

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
KISALTMALAR CETVELİ	iii
TABLO CETVELİ	iv
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

POPÜLER KÜLTÜR VE TELEVİZYON

1.1. POPÜLER KÜLTÜR KAVRAMI	9
1.1.1. Kültür Kavramı	9
1.1.2. Folk (Halk)/ Kitle/ Yüksek Kültür	11
1.1.2.1. Yüksek Kültür	12
1.1.2.2. Folk (Halk) Kültür	14
1.1.2.3. Kitle Kültürü	15
1.1.3. Popülerin Anlamı	16
1.1.4. Popüler Kültür	17
1.1.5. Popüler Kültürün Tarihsel Gelişimi	22
1.1.6. Türkiye’de Popüler Kültür	27
1.2. GERÇEĞİN YENİDEN ÜRETİMİNDE TELEVİZYON	31
1.2.1. Çağdaş Mit üreticisi Olarak Televizyon	38
1.2.2. Televizyonda Tabloidleşme ve Popüler Kültür	40
1.2.3. Televizyon Dizileri	44
1.2.4. Dünyada Dizinin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’de Etkileri	47

BÖLÜM II

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

2.1 ÇALIŞMANIN KONUSU VE ÖNEMİ	53
2.2 ÇALIŞMANIN AMACI, VARSAYIMI VE HİPOTEZLERİ	54
2.3 ÇALIŞMANIN ÇÖZÜMLEME TEKNİĞİ, KAPSAMI VE SINIRLILIĞI	55

BÖLÜM III

KURLAR VADİSİ DİZİSİNİN ANALİZİ

3.1.	DİZİ KARAKTERLERİ	70
3.2.	DİZİNİN ÖZETİ	87
3.3.	DİZİDE ŞİDDETİN SUNUMU	89
3.3.1.	Erkekler Arasındaki Şiddet	91
3.3.2.	Kadına Yönelik Şiddet	94
3.3.3.	Anne ve Babanın Çocuğa Yönelik Şiddeti	95
3.4.	DİZİDE MİLLİYETÇİLİĞİN SUNUMU	104
3.4.1.	Milliyetçilik, Ülkücü Hareket ve Mafya İlişkisi	107
3.4.2.	Milliyetçilik ve Sembollerin Kullanımı	110
3.4.3.	Popüler Kültür-Milliyetçilik İlişkisi	113
3.4.4.	Dizilerde Milliyetçiliğın Kullanımı	116
3.4.5.	Kurtlar Vadisi'nde Milliyetçiliğın Sunumu	119
	SONUÇ	135
	KAYNAKÇA	140
	ÖZET	151
	ABSTRACT	152

**KISALTMALAR
CETVELİ**

AB	Avrupa Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
BBC	British Broadcasting Corporation
CKMP	Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
KGT	Kamu Güvenlik Teşkilatı
RP	Refah Partisi
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

TABLO CETVELİ

Tablo-1	Örtük şiddet kategorileri	99
Tablo-2	Açık şiddet kategorileri	99
Tablo-3	Milliyetçiliğin kategorileri	133

GİRİŞ

Popüler kültür, kent yaşamıyla birlikte ortaya çıkan gündelik yaşam pratikleri içerisinde oluşmaya başlayan bir olgudur. Kavram kaynağını, içinden çıktığı toplumun yaşam pratiklerinden, deneyimlerinden, gelenek ve göreneklerinden aldığı için toplumun büyük bir kesimince paylaşılır. Sahip olduğu bu geniş paylaşım alanı onun, farklı dönemlerde, farklı toplumsal ortamlarda değişik işlevler yüklenmesine olanak verir (Güngör, 1996: 1). Sanayi devrimi ile birlikte ekonomik, siyasal ve kültürel olgular da değişir. Üretim ilişkilerinin farklılaşması ve sanayinin kentlerde yoğunlaşması köylerden kentlere göçü hızlandırır. Bu toplumsal değişim sürecinde kent yaşamına uygun, kentlerdeki kalabalıkların kolayca ulaşabilecekleri, paylaşabilecekleri ortalama beğenilere seslenen bir popüler kültür olgusu belirir. Eski dönemlerden beri varlığı kabul edilen popüler kültür kendisini belirgin biçimde gösterebilecek ortama uygun koşullara kavuşur (Güngör, 1993: 148).

Eski dönemlerden beri varolan popüler kültür, sanayi devriminin ardından ortaya çıkan toplumsal, ekonomik ve siyasal değişikliklerle birlikte bir inceleme alanı haline gelir. Bu inceleme alanları içinde popüler kültürü halkın kendisi için üreten ve yöneten olarak ele alan yaklaşımlara göre popüler kültürü hakim sınıflar yönlendiren, egemenliklerini pekiştirmek için üzerinde mücadele verilen ve kazanmak istedikleri bir alan olarak tanımlanır. Hakim sınıfların değer ve fikirleri, popüler duygu ve düşüncelerin içinde eritilerek, böylece de popüler alandaki direnme etkisizleştirilerek, yaygınlaştırılır (Özbek, 1991: 10) aynı zamanda iktidarda olanların kültürüne karşı ya da onun adına mücadelenin alanlarından biridir. O mücadele içinde kaybedilecek ya da kazanılacak olan şeydir. Boyun eğme ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı yerdir (S.Hall'dan aktaran, Özbek, 1991: 90). Popüler kültür üzerinde bir başka yaklaşım ise, kültürel ürünlerin diğer ürünler gibi endüstriler tarafından üretildiğini söyler (Harrington ve Bielby, 2001: 5). Bu görüşe göre, popüler kültür, kitle üretim endüstrileri tarafından üretilen ürünlerin yaygın kullanımı

alanına dönüştürülerek kapitalist sermaye lehine dönüşüme uğratılır. Böylece popüler kültür kavramı pazarda üretilen ve satılan diğer mallar gibi, ticari bakımdan üretilen ve pazarlanan kültür yerine taşınarak (Erdoğan, 2004: 74) en genel yaşama alışkanlıklarının görsel ve sözel olarak yeniden üretilmesini sağlayan bir kitle kültürüne (Batmaz, 1981: 164) dönüşür. Günlük yaşamın vazgeçilmez öğeleri haline gelen popüler ürünlerin oluşumunda medyanın rolü önemlidir (Yumlu, 1994: 61).

Sanayi devriminden sonra insanlara işin dışındaki zamanlarda yeni bir yaşama geçişlerin benimsetilmeye çalışılması sonucu kültür ve toplumsal yaşam ve onun algılanışındaki değişiklikler bireyin anlamlandırılmasında kitle iletişim süreçlerinin bağımlılığını beraberinde getirir (Oskay, 1983: 165). Bu araçlar insanların yaşamlarında önemli bir yere sahip olup zamanlarını diğer bireysel etkinliklerden daha çok bu araçlarla harcamaya başlarlar. Kitle iletişim araçları içinde en fazla sözü edilen araç televizyondur (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 79). Televizyon aracılığıyla meydana gelen kültürel ürünler, içinde yaşanılan toplum ve kültürden bağımsız değildir (Yumlu, 1994: 61) ve günlük yaşam içindeki olumsuzlukları, inişleri, çıkışları kullanır (Kaplan, 1993: 15). Popüler düşünceleri, umutları yaratan, tutan, sürdüren gerektiğinde değiştiren, medya içinde televizyon endüstrisi, ürünlerini popülerleştirir, egemen gündemi belirler, ürünün popüler olmasının yanında popülerlik aracı da olur (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 79). Bu açıdan popüler kültür ürünü olarak değerlendirilebilen televizyon, toplumsal yaşamda kurulu düzenin varlık nedenini açıklayan ve onaylayan, koruyucu mesajlar üretir. Televizyon, mesajlarını oluştururken gündelik, yaşamı kullanarak kendine özgü yeni bir dünya çizer. Günlük yaşamın seyirlik olguya dönüştüğü televizyonun program akışında, televizyon dizileri önemli bir yer tutar. Televizyon dizileri, insanların kendi dünyalarından çıkan ve oraya sürekli göndermelerde bulunan öyküler aracılığıyla gerçeğin yerine sahtenin geçen, egemen değerleri yeniden üreten ve geniş kitlelerce kolay ulaşılabilen programlardır (Oktay, 1987: 64). Bu programlarda temsili dünya tutarlıdır. Bu tutarlılık sürekli yinelenir. Böylelikle karakterleri, ilişkileri ve öyküleriyle dün, bugün ve yarın değişmeyen bir simgesel dünya sürekli olarak

izleyicilere sunulur. Bu dünya gerçek dünyanın bir yansıması değildir, kendi içinde, kendi başına yapılaşmış, rutinleşmiş bir dünyadır (Mutlu, 2005: 124). Dizilerde, birbirine çelişir değerler ele alınsa da, korunması gerekenler her zaman eleştiri dışında kalır. Televizyonun en önemli formatı olan bu programlar egemen ideoloji işlevi görürler. Topluma uyumlu, sosyal yapıya entegre olmuş bireyleri sunarak, toplum işleyişinde ortaya çıkacak çatlakları engelleyerek ve yerleşik değerlerin yaygın hale getirerek, toplumun işleyişini kolaylaştırırlar (Parkan, 1989: 80). Bu programlarda düzeni devam ettirmek isteyenlerle bu düzene karşı olanlar arasında mücadele sunulur. Hakim düzeni bozmak isteyenler düşman, kötü, hakim düzeni insanlık adına korumak isteyenler ve kahraman olarak adlandırılır. Televizyon dizilerinde karakteri, ilişkileri ve öyküleriyle dün, bugün ve yarın değişmeyen bir simgesel dünya sürekli sunulur (Mutlu, 2005: 124).

Toplumsal yaşamın bütün yönleri kitle iletişim araçları ile değişim gösterir. Bu değişim ile birlikte şiddetin ölçüsü ve görüntüsü de değişir. Şiddet televizyon dizilerinde yerleşik düzenin gücünü ve yetkisini korumak ve meşrulaştırmak için önemli araç olarak kullanılır. Şiddet güç oyunun kurallarını göstermeye ve mevcut toplumsal düzeni pekiştirmeye yardımcı basit dramatik araç olarak da kullanılır (Büker ve Kıran, 1999: 30). İnsanın dış dünya konusundaki bilgisi dolaylı ve eksik olduğu için televizyondaki görüntülerle şiddetin zararsız olağan olduğu kanıksatılır. Böylece olağan gibi sunulan görüntülerle sanıldığından çok daha çarpıcı olan gerçekler arasında uçurum yaratılır ve izleyici toplumsal realiteyi yanlış biçimde algılamayla sürüklenir (Baş. Aile Araş., 1998: 240). Popüler kültür ürünleri dış gerçeklikleri değiştirmek için gerekli toplumsal, ekonomik ve siyasal olanaklardan yoksun oldukları sürece geniş toplumsal kesimlerin bir yandan daha iyi bir toplumsal yaşama olan özlemlerini sürdürdükleri bir yandan da varolan toplumsal yaşamın haklılaştırılması için oluşturulmuş bulunan egemen değerlerin paylaştığı ortak kültür alanını biçimlendirmeye yarar (Oskay, 1993: 361). Şiddet de, üretilme biçimleri, sunum biçimleri ve işlevleri bakımından bu kültürün ürünleridir. Kitle iletişim araçları şiddeti ve şiddetin

kurbanı olmayı meşrulaştırır. Televizyon dizilerinde yasa ile görevlendirilmiş kişilerce uygulanan şiddetin gösterilmesi ile egemenliğin sürdürülmesine ve güçlendirilmesine katkı sağlar. Ritüeller içinde rol alan kahramanlar, farkında olmadan bu sürecin etkin kişileri olurlar (Batur, 1998: 64).

Milliyetçilik, popüler kültür ve gündelik hayatın içine girer ve kullanılır. Milliyetçiliğin popüler kültür içinde yeniden üretimi, devletin doğrudan etkisinin sınırlı olduğu alanlarda medya, okul gibi araçlarla yeniden üretilerek resmi ideolojiyle paralel hale getirilir. Yazılı ve görsel basın milliyetçiliğin yeniden tanımlandığı alanlar haline dönüşür. Yeniden tanımlama sürecinde, popüler kültürü oluşturan ve yayan kişi/kurumlar resmi milliyetçiliğin parametreleri içinde kalır ve egemen görüşler yeniden üretilir. Açık milliyetçi mesajlar taşıyan gazete manşetleri, slogan niteliğinde kültürel ürünler milli anlam yüklenen spor karşılaşmaları, televizyon dizileri gibi türler yeniden üretimin ilik akla gelen örnekleridir (Özkırımlı, 2003: 710-711). Milliyetçi düşüncenin inşa edilmesinde diziler, bu düşüncenin gerçek yaşanan deneyime, duygusallığa ve gündelik bir olguya dönüştüğü, her gün milyonların katıldığı kitlesel merasim ve geleneklerin temelini oluşturan (İmançer, 2003: 248) yapılardan biridir.

Televizyon dizilerinde, içinden çıktığı toplumun yaşadığı deneyimlerinden, gelenek ve göreneklerinden izler görmek mümkündür. 1990'lardan sonra Türkiye'de özel kanalların yayın hayatına girmesi ile birlikte dizi türlerinde ve sayılarında artış olur. Bu dönemden sonra diziler toplumda yaşanan olaylardan çok daha fazla etkilenir ve onları konu eder. 1996'da Susurluk kazası ile ortaya çıkan mafya, devlet ilişkileri dizilerde yer almaya başlar. Bu dizilerden son dönemde en çok tartışılanı ve gündemde olanı, Kurtlar Vadisi dizisidir. Popüler kültür özelliklerini gösteren Kurtlar Vadisi dizisi devlet, mafya ilişkilerini konu edinirken, şiddet ve milliyetçilik öğelerini de kullanır. Çalışma popüler kültür özelliği gösteren Kurtlar Vadisi dizisinde şiddet ve milliyetçilik olguları ile egemen değerlerin ilişkileri incelenmesini konu edinir.

