak ifade ettiği arketipler (türünün ilk örneği) üzerinden 16 farklı Kötü Arketipi belirler. Bunlar kesin belirlenmiş sınırları göstermediği gibi, başkaları da eklenebilir. Ancak Cowden'den önce de uzun süredir kullanıldıklarından, hızlı ve etkili sınıflandırma imkânı sağlarlar. Film incelememizde de yeri geldikçe değineceğimiz bu 16 kötü arketipi genel özellikleriyle şunlardır (Cowden, 2011: 10-13):

Zorba: Bedeli ne olursa olsun güç sahibi olmak isteyen zorba. İsteklerini acımasızca ve düşmanlarını ayakları altında ezerek elde eder. Tüm kontrolü elinde tuttuğundan insanlar onun için piyondurlar. Yoluna çıkarken iki kere düşünülmalıdır; çünkü o zaman sizi yok etmekten başka bir şey düşünmez.

Veled-i zina: Kırgınlık ve öfkesiyle ortalığı yakan sahipsiz evlat. İstediklerine sahip olamadığından, çevresindekilere saldırıp, acı çektirmeye başvurur. Başkalarını harekete geçirmeyi sever ve kendi aykırı isteklerini övünerek ifade eder. Çocuksu tavırlarına aldanılmamalıdır; çünkü o, bir nefret yumağıdır.

Şeytan: İnsanlara hak ettiklerini düşündüğünü veren cazibeli İblis. Karizmasıyla ayartarak kurbanlarının kendi yıkımlarına gitmelerini sağlar. İnsanların ahlaki zayıflıklarını keşfetme konusunda çok yeteneklidir. Yüzünüze gülerek, aklınızı çelmesine kulak tıkanmazsa kesin bir felakete sürükler.

Hain: Kendisine en çok güvenen kimseye ihanet eden ve iki taraflı oynayan kalles. Kimse içinde pusulanmış kötülüğü fark edemez. Destekleyici gülümsemelerine, samimi ilgisine karşın çevirdiği dolaplarla arkadaşlarının felaketine sebep olur. Arkanızı dönerseniz, zarar verme niyetindedir.

Serseri: Çaresizce bir yere, bir şeylere ait olmayı arzulayan, dışlanmış yalnız serseri. Diğerlerinin yanından eziyet ve kabalıkla ama genellikle de haklı bir sebeple uzaklaştırılmıştır. Kefaret isteğiyle yanıp tutuşur ama bunun için başkalarını kurban etmeye dünden razıdır. Ona karşı sempati göstermek boşunadır çünkü size karşı zerre sempatisi yoktur.

Suç Dehası: Üstün zekâsıyla hava atmayı seven kötü niyetli usta suç dehası. Kendinden zekâca aşağı olanları –ki neredeyse hemen herkes- hor görür. Alamet-i farikası ayrıntılı bulmacalar ve deneylerdir. İpleri asla onun eline vermemelisinizdir çünkü mutlaka kendi lehine olacak şekilde hile karıştırır.

Sadist: Sebepsiz yere zalimlikten keyif alan vahşi yırtıcı. Şiddet ve psikolojik zalimlik bu adamın büyük bir yetenek ve gözü peklikle oynadığı oyunlarıdır. En acımasız eylemleri bile büyük keyifle gülerek yapar.

Terörist: Çarpıtılmış bir onur anlayışıyla hareket eden bir kara şövalye. Kendi erdem ve faziletine inancıyla üstünlük taslar ve bu çarpıtılmış anlayışa bağlı kurallarla herkesi yargılar. Hiçbir geleneksel ahlak kuralı onu durduramadığı gibi, sonucun da her türlü iğrençliği haklılaştırdığına inanır. Bu adamın adil olmasını boşuna beklersiniz çünkü adalet anlayışı da sizinkinden bambaşkadır.

Kancık: Tepeye çıkmak için yalan söyleyen, aldatan, çalıp, çırpın kötü niyetli zorba. Başarıya ulaşma yolunda etrafındaki pek çok insana tekme vurmuştur. Kendi hayallerine ulaşmak dışında hiç kimseyi ve hiçbir şeyi umursamaz. Kendinden başka kimseye de yardım etmez.

Kara Dul: Kurbanlarını ağına çeken bir örümcek ya da aldatıcı siren (yamyam denizkızı). Çok şey ister ve istediği bir şeye sahip olan herkesin ardından koşar. En iyi yaptığı şey insanların kandırılmayı istemesini sağlamaktır. Amaçlarına cazibesini kullanarak ulaşan bir yalancı ve her türden baştan çıkarmayı bilen bir uzmandır.

Sırttan bıçaklayan: Safları oyuna getirmekten zevk alan ikiyüzlü *dost*. Sempatik gülümsemesiyle kurbanlarının sırlarını öğrenir ve bunları kendi çıkarı için kullanır. Yararlı gibi gözüken tavsiyeleri ancak köstek olan, güvenilmez bir haindir.

Kaçık: Çevresindekileri de kendi çılgınlığı içine çeken dengesiz, kaçık kadın. Bütün dünya yanılıp, yanlış yapabilir ama o asla! Mantiğını anlamak imkânsızdır.

Asalak: Sadece kendi rahatı için işbirliği yapan zehirli bir içecektir. Kendi güvende olduğu sürece her türlü zulüm ve işkenceye göz yumar veya parçası olur. Kendini seçeneği olmayan bir kurban gibi görür ve suçlarını başkalarına atar. Hiç kimse için parmağını bile kıpırdatmayacağından ondan merhamet beklemek de boşunadır.

Düzenbaz: Başkalarını mahvetmek için planlar yapan ölümcül entrikacı. Kedinin fareyle oynaması gibi insanların hayatlarıyla oynar. İnce ve ayrıntılı planlar ve dolaplar tertipler. Hiçbir şey, onu, bir şeyden haberi olmayanı tuzağına düşürmekten daha fazla memnun etmez. Niyeti kötüdür ve karmaşık tasarılarına dikkat edilmelidir.

Fanatik: İyilik adına kötü işler yapan uzlaşmaz radikal. Eylemlerini hep niyetiyle haklı çıkarır ve ikincil hasarları umursamaz. Birisi müttefik değilse düşmandır ve başına gelecekleri hak etmiştir. Kendi haklılığına sonuna dek inanır.

Baskıcı Anne: Sevdiklerini sıkboğaz eden, anaç baskıcı. Çevresindekiler için en doğrusunu hep o bildiğinden onların yaşamlarını kontrol etmek için elinden geleni yapar. Zaten her şey onların kendi iyiliği içindir. Onun söylediklerine uydukları sürece sevdiklerinde asla hata bulmaz ve onlara her türlü imkânı sunar. Ailesine karşı en ufak bir yanlışta başınıza büyük dertler açacaktır.

IV. BÖLÜM

POPÜLER TÜRK SİNEMASINDA KÖTÜ KARAKTERİN TÜRLER ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

A. İnceleme Yöntemi

İncelememiz tümüyle Türk sinemasını değil, genelde niceliksel bir izlenme ve çok tutulmaya bağlı olarak yapay şekilde ayrılan popüler sinemadaki kötü karakterlere bakacaktır. Bu nedenle popüler sinemayı doğru konumlayabilmek için önce, sanat sineması ve popüler sinema arasında, varsa eğer, ayrımlara bakılacaktır.

Cawelti'ye (akt. Özden, 2004: 290) göre “türsel yaklaşım farklı ortamdaki ve farklı süreçlerdeki belirli metinlerin kıyaslanmalarını mümkün kılar. Çünkü bunlar aynı üst metne aittirler.” Ancak bu üst metinlerin ortak özellikleri ve işleyişleri de dönemine ve sosyo-ekonomik koşullarına bağlı olarak oluşur. Popüler sinema popüler kültürün önemli bir parçası olduğundan ve popüler kültür de, inceleme alanı olarak iletişim ve sosyoloji disiplinleri içerisinde yer aldığı için (Batmaz, 2006: 23) konu, toplumbilimsel bakışı da göz önüne almaktadır. Bu nedenle incelememizde, Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısına ve kültürel planda yaşanan değişmelere de değinerek bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Çünkü kullanılan sözel ve görsel dil toplumdan topluma, kültürden kültüre ve dönemden döneme farklı anlamları doğurmaktadır.

Öte yandan konumuz kötü karakterler olduğundan ve bunlardaki varsa bir değişim araştırılacağından kişilik çözümlemesine de başvurmak gerekmektedir.

“...tür filmlerinin yönetmenlerinin, temalarının ve karakterlerinin çözümlenmesi için psikanalitik eleştiri ve tür filmlerindeki babaerki yapıların çözümlenmesi, kadın ve erkek cinsel kimliklerinin inşa edilme yolları gibi konularda feminist eleştiri zengin bir araştırma alanıyla karşı karşıyadır” (Özden, 2004: 293).

Ancak bir film üzerinden değerlendirme yapıldığı ve film, bir kurmaca olduğundan yapılan gerçek bir kişilik değerlendirmesi değildir. Bir kişiliği değerlendirmede farklı yöntemler olmakla birlikte belli ölçütler ve bilinmesi zorunlu bilgiler vardır. Bir film, bu bilgilerin bir kısmını verse de eksik kalan bilgiler çoktur. Bu nedenle film kişilerinin bir kültürel uyuşum üstünden hareket ettikleri düşünülmelidir. Örneğin belli simgesel özellikleri verilmekle yetinilen bir karakterin diğer özelliklerinin bunlara uygun olarak izleyicinin zihninde tamamlanacağı varsayılır. Kişinin geçmişi ve eylemleri, duygu ve düşünce yapısı hakkında ne kadar çok ayrıntı verilirse, tamamlama o kadar üretimin niyetine yakın olacaktır. Ama popüler Türk filmlerinde kötü karakterler oldukça iki

boyutlu olduklarından, belli bir özellik üzerinden kurulan kişilerin diğer özellikleri, önceki film deneyimlerimize, türe dair uyuşıklara ve gerçek yaşam deneyimimize bağılı olarak tamamlanmıştır.

Kısacası kötü karakterlere, psikolojik açıdan kötü bölümünde verilen ve incelemede de yeri geldikçe eklenen bilgilerle açıklanan psikanalitik bakışla yaklaşılmış, buna uygun olarak sınıflamada da Cowden'ın kötü arketiplerinden yararlanılmıştır. Ayrıca toplumsal yapının ve türün, temsilin kurulmasındaki rolü de göz önüne alınmıştır.

B. Türkiye'de Sosyoekonomik Hayat ve Popüler Türk Sineması

Farklılıklar olmakla birlikte genelde Türk sinemasının 1950'ye kadar olan kısmı, İlk Dönem (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939) ve Geçiş Dönemi (1939-1950) olarak üçe ayrılır (Özön, 1995: 18). Ardından yaklaşık 20 yıllık dönemlerle Sinemacılar Dönemi (1950-1970) ve Yeni Sinemacılar Dönemi (1970-1987) gelir. 1987-2000 arasını bir dönem alıp, 2000 sonrası diyenler gibi onar yıllık dönemler de kullanılır. Biz, Türkiye'de yapılan siyasi darbeleri ölçüt alan Metin Erksan hocamızın derslerinde yaptığı onar yıllık dönemlerine uyacağız. Ayrıca ilk iki dönemi üretimin kısıtlılığı nedeniyle, birlikte alacağız. Her yerde mevcut tarihçeyi tekrarlamaktansa, konumuzla ilgisi bakımından önce bu dönemlerdeki sosyoekonomik yapıya kısaca bakacak ve Türk sinemasında popülerlik, yıldız sistemi, türler ve karakterler hakkındaki bilgilere dikkat çekmeye çalışacağız.

1. 1950 Öncesi Dönem: Yeni Topluma Yeni Bir Sanat

Bu dönem, tüm kurumlarıyla Batılılaşmaya çalışmasına karşın düşüşü önlenemeyen İmparatorluğun yıkılışı ve yerine Batı değerleri temelinde kurulan laik Cumhuriyet'in yeni bir toplum inşa etme çabasıyla geçer. Osmanlı ekonomisi, sanayi malları ithal edildiğinden, büyük ölçüde sanaysiz bir ekonomi görünümündedir. Nüfusun çoğu kırsaldadır ve ilkel şartlarda üretim yapılır. Görece zenginleşen kesimse Müslüman ticaret burjuvazisidir. 1909-1918 arası yüze yakın büyük şirket kurulur. Cumhuriyet devletçi olsa da, bazı alanlarda imtiyazlı yerli-yabancı şirketler tekel durumundadır. 1929'a dek ülke tarımsal üretim artışına dayalı olarak hızla büyür ama aynı yıl dünyada "Büyük Buhran" olur. Bunun tetiklemesiyle de ilk ciddi sanayileşme dönemi

başlar ve 1930'larda Türkiye tarihinin en yüksek ortalama büyüme hızına ulaşılır. Bu, aynı zamanda Türkiye'de kapitalizmin kökleşmesinin de başlangıcı olur.¹⁸

1940-1945 arası, ekonominin daraldığı, yüksek enflasyonlu, karaborsalı ve yüksek vergilerin (Varlık ve Zirai mahsuller Vergisi) konulduğu savaş yıllarıdır. Köy ve köylülük gerçeği önemli bir gündemdir. 1940'ta Köy Enstitüleri ile bir eğitim hamlesi yapılır. Okuma yazma oranı, %29'a yaklaşır. Ayrıca ticaret ve mal-mülk sahipliği de azınlıklardan Türklere geçirilmiştir. 1946 yılı, savaşın bitişi ve çok partili döneme geçişle önemlidir. Sovyetler'in Türkiye'den toprak talebi yüzünden ABD'ye yaklaşma ve anti-komünizm güçlenir. Marshall Yardımı ile pekişir. 1946-53 arası, tüm sosyal kesimlerin mutlak durumlarının ve yaşam koşullarının düzeldiği, reel gelirlerin arttığı; buna karşılık maaşlıların görece durumlarının gerilediği, genel olarak mülk gelirlerinin ve özellikle ticaret sermayesinin milli hasıla paylarının arttığı bir dönemdir. Geniş köylü kitleleri, bozulan bölüşüm ilişkilerini, üretim dinamizmiyle fazlasıyla telafi eder. 1946 sonrası dış ticaret açıkları artar ve dış yardım arayışları başlar.

Türkiye'ye ilk filmler Fransa, Almanya ve İtalya'dan (Gökmen, 1989: 17); 1930'dan sonraysa çoğu Hollywood'dan, gerisi Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinden gelir. 1935'te İstanbul'da gösterilen 322 yabancı filme karşı tek bir Türk yapımı film vardır. Yasal düzenlemelerle sektöre vergi indirimleri getirilmesiyle 1938 sonrası yerli film yapımı çabaları artar (Abisel, 2005: 14, 53). 1914-1940 arası toplam 47 Türk filmi çekilir (Yavuzkanat, 2010: 16). Dönemin salon sayıları içinse çelişkili bilgiler vardır.

Abisel (2005: 8-9) Türkiye'de 1929'da 200'e yakın salon ve 1936'da da 685 salon ve geziciler dâhil 5300 gösterici olduğunu yazar. Özön'e (1995: 49) göreyse 1923'te 30 civarı, 1939'da 130 ve 1949'da 200 salon vardır. 1950'lere kadar salonlar büyük şehirler dışında yaygın değildir (Kayalı, 1994: 14). Yine de filmler gezici göstericilerle Anadolu'ya ve Trakya'nın önemsiz merkezlerine dek yayılır (Yavuzkanat, 2010: 13).

Üstelik sadece orta ve üst sınıflar değil, çocuklar ve dar gelirli sınıf da, muhtemelen eğlence olanaklarının kısıtlılığı nedeniyle, yabancı dilde gösterilen filmlere bile büyük rağbet gösterirler. 1933'te İstanbul'da 3 milyona yakın olan bilet satışı 1938'te 10 milyona yaklaşır. Bunda hükümetin, halk ucuza eğlensin gerekçesiyle sinema bilet fiyatlarını düşürmesi de etkili olur. (Abisel, 2005: 10-11, 17, 53).

¹⁸ Buradaki ve diğer dönemlerdeki ekonomiye dair bilgiler için Korkut Boratav'ın "Türkiye İktisat Tarihi 1908-2009", 20. Baskı, İstanbul, 2015, kitabından yararlanılmıştır.

İlk dönemin az sayıda yerli filmleri, *Himmet Ağa'nın İzdıvacı* (1918) ve *Binnaz* (1919) gibi popüler tiyatro oyunu uyarlaması, *Nur Baba* (1922) gibi roman uyarlaması veya *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) gibi gazete haberinden alınma suç öyküsüdür. *Binnaz*, İstanbul'da (ve İngiltere'de) yüksek gişe yapan ilk film olur (Künüçen ve Künüçen, 2002: 529). Şadi Karagözoğlu'nun, 1917'den itibaren çektiği bir seri kısa filmde oluşan Bican Efendi filmleri de yoğun ilgi gören komedilerdir (Özuyar, 1999: 133).Yabancı filmleri de dâhil ederek, o dönem nelerin popüler olduğuna bakarsak, 1932'deki bir yorum (akt. Abisel, 2005: 12-14), "hafif operetler, aşk maceraları hatta bazen düşkün kadınların hayatları" diye belirtir. Yani aşk ve melodram filmleri ağırlıktadır ve arkasından komedi, müzikaller, macera, gizem ve korku filmleri gelir.

"Düşkün kadınların hayatları" ifadesinden de anlaşılabilceği ve dönemin *Kızıl Kadın*, *Casus Kadın*, *Sözde Bakireler* gibi film adlarının da işaret ettiği gibi kötü olarak "öteki kadın" daha o yıllardan yerleşmeye başlar. Diğer bir kötü ise, bir yerli katkı olarak, Muhsin Ertuğrul'un *Ankara Postası'nın* (1929) "irticanın timsali, düşmanların adamı" diye gösterilen yobaz imamıdır. Tabii bu filmde de kocasını aldatan "kötü kadın" Necmiye Sultan vardır ve sonunda öldürülerek cezasını bulur. Gerçi Ertuğrul'un Türkiye'deki ikinci filmi *Nur Baba*'da (1922) da, yozlaşmış, şehvet düşkünü bir Bektaşî şeyhi ve 1938'de çekeceği *Aynaroz Kadısı*'nda, kadın ve para düşkünü bir kadı anlatılır. Yani *kötü*, Cumhuriyet öncesi düzenle eşleştirilmiş gibidir.

Türk sinemasında kötü kadınların ilki, Ahmet Fehim'in *Mürebbiye* (1919) filmindeki "Fransız yosması Anjel"dir ve film, Türk sinemasının kadın kahraman üzerine kurulu ilk filmidir (Özgüç, 1994: 15). Onaran'a (1994: 15) göre, işgal İstanbul'unda sansüre uğrayan ilk filmimizdir ama bu biraz şüphelidir. Anjel'i oynayan Madam Kalitea, sinemamızın ilk Rum vamp oyuncusudur. Dönem boyu süren, yuva yıkıcı, tehlikeli vamp ya da "meş'um kadın"ların sonuncusunu, *Şehvet Kurbanı*'nda (1940) Cahide Sonku oynar. Film, Muhsin Ertuğrul'un da en popüler filmi olur (Onaran, 1994: 36).

1922-1939 arası yıllar Muhsin Ertuğrul hâkimiyetinde geçer. Türkiye'deki ilk filmi *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), yaşanmış bir cinayetin gazete haberleri ve mahkeme kayıtları ile hazırlanmış bir cinayet filmidir ve Ertuğrul'a göre seyirciden olağanüstü ilgi görür. İkinci film *Nur Baba* ve sonraki *Ateşten Gömlek* de büyük gişe başarısı sağlar (Akçura, TY:6). Ertuğrul, İlk özel film stüdyosunu kurup; 1923'te ilk

kez Türk kadın oyunculara¹⁹ yer verir (*Ateşten Gömlek*). 1931'de İlk uluslararası ve sesli ortak yapım Türk melodramıyla (İstanbul Sokaklarında) büyük bütçeli yapımı da gerçekleştirir (Özgüç, 1995: 56) ve filmi geniş kitleler izler (Onaran, 1994: 28).

Dolayısıyla Ahmet Fehim'in *Binnaz* (1919) ve Muhsin Ertuğrul'un üstte bahsedilen filmleriyle Bican Efendi kısa filmleri yerli popüler gişe filmleridir. Seyirci önüne çıkan ilk film olan Sedat Simavi'nin *Pençe*²⁰ (1917) ise kesin değildir. Söz konusu filmleri seyretmek mümkün olmasa da, konuları ve aktarılan tanıklıklar itibarıyla suç, savaş, aşk-melodram ve komedi olarak, türlerinin özelliklerini gösterir gibidirler.

Muhsin Ertuğrul, 1930'larda İpek Film için müzikli ve tarihsel komediler ve Kurtuluş Savaşı filmi *Bir Millet Uyanıyor*'u (1932) çeker. Senaryosu Nazım Hikmet'in olan *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1935) ilk köy filmi olur. 1939 yapımı *Allah'ın Cenneti* başroldeki Münir Nurettin'le sinemamızda şarkıcı-türkücü filmlerinin başlangıcı olur (Akçura, TY:13). Bir başka tür filmi de, ilk tarihsel film denemesi sayılan, saraylar ve zindanlar gibi tarihi dekorlarda çekilen *Binnaz*'dır (Özgüç, 1994: 16).

Bu dönem, yönetmen ve teknik ekip kadar oyuncular da tiyatrodan gelmedir. Fakat bir yandan da Türkiye güzeli Feriha Tevfik ve bizdeki ilk yabancı kadın oyuncu olan Mısırlı meşhur şarkıcı Azize Emir filmlerde rol alır. İlk kadın yıldız ise özellikle *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1935) filmiyle Cahide Sonku olur ve eşarbiyle genç kızlar arası bir moda bile başlatır (Özgüç, 1994: 17, 30). Özgüç'e göre Sonku'dan sonra kadın oyuncu çoksa da 1950 sonrası Muhterem Nur'a kadar başka kadın yıldız gelmez.

Öte yandan kısmen meşhur erkek jönler vardır ve yıldız sisteminin en azından bir şekilde başladığı söylenebilir. Ayrıca 1914'te yayınlanmaya başlayan ve 1930'larda hızla artan sinema dergilerinin yanı sıra çoğu gazeteyle fikir, sanat ve aktüalite dergilerinde, çoğunlukla yabancı yıldızlar olmak üzere, yıldızların özel yaşamları ve zevkleri hakkında geniş haber, bilgi ve fotoğraflar yer alır. Hem de ciddi bazı dergilerde bile "açık saçık güzel" fotolarıyla birlikte (Abisel, 2005: 35).

Sinema, kısmi karşı çıkışlara rağmen özellikle Cumhuriyet döneminde hızla bir sanat olarak kabul görmüştür. Ama bir "gerçeklikten kaçış" eğlencesi olduğu; çocuklar,

¹⁹ Özuyar'a (1999: 136) göre ilk, "Esrarengiz Şark"ın (1922) başrolü Nermin Hanım olabilir.

²⁰ 1953'te Nurullah Tilgen, filmin büyük beğeni topladığını (Künüçen ve Künüçen, 2002: 528) Onaran (1994: 15) Simavi'nin sonraki filminin bunun kadar da parlak olmadığını yazar. Özön'e (1985: 341) göre pek tutmamış; Özuyar'a (1999: 132, 138) göre, gişe geliri açısından istenilen sonucu verememiştir.

gençler ve özellikle de kadınlar üzerinde ciddi ahlaki bozulmalar yarattığı endişesi sıklıkla dile getirilir. Sinemalar, mali yasalarda hep gazino, bar, meyhane gibi eğlence yerleriyle birlikte ele alınır (Abisel, 2005: 25, 30, 52). Bazıları da filmlerin kötülüğünü kapitalist ticarete ve sinemanın tutucu doğasına bağlar:

“Kapitalist para kazanmayı düşünür, yalnız onu düşünür. Onun için halkın en mürteci duygularına hitap eder; cin, peri, gulyabani, esrarlı kuvvetler. Kapitalist dincidir. Ona din lazımdır. Sefalet ve ızdırap çeken insanlara teselli, uyuşturucu madde, afyon olarak din... Kapitalist mutlaka emperyalist olur. Çünkü ona malını satmak, hammadde ve ucuz işçi bulmak için sömürge lazımdır. Sömürge de emperyalist ve militarist bir devlet işidir. Bugünkü sinema filmlerinin kötülükleri işte bu kapitalist zihniyetten doğuyor...” (akt. Abisel, 2005: 33).

İdeoloji de dönem sinemasını çok etkiler. 2. Dünya savaşı yaklaşırken, Türkiye'nin Almanya ve Sovyetlerle ilişkilerinin hassas olduğu 1930'lu yıllar sonu, özellikle iç propaganda için yapılan Rus ve Alman filmleri bizde de gösterilmektedir. Dönemin yazarları, Rus komünizm propagandasına ve Alman propaganda teşkilatının bu filmlere yoğun tesir ederek, Alman milliyetçiliğini, militarizmi, nüfus artışı için çocuk sevgisi ve anne şefkatini pompaladığına dikkat çekerler (Abisel, 2005: 40-41). Oysa sansür yasasına göre bir devletin siyasi propagandası, din propagandası, askeriye karşıtlığı, düzene, ahlaka ve milli duygulara aykırılık vs. yasaktır (Onaran, 1994: 33).

1938'den itibaren, savaş nedeniyle Mısır üzerinden gelen Amerikan filmlerine Mısır filmleri eklenir (Onaran, 1994: 35). İçli şarkılarıyla genelde ağır melodramlar olan bu filmler, teknik olarak da daha iyidir ve gişede büyük başarı kazanırlar. Çevrilen yerli film sayısını aşan Mısır filmleri furyası 1944'e dek sürer (Özön, 1995: 25). 1947'de yeniden yükselişe geçen, Özön'ün “kötü sinema örneği” görüp, Yeşilçam sineması ile özdeşleştirdiği bu filmler, izleyiciyi büyütür, Doğuya ve Araplara dair olumsuz resmi tavrı kırar ve Türk müziğine olan talebi karşılar (Cantek, 2000: 31, 34). Yerli filmi koruma yasalarıyla yerli film artışı ve sektör tepkisiyle de sona erer.