Dizi, devlet, mafya ilişkilerini konu edinirken şiddet ve milliyetçilik öğelerini de kullanır. Çalışmada, kamuoyunda büyük yankı uyandıran bu

dizinin popüler kültür açısından şiddet ve milliyetçiliği nasıl sunduğu, bunların kurulu düzeni pekiştiren değerlerle nasıl ilişkilendirildiğini saptamak amaçlanır. Bu amacı geliştirmek için çalışmada şu sorulara yanıt aranır:

Kurtlar Vadisi dizisinde popüler kültür açısından şiddet nasıl sunulur?

Şiddet kullanımı egemen düzeni nasıl yeniden üretir?

Milliyetçilik popüler kültür açısından dizide nasıl sunulur?

Mevcut egemen düzen, milliyetçilikle nasıl yeniden üretilir?

Mevcut egemen düzenin yeniden üretiminde görsel ve sözel öğeler nasıl kullanılır?

Dizi yayınlandığı dönemlerde yaşanan toplumsal olayları ele alması ve toplumun gündemini etkilemesi (mafya devlet ilişkileri, Türkiye'nin Kıbrıs ve Irak Savaşı'ndaki politikası) açısından çalışma önemli bir araştırmadır. Toplumsal gerçekliği kavrama konusunda bireyin temel araçlarından birisi olan televizyonda en popüler program türlerinde sürekli tekrarlanarak toplumsal bilince yerleştirilen şiddetin ve milliyetçiliğin nasıl sunulduğunun çözümlenmesi, bu kavramların kullanımına ilişkin sorunun çözümüne katkıda bulunabilir. Toplum içindeki yasadışı düzeni ve mafyayı popüler öğeleri kullanarak yansıtan bir televizyon dizisinin araştırılması, televizyonun toplumsal olayları yansıtma biçiminin popüler kültür açısından değerlendirilmesini sağlayacak olması çalışmanın önemini artırır. Yukarıda sunulan tartışmalar “Televizyon dizileri egemen değerleri yeniden üretir” varsayımını getirir. Bu varsayımdan hareketle şu hipotezler çıkarılır:

“Kurtlar Vadisi dizisi şiddet ve milliyetçilik öğelerini kullanarak egemen değerleri yeniden üretir”.

“Kurtlar Vadisi dizisi, görsel ve sözel öğeleri kullanarak şiddeti meşrulaştırır, milliyetçi düşüncenin kurgusunu yeniden üretir”.

Tüm kültürel ürünler, toplumsal ortamlarda, belli kültürel oluşumların bir kesiti olarak ortaya çıkarlar. Bu nedenle içinden çıktıkları toplumsal ve kültürel ortamları göz önüne alarak değerlendirmek daha doğru saptamalara

götürür. Bütün kültürel ürünler toplumsal anlamları saptanarak ele alınmalıdır, bu da onların içinde yer aldıkları, ürünü oldukları tarihsel ve toplumsal bağları içine oturtularak incelenmelerini gerektirir. Bunun için de ürünün, üreticiden tüketiciye ulaşımı sürecinde etkili olan geçmişe ait deneyimlerle o andaki yaşam pratiklerini kapsayan tüm kültürel pratiklerin birleşme ve kaynaşma süreçleri göz önüne alınmalıdır (Güngör, 1996: 1). Çalışmada öncelikle popüler kültür tanımlamaları ortaya konulduktan sonra tarihsel süreç içinde gelişimine ve değişimine değinilir. Bu değerlendirmeler göz önünde tutularak televizyon ve televizyon dizilerinin özellikleri belirtilip, hangi kültürel, toplumsal ve tarihsel koşullarda ortaya çıktığı ve geliştiği incelenir. İçinden çıktığı toplumun gelişimi ile ilişkilendirilerek dizilerin tarihsel gelişimi de ele alınır. Televizyon ve dizilerin giderek endüstri haline gelmeleri ile içinden çıktığı ortama nasıl hizmet ettiği ortaya konur. Çalışmada popüler kültür tanımları, gelişimi, televizyon dizilerinin tarihsel süreç içindeki durumları saptanır. Milliyetçilik ve şiddetin tanımlamaları yapıldıktan sonra popüler kültür ve dizilerle ilişkisi üzerine durulur. Ele alınan bu faktörler Kurtlar Vadisi dizisi ile popüler kültür bağlamında incelenir.

Çalışma kuramsal ve ampirik olmak üzere iki kısımdan oluşur. Kuramsal kısmın hazırlanmasında kültür, popüler kültür, televizyon dizileri, milliyetçilik ve şiddet ile ilgili çalışmalar incelenerek aralarında ilişki kurulmaya çalışılacak ve genel çerçeve oturtulur. Ampirik kısımda kuramsal kısımdaki ilişkilendirmeler ışığında dizi incelenir. Çalışmanın kapsamı açısından, değerlendirmeleri yapabilmek için içerik analizi kullanılır. İçerik analizi mesajın ne olduğu, ne amaçla, hangi araçla, hangi koşulda söylendiğinin anlaşılmasında önemli kolaylıklar sağlar. Kurtlar Vadisi dizisi için bu açıdan içerik analizi kullanılır. Araştırmada şiddet ve milliyetçilik tanımlamaları çerçevesinde kategoriler belirlenir. Bu belirlenen kategoriler elli beş bölümdeki kullanım sıklığı ölçülmeye çalışılır. Analizin nicel kısmında sıklıklar belirlenirken, nitel kısımda şiddet ve milliyetçilik kavramlarının nasıl kullanıldığı analiz edilir. İçerik analizi ile Kurtlar Vadisi dizisinde sunulanın altında yatan anlamların neler olduğu ve nasıl sunulduğu açıklanmaya çalışılır.

Televizyonun hem görsel hem sözel yönünün olması, popüler kültür öğelerini iki boyutta incelenmesini gerektirir. Televizyon dizilerinin yapıları gereğince görüntü detaylarının genel çerçeve içinde verilmesi nedeniyle görüntüler sözel anlatımlarla yoğun olarak desteklenir. Çalışmada ele alınan şiddet ve milliyetçilik öğelerinin sunumu bu durum göz önünde tutularak incelenir.

Dizilerde türe özgü farklılıklarla kimi zaman olgu kimi zamanda mesleklere göre; hastane, cinayet, mafya, aile dizileri gibi, oluşturulur (Mutlu, 1991: 206). Mafya dizilerinde, tüm karakterler iddialı, güçlü ve kötüdür. Yasadışı olaylar, çıkar ilişkileri, şantaj, yalanlar üzerinden yürütülür. Gücün ve kirli ilişkilerin yoğunlaştığı odaklar; iş, mafya, eğlence dünyasındaki ortamlar mafya dizilerinde temsil edilir (Kozanoğlu, 2001: 120). Sıralanan özellikleri içinde barındıran ve yansıtan Kurtlar Vadisi dizisi bu açıdan mafya dizisi olarak tanımlanır. Çalışma mafya dizileri ile sınırlandırılırken, dizinin yayınlandığı dönemde çok sayıda televizyon dizisi mafya devlet ilişkilerini doğrudan ele alıp işleyen tek dizi olduğu için örnek olay incelemesi Kurtlar Vadisi ile sınırlandırılır. Dizi iki buçuk sene sürmüştür. Çalışmanın zamanının sınırlı olması tüm bölümlerin incelenmesine imkan vermediği için sadece iki sezona ait (bir yıllık) 55 bölüm inceleme kapsamına alınır. Dizide popüler kültür öğelerinden pek çoğu kullanılır ancak üzerinde durulanı şiddet ve milliyetçilik olduğu için analiz birimi bu iki öğe ile sınırlandırılır. Çalışma üç bölümden oluşur: Birinci bölüm; popüler kültür ve televizyon dizileri, ikinci bölüm; yöntem, üçüncü bölüm; analiz bölümüdür.

BÖLÜM I

POPÜLER KÜLTÜR VE TELEVİZYON

Popüler kültür, insanların gerek toplum içerisinde gerekse birey olarak tüketim düzeyinde katıldıkları, zaman zaman üretimini de yönlendirebildikleri bir kültürel olgudur. Çünkü popüler kültürün oluşturuıcı öğeleri toplumun her kesiminden, tarihin her diliminden, gündelik yaşam içerisinde sinmiş değerlerden, gelenek ve göreneklerden, kısacası yaşam deneyimleri ile gündelik yaşam pratiklerinin tümünden etkiler taşır. Gerek üretimsel, gerekse tüketimsel açıdan popüler kültüre toplumun her kesiminden insanlar ilgi duyabilmekte, onun etkinlik alanı içinde bulunur. Popüler kültür ürünlerinin üreticileri arasında en üst toplumsal tabakadan en aşağı toplum kesimlerine dek insanlar yer alabilirler. Her eğitim düzeyinden, her yaştan, her cinsiyetten tüketicileri vardır (Güngör, 1996: 9).

Popüler kültürün hemen tüm üretim ve tüketim alanlarında bu durum söz konusudur. Özellikle de televizyon bu açıdan çok dikkat çekici bir alan olarak görülmelidir. Televizyonun çeşitli türdeki, içerikteki ve biçimdeki üretim alanı toplumun her katmanından izleyiciyi kapsar. Özellikle diziler bu anlamda önemli bir popüler kültürel üretim ve tüketim alanıdır. Farklı yaşam biçimlerinin konu edildiği diziler toplumun hemen her kesiminden izleyiciye seslenirler. Özellikle “sabun köpüğü” niteliğindeki dizilerde olay örgüsünün basit dokulu, dolayısıyla da kolay anlaşılır olması, olay dizisinin basit neden-sonuç ilişkisine dayandırılması, bu tür kültürel ürünlerin toplumun geneli tarafından izlenmesinin önemli bir nedenidir.

Diğer yandan bu tür dizilerde çoğunlukla toplumda gündelik yaşamda varolan kültürel ve toplumsal öğeler ve motifler kullanılır. Dolayısıyla da izleyiciler dizide geçen olayları, işlenen durumları, yer alan kişileri kendilerine, kendi yaşamlarına yakın bulur ve sahiplenirler. *Asmalı Konak*, *Zerda*, *Bir İstanbul Masalı*, *Deli Yürek*, *Kurtlar Vadisi* gibi dizilerin toplumumuzda çok tutulması ve izlenmesinin önemli nedeni olarak bunu görmek mümkündür.

Özellikle çözümleme örneği olan *Kurtlar Vadisi Türkiye’de* yayınlandığı sürelerde birçok kişi tarafından izlenmiş ve sevilmiştir. Dizinin olay dizisi ile ülkenin konjonktürel örtüşmesi belki de bu diziyi bunca izlenir duruma getirmiş, ya da dizide yer alan kişilerin toplumda özellikle belli bir ideolojik kesim arasında beğeni gören, idealize edilen karakteristik özellikleri göstermesinden dolayı dizi bunca beğeni ve ilgi toplamış veya dizide işlenen temalar izleyicinin ilgisini çekmiştir. Nedeni ne olursa olsun Kurtlar Vadisi toplumda büyük ilgi görmüş ve insanların yaşamlarının çeşitli alanlarına da bir biçimde sızmıştır. Bu çalışmada da Kurtlar Vadisi, popüler kültür yaklaşımından hareketle incelenir. Bu nedenle öncelikle popüler kültür üzerinde durmak gerekir. Böylesine geniş toplum kesimlerine yayılan ve etkide bulunan bu kültürel ürünün çeşitli boyutlarıyla ele alınarak incelenmesi, elde edilecek bulguların daha tutarlı olması açısından yararlı olacaktır.

1.1. POPÜLER KÜLTÜR KAVRAMI

Halkın ürettiği popüler kültür, sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte değişim geçirir. Teknolojinin hızla ilerlemesiyle popüler kültür giderek kitlesel bir nitelik kazanır. Kültürel farklılaşmanın toplumsal dinamikler üzerinde de değişiklikler yaratır. Bu değişimleri açıklamak ve popüler kültürü tanımlayabilmek için bölümün bu kısmında kültür, popüler kültür ve popüler kültürün tarihsel değişimi üzerinde durulur.

1.1.1. Kültür Kavramı

Kültürün ne tek ne de herkesin kabul edebileceği evrensel bir tanımlaması vardır. Bu nedenle kavramın birbirinden farklı birçok tanımı yapılır. Her bir tanım onu başka bir yöne, başka bir boyuta götürür. Birbirinden farklı pek çok tanım yapılmış olan kültür sözcüğü, Latince’de ekip biçmek anlamına gelen 'Cultura' kelimesinden gelir. Bu tanımdan çıkarılabilecek sonuç kültürün, toplum ve insan yaşamında geçerli olan her tür etkinliği kapsadığı biçimindedir. Sanatsal etkinliklerden, eğitime bağlı etkinliklerden, gündelik yaşamın sıradan davranış kurallarına, toplumsal

yaşamın deneyim alanı içinde gelişen gelenek ve göreneklere dek uzanarak çeşitlilik gösteren bir etkinlik alanını ifade eder (Güngör, 1996: 9-10).