Bu arada Arapça sözlü şarkılarla gösterimi yasaklandığından bu furyaya ve diğer yabancı filmlere dublaj yapmak üzere gelişen dublaj endüstrisi iyice büyür. İthal filmlerde aşk ve melodramlar hep popüler olmakla beraber, Süpermen, Zorro gibi kahraman filmleri de 1930'ların sonundan itibaren yoğun ilgi görür.

Hâlâ faal olan Muhsin Ertuğrul ve ekibindekilerden başka yönetmenlerin tiyatro dışından gelerek sektöre girdiği dönemdir. Aralarında en öne çıkanı Faruk Kenç, *Yılmaz Ali* (1941) filmiyle “ilk polisiye deneme”sini gerçekleştirir (Özgüç, 1994: 95).

Yaptığı aşk ve komedi filmleri ilgi görür. Kahramanlık hikâyeleri ve aile melodramları çeken Seyfi Havaeri ve Şadan Kamil, yine melodramlarla Baha Gelenbevi ve farklı türlerde birkaç film yapan Turgut Demirağ bu dönem gelen genç yönetmenlerdir. Oyunculardaysa Atıf Kaptan'dan sonra öne çıkan jön Suavi Tedü olur. 1941-1950 arası sinemamızda toplam 69 yerli film çekilir (Yavuzkanat, 2010: 16).

2. 1950 - 1960 Dönemi: Sinemacılar Dönemi Başlıyor

Demokrat Parti'nin, 1950'de tek parti devrini bitirerek iktidar olmasıyla açılır ve 1954 ile 1957 seçimlerini de kazanarak on yıl süren iktidarının ardından, 1960'ta ordunun yaptığı darbe ile kapanır. 1954-1961 arası, savaş sonu genişleme ortamı ve liberal dış ticaret politikaları sona erer. Ekonomide, dalgalanmalar görülür. İhraç malına olan talepteki düşme ve dış yardımların artışı yüzünden doğan dış tıkanmaya tepki olarak ithalat sınırlamalarına gidilir. Sonuçta işlevsiz kalan 'Milli Koruma Kanunu' da bu dönem çıkar. Birçok Kamu İktisadi İşletmesi (KİT) bu yıllar kurulur.

Türkiye, Kore Savaşına girer ve 1952 de NATO'ya katılır. 1950'ler köyden kente iç göçün de çok arttığı yıllardır ama ancak 1960 sonrası bu konu filmlerde işlenmeye başlar. Gerilimi artan Kıbrıs olayları neticesi 6-7 Eylül 1955 olayları meydana gelir. Taşra burjuvazisi yükselişe geçer ve yeni zenginler yaratılır. Doğan Avcıoğlu'na göre çok partili rejime geçiş, devletle toplum arasında aracı olan şeyh, ağa, bey ve tefeci tüccarların yükselişleriyle ve oy rekabeti nedeniyle popülizmle sonuçlanmıştır (akt. Öztürk, 2008: 258, 259). Gösterişçi tüketim, magazin kültürü ve şekilsel bir Batıcılık artarak orta sınıflara doğru yayılır ama din de yeniden öne çıkar.

Sinemamızın çok önemli üç yönetmeni Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz üretimlerine başlayarak birçok film yaparlar. Akad, film noir tarzı birçok suç-gangster filmiyle ilgi görür. Erksan'da birkaç popüler film yapar. Özön'e (1995: 30) göre iyi filmleri yanında, piyasa romanlarının (yerli pembe ve beyaz diziler) belli başlılarını sinemaya uyarlayarak kötü bir geleneğin yerleşmesine yol açansa Atıf Yılmaz'dır.

Vedat Ö. Bengü, Seyfi Havaeri, Nuri Akıncı, Semih Evrim ile Memduh Ün ve Osman F. Seden dönemin yüksek gişeli popüler yönetmenlerdir. Ama gişe başarısı olan çok sayıda melodramlarıyla bu yıllar Muharrem Gürses'le simgeleşir. Filmlerde suç ve şiddet gösterimi de dini motifler de artar. Salon komedileri ve dini filmler popülerleşir. Kore Savaşı etkisiyle kahramanlık ve savaşı anlatan tarihi filmler de çok yoğundur.

Leyla ve Mecnun, Şark Yıldızı, Aşkın Gözyaşları ve Raj Kapoor'un *Avare* filmleriyle dönemin izleyici rekorları kıran şarkılı melodram filmlerinden birkaçıdır.

Dergi yıldız yarışmaları ve Muzaffer Tema, Ayhan Işık, Fikret Hakan, Muhterem Nur, Belgin Doruk, Ekrem Bora gibi yıldızlar doğar. Neriman Köksal da vamp olarak iyice tanınır. Bican Efendi'den sonraki ikinci "komedi fenomeni" Cıralı İbo tiplmesiyle Feridun Karakaya olur. Ahmet Tarık Tekçe, Turgut Özatay, Aliye Rona, Kenan Pars, Settar Körmükçü, Danyal Topatan, vb. ise kötülükleriyle iyi yürekli Yeşilçam kahramanlarına hayatı dar ederler. Kısacası 1950-1959 arası, çekilen 540 yerli film, hızla artan kadın izleyiciler ve 1959'da 25 milyonu aşan izleyicisiyle (Yavuzkanat, 2010: 19, 21), Yeşilçam'ın 'Altın Çağı'nın (1960-75) hazırlık dönemidir.

3. 1960 - 1970 Dönemi: Altın Çağ

Dönem, 27 Mayıs ihtilali ve Demokrat Parti yöneticilerinin idamıyla açılır. Kurucu Meclis genelde çağdaş ve özgürlükçü bulunan yeni bir Anayasa'yı kabul eder. Cumhuriyet Senatosu kurulur. 1964'te Kıbrıs'a kısmi bir müdahale yapılır. 1965 seçimlerinde ilk kez sosyalist bir parti, Türkiye İşçi Partisi, 14 milletvekiliyle Meclis'e girer. Devlet Planlama Teşkilatı kurulur. Önceleri azalan ithalat, "Soğuk Savaş" yılları diye de geçen bu dönemde, stratejik konum nedeniyle ekstra dış destekler de alınmasının etkisiyle Türkiye ekonomisinin ithal bağımlılığının kronik bir hal almasına ve ihracatın ihmaline önemli katkılar yapar. Dünyadaki 68 Hareketinin etkileri içeride de görülür. Tam bağımsızlık, anti-emperyalizm ve özgürlük arayışları, Kıbrıs olayları ve Yunan tarafını tutan Amerika'ya tepkiler yanında sağ-sol çatışmaları da artar.

Tarımda makineleşmeyle de (traktör) birlikte hızla artan iç göçün yanı sıra yurtdışına göç de hızlanır. Büyükşehirlerin çeperlerinde büyüyen gecekondu mahalleleri ve gelen köy-kasaba kültürüyle kent kültürünün karşılaşması, uzun yıllara yayılacak bir çatışmayı ve bir garip sentezi doğurur. 1968'de TRT yayınlarının başlaması ise Türk sineması için bir kırılma noktası olur. İkinci ve dönemi kapatan önemli olay da 12 Mart 1971 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri'nce hükümete verilen muhtıradır.

İç göç ve kültür çatışmaları, işçi sorunları ve sendikalaşma gibi toplumsal meseleler sinemamıza ilk kez yansır. "Toplumsal gerçekçi" denen filmler yapılır. Metin Erksan *Susuz Yaz* (1963) filmiyle, Berlin'de Altın Ayı alarak Türk sinemasına ilk büyük ödülü getirir. Ancak popüler romanlar kadar din ve kahramanlık öyküleriyle de beslenen klasik Yeşilçam denilen sinema, ağırlıklı melodram ve komedileriyle bu dönem

Özellikle bölgesel işletmelerden alınan avanslara dayalı olan üretimde, konu seçiminden yıldızlara kadar, Anadolu'daki halkın zevk ve beğenilerinin işletmeciler aracılığıyla etkisi görülüyordu. Dönemin önemli bir özelliği de, yerli film artışına paralel artan sinema dergileri ve reklamlarla, yapımlarda etkili olan bölgesel dağıtımçıların yıldız oyuncu talepleri sonucu yıldız sisteminin hızla yerleşmesidir.

Aydın Arakon, 1959'da "Fosforlu" karakterinin yer aldığı filmleriyle argolu ve küfürli filmleri yapmış ve bu anlayış çokça taklit edilmiştir. Memduh Ün'ün *Ayşecik* (1960) filmi de çocuk yıldızlı filmler dönemini başlatır (Onaran, 1994: 85, 75). Sadece bu serinin 14 devam filmi yapılır. Bir diğer seri film dalgası olan salon komedileri, Nejat Saydam'ın *Küçük Hanımefendi* (1961) filmiyle doğar. Cilali İbo'dan sonra bu kez Öztürk Serengil'in Adanalı Tayfur tiplemesi büyük ilgi görür. Fatma Girik, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit ve Filiz Akın bu dönem yıldızlaşır. Türk halk masalları da Batı masalları da, çizgi romanlardan uyarılama fantastik filmler de büyük gişe yapar. *Pençe* ve *Aynaroz Kadısı* filmlerinden beri cinsellik konusunda devlete ve piyasaya egemen ikircikli ahlak anlayışına karşın cinselliğin dozu giderek yükselir.

151

Masallar ve masalsılık, kaybolan veya olması özlenen ideal dünyanın arayışıdır. 1960-1969 arası dönem Türk filmi sayısı önceki dönemin üç katından fazla artar.

4. 1970 - 1986 Dönemi: Zirve ve Düşüş

1973 Genel seçimlerinde Ecevit başbakan olur. CHP-MSP koalisyonunda Kıbrıs'a 1974 barış harekâtı yapılır. Solun önünü kesmek için 1975'te ilk Milliyetçi Cephe hükümeti kurulur. Artan terör olayları gerekçesiyle 12 Eylül 1980 askeri darbesi yapılır ve anti-demokratik koşullarda 1982 Anayasası büyük çoğunlukla kabul edilir. 1983'te Turgut Özal liderliğinde kurulan ilk ANAP hükümeti ile birlikte günümüz Türkiye'sinin yeni "değerlerinin" temelleri atılır. Dönemin özellikle sonraki yılları etkileyecek bir gelişmesi de PKK'nın eylemleridir.

12 Eylül rejimi, IMF programına devam eder. Üç buçuk yıl, iktisat politikalarının 'sermayenin bir karşı saldırısı' şeklinde gelişmesini, işgücü piyasasını 'askeri' bir denetim altında tutarak gerçekleştirir. İlk döneminde Banker skandalları ile sarsılan Özal, ithalatta liberalizasyon ve ihracatta çok cömert teşviklerle görece bir istikrar ve büyüme sağlar ama enflasyon artışıyla başarısızlığa uğrar. Maaş ve ücretler geriler ve gelir dengesizliği iyice artar. Ticari ve mali sermaye ile rantiyer tabakalarının sanayicilere göre, çok daha fazla avantajlı konuma getirildiği bir dönemdir.

Bu dönemde Türk halkı, yüzyılların köylü ve tebaa toplumu olarak modern kapitalist düzene, Batının geçirdiği tüm aşamaları hızlıca geçtiği kısa yollarla eklemlemeye çalışır. Modernleşme, batılılaşma ve gavrulaşma kavramlarının birbirine eklemli karmaşık algısı, solcuların dinsiz, Allahsız olduğu korkusu ile hep mevcut militarist, milliyetçi ve ataerkil zihniyet içerisinde hem içsel hem de toplumsal çatışmalar yaşar. Ezilen toplumcu bilincin yerini, gemisini kurtaran kaptan bireyci zihniyeti alır. Türkiye, liberal ekonomi ve magazinleşmeyle Küçük Amerika olma yolunda hızla ilerler.

70'lerde üniversitelerde sinema eğitimi verilmeye başlanır. 80'lerde Feminizm ve kadın hareketleri, çevrecilik iyice ilgi görmeye başlar. 80 sonrası sinemada yasaklanan cinsellikse gazete ve dergilerle poşetli olarak geri döner.

Türk sineması "Altın Çağ" diye nitelenen 1960-1975 arası üretimde ve popülerlikte zirveyi yaşar. 1970 yılında 246 milyona ulaşan seyirci sayısının 150 milyondan fazlası sırasıyla İstanbul, İzmir ve Adana bölgelerindendir (Yağız, 2009: 50). Filmler

artık çoğunlukla renkli olur. Ama aynı zamanda 70'ler sonrası bir yanda toplumsal gerçekçi filmleri, diğer yanda artan arabesk ve seks filmleriyle çelişkiler dönemidir.

Melodramlar ve mahalle filmleri, Hababam Sınıfı gibi Arzu Film komedileri, Zeki-Metin ve İnek Şaban tipleri bu dönemin çok iş yapanlarıdır. Öte yandan 1970'li yıllarda Yılmaz Güney'le idealize edilen devrimci sinemanın birçok örnekleri üretilir ve bir kısmı gişede de başarılı olurlar. Münir Nurettin'den Emel Sayın'a uzanan şarkıcı filmlerinde arada Nuri Sesigüzel'le halk müziği falan da vardır ama belki de en akılda kalan ve lanetleneni olarak arabesk müzik filmleri de 70'lerde başlar. Ama dönemin yerli filmcilerce de çok taklit edilen (özellikle Cüneyt Arkın'la) en popüler türlerinden biri Uzakdoğu dövüş filmleridir.

Artık cinselliğin de gizlenecek tarafı kalmaz. Melih Gülgen'in *Parçala Behçet'i*yle (1972) seks furyası resmen başlar. Film, uzun süre sinemalarda gösterilerek halktan da gerekli ilgiyi görür. Aslında dalga dalga yayılan hippy felsefesi ve cinsel özgürlük anlayışıyla tüm dünyada seks ve porno sektörü büyür. Örneğin Fransa'da 1973'te 200, 1974'te 223 uzun metrajlı porno film çekilir (Özgüç, 1994: 147).

Böylece elde mendil, ağlayıp, gülmeye, macera seyretmeye gelen ailelerin yerini, cinsel ihtiyaçlarını karşılamaya gelen genç beyler almaya başlar. Gerçi kötü yola düşen genç kızlarla, alkol ve uyuşturucunun tehlikelerine dikkat çektiği iddiasındaki "ahlaki" filmlerde de "kadın eti" satışı artar. *Dikmen Yıldızı'nın* (1962) yakışıklı hava yüzbaşı Murat da, (Onder Somer) artık genç kızların gazozlarına ilaç atmaktadır.

1970 sonları, sağ-sol çatışmasıyla gerilen ve tehlikeli bir yere dönüşen sokağa çıkıp, sinemalara gitmek yerine evinde oturup televizyon seyreden seyirciyle, sinemanın yerini tek kanallı TRT alır (Esen, 2000: 145). Sinemacılar kan kaybını bir yandan arabesk, diğer yandan erotik ve fantastik filmlerle durdurmaya çalışırlar. Siyaset gibi sinema için de asıl kırılma 80 darbesidir. Sıkıyönetimle yalnız erotik değil, toplumcu filmlerinde ortadan çekilmesiyle piyasa, arabesklere, komedilere ve psikolojik buhran filmlerine kalır. Videokaset teknolojisi de arabeskle el ele sinemaya darbeyi vurur.

Arabesk filmlerin başlangıcında Lütfi Akad'ın Orhan Gencebay'la bir filmi varsa da (*Bir Teselli Ver*, 1971), vardıkları yer Küçük Ceylan'lı video filmleridir ve 80'lerde çekilen filmlerin büyük kısmını oluştururlar. Bunlar, oldukça kötü melodramlardır. Umutsuz aşklar, fakir ama gururlu oğlanlar, kader mahkûmları, yanlış anlaşılmalr,

tesadüfler, kötü yola düşürülen ve sonunda tövbe eden masum kızlar, para hırsıyla sevdiği adama ihanet eden kadınlar, namus meseleleri vs.

1982'de Yılmaz Güney'le Şerif Gören'in işbirliğinin ürünü *Yol* (1981) Altın Palmiye ile ikinci büyük ödülü sinemamıza getirir. Fakat aynı yılın en çok seyredilen filmi Halit Refiğ'in *Leyla ile Mecnun* isimli arabesk çalışmasıdır. Atıf Yılmaz da "kadın filmleri" ile genelde iyi gişe yapmaktadır. Aslında 1980'li yıllarda *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Mine* (1982), *Dağınık Yatak*, *Fahriye Abla* (1984) ve *Adı Vasfiye, 14 Numara* (1985) gibi çok önemli kadın filmleri yapılır. Ayrıca bu yıllar daha çok yabancılaşmış, iletişim sorunları ve kimlik bunalımları yaşayan kentsoylu karakterler ve bunların ruhbilimsel incelemelerinin yoğun olduğu bir bunalım sineması da doğurur.

Artık TRT'nin ikinci kanalı ve renkli yayınların başlamasıyla, rekabet sinema aleyhine dönmüştür. Olumlu bir gelişmeysse, telif hakları, üretim-dağıtım sıkıntıları, video teknolojisi ve TV ile boğuşan sinemaya dair 1978'ten beri çıkarılmaya çalışılan "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu"nun nihayet 1986'da çıkarılmasıdır.

5. 1986 - 2000 Dönemi: Toparlanma Zamanı

1987 seçimlerini, yine ANAP kazanır ve iki yıl sonra Turgut Özal Cumhurbaşkanı seçilir. Körfez Savaşı ve Sivas olayları 90'ların başındaki önemli olaylardır. Bu yıllar, Özal'la başlayan gelir dağılımı uçurumunun iyice yerleştiği, milliyetçi-muhafazakâr söylemin yükseldiği yıllar olur. 1993'te Demirel cumhurbaşkanı, Tansu Çiller de Türkiye'nin ilk kadın başbakanı olur ama ekonomik krizler ve %165 devalüasyonla tarihe geçer. 1995'te seçimleri kazanan Refah Partisi ile DYP koalisyon yaparlar. ANAP'ın ardından bu hükümetin de desteklediği F Tipi cezaevleri ölüm oruçlarına yol açar. Artan rejim tartışmaları, 1997'de, "postmodern" bir müdahaleye yol açar. 1999'da da Bülent Ecevit bir koalisyon hükümeti kurar. Dönem, koalisyonlar, üst üste ekonomik krizler ve Ordu, İslamcılar ve laikler arası gerilimlerle geçer. Ama en büyük felaket, binlerce insanın öldüğü 17 Ağustos 1999 depremi olur.

Bu yıllar küreselleşme adı altında yabancı sermayenin ve onlarla ortak hareket eden yerli şirketlerin yükselişi görülür. Kurulan özel radyo ve televizyonlarla basının siyasetle iç içe ekonomik ilişkileri, ayrılıkçı terörle mücadele sırasında palazlanan mafyanın uluslararası boyut kazanması, Susurluk kazası ile ortaya çıkan devlet bağlantıları, İslamcı-laik kutuplaşması vb. olaylar halkta bir yılgınlık ve umutsuzluk

iklimi doğurur. Sürekli aydınlık için bir dakika karanlık” kampanyasının toplu tepkisiye umut verir.

80’li yıllarla birlikte ulusal medyada yer bulmaya başlayan; kaset ve video satışları ile birbirini besleyerek büyüyen arabesk furyası giderek hız keser. Niteliksizliklerinin ve toplumun en dip katmanlarında yer alan ana kitlesinin yavaş yavaş sınıf atlaması yanında, arabesk şarkıcılarının esas parayı getiren TV program ve dizilerine geçişi de arabeskin sinemadan çekilişinde etken olur.

Amerikan film şirketleri Türkiye piyasasına girerler ve sinema salonlarından dağıtımına kadar egemen olurlar. 1990 başlarına dek çok azalan salonlar yeniden artmaya başlar ve teknolojileri dünya standartlarına yükselir ama hem yerli film yapımı hem de gösterimi azalır. Yine de *Arabesk* (1988), *Amerikalı* (1993), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996), *Eşkıya* (1996), *Hamam* (1996) gibi filmler büyük ilgi görür.

1991 yılından itibaren Kültür Bakanlığı’nın ve Eurimages’in sinemaya maddi destek vermeleri de bir canlanma getirmiştir. Özel radyo ve televizyonlarıyla büyüyen medya da popüler sinemayı magazin boyutuyla destekler. 80 sonu ve 90 başları birçok yeni yönetmen ilk filmlerini çekerek sektöre girerler. Yeni bir kuşak ve Yeşilçam sineması yerine yeni bir Türk sineması olduğu söylene de sonraki gelişmeler geçmişin hala bu yeninin içinde yaşamaya devam ettiğini, “post-melodram” gibi nitelemelerle gösterir. Ama eski film endüstrisinin yıkıldığı açıktır. Artık filmler ancak kişisel çabalar, sponsorluklar, devlet desteği ve bazı televizyon kanallarınca verilen yapım desteğiyle üretilebilmektedir.

Sonuçta yükselen birey ve bireycilikle birlikte sinema da, artık bireysel bir çabadır ve kamerasını da bireye odaklar. Küreselleşen dünya ve medyanın da rolüyle gücünü artıran popüler kültür olgusu, yeni teknolojiler, sinema ve televizyonların paylaştığı oyuncular, şarkıcılar ve mizah yazarları popüler sinemada etkisini gösterir.

Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Serdar Akar gibi yeni kuşak yönetmenlerle, arayış içinde başarılı işler yapan bir yönetmenler sineması görülür. Nuri Bilge Ceylan, *Kasaba* ile gelecek başarıların sinyali verilir.

6. 2000 – 2015 Dönemi: Sinemada Yeni Açılımlar

2000 başları kapatılan bankalar, yedi haneli rakamlara çıkan gecelik faizler, % 10’a yakın küçülen gayri safi milli hâsıla ve fırlatılan Anayasa kitapçığıyla ekonomik ve

siyasi krizlerle geçer. Ecevit hükümetine karşı kitlesel sokak gösterileri yapılır. Kapatılan Fazilet Partisi yerine 2001’de AKP kurulur. 2002 yılındaki seçimleri kazanmasıyla da AKP’li yıllar başlar. 2007’de asker bu kez internet sitesinden bir e-muhtıra verir ama aynı yıl yapılan seçimleri de AKP büyük farkla kazanır.

Ergenekon ve Balyoz davalarıyla yeni bir kamplaşma başlar. 2010’da CHP ve MHP’deki kaset skandalları ardından 2011 seçimlerinde AKP bir kez daha oyunu artırarak iktidar olur. Fakat 2013’de bu kez AKP kaset ve paralel devlet skandallarıyla sarsılır.

2000’li yıllarda Türk sineması yükseliş eğilimini sürdürmektedir. 1990 ortaları başladığı söylenen bir “*Yeni Türkiye Sineması*”ndan bahsedilir ama genel çerçevede özgün bir sinema dilinden bahsetmek pek mümkün değildir. Teknik anlamda oldukça yetkinleşen, özgün olmasa da derli toplu bir anlatımı beceren Türk filmleri, izleyici açısından da karşılığını bulur. Çağan Irmak, Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Mahsun Kırmızıgül, Yavuz Turgul gibi isimlerin filmleri büyük gişe başarıları kazanır.

2000’li yıllarda en çok izlenen filmler arasında birçok Türk filmi yer alır ve yerli film seyircisi, yabancı film seyircisini nihayet geçer. Türkiye, % 50’yi geçen yerli film izlenme paylarıyla Avrupa’daki en yüksek ulusal pazar paylarından birine sahip olur.

Kahpe Bizans (2000), *Vizontele* (2001), *Asmalı Konak: Hayat* (2003), *G.O.R.A.* (2004), *Kurtlar Vadisi* ve *Recep İvedik* serileri, *Babam ve Oğlum* (2005), *Issız Adam* (2008), *Güneşi Gördüm* (2009), *Eyvah Eyvah* (2010), *Fetih 1453* (2012), *Düğün Dernek* (2013), *Mucize* (2015) gibi filmler gişede büyük başarı gösteren popüler yapımlar olur.

Türkiye’de bu dönem *Dabbe* (2006), *Gen* (2006), *Musallat* (2007) gibi korku filmleri de artar. Ancak bir Türkiye klasiği olarak komediler ve bazıları melodrama kaçan dramlar esas olarak gişe yapan iki türdür.

Sektörün dağıtım ve gösterim tarafında ise Warner Bros, UIP ve Özen Film’in sözü geçmektedir. Salon tarafında önemli bir değişim de bağımsız salonların neredeyse tamamen yerini alan AVM içi sinemalardır.

Sinema açısından önemli bir gelişme de, gerek üniversite düzeyinde gerekse bağımsız kurumlar olarak sayısı hızla artan sinema eğitimi kurumlarıdır.

C. Popüler Türk Sinemasında Türler ve Karakterler

Teknik bir sihir ve bir halk eğlencesi olarak doğan sinema, bu nedenle daha başlangıcından itibaren hem yaygınlık, hem nicelik, hem de sevilme anlamında popülerdir. Onun kökeninde çizgi romanlar, Vahşi Batı gösterileri, otomatlar, ucuz romanlar, gezginci tiyatro temsilleri ve de büyü vardır (Wollen, 1989: 15).

Öte yandan sinema, geniş katılımlı ve yüksek maliyetli üretim süreci yanında, filmlerin birer ticarethane olan sinema salonlarında tüketilmesi nedeniyle de ticari bir alandır. Popüler sinemanın, kitle için hızlı ve seri üretimi ve kitlesel tüketim vardır. Kapitalist ticaret değiş-tokuştan ziyade kâr etme amaçlı olduğundan, ana akım tecimsel sinema da kâr etmek zorundadır ve seyirciye bağımlıdır. Vaslivedan'a (akt. İri, 2009: 74) göre film endüstrisi, seyirciyi iki varsayımdan hareketle tanımlar:

- Alt/orta sınıf seyirci, ideolojik, toplumsal nitelikli olmayan seyirliklerden hoşlanır.
- Seyirci, mitsel filmlere ilgisi çerçevesinde dinsel ve ahlaki retoriğe hassastır.

Bu iki ön kabul, popüler Türk sinemasında en yaygın türlerin aksiyon-macera, komedi ve melodram olmasını açıkladığı gibi, tür filmlerinin hepsinin içeriğinde, ahlaki kodların önemli olmasına da açıklık getirebilir. Elbette bu, basitçe ticari bir zorunluluk olmaktan ziyade açıkça ideolojik tarafları da olan bir durumdur.

Nitekim Wood (akt. Abisel, 1995: 66), bu ön kabullerle oluşan Hollywood'un sürekli aynı değerleri üretip, pekiştirdiğini savunur. Bunların bir kısmı özel mülkiyet, özel girişim; iş ahlakı ve dürüstlük; başarı ve zenginlik; ilerleme, teknoloji ve kent gibi kapitalist sistemi koruma ve yüceltmeye yöneliktir. Ama diğer bir değer, paranın her şey olmadığı, yoksulun mutlu olduğudur. Ortaya çıkan karakterler, maceracı, eylem adamı, muktedir ideal erkek ve evine bağımlı, eş, anne, yoldaş ideal kadındır. Burada, yasal, heteroseksüel, tek eşli bir evlilikle, bir aile olarak, cennet bahçesi 'doğa' içinde yaşam yücedir. Öteki, yabancılık (Kızılderili) açısından doğadır. Ayrıca maceracı, büyüleyici ama tehlikeli olan "erotik kadın" bu ideal dengeyi bozabilir. Ama nihayetinde son değer, Amerika, herkesin mutlu olabileceği bir yerdir.

Amerika için belirlenmiş bu değerlerin, Türk tür filmleri ve genel olarak popüler sinema için de, önemli ölçüde geçerli gibi görüldüğü açıktır. Yine de popüler Türk sineması diye ayrı bir sinemanın, kesin belirlenmiş sınırlar içerisinde tanımlanması, sanat sineması-popüler sinema bahsinde de genel planda tartıştığımız üzere,

oldukça sıkıntılı bir çaba gibi gözükmetedir. Fakat türlerin ve genel olarak tür filmlerinin, aşırı genelleme ve basitleştirme olmakla beraber, sağduyuya dayalı olarak seçilen genel özellikleri olduğu kabul edilir. İç içelikleri nedeniyle kolayca görülebileceği gibi bu özellikler, popüler sinema için de benzerdir.

- Gişe başarısı öncelikli olmasıyla endüstriyel, popüler ve ticari olma
- Benzer temalar, olay örgüleri, mekânlar ve karakterler
- Ayırt edilebilir bir ikonografi (görsel betimlemeler)
- Popüler duygu, düşünce ve inanışlarla uyumlu, orta yolcu bir anlayışla temel zıtlıklar üzerinden kurulu, kolay anlaşılır anlatı.

Judith Hess Wright (2012: 60-61), bunlara, mevcut sosyal ve politik çatışmaları asla doğrudan işlememe; geçmişte, gelecekte veya belirsiz bir zamanda geçme ve toplumu güçlü bir figür değil, fondaki basit bir öge olarak kullanmayı da ekler.

Popüler olgusu, algıya göre bazen aşağılama, bazen yaygın sevilen çağrışımı yapmasıyla dikkatli olmayı gerektirir. Bu nedenle popüler Türk sineması diye bir şeyi zorla tanımlamaktansa; severek izlenmeleri ve gişe başarılarıyla yaygınlığı genel kabul görmüş türler üzerinden gitmeyi tercih edeceğiz. Tür filmleri, “bir üretim stili, mekanizması ve estetiğine işaret eden” ve üstte bahsedilen ortam ve koşulları paylaşmasıyla, popüler sinemayla “birbirinin içinde doğan, birbirini doğuran ve birbirini kapsayan kavramlar olarak” iç içedirler (Kirel, 2011:243).

Ancak unutulmamalıdır ki, Todorov ve Jauss’un da savunduğu gibi türler kesin sınırlarla tanımlanamaz; yalnızca tarihsel olarak belirlenip, betimlenerek incelenebilir (Kantar, 2004: 14).

D. Popüler Türk Sinemasında Kötü Karakterler

Türk popüler kültürü gibi, bunun bir parçası olan popüler sinemanın kullandığı karakter ve tiplerde de çoğunlukla geleneksel Türk sanatlarından yararlanılmıştır. Orta Asya Bozkırlarından Anadolu’ya dek, uzun Türk tarihi boyunca üretilen efsaneler, destanlar, halk masalları ve fıkralarla, meddahlık, Karagöz ve ortaoyunu gelenekleri içerisinde doğan tipler sinemamızda da uyarlanarak yer bulmuşlardır. Ağırlıklı, karakter yerine toplumdaki etnik kimliklerin, sınıfların, mesleklerin, dini toplulukların vs. temsili olarak yansıtıldığı, psikolojik derinliği olmayan tipler görülür. Geldikleri geleneğin ortak belleğe ve söze dayalı olması nedeniyle de çok konuşan ve her şeyi hep söyleyen, üstelik tekrar eden diyaloglarıyla iki boyutlu kalmışlardır.

Ortak bilinçte yer alan efsane ve destanlar kolektif aidiyet ve temsiliyet taşıdığından, kahramanları da toplumun menfaati ve devamlılığı amacıyla hareket ederler. Cesur, fedakâr, ahlaklı, milliyetçi ve iyi başkarakterler olarak hemen hemen tüm popüler filmlerde, özellikle de savaş, kahramanlık gibi konuları işleyen tarihi filmlerde yer alırlar. Kötü karakterler ise bu kimliğe ve devamlılığına zarar verme niyeti taşıyan dış ve iç düşmanlar olarak sonunda mutlaka cezalandırılan insanlar veya gruplardır. Bu kötüler aslında sınırlı kaynakların paylaşımından doğan bir çatışma nedeniyle kötü konumlanır ama ortak bilinci güçlendirmek için, bunlara ahlaken kötülük de atfedilir.

“Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar” (Ryan ve Kellner, 1997: 37).

Karasevdayı işleyen halk masallarındaki ana karakterlerse âşıklardır. Onlar, her tür zorluğu aşan, dağları bile delen erkekler ve sebatkâr, iyi yürekli, acılara metanetle göğüs geren güzel genç kızlardır. Kötü karakterlerse, vuslatı engelleyen kötü adam ve kadınlardır. Önceki grubun kötülerini asıl olarak bir menfaat çatışması içerisinde yer aldığı halde burada ahlaki bir kötülük söz konusudur. Yani aşka engel olan kötülerin kişilikleri kötüdür. Özellikle melodramlarda bu tiplerle sıklıkla karşılaşılır. Kız ya da oğlanın “iyiliği” için onları engelleyen babalar veya bazen de ağabey ve anneler gibi görünürler ama bu “iyilik” genelde parayla alakalıdır. Diğer kötüler ise para, aşk, güç, cinsellik gibi sebeplerle, bazen zevk de alarak engel işlevi görürler.

Karagöz, ortaoyunu ve Nasrettin Hoca ile Keloğlan hikâyeleri ise diğer tiplerleriyle yararlanılsa da esas olarak komedi karakterlerinin beslenme yeridir. Karagöz, cahil, okumamış, düşünmeden konuşup, davranan, söylenenleri ters anlayan ama hazırcevap, başını sürekli derde soksa da hep neşeli ve cahil cesaretiyle bir şekilde kurtulan halktan bir tiptir. Ortaoyunundaki karşılığı da Kavuklu tipidir. Bu iki tipin karşılarında Hacivat ve Pişekâr bulunur. Bunlar aydın ya da yarı-aydın, yüksek kültürlü, toplumsal yaşama ve kurallara aşırı bağlılıklarıyla tepeden bakan, kibirli tiplerdir. Özellikle seri olarak yapılmış Türk komedi filmlerinin ilk örneği Bican Efendi ve sonra iyice gelişen işsiz güçsüz hayta tiplere dayalı, Cilalı İbo, Turist Ömer ve son olarak da Recep İvedik, Karagöz ve biraz da Keloğlan özellikleri gösterirler. Keloğlan da haksızlıklara, makam sahiplerine karşı çıkar ama kaba oluşu, laf ve adap bilmezliği, amacına ulaşmak için kurnazlığa ve hatta bazen ahlaksız ve

acımasız davranışlara başvurusuyla iyi ve soyludan çok bir anti-kahramandır. Karagöz'ün Zenne tipi (Nigar ya da Salkım İnci) ise vampirlerin ilk prototipidir.

Sobchack'a göre (2012: 132, 126), tür filmleri çatışma/eylem öncelikli olduğundan, Aristoteles'in tarifinde olduğu gibi karakter, olay örgüsünden sonra ikinci sırada gelir. Tür filmi, yeteneği ve role uygunluğuyla bilinen ve bu şekilde genelleştirilip tanınmış karakterleri, ikonografi ile –kostümler, alet ve araçlar, mizansen vs.- simgeleştirerek hızlı ve etkili aktarır. Böylece yıldız takan bir şerif veya beyaz önlüklü “deli” bilim adamını kolayca tanır ve film boyu da ondan belli beklentiler içerisinde oluruz. Kişiliği, rol ve işlevleriyle karakterler, seyirciyi şaşırtmamak için açıkça bellidir ve film boyu çok sınırlı durumlar dışında değişmezler.

Melodram, komedi ve aksiyona (tarihi savaş filmlerinden suç filmlerine) dayalı Türk sinemasında da hem bahsedilen geleneklerin etkisi, hem tür ortak özellikleri, hem gelişen yıldız sistemi, tip olgusunun seyirciden ilgi gördüğü sürece devamını sağlar. Film başladığı anda İkonografi sayesinde iyi ve kötünün kim olduğu bellidir. İdealize edilmiş, cinselliklerinden soyutlanmış, cefakâr, erkeğinin hep yanında ya da bir adım arkasında ama hep de geri plandaki iyi kadınlar kahramanın ödülüdür. Köylü güzeli, cefakâr ana veya güçlü yardımcılarıdır. Mesleği, parası veya bileğinin gücüyle ama en çok da fakir ama onurlu duruşuyla onları kazanan da yakışıklı kahramandır.

Türk sinemasında, başta da değindiğimiz gibi temsile dayalı tipler büyük bir ağırlığa sahiptir. Dönemin toplumsal yapısına, popüler olaylarına, Amerika ve Avrupa'dan gelme modalara bağlı olarak zaman zaman yeni tipler eklense de türler ve yan tipler çoğunlukla aynıdır. Kahramanın yakın arkadaşı, dert ortağı, tonton aşçı, komik uşak, evin emektarı, üçkâğıtçı bakkal, mahallenin asabi, bitirim delikanlısı, kahveci, taksici, kasap vs. gibi yardıma koşan mahalleli, futbol ve misket oynayan çocuklar, babacan komiser, “madam”, iyi yürekli kader kurbanı kadınlar, ezik veya gelenekçi, zorba anne ya da fitneci, dedikoducu komşu kadınlardır.

Osman f. Seden'in *Namus Uğruna* (1960) filmini değerlendiren Onaran'ın, anlattığı karakterler, birçok Yeşilçam filminde tekrar eden ve edecek karakterlerdir:

“İyi yürekli bir kenar mahalle delikanlısı; başlangıçta iyi gibi görünen ama içinde kötülük tohumları taşıyan, yaşadığı çevreden nefret eden, gözü lüks hayatta olan bir kenar mahalle dilberi; hayatını başkalarını sömürmek ve kötülük etmekle geçiren bir patron, onun gönüllü yordakçısı, düşkün bir kadın vardı” (Onaran, 1994: 72).

Yeşilçam'da gerek sansürün etkisi, gerekse seyirci beklentisiyle kötüler hep cezasını bulur, yakalanır ve acımasızca öldürülür. Kötülük yapan, cinselliğini kullanan kadın neredeyse her zaman kaybeder ya da cezalandırılır. Sobchack'ın dediği gibi, olay örgüsü ne kadar karmaşık olursa olsun tür filminde kimin iyi, kimin kötü olduğunu hep biliriz. Gerçek hayatta o kişi, iyi diye nitelenemez bir karakter bile olsa, türün kendi iç dünyası ve uylaşımlarına bağlı olarak yaptığı kötülük ve yanlışları da mazur görürüz. Çünkü tür filmleri ve karakterleri gerçek hayata değil, kendi tür evrenlerinin ideal dünyasına referansla kurulur.

Popüler tür filmlerinin kötü karakterleri de aynı kahramanları gibi türsel uylaşımlara bağlı olarak kurulur. Bu filmler, doğalarının tutucu olması nedeniyle sistemi, düzeni, devleti, orduyu, aileyi kısacası kurum ve değerleri olabildiğince kötü göstermekten kaçınırlar. Bu kurumlar içerisindeki, bir müktedirin kötü karaktere konumlanması durumunda da bunun bireysel bir kötülük olduğunun altı çizilerek, sonunda düzen yeniden kurulur. Kötüler, bilinçaltı korkuların ve toplumsal kaygıların dışavurumları olarak nesnelleştirilen bir ötekine yöneliktir.

Kötü, genelde, güncel ve popüler olarak tehlikeli, yabancı, öteki görülenler olarak bir millet de (Yunanlılar, Amerikalılar, Ortadoğulular vs.), bir sistem, düşünce veya inanış da (Komünizm, Feminizm, Feodalite, Batılı yaşam vs.) olabilir. Kötü eğer erkekse çoğunlukla tek yönlü bir kötüdür. Eğer bir kadınsa, fallik nesnenin metaforik ikamesi olan bir "fahişe", bir "öteki kadın" olarak erkek arzusunun hedefidir. Ödipal çatışmanın "ideal anne" veya "bakire"sinin tehlikeli ve ölümcül öteki yarısıdır. Ötekiliği, yabancılığı sürekli sarışın olmasıyla da vurgulanır.

Daha ilk konulu filmimiz Simavi'nin *Pençe* (1917) filminde seks düşkününü, doyumsuz ve kocalarını aldatan Leman ve Feride karakterleri vardır (Özgüç, 1994: 60). *Mürebbiye*'nin (1919) Fransız yosması Anjel, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk'ın* (1922) Şişli Güzeli Mediha Hanım, *Ankara Postası*'nda (1929) kocasını aldatan Necmiye Sultan, *Şehvet Kurbanı* (1940) filmindeki dolandırıcı bar kadını, Türk sinemasındaki "kötü kadın" imajının oluşmasını sağlar. Şehvet düşkünlüğü ve ihanet vazgeçilmez özellikleridir. Ahlaki değerleri önemsemeyen eğlence düşkünüleridir.

Tür filmleri estetik ve politik açılardan muhafazakâr olduğundan, grup değerleri ve menfaati önce gelmelidir. Filmin sonunda başkarakterin kendi ideal ve menfaatini üstün tutması, suçlunun cezasız kalması, hırsızın paraları alıp kaçması gibi haller,

tür filmlerinin temel ilkesi olan “toplumsal düzenin yeniden sağlanması”nı ihlal eder. Bu türden sonlarda, bunu beklemeyen seyirci katharsis yaşayamadığından, gerilimi de geçmez. Film, seyirciyi bir huzursuzluk ve kaygıya sevk ederek, onu, alçak suçluyla veya bencil kahramanla özdeşleşmiş olmanın suçluluğu ve sorumluluğuyla baş başa bırakır (Sobchack, 2012: 131). Bu nedenle *Cingöz Recai* (1954) paralarla kaçsa bile son sözü polis, hem de kameraya dönüp, gözümüzün içine bakarak söyler: Merak etmeyin, eninde sonunda yakalanacak; polisten kaçış yok.

Çünkü popüler filmde son sözü toplum ve düzen söylemelidir. Eğer biri boyunu aşan işlere girer, sınırları zorlarsa sonunda cezasını çeker ve ideal düzen yeniden kurulur. Seyircinin kısa süreli de olsa yaşayacağı katharsis kaynaklı huzur, kötülerin cezalandırılması, canavarın yok edilmesi veya gerçek aşkın kazanmasıyla gelir.

Ancak toplumsal değişim kaçınılmaz olduğundan, zamanla tür tiplerinde ideolojik düzeltmeler de yapılır. Fakat sıklıkla iddia edildiği gibi Yeşilçam’ın sistemi aklamaya çalışmak gibi bir ideolojik tavrı ve belki de kapasitesi yoktur. Oran, seyirci ilgisinin bölgelere, yıllara, sosyo-ekonomik ortama göre değiştiğini ve tek dertlerinin talebi kestirebilmek olduğunu söyler:

“...Ama yıllara göre de değişir. İşletmecilerle konuşurken tüyolar alırsın. ...halk biraz ekonomik sıkıntı içinde, derdi çok komedi gider, komedilere ağırlık vermek gerekiyor. Yahut halk rahatsa dramlara ağırlık vermek gerekiyor... ...senaryoculuk sadece hikâye yazmak değil, talebi kestirebilmek de var” (akt. Yağız, 2009: 82).

Talebe göre kadınlar değişir ya da muktedir erkeklerin yerine, melodramların acıların kadınlarının yanına, hayatın sillesini yemiş bir yığın “ıssız adam” gelir. Örneğin Yılmaz Güney’in *Arkadaş* (1974) filmindeki Azra Balkan ile Atıf Yılmaz’ın *Mine* (1982) filminde Türkan Şoray, kocalarını aldatan kentli kadınlardır. Fakat ikisi de çok klişe karakterler olmamakla beraber Mine, hikâyenin kendi açısından verilmesiyle tam anlamıyla bir “kötü kadın” olarak konumlanamaz. Bir kasaba filmi, kadın filmi veya melodram gibi değerlendirilebilecek filmde sevgi en yüce değer olarak konulur ve seyircinin onu affetmesi sağlanır.

Popüler filmlerde bu ikircikli ahlak anlayışı zamanla oluşur. *Vesikali Yarım*’ın (1968) “iyi kalpli” pavyon kadını da bir yuva yıkandır ama sonunda aile değerleri için aşkını feda eder. Atıf Yılmaz’ın *Bir Yudum Sevgi* (1984) filminde evliliklerinde cinsel açıdan mutsuz olan Kadir İnanır ve Hale Soygazi, topluma aldırış etmeden birlikte olurlar. Kadın çocukları olmasına karşın kocasını ve evini terk etmiştir ama İnanır’ın durumu

farklıdır. Yuva yıkan kötü kadın imajının sinemamızda çok eski ve yerleşmiş yaygınlığına karşın Atıf Yılmaz'ın filmlerinde sevginin büyüklüğünün her şeyi affettirmesi olgusu sık görülür. Onun kadınları cinsiyetsiz ideal anneler değil, ideal ve fallik annenin karışımıdır. Mazoşist bir fedakârlık içinde acıyı değil, tüm zorluklarına karşın, cinsellikleriyle birlikte hayatı evetlemeyi vaaz ederler. Fakat komedi karakterleri daha başka bir değişim gösterir:

“...’komedi’ filmlerinin en önemli konulan cinsellik teması etrafında dönüp dolaşmakta ve “melodram’larda melankolik, psikotik olarak adlandırılabilir “bastırılmış” duyguların terbiye ve ahlâk sınırları içerisinde boşaltılmasına karşılık komedi filmlerinde bu boşalma nevrotik, histerik denebilecek bir biçime dönüşmektedir (son örneklerden: Orta Direk Şaban, Namuslu gibi). Sonuç olarak psikotik olanla nevrotik olan “bir’leşmiş ve Kayıp Kızlar, Beyaz Ölüm, Şabaniye vb. filmlerde homoseksüalite, travestizm, fahişelik, uyuşturucu gibi psiko-nevrotik olanlarda buluşmuştur. Pusulayı şaşırان hangi ölçüde seyircidir, hangi ölçüde sinemadır bunu zaman gösterecektir” (Adanır, 1994: 153-154).

Günümüze geldikçe eski sınırlar daha da zorlanır ve yıkılır. Artık o kırılgan, korunmaya muhtaç, acılara göğüs geren romantik genç kızların yerini erkeklerin giderek kaybettikleri iktidarı paylaşma arzusunu açıkça ifade etmesiyle korkulan, cinselliğine sahip çıkan kadınlar yavaşça doldurmaya başlar. Erkek kahramanlar hâlâ güçlü ve cevvaldir ama ağlamaktan, arada bir duygularını göstermekten kaçınmazlar. Kötülerse ne hikmetse yine o bildik kötülerdir ama kötülük çeşitlilikleri artmıştır. Artık eskisi gibi yaptıklarından da pek utanmaz olmuşlardır. Bireysellik, hazzın üstünlüğü ve kötülüğün bir karakter özelliğinden çok koşulların sonucu olduğu fikrinin yaygınlaşmasına paralel, onlara karşı bir empati artışı oluşmuştur.

Tez kapsamında izlenen filmler üzerinden Popüler Türk sinemasının başından bu yana temsil edilen kötüler şu şekilde sınıflandırılabilir:

Engelleyici aile üyeleri: Shakespeare’in Romeo ile Jülyet’inin aşka engel ailesi gibi sevenlerin kavuşmasını engelleyen anne, baba ve diğer aile üyeleri. *Acı Hayat* (1962) filminde Manikürcü Nermin’in annesi de, *Recep İvedik* (2008) filminde Sibel’in annesi de kızları için zengin kocalar ister.

Sekspelli fethanlar (vamp): Gözü yükseklerde, hırslı, amacına ulaşmak, haz almak için cinselliğini kullanmak dâhil, her ne gerekirse yapabilecek kadınlardır. *Mürebbiye* (1919) filminin Angel’i Madam Kalitea’ya dek gider. Vamp kadın demek, cinsellik demektir ve cinsellik, daha ilk konulu film *Pençe*’nin bile özgür bir aşk hayatını savunur gibi görünmesiyle Türk sinemasının kökeninde yer alır. İlk dönemin

“gâvur” vampplarından sonra da memleketimize uygun şekilde köylü erotizmine geçilir. “Bataklı Damın Kızı” Aysel’in masumiyetle örtülü cinselliği, 1950’lerde Gönül Bayhan ve Melahat İçli ile köyün baştan çıkarıcı vamp kadınlarına döner. “Özellikle de Bayhan, *Sazlı Damın Kahpesi* ve *Kör Kuyu* gibi filmlerde İtalyan sinemasındaki kadın tiplerinin cinsel etkilerini taşır” (Özgüç, 1994: 71). Fatma Girik *Telli Kurşun*’da (1960), Hülya Koçyiğit, *Susuz Yaz*’da (1963) entarili, şalvarlı erotizmin simgeleri olurlar ama onlar yine de *iyi kızlardır*. *Cingöz Recaî*’deki Persia karakteri ise oldukça yabancı duran bir klasik “femme-fatale”dir. Suzan Avcı, Neriman Köksal, Muzaffer Nebioğlu, Leyla Sayar, Mine Soley gibi isimler vamp rolleriyle meşhur oyunculardır.

Adi Suçlular: Hırsız, tacizci, katil, dolandırıcı gibi başkarakterlere özel bir düşmanlığı olmayan genel olarak adi suçlular. Bunlar Ali Şen’in sıklıkla oynadığı istifçi ve kazıkçı bakkaldan, esas kötü adamın yardakçılara kadar genişletilebilir.

Yobaz ve yoz din adamları: Özellikle ilk dönem sinemada yozlaşmış din adamları, şeyhler, saltanatçılar, gericiler kötü adamlar olarak kullanılmışlardır. Yeni çağdaş ve laik toplumun oluşturulması amacıyla ideolojik işlevleri vardır.

Muktedirler ve Oğulları: Yeşilçam sinemasının kötülerinin büyük kısmını bunlar oluşturur. Zengin gazino ve fabrika patronları, ağalar, beyler, tefeciler, müteahhitler gibi üst sınıftan zenginler ve genelde oğulları ve bazen de diğer aile üyeleridir. *Köroğlu*’da Bolu Beyi Hayati Hamzaoglu da, şarkılı-türkülü filmlerin paragöz gazino patronları da, Kemal Sunal filmlerinde dalga geçilen, toplumsal gerçekçilerde karşı durulan fabrikatörler ve rantiyeciler de bu tür muktedirlerdir. *Acı Haya*’ın (1962), fabrikatör oğlu Ender’i de niceleri içinden oğullara bir örnek olarak örnek verebiliriz.

Rakipler veya Aşk kötöleri: 1966’da *Korkunç Arzu*’nun Ferit’i de (Senih Orkan), 1974’te *Kanlı Deniz*’in Aziz’i de (Orçun Sonat), 1996’da *Eşkîya*’nın Berfo’su da (Kamran Usluer) aşkın kötü ettiği adamlardır. Aslında bunlar bazen kötü değildir; çünkü tek suçları başkarakterle aynı şeyi istemektir. Ama sıklıkla, zorlama birtakım kötü, yanlış işler (dedikodudan, cinayete kadar) yapmaları gösterilerek kimin ödülü hak ettiğini anlamamız sağlanır. Aslında rakiplerin bayağı bir kısmı da zengin veya zengin çocuğudur ki (Örn. *Kanlı Deniz*, 1974) zaten fakir kahraman karşısında baştan antipati yaratırlar. Tarık Akan da, Orçun Sonat da kızı sever ama Orçun’un babası, parasıyla hükmünü yürütmesiyle kötüdür. Şımarık zengin oğlu da sonunda rakibini öldürmeye teşebbüs edecek kadar gözü dönen hırslı bir âşıktır.

Aydınlar, cici beyler, okumuş züppeler: Okumuş, bilgi ve görgülerini artırmış olmakla giderek halktan kopan, içimizdeki ötekilerdir. Kimi zaman saygı duyulan ama uzak durulan, kimi zaman aşağılanıp, küçümsenen, gülünüp, dalga geçilen tiplerdir. Bazısı, 70'li ve 80'li yıllarda köye veya sahil kasabalarına gidip yerleşen aydınlar, yazarlar vs. gibi akıllı ama halktan kopuk tiplerdir. Fakat gerek yaşayışları gerekse de diğerlerine bu fikirlerini aşlamak istemeleriyle bozucu, yıkıcı, ahlaksız kötüler olarak konumlanırlar.

Vatan, Millet düşmanları: Oldukça geniş bir gruptur. Tarihi filmlerde Orta Asya'daki Türklerle çatışan Çinliler, Beylikler zamanı Bizanslılar ve Kurtuluş Savaşı'nda Yunanlılar, Batılılar ve saltanatçılarıdır. Türe ve döneme göre Hristiyanlar, solcular, sağcılar, Yahudiler, Ermeniler vs. gibi çok zengin bir çeşitliliktedirler.