Anthony Giddens, kültürü; "belirli bir grubun üyelerinin sahip oldukları değerler, izledikleri normlar ve yarattıkları maddi ürünler" şeklinde tanımlar ve tezini daha da ileriye götürerek, toplumla kültürün birbiriyle ilintili olduğunu ve toplumu ortak bir kültürü paylaşan bireyleri bir arada tutan "karşılıklı ilişkiler sistemi" olarak tanımlar. Raymond Williams' a göre kültür artık salt toplumsal ve ekonomik dünyadan bağımsız, soyut bir alan değil, gündelik yaşamın simge ve pratiklerinde gömülü bir alandır (A.Giddens'tan aktaran, Kızıldağ, 2001: 23). Bu açıdan düşünüldüğünde kültür, bir ulusun, bir devletin, bir bölgenin en göze çarpan ögesi olan halk tarafından taşınırken (Dollot, 1991: 79) aynı zamanda toplumu oluşturan kişileri, onları bir arada tutan, birbirine bağlayan dil ve haberleşme süreçlerini, sanatlarını, inançlarını, törelerini, hukuk ve yönetim kurumlarını, üretim ve tüketim düzenlerini de içine alır (Güvenç, 2004: 15). Kültüre, gündelik hayatın içinden bakıldığında; yaşanan her ilişki, kişiyi çevreleyen her şey, kurulu, devralınmış ve yeniden üretilen bir yapıya yöneltten her bağ, kültür olarak ifade edilebilir ancak A.Çubukçu'ya göre (1994: 10), yöneten, yönetilen ilişkisinin bir biçimde sürekli ve kalıcı bir egemenlik ilişkisi olarak yaşaması için, yalnızca örgütlü güçler, devlet kurumları ile bu ilişkiyi sürdürmenin dışında gündelik hayat içinde bu ilişkilerin yeniden üretimi, kültürle yapılır. Pierre Bourdieu da, kültür tartışmasını tüketimin nasıl kullandığına getirir. Ona göre yaşama kültürü, sosyal gruplar ve sınıflar arasında önemli bir mücadele alanıdır. Kültürün tüketimi, bilinçli ya da bilinçsiz, sosyal farklılıkları meşrulaştırmanın toplumsal işlevini gerçekleştirmek amacıyla uygun duruma getirilir. Kültür, egemen sınıf tarafından egemen sınıfın, egemen sınıf olarak yeniden oluşturulmasını güvence altına almak amacıyla kullanılır (P.Bourdieu'dan aktaran, Storey, 2000: 139). Teknolojik gelişmelerle birlikte teknik çoğaltım olanaklarının artması ile kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel ürünler kolay ve hızlı çoğaltma olanaklarıyla her yere ve herkese ulaşabilme olanağına kavuşması ile söz konusu ürünlerin

etki alanını genişler ve bu ürünler egemen kesimin egemenliğini pekiştirici etki yapar (Güngör, 1996: 11).

Stuart Hall kültürü, bir ittifak (razı olmak anlamında), direnç arenası ve kısmen de olsa egemenliğin (hegemonya) ortaya çıktığı ve güvence altına alındığı yer olarak tanımlar (Storey, 2000: 10). Storey'de (2000: 12) bu görüşe katılır; kültür alanı, hem ideolojik mücadelenin yapıldığı hem 'birleşme' ve 'direnış'lerin olduğu hem de hegemonyanın kazanılıp kaybedildiğı geniş bir alandır der. Ancak bütün bu görüşlere karşın kültürel ürünlerin yalnızca egemen kesimlerin egemenlik ve güç araçları olduğunu söylemek de tek yönlü bir bakış açısı olur. Ürünün kaynağı, üretim ortamıdır ve üretime katkıda bulunan kesimler de söz konusu ürünlerin etki alanlarının, etki yönlerinin ve etki biçimlerinin önemli belirleyicisidirler (Güngör, 1996: 11). Buna göre çeşitli kültürel türler ve biçimler de etkileşime başlar. Bu etkileşim sürecinde sadece egemen kültürler yeniden üretilip sürekliliğı sağlanmaya çalışılmaz, aynı zamanda, karşıt olan kültürler üretilir ve mücadele verir (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 26). Bu tanımlamalar açısından düşünüldüğünde, 20. yüzyılla belirginleşen kültürel olgular ve süreçler kitle kültürü, popüler kültür gibi oluşumlarla egemen değerler daha kolay, daha çabuk ve daha geniş toplumsal alanlara yayılır ve yerleştirilmesi de oldukça kolaylaşır.

1.1.2. Folk(Halk)/Kitle/Yüksek Kültür

20. yüzyıldaki gelişmeler, teknolojik ilerlemeler, toplumsal dönüşümler, onlara bağılı olarak da siyasal ve ekonomik dönüşüm ve açılımlar bir yandan var olan ve gelişimine devam eden popüler kültür olgusunda bir takım dönüşümlere yol açarken bir yan dan da bütün bu gelişmeler sonucu ortaya çıkan yeni koşulların ürünü olan kültürel çıkışlara zemin hazırlar. Bu kültürel çıkışlar popüler, yüksek, kitle, halk kültürü gibi ayrımları beraberinde getirir, bu açıdan bu ayrımların tanımlanması popüler kültürün de anlaşılması açısından yararlı olacaktır.

1.1.2.1. Yüksek Kültür

Sınıflı toplumlarla birlikte kültürün yüksek kültür / düşük kültür olarak iki ayrı koldan yayılması kültür konusunda günümüze dek süregelen tartışmaların başlangıcını oluşturur. Tarih boyunca kültür genellikle iki ayrı kanaldan gelişir. Yöneticilerin ve onlara bağlı aydınların yarattığı "yüksek kültür" ve yönetilenlerin yaşamından çıkan "halk kültürleri." Bu ayrım özellikle Ortaçağ'da oldukça nettir. "Yüksek kültür" aristokrasinin varoluş biçimini gösterirken, "halk kültürleri" köylülerin yaşamında önemli bir yer tutar (Ahıska, 1989: 7). Yüksek kültür, karmaşık bir biçimi ve beğenisinin estetik ölçütleri vardır. Tüketicileri yüksek eğitilmiş kişilerdir, bu yüzden iletilebilme araçları, yapının kendisidir. Ürün (yapıt) çok pahalı ve değerlidir. Mülkiyeti sahipten sahibe geçebilir. Bilinen ve ünlü bir yaratıcısı vardır. Yaratıcı yetenekli ve beceriklidir. Özgün olarak yaratır. İlk değerlendirilmesi/yine yüksek beğeni sahibi arkadaş grupları ya da eleştirmen topluluğunca yapılır. Ürün (yapıt) bir düşünceyi vurgular. Kültürel ve geleneksel önyargılardan bağımsızdır. Yaratıcıları profesyoneldir. Çoğu, sanatlarıyla geçinen sanatçılardır. Ürün (yapıt) yaratıcının yaratım süreciyle oluşturduğu bir düşünsel çaba ve yaratıcılıkla ortaya çıkmıştır ve ancak bu tür bir çabayı gösterenlere dönüktür (Batmaz, 1981: 182-183).

Bir nesnenin veya uygulamanın yüksek veya düşük olarak belirlenmesi, birkaç birbiriyle bağlantılı değişkene bağlıdır. Birincisi onun ulaşılabilirlik derecesidir: daha kolay ulaşılabilir olan nesnenin düşük olarak etiketlenmesi çok olasıdır. İkinci bir değişkene tüketiciler tarafından söz konusu kültürel metin karşısında benimsenen duygusal "mesafe/uzaklık"tır: aşırı rasyonel veya aşırı mesafeli deneyim yüksek kültürel tüketime işaret ederken aşırı duygusal veya az mesafeli bir deneyim düşük statüye işaret eder. Son değişken nesne veya uygulamanın tanımlanabilecek şekilde bir yazarının/eser sahibinin olup olmamasıdır: yazarı olan metinler, olmayanlara göre daha yüksek kültür ürünü olarak sayılırlar (Harrington ve Bielby, 2001: 7).

Erdoğan ve Alemdar'a göre (2005: 45), çoğaltmayla birlikte yüksek kültüre ait olanların kopyaları yapılarak kolayca çoğaltılması ve dağıtılması, sermaye tarafından yapılır: Sermaye değeri "ne kadar ödersen o kadar kaliteli alırsın" ile yüksek kültüre aitliği yeniden tanımlar ve ayırım bu şekilde korunur. Böylece kapitalist sınıf yüksek olanı bu şekilde kendine mal etmeye devam eder. Kitle kültürünün yüksek kültürel ürünlere olan ilişkisinin doğası tüketim ile elde edilen benzerine sahiplikten geçerek yaratılan aitlik ve değer imajıyla süslenir. Yüksek kültür sahiplerinin korkusu ve endişesi böylece önemli ölçüde ortadan kaldırılır. Bu nedenle de, yüksek kültürel pratikleri yapan insanlar ile kitle kültürü pratiklerini yapanlar arasındaki fark yüksek kültürel ürünlerin bazılarının kitle pazarında tüketilmesiyle ortadan kalkmaz. Ancak Erdoğan ve Alemdar (2005: 46), tüketim açısından "yüksek kültür" ve popüler veya kitle kültürü arasında zenginlerin kendi çevreleri içinde tuttıkları mekaniksel bakımdan çoğaltılmayanlar (klasik resimler, heykeller, saraylar, ateş pahasına olanlar) ve üst tabakanın altındakilerin ulaşamayacağı bir şekilde konumlandırılmış olanlar (zenginlerin kendi düşünceleri, oyunları, eğlenceleri, sporları, tatilleri) dışında, gerçekte pek de göze çarpan bir farklılığın olmadığını vurgularlar: bunun özellikle kitle iletişim araçlarının kullanılışı açısından, yani seyredilen programlar, okunan dergiler, gazeteler, gidilen sinemalar ve görülen filmler, dinlenen müzik açısından her sınıfın içine işlemiş olduğunu da belirtirler. Yüksek/alçak kültür gibi ayırımının yapılamayacağını söyleyenlerden Harrington ve Bielby (2001: 8) şu şekilde değerlendirir; "kültür statik bir varlık olmaktansa dinamik bir süreçtir ve yüksek/düşük ayrımı, kendileriyle meşgul olan sosyal grubunda değişebileceği gibi, zaman içinde değişebilir. Örneğin sessiz filmler günümüzde sanat filmleri olarak görülürler fakat üretildikleri dönemde kitlesel izleyiciler için üretilmişlerdir (ve tüketilmişlerdir). Benzer bir dönüşüm Shakespeare'in oyunlarında da yaşanır. Bu açıdan, yüksek ve düşük kategorileri giderek belirsiz şekilde tanımlanabilmektedir".

1.1.2.2. Halk/Folk Kültürü

Sanayi öncesi dönemde insanların yaratıcı çalışmalarının sonucu ortaya çıkan kültürel faaliyet ürünlerinin sergilendiği; standart değildir, derin anlamı olmayan bir kültürdür (Rowe, 1996: 21). Halk kültürünün; biçimi basittir. Her türlü duyu ya da gelenek aracılığı ile doğrudan aktarılabilen ya da iletebilen bir yapıdadır, anonimdir. Pazar için üretilmez, herkes için parasızdır. Kişiden çok, kullanımı açısından grup mülkiyetindedir. Bireysel olarak (dans dışında) sunulur. İçinden çıktığı grubun değer yargılarını içerir ve iletir. Bu kültürel ürünlerini üreten ve tüketen arasında toplumsal statü farkı yoktur. Üreticiler ve sunucular amatördür. Ürün tüketiciye dönüktür (Batmaz, 1981: 182-183).

Halk kültüründe üretici ve tüketici potansiyel olarak özdeşir. Ürün, üreticiden veya tüketiciden tam olarak yabancılaştırılmaz, bundan çok her ikisi tarafından paylaşılan ortak yapısal kodları gösterir. Buna göre gerek üretici gerekse tüketici, aynı görevler dizisi içinde yer alır. Her ikisi de her iki rolü üstlenebilir (Ress, 1999: 364). Halk kültürü, iş ve dinlenmenin birbirini tamamladığı, birbirine zıt olmadığı, bitişik ve iç içe olduğu dönemin kültürüdür. Endüstrileşmeyle birlikte fabrika sistemi, zamanı, yeni biçimde örgütlemeye başlar; iş yerinde harcanan zamanla iş dışında harcanan zaman ayrılığını getirir: İş yerinde harcanan zaman insanın hayatını devam ettirebilmek için "para kazandığı" zaman olur. Bu süreçte kapitalizm kişileri tüketime sevk etme, moda ve gösteriş ardında koşmasında, mal alarak ve tüketerek mutluluğu aramada önemli rol oynar ve halk kültürünü katleder, katletmediğini ise kitle kültürü veya popüler kültür şekline dönüştürür: alınan ve satılan mal haline sokar (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 49-50). Halk kültürü sermaye için kar sağlamadığı durumlarda ya ortadan kaldırılır, unutulur (cirit, çelik çomak oyunu, sözlü geleneğin direniş destanları gibi), rafa kaldırılır ya da "nostaljik geçmişe" dönüşte ölü hatıralar olarak medyada, tekrar öldürmek için canlandırılmış, egemenlik perçinlemede araç olarak gösterilerde ve medyada canlı tutulur (Erdoğan, 1999: 42).

1.1.2.3. Kitle Kültürü

Kitle kavramı, sınırları belirsiz bir kavram olmakla birlikte (Kızıldağ, 2001: 19) günümüzde sayısı belli olmayan insan çokluğunu anlatır. Louis Dollo't'a göre (1991: 47-48) kitle, bireyden çok elit'in karşılığı olarak ve kimi zaman "bireyler topluluğu" anlamında kullanılmaktayken başka bir tanıma göre, "yüksek kültürün temelsiz bir biçimi olan ve yukarıdan aşağıya empoze edilen kültürel yapı, kitle kültürünün en belirgin özelliğidir". Bir başka tanıma göre ise "kitle kültürü, seçkin kültürün altında, halk kültürünün üstünde, yaşam alışkanlıklarının yeniden üretimine dayalı bir kültürel yapıdır (Swingewood, 1996: 146).