Gelenek, görenek, örf ve töreler: Kan davaları ve gericilerin yanı sıra ayrı bir sınıf olarak gelenek-görenekler de açılabilir. Berdel, kan davası, başlık parası, kuma sistemi gibi doğrudan adetler ya da daha genel anlamda kadına bakış, küçük yerleşimlerin dedikodu ve iftira üzerinden gelişen sosyal hayatları, hayat kadınlarına tecavüzde ceza indirimi gibi çağdışı anlayışlar şeklinde kötülükler olabilir. Bunlar bazen bir kötü karakter üzerinde de somutlanabilir ama köylü, kasabalı, mahalleliye de sorumluluk genel olarak atfedilebilir. *Kuma* (1974), *Mine* (1982), *Madde 438* (1990) gibi filmler ve komedi olarak *Kibar Feyzo* (1978) örnek verilebilir.

Tecavüzcüler ve kadınları kötü yola düşürmeye çalışanlar: Bunlar kendi cinsel zevki için bencilce yaklaşanlar veya para kazanmak için kadın pazarlayan ya da bunlara "mal" tedarik edenlerdir. Birçok filmde olduğu gibi bir sürü mantığıyla hareket eden, ulaşamayacakları kadınları bu yolla elde etmeye çalışan korkak ve güvensiz tiplerden, Önder Somer ve Nuri Alço gibi bunu bir "sanat"a dönüştürenlere kadar genişletilebilirler. Atıf Yılmaz'ın *Utanç* (1972) filminde bir grup genç Filiz Akın'a tecavüz eder. Osman Seden'in *Çirkin Dünya*'da Hülya Koçyiğit, Süreyya Duru'nun *Fatmagül'ün Suçu Ne* (1986) filminde Hülya Avşar grupça tecavüze uğrarlar.

Mahallenin küçük adamları: Bunlar gözü yükseklerde olanlar ve bu yolda insanları ezmekten kaçınmayanlardır. *Sultan* (1978) filminde üçkâğıtçı muhtar İhsan Yüce gibi, aslında konumlarını kötüye kullanmakla bir açıdan da küçük mukteditlerdir.

Masal kötüler: Bunlar çeşit çeşittir ve yukarıdaki sınıflara da girerler. Doğrudan masallardan gelme ya da "masal gibi" filmlerin kötüleridirler. Pamuk Prenses ve Yedi

Cüceler’de Kötü Kraliçe Suna Selen’den, üvey anne ve babalara, Keloğlan’da kötü vezirden, devlere birçok çeşidi vardır.

Kötü doğa veya hayvan: Bunlar doğal kötülüklerdir ama yaşattıkları acıların büyüklüğü nedeniyle çoğunlukla kişileştirilirler. Örneğin *Boş Beşik* (1969) filminin kötülüğü, sevenlerin ayrılmasını istemekle oba halkından gelen geleneklere bağlı baskılardır. Baskılar da geleneklerine bağlı “şirret” kaynanada somutlaşır. Ama Nietzsche’nin kartal kartallık yaptığı için kötü değil, o doğasına uygun davranıyor, tavrını bir kenara bırakırsak, kartal yıllarca beklenen bebeği yediği için birçok seyircinin gözünde alçaktır, haindir ve kötüdür.

Doğustan, Saf kötüler: *Kötü Tohum* (1963) filminin bir madalya yüzünden önce en yakın arkadaşını, sonra da evin bahçıvanını öldüren küçük kız gibi tiplerdir. Komik ama bir o kadar korkunç bir diğer örnek *Öksüzler* (1973) filmindeki “benim olucak Fıstık, binecem üstüne, vurucam kırbacı” diye küçük sıpaya işkence yapacağını zevkle anlatan Şişko Nuri’dir. *Çirkin Dünya*’nın kötüler de birer “saf kötü”dür. Komiser doktora bir gecede yaptıklarını (balıkçıyı döve döve denize atar; bakkalla karısını döver; yolunu kestiği adamı döver, “et yığını haline getirir”, karısını dövüp, soyup, oynatırlar; gazinocuyla adamlarını zincirle döverler) anlatırken ne sebep ne fayda ne de zorunlulukla alakalı bir durumları yoktur. Zaten komiser de “uç canavar” hapisten kaçmış der. Onlar kötülüğün vücut bulmuş hali saf kötüler, canavarlardır.

E. Örnek Filmlerde Kötü Karakterlerin İncelenmesi

Popüler sinema denince belki de ilk akla gelen tür komedi olmaktadır. Komedi filmleri, türleri itibarıyla kötü karakteri incelemek için uygun gibi gözükmesine de çoğu zaman baskı ve bastırmalar nedeniyle ifade edilemeyen toplumsal eleştirilerin, kişisel arzu ve korkuların biricik temsil alanıdır. Bu nedenle komediden başlayarak, bir klasik Yeşilçam döneminden, bir de aynı türden yakın dönemli filmi ele alarak kötü karakterlerini karşılaştırmalı olarak incelenecektir. İncelemede kullanılacak filmler giriş kısmında ayrıntılı olarak açıklanan ölçütlere göre belirlenmişlerdir. Kısaca hatırlatmak gerekirse, ana ölçüt olarak popülerlik alınmış ve bu da niceliksel olarak belirlenmeye çalışılmıştır. Yakın dönem filmlerin belirlenmesinde www.boxofficeturkiye.com sitesinden alınan gişe rakamları, toplam izleyici sayılarıyla çok izlenirlik yani popülerlik için gerekli ölçütü sağlamaktadır. Ancak geçmiş döneme dair yeterli istatistik veri bulunmamasından dolayı bu filmler, amaca ve türe uygunluklarına göre ve çeşitli sinema tarihi kaynakçalarında geniş kitlelerce ilgi gördüklerine dair ifadelere dayanarak seçilmişlerdir. Ayrıca bu filmlerin sadece sinemayla sınırlı kalmayıp, genel anlamda popüler kültür alanında da etki yaratmış olmalarına dikkat edilmiştir. Örneğin *Cingöz Recai* ve *Hıçkırık* aynı zamanda popüler edebiyat ürünleri olarak, *Turist Ömer* ise şarkısından, tip taklitlerine gündelik hayatın içinde yer alarak her anlamda popüler ürünler olmuşlardır.

1. KOMEDİ

a. Turist Ömer (1964)



Yapımcı-Yönetmen:	Hulki Saner
Senarist:	Erdoğan Tünaş
Eser:	Hulki Saner
Oyuncular:	Sadri Alışık, Vahi Öz, Mualla Sürer, Çolpan İlhan, Gülbün Eray, Benan Öz, Nurlan San, Levent Haskan, Eşref Vural, M. Ali Akpınar.
Müzik:	Metin Bükey
Görüntü yönetmeni:	Kriton İlyadis
Türü:	Komedi
Renk:	Siyah-beyaz
Süre:	93 dakika

Konusu: Turist Ömer düzenli bir işte tutunamadığından, geçici işlerle geçinmeye çalışan, dertsiz, tasasız, iyi yürekli bir avaredir. İşinden kovulunca, bir bankanın promosyon amaçlı halka sahte para dağıtımını işini bulur. İşe başlaması, uzun süredir bankayı soymayı planlayan çetenin soygunu ile çakışır ve hatayla gerçek paraları alıp, dağıtır. Gerçek olduğunu anladığındaysa, uzatmalı sevgilisiyle evlenebilmek için paraya ihtiyacı olan en yakın arkadaşı Rüknettin'in de ikna etmesiyle paraların henüz dağıtmadıklarını alır. Paranın bir kısmını da intihardan kurtardığı kör kızın yurtdışındaki ameliyatı için ona verir. Ancak parayı kaptıran çete de peşindedir.

Kötü Karakterler

Yedi Bela Yusuf (Mehmet Ali Akpınar): Filmin baş kötüsü olan Yedi Bela Yusuf, kabadayılıktan gelme bir çete lideridir. Dönemin ikonografisine de uygun olarak sürekli siyah giyer. Etik kaygıları olmayan, sinirli, saldırgan, hırslı ve detaycıdır. Kendi adamlarını da itip kakar, bağırır. Banka soygununu altı ay planlamasından, plancı ve detaycı olduğunu anlarız. Başarısızlık ve hatayı affetmez. Benlik algısı simgesel durum ve nesnelere bağlı olduğundan ve kendi çarpık delikanlılık kodlarıyla yaşadığından, onun için en önemli şey “racon”dur. Bu nedenle çaldığı paraları Turist Ömer’e kaptırdığında “bu, bana yapılır mı, ya duyulursa” korkusuyla büyük kaygı yaşar ve öfke krizine girer. Bunun yanı sıra sürekli “Benim adım 7 bela Yusuf” vs. gibi, kim olduğunu kendine ve çevresine sürekli hatırlatmak isteyen sözleriyle de derin bir aşağılık kompleksini gizlemeye çalışır.

Cowden'ın kötü arketiplerinden *zorba* ve *suç dehası*nın karışımı gibidir ama komedi türünün ortaklaşmaları ve karakterleştirmenin zayıflığı nedeniyle iki boyutlu bir karikatür olarak kalır. Çete lideri olması dışında hakkında hiçbir bilgi de verilmez. Tip olmayı aşacak hiçbir gelişim ve dönüşüm de geçirmez.

Rıfat (Eşref Vural): Acımasız, merhametsiz, zayıf karakterli, cimri, açgözlü, korkak bir zengindir. Turist Ömer'in araba yıkama işindeki patronudur. Dönemin zengin klişeleri uyarınca şişman ve kel kafalıdır. Müşterilerine yaltaklanan, yanında çalışırken kötü davrandığı Turist Ömer paralanınca ona da dalkavukluk eden, derdi para olan bir tiptir. Kör kızın da ev sahibidir ve hiç acımadan onu sokağa atar.

Turist Ömer (Sadri Alışık): Filmin başkahramanıdır ama Rüknettin'den başka arkadaşı olmaması ile yalnız, her işte başarısız, toplum kurallarına uymamasıyla

toplumda “turist” gibi yaşayan bir anti-kahramandır. İçinden geldiği gibi yaşayan, kurallara uymayan, bundan suçluluk da duymayan, yüzsüz bir küçük serseridir.

Giyim, kuşamı ve yaşayışına bakıldığında hafiften bir magandaya benzer. Yakası bağı açık bir gömlek ve içinde beyaz çorabıyla topuklarına bastığı bir ayakkabı giyer, altın kolye takar. Sürekli kadına, kıza bakar, onlara laf atar. Filmin daha açılış sahnesinde Taksim meydanında yolun ortasında, araçların arasında umursamazca yürür ve kızanlara da haklı gibi tavır yapar. O anda içinden geldiği gibi davranır; gördüğü şey hoşuna giderse almak, gördüğü yer ilgisini çekerse kılık kıyafetine, cebinde parası olup olmamasına aldırmadan girmek ister. Her şeye hakkı varmış gibi davranır ama elde etmek için çalışmak, uğraşmak yerine sızlanmayı seçer.

Aslında filmin daha açılışında söylediği şarkıda nasıl biri olduğunu kendi anlatır:

“Amanee, Turist Ömer derler benim adıma, adıma, pişman olur bakmayanlar tadıma. Sabahları bi kadeh, akşamları beş kadeh, neşemi de bulunca dalgama da bakarım. Sokaklarda aylak aylak gezerim, izmaritin kralını seçerim. Trafikten çıkarım, kıyak oto yıkarım, hiç bi işte tutunmam hepsinden de bıkarım.”

Freud (aktaran Alatlı, 2011b: 1615), yapısal modelinde kişiliği, süper-ego, ego ve id, olarak üçe ayırır. Bunlardan “id, kişiliğin muğlak ve erişilmez parçasıdır.” İd, iyiyi, kötüyü ve ahlaki tanımaz ve fiziksel/sosyal sınırlamaları umursamadan kişisel tatmin sağlamaya ve hazzımdan sakınmaya (haz ilkesi) çabalar. İd gerçekçi olmadığı için, fiziksel ve toplumsal sınırları da dikkate almaz. İyi ve kötü değerleri süperego çerçevesinde oluştuğundan ve id dürtüleri toplumsal hayata uygun olmadığından süperego tarafından kısıtlanmaları gerekir (Burger, 2006: 78).

Bu bilgiler ışığında Turist Ömer’in bir süperego geliştiremediği, idden kaynaklı dürtülerinin yönlendirmesiyle yaşadığı görülür. Bu ikisi arası dengeyi ve kontrolü sağlayacak sağlıklı bir ego da kuramadığından, arzu ve isteklerini erteleyemez. Psikanalize göre normalde, kurallarla arzuların uyuşmaması nedeniyle dürtülerin bastırılmasıyla, içsel ve dışsal arası yaşanan çatışmadan bir kaygı doğar. Turist Ömer ise bu tür bir bastırma yaşamadığından gayet dertsiz ve tasasızdır. Bu açıdan infantil (çocuksu) bir kişiliktir. Hatta çocuksuluk Turist Ömer’in ana özelliğidir.

Gördüğü polisin yerine geçip polisçilik oynar. Kızınca gidip karşısındakine saldırır. İçki içer, sarhoş gezer, bir serseri gibi yaşar ama ne kavga etmeyi becerebilir ne de yeterli gücü vardır. İtilip kakıldığında karşı koymak yerine sızlanır, ağlar ya da çocukça bir şekilde lafla karşı koymaya çalışır. Parayı bulunca kendisine

yapılanların aynısını yaparak çocukça intikam alır. Zenginlerin ama aynı zamanda yetişkinlerin yapabileceği gibi lüks otele giderek havuz başında viski içer. Arkadaşı Ruknettin'le birlikte küçük sahtekârlıklar yapar ama sonuçlarını düşünmez.

Normalde kaygı duymasa da bir çocuk gibi cezalandırılmak onu korkutur. Paraları almalarının polisle ve kanunla başını derde sokmasını istemez. Ancak tıpkı bir çocuk gibi Ruknettin tarafından kolayca ikna edilir ve almaya karar verir. Turist Ömer'in çocuksuluğu cinsel açıdan gelişmemişliği de kapsar. Onunla ilgilenip, beraber olmak isteyen kadına ısrarla karşı koyar. Cinselliği dikizcilik ve sözlü ifadelerle yaşar.

Turist Ömer'in gerçeklikle ilişkisi de çocukça ve sorunludur. Sokaklarda kendi kendine konuşur, şarkı söyler. Kendi oynuyormuş gibi hareketlerle Fenerbahçe maçını dinlediği radyonun sahibini hakemle özdeşleştirerek, maçı kaybettikleri için iri yarı ve dayak yemesi kesin olan adama saldırır. Ama adam boksör çıktı diye talihsiz olduğuna karar verir. Sürekli gerçekliği olmayan mazlumluklar çıkarır.

Filmin dikkat çeken ilginç bir özelliği, son sahnesidir. Almanya'da ameliyat olup, gözleri açılan Mine, koşarak gelir ama Turist Ömer'e sarılmak yerine yine Sadri Alışık'ın oynadığı zengin adama sarılır. Ömer bu durumu kadınların vefasızlığına ve adamın zengin oluşuna bağlar. Bu fantezinin, serinin devamı için, Turist Ömer'in kaybeden olmaya devam etmesi gerektiğinden dolayı olduğu da düşünülebilir. Ancak Turist Ömer'in, "Böyle biçimli bir deve dururken, bu kız da bize bakacak değil ya!" lafından hareketle Lacan'a da dönebiliriz. Lacan, anneden kopuşla gelen ilksel eksiği tamamlama arzusuyla, tatmini imkânsız bir bütünsellik arayışından bahseder.

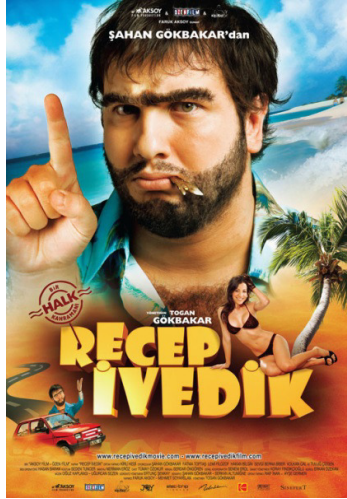
Fantezi, "*Öteki'nin arzusunun* açtığı boşluğu dolduran bir inşa olarak, imgesel bir senaryo işlevi görür" (Zizek, 2011: 131). Turist Ömer, tüm çocuksuluğu ve serseriliği ile hiçbir açıdan isteklerini (maddi, cinsel vs.) karşılayamayacağı Mine için zengin bir Turist Ömer fantezisi yaratır. Böylece acizliğin acısından fanteziyle kurtulur. Fantezi,

"Öteki ne istiyor?" sorumuza kesin bir cevap vererek, Öteki'nin bizden bir şey istediği, ama bizim Öteki'nin bu arzusunu pozitif bir çağrıya, özdeşleşilecek bir göreve çevirmekten aciz olduğumuz dayanılmaz çıkmazdan kaçmamızı sağlar" (Zizek, 2011: 131).

Döneminin toplumsal ortamının da bir yansıması olarak Turist Ömer'in zenginlerle sürekli hırlaştığı, onlara sataştığı, kızdığı görülür. Fakat parayı bulduğunda kendi de aynı tavırlar içerisine girer. Tabii kör kıza parayı vermesiyle önemli bir farklılık da konulmuştur. Ancak bu, daha çok çocukça, düşünmeden yapılan bir cömertliktir.

Filmde, zenginlikle ilgili toplumsal bir eleştirinin izi az da olsa seçilebilse de cinsiyet konusunda oldukça maço bir tavır vardır. Parası olduğunda Ömer'in etrafını paraya tav olan kadınlar doldurur. Rüknettin'in sevgilisi Bedia, evde kalmış bir kız kurusudur ve ikisi beraber onu sürekli yalan dolanla aldatırlar. Bedia da paralandılar diye Rüknettin'le Ömer'e karşı birden iyi davranmaya başlar. Turist Ömer, dedikodu yapan kızların popolarına bakar ve kamera da yakın plan görür. Kadınlara sarkıntılık eder ama bu sevimli gösterilir. "Karı milletinden kime hayır gelmiş", "karı milletinin hepsinin köküne kibrit suyu" gibi ifadeler kullanılır. Filmin sonundaysa, kötü adamları döverken hızını alamayan Turist Ömer, Bedia'ya da bir yumruk atar.

b. Recep İvedik (2008)



Yapımcı:	Faruk Aksoy, Mehmet E. Soyarslan
Yönetmen:	Togan Gökçek
Senarist:	Şahan Gökçek, Serkan Altunışne
Oyuncular:	Şahan Gökçek, Fatma Toptaş, Lemi Filozof, Hakan Bilgin, Sevgi B. Biber, Volkan Cal, Somer Karvan, Tuluğ Çizgen, Vural Buldu
Müzik:	Oğuz Kaplangı, Uğurcan Sezen
Görüntü yönetmeni:	Ertuğ Şenkay
Türü:	Komedi
Renk:	Renkli
Süre:	101 dakika

Konusu: Recep İvedik, Güngörenden çıkma bir lümpendir. Yolda bulduğu cüzdanı, sahibi olan Antalyalı işadamaına teslim etmek üzere arabasıyla Antalya'ya doğru yola çıkar. Maceralı bir yolculuktan sonra da cüzdanı teslim eder. Ama tam dönmek üzereyken, işadamaının otele tatile gelen çocukluk aşkı Sibel'le karşılaşır. Bu nedenle önceden reddettiği otelde kalma teklifini kabul ederek Sibel'in peşine düşer.

Kötü Karakterler

Sibel'in annesi (Tuluğ Çizgen): Cimri, hesapçı, kaba ve duygu sömürücüsüdür. Cowden'in "baskıcı anne" kötü arketipidir. Çocuğu için en doğrusunu bilir, onun adına kararlar alır. Fakat onun istek ve beklentilerine uyulmadığında şiddetle karşı koyar. Filmin komedi olmasından dolayı bu karşı koyuş uçlara ya da şiddete yönelmese de potansiyel olarak oradadır. Anne, her şeyin doğrusunu bildiğini

sandığından ve mutluluğu para ile ilişkilendirdiğinden kızının arzu ve isteklerini de önemsemez. Haklı olduğundan o kadar emindir ki, kızının karşı çıkışlarını genç ve tecrübesiz oluşuna bağlar. Sınıf atlamak, iyi, gösterişli bir hayat sürmek ister. Kendi özlemlerini, kızı üzerinden, onu zengin kocayla evlendirerek hayata geçirmeye çalışır. Bir sonradan görmenin tutum ve davranışları içerisinde ama müstakbel damadının parasıyla caka satmaktadır.

Recep İvedik (Şahan Gökbar): İşsiz güçsüz, anlık ve plansız şekilde varoшта yaşayan, bir lümpendir. Herkese posta koyar; hôt diyerek gözdağı verir, korkutur. Toplumsal kurallara, özellikle nezaket kurallarına, çoğu değer yargılarına önem vermediği gibi bunlarla alabildiğine dalga geçer. Eğitimsiz, pek bir becerisi, parası ve hayatta başarısı olmamasıyla bir *kaybeden*, komşularıyla kavga etmesi, pek bir arkadaşı olmaması ile yalnız ve uyumsuz, kaba, saba, saldırgan ve saygısız davranışlarıyla bir magandadır. Buna karşın yarım yamalak bilgilerle her şeyi bildiğini düşünür. Şişkin egosuyla kendini beğenir ve başkalarına pek saygı duymaz.

Kendini, televizyonda kimsenin hakkını yemediğini, çalıp çırpmadığını, haksızlık, vefasızlık etmemek ve özellikle dürüst olmak gibi manevi değerlere çok önem verdiğini söyleyen otel sahibiyle özdeşleştirir. Kendini bu şekilde görür. Ancak onun özelliklerini kendi egosuna katarak özdeşleşse de, içsel çatışmalarını çözmemiş olduğundan, bu özellikler içselleştirilmiş değildir. Yarım yamalak, yere ve kişiye göre farklı şekilde uygular ya da hiç uygulamaz.

İd dürtüleri, çok derinlerde yerleşmiş, bireyin ruhsal dengesi için tehdit edici olan bir kaygıya neden olur (Freud, 2000:109). Recep İvedik, korku ve kaygılarını dışa vurarak boşaltır. Agresif ve komplekslidir. Sıkça kaba kuvvete başvurarak hayatı denetimi altına almaya çalışır. Kadın-erkek, zengin-fakir, genç-yaşlı ayırmadan herkese kaba ve saldırgan davranır. Özellikle otel müdürü gibi kapitalist sistemde otorite sahibi olan insanlara güvenmez. Onun, cüzdanı patrona iletme teklifini, “İndiragandi yapacan değil mi, çaka!” şeklinde cevaplar.

Kırsal gelenekleri ve yaşayışı şehirde de sürdürmeye çalışan ama görünüşünden davranışlarına kadar bütünlüğü olmayan, amorf (şekilsiz) bir tiptir. Evindeki geyikli duvar halısı, uyumsuz giyim kuşamı, hırpaniliği, bira içip televizyon izlemesi, çarpık delikanlılık kodları, homofobikliği, ataerkil ve maço ama cinsel açıdan bastırılmış

oluşu, bunlara karşın içten ve samimi davranması, cüretkâr ve yüzsüz oluşuyla vs. olgunlaşmamış, id dürtüleriyle hareket eden bir çocuktur.

Sorumsuz bir çocuk gibi davrandığından, etrafıca düşünemediğinden, başı sürekli kendi yanlışları yüzünden derde girer. Ama sorumluluk almayarak, hatayı başka şeylerde bulur ve suçu başkalarına atar. Arabanın aküsünü çıkarıp verdikten sonra, çalışmasını bekler. Üstüne üstlük bunu söyleyen yol yardım görevlisine “bu araba benzinle çalışmıyor mu, oradaki bütün teknik servisin Allah belasını versin” diyecek kadar da bir çarpıtma yapar. Otelde görevliyi dinlemediğinden kapıda kalır. Kapıya odayı temizleyin yazısı koyar ama hizmetli girince özelime müdahale diye bağırır.

Aynı bir çocuk gibi suçlarını örtmek için yalanlar söyler. Kırdığı vazoyu itiraf etmek yerine yalandan bir kavga senaryosu uydurur. Eylem ve davranışlarının sonunu düşünmeyen sorumsuz bir çocuk gibi davrandığından, daha ilk sahne, polisle başı derde girdiği için karakolda başlar. Cebinden çıkan kapı kolundan miskete, birbirinden alakasız şeyler de da çocuksuluğunu gösterir. Ankara’ya gitmeye çalışan adama kendini Antalya’ya kadar götürür. Kendi isteklerinin yerine gelmesi önemlidir, karşısındakileri düşünmez. Adam kızıp, bela okuduğunda yine bağırıp, üste çıkar.

Cinsel dürtülerini bastırdığından, televizyonda zevkle, laf atarak baktığı kadınlarla gerçek hayatta normal bir iletişim ve ilişki kuramaz. Fakat bastırılmışlıkları sürekli dışa çıkar. Örneğin, başta polis tarafından uzatıldığı söylenen alkol testi aletindeki kamışı cinsel organla eşleştirerek polise saldırır. Kamyoncunun “kayma” lafını, otel bilekliğini takayım diyen görevlinin “takma” lafını, vs. hep cinsel olarak yorumlar. Bir yandan da karşı tepki oluşturarak, cinsel isteklerini bir ahlak savunuculuğuyla gizler. Tüm arzularına karşın, Sibel’in göğüsleri değdi diyerek utanır ve bunu da açıkça söyler. Eşcinsellere hasta gözüyle bakarak, küfreder. Genelde Türk toplumunda yabancı bir *öteki* görülen, ama arzu nesnesi olarak çoğu erkeğin hayallerini süsleyen “sarışın kadını” da (ki otelde kendi de sarışın yabancı bir mayolu kadına laf atar), daha görür görmez “yılan” ve sinsi olarak değerlendirir. Tüm kadınlara bağırıp, çağırır ve şiddetle gözdağı verir ama onun, yanına yaklaşmasından bile korkar.

Cehaletinden kaynaklı inanılmaz bir özgüveni vardır. Kimseye saygı göstermediği, kurallara, insanların yaşayış ve düşüncelerine saygı duymadığı gibi, saygısızca eleştirip aşağılar. Otelin patronunun tüm nezaketine karşı, cüzdanını kaybettiği için azarlar; serserilikle suçlar. Otel müdürüne karşı, açıkça düşmanca davranır. Bunu,

“patron varken yalaka olursunuz, patron gitti mi kral olursunuz” diyerek işçi sınıfı bilinci ve dayanışması kılıfına sokar. Otel çalışanını da, kendinizi ezdirmeyin diyerek müdüre karşı kışkırtır. Ancak bu derme çatma sınıf bilinci ve düşmanlığın, herkese uyguladığı fiziksel, duygusal ve sözel şiddetin, zayıflık, kaygı, yetersizlik vb. gibi nedenlerle kendini ve hayatını değiştirip, dönüştüremeyen Recep’in “kendisini yadsıyan yaşamdan öğ” almak (Fromm, 1990: 28) amaçlı olması muhtemeldir.

Žižek (1998: 999), arzunun ilksel kayıp sebep-nesnesiyle bir kısa devre olarak değerlendirdiği “id-kötülüğü” ile radikal bir kötülüğü anlatır. Onun, Freud’un bilinç topografisinden hareketle yaptığı sınıflamada en yaygın kötülük olan, bencil hesapçılık ve açgözlülükle motive olan, evrensel prensiplerin hiçe sayıldığı “ego-kötülüğü”, Recep’in durumuna uygun gözükse de farklı değerlendirilebilir. Çünkü Recep, zaman zaman kendi küçük çıkarları doğrultusunda hareket etse de, yaptığı kötülükler, Žižek’in “id-kötülüğü” dediği, görünürdeki sebeplerle açıklanmalarına karşın ne çıkar ne de bir inanç için yapılmayan ama faili “iyi hissettiren” cinsten kötülüklerdir. Karşılıksız iyilik de, kötülük de yapar ama ne yapacağı belirsizdir. Recep adam öldürmez; işkence yapmaz. Ayrıca eğlenceli ve sevimli bir tip olarak çizilir. Ama “id-kötülüğü” kişinin sahip olamadığı arzu nesnelere sahip olanlara karşı, bir düşmanlıktır. Onlar sahip olduğu için kişi bunlara ulaşamadığını düşünür. Recep İvedik’in durumunda bu toplumun kendi gibidir. Kuralları, yaşayışı, düzeniyle toplumun bir parçası olamayan Recep, serseri bir mayın gibi dolaşır.

Arno Gruen’a göre (2003:117), insanın kendi iç yaşamını hiçe sayıp kurumsallaşmış değerlerle ve biçimlerle uzlaşması gündelik şiddetin tükenmez kaynağıdır. Diğerleri, “kültürümüzün temel ikiyüzlülüğünü, ...en iyi şekilde öğrenmişlerdir ve yıkıcılıklarını toplum tarafından kabul edilebilir yollarla ‘yüceltmeyi’ bilirler.” Aykırı olanın, kötünün trajedisi ikiyüzlü olamamalarındadır (Gruen, 2003: 91). İnsan kendisinin kurban konumunda olduğunu görmek zorunda kalmamak için kendisine kurbanlar arar.

“Filmlerde kötü karakteri çoğu kez id enerjisinin bir temsilidir... Tamamen seks ve saldırganlıktır ve bunları kötü olan içinde birleştirir. Kötü adamın arkasındaki psikolojik güç onun karakterinin insan kıyafetleri içinde vahşi bir hayvan olduğunun duygusundan gelmektedir. Onun birincil dürtülerini tatmin etmek için ne kadar ileri gidebileceğini hiç bir zaman bilemezsiniz” (Indick, 2007: 27).

Recep henüz içindeki kötülüğü aşırı bir şiddete döndürmese de uygun koşullarla oraya varmaya çok yakındır. Kavga ettiği insan kovulsun diye dolap çevirir. Bir itiraz üzerine her an öfkesi patlayabilir. Mağazadaki tezgâhtar kızın basit bir uyarısıyla bir

anda patlar ve kıza tekme atar; üzerine saldırır. Kendini değil de, şiddetle çevresindeki hayatı kontrol etmeye çalışan, sorumluluk hissetmeyen bir çocuk gibi ağzına geleni söyleyen, içinden geleni yapan, vücudu aşırı gelişmiş ama benliği id dürtüleri egemenliğinde bir çocuk-adamdır.

Ama “İzleyiciler gizliden gizliye bu kötüyü severler, çünkü onun aracılığıyla hayali düzeyde kendi engellemelerini serbest bırakabilirler ve kendi id arzularını tatmin edebilirler” (İndick, 2007: 28). Bu yüzden de tüm seviyesizlik eleştirilerine ve sinemasal vasatlığına karşın Recep İvedik karakteri, dört devam filmi ve milyonlarca izleyiciyle pop kültürün bir parçası olur.

c. Turist Ömer ve Recep İvedik Filmlerinin Kötü Karakterlerinin Karşılaştırılması

Turist Ömer ve Recep İvedik karakterleri yaşam koşullarından kaynaklı değişiklikleri bir kenara bırakırsak oldukça benzerdirler. İkisi de id dürtüleriyle hareket eden, anı yaşayan, toplumu ve kurallarını pek önemsemeyen, düşüncesizlikleriyle kendilerine ve etraflarındaki insanlara zarar veren, süper egoları gelişmemiş çocuk adamlardır.

İki film arasında kırk yılı aşkın bir zaman farkı olmasına karşın özünde iki karakter arasında fazla fark yoktur. Ancak Recep İvedik’in fiziksel komedinin unsurlarını daha abartarak, bedenin, vücut salgı ve ifrazatlarının (geçirmek, gaz çıkarmak, tükürmek vs.) aşırı kullanımı yoluna gittiği görülmektedir. Fakat bir çıkarım yapılacak olursa bunun karakterden değil de geçen zamandan kaynaklı olarak sinemadaki temsiliyle ilgili olduğu düşünülebilir. Turist Ömer karakterinin şu anda çekilseydi muhtemelen İvedik’teki unsurlara yer vereceği de tahmin edilebilir.

Diğer yandan özünde benzer olsalar da Turist Ömer’in sevimli, Recep İvedik’in ise aksine olabildiğince itici bir karakter olarak kurulduğu görülür. Ama iticilik o kadar abartıdır ki, postmodern popülerin “o kadar kötü ki iyi” şeklindeki mantığıyla çarpık bir şekilde bu iticilikten de bir sevimlilik doğmaktadır.

Filmlerdeki varlıklı insanlara ve eğitimlilere karşı küçümseyen, onları her fırsatta aşağılayan bakış da aynen devam etmektedir. İki filmde de kötü olarak konumlanan, en azından küçük kötülükler yapan tipler varlıklı, eğitilmiş ya da parayla ilişkisi olan kişilerdir. Aynı zamanda her iki karakter, kendi sınıflarına karşı da olumsuz bir tavır içerisindedir. Turist Ömer, “kapıcıdan taksi şoförü olursa” benzeri laflarıyla, İvedik ise herkesin arkasından konuşup, aşağılamasıyla benzeşirler. İkisi de futbol sever,

bağrı açık gömlek giyer, kadınlara nesne muamelesi yapar. Söylenebilecek önemli bir fark, Recep İvedik'in maçoluğunun ve şiddet dozunun artmış görünmesidir.

Fiziksel, psikolojik ve toplumsal açıdan filmlerin kötü karakterlerinde ciddi bir farklılık görülmemektedir. Görünüşleri, tutum ve davranışları ve toplumdaki yerleriyle ilişki biçimleri bakımından anlamlı bir değişim tespit edilememiştir. Ancak şiddet dozunun artması ve ilk filmin sevimli serseri temsilinin ağır bir magandalık temsili haline gelmesi önemli bir ayrım kabul edilebilir.

2. SUÇ - POLİSİYE

a. Cingöz Recai - Beyaz Cehennem (1954)



Yapımcı: Atlas Film - Nazif Duru

Yönetmen: Metin Erksan

Senarist: Metin Erksan Eser: Peyami Safa

Oynayanlar: Turan Seyfioğlu, Avni Dilligil, Neriman Köksal, Pola Morelli, Belkıs Fırat, Emine Engin, Şükran Süley Fikret Hakan, Nubar Terziyan, Kadir Savun, Şevki Artun, Kenan Pars.

Görüntü Yönetmeni: Fethi Mürenler

Tür: Suç-Polisiye

Renk: Siyah-beyaz

Süre: 90 dakika

Konusu: Türkiye uyuşturucu ve kaçakçılık çetesinin başı Armatör Hüseyin Faik, kumarda kazandığı 400 bin doları da alarak şarkıcı sevgilisi Aynur'la yurtdışına kaçmak üzereyken öldürülmüş, karısı ve arkadaşı kaçırılmaya çalışmıştır. Bunun üzerine Polis Müdürü Mehmet Rıza cinayeti soruşturmaya başlar. Cinayet mahalline gizlice giren ve olayı araştıran Gazeteci Nevzat ise Cingöz Recai'nin paravan kimliğidir. Hüseyin Faik'in ardından Aynur'un da öldürülmesi, eroin imalathanelerine polis baskınları derken ortalık kızışır. Suç şebekesi, Armatörün karısı ve Cingöz Recai, kayıp paranın, Mehmet Rıza ise katilin ve Cingöz Recai'nin peşindedir.

Kötü karakterler

Persia (Pola Morelli): İran asıllı, dört dil bilen, silah kullanmada usta, uyuşturucu ve kaçakçılık işleriyle uğraşan, çok akıllı ve sofistike bir suçlu kadındır. Ancak görünüşte pavyonda egzotik dans şovu yapmaktadır. Klasik kara film türünün hırs ve

şehvetiyle tanımlanan ve bu özellikleriyle şiddete ve etrafındakilerin ölümüne yol açan femme-fatale ya da vamp kadındır. Persia, Cowden'ın arketiplerinden "kara dul"dur. Her türden baştan çıkartma ama özellikle cinselliği kullanarak baştan çıkarma onun uzmanlık alanıdır. Etrafındaki erkeklerle çekinmeden çatışır; hatta onları yönlendirir. Seksi ve güçlü bir kadındır ve sürekli kontrolü elinde tutmaya çalışır. Ancak kara dul arketipi, güç kadar kadınlığıyla da öne çıktığından, yanına alabileceği güçlü bir erkekle birlikteliğe de razıdır. Persia karakteri de son ana kadar kontrolü elinde tutmaya çalışsa da, yalanları ve oyunu Cingöz Recai tarafından bozulup alt edildiğinde fazla itiraz etmeden Recai'nin safına geçer. Zaten zekâsı ve sinikliği ona güç verdiği gibi, karşısındakileri küçümsemesiyle bazen de bir zayıflık olur. Cingöz ise onun bu aşırı kendine güveninden yararlanarak onu alt eder.

Persia, Ödipal çatışmanın "ideal anne" veya "bakire"sinin tehlikeli ve ölümcül öteki yarısıdır. İranlı bir yabancı olmasıyla da Ötekiliğinin altı çizilir. O, fallik nesnenin metaforik ikamesi olan bir "fahişe", bir 'öteki kadın' olarak etrafındaki tüm erkeklerin arzusunun hedefidir. Erdemleri, anaçlığı ya da şefkati için değil cinselliği için arzulandır. Mulvey, sinemanın ataerkil bakışı açısından özellikle müzikallerin çok az giyinmiş kadınlarla kadın bedenini erotize etmesinden bahseder (Gabbard ve Gabbard: 2001: 331). Persia pavyonda dans ederken bunu net bir şekilde görürüz. Müzik, dans ve şehvetle kıvrılan bedeniyle Persia, dans eden bir kobrayı çağırıştırır. Arzulanan ama bir o kadar da ölümcül bir fetiş nesnesidir.

"Erkekler baskın karakterli fahişelerin peşine düşerler çünkü bazı erkeklerin boyun eğmeye zorlanmak istemeleri, ...yaygın ve güçlü bir fantezidir" (Gabbard ve Gabbard: 2001: 451).

Bu fantezinin nesnesi ise Persia'nın sürekli elindeki siyah uzun sigara ağızlığıdır. Bir fallik metafor olarak erkek bilinçaltına derin mesajlar gönderir. Metz, sinemada röntgencilik olarak bir hazza bağımlılığa da dikkat çeker (Arslan, 2009: 21):

"Dürtü, her zaman kayıp olan o imgesel nesnenin peşindedir. Sinemada bu, hem gerçek nesnenin yokluğu hem de seyirciyle perde arasındaki mesafe olarak karşımıza çıkacaktır."

Filmdeki arkadan aydınlatılmış banyo sahnesinde bir siluet olarak da olsa Persia tüm çıplaklığıyla hem oradadır hem de yoktur. Bir yandan Cingöz, diğer yandan da kamerayla özdeşleşmiş seyirci baştan çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bu anlamda film içerisinde ne kadar güçlü olursa olsun Persia eril iktidar alanındadır ve nihayet filmin sonunda teslim olur. Kara filmlerde sıklıkla kahramanın felaketine yol açan bu tip,

yerli uyarlamasında etik kaygılarla “imana getirilir” ve bir garip harem durumu ile iki kadını da alan Cingöz Recai, yurtdışına kaçar.

Filmde tek bir iyi kadın karakter de yoktur. Persia, suçlu olmasının yanında filmin sonunda suç ortaklarına da ihanet eder. Çete lideri Salih Reis, “annem iki elin kanda olsa kadınlara güvenme derdi” dediğinde Recai ile işbirliği yapan Persia “annenin sözünü dinleseydin keşke” diyerek bu konumu onaylar. Pavyon şarkıcısı Aynur pek kötü olarak çizilmez ama o da zaten pavyon şarkıcısı bir eroinmandır ve o hayattan kurtulmak için “çirkin, kel ve şişko” dediği Hüseyin Faik’le kaçmayı planlar. Ayrıca Ayaspaşa olayı diye bir olaydan dolayı da suçludur. Hüseyin Faik’in karısı kocasının parasının peşinde dolaplar çevirir. Jale de Cingöz’ün sevgilisi ve onun işbirlikçisidir.

Kaşkol Ziya (Tamer Balcı): Kadın erkek fark etmeden beyaz kaşkolüyle insanları öldüren eroin çetesinin celladı olan psikopat kötü karakterdir. Hüseyin Faik’i de, şarkıcı Aynur’u da öldüren odur. Cowden’ın arketiplerinden “sadist” karakteridir. Sebepsiz yere zalimlikten keyif alır. Hiçbir şeye ve hiç kimseye saygısı olmayan, ancak daha üst bir gücün otoritesine boyun eğen, dik kafalı, ne yapacağı belli olmayan, soğukkanlı ve korkusuz bir tiptir. Ancak korkusuzluğu gereksiz risklere atılmasına neden olmaz. Kurbanlarını en uygun zamanı bekleyerek öldürecek kadar kurnaz ve fırsatçıdır.

Cingöz Recai (Turan Seyfioğlu): Cingöz Recai tiplemesi, Server Bedi takma adıyla yazan Peyami Safa’nın 1920’lerde çok popüler olmuş bir dizi kitabının anti-kahramanıdır. Tipleme, o yıllarda çokça yapılan bir uyarlama anlayışıyla, Maurice Leblanc’ın Arsène Lupin karakterinin taklidi olarak yaratılır. Kılık değiştirme ve bir anda ortadan kaybolma ustası olan Lupin, aslen aristokrat olduğundan paraya ihtiyacı olmayan bir zengindir. Zorunluktan değil, bir oyun ve bir meydan okuma olarak sıradan insanları sömüren, onları dolandıran, onlara zarar veren insanlardan ve büyük kurumlardan para çalar. Bir nevi sosyal adalet anlayışıyla kendi adaletini uygular. Gerçek bir centilmen olduğundan nezaketini hiç kaybetmez; pek silah kullanmaz ve kadınlarla da arası çok iyidir. Bütün bu özellikler, benzer şekilde Cingöz Recai tiplemesinde devam eder.

Cingöz Recai; yakışıklı, zeki ama kurnaz, cesur, soğukkanlı, zarif, tahsilli, görgülü, cömert ve kibar bir serseridir. Maceralarında "helal" para kazanmış kimselere dokunmaz. Haksız yolla servet sahibi olmuş kimselerden, suçlulardan hile ile para

çalar ve elde ettiklerinin bir kısmını da muhtaçlara dağıtır. Yurtiçi ve dışında birçok öğrenciye yardım yapan, burs veren bir hayırseverdir. Dolayısıyla Cowden'ın arketiplerinden zekâsı, akıl oyunlarına düşkünlüğü kurnazlığı ve narsisizmiyle öne çıkan “suç dehası” karakteridir ama burada özel olarak ahlaki kaygılara sahiptir.

O, heyecan ve macera arayışında olan bir anti-kahramandır. Yaptıklarını suç işlemek değil, bir zekâ oyunu olarak görür. Kadınlara düşkündür ama arzularının esiri olmayacak kadar da kontrollü ve olgundur. Persia'dan ne kadar etkilense veya etkilenmiş gibi görünse de sonuçta onun ölümcül cazibesine teslim olmaz. Muktedir bir erkek olarak, Persia'nın büyüüne kapılmadığı gibi aksine onu da yola getirir.

Filmin sonunda Cingöz Recai, Gazeteci Nevzat Yıldırım'ın da kendi olduğunu gazetede buluştuğu dedektif Mehmet Rıza'ya açıklar ama ustalıklı bir oda kapalı sistemi ile kaçarak onu içeri hapseder. Kaçmadan önce çeteden dolandırdığı toplam 775 bin Doların 300 bin lirasını hayır kurumlarına bağışladığını söyler. En sonunda kaçır ama polis kameraya tıradında polisin eninde sonunda Cingöz Recai'yi yakalayacağını söyler. Bu kara filmlerinin zorlama sonlarına da uyar. Sansür nedeniyle polis, devlet beceriksiz gösterilemeyeceğinden ve ilahi adalet duygusu ile izleyicide rahatlama sağlanmak zorunda olduğundan filme anlatı ve biçim açısından yapay bir ek olarak, hatta film dışı bir ahlaki ders olarak böyle bir bölüm eklenir.

b. Av Mevsimi (2010)



Yapımcı:	Murat Akdilek, Jeffi Medina
Yazan-Yöneten:	Yavuz Turgul
Oyuncular:	Şener Şen, Cem Yılmaz, Çetin Tekindor, Melisa Sözen, Okan Yalabık, Rıza Kocaoğlu, Nergis Çorakçı, Mustafa Avkıran
Müzik:	Tamer Çıray
Görüntü yönetmeni:	Uğur İçbak
Tür:	Suç-Polisiye
Renk:	Renkli
Süre:	145 dakika

Konusu: Hayatını eşine adayan ve emekli olmak üzere olan efsane dedektif “Avcı” Ferman ve aralarında baba-oğul ilişkisi olan yardımcısı “Deli” İdris’le, bir genç kızın ölümü vesilesiyle karşı karşıya gelen meşhur zengin Battal Çolakzade’nin tehlikeli

ve ölümcül mücadelesi anlatılır. Hastalıklı ve öldüren sevgiler, fakirlik, çaresizlik ve içimizde hep bekleyen kötülüklerle bu acımasız dünyada ya avsınızdır ya da avcı.

Kötü Karakterler

Battal Çolakzade (Çetin Tekindor): Sonradan aşırı zenginleşmiş Adanalı bir ağadır. Hayat felsefesi “öl veya öldür”dür.” Dolayısıyla insanları avlar ve avcılar olarak ikiye ayırır. Şener Şen ile kendini eşitler ve ikimiz de avcıyız diye ona karşı genelde kibar ve saygılı yaklaşır. Ama rakip olarak saygı duyması güce ve kontrole bağlıdır. Ferman’ın hata yapmasını, daha doğrusu konuşarak tuzağa düşürmeye kalkmasını zekâsına hakaret olarak alıp, saldırganlaşır. Ferman’ı “senin aklın bana yeter mi? ...Sen benim dengim değilsin” diyerek açıkça küçümser ve tehdit eder. Depreşen narsisizmi ile Ferman’dan öğrenecek bir şeyi olmadığına karar verir.

Eğitimsizdir ve parasının gücüyle konuşur; ona göre davranır. Avcı Ferman ile her karşılaşmalarında zenginliğe bağlı nezaketle, görmüş, geçirmişliğe, terbiyeye bağlı nezaket arası farkı görürüz. Ferman’inki ne kadar köklü ve zorlansa dahi kaybolmazsa, Çolakzadeninki de o kadar yüzeyde ve her an bir öfke nöbetiyle kaybolup gidecek gibidir. Zaten öfkelenir öfkelenmez kabalaşır, tehdit eder, evden kovar. Çolakzade, etrafındakilerce de “kaba, saba” olarak tanımlanır. O, bunu içselleştirerek mantığa büründür: “Ticarette kimse kimseye nezaketi için para vermez!” Kısacası onun için önemli olan güç, kontrol ve paradır.

Cowden’in arketiplerinden “zorba” tipi Çolakzade için yazılmış gibidir. O, bedeli ne olursa olsun güç ve kontrol sahibi olmak isteyen, itici bir tiptir. Hedef odaklı, kararlı ve inatçıdır. Hedef ve isteklerini acımasızca, düşmanlarını ayakları altında ezerek elde eder. Tüm kontrolü elinde tuttuğundan, insanlar onun için yalnızca bir piyondur ve kolayca gözden çıkarılabilirler. Filmin önemli öğelerinden biri olan avcılık vurgusu ile sürekli, bu hayat alma gücünün, yani Tanrı’yı oynama kapasitesinin altı çizilir.

Öte yandan kızının hastalığı ve insanların çocukları için ellerinden ne gelirse yapacakları düşünüldüğünde ona karşı bir empati de geliştirilebilir. Üstelik kızını kurtarabilmek için çok sevdiği karısından ayrılmayı bile göz alır. Ama kızının hastalığından ve koşullardan bağımsız olarak da bir zorba olduğu görülür.

Onun nezaketi de kibriyle bağlantılıdır. Narsisistik kişilik özellikleri gösterir. Çoğu kötü, sürekli övünüp, şişinir, başkalarını aşağılar ve bu şekilde güçlü ve üstün hisseder ama Fromm’a göre bu, zıt uçtaki duyguları telafi etme çabasıdır. Aslında

içinde zayıf, yardıma muhtaç bir çocuk olduğunu bilen, hisseden insan, bunun başkalarınca görülmemesi için aşırı telafi çabası içindedir (akt. Egri, 1995: 170).

Çolakzade'nin bu gizli tarafı o kadar derinlerdedir ki, son sahnede Ferman, onu, ölmek üzere olan kızı için çok büyük acı çekerken gördüğünde şaşırır. Bir canı kurtarmak için kaç insanın ölümüne gözünü kırpmadan sebep olmasından dolayı onu duygusuz bir şeytan olarak görmektedir. Oysa kötü insanlar korkulacak insanlar olmakla beraber acınacak da insanlardır (Peck, 2003: 62):

“Kendilerini saklayan ve bilinçlerinin sesini dinlemeyen insanlar olarak en korkulacak insanlardır. Hayatları gerçek bir korku içinde geçer. Cehennem ile cezalandırılmalarına gerek yoktur; zaten cehennemin içindedirler”

Bu açıdan bakıldığında Çolakzade'nin kibrime yenildim vurgusuna karşın içten içe yenilmeyi istediğini de öne sürebiliriz. Birçok filmin kötüsü, yakalanmayı, cezalandırılmayı hatta öldürülmeyi içten içe arzu eder ve buna uygun davranır. Çünkü sadizm, mazoşizmle ilişkili ve döngüsel bir yapıdadır. Freud'a göre Hukuk'un ya da superegonun sert buyrukları bize neyin yasak olduğunu hatırlatarak, inkâr ettikleri arzuları kışkırttığından, kinci olan Hukuk'a bastırarak bir şey verir. Ama Hukuk da mutsuzluk kaynağı olan bir arzu ürettiğinden bu arzu Hukuk'u daha sebepsiz bir acımasızlığa kışkırtır (Eagleton, 2012: 177):

“Suçumuzun kefareti için vereceği cezayı dört gözle bekleyen Hukuk'u da arzu ederiz, ancak cezalandırılmaktaki mazoşist haz, karşılığında daha çok suç doğurur ki bu da Hukuk'u bir kez daha ve daha neşeli bir şekilde başımıza çöktürür.”

İdris (Cem Yılmaz):²¹ Klasik olarak erkekler dünyasında çok rahat, şakacı ama genelde eşek şakaları yapan, kaba, saba konuşan ve davranan, okumuşluğu veya bedenen zayıflığıyla tam olarak *erkek* diye değerlendirmediklerini “mektepli, “antropopolog” gibi laflarla ve fiziksel şakalarla taciz eden bir küçük maçoğdur. Karşısındakinin duygularını düşünmeden patavatsızca konuşur. Laftan çok eylem adamıdır. Şiddete oldukça eğilimli ve saldırgan bir karakterdir. Fazla zeki olmadığı ve özel hayatındaki ilişkilerinde çoğu zaman düşünmeden, ani ve fevri tepkilerle konuşup, hareket ettiğinden, çevresine ve sevdiklerine istemeden de olsa zarar veren ama bundan da büyük pişmanlık duyan bir insandır. Bu nedenle etrafındaki insanlar tarafından “deli” lakabı takılmıştır. Avcı, bunu film içerisinde bölgesel bir durumla (“zaten Karadenizli ya bunlar, hepsi deli”) bağdaştırır. Alkole düşkündür.

²¹ Bu bölümde ağırlıklı olarak Prof. Dr. Gökhan Oral'ın 2013 yılında verdiği Adli Davranış Bilimleri ve Adli psikiyatri derslerine ait kişisel notlardan yararlanılmıştır.

İdris karakteri anti-sosyal kişilik özellikleri taşır. Anti-sosyallik, psikanaliz açısından genelde babayla özdeşleşme problemi yaşanmasıyla ilişkilendirilir. İdris'in de babası küçükken ölmüş, onun yerine sonradan Avcı'yı baba bellemiştir. Dolayısıyla tartışmalı bir yorum olmakla birlikte, anti-sosyalin anneye özdeşleşmeye devam etmek zorunda kalması ve bilinçaltındaki kadınlığın, erkeklik kimliğini tehdit etmeye başlamasının, kişinin bu duygulardan kaçınarak, diğer aşırı ve abartılmış erkeksi uca kayması sonucunu doğurduğu öne sürülür.