Kitle toplumu kavramının tarihsel kökeni, dayanağı artık halkın olmadığı, kitle kavramı olan modern sınıflı toplumun belirmesi için gerekli toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulları hazırlayan Batı Avrupa kapitalizminin 19. yüzyılın ikinci yarısındaki hızlı gelişimine bağlanır. Kitle toplumunun ideal nitelikleri kapitalist işbölümünün gelişmesi, büyük çaplı fabrika örgütlenmesi ve meta üretimi nüfusun kentlerde yoğunlaşması, kentlerin büyümesi, karar alma sürecinin merkezileşmesi, daha karmaşık ve evrensel iletişim sistemleri ve oy hakkının işçi sınıfını da içine alacak biçimde genişletilmesine dayanan kitlesel siyasal hareketlerin büyümesidir. Bu kitle terimi, yoğun ekonomik ve toplumsal değişimler sonucu kapitalizm öncesi toplumsal ilişkiler çözüldükçe, ortaya çıkan burjuva yönetici sınıf tahakkümünü laik ve rasyonel idealler olan demokrasi, eşitlik ve maddi adalet dolayısıyla meşrulaştırma çabalarını ifade eder (Swingewood, 1996: 17).

Kitle kültürünün var oluş nedeni kitlelerin gereksinimlerini karşılamak amaçlı değildir: kitleler halinde üretim yapan bir endüstrinin hem ürünü hem de tüketici kitlesini biçimlendirmesi, dolayısıyla üretimi sosyalleştirip herkesi üretime ve tüketime katarak zenginliğin yaratılması ve yaratılan zenginliğin büyük bir kısmının sermaye sahiplerine ayrılmasıdır. Kitlelerin gereksinimini karşılamak sermayeye para kazandırmadığında, hem o gereksinim karşılanmaz hem de karşılanmamayı meşrulaştıran bilinç üretilir. Bu durumda bir mal ve hizmet sunulmaması veya popüler gayri-meşruluğun engellenmesi için gerekli egemen

politikayı ve uygulamayı destekleyen kitle/popüler bilinç yaratılır (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 42). Kitle kültürü kitle iletişim araçları ve bu araçların desteklediği küresel pazarın mal, hizmet ve ideolojisiyle birlikte düşünülebilir. Bu kültürün ürünleri en başta, kitle çapında üretilip dağıtılır. En bariz olanları, radyo ve televizyon programları, dizi filmler, haberler, dergiler, çizgi filmler, çizgi romanlar, plaklar, sinema, reklamlar, videoteypler, kasetlerdir.

1.1.3. Popülerin Anlamı

Popüler kültürün tanımlanmasında, onu oluşturan terimlere, nasıl anlam verildiği önem taşır (Özbek, 1991: 83). Bu açıdan popüler kültürü anlatabilmek için "popüler olan" ve kültür ayrı ayrı ele alınmalıdır. Kültür kavramına daha önce değinildiği için bu bölümde "popüler olan" la "popüler olmayan" dan bahsederek popüler kültürün tanımlanması yapılmaya çalışılacaktır.

"Popüler", başlangıçta Latince "popularis"ten türeyerek "halka ait" anlamına gelen, hukuki ve siyasal bir terim olarak ortaya çıkar. "Popüler" kavramı, sivil toplumun ortaya çıkmasıyla yakından ilişkili olarak halkın, halka ait olan anlamından bugün hâkim kullanımı olan "insanların çoğu tarafından sevilen ve tercih edilen" anlamına doğru bir evrim geçirir (Özbek, 1991: 83). Bu dönüşüm burjuva demokrasilerinin yükselmesi, bu demokrasilerin seçim özgürlüğüne dayanan meşruluk iddiası ile olur. Böylece popülerlik yönetimin politika uygulamalarını meşrulaştırıcı kabul damgası olur. Popülerin kullanımı farklı alanlara taşınmış ve yeni anlamlar yüklenerek egemen sistem için dayanak rollerini üstlenir. Medyada popüler olan medya ürünleri; müzik ve film endüstrisinin, televizyon dizilerinin siyasal ve kültürel pazara sunduklarının halk tarafından sevilip tutulduğu anlamında kullanılır. Popüler televizyon programı, dizisi, popüler müzik gibi anlamlandırmalarla tercih edilen meşruluklar yaratılır. Popülerliğin çoğunluğa mal edilmesi ile üretim araçlarına sahip olanlar fayda sağlarlar. Bu faydadan, yarar sağlayacak olarak betimlenen çoğunluk ise izleyici/tüketici/kullanıcı rolünü oynar. İzleyici/tüketici konumundaki insanlar reklam pazarının, televizyonun sunduklarını kullanarak belirleyici konuma geçirilir, böylece kapitalist

demokrasinin pazar sistemi ve medya sunduklarını popüler isteme dayandırarak kendilerine meşruluk kazandırır (Erdoğan, 2004: 68-69).

Popülerin tanımını yapan güç merkezleri aynı zamanda popüler olmayı da tanımlarlar; kitlelerin yaşam tarzını biçimlendiren günlük faaliyetlerin ve bu faaliyetlerin sonuçlarının önemli bir kısmı popüler yapılmazlar çünkü pazara materyal ve düşünsel bağlamda işlevsel değildirler. İşlevsel olmaması pazara faydasızlığından olabileceği gibi pazar için ciddi sorunlar çıkarabilecek karaktere sahip olmasından dolayı da olabilir. Toplumsal gerçeklerin egemen çıkarlara aykırı olanları ya popülerleştirilmez ya da çeşitli kötüleme, aşağılama, küçültme, saptırma ve değersizleştirme mekanizmalarından geçirilerek kötü popüler yapılır (Erdoğan ve Alemdar, 2005:229). Popüler pazar böylece, hem kendini hem de rekabette kaybedeni tanımlar; rekabeti ve sistemi meşrulaştırır. Çoğunluk tarafından rağbet gören, fakat egemen popüler anlayışa ve pratiklere zıt düşen popülerlikte, egemen popüler ideoloji, bu popülerliği popüler olmayan olarak ilan eder ve popülere takma anlamlar eklenir: Dinsiz, komünist gibi nitelermelerle gayri-meşrulaştırılır. Popüler pazar böylece, rekabette kendini meşrulaştırır ve kendi kurallarıyla popülerlik oyunu oynamayanları gayri-meşru ve popüler olmayan olarak ilan eder (Erdoğan, 1999: 34).

1.1.4. Popüler Kültür

Popüler kültürün tek bir tanımlamasını yapmak oldukça güçtür, çeşitli yaklaşımlar çerçevesinden kavrama değişik bakış açıları getirilir. 16. ve 17. yüzyıldan itibaren Avrupa ülkelerinde, halk kültüründen daha gelişkin, daha üretken, daha orijinal ve kentlerden, kentli yaşamdan kaynaklanan çok farklı bir kültür ortaya çıkar. "Popüler kültür" denilen bu kültürün üretim koşulları da, tüketim koşulları da halk kültüründen çok farklıdır. Bu nedenle popüler kültür yalnızca, Batı'daki ticari kapitalizmin üretim ilişkilerindeki rasyonalizasyon gelişmelerini izleyen yeni bir yaşam, yeni bir ulusal pazar, yeni bir iktidar yapılanmasının getirdiği "nefes alma olanağı" ile ortaya çıkmış kent kültürüdür (Oskay, 1992: 89). Popüler kültür, reel yaşamı kültürel düzeyde

yeniden yaratarak, yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırır. Böylece beğenilmeyen, insana acı veren reel yaşamın yerine, başka bir yaşam sürdürülebileceği düşüncesinin önünü açar, modern hayatın eksikliklerini umutsuzca telafi etmeye çalışır (Storey, 2000: 149).

Popüler kültür gündelik yaşamın kültürü olarak düşünenlere göre, gerçekliğin olumsuz yanlarından kurtulmaya yarayan ve yapay mutluluklar üreten bir kültürdür. Popüler kültür ürünlerinde dile getirilen fantazyalar, egemen sınıfların karşısında yer alan sınıfların içinde üretilmiş olsalar bile, günümüzün teknolojikleşen toplumlarında aldatıcı bir karakter taşıdıkları ve dile getirdikleri toplumsal/bireysel beklentiler halk kesimlerinin gündelik pratikleri içinde ve büyük ölçüde iktidar bloğunun hegemonik kültürü bağlamında, onun tarafından biçimlendirilerek üretildiği için, gerçekliğin görülmesini engellerler. Dar anlamıyla, emeğin gündelik olarak yeniden üretilmesinin bir girdisi olan eğlenceyi içerirken, geniş anlamıyla, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını sağlar. Gündelik ideolojinin yaygınlaşma ve onaylanma ortamını yaratır (Batmaz, 1981: 163) aynı zamanda gündelik olandan daha yoğun olan ama onun ritmiyle iç içe geçen rutinleşmiş hazlar sağlar ve çoşkusal doyumuyla disiplin oyununu da meşrulaştırır (Mutlu, 2005: 314-315). Popüler kültürün her gün yaşanan deneyimleri kapsayan inançları ve uygulamaları: yenilen yemekler, giyilen kıyafetler, birlikte vakit geçirilen insanlar, paylaşılan dedikoduları içerdiğini vurgulayan Harrington ve Bielby (2001: 2) gibi Tony Bennet da bugün popüler kültür kavramının herkesin sevip yaptığı, tükettiği şeyler; ya da insanın köklü yaratıcı dürtülerine dayanarak ürettikleri şeyler gibi, farklı kullanımlarının bulunduğunu belirtir (T.Bennet'tan aktaran, Tomlinson, 1999: 114). Popüler kültürü geniş bir nüfus tarafından paylaşılabilen inançlar, pratikler ve bunların içerdikleri normların, örgütlenmesi olarak değerlendirildiğinde; kaynağını yerel geleneklerden alan inançlar, pratikler ve nesneler bir yandan "halk" ve "popüler" olanı kapsarken diğer yandan da siyasal ve ticari merkezlerden doğan inançları, pratikleri ve nesneleri paylaşan kitleyi kapsar (Schudson, 1999: 169-170).

Popüler kültürün halka ait olduğunu düşünen bakış açılarına göre popüler kültürü hakim sınıflar yönlendirir, egemenliklerini pekiştirmek için üzerinde mücadele verdikleri ve kazanmak istedikleri bir alan olarak tanımlanır. Hakim sınıfların değer ve fikirleri, popüler duygu ve düşüncelerin içinde eritilerek, popüler alandaki direnme etkisizleştirilerek, yaygınlaştırılır (Özbek, 1991: 10). Aynı zamanda iktidarda olanların kültürüne karşı ya da onun adına mücadelenin alanlarından biridir. O mücadele içinde aynı zamanda, kaybedilecek ya da kazanılacak olan şeydir. Boyun eğme ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı yerdir; önemli olması da bu nedenledir " (S.Hall'dan aktaran, Özbek, 1991: 90).

Gramsci'nin izinde olanların ortaya attıkları değişik bir yaklaşıma göre, popüler kültür, halkın, kendisi tarafından ve kendisi için ürettiği kültür olarak veya kendisi için üretilen, yönetilen bir kültür olarak tanımlanabilir bir niteliktedir. Popüler kültür, egemen, ikincil ve karşıt olan kültürel değerlerin ve ideolojilerin farklı biçimlerde ve farklı olasılıklarla birleştiği, popüler deneyim ve bilinci yapılandırma ve kurmada etkili olabildikleri alanları sağlamlaştırmak için girişimlerinde birbirleri ile yarış ettikleri bir alanı teşkil eden kültürel yapıları ve uygulamaları içerir. Egemen kültür, bu alanda zorlama ile değil, alt kültürel grupların üzerinde yabancı ve bir dış grup olarak, onları yeniden yapılandırarak, toplumdaki yönetenler sınıfının değer ve ideolojileri ile ilişkide bulunarak egemenliğini güçlendirir. Bu tür süreçler, ne alt kültürel grupların kültürlerini tamamen ortadan kaldırır ne de onların gerçek kültürlerini yok eder. Benzer olarak, egemen kültürlere karşı direnme, her zaman karşıt kültür öğeleri oluşturan ve tamamen yapılanmış bir kültüre karşı olmayabilir - bu kültür her zaman vardır, ama bazen kendi kendini durdurma gereksinimi içindedir. Karşıt kültür değerleri, yalnızca egemen kültür mücadelesi bağlamında oluşup yapılanabilirler. Bu mücadelede, kaynaklardan bazıları, sözü edilen kültürden alınabilir ve eğer olanaklı ise birtakım uzlaşma noktaları aranabilir böyle yaparak, çelişen değerlerin yinelendiği, yankılandığı ve kolayca duyulabilir oldukları bir alan yaratılır (Bennet, 1999: 70-71). Mattelart'a göre popüler kültür direnenlerin ve egemenliğe karşı mücadele edenlerin

kültürüdür. Bu kültür kendi başına var olmaz; egemen kültüre karşıtlık süreci içinde oluşur ve tanımlanabilir. Direniş tarafından yaratılır, artık yaşanmayan uzak geçmişin değil, şimdinin günlük yaşamının kültürüdür. Kitle kültürünü biçimlendiren sansasyonelciliğe ve duyguların sömürülmesine karşıdır. Mattelart, popüler kültürü direnen sınıfların direniş yaşamları sürecinde yarattıkları egemen kültüre ve geleneksel yerel halk kültürüne karşıt bir kültür olarak görür. Bu anlamda kültür oldukça politikleşmiştir ve bilinçli kültürel etkinlikleri içerir: Bu tür kültürel pratiklere, örneğin, düzene direniş biçimleri, devrimci olarak nitelenen müzik sanatçılarının, roman yazarlarının, filmcilerin, gazetecilerin, ressamların ve halk ozanlarının ürünleri girer. Egemen pratiklere karşıt yapılan sürekli mücadelenin yapılış biçimlerini içerir (Mattelart'tan aktaran, Erdoğan, 2004: 75-76). John Fiske de popüler kültürün boyun eğenlerin kültürü olmadığını vurgulayanlardandır. Kapitalizm tarafından boyunduruk altına alınanlar, prangalanmış insanlar değildir. Onların ekonomik ve toplumsal yoksunluğu onları kendi farklılıklarından ya da kendilerini bağımlı kılan güçlere direnme ya da bu güçlerden sıyrılma yeteneklerinden yoksun bırakmış değildir; tam tersine, iktidar bloğunun rahatlamasına ve zaferin kazanıldığını hissetmesine asla olanak tanımayan değişen gündelik direniş taktiklerini tasarlamaları için durmadan güdüler (Fiske, 1999:207).

Bir başka bakış açısına göre popüler kültür, kitle kültürü ve egemen ideoloji genelde iç içe geçen esnek tanımlardır. Bunun en önemli nedeni de popüler kültür, egemen ideolojinin yansıtıcısıdır. Popüler kültür ürünlerinde mevcut egemen bağımlı ilişkisi metinler düzeyinde sürekli olarak yeniden üretilir. Bu sürekli yeniden sunumlarla egemen değerler ve güç ilişkileri daha güçlendirilerek sürdürülür. Metinlerde yer alan simgeler mevcut değerler sistemi içinde oluşturuldukları için özde onlar da var olan düzenin yeniden üretiminden başka bir şey yapmazlar (Güngör, 1996: 34-35).

Popüler kültürün bir de diğer yanı olduğu vurgulayanlara göre günümüzde halkın önemli bir kesitini oluşturan işçi sınıfının mevcut egemen - bağımlı ilişkisi içinde düzene entegre olduğu, uyumlaştığı, dolayısıyla da başkaldırı gücünü yitirdiği iddia edilir. Bu görüş doğrultusunda popüler kültürün gerçek anlamda bir

mücadele alanı olmadığı, tam aksine kurulu düzendeki egemen güçlerin egemenliğini pekiştirici yönde rol oynadığı savı ortaya atılır. Bu görüştekilere göre, tüketim toplumunun maddi ve manevi tüm koşullarını içinde toplayan popüler kültür, böylece sistemin kutsanmasını sağlayarak, çağdaş bir ritüele dönüşür. Günlük hayatın kendisini oluşturan nesneler, mekan ve simgesel anlamlar siyasetle bağlantısız gözüktükçe de verili toplumsal sistemin temel aldığı değerlerin kabulüne yönelik düzenlenir (Brown, 1989: 7). Frankfurt Okulu üyelerine göre, Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in "kültür endüstrisi" olarak terimleştirdikleri çalışmasında kültürel nesneleri, endüstriler, diğer nesneleri ürettiğine benzer bir yolla üretirler (Harrington ve Bielby, 2001: 5). Frankfurt Okulu üyelerine göre, eğlence endüstrisi kültürel biçimleri metalaştırır. Bu endüstriler tarafından üretilen kültürel şeyler/mallar kapitalist birikim ve kâr elde etme amaçlarına uygun bir şekilde hazırlanır ve üretilirler. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri üstten entegre eder. Üretilenler, sanatsal bir içsel nitelikleri nedeniyle değil, mal üretim ve değişim mantığına göre üretilir. Örneğin, kovboy, macera, pembe diziler gibi ürünler sanatsal içerikten yoksun pazar için yapılan standartlaştırılmış şeylerdir. Kültür endüstrisi hem mallaştırır, hem de bu malları tüketicilere satılamaz sanat eserleri olarak sunar (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 287-288). Bu endüstri Herbert Marcuse'a göre, tüketim ideolojisi sahte ihtiyaçlar yaratır ve bunları bir sosyal kontrol şekli olarak işlevselleştirir: "İnsanlar sahip oldukları mallarla kendi değerlerini anlarlar; yani, sahip oldukları otomobil, müzik seti gibi eşyalar aracılığıyla ruhlarını, benliklerini keşfederler. Bireyi topluma bağlayan mekanizma değişir ve sosyal kontrol, yarattığı yeni ihtiyaçlara demir atar. Marcuse'a göre reklamlar sahte ihtiyaçlar yaratır: örneğin belirli tip giysiler giyen, yiyecekler yiyip içen ve aksesuarlar kullanan bir insan olma arzusu yaratır. (Storey, 2000: 137-138). Popüler kültür, kitle üretim endüstrileri tarafından üretilen ürünlerin yaygın kullanımı anlamına dönüştürülerek kapitalist sermaye lehine dönüşüme uğratılır. Böylece popüler kültür kavramı pazarda üretilen ve satılan diğer mallar gibi, ticari bakımdan üretilen ve pazarlanan kültür yerine taşınarak (Erdoğan, 2004: 74) en genel yaşama alışkanlıklarının görsel ve sözel olarak yeniden üretilmesini sağlayan bir kitle kültürüne (Batmaz, 1981: 164) dönüşür. Popüler kültür, pazar tarafından

pazarda tüketim için sipariş edilen, ısmarlama kitle kültüründe, en popüler ürünleri ve tüketimleri anlatır (Erdoğan, 2004: 77).

Bütün bu görüş ve iddialardan yola çıkarak popüler kültüre şöyle bir açıklama getirebilir. Kaynağını toplumların geçmişteki yaşam deneyimlerinden, kültürel birikimlerinden alan popüler kültür, yaşam pratiklerini de içselleştirerek güncellik özelliği kazanır. Ayrıca üretimsel ve tüketimsel açıdan toplumun en alt tabakasından en üst tabakasına kadar toplumun tüm kesimlerinin değişik ölçülerde katılımına elverişli olan popüler kültür kozmopolit bir etkinlik alanı olarak kendisini gösterir (Güngör, 1996: 16). Çeşitli toplumsal kesimlerin temsiline olanak veren popüler kültür bu yönüyle bir yandan toplumun güçlü kesimlerinin elinde kurulu düzenin güçlendirilmesi doğrultusunda bir tavır sergiler.

1.1.5. Popüler Kültürün Tarihsel Gelişimi

İçinde bulunulan yüzyılın egemen kültürü olarak kabul edilen popüler kültür, aslında bazı temel özellikleri bakımından halk kültürü ve yüksek kültür gibi, Sanayi Devriminden daha önceleri de varolmuş bir kültürdür (Oskay, 1993: 174). Sanayi toplumundan önce toplumun değişik özelliklerine göre kültürel farklılaşma Mısır, Sümer, Asur, Roma'da görülür. Sosyal, ticari ve askeri amaçlar için merkezlerin kurulması, tesislerin yapılması bunların onarılması için buralara yakın yörelerden büyük miktarlarda işgücünün toplanıp getirilmesi gerekir. Bu tür kamusal nitelikli işler için toplanan işgücü üzerinde metropol ülkedeki egemen zümrenin denetiminin uygulanmasında ise; bu kalabalıkların davranışlarının bütünü ile denetlenemediği değişik bir uygulama biçimi geliştirilir. Burada ara otoriteler denilen yerli nüfustan atanmış görevliler, bir yandan metropolün hegemonik kültürüne aşina oldukları için, bir yandan da taşra ya da eyaletlerin yerel kültür yaşamlarını merkezi bürokrasiye oranla daha iyi tanıdıkları için; istihdam edilen işgücünün ve onlardan ötürü orada bulunan eğlence endüstrisi hizmetlilerinin gösterecekleri davranışları denetlemekte ve belli bir düzen içinde sürmesini sağlar (Oskay, 1983: 172-175). Bu görevlilerin en önemli işlevleri de çalışan

kesimi denetlerken merkez yetkenin haklılığını onlara da benimsetmeye çalışmaktır. Ancak bu kimseler kendileri de etnik anlamda kentli değildir. Merkez yetkeden aldıkları pay nedeniyle var olan yetkenin egemenliğini haklılaştırır. Bu da onların hegemonik kültürü çalışan kitlelere benimsetmeye çalışırken onların yerel anlamdaki kültürel birikimlerini korumaları ve sürdürmelerine bir ölçüde hoşgörüyle bakmalarına olanak verir. Böylece egemen kesimin güdümünde, ama yerel kültürel değerlerin de bir ölçüde varlığının korunduğu kozmopolit bir hegomonik kültürel yapılanmalar olmaya başlar (Güngör, 1996: 17-18).

Bu durum, Orta Çağ'da da sürer, bu yaşam biçiminde hem hegemonik kültürü kabul etmekle hem de yerel değerleri bir ölçüde de olsa barındırmakla insanlar daha kolay uyumlanırlar (Güngör, 1996: 18). Ortaçağ'da hem köyde, hem de kentte en büyük toplumsal merkez taverna olur. Genellikle Senyör'e ait bir taverna söz konusu olduğundan ve içilen şarap ya da bira Senyör tarafından sağlanıp vergilendirildiğinden Senyör tavernaya gitmeyi teşvik eder. Görülmektedir ki popüler kültür Ortaçağ kent yaşamında iktidar tarafından tabi sınıflara verilmiş ayrıcalıklar olarak tanımlanır. Halk bu gündelik pratiklerden haz alırken, otoritelere bağımlılığı da pekişir. Avrupa kültüründe meyhane, taverna, bar, şarap mahzeni, gibi yerler bir taraftan dünyevi otoriteler ve kilise tarafından yıkıcılık mekanları olarak görülürken, diğer taraftan da halkın buralara gitmesi teşvik edilir. Buralarda, tabi olanlar, sahne arkasında ve alkolün cesaret kattığı bir özgürlük atmosferinde buluşarak rahatlarlar. Yasak olan oyunları oynarlar, küfür ederler, iktidarı protesto ederler; meyhaneler, popüler kültürün direnişçi tarafının en çok hissedildiği yerlerdir. Fakat diğer taraftan rahatlamaya yönelik her eylem bu eğlence mekanlarıyla sınırlı olduğu için, buradan dışarıya taşmadığı için, otoritelerin halkın bu eğlencesini hoş görür, hatta senyörler tarafından teşvik edilir (Le Goff, 1999: 250).

Kentlerin doğuşuyla birlikte orta sınıf egemen sınıfın yanında yerini alarak toplumsal düzenin tamamlanmasını sağlar. Bundan sonra bu tip toplumsal düzenin yapısı değişmez (Pirenne, 1994: 163). Kent gruplarının oluşumu, çok kısa zamanda, kırsal bölgelerin ekonomik örgütlenmesini altüst

eder. Bu bölgelerde üretim o zamana değin yalnızca köylünün geçimini sağlamaya ve efendisine karşı yükümlülüklerini yerine getirmesine yarar. Ticaretin duraksaması köylülerin bir süre bocalamasına sebep olsa da, daha sonra onların ürünlerini işlemelerine ve kentlerdeki pazarların canlanmasına yol açar. Ticaretin genişlemesi devam ettikçe, yol kavşaklarında, nehir ağızlarında ya da toprak eğiminin elverişli olduğu yerlerde de şehirler oluşur. Uzun yolculukları arasında dinlenen, gezgin tüccarlar şehirlere sığınır. Böyle yerlerde toplanan tüccarların sayısı artınca "burg dışı" oluşur. Fauburgdaki korunak arayan tüccarlar, çok geçmeden surlarla kasabalarını çevrelerler, eski burglar dışa doğru yayılamaz, canlılığını sürdüren yeni fauburg içinde özümser. İnsanlar da yoğun olarak bu faal, büyüyen şehirlerde hayata yeniden başlamak üzere eski malikane köylerini terk etmeye başlarlar. Büyüyen ticaret aynı zamanda daha fazla insana iş anlamına gelir. Onlar da bu işi bulmak üzere şehirlere gitmeye başlar. (Huberman, 1991: 37). Rönesans sonrasında egemen sınıflar «yüksek» sanatı tüketerek boş zamanlarını harcarlarken, çalışan sınıflar «eğlenerek» ve avunarak, uyku ile çalışma arasında kalan zamanlarını tüketirler. Bu dönemde, halk ögesi taşıyan eğlence biçimleri gelenekselliklerini korur. Kapitalist üretim biçiminin kitle halinde üretimi olanaklı kılmasıyla, bu kültür bir meta gibi çok büyük kitleler tarafından çoğu kez aynı anda satın alınmaya başlar (Batmaz, 1981: 169). Bu çalkantılı geçiş dönemi sıradan insanları etkileyen, seçkin ve bilgili insanları da etkiler. Orta Çağın dinsel ve gizemli ilişkilerinden, yeniçağın, rekabetçi, bireyci ve çıkara dayanan ilişkilerine geçilir. Yeni düzen, çalışanları daha çok çalıştırmayı, dinlenenleri de daha çok dinlendirmeyi amaçlar.

Sanayi devriminin ardından toplumsal ve ekonomik koşullar hızlı bir değişim süreci içerisine girer. Ekonomik yönden güçlü bir sınıf olarak beliren burjuvazi, buna koşut olarak siyasal gücü de eline geçirmeye yönelir. Bu bir bakıma aristokrasinin hem ekonomik, hem de siyasal gücünü yitirmekte olması anlamına gelir. Yalnızca kültürel üstünlük hâlâ aristokrat kesimin elinde bulunur. Kültürel oluşum ve kültürel güçlenme zaman isteyen bir

durumken ekonomik ve siyasal alanda hızla güçlenen burjuvazi uzun süre beklemez, bu nedenle de söz konusu soruna kestirme yoldan çözüm getirilmesi çabaları içerisine girer. Bu amaçla da aristokratlara özgü kültürel değerleri taklit ederek, ama daha düşük kalitede, yani kendi düzeyine uygun ürünler ortaya koymaya başlar (Güngör, 1993: 148). Aynı zamanda bir zamanlar mensubu olduğu ezilen sınıfların kültürel var oluşunu da kendi yaşam ortamına, yani piyasa mekanizmasına doğru yönlendirir (Somay, 2004: 12). Böylece kent yaşamına uygun, eğitim düzeyi ne olursa olsun kentlerdeki kalabalıkların kolayca ulaşabilecekleri, paylaşabilecekleri, ortalama beğenilere seslenen bir popüler kültür olgusu belirir. Eski dönemlerden beri varlığı kabul edilen popüler kültür kendisini belirgin bir biçimde gösterebilecek ortama uygun koşullara kavuşur (Güngör, 1993: 148). Şehirli kültürün piyasa mekanizması bünyesinde yeniden örgütlenmesi ve bu oluşumun geçmiş dönemin hâkim sınıf kültürünün formlarını ve birikimini yedeğine alması, yeni bir kültürel yapının, "popüler kültür" denilen şeyin ortaya çıkmasına yol açar (Somay, 2004: 12-13).