Anti-sosyalliğin diğer yüzünde narsisistik kişilik olduğundan bu özellikteki insanlar, başkalarına empati gösteremezler. İdris de, sevdiği insanları hastalıklı şekilde sevip, sahiplendiğinden, her türlü yanlışı, hatta yanlış anlaşılmayı kendi benliğine yapılmış bir saldırı olarak kabul eder. Bu açıdan aslında karşısındaki insanlara saygı duymadığı, bencil arzu ve isteklerine göre tutum ve davranışlar geliştirdiği görülür. Aşırı duygusallığıyla hayatın gerçeklikleri arasındaki dengeyi kuramadığından hayatı düşmanca ve tehlikeli bir çevre olarak algılamakta, sürekli tehdit algısına karşı gerginlik ve kaygı yaşamaktadır. Bu nedenle doğru ve yanlış ayırt etmede, toplumun ahlaki kabullerini benimsemede sorunlar yaşar.

Çocuğuna terbiye verme anlayışı da saldırgan ve saygısızdır. Onu azarlarken “senin dilin pek uzadı, gittikçe annen olacak o kadına benzemeye başladın” der. Aynı yaşadığı karısına ise “kuyruk sallama” benzeri ifadelerle küfür edip, bağırır ve tehdit eder. Çömez polis Hasan'a “yine bir kadın, kanına girdi değil mi?” diye sorar ve “polislik mesleğinin kutsal olduğunu, bir kadın yüzünden bırakılmayacağını” söyler. Kısacası, açıkça cinsiyet ayrımcısı bir maçodur. Kontrolü çok zayıftır ve şiddetli öfke patlamaları yaşar. Polis olmak gibi kendine ekstra nüfuz sağlayan kimlikleri açıkça kötüye kullanır. Örneğin karısının yanında gördüğü adamı gidip döver ve adama gözdağı vermek için polis kimliğini gösterir.

Anti-sosyal insanlar sanıldığıının aksine etrafımızda bolca bulunurlar ve görünüşte normal bir hayat sürebilirler. İdris gibi, deli diye nitelenseler bile zararsız ve sevimli bulunabilirler. İdris de gözü karalığı, samimiyeti, tüm kabalığının, dalgaya vuruşlarının, aslında alttaki kırılgan ve duygusal çocuğu saklama çabası olmasıyla, bunu anlayabilecek kadar yakınına yaklaştırdıklarınca sevilir. Ayrıca İdris'in polis olmaktan gelen bir mesleki deformasyonu da vardır. İş gereği sürekli insanlara şüphe içinde yaklaşma zorunluluğunu içselleştirmiştir. Aşırı duygusal ve dışa-dönük bir insan olduğundan sürekli kendini ve sevdiklerini koruma kaygısındadır.

Bu kişiler psikolojik açıdan cinayete de daha eğilimli insanlardır. Cinayet, aşağılık kompleksi, baba onayı vs. gibi temel motiflerle nihai bir sorun çözme eylemi olarak insanoğlunca binlerce yıldır kullanılır. Zaman içinde daha karmaşık motifler görülse de, Psikanalizin dürtü kuramının çok önem verdiği agresif dürtü ve bu “sorun çözme” düşüncesinin birleşimi, genel olarak öldürmeyi hazırlayan kombinasyondur.

İdris de benzer bir durum içerisinde karısını öldürmeye karar verir. Ana motivasyonu bir erkek olarak iktidar/sahiplik dürtüsüne bağlı kıskançlıktır. Çünkü karısı kendini reddettiği zaman İdris için iktidar tamamen kaybedilmiştir ve buna karşı elinden hiçbir şey gelmez. Tek yapabileceği nihai çözüm olan öldürmedir.

Kıskançlık cinayeti, yalnız karşısındakini değil, simgesel olarak kendisine yaşamı boyunca hayır diyen, aşağılayan bütün o insanları ve derinde kendisini öldürmektir. Böylece öldürme, bir eyleme geçme, kaygı ve gerilimi rahatlatma, sorunu kökünden çözmedir. Oysa İdris ne kadar planlasa da eyleme geçemez. Zorla girdiği barda içki içerken eşlik ettiği şarkıdaki gibi, kendisinin *adam olmayacağını* bildiğinden, kendine karşı derin bir nefret duyar. İdris’in acı acı gülererek bununla yüzleşmesi, artık onun için sonun başlangıcıdır. Bu tür bir gerçeklikle baş etmek neredeyse imkânsızdır.

“Thanatos, zamanı askıya almaya, Eros’un acımasız ileriye dönük hareketini yenmeye ve egonun acılı bir şekilde ortaya çıkmasından önce bir tür ilkel, tarih öncesi duruma dönmeye çalışır. ...Aynı zamanda arzusun kendini tüketmeye can atması anlamında bir şekilde Eros’un da hizmetindedir ancak (bu tüketim aynı zamanda yok oluşu anlamına da geleceğinden) onu aynı zamanda erteleyen bir şekilde ister.” (Eagleton, 2012: 219).

Anti-sosyaller bu eğilim ve özellikleri nedeniyle genelde normal yollardan ölmezler. Nitekim İdris’in ölümü de, gerçekte mesleki bir durumdan dolayı değildir. Ölüm, onun için acılarına son verecek, doğayla, toprakla, evrenle bütünleşmesini sağlayacak kesin çözümdür. Çolakzade’nin evine gitmesi, yalnızca bunu akılcılaştırmanın, mesleği uğruna şehit olma adı altında rahatça kendini öldürtebilmesinin yoludur.

Asit Ömer (Rıza Kocaoğlu): Ölen kızın eski sevgilisi olan psikopattır. Cowden’ın kötü arketiplerinden, kırgınlık ve öfkesiyle ortalığı yakan sahipsiz evlat yani “veled-i zina” tipidir. Serseri ruhlu, özgür kötü çocuk tavrıyla kızları cezbeder ve onlara uyuşturucu satar. Sokaklarda yetişme, içgüdüleriyle daima ayakta kalmayı başaran, ayakta kalmak için şiddet ve hainlik dâhil her yolu deneyen bir yapıdadır. Bu becerileri ve aykırı isteklerini de övünç vesilesi yapar. Baba, polis gibi otorite figürleri

karşısında hemen siner. Ancak çocuksu bir masumluk maskesi takınıp geri çekilse de içinde her an çıkmaya hazır bir nefret taşır.

c. Cingöz Recai ve Av Mevsimi Filmlerinin Kötü Karakterlerinin Karşılaştırılması

Çolakzade, Cingöz Recai ve Persia zeki, dikkatli, detaycı, zorlukları ve meydan okumayı seven, mücadeleden kaçmayan ve kendi kurallarına göre yaşamayı tercih eden, uymak yerine çevrelerindeki kendi kurallarına uydurmayı tercih eden etkin karakterlerdir. Sadece Persia karakteri film içerisinde bir dönüşüm geçirir ve “tövbe edip” Cingöz’ün tarafına geçer ama nihayetinde Cingöz de bir suçludur. Diğer tüm karakterler filmin başındaki konumlarını sonuna kadar sürdürürler.

Av Mevsim’inde Avcı Ferman ve Cingöz Recai’de Mehmet Rıza ise kitabına göre hareket eden, ahlakı, kanun ve düzeni temsil eden adamlardır. İki filmde de tüm mücadeleye karşın, polis ve suçlu arasında neredeyse arkadaşça gözükken bir iletişim ve ilişki vardır. Ana karakterler arası fiziksel bir mücadele yaşanmaz. İyi ve kötü arası savaş daha çok bir akıl oyunudur ve iki tarafın güçleri de dengelidir.

Cingöz Recai filmi, ana karakterinin yabancı kaynaklı olması ve kara film özellikleri nedeniyle oldukça uyarılma havası vermektedir. Karakterlerin, mekânların, ilişkilerin yerel bir tarafı pek yoktur. Fakat Avcı Ferman karakteri de, İdris gibi polislerin yaygın olduğu ülkemizde, akşamları ahşap işleriyle uğraşmasıyla bir ölçüde yabancısıdır.

Kötü karakter açısından, İdris’in her gün karşılaştığımız, yaşayan bir karakter olduğu görülür. Aynı şekilde Çolakzade de, en azından gazete ve televizyonlarda sürekli karşılaşılan gerçek bir karakterdir. Özellikle Persia karakterinin he şeyiyle Amerikalı bir “femme fatale” olmasıyla karşılaştırıldığında kötü karakter açısından ciddi bir dönüşüm olduğu da söylenebilir. Cingöz Recai’deki diğer kötü karakterler ise Kaşkol Ziya, Salih Reis ya da Amerikalı Rainfold gibi karikatür düzeyini aşmamaktadır. Bunun tek istisnası Tatar Şevki’dir. Toplumsal bir gerçekliği olan bu karakter, koşulların zorlamasıyla suç dünyasına girmek zorunda kalmış bir Anadolu delikanlısıdır ve tek istediği biraz para kazanıp, köyüne sevgilisine kavuşabilmektir.

Toplumsal kötülük açısından bakıldığında, aradan geçen yıllara karşın iki suç filmi de farklı düzeylerde uyuşturucu konusuna değinirler. Av Mevsimi filminde töre cinayeti ve özellikle kadına yönelik şiddete de vurgu yapılır. Ayrıca nüfuzlu ve zengin ile fakire karşı adaletin farklı uygulanması da alttan verilen bir eleştiridir.

3. MELODRAM

a. Hıçkırık (1965)



Yapımcı:	Hürrem Erman
Yönetmen:	Orhan Aksoy
Senarist:	Hamdi Değirmencioğlu
Eser:	Kerime Nadir
Oyuncular:	Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Kartal Tibet, Hulusi Kentmen, Nuri Altınok, Altan Karındaş
Görüntü yönetmeni:	İlhan Arakon
Tür:	Melodram
Renk:	Renkli
Süre:	102 dakika

Konu: Müfettiş Azmi Bey, üvey anne ve babası tarafından evden atılan bahtsız Kenan'ı evlatlık alır ve kızıyla kardeş gibi yetiştirir. Ancak kızı Nalan'la Kenan arasında yıllar geçtikçe kuvvetlenen bir yakınlık doğar. Zaten umutsuz görünen durumu daha da kötüleştirirse, müzmin öksürüğü giderek vereme dönen Nalan'ın, doktoru ile evlenip, çocuk yapması olur. Aşkından vazgeçmeyen Kenan bir deniz subayı olurken, Nalan her geçen gün ölüme daha da yaklaşmaktadır. Kocasının bu aşkı öğrenmesi ise herkesin büyük acılar yaşamasına neden olur.

Kötü Karakterler:

Üvey Anne (Altan Karındaş): Öksüz ve yetim kalmış Kenan'ı daha tanır tanımaz kötü davranmaya başlayan, bencil, kötü niyetli üvey annedir. Çocuğu, “asi ve sevimsiz” gibi sıfatlarla tanımlar ve odası fazla büyük gerekçesiyle onu tavan arasında kalmaya zorlar. Üvey baba çocuğu evden attığında, “iyi ettin, el âlemin çocuğuna ömrünün sonuna kadar bakacak değilsin ya” diyerek ona destek çıkar. Kendi istek ve arzularını ön planda tutar. Oldukça iki boyutlu bir tiptir.

Cowden'ın arketiplerinden “kancık”tır. O, kendi hayallerine ulaşmak dışında hiç kimseyi ve hiçbir şeyi umursamaz. Kendinden başka kimseye de yardım etmez. Kendini her şeyden üstün, herkesten akıllı görür ve bu kibirle insanları önemsemez, empati duymaz.

Üvey Baba Safi Bey (Nuri Altınok): Çevresindekilerce iyi bir adam olarak tanımlanır ama tam da bu yüzden Cowden'ın "hain" arketipidir. Pasif olduğundan, kendi rahatının bozulmasını istemez ve yeni evlendiği kadına karşı çıkamadığından çocuğu döverek yağmurlu bir gece vakti evden atar. Filmde suç üvey anneye, onun adam üzerindeki etkisine atılsa da, Safi Bey karakter zayıflığı ve pasifliğinden kaynaklı çok büyük kötülükler yapabilecek bir tiptir. Dünyada kendisine en çok güvenen Kenan'a olduğu gibi durum gerektirdiğinde herkese de ihanet edebilir.

b. Unutursam Fısılda (2014)



Yapımcı:	TAFF Pictures
Yazan-Yöneten:	Çağan Irmak
Oyuncular:	Hümeysa, Işıl Yücesoy, Farah Zeynep Abdullah, Mehmet Günsür, Kerem Bürsin.
Müzik:	Kenan Doğulu
Görüntü yönetmeni:	Gökhan Tiryaki
Tür:	Melodram
Renk:	Renkli
Süre:	118 dakika

Konu: Hanife ve Hatice, küçük bir Ege kasabasında gelenekler ve yaşamın rutini içerisinde yaşayan birbirinin zıttı karakterdeki iki kardeştir. Kasabaya gelen kaymakamın müzisyen oğlu Tarık'a ikisi de âşık olur ama Tarık'ın tercihi deli gibi şarkı söylemeyi seven Hatice'den yanadır ve onunla birlikte yıldız olma hayaliyle kaçıp İstanbul'a giderler. Aradan yıllar geçmiş; ünlü bir şarkıcı olan Hatice, dolandırılıp bütün parasını kaybetmiş; yakalandığı Alzheimer hastalığı nedeniyle ablasının yanına dönmek zorunda kalmıştır. Artık iki kardeş için, yaşanan ve yaşanmayan her şeyin muhasebesini yapma zamanıdır.

Kötü karakter:

Hanife (Işıl Yücesoy): Geleneksel bir Ege kasabasında yaşayan sıradan bir ailenin iki kızından büyük olanıdır. Filmin başında sinirli, saldırgan, ağız bozuk, dediğim dedik, acımasız ve sert bir kadın olarak tanıtılır. Kasabadaki neredeyse herkesle kavga eder, onlara bağırıp, çağırır. Evine gelen insanları kapıdan kovar. Geleneksel değerlere bağlı, etraf ne der kaygısıyla sürekli kaygı içinde yaşayan tutucu bir insandır. Kırk yıl sonra dönen kız kardeşini itip kakar; evden kovar. Kız kardeşinin

kıyafetini beğenmediğinden onu “kerane karılarına” benzetir, köpek diye hakaret eder. Yüreğinin yumuşaması korkusuyla içten içe kendi kendini kışkırtıp, öfkesini, nefretini canlı tutar ama yine de kimseye gerçek anlamda zarar vermez.

Zaten film ilerleyip, geriye dönüşlerle geçmişe gidildiğinde Hanife’nin aslında ciddi bir değişim geçirdiğini anlarız. Yine ailenin uyumlu ve akli başında çocuğu olarak tutucu, içe kapanık, çekingen bir karakterdir ama kız kardeşiyle arası çok iyidir ve eski kafalı babasına karşı onu sürekli koruyup, kollayan sevecen bir abladır.

Hanife’nin içinde çok güçlü arzu ve istekler vardır. Kız kardeşiyle birlikte magazin dergileri okur; yıldızların hayatına özenir ve gizliden gizliye şiirler yazar. Öte yandan hayata karşı korkak, pasif bir karakterdir. Kendi arzu ve isteklerini, bir “erkek gibi” özgürce davranan, korkusuz, maceraperest kız kardeşine yansıtır. Onun özgürlüğü, çılgınlıkları, yaptığı taklitlerle bu arzularını güvenli şekilde tatmin etme yolunu tercih eder. Zaten bütün nefreti ve öfkesi de kız kardeşinin bütün bu özgürlüğünü de alıp, kaymakamın müzisyen oğlu Tarık’la kaçmasından kaynaklanır.

Hanife de Tarık’a görür görmez âşık olmuştur ama Tarık’ın gönlü kardeşi Hatice’dedir. Üstelik Hatice, sadece âşık olduğu Tarık’la kaçmamış, giderken Hanife’nin şiir defterini ve annesinin altın bileziklerini de çalmıştır. Aslında iki kardeş de yaşama karşı çok güçlü arzularla doludur ama Hatice bunlara kavuşabilmek için gerekenleri yapmaya, ödemesi gereken bedelleri ödemeye razı bir eylem insanıdır. Hanife ise bunları çok güçlü bir şekilde bastırmayı tercih eder.

Bastırması o kadar güçlüdür ki, nefretini, insanların arzu ve isteklerine ulaşmasını engelleyen, babası ve diğer dar görüşlü küçük kasaba halkına ve tutuculuklarına değil, bunlara meydan okumayı tercih eden kardeşine yönlendirir. Kardeşinin hem şiirlerini, hem sevdiği adamı, hem de anne babasına bakmak ona kaldığı için hayatını çaldığını düşünür. Ancak filmin bir yüzleşme anında kardeşi Hatice’nin (Ayperi) bütün bunların kendisinin seçimi olduğunu, bunlara kendi gidişinin değil, Hanife’nin seçimlerinin neden olduğunu haykırması Hanife’nin ruhsal dünyasında yeniden bir kırılma yaşanmasına yol açar. O Cowden’ın “baskıcı annesi”dir ama dönüşme imkânını da içinde yaşatacak kadar güçlüdür.

Yavaş yavaş gerçeklerle yüzleşen Hanife, kaybedilen yılları, kardeşiyle yaşamadığı bütün o kaybedilmiş paylaşımları, ömrünün şu son demlerinde kardeşiyle ve hayatla barışarak yaşamaya, korkularından özgürleşmeye yelken açar.

c. Hıçkırık ve Unutursam Fısılda Filmlerinin Kötü Karakterlerinin Karşılaştırılması

Hıçkırık filmindeki üvey anne, neden kötü olduğunu bilmediğimiz bir karikatürdür. Tek bildiğimiz, onun, kendi istek ve arzularından başka bir şeyi umursamayan bir zorba olduğudur. Hatta karakter değil de, kötülüğü temsil etmesi ve bu sayede çocuğun masumluğunu ve onu yanına alan insanların iyiliğini anlamamız için konulmuş bir üvey anne tiplmesidir.

Öteki taraftan Hanife (ve hatta amaçlarına ulaşma yolunda çevresindekilere bir ölçüde zarar gelmesini de göze alan, hırsızlık yapan Hatice de) çelişkileri, yaşama arzuları, sevgileri ve korkularıyla zengin karakterlerdir. Hanife klasik “baskıcı anne” özellikleriyle sevgi doludur ama yanlış yapıldığını düşündüğünde de bir o kadar acımasız ve serttir. Karakter olarak zenginliği, yeri geldiğinde kendi yanlışlarından ders alıp, yeni bir yolda hayatına devam edebilecek kadar güçlü olmasındadır.

Genel olarak iki filmde de çevre baskısı, yoldan çıkaran arkadaşlar, alkol ve paranın kötülüğü alttan alta verilir. Bunlarla simgelenen kişiler de oldukça iki boyutlu olarak çizilirler. Tarık'ın işsiz güçsüz denem arkadaşları, Hıçkırık'ta Kenan'ı baştan çıkartmaya çalışan pavyondaki kadın, Hatice'lerin şarkılarını dinletmesini engelleyen müzik sektörünün gedikli adam gibi şablon kötülerdir.

Melodramın içerik ve izleyici açısından kadınlarla ilişkilendirilmesine uygun olarak bu iki filmde de olaylar, kadınlar üzerinden ve onların yaptığı seçimlerle gelişmektedir. Hıçkırık'ta hiçbir zorlama olmadığı halde doktorla evlenme kararını veren Nalan'ın kendisidir. Unutursam Fısılda'da ise hiç güçlü erkek karakter yoktur. Her iki baba da olabilecek engelleyemezler. Sert ve otoriter gözükse Hatice ve Hanife'nin babası, kızının gidişyle baş edemediği için felç geçirip ölür. Dominant ve hatta kötü bir müstakbel kaynana olarak çizilen Tarık'ın annesidir. Hıçkırık'taki üvey baba da, yeni evlendiği kadının baskın konumu karşısında tamamen pasif bir kabulleniş içine girer. Unutursam Fısılda'da müzisyen Tarık, piyasa koşulları ve piyasaya egemen kötü adamlar nedeniyle alkol batağına saplanıp, bir trafik kazasıyla kendi ölümünü getirir.

Ancak ilk film bu karakter özelliklerini karikatür düzeyinde verirken ikincisinde özü benzese de daha zengin bir karakter kurulumu görülür. Dolayısıyla önemli benzerliklere karşın iki film arasında karakterler açısından bir dönüşüm ve zenginleşme olduğu görülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, popüler Türk sinemasının kötü karakterleri incelenmeye ve varsayıldığı gibi zamanla kötü karakterlerde ve kötülüğe yaklaşımda bir dönüşümün olup olmadığı görülmeye çalışıldı. Başlangıçta, popüler veya ticari denen sinemanın ve popüler kültürün, günlük hayatta çok doğal bir şekilde kullanılmasından hareketle bunların evrensel, sınırları, tanımları ve özellikleri belli kavramlar olduğu düşünülse de çalışma içerisinde bunların aksi olduğu görüldü. Daha en baştan, kültür kavramının tanımlanmasında ve özelliklerinin belirlenmesinde büyük güçlükler yaşandığı görüldüğünden, zorunlu olarak kültür, popüler kültür ve diğer kültür çeşitlerinin ne olduklarına, özelliklerine, benzerliklerine ve birbirlerinden farklarına eleştirel bir yaklaşımla bakıldı. Sonuçta, bu kavramların ne kadar evrensel hakikatler olarak ifade edilseler de belli ideolojik yaklaşımlarla ve iktidar olgusuyla iç içe yapılandırıldıkları ve birer inşa oldukları açığa çıkarıldı. Ayrıca popüler kültür, kitle kültürü, halk kültürü gibi kavramların, ölçüt ve tanımlamaların belirsizliği nedeniyle hâlâ birbiri yerine kullanıldıkları ve ayırımın oldukça güç olduğu belirlendi.

Popüler kültürün, kitle kültürüne yaklaştıkça egemenler menfaatine, çoğu zaman tutucu ya da mevcut durumu yeniden üretici, sömürücü ve baskın bir karakteri olduğu iddiası, incelememiz boyunca elde edilen verilerle sürekli desteklendi. Ama estetik ve genel anlamda niteliksel ayrımların keyfiliği ve yüksek geçişliliği, popüler olanın acımasızca aşağılanması, tutulan konumlarla da irtibatlı olduğunu, ayrıca insanları uyarıp, bilinçlendirmek yerine ters tepkiler doğurduğunu gösterdi.

Sadece kuramsal olarak değil, gündelik hayattan, müziğe, televizyondan mizaha, öne çıkan tüm alanlarıyla Türk popüler kültürü, genel hatları ve tarihsel gelişimi içinde ortaya koymaya çalışıldı. Farklı popüler kültür yaklaşımları ışığında, tarafsız gözle bakmaya çalışılsa da, özellikle 1980'lerden sonra giderek artan hegemonik bir kültür ortamı net olarak açığa çıktı. Ancak popüler kültür, medya ile sınırlamak yerine, kente ve gündelik hayata dair bir olgu olarak alındığında, burada açık bir imkân olduğunun sezilmemesi de mümkün değildi. Dolayısıyla, yaşam tarzlarında değişim ve dönüşüm arzu ediliyorsa, bunun için gücü ve etkisiyle en muhtemel alanın ve en önemli aracın da yine aynı popüler kültür olduğu sonucuna ulaşıldı.

Çalışma, Türk popüler kültürünün önemli bir parçası olan popüler Türk sinemasının, genel olarak popüler kültürün öne sürülen olumsuz özelliklerini taşıdığını gösterdi.

Filmler çoğunlukla, eğlencelik veya duygusal ağırlıklı; yaygın düşünce, inanç ve değerleri, döneminin görsel ve sözel klişelerini yeniden üreten; siyasi tavrı ve tarafı yok gibi gözükerek liberal bakış taşıyan yapıdalardı. Çatışma yerine uyumu öne çıkararak sisteme meşruiyet veriyor; tüketim kültürüyle iç içe duruyor; düşünme, sorgulama imkânı vermeyen hızlı bir ritmi, benzer formülleri, standartlaşmış, kolay anlaşılır bir dili izleyiciye sunuyordu. En yeni alet ve teknikleri, pahalı oyuncular, reklam ve pazarlama tekniklerini kullanan, çoğu büyük bütçelere sahip filmlerdi. Ayrıca köyü, kenti, alt kültürleri ve yüksek kültürü kullanması ya da sömürmesiyle parçalı ve melezdiler. Popüler filmlerin güzel, yakışıklı, iyi kahramanlarıyla kolayca özdeşleşilebiliyor ve hâlâ neredeyse hep onlar kazanıyordu. Bu filmler, imajlarla kendi ikonlarını inşa ediyor, hayranlık kültürü ile çağdaş kutsallar yaratıyordu ama hız ve geçicilikleriyle çoğu da kısa ömürlü oluyordu.

Ancak popüler kültürün çelişik doğasına uygun olarak, bu özelliklerin bir kısmına sahip olmayan, hatta az da olsa muhalif söyleme sahip popüler filmler de vardı. Ayrıca bu özelliklerin çoğu “sanat sineması” için de geçerli olduğundan, sanat olan-olmayan ayrımı yapmanın sanıldığı kadar kolay olmadığı görüldü. Bu nedenle de, incelemede, popüler bir sinemanın varlığı, estetik ve düşünsel olarak belirlemeye çalışılmak yerine, niceliksel olarak çok izlenen ve sevilen filmler üzerinden kötü karakterlerin incelenmesi yoluna gidildi.

Çalışma kapsamında izlenen filmler aracılığıyla, Deleuze’un ideolojik, etik veya politik anlayışlarla oluşturulduğunu ve kesin zıtlıklar içinde izleyiciye sunulduğunu söylediği iyi ve kötü temsillerinde eskiye oranla bir değişimin olup olmadığı da belirlenmeye çalışıldı. İlk incelemede hem örnekleme alınan filmlerde hem de genel yapıyı görmek amaçlı izlenen diğer filmlerde, kötü karakterlerde oldukça şabloncu bir yaklaşımın ve keskin iyi-kötü zıtlıklarının yakın döneme kadar sürdüğü görüldü.