19. yüzyılın başlarında, sanayi kapitalizmi kendi ekonomik siyasal ve kültürel düzenlerini biçimlendirirken, belirli yeni olguları da beraberinde getirir. Kapitalist üretim ilişkilerinin hızla gelişmesi karşısında, kırsal alanını terk eden köylü kitle yaşamını sürdürmek ve sanayi alanında iş aramak amacıyla, kentlere göçmeye başlar. Popüler kültür, geleneksel halk kültüründen, kent kültürüne göçün sonucunda, kapitalist ideoloji doğrultusunda hizmet vermeye başlar (Oskay, 1983: 165). Kırsal kesimlerden kentlere göçmüş olan kitleler, kent yaşamına ayak uydurmak için çaba harcamaya başlar. Ne tam olarak kırsal yaşam geleneklerini unutan, ne de kentin modern yaşamına ayak uyduran yeni bir sınıf ortaya çıkar. Giderek toplumun en kalabalık sınıfını oluşturan bu sınıf, gönüllerince biçimlendiremedikleri gerçek yaşamlarının yarattığı ezikliği gidermek için, meta ekonomisinin temel dayanağı olan tüketim ideolojisini benimseyerek, modern kent yaşamının koşulları altında ezilmeden yaşayabilecekleri umuduna kapılırlar. Tüketim, giderek, işçi ve emekçilere gerçek yaşamdaki toplumsal konumlarının veremediği duyumların

yarattığı acıları, orta sınıfın yaşamına özenmeler aracılığı ile, bu kesimlerde reel yaşamın tamamlayıcısı ve destekleyicisi, bir yaşam felsefesi olur (Oskay, 1983: 165-166). Endüstriyel kapitalizm kentlere göç edenlerin çalışma dışındaki boş vakitlerine enerji harcayıp onları disipline etmeye çalışır. Egemenin, tabinin boş vaktini ve hazlarını denetim altına almaya çalıştığı iki temel strateji söz konusudur: baskıcı yasama stratejileri ile gelişigüzel, denetimsiz boş vakit etkinliklerini ve değer hale getiren ve disipline bağlayan sahiplik stratejileri (Fiske, 1999: 90-91). Bu yönelimle birlikte çalışanların daha çok çalıştığı, dinlenenlerin ise daha çok dinlendiği bu dönemde hem çalışmadan yorulan ve yenilikler arayan kesim için hem de eskisine oranla daha çok serbest zamanı olanlar için yaşam pratiklerinde de bir değişme gözlenir. İnsanlar gerçek yaşamın acılarından uzaklaşmak için kaçışı tercih edip ve eğlenceye sığınır. Bu da onları içinde bulundukları dünyanın sorunları üzerine düşünmekten alıkoyar. Zaman içerisinde teknolojik alanda gerçekleşen gelişmeler kültürel ürünlerin üretiminde de yeni bir sürecin başlamasına yol açar. Yeni kent yaşamında insanlar kaçış olarak çalışma saatleri dışında kalan boş zamanlarında toplumun o günkü koşulları altında üst sınıfın yaşam tarzına artan ilgi ile bu kesimdeki insanların kimliğine kavuşma ihtiyacı hissederler. Fakat gerçek yaşam koşullarının önerdiklerini gerçekleştirebilmenin olanaksızlığı nedeniyle fantazyalara sığınır. Benjamin'in de belirttiği üzere "fantazyaya dünyası insan için yakını uzak, uzağı yakın kılmanın en etkin aracıdır (Oskay, 1981:12). Bu aracın özellikle Batı'nın sanayileşmede vardığı ileri düzeyle birlikte, basım tekniklerindeki gelişme, radyo, sinema ve televizyonun devreye girmesiyle bu insanlara geniş bir fantazyaya dünyası sunar. 19. yüzyılda gündelik hayat, modernleşme sürecinin daha önceki aşamalarına göre oldukça farklı bir biçime kavuşur, geleneksel toplum yapısı pek çok kurumuyla değişime uğrar. Kapitalist sanayi toplumunun oluşumu ile birlikte yaşam felsefesi, değiştirilemeyen reel - yaşamın aynı ile yinelenmesi olduğu için, reel olan ile fantazyaya olan birleştirilir; bağımlı konumdaki sınıf ve katmanların dış gerçekliklere katlanmaları kolaylaştırılır. Fantazyaya dünyası, reel - yaşamı üzerindeki etkinliğini yitiren insan için, «yakınının uzak, uzağın yakın» kılınmasının en

etkin, en zengin yolunun bulunması demek olan kitle iletişimi araçları ile yeni bir boyut kazanmaya başlar. Birey, üretim araçları üzerindeki mülkiyet ve denetimin bir azınlığın eline geçmesinin hızlandığı dönemlerden itibaren iç dünyasını artık evinde aramaya başlar. Bu, dört duvar arasındaki dar mekan, bireysel yaşamı, televizyon aracılığıyla fantazyaya dünyasının süslenmesi reel - yaşamdaki egemen/bağımlı insan ilişkilerine bağlar. Meta olan insanın benimsenmek zorunda bırakıldığı bu yeni yaşam biçimi, ancak bilincine varmamakla rahat edilen bir yaşam biçimi olur (Oskay, 1983: 181-182).

1.1.6. Türkiye’de Popüler Kültür

II. Dünya savaşı sonrası dünya kapitalist sistemiyle bütünleşmesinin aldığı ivme, hızlı kentleşme, sanayileşme, kitle iletişim araçlarının, eğitim ve ulaştırma olanaklarının da gelişmesini ve yaygınlaşmasını getirir. Bu toplumsal dinamiğin sonuçları, 1945 sonrası çok partili siyasal yaşama geçişle birlikte, ilk seçimlerle kendisini gösterir. Zaman içindeki maddi gelişmelerle birlikte kültürel, toplumsal ve ideolojik olgularla da değişim başlar (Özbek, 1991: 25). Çok Partili Dönem’de kapitalizmden yararlanma süreci başlar. Köy ve kasabanın geleneksel, kapalı yapıları parçalanır, tüketim hızlanır, yaşam standardı yükselir. Bunun sonucu olarak da tüketime karşı muhafazakar yaklaşım değişir, günlük yaşama birçok yenilik katılır (Cem, 1995: 283).

1950’lerle birlikte tüketim genç cumhuriyetin sınırlarından içeri sızar. Radyo, buzdolabı sahibi olmak düşünülemez kadar yukarılarda bir statü sembolü olur (Özpazarcık, 1998: 39). Elinde Atom Bombası tekeli bulundurduğu için savaşın en büyük galibi durumuna gelen Amerika, Türkiye’nin gözünü kamaştırır. Yaptığı ekonomik yardımlarla, büyük kentlerde ve egemen sınıf ve kesimler arasında bir mal bollaşması olur, tüketim hırsını kamçılar ve giderek yükselecek bir ideoloji olarak bu katmanlara içselleşir (Oktay, 2002: 86-87).

1950’lerde paranın değerinin düşürülmesi ile hayat pahalılığı artar, yeni zenginler türemiş, eskiler daha da zenginleşir. Serbest ithalat, döviz kaynaklarının nüfusun ancak küçük bir kısmının satın alabildiği otomobil ve

ev araçları gibi önemi *ikinci* derece olan mallara harcanarak tükenmesine sebep olur (Oktay, 2002: 89). Demokrat Parti oy kazanmak amacıyla birtakım kimseleri çok kısa zamanda yoksul bir yaşamdan daha zengin bir yaşamın içerisine sokar. Ancak çoğu, Anadolu eşrafından olan bu kimselerin geçişleri, sınıf atlamaları çok ani olduğu için yeni yaşamlarına hemen uyum göstermeleri de güç olur. Maddi anlamdaki burjuvalaşma, manevi anlamdaki burjuvalaşmayı çabuklaştıramaz, dolayısıyla da söz konusu kesim, kültürel anlamda daha bir süre eski değerlerine, eski alışkanlıklarına bağlı kalır. Ama zenginleşmiş bu kesim sosyete kesiminin içine katılmak için onlara benzeme telaşına girer. Özde bir benzeme olamazsa bile, görünüşte bu kesinlikle sağlanmaya çalışılır, sosyetenin eğlence alışkanlığı, yemek yeme biçimi, içki içme biçimi gibi yaşam kalıpları öğrenilir, ortam değiştirilir, davranış biçimlerine daha değişik görünüm verilir. Ancak beğeniler çabuk değiştirilemez ya da bunları yeni ortama uyarlamak kolay olmaz (Güngör, 1993: 98).

1960 sonrası özel teşebbüslerin, sanayi yatırımlarının artması sonucu sanayileşme hızlanır. İş olanakları sağlayan sanayi ve hizmet kuruluşları, kentlerde ya da onların çevresinde olması, kentlerde elde edilen gelirin köylerden yüksek olması, kent yaşamının canlılığı, eğlence, eğitim, sağlık vb olanakların fazlalığı (Kartal, 1978: 8), kırdan şehre göçü artırır. Şehirlere göç nedeniyle gecekondulaşma baş gösterir ve bunlar da yepyeni yaşam tarzları oluştururlar (Cem, 1995: 283). 1960 sonrası toplumda yaşanan önemli ve etkili değişimler "dış göç"ü de başlatır. II. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'nın birçok ülkesi birer enkaz yığını haline dönüşünce bunlar dışardan işçi talep ederler. Bu işgücü talebinden, Türkiye de kendisine düşen payı fazlasıyla alır. Ülke içinde hayli kabarık bir sayıya ulaşır, işsizlerin büyük bir kısmı çok geçmeden kendilerini tümüyle yabancı olan bir toplumsal ve kültürel ortam içinde bulur.

1960'ların sonu 1970'lerin başı ile Türkiye için televizyonlu günler başlar. Televizyonla hayata yeni yüzler, yaşamlar, kimlikler girer. Tüketim toplumu olma özelliğine doğru hızla ilerlenen bu dönemlerde tüketimin daha

fazla kamçılanması için televizyon en etkili kitle iletişim aracı olarak sunulur. Aynı zamanda bu dönemde gelir dağılımının bozulmuş olması, kitleleri bekleyen olumsuzlukları görmesini engelleyecek ve günlük yaşamın zorluklarından uzaklaştıracak uyuşturucu makine olarak televizyon ortaya sürülür. 1970 sonrası dönemde, politik yaşam, günlük yaşam üzerinde oldukça etkili olur. Ekonomik bireyselleşme, geleneklerin yok olmaya başlaması, politik yaşamdaki kavgalar, partiler arasındaki yoğun çıkar çatışmaları toplumdaki belli ölçütlerin sarsılmasına neden olur, çıkar sağlayan her davranış ""başarı" sayılır. Bu kavramın günlük yaşam içinde bu denli önem kazanmasında, batı düşüncesinde yer alan ve maddenin en büyük değer ölçüsü olması, ekonomik düzenin itici gücü olan kazanma hırsının yaşantıya girmesi sonucudur ve bu dönemde de (Cem, 1995: 283) bu hırsı besleyenlerden biri de kitle iletişim araçları olur.

1980'li yıllarda batıya benzeme çabası içerisinde olan, ancak üretimsel anlamda yeterli bir gelişmişlik düzeyine ulaşamamış olan Türkiye bu yakınlaşma ve benzeşmeyi üretimsel düzeyde gerçekleştiremeyince bunu tüketim ağırlıklı olarak yapmaya yönelir. 1980'li yıllarda böylece giderek yoğunlaşan ve ülke ekonomisine egemen duruma gelen enflasyonist sürecin de etkisiyle üretimsel tabanda yoksun yollarla elde edilen gelir, tüketim amacına yönelik olarak kapitalist merkezlere aktarılır, bunun karşılığında batılı kapitalist ülkelerden tüketime dönük ürün ve hizmetler satın alınır. Bu ürün ve hizmetler kültürel ürün ve değerleri de içerir dolayısıyla da batıya benzeme süreci tüketim kalıplarından, zevk ve beğenilere dek uzanan kapsamda yaşamın tüm kesitlerine etki eder (Güngör, 1993: 134-135).

Seksen öncesinde karaborsadan, kaçakçılardan ve bavul ticareti yapanlardan temin edilebilen yabancı sigara, içki, Nescafe, Levi's blucin gibi o dönemde lüks sayılan ithal ürünler serbest piyasa ekonomisine geçilmesiyle birlikte önce vitrinleri, sonra da vitrinleri seyre dalan sokaktaki insanların hayallerini süslemeye başlar. Seksen sonrası dönemde gelir düzeylerini artırabilmeyi başaranlar içinse hayaller çabucak gerçeğe dönüşür, bu talihli kesim özlemini duyduğu ve hayallerinde kurguladığı bu

yeni dünyanın önce eşiğinden içeri adım atmayı, daha sonra da içine yerleşip kendisine konforlu bir yer edinmeyi başarır. İthal ve lüks ürünlerin herkesin gündelik yaşamına girmesi, lüks sayılabilecek ürünlerin sıradanlaşması, televizyonun renkli yayına (Bali, 2004: 19) geçmesiyle bu değişim hızla kitlelere aktarılır.

Malların bollaşması, tüketim isteğinin yükselmesi ve alım gücünde gözlenen görece artış, kitle iletişim araçlarının da yardımıyla, özellikle büyük kentlerde yoğunlaşır, nüfusta bir "öz-hoşnutluk duygusu" yaratır. Aynı duygu, giderek kent kültürünün değer yargılarıyla olduğu kadar araç-gereciyle de donanan kırsal kesim insanları arasında da yerleşmeye başlar ve tüketim ideolojisi köyler içinde de yer alır (Oktay, 2002: 313-314). Kitlelerin tüketim isteklerinin arttırılması ve kitle iletişim araçlarının ve özellikle televizyonun kitlelere boş zamanlarını nasıl değerlendireceklerini anlatarak tüketim isteklerini desteklemesiyle insanlarda özellikle daha üst statüde bulunanların yaşam biçimlerine karşı bir özlem ve özenti uyandırır. Aynı zamanda tüketim kalıplarının çeşitlenmesi bireylerdeki daha iyi yaşam isteğini uyandırmış, içinde bulunan durumu kabullenmemeyi doğurur. Tüketim yoluyla da olsa kitleler daha ileride daha iyi şeyler olduğunu düşünür, iletilen mesajları kendi yaşam deneyimlerinin ve toplumsal ilişkilerinin içinden algılar ve bir ölçüde değişime uğratabilir (Oktay, 2002: 142).

Bu dönemde söz bollaşır ama aynı zamanda hiçbir şey söylenmez. Söz ve görüntü patlaması, birbirini etkileyen, ama birbirine indirgenemeyecek birçok unsurun kesişmesiyle oluşur. Kültür daha önce görülmedik boyutlarda, kitle iletişim araçlarıyla piyasaya tabi olur, reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma sokar, çok satan haber dergilerinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir kamuoyu, yeni bir haber dili oluşur. Hepsinin etkilerinin kesiştiği, iç içe geçtiği kısa bir zaman dilimi içinde, Türkiye'de cümle yapısından sözcüklerin yüklendiği simgesel değerlere, seyretme biçimlerinden fiil zamanlarına kadar kültür denen bölgenin çeşitli cephelerinde kendisini gösteren, kısmen kurgusal ve sentetik bir dilde ifadesini bulan bir değişim yaşanır (Gürbilek, 2001: 21-22).

Özellikle 80'li yıllardan sonra popüler kültür toplumu öylesine etkilemeye başlar ki, adeta her evde bir televizyon bulunur ve kanal sayısı da oldukça artar. Bu hızlılık ve değişim, bazı kültür kalıplarını değiştirmeye ve bir kitle toplumunu çıkarmaya başlar. Gittikçe hızlanan bu süreç özellikle, Özal (1983-1990) döneminde, özel radyo ve televizyonların serbest bırakılmasından sonra hissedilir ölçüde hızlanır (Kızıldağ, 2001: 24). Bu yıllardan sonra değerler, duyuşlar, düşünceler, inançlar, edimler ve pratikler manzumesi olan kültür, "sermaye" haline gelir. Bu "sermaye"nin birikimi, "seyir"le sağlanır. Bu süreç oldukça farklı bir insanlık algısının ve anlayışının da biçimlenmesine yol açar. Artık "düşünmek"ten çok "seyretmek", "bilmek"ten çok "görünmek", kafaya değil göze hitap etmek, meslek sahibi olmaktan çok şöhret sahibi olmak, çalışmaktan çok kolay para kazanmak ve "emek"ten çok "eğlenmek", toplumsal tercih olarak rağbet görmeye başlar (Atay, 2004: 12), doğu kültürünün manevi yönü giderek önemini yitirir, batının maddi yönü ağır basan kültürel değerleri onun yerini alır. Yaşama bakışta sığlık ve yüzeysellik oluşur sevgi, aşk gibi insan yaşamına anlam veren duygulara maddi ve ruhsal içeriğinden soyutlanmış yüzeysel bir bakış gelir. Cinsellik, sevgi içeriğinden arındırılarak metalaştırılır ve maddi bir edim olarak sunulmaya başlanır. Para ve servet cinsel çekiciliğin temel ögesi durumuna gelir (Güngör, 1993: 140-141). Günlük düşünüp günlük yaşamaya ve bireye empoze edilen daha çok üretim, daha çok tüketim ekseninde örgütlenen çağdaş toplumun bireyleri sürekli ve bilinçsizce tüketmeye başlar (Kızıldağ, 2001: 28).

1.2. GERÇEĞİN YENİDEN ÜRETİMİNDE TELEVİZYON

Televizyonu tüm boyutlarıyla kavrayabilmek onun değişik düzeylerdeki niteliklerini saptamaktan başka düzeylerarası ilişkilerini kurup bunları tutarlı bir genel çerçeveye yerleştirilecek kavramların geliştirilmesi gerekir. Çünkü televizyon, hem bir endüstridir hem de teknolojik bir araçtır; hem kültür hem üretimdir, hem de eğlence kaynağıdır; ayrıca siyasal ve toplumsal kurum (Mutlu, 1991: 22-23) ve belli bir toplumsal yapının ekonomik, siyasal, teknolojik ve kültürel ürünüdür (Erdoğan ve Alemdar, 2001: 169).

Televizyon izleyicileri o denli geniştir ki grup ve kişisel zevkler arasındaki farklılıklara eğilmek haddinden fazla sınırlıdır. Dolayısıyla, iletiler herkesin anlayabileceği bir biçimde basitleştirmeyi gerektirir. Kitle iletişimcisi değişmez bir şekilde "en aşağı ortak payda" ardından koşar. Aradığı toplumsal, ekonomik, bölgesel, mesleksi ve kişisel farklılıkları aşan temalardır. Bu temalarda çoğunlukla seks, his, özlem, kin, intikam, aşk, hırs, kıskançlık, düzen, düzensizlik, sahiplik, eğlence, zevk, iyilik, kötülük, zengin hayranlığı gibi şeylerdir. Kültürel içeriğin düşük kalitesi, bu nedenle, kültürel iletişimin teknolojik araçlarını yapısının doğrudan bir sonucudur (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 258).

Modern kitle iletişim araçlarının içeriğiyle gerçek dünya arasındaki ilişkiyi sistemli biçimde ilk kez Walter Lippmann araştırır. Lippmann kitle iletişim araçlarının gerçek dünyayı çarpıtarak yansıttıklarını; bu çarpık yansımanın insanların "kafalarındaki görüntüleri" meydana getirdiğini belirtir. İnsanların zihinlerinde canlandırdıkları dünya ile gerçek dünya arasında birebir denklitten söz edilemeyeceği gibi, gerçek dünyayı fiilen biçimlendiren bu insanların gerçeği çarpık biçimde algılamaları, onların gerçek yaşama ideal biçimde müdahalelerini de engeller (Mutlu, 1991: 78). Daniel Boorstin'e göre, kitle iletişim araçlarının içeriği sadece gerçek dünyanın seçilmiş görünümünden oluşmaz, ayrıca imal edilmiş, yapay olaylar da insanlara gerçek dünyanın gerçek görünümüleri olarak sunulur (Mutlu, 1991: 79). Televizyonun bu özelliği, malzemesini gerçek dünyadan almakla birlikte, bu malzemeyle kendine özgü bir dünya çiziyor olmasıdır. Yani insanlar televizyon ekranlarında gerçek dünyayı değil, gerçek dünyadan unsurlarla ve bu unsurların temsilleriyle kurulan bir televizüel dünyayı izler, bu dünyayı tecrübe ederler. Burada gerçekliğin yerine geçen bir kurmaca gerçeklikten söz edilir (Mutlu, 2005: 411). Raşit Kaya'ya göre, televizyon "karmaşık modern toplumlarda o toplumun üyelerine kendi deneyimlerinin dışında kalan dünyanın olgu ve olaylarının bilgi ve haberini aktarır. Medya bu aktarımı "gerçeklik tanımları" kurarak yapar; bu, kurgusu olgular referans alınarak yapılan bir gerçeklik olabileceği gibi tümüyle "sanal" da olabilir (Kaya, 2001: 203-204). Televizyonun gerçeklik anlayışı

zihinlere sokulur. Bunlar şöyle özetlenebilir: "Bildiğin dünyadasın; değişen bir şey yok; rahat ol." Televizyon bize durmadan bu cümleyi tekrarlar. "Dünya işleri son derece karmaşık; bu karmaşıklığa senin aklın ermez; bırak bir bilen halletsin." Bunu yapan da televizyondur. "Gerçeklik yapıntıdır, yapıntı ise gerçeklik." Bu, benimsenen formattan kaynaklanır, bu tek tek programlarla değil, bunların birbiri ardına sıralanırken kullandığı sunum özelliklerinden kaynaklanır. "Zaman çok çabuk geçer. Kimsenin sorunlar üzerinde durmaya vakti yoktur." (Uğur, 1991: 155-156).

Reklamlarıyla ve programlarıyla dünyayı "görülür" yapan televizyon böylece bütün gerçekleri "görünür" statüsüne indirger ve gerçeğin elde edilebilirliği yanılsamasını verir: Görmek anlamaktır. Dünya objeler, şeyler ve insanlar toplamı olarak görünür. Dünyayı "değişmez görünüm" yapan televizyon, aynı zamanda modern insanın yaşam biçimini anlatır: Serilerle, dizilerle, filmlerle, Kurtlar Vadisi'yle, Popstar'la, Çocuklar Duymasın'la diziler belli çevrelerdeki 20. yüzyıl yaşamının açık uçluluğunu, şekilsiz ve biçimsizliğini günlük toplumsal yaşama ağırlık vererek biçim ve kapanma (=ev, aile, çevre) arzusuyla barıştırır. Seyreden kitlelere erişemeyeceği sahte düşler, satar. Tek erişebilme yolu, gördüklerini taklit etmeye çalışmak ve taklit edebilmek için de satın almak ve tüketmek yoludur. Bu yol sonu olmayan bir yoldur ve dibi de yoktur (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 168).

C. Wright Mills'e göre kitle iletişim araçları dış dünyayı algılamada bir aracı ve süzgeç rolü oynamakla kalmayıp, kişiyi kişinin kendisine bile istedikleri gibi yansıtip benimsetebilirler. Ne olduğu, ne olunması gerektiğini, dışa karşı nasıl görünülmesi gerektiğini benimsetebilen kitle iletişim araçları, yeni yeni davranışlar edinmeyi, kişinin kendisini kendisine söylenen tiplere benzetmek yönünden de etkin olurlar (Mills, 1974: 440). Televizyon tamamlanmamış bir dünya sunar ve insanları sürekli bu dünyayı yeniden inşa etmeye zorlar. Televizyon aynı zamanda kişiyi günlük yaşamdan uzaklaştırıp ve başka dünyalara götürür (Berger, 1991: 36).

Fiske'ye göre, görünenin aksine televizyon gerçekliğin herhangi bir parçasını temsil etmekten (yeniden sunmaktan) çok, onu üretir ya da inşa

eder. Gerçeklik görgülcülüğün nesnelliğinde varolmaz, söylemin bir ürünüdür. Televizyon kamerası ve mikrofonu gerçekliği kaydetmez, onu kodlar; kodlama ideolojik olan bir gerçeklik duygusu üretir. Dolayısıyla yeniden-sunulan gerçeklik değil, ideolojidir ve bu ideolojinin etkinliği televizyonun görselliğiyle sağlanır. Böylelikle doğruluk iddiasını gerçeğin nesnelliği içinde konumlandırmaya çalışır ve dolayısıyla ürettiği her "doğrunun" gerçeklik değil ideoloji olduğu gerçeğini gizler. Endüstriyel sistem yalnızca mal üretimi ve yeniden üretimi yapmaz, son kertede ve kaçınılmaz olarak yeniden ürettiği şey kapitalizmin kendisidir. Televizyon da, telegörsel gerçeklik üretimi sırasında nesnel gerçekliği değil kapitalizmi yeniden üretir. Elbette bu maddi değil ideolojik bir yeniden üretimdir (Fiske, 1997: 30-31). Neil Postman (1994: 99-100), eğlencenin televizyondaki her türlü söylemin üst-ideolojisi olduğunu söyler. Neyin gösterildiğinin ya da hangi bakış açısından yansıtıldığından çok, hepsinin eğlenmek için sunulması söz konusudur. Bu ideoloji doğrultusunda üretilen programlarla izleyiciye bir sürü olay aktarılır. Neyin anlatıldığı ya da hangi bakış açısının sunulduğunun bir önemi de yoktur. Her şeyin üzerinde tutulan, yapılan tüm programların izleyiciyi eğlendirmek, boş zamanını doldurmak ve düşünmesini engellemektir. Televizyon günlük yaşamdan beslenir. Televizyonu toplumsal yaşamdan, onun olumsuzluklarından, inişlerinden ve çıkışlarından soyutlanamaz. "Çünkü televizyon zamandan ve mekandan bağımsız değildir" (Kaplan, 1993: 15). Televizyon izleyicilere yaşamlarında belki hiç bir zaman göremeyecekleri yerleri gösterir, gidemeyecekleri yerlere götürür, dinleyemeyeceklerini dinletir. Kitle iletişim araçları topluma bilmediği, gitmediği, görmediği yerler ve konular hakkında bilgi vererek ülkeyle dış dünyayı bağlar, küçük gruplar halinde yaşayan insanların "büyük topluma" geçmelerini, toplumun ise "geleneksel toplum" yapısından "modernleşen toplum" yapısına geçmesini sağlar. Ayrıca kitle iletişim araçları halkın yenileşmeden yana olan yeni tutumlar kazanmasını sağlayarak yeni fikirlere, yeni mallara, yeni bir yaşam tarzına karşı istek duymasına yol açarak yeni tüketim kalıpları kazandırır (Oskay, 1978: 69).