Örneğin klasik Yeşilçam filmlerinde de yakın dönemli filmlerde de, türlerinden bağımsız olarak iyi ve kötü karakterin kim olduğu ilk dakikalarda ve kolayca belirlenebildi. Çok az sayıda karakter dışında bu konumlarında film boyunca bir değişiklik de görülmedi. Ayrıca çok sayıda eski ve yeni popüler Türk filmi izleyerek bunlardaki kötü karakterlere dair genel bir sınıflandırma yapıldığında, bunların eski ve yeni filmlerde benzer kişilik özellikleri gösterdikleri ortaya çıktı. Kahramanlar yine en yakışıklı veya en güzel olduğu düşünülen, seyircinin ilgi gösterdiği oyunculardı ve etik olarak üst konumdaki iyi karakterler olarak sunuluyorlardı. Aynı şekilde kötü

karakterlerin de çoğunlukla belli bir tipolojiye uygun olarak seçildikleri, klasik anlatı sinemasının yerleşik ikonografisinden yararlandıkları açıkça görülüyordu.

Hatta çalışmamızın örnekleminde yer almamakla birlikte, kötülerin sınıflandırılması amacıyla izlenen, özellikle Kurtlar Vadisi serisi ve Fetih 1453 gibi, kısmen çizgi roman uyarlamalarından gelme süper kahraman filmlerinin şablonunu kullanan popüler aksiyon filmleri, toplumsal ötekileştirmeleri hâlâ kullanıyor ve yeniden üretiyordu. Bu filmlerde, keskin şekilde konulmuş iyi-kötü zıtlıkları da, şablon ve her yaptığıyla kötü karakterler de yaşamaya devam ediyordu.

Tez kapsamında izlenen filmler üzerinden bu çalışmaya özgün olarak yapılan popüler Türk sinemasının kötü karakterlerine dair sınıflandırmada da bu benzerlikler net şekilde açığa çıkmıştır. Ayrıca yapılan sınıflandırmanın bu konuda yapılacak başka çalışmalara da örnek oluşturacağı düşünülmektedir.

İncelenen Turist Ömer ve Recep İvedik filmlerinin ana karakterleri de, Cingöz Recai ve Av Mevsimi'nin *iyi* dedektifleri de birbirine oldukça benzemektedirler. Üstelik bazı çalışmalarda Recep İvedik'te şiddet dozunun yüksek olduğu öne sürülse de, *Turist Ömer* filminde, hızını alamayan Turist Ömer'in, arkadaşının gelini Bedia'ya yumruk atması gibi kadına şiddetin komedi unsuru olarak kullanılmasına, ne Recep İvedik'te ne de incelenen diğer güncel filmlerde rastlanılmamıştır. Ayrıca Av Mevsimi'nde kötü karakterin klasik bir şablon olarak zorba muktedir olmasının; Unutursam Fısılda'da ise kötü kaynana, kötü arkadaşlar ve müzik piyasası kötüleri gibi şablonların, pek de değişime işaret etmediği belirlendi.

Bunların yanı sıra klasik Yeşilçam filmlerinde bol miktarda toplu tecavüzlerle, kahramanın onlarca, hatta bazen yüzlerce insanı öldürmesiyle, işkenceyle, vahşi ölümlerle karşılaşıldı. Kadına, çocuklara, ötekileştirilen her türden etnik, cinsel veya sınıfsal kesime yönelik sözlü ve fiziksel şiddet uygulandığı görüldü. Dolayısıyla bu konuda daha ayrıntılı bir incelemeye ihtiyaç olsa da, izlenen filmler üzerinden genel itibarla kötülüklerin ve şiddetin arttığına yönelik bir sonuca ulaşılmadı. Ancak, şiddetin ve kötülüğün artmasından ziyade bunların estetize edildiği, kimi zaman da siyaseten doğruculukla daha üstü örtülü bir hal aldığı fark edildi. Yakın dönemli filmlerde özellikle kadının, alt kültürlerin, etnik olarak ötekileştirilenlerin verili olarak kötü gösterilmesinden ziyade bir gerekçelendirme, haklılaştırma çabası dikkat çekiciydi. Bunun, küreselleşme ve bir ölçüde eğitimle gerçekleşen bir ilerleme

olduğu düşünülebilir. Çünkü popüler sinema, izleyici zevklerini, beğenilerini, eğilimlerini tahmin etmek ve karşılamak hedefindedir. Dolayısıyla izleyicinin bu yönde bir değişimi ve talebi olduğu da öne sürülebilir.

Sonuç olarak değişim ve dönüşümün kötülerin artık başka insanlar olmalarında değil, onların yaşayan birer karakter olmalarını sağlayabilmek amacıyla daha ayrıntılı olarak temsil edilmelerinden gelen bir farklılıkta olduğu söylenebilir. Çünkü eski filmlerde de bolca kötülük ve şiddet olsa da artık kötülüklerin gerekçelendirildiği, kötülerin birer tip olmaktan çıkıp, karakter oldukları, aksi takdirde temsilin gerçekçilikten uzak algılandığı görülüyor.

Aslında herkesin içinde iyilik ve kötülük potansiyeli taşıyor olduğu gerçeği düşünüldüğünde, bu değişimin kötülüğü yüceltmekten çok, daha önce sıkı sansürle yapay bir şekilde steril hale getirilmeye çalışılan filmlerin normalleşmesi, hayatla daha çok örtüşmesi anlamına geldiği düşünülebilir. Ayrıca gündelik hayatın giderek hızlanıp, karmaşılaşmasına paralel olarak insanların iç çelişkileri kadar kötülük çeşitleri, araçları ve imkânları da artmaktadır. Fakat kimi popüler filmlerdeki karakterlerin, kötülükle yüzleşmenin ötesine geçip bunu doğal bir olgu olarak kabul ettikleri, umarsızca doğru diye sundukları, umursamadıkları da görülmüştür. Bu ise, iyi ve kötü konumları arasında olduğu söylenen etik bir belirsizliğin toplumda giderek doğallaştırıldığına işaret etmektedir.

Popüler sinema ve sanat sineması ayrımı ne kadar anlamlı olmasa da, en azından nicel olarak büyük kitlelerle buluşma şansını yakalayan ya da onlarca sevilip tutulan filmler, toplumun bilinç dünyasını yansıttığı kadar ona şekil de vermektedir. Bu nedenle onları aşağılamak değil, güçlü bir şekilde onlardan yararlanmak, hatta belki de onları yönlendirme amaçlı kullanmaktansa, bu şekilde kullanılmasının önüne geçip, onu özgürleştirmek gerekir. Böylece popüler olgusu da, kökenindeki gerçek anlamı, bir halk kültürü olma anlamını somut bir şekilde kazanacaktır.

Öte yandan kötülük ve kötünün, mevcut düzene alternatif bir yaşam yolu sunma imkânının umarsızca “kötüye kullanıldığı” da görülmektedir. Çünkü amaç, kötülüğü yüceltmek, toplumda bunların olduğu gerçeğiyle bunları doğallaştırmak değil, bunlarla yüzleşme imkânı sağlanması ve mümkünse aşılmasıdır. Unutulmamalıdır ki, sanatta kötülüğün ve kötünün eğer bir amacı varsa bu, kendinde bir kötülük ya da eğlence değil; bizi sarsmak, mevcudun ve alternatiflerin *farkına vardırmasıdır*.

KAYNAKÇA

BASILI KAYNAKLAR

- ABİSEL, N. : 1995 **Popüler Sinema ve Türler**, 3.Baskı, İstanbul, Alan Yayıncılık.
- ABİSEL, N. : 2005 **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix.
- ADANIR, O. : 1994 **Sinemada Anlam ve Anlatım**, 2.Basım, Ankara, Kitle Yayınları.
- ADORNO, T. W. : 1999 “Boyun Eğme”, Çev.: Kaya Şahin, **Defter Dergi**, sayı: 37, İstanbul, Metis Yayınları, s. 135-140.
- ADORNO, T. W. : 2000 **Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar**, Çev.: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, 2.Baskı, İstanbul, Metis Yayınları.
- ADORNO, T. W. : 2003 “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Çev.: Bülent O. Doğan, **Cogito Dergisi**, Sayı 36, s. 76-83.
- AGAMBEN, G.: 2001 **Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat**, Çev.: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- AGAMBEN, G.: 2012 **Gelmekte Olan Ortaklık**, Çev.: Betül Parlak, İstanbul, Monokl Yayınları.
- AKARSU, B.: 1984 **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Savaş Yayınlar
- AKAY, A. : 2002 **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Ankara, Bağlam Yayınları.
- AKÇURA, G.: T.Y. “Muhsin Ertuğrul Sineması”, **Antrakt Sinema Dergisi Özel Eki**.
- ALATLI, A. (Der.): 2011a **Batı'ya Yön Veren Metinler 1: Kökler/ Orta Çağlar (∞-1350)**, Cilt 1, İstanbul, İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı
- ALATLI, A. (Der.): 2011b **Batı'ya Yön Veren Metinler: Moderniteye Doğru Kaotik Modern Dünya (1800-1970)**, Cilt 4, İstanbul, İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı.
- ALBERT, M.: 2008 **Çağımızın Bilimleri**, Çev.: Ender Abadoğlu, İstanbul, Bgst yayınları.
- ALTHUSSER. L.: 2006 **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları** Çev. Alp Tümerterkin, 2. Basım, İstanbul, İthaki Yayınları.
- ANDERSON, P. : 2002 **Postmodernitenin Kökenleri**, Çev.: Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları.
- ARISTOTELES: 1987 **Poetika**, Çev.: İ. Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi.

- ARSLAN, U. T. : 2009 “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”, **Kültür ve İletişim**, Sayı: 12(1), s. 9-38.
- ATALAY, S. : 2014 “Modern Toplumun Edebi Ürünü Polisiye Romanlar ve Polisiye Romanlarda Cinsiyetçilik”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt:7 Sayı:35 s.15-25
- BADIOU, A. : 2013 **Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Deneme**, 3.Baskı, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları.
- BAKHTIN, M.: 2001 **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev.: Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- BAKHTIN, M.: 2004 **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Çev.: Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları.
- BAKUNIN, M.: 1998 **Devlet ve Anarşi**, Çev.: Murat Uyurkulak, Ankara, Öteki Yayınevi.
- BAL, M.: 2007 “Rousseau Ve Şiddetin Kaynağı Olarak Eşitsizlik”, **Doğubatı Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Yıl:10, Sayı:43, s.87-98.
- BALİ, R. N.: 2002 **Tarz-ı Hayattan Life Style’a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar**, 2.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BARFIELD, T.: 1997 **The Dictionary of Anthropology**, Oxford, Blackwell.
- BARTHES, R.: 1990 **Çağdaş Söylenler**, Çev.: Tahsin Yücel, İstanbul, Hürriyet Vakfı.
- BARTHES, R.: 2006 **Yazının Sıfır Derecesi**, Çev.: Tahsin Yücel, 3.Baskı, İstanbul, Metis Yayınları.
- BAŞOL, Ö.: 2010 **Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri**, İstanbul, Pana Film.
- BATMAZ, V.: 2006 **Medya Popüler Kültürü Gizler**, İstanbul, Karakutu Yayınları.
- BAUDRILLARD, J.: 2005 **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev.: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.
- BAUDRILLARD, J.: 2008 **Tüketim Toplumu**, Çev.: H. Deliçaylı, F. Keskin, 3. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- BAUDRILLARD, J.: 2010 **Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev.: Işık Ergüden, 4.Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

- BAUDRILLARD, J.: 2011 **Simülakrlar ve Simülasyon**, 6. Baskı, Çev.: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- BAUMAN, Z.: 2012 **Sosyolojik Düşünmek**, Çev.: A. Yılmaz, 8.Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- BAUMEISTER, R. F.: 2012 "Human evil: The myth of pure evil and the true causes of violence", inside **The Social Psychology of Morality: Exploring The Causes of Good and Evil**, Mikulincer, M. & Shaver, P. R. (Ed), Washington, APA, pp. 367-380.
- BELGE, M.: 1983 "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 3. ve 4. Cilt, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 836-876.
- BENDA, J.: 2006 **Aydınların İhaneti**, Çev.: Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- BENJAMIN, W.: 2002 **Pasajlar**, Çev.: A. Cemal, 4.Baskı, İstanbul, YKY.
- BERGER, A. A.: 1993 **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Çev.: Murat Barkan vd., Eskişehir, Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.
- BIGSBY, C.W.E: 1999 "Popüler Kültür Politikaları", Çev.: Serdar Öztürk, **Popüler Kültür ve İktidar** içinde, Der.: Nazife Güngör, İstanbul, Vadi, s. 73-96.
- BİRKAN, T.: 2002 "Solun son sözü 'Kültürel Çalışmalar' mı?", **Toplum ve Bilim**, Sayı: 94- Güz, s. 6-15.
- BORATAV, K.: 2015 **Türkiye İktisat Tarihi 1908-2009**, 20.Baskı, İstanbul, İmge Kitabevi.
- BORDWELL, D.: 1985 **Narration in The Fiction Film**, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, D.& THOMPSON, K.: 2008 **Film Art: An Introduction**, 8th edition, New York, McGraw-Hill.
- BORDWELL, D.: 2010 "Sanat Sineması Anlatımı", **Sanat Sineması Üzerine** içinde, Der.: Ali Karadoğan, Ankara, DeKi Basım.
- BORGES, J. L.: 2010 **Alçaklığın Evrensel Tarihi**, Çev.: Celal Üster, 10. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BOURDIEU, P.: 1984 **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, London, Routledge.
- BOURDIEU, P., WACQUANT, L.: 2003 **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Çev.: Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim Yayınları.

- BOURDIEU, P.: 2003 **The Logic Of Practice**, Translated by Richard Nice, Cambridge, Polity Press.
- BOURDIEU, P.: 2006a **Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı**, 2. Baskı, Çev. N. K. Sevil, İstanbul, YKY.
- BOURDIEU, P.: 2006b **Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine**, Çev.: H. U. Tanrıöver, İstanbul, Hil Yayınları.
- BOYNUKARA, H.: 2005 “Tip ve Karakter”, **Hece Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı** (65-66-67), Ankara, s. 170-185.
- BRIZENDINE, L.: 2011 **Erkek Beyni**, Çev.: Gül Tonak, İstanbul, Say Yayınları.
- BURGER, J. M.: 2006 **Kişilik: Psikoloji Biliminin İnsan Doğasına Dair Söyledikleri**, Çev.: İ. D. E. Sarıoğlu, İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- BURKE, P.: 1996 **Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü**, Çev.: G. Aksan, İstanbul, İmge Yayınları.
- BUTLER, J.: 2014 **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Çev.: Başak Ertür, 4.Basım, İstanbul, Metis Yayınları.
- BÜKER, S.: 2010 **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul, Hayalbaz Kitap.
- BÜYÜK DİNLER ve MEZHEPLER ANSİKLOPEDİSİ:1964 İstanbul, Karaca Ofset.
- CAMUS, A.: 2010 **Sisifos Söyleni**, Çev.: Tahsin Yücel, 15.Baskı, İstanbul, Can Yayınları.
- CANETTI, E.: 2006 **Kitle ve İktidar**, Çev.: Gülşat Aygen, 3.Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- CANTEK, L.: 1998 “Alt-Kültür Popüler Direniş Yöntemleri”, **Birikim Dergisi**, Sayı: 105-106, s. 126-133.
- CANTEK, L.: 2000 “Türkiye’de Mısır Filmleri”, **Tarih ve Toplum**, Sayı: 204, s. 31-38.
- CEVİZCİ, A.: 2013 **Felsefe Tarihi**, 4.Baskı, İstanbul, Say Yayınları.
- CHATMAN, S.: 2009 **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çev.: Özgür Yaren, Ankara, De Ki Basım.
- CHION, M.: 1992 **Bir Senaryo Yazmak**, Çev.: Nedret Tanyolaç, 2. Baskı, İstanbul, AFA Yayınları.
- CONNEL, R.W.: 1998 **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, Çev.: Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

- COWDEN, T. D.: 2011 **Fallen Heroes: Sixteen Master Villain Archetypes**, Fey Cow Productions.
- CREHAN, K.: 2002 **Gramsci, Culture and Anthropology**, California, University of California Press.
- CURRAN, J.: 1997 "Medya ve Demokrasi: Yeniden Değer Biçme," **Medya Kültür Siyaset** içinde, Der.: Süleyman İrvan, Ankara, Ark Yayınevi, s.142-180.
- CÜCELOĞLU, D.: 2006 **İnsan ve Davranışı**, 15. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- ÇAPLI, B.: 2002 **Medya ve Etik**, İstanbul, İmge Yayınları.
- ÇAVDAR, T.: 1983 "Devralınan Sosyal Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 3. Cilt, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 828-835.
- ÇEĞİN, G., GÖKER, E.: 2012 "Tözlere Elveda: İlişkisel Sosyolojinin Alâmeti Farikası", **Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar** içinde, Der.: G. Çeğin ve E. Göker, Ankara, NotaBene Yayınları.
- ÇEĞİN, G., ARLI, A.: 2004 "İdeoloji" Kavramının Aşınması ve Pierre Bourdieu'nün Kuramsal Seçenekleri, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Ankara, Yıl:7, Sayı:28, s.163-180
- ÇETİNDÖĞAN, M. Ö.: 2012 "Rol Yaratmada Uzamın İşlevi", **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E**, Kasım 2012 Özel Sayı, s. 107-122.
- ÇOLAK, M.: 2011 "Georg Lukacs'ı Yeniden Düşünmek", **FLSF Dergisi**, Sayı:12, s. 91-124.
- ÇOTUKSÖKEN, B.: 2003 "Felsefe Açısından Etik: Tanımlar-Sınırlar", **Türkiye Mühendislik Haberleri**, Sayı:423/1, s.12-16.
- DAĞTAŞ, E.: 2009 "Türkiye'de Tektipleşen Medya Ortamı: Magazin Rüzgârları Eşliğinde Magazinleşen Haberler", **Medya ve Popüler Kültür** içinde, Ed.: E. Karakoç, Konya, Literatürk Yayınları, sf. 155-188.
- DALECKI, M., PRICE, J.: 1994 "Dimensions of Pornography", **Sociological Spectrum**, Volume:14, Issue: 3, p. 205-219.
- DAVIS, F.: 1997 **Moda, Kültür ve Kimlik**, Çev.: Özden Arıkan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- DE FLEUR, M.: 1984 Çağdaş Kitle İletişim Kuramları, Çev.: Aytaç Oksal Buldam, **YILLIK, A.Ü. Basın-Yayın Yüksekokulu VII-1982**, Ankara, s. 155-187.

- DELEUZE, G.: 1997 **Cinema 2: The Time-Image**, H. Tomlinson & R. Galeta (Translate), 5th print, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G.: 2014 **SİNEMA 1: Hareket-İmge**, Çev.: Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayıncılık.
- DEMİRERGİ, N., İŞCAN, C. ÖNGÖREN, M., YANIK, F.:1994 **Bu Ne Şiddet**, İstanbul, Kitle Yayınları.
- DEVELİOĞLU, F.: 1998 **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, 15. Baskı, Ankara, Aydın Kitabevi.
- DİLMENER, N.: 2014 **Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi**, 4.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.
- DÖKMEN, Ü.: 2005 **İletişim Çatışmaları ve Empati**, 31. Basım, İstanbul, Sistem Yayıncılık.
- DURSUN, Ç.: 1998 “İdeoloji Yaklaşımları Çerçevesinde Dil, Söylem ve Siyaset”, **Teori ve Politika**, Ankara, Sayı:12, s.167-182.
- EAGLETON, T.: 1996 **İdeoloji**, Çev.: M. Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- EAGLETON, T.: 2004 **Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev.: Esen Tarım, 3.Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- EAGLETON, T.: 2005 **Kültür Yorumları**, Çev.: Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- EAGLETON, T.: 2012 **Edebiyat Olayı**, Çev.: Başak Yüce, İstanbul, Sel Yayınları.
- ECO, U.: 1981 **The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts**, Bloomington, Indiana University Press.
- EGRI, L.: 1995 **The Art of Creative Writing**, New York, Citadel Press.
- EGRI, L.: 2004 **The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives**, New York, Touchstone.
- ERDOĞAN, İ., ALEMDAR, K.: 2005 **Popüler Kültür ve İletişim**, 2. Baskı, Ankara, Erk Yayınları.
- ERDOĞAN, İ., ALEMDAR, K.: 2010 **Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi**, 3.Baskı, Ankara, Erk Yayınları.

- ESEN, Ş.: 2000 **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, 2.Bası, İstanbul, Beta Yayınları.
- FAURE, E.: 1993 "The Art of Cineplastics", inside **French Film Theory and Criticism: Volume 1: 1907-1929**, R. Abel, (Ed.), Princeton University Press.
- FISKE, J.: 1990 **Understanding Popular Culture**, 2nd Edition, London, New York, Routledge.
- FISKE, J.: 1999 **Popüler Kültürü Anlamak**, Çev.: Süleyman İrvan, Ankara, Ark-Bilim-Sanat.
- FİLİZOK, R.: 1991 **Ziya Gökalp'ın Edebî Eserlerinde Halk Edebiyatı Tesiri Üzerine Bir Araştırma**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- FİŞEK, K.: 1985 "İyi Polisiye İyi Edebiyattır", **Milliyet Sanat**, Sayı:115, s. 3-8.
- FOUCAULT, M.: 2002 **Toplumu Savunmak Gerekir**, Çev.: Şehsuvar Aktaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- FOUCAULT, M.: 2005 **Entelektüelin Siyasi İşlevi: Seçme Yazılar 1**, 2. Baskı, Çev.: I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- FREUD, S.: 1998 **Ruh Çözümlemesine Giriş Konferansları**, Çev.: A. ve E. Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi.
- FREUD, A.: 2000 **Çocuklukta Normallik ve Patoloji**, Çev.: A. N. Babaoğlu, İstanbul, Metis Yayınları.
- FROMM, E.: 1990 **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çev.: Y. Salman-N. İçten, 5.Basım, İstanbul: Payel Yayınevi.
- FUKUYAMA, F.: 2000 **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, 2.Baskı, İstanbul, Gün Yayınları.
- GABBARD, G. O., GABBARD, K.: 2001 **Psikiyatri ve Sinema**, Çev.: Y. Eradam, H. Satılmışoğlu, İstanbul, Okuyan Us Yayınları.
- GANS, H. J.: 2007 **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, 2.Baskı, Çev. E. O. İncirlioğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- GEZER, H.: 2006 **Türk Edebiyatında Polisiye Roman Ve Ahmet Ümit'in Polisiye Roman Kurguları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta, S.D.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GOETHE, J. W.: 2001 **Faust**, Çev.:İ.Z. Eyuboğlu, İstanbul, Sosyal Yayınlar
- GOMBRICH, E. H.: 2007 **Sanatın Öyküsü**, Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran, 5. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi.

- GOULDNER, A. W.: 1993 **Entelektüelin Geleceği**, Çev.: N. Tunalı, A. Özden, İstanbul, Eti Kitapları.
- GÖKALP, Z.: 1968 **Türkçülüğün Esasları**, 7.Baskı, İstanbul, Varlık Yayınları.
- GÖKALP, Z.: 2013 **Hars ve Medeniyet**, İstanbul, Bilge Oğuz Yayınları.
- GÖKMEN, M.: 1989 **Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**, İstanbul, Denetim Ajans.
- GÖLE, N.: 2014 **Modern Mahrem**, 12. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları.
- GRAMSCI, A.: 1986 **Hapishane Defterleri: Tarih, Politika, Felsefe ve Kültür Sorunları Üzerine Seçme Metinler**, Çev.: Kenan Somer, İstanbul, Onur Yayınları.
- GRUEN, A.: 2003 **Normalliğin Deliliği, Hastalık Olarak Gerçekçilik: İnsandaki Yıkıcılık Üzerine Bir Kuram**, Çev.: İlknur İgan, İstanbul, Çitlembik Yayınları.
- GÜNGÖR, E.: 1980 **Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik**, Ankara, Töre Devlet Yayınevi.
- GÜVENÇ, B.: 1991 **İnsan ve Kültür**, 5.Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- HALL, S.: 2002 "İdeoloji ve İletişim Kuramı", Çev.: A. Gürata, **Medya, Kültür, Siyaset** içinde, Süleyman İrvan (Der.), Ankara, Alp Yayınevi, s.101-127.
- HARVEY, D.: 2010 **Postmodernliğin Durumu**, Çev.: Sungur Savran, 5.Basım, İstanbul, Metis Yayınları.
- HAUSER, A.: 1995 **Sanatın Toplumsal Tarihi, Cilt 2**, Çev.: Yıldız Gölönü. 2. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- HAVILAND, W. A., PRINS H.E.L., WALRATH, D., MCBRIDE, B.: 2008 **Kültürel Antropoloji**, Çev. İnan D. Erguvan Sarıoğlu, İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- HIGHMORE, B.: 2002 **Everyday Life&Cultural Theory: An Introduction**, London&N.Y., Routledge.
- HINDS JR., H. E.: 2012 "Popülarite: Popüler Kültürün Olmazsa Olmazları", Çev.: Dilek Tüfekçi Can, **Millî Folklor**, Yıl: 24, Sayı: 95, s. 356-366.
- HOBBS, T.: 2007 **Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti**, Çev.: Semih Lim, 6.Baskı, İstanbul, YKY.
- HOBBSAWM, E., RANGER, T. (Der.): 2006 **Geleneğin İcadı**, Çev.: Mehmet M. Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı.

- HORKHEIMER, M.,
ADORNO, T. W.: 1996 **Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar II**, Çev. Oğuz Özügöl, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- HORN, P.: 2009 "Mass Culture, Popular Culture and Cultural Identity", **Culture, Civilization and Human Society Volume 1**, Eds.: Herbert Arlt, Donald G. Daviau, EOLSS, p. 186-207.
- HUIZINGA, J.: 2006 **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev.: M. Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- HUNTINGTON, S. P.: 2005 **Medeniyetler Çatışması**, 4.Baskı, İstanbul, Okuyan Us Yayınları.
- HUYSEN, A.: 1995 "Kadın Olarak Kitle Kültürü: Modernizmin 'Öteki'si", **Kadın ve Popüler Kültür**, içinde, Der. ve Çev.: S. İrvan ve M. Binark, Ankara, Ark Yayınevi.
- INDICK, W.: 2011 **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**, Çev.: Ertan Yılmaz, Yeliz Karaarslan, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- IRZİK, S.: 2001 "Önsöz", **Karnaval'dan Romana** içinde, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- İBNİ HALDUN:1977 **Mukaddime 1**, Çev.: Turan Dursun, Ankara, Onur Yayınları.
- İLAL, E.: 1991 **İletişim, Yıgınsal İletim Araçları ve Toplum: Kavramlar-Kurumlar-Kuramlar**, 2.Basım, İstanbul, Der Yayınları.
- İNCEOĞLU, Y.: 2009 **Metin Çözümlemeleri**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- İŞLER, E.,
TÜRKYILMAZ, Ü.:1997 "Geleneksel Roman'dan Çağdaş Roman'a 'Kişiler'in Anlatıdaki Konumu", **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı:3, s. 102-107.
- JACOBS, L.: 1987 "Deneyisel (Şiirsel) Filmin İşlevi ve Doğası Üstüne", **Ve Sinema Dergisi**, Sayı: 6, İstanbul, Hil yayın, s. 40-45.
- JAMESON, F.: 1994 "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği", **F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas: Postmodernizm** içinde, Çev.: Deniz Erksan, 2.Baskı, İstanbul, Kıyı Yayınları.
- JHALLY, S.: 2011 "Image-Based Culture: Advertising and Popular Culture", inside **Gender, Race and Class in Media: A Critical Reader**, 3rd Edition, G. Dines&J. M. Humez (Ed.), Thousand Oaks-CA, Sage, p.199-203.

- JUNG, C. G.: 2005 **Dört Arketip**, Çev.: Zehra A. Yılmaz, İstanbul, Metis Yayınları.
- KAHYAOĞLU, O.: 1994 “Türkiye’de Pop Müziğin Oluşumu ve Tüketim İdeolojisi (1960-1970)”, **Defter Dergisi**, Sayı:22, Sonbahar s. 57-71.
- KANTAR, D.: 2004 “Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi”, **Dil Dergisi**, Sayı: 123, s. 7-18.
- KAPLAN, Y.: 2004 “Bir Futbol Arkeolojisi Ve Felsefesi: Neo-Pagan Popüler Kültür Olarak Futbol”, **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**, Yıl: 5, Sayı: 57.
- KARASAR, N. : 1994 **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler ve Teknikler**, 5.Basım, Ankara, 3A Araştırma ve Eğitim Danışmanlık Ltd.
- KASAPOĞLU, A.: 2013 “Klasik Sosyoloji Kuramları Ders Notu: Sosyolojik Teorinin Özellikleri ve Tipleri- Don Martindale, 1981”, **Yurt ve Dünya Dergisi**, Sayı 6, s. 169-323.
- KATZ, J.: 2011 “Advertising and Construction of Violent White Masculinity: From BMWs to Bud Light”, **Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader**, 3rd Edition, G. Dines& J. M. Humez (ed.), Thousand Oaks- CA, Sage, pp.261-270.
- KAYALI, K.: 1994 **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, Ayyıldız Yayınları.
- KIREL, S.: 2011 “Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi”, içinde **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Ed.: Murat İri, İstanbul, Derin yayınları, s. 243-286.
- KIDDER, D.S,
OPPENHEIM, N.D.: 2012 **Entelektüelin Kutsal Kitabı**, Çev.: B. Asım Tüccar, 4.Baskı, İstanbul, Maya Kitap.
- KOVÁCS, A. B.: 2010 **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980**, Çev.: E. Yılmaz, Ankara, De Ki Basım.
- KÖSE, H.: 2008 “Lefebvre ve Modern Dünyada Gündelik Hayat”, **İletişim Dergisi**, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Güz 27, Ankara, s. 7-25.
- KROEBER, A.L.,
C. KLUCKHOHN: 1952 **Culture, A Critical Review of Concepts and Definitions**, Cambridge MA, Peabody Museum.
- KUSPIT, D.: 2005 **Sanatın Sonu**, Çev.: Y. Tezgiden, 2.baskı, İstanbul, Metis Yayınları.

- KÜNÜÇEN, H.
KÜNÜÇEN, Ş.: 2002 “Sinemanın Türkiye’ye Girişi ve İlk Yılları”, **Türkler** içinde Cilt: 15, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, s. 524-532.
- LEFEBVRE, H.: 1998 **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev.: Işın Gürbüz, İstanbul, Metis Yayınları.
- LEFEBVRE, H.: 2013 **Kentsel Devrim**, Çev.: Selim Sezer, İstanbul, Sel Yayınları.
- LE UTLEY, F.: 2005 “Folklorun Tanımı”, **Millî Folklor**, Yıl 17, Sayı 65, s. 130-136.
- LONGMAN: 1995 **Dictionary of Contemporary English**, 3rd Edition, Barcelona, Longman Group.
- LOTMAN, Y. M.: 2012 **Sinema Göstergebilimi**, Çev.: O. Özügöl, 3.Baskı, Ankara, Nirengi.
- LOWENTHAL, L.: 1961 **Literature, Popular Culture and Society**, New.Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- LUNGSTRUM, J. W. : 1999 “The Display Window: Designs and Desires of Weimar Consumerism”, **New German Critique**, No: 76, Special Issue, Winter 1999, p. 115-160.
- LUNN, E.: 1995 **Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme**, Çev: Y. Alogan, İstanbul, Alan Yayınları.
- LYE, J.: 2011 “Yapısalcılığın Bazı Öğeleri ve Edebiyat Teorisine Uygulanması”, Çev.: A. Çalışkan, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 4, Sayı: 17, s. 632-639.
- LYOTARD, J.: 1994 “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap”, **F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas: Postmodernizm** içinde, Çev.:D. Erksan, 2.Baskı, İstanbul, Kıyı Yayınları.
- MAIGRET, E.: 2011 **Medya ve İletişim Sosyolojisi**, Çev.: Halime Yücel, İstanbul, İletişim Yayınları.
- MARCUSE, H.: 1990 **Tek Boyutlu İnsan**, Çev.: Aziz Yardımlı, 2.Basım, İstanbul, İdea Yayınları.
- MARDİN, Ş.:1994 **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**, 3.Baskı, Der.: M. Türköne-T. Önder, İstanbul, İletişim Yayınları.
- MARDİN, Ş.: 2006 **Türkiye’de Toplum ve Siyaset: Makaleler 1**, 13.Baskı, , İstanbul, İletişim Yayınları.
- MARSHALL, G.: 2005 **Sosyoloji Sözlüğü**, 2.Baskı, Çev.: O. Akınhay, D. Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.

- MATTELART, A.,
MATTELART, M.: 2013 **İletişim Kuramları Tarihi**, Çev.: Merih Zıllıoğlu, 7. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.
- MCCORMACK, T.: 1993 "If pornography is the theory, is inequality the practice?", **Philosophy of the Social Sciences**, Volume: 23, Issue:39, p. 298-326.
- MCDONALD, D.: 1957 "A Theory of Mass Culture", **Mass Culture: The Popular Arts in America**, Ed.: B. Rosenberg and D. M. White, New York: Free Press, , p. 59-73.
- MCKEE, R.:1997 **Story**, New York, ReganBooks,.
- MCQUAIL, D.,
WINDAHL, S.: 1993 İletişim Modelleri, Çev. M. Küçük Kurt, Ankara, İmaj.
- MENGÜŞOĞLU, T.: 1958 **Felsefeye Giriş**, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- MERİÇ, C.: 1986 **Kültürden İrfana**, İstanbul, İnsan Yayınları.
- MERİÇ, C.: 2004 **Umrandan Uygarlığa**, 9.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.
- MERİÇ, M.: 1999 "75 yılda Müzik: Neler Dinledik Nelerle Coştuk", içinde **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları**, Ed.: O. Baydar ve D. Özkan, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.
- MESSADIE, G.: 1999 **Şeytanın Genel Tarihi**, Çev.: Işık Ergüden, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- MILLER, W.: 1993 **Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı**, Çev.: Y. Büyükerşen, Y. Demir, N. Esen, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- MONACO, J.: 2001 **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık.
- MORLEY, D.,
BRUNSDON, C.: 1999 **The Nationwide Television Studies**, London and New York, Routledge.
- MUTLU, E.: 1999 **Televizyon ve Toplum**, Ankara, TRT Yayınları.
- MUTLU, E.: 2012 "Popüler Kültürü Eleştirmek", **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Yıl: 4 Sayı: 15, Mayıs-Haziran-Temmuz, 4.Baskı, s. 11-44.
- NEALE, S.: 2010 "Kurum Olarak Sanat Sineması", Çev.: Özgür Yaren, içinde **Sanat Sineması Üzerine: Tartışmalar ve Yaklaşımlar**, Der.: Ali Karadoğan, Ankara, DeKi Basım.

- NIETZSCHE, F.: 1987 **Deccal:Hristiyanlığa Lânet**, Çev.: Oruç Aruoba, 2.Baskı, İstanbul, Hil Yayınları.
- NIETZSCHE, F.: 2000 **Ahlakın Soykütüğü Üstüne**, Çev.: Ahmet İnam, 3.Baskı, Ankara, Gündoğan Yayınları.
- NIETZSCHE, F.: 2001 **İyinin ve Kötünün Ötesinde**, Çev.: Ahmet İnam, 2. Baskı, İstanbul, Yorum Yayınları.
- NUTKU, Ö.: 1998 **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- OKTAY, A.: 1993 **Türkiye’de Popüler Kültür**, İstanbul, YKY.
- ONARAN, Â. Ş.: 1994 **Türk Sineması, 1. Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları.
- OSKAY, Ü.: 1980 “Popüler Kültür Açısından ‘İdeoloji’ Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, Cilt: XXXV, Sayı: 1-4, s.197-253.
- OSKAY, Ü.: 1983 “Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine”, **Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar** içinde, Der.: K. Alemdar ve R. Kaya, Ankara, Savaş Yayınları, s. 163-206.
- OSKAY, Ü.: 1984 “Kahraman Ve ‘Tragedya’ Açısından Lukacs, Brecht Ve Benjamin”, **Yazko Çeviri**, Sayı: 18, s. 93-101.
- OSKAY, Ü.: 1989 “Önsöz: Modern Toplumlarda Gündelik Hayatın Sistemle Bütünleşmemiz ve Birey Olamayışımız Açısından Önemi”, **Bruce Brown: Marks, Freud ve GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ: ‘Sürekli kültür Devrimine Doğru’** içinde, Çev.: Yavuz Alogan, 2.Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- OSKAY, Ü.: 2001 “Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken...”, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, içinde, 4. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 151-158.
- OWEN, M.T.: 2005 “Folklor Ve Popüler Kültür”, Çev.: Selcan Gürçayır, **Millî Folklor**, Yıl:17, Sayı: 65, s. 137-141.
- ÖZDEMİR, G.: 2013 “Romanın Varoluş Serüveni”, **Turkish Studies**, Volume 8/13, Fall, p.1281-1292.
- ÖZDEMİR, O., ÖZDEMİR P. G., M.T. KADAK, S. NASIROĞLU: 2012 Kişilik Gelişimi, **Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar**, Cilt:4, Sayı:4, s.566-589.
- ÖZDEN, Z.: 2004 **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, 2.Baskı, Ankara, İmge Yayınları.

- ÖZENSEL, E.: 2007 “Kültürün Popülerleşen Bir Alanı: Popüler Kültür”, **Kültür Sosyolojisi**, Ed.: Köksal Alver, Necmettin Doğan, Ankara, Hece Yayınları.
- ÖZGÜÇ, A.: 1994 **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, İstanbul, Antrakt Yayınları.
- ÖZGÜÇ, A.: 1995 **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, İstanbul, AFA Yayınları.
- ÖZLEM, D.: 2008 **Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi**, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- ÖZÖN, N.: 1985 **SİNEMA: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, İstanbul, Hil.
- ÖZÖN, N.: 1990 **100 Soruda Sinema Sanatı**, 3.Baskı, İstanbul, Gerçek Yayınları.
- ÖZÖN, N.: 1995 **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, 1. Cilt**, Ankara, Kitle Yayınları.
- ÖZÖN, N.: 2000 **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- ÖZTÜRK, S.: 2008 **Türkiye’de İletişim Düşüncesinin Kökenleri**, Ankara, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- PARLA, J.: 2004 “Sunuş: Yirminci Yüzyılda Edebiyat Eleştirisi ve Terry Eagleton”, **Terry Eagleton: Edebiyat Kuramı: Giriş** içinde, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- PAZARKAYA, Y.: 1999 “Sunuş”, **Faust-Bir Fragman** içinde, İstanbul, Cumhuriyet Yayınları.
- PECK, M. S.: 2003 **Kötülüğün Psikolojisi**, Çev.: Göker Talay, İstanbul, Pegasus Ajans.
- PERŞEMBE, E.: 2003 “Modernlik ve Postmodernlikte Din Problemi”, **Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:14-15, s. 159-181.
- POSTMAN, N.: 1994 **Televizyon Öldüren Eğlence**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- PROPP, V.: 2001 **Masalın Biçimbilimi: Olağanüstü Masalların Yapısı**, 2.baskı, Çev.: M. Rifat, S. Rifat, İstanbul, Om Yayınevi.
- RAKOW, L.: 1995 “Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki’nin Hakkını Teslim Etmek”, **Kadın ve Popüler Kültür** içinde, Der. ve Çev.: Süleyman İrvan ve Mutlu Binark, Ankara, Ark Yayınevi.

- RAYMOND, D.: 2001 "Popular Culture And Queer Representation: A Critical Perspective", **Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader**, 2nd Edition, G. Dines and J. M. Humez (Ed.), CA, Sage, p. 98-110.
- RICŒUR, P.: 2007 **Zaman ve Anlatı: 1. Zaman–Olayörgüsü–Üçlü Mimesis**, Çev.: M. Rifat-S. Rifat, İstanbul, YKY.
- RİFAT, M.: 2007 "Önsöz", **Zaman ve Anlatı** içinde, Paul Ricœur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- RİGEL, N.: 1991 **Elektronik Rönesans: Uydu Yayın ve Kablolu TV Teknolojisiyle İzlenen Körfez Savaşı**, İstanbul, Der Yayınları.
- ROLLIN, R. B.: 1975 "Against Evaluation: The Role of The Critic of Popular Culture", **The Journal of Popular Culture**, Volume IX, Issue 2, Fall, pp. 355–365.
- ROUSSEAU, J. J. : 2006 **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**, Çev.: Rasih Nuri İleri, 9.Baskı, İstanbul, Say Yayınları.
- RYAN, M.&KELLNER, D.:1997 **Politik Kamera**, Çev.: E. Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- SANDERS, B.: 2001 **Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme**, Çev.: K. Atakay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- SAVRAN, G.: 1999 "Postmodernizm: Yepyeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaklaştırılması mı?", **Defter Dergisi**, Sayı:38, s. 158-190.
- SAVAŞIR, İ.: 1988 "Modernizmin Eşiği", **Defter Dergisi**, Sayı. 5 Haziran-Eylül, s. 58-83.
- SCOTT, J. C.: 1995 **Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar**, Çev.: A. Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- SENCER, M.: 1989 **Toplumbilimlerinde Yöntem**, 3. Basım İstanbul, Beta Basım Yayım.
- SHERMER, M.: 2007 **İyilik ve Kötülüğün Bilimi**, Çev.: Sinem Gül, İstanbul, Varlık Yayınları.
- SHINER, L.: 2004 **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev.: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- SHUMWAY, D.: 1999 "Post Yapısalcılık ve Popüler Kültür", **Popüler Kültür ve İktidar**, içinde, Der.: Nazife Güngör, Ankara, Vadi Yayınları, s. 368-381.
- SIMMEL, G.: 2012 **Modern Kültürde Çatışma**, Çev.: T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, 8.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.

- SLATER, P.: 1998 **Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi, Marksist Bir Yaklaşım**, Çev:A. Özden, İstanbul, Kabalcı Yayınevi
- SOBCHACK, T.: 2012 "Genre Film: A Classical Experience", inside **Film Genre Reader IV. Edition**, Ed.: Barry K. Grant, p. 121-132.
- STOREY, J.: 2003 **Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization**, MA, Oxford, Blackwell Publishing.
- STOREY, J.: 2008 **Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction**, Fifth Ed., Harlow, Pearson-Longman.
- STEVENSON, N.: 2008 **Medya Kültürleri**, Çev.: G. Orhon, B. E. Aksoy, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- STRINATI, D.: 2004 **An Introduction to Theories of Popular Culture**, 2. Ed., London & New York, Routledge.
- SWINGEWOOD, A.: 1998 **Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi**, Çev.: O. Akınhay, 2. Baskı, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- SÜALP, Z. T. A.: 2011 "Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak", **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, içinde Der.: Murat İri, İstanbul, Derin Yayınları, s.103-126.
- ŞENEL, A.: 1984 **İrk ve İrkçilik Düşüncesi**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- ŞENTÜRK, Ü.: 2007 "Popüler Bir Kültür Örneği Olarak Futbol", **Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 31, No:1 Mayıs, s. 25-41.
- ŞENTÜRK, R.: 2008 "Film, Gerçeklik ve Bilinç", **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl:7, Sayı:13, Bahar, s.159-174.
- ŞEYH BEDREDDİN: 1990 **Varidât**, Çev.: Cengiz Ketene, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TAMER, Ü.: 1989 **Sinema Dedi ki**, İstanbul, Afa Yayınları.
- TARHAN, N.: 2010 **Toplum Psikolojisi: Sosyal Şizofreniden Toplumsal Empatiye**, İstanbul, Timaş Yayınları.
- TATAR, B.: 2009 Müzikte Anlam Sorunu, **İslâm Araştırmaları Dergisi**, Sayı 22 s. 59-70.
- TDK: 1998 **Türkçe Sözlük**, 9.Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu.
- TEKELİ, İ.: 1999 **Modernite Aşılırken Siyaset**, Ankara İmge Kitabevi
- TEXIER, J.: 1985 **Gramsci ve Felsefe**, Çev.: Kenan Somer, Ankara, Birey ve Toplum Yayınları.

- THOMPSON, K.&
BORDWELL, D.: 1994 **Film History: An introduction**, New York, McGraw-Hill.
- THOMPSON, E. P.: 2004 **İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu**, Çev.: U. Kocabaşoğlu, İstanbul, Birikim Yayınları.
- THOMSON, G.: 1998 **İnsanın Özü**, Çev. C. Üster, 5. Basım, İstanbul, Payel Yayınevi.
- TİMİSİ, N.: 1997 **Medyada Cinsiyetçilik**, Ankara, KSGM Yayını.
- TOFFLER, A.: 1981 **Üçüncü Dalga**, Çev.: Ali Seden, İstanbul, Altın Kitaplar.
- TRUFFAUT, F.: 1987 **Hitchcock**, Çev.: İ. Hızlı, İstanbul, Afa Yayınları.
- TREND, D.: 2008 **Medyada Şiddet Efsanesi**, Çev. Gül Bostancı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- TÜRKOĞLU, N.: 2004 **İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim: Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar**, İstanbul, Babil Yayıncılık.
- ULUÇ, G.: 2003 **Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı**, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- ÜNAL, Y.: 2002 "Epostan Dramaya", **Evrensel Kültür**, Sayı:126, Haziran, İstanbul, s.56-61.
- VARDAR, B.: 1988 **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, ABC Yayınları.
- VOLOSHINOV, V. N.: 1986 **Marxism and the Philosophy of Language**, USA, Harvard University Press.
- WACQUANT, L.: 2003 **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar'a Giriş**, Çev.: Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim Yayınları.
- WICKE, P.: 2006 **Mozart'tan Madonna'ya: Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi**, Çev.: Serpil Dalaman, 2.Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- WILLIAMS, R.: 1960 **Culture And Society: 1780-1950**, New York, Doubleday Anchor Books.
- WILLIAMS, R.: 1985 **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**, Revised Edition, New York, Oxford University Press,
- WOLFF, J.: 1998 "Küresel ve Özgöl: Çatışan Kültür Kuramlarının Uzlaştırılması", içinde **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, Der.: A. D. King, Çev.: G. Seçkin, Ü. H. Yolsal, Ankara, Bilim ve Sanat, s. 203-216.

- WOLLEN, P.: 1989 **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev.: Zafer Aracagök, İstanbul, Metis Yayınları.
- WOOD, E. M.: 1996 "Modernity, postmodernity, or capitalism?", **Monthly Review**, July/August Vol.48, No: 3, p. 21-39.
- WRIGHT, J. H.: 2012 "Genre Films and the Status Quo", inside **Film Genre Reader**, 4th Edit, B K. Grant (Ed.), p. 60-68.
- YAĞIZ, N.: 2009 **Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı: 1950-1975 Dönemi**, İstanbul, İşaret Yayınları.
- YALÇIN, Ö., ERDOĞAN, A.: 2013 "Şiddet ve Agresyonun Nörobiyolojik, Psikososyal ve Çevresel Nedenleri", **Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar**, Cilt:5, Sayı: 4, s. 388-419.
- YARAN, S.C.: 1997 **Kötülük ve Teodise**, Ankara, Vadi Yayınları.
- YAVUZKANAT, M. S.: 2010 **Türk Sinemasının İstatistiksel Analizi ve Devlet Desteğinin Sektöre Etkisi**, Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- YÜCEL, T.: 1995 **Anlatı Yerlemleri: Kişi/Süre/Uzam**, 2.Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ZEKÂ, N.: 1994 "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre", içinde **F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas: Postmodernizm**, 2.Baskı, İstanbul, Kıyı Yayınları.
- ŽIŽEK, S.: 1998 "A Leftist Plea for "Eurocentrism", **Critical Inquiry**, Vol.24, No.4, Summer-98, p.988-1009.
- ŽIŽEK, S.: 2005 **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, Çev.: Tuncay Birkan, 2.Baskı, İstanbul, Metis Yayınları.
- ŽIŽEK, S.: 2011 **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Çev.: Tuncay Birkan, 4.Baskı, İstanbul, Metis Yayınları.
- ZIMBARDO, P.: 2007 **Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil**, New York, Random House.

Elektronik Kaynaklar

- AKAY, E.: 2014 (Çevrimiçi)
<http://www.haberturk.com/polemik/haber/811035-dizi-sektoru-batiyor-mu> (Erişim tarihi: 21.06.2014).
- ALTUN, H.: 2008 **Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın**, (Yayınlanmamış Doktora

- Tezi), A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Çevrimiçi) <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/3513/4398.pdf> (Erişim tarihi: 9.02.2014).
- ATAY, T.: 2014 'Yalan Dünya'nın reyting gerçeği, (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun_atay/yalan_dunyanin_reyting_gercegi-1172602 (Erişim tarihi: 26.02.2014).
- BAĞCAN, S.: 2015 (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/yazarlar/armagan_caglayan/dedim_ki_trilyon_da_verseniz_size_konser_yok-1378628 (Erişim tarihi: 14.06.2015).
- BOXOFFICE TÜRKİYE, 2015 (Çevrimiçi) <http://www.boxofficeturkiye.com/> (Erişim Tarihi: 03.05.2015).
- DEMİRKUBUZ, Z.: 2015a (Çevrimiçi) <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=24> (Erişim Tarihi: 04.03.2015).
- DEMİRKUBUZ, Z.: 2015b (Çevrimiçi) <http://www.aksiyon.com.tr/nihal-bengisu-karaca/ideal-iyiligin-yolu-kotuluğu-anlamaktan-geciyor-508253> (Erişim Tarihi: 09.01.2015).
- İLBARS, Z.: 1987 Kişiliğin Oluşmasındaki Kültürel Etmenler, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt: 31 Sayı:1. 2, Sf:201-211, (çevrimiçi) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1029/12451.pdf> (Erişim tarihi:11.10.2014).
- KRISTELLER, P. O.: 1980 "The Modern System of the Arts" inside **Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays**. NJ: Princeton University Press, p. 163-227. (Çevrimiçi) http://web.iyte.edu.tr/~denizsengel/ar_543-544/kristeller.pdf (Erişim tarihi: 15.09.2014).
- KATZ, E., LIEBES, T.: 1990 Interacting With "Dallas": Cross Cultural Readings of American TV. **Canadian Journal of Communication**, 15(1), p. 45-66. (çevrimiçi) http://repository.upenn.edu/asc_papers/159 (Erişim tarihi:1.8.2014).
- LOWELL, A. L.: 1915 "Culture", **The North American Review**, October, p.553-559. (Çevrimiçi) <http://www.unz.org/Pub/NorthAmericanRev-1915oct-00553>, (Erişim Tarihi: 05.01. 2014).
- MAĞDEN, P.: 2014 (Çevrimiçi) <http://www.taraf.com.tr/haber-basbakana-yolu-ibrahim-tatlises-acti-152495/> (Erişim tarihi: 07.09.2014).

- MANSUR, C.: 2014 (Çevrimiçi) <http://t24.com.tr/haber/cem-mansur-sanat-otekilestirme-araci-olarak-kullaniliyor,250615> (Erişim tarihi:11.09.2014).
- MERT, N.: 2014 'Kötü çocuk Türk', (Çevrimiçi), <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202653> (Erişim Tarihi: 24.07.2014).
- MİLLİYET GAZETESİ: 1987 “TV’de en sevilen dizi Perihan Abla”, **Milliyet Gazetesi**, 14.05.1987, Sayfa:9, (Çevrimiçi) <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/> (Erişim tarihi: 11.04.2015).
- ROTH, G.: 2014 (Çevrimiçi) <http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/25420638/> (Erişim tarihi: 04.03.2014).
- ŞEN, Ş.: 2015 (Çevrimiçi), <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/27675665.asp> (Erişim Tarihi: 05.01.2015).
- AYTAŞ, M., TÜYSÜZ, D.: 2011 **Türk Sinemasında Polisiye Türün Yükselişi**, 18. Uluslararası Altın Koza Film Festivali 1. Sinema Kongresi, Adana. (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/1226721/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_Polisiye_T%C3%BCr%C3%BCn_Y%C3%BCkseli%C5%9Fi (Erişim Tarihi: 17.04.2015).
- ULUĞTEKİN, M. G.: 2010 **İzlek Ve Biçem İlişkisi Açısından Suat Derviş Romanlarının Türk Edebiyatındaki Yeri**, Doktora Tezi, Ankara, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Çevrimiçi) <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0006317.pdf> (Erişim tarihi: 21. 09. 2014).
- YÜCEL, U.: 2015 (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/kultur/ugur_yucel_turkiyede_gise_filmeleri_ortalamanin_altinda_zekaya_hitap_ediyor-1313977 (Erişim tarihi: 15.03.2015).