Frankfurt Okulunun kültür eleştircilerine göre herkesin televizyon ürünlerini elde etme olanağına sahip olması, herkesin siyasetçileri

televizyonda dinleme şansını elde etmesi, herkesin finans ve ekonomi enformasyonunu dinlemek için sadece bir kanal çevirmesi, ne iletişimin, ne politikanın ve ne de kültürün demokratikleştirilmesi anlamına gelir. Demokratikleşme karar vermeye katılma olmadıktan sonra sadece ideolojik bir aldatmaca içinde anlam kazanan bir varsayımdır, yani, ideolojik beyin yönetimi söylemidir. Egemen güçlerin izleyicilere sundukları ve kendi çıkarlarını temsil eden siyasi, ekonomik veya kültürel temsilciler arasından seçim yapmanın herkese sağlanmasının demokratikleşmeyle yakından uzaktan hiçbir ilişkisi yoktur. Seçme hakkının verilmesi egemen bağımlı düzenini ortadan kaldırmaz. Bu ancak bağımlılığı perçinleyen bir demokratikleşme anlamına gelebilir. Bu sadece paketlenmiş ürünlerin kitle tüketiminin demokratikleştirilmesi olabilir; bu istediği herşeyin var olduğunu söyleyip, bunu demokratikleşme olarak sunmaktır. (Erdoğan ve Alemdar, 2001: 189-190).

Kitle toplumu kuramcılarının eleştirileri tek başına televizyona değil, tüm kitle iletişim araçlarına, özellikle de "eğlence" ağırlıklı olanlara yöneliktir. Kitle toplumu kuramcıları, düşüncelerinin kaynakları ve eleştirilerinin uzantıları bakımından farklılık göstermekle birlikte ortak bazı görüşleri paylaşırlar. "Kitle toplumu"nu karakterize eden üç süreç, kentleşme, sanayileşme ve modernleşmedir. Bu üç süreç geleneksel topluluk yapılarının çözülmesine; eskiden aile, kilise ve cemaat bağlarıyla toplumsal konumları ve rolleri sıkı sıkıya tanımlanan bireylerin yalıtıklaşmasına, yabancılaşmasına ve yönsüzleşmesine neden olur. Böylelikle bu bireyler toplumdaki konumlarını ve rollerini yeniden-tanımlama gereksinimi içinde, kitle iletişim araçlarının karşısında eli kolu bağlı kalakalırlar (Mutlu, 1991: 16-17).

Bu yaklaşımlar televizyonu da kitle kültürünün başlıca etkeni olarak görürler. Televizyon kitle kültürünün üretici kurumlarından başlıcasıdır. Çünkü televizyon kuruluşları yalnızca kazanç sağlamak amacıyla, parayı ödeyen izler kitlenin taleplerini göz önüne alırlar. Kitlesele izleyicinin talepleri düşük bir beğeni ölçüsünü yansıtan, derinliksiz, eğlendirici, sadece zaman geçirmeye yönelik (dolayısıyla gerçek yaşamın gerçek durumlarından kaçmaya elveren) ürünleridir. Televizyon kurumları kazançlarını sürdürebilmek için bu nitelikte

Üretim yapmak zorundadırlar. Ama aynı zamanda insanlar kitle toplumu içinde yalıtılmış, ynszleşmiş oldukları için, gerçek yaşam deneyimlerine kılavuzluk etmesi bakımından da televizyona bağımlıdırlar. Televizyonun iletteğı fikir, imge, simge ve davranış örüntüleri insanlara yön verir, yol gösterir. Bu yaklaşım bir yanda "seçkin ve yüksek" değerlerin yok olmasını, diğer yanda da yalnızlaşan bireyin benzer ölçütlerle üretilen mesajlarca yönlendirilmesini, türdeş bireylerden oluşan "kitle" olgusuyla bağıntılıdır.

Tüm kitle medyası sonunda insanları kişisel yaşamdan yabancılaştırır ve her ne kadar dengeliyor gibi görünse de, birbirlerinden, gerçeklikten ve kendilerinden ahlaken soyutlanmalarını şiddetlendirir. Yaşamdaki en derin ve engin deneyimler bile, (medya tarafından) hep aynı düzeyde ifade edilerek, bir klişeye indirgenir. Medya insanların, hayatın kendisini yaşama yeteneklerini azaltır (Gans, 2005: 54). Televizyon bir "Amiral Gemisi" gibi tüm medyayı da yönlendirmekte ve bireylerin toplumsal olarak varoluşlarının imgesel ilişkilerinin (ideolojilerin) belirli bir biçimde kurulmasına hizmet eder. Televizyon (medya) modern toplumda ideoloji üreten tek kurum değildir. Ancak, günümüzde her zamankinden daha güçlü haldedir. Çünkü ona "globalleştiği" söylenen dünyada var olan toplumsal yaşam ile aynı verili maddi koşullarda o dünyada yaşayan insanların daha büyük bir kısmı için mümkün olabilecek değişik ve daha iyi bir yaşam tarzı arasındaki farkı muğlaklaştırmak, anlamsızlaştırma ve giderek buharlaştırma görevi, kısacası tutucu ideolojileri yeniden üretme görevi düşer. Başka bir anlatımla medya globalleşen dünyanın olanaklarını herkes için sanal olarak erişilir kılarak "topyalar" (toplumu değiştirecek ideolojiler) arayışını anlamsız ve gereksiz kılar (Kaya, 2001: 205-206). C. Wright Mills ve Raymond Williams'a göre "radyo-televizyon aracılığı ile verilen akıl sanayinin asıl işlevi meta satmak değil, kurulu düzeni satmaktır (Oskay, 1978: xxi).

rgtl yapılardaki amaçlı üretim girişimiyle birlikte popüler düşünceleri, umutları, umutsuzlukları, beklentileri yaratan, tutan, sürdüren ve gerektiğinde değiştiren dev endüstriler doğar. Bu endüstriler hem kendileri hem de kapitalist pazar için bilinç yönetimi işini yaparlar. Bu endüstrilerin en başında

televizyon, basın, film, reklam, halkla ilişkiler ve eğitim gelir. Bu endüstriler hem kendi ürünlerini popüler yaparlar hem de diğer endüstrilerin ürünlerini popülerleştirirler. Dolayısıyla örneğin giyecek, yiyecek, içecek, eğlence vb endüstrilerin ürünlerinin popülerliği üretilmiş dinamik bir popülerliktir. Bu endüstrilerin ürünlerinin popülerleştirme işinde iletişim medyası egemen gündemi belirler. Sonunda ürünün kendisi (veya firma) sadece popüler olmaz aynı zamanda popülerlik aracı olur: Popstar yarışmasında Abidin bir popüler yıldızla (Tarkan'la) benzeştirilerek değer kazanır (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 79), Polat Alemdar gibi pardesülü, takım elbise giyme, pizza yeme, modayı takip etmenin kendisi popüler bir pratik olurken, aynı zamanda pratiği yapanı da "popüler" (zamana uyan, ileri, çağdaş) yapar.

Douglas Kellner özellikle televizyon metinlerinde, reklamlarda, dizilerde vb. çoğu popüler kültür metinlerinde kurulu düzeni sürekli olarak haklılaştıran ve pekiştiren ideolojik mesajların yoğun biçimde yer aldığını çeşitli örneklerle kanıtlamaya çalışır. Bu görüşe göre popüler kültür ile kitle kültürü arasında kayda değer bir farklılık söz konusu değildir. Her ikisi de tümüyle aynı kültürel olguya verilen adlardır ve birbirlerinin yerine tereddütsüz kullanılabilirler. Dolayısıyla da ister popüler kültür denilsin ister kitle kültürü olarak adlandırılsın özde aynı şey olan söz konusu kültürel olgu egemen konumdakiler tarafından, bağımlı konumdakiler üzerinde kurmuş oldukları egemenliklerini güçlendirmek ve sürekli kılmak için kullandıkları önemli bir araçtır (Güngör, 1999: 12-13) ve geleneksel olarak popüler kültürün daha iyi bir dünya için umutlar, baskılar ve mücadelelerle ilgili insanların deneyimlerini açıkladığını ve bir karşı kültür parçası ve kültürel hareket olarak hizmet eder, bununla birlikte gelişmiş kapitalizmde, popüler kültür birçok özelliğini kaybetmiş ve sınıf hakimiyetinin bir aracı olmuştur. Televizyon ahlakı gerçekte hegemonik ideolojiyi üretir ve iletir: Programlarla verilen imajlar ve hikayeler günlük hayattaki problemleri çözmede yeni mitolojileri üretirler. Bu basit anlamıyla pratikleri açıklayan, öğreten ve haklı çıkaran hikayelerdir.

1.2.1. Çağdaş Mit Üreticisi Olarak Televizyon

Çağdaş toplumlarda merkezi bir kültür ve kurum olan televizyon, adeta ilkel toplumların mitlerini üretme şeklinde çalışır. Televizyon, medyanın diğer parçaları ile işbirliği yapmasına rağmen, günümüzün en uygun mit üretme aracıdır. Televizyon mitlerini geliştirirken, ilkel toplumların ritüellerini oluşturduğu gibi masal ritüelleri ve dansın kullanıldığı yöntemleri kullanır. Mitlerdeki tüm anlatımların kökeninde sözlü anlatım vardır. Douglas Kellner'e göre "televizyon kültürel simgelerin egemen üreticisidir." Kapitalizmin "tüketim, bireycilik, başarı ve iktidar hırsı" gibi değerleri medya aracılığıyla yeniden canlandırılarak "yükselen değerleri" olarak sunulur. Bunlar televizyonun ürettiği mitlerden bazılarıdır (Kaplan, 1993: 9).

Levi -Strauss'a göre, bütün mitler, toplum içinde benzer sosyo-kültürel işlevlere sahiptirler. Amaçları, dünyayı açıklanabilir kılmak ve onun problem ve çelişkilerini sihirli bir biçimde çözmektir. Mitsel düşünce, dünyadaki zıtlıkların farkındalığıyla başlar ve onların çözülmesiyle gelişmeye devam eder. Mitin amacı çelişkinin hakkından gelebilecek mantıklı bir model sunmaktır. Bu perspektif içinden bakıldığında mitler, çelişkileri çözmek ve dünyayı açıklanabilir ve dolayısıyla yaşanabilir hale getirmek için, kültürün içinde birbirine anlatılan hikayelerdir (Storey, 2000: 69). Barthes'in iddiasına göre 'mit' sözcüğü ile ifade edilmek istenen bir tür ideolojidir. Bu ideoloji, toplumdaki egemen kesimin değerlerini ve çıkarlarını aktif olarak yükselten ve koruyan fikir ve pratikler olarak anlaşılır (Storey, 2000: 104). Gelişmiş kapitalizmdeki yayın araçlarının merkezi rolü, mitolojinin ve egemen ideolojinin törensel bir şekilde, üretilip nakledildiğinin bir fonksiyonu olan, televizyon ve popüler kültüre verilir. Eco da "bazı eleştirmen ve iletişim bilimcilerinin "kitle iletişim araçları sadece ideolojileri taşımakla yetinmemeli; çünkü bu araçların bizatihi kendileri birer ideolojidir" (1991: 94) der. İlkel toplumlardaki "ritüellerin", "mitlerin" yaptığı şeyleri çağdaş toplumlarda televizyon yapar ve bugünkü toplumlarda yepyeni mitlerin üretilmesine önayak olur (Kaplan, 1993: 79). Kapitalist toplumlarda ideoloji daima mitolojiler ve ritüellerle el ele gider.

Televizyon ve popüler kültür mitolojileri ve baskın ideolojileri ritüel bir şekilde iletide görev yapar. Kellner'e göre ileri kapitalist toplumlarda yayın araçları yoluyla ideolojinin hayalsel, sembolik ve mitsel yanında artma ve klasik basınla olan yanında gerileme olmuştur. Bugün televizyon kültürel sembollerin egemen üreticisidir (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 54).

Mitler insan, hayatında önemli olan sorunlarla ilgilenir; insanların ölümle, şiddetle, aşkla, seksle, işle ve toplumsal çatışmayla uzlaşmalarını çekici çerçeveler içinde mümkün kılar. Gangsterlere, Kızılderililere, savaşa, devrimcilere, teröristlere, katillere, haydutlara, yabancılara karşı güçsüz kalan toplumu süperman, süperpolis, süper örümcek adam, kahraman kovboy, Batman, 6 milyon dolarlık adam, Flash gibi süper kahramanlar korurlar. Mitsel güçler tarafından çoğunlukla kötülerin kullandıkları aynı yöntemi kötülere karşı kullanarak çözümleme popüler ürünlerin çoğunda egemendir. Bütün bunlar belli bir ideolojiyi, toplumsal otoriteye boyun sunmayı iletir. Bu mitler egemen enstitüleri ve yaşam tarzlarını doğasallaştırır, kişileri topluma uyarlamayı sağlayacak şekilde duruma çözüm getirir (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 55). Sinema ve televizyon filmlerinde kahramanlar hep mülkiyeti korur; yıkılan, tecavüze uğrayan, ihlal edilen mülkiyet ilişkileri yapısını tamir ederler. Popüler kahraman film boyu kötü adamla (veya adamlarla) mülkiyet düzenini korumak ve sürdürmek için mücadele eder. Kötü adamlar meşru olmayan yollarla mülkiyeti ve mülkiyet hakkını ihlal ederler (çalarlar, banka soyarlar, zorla birini kaçırlar ve fidye isterler) ve sonunda kaybederler. Kültür endüstrisinde özel mülkiyet, mülkiyet hakkı ve mülkiyet düzeni popülerleştirilir (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 240-241). Modernleşen Türk toplumu da uğradığı dönüşümle uyuşan yeni mitoslar üretmiş, değişik ikonlara bağlanır. Hiç kuşkusuz, eskiden devralınmış söylensel izlekler de etkinliklerini sürdürür. İnsanlara bir aldanim sağlayan, ancak bu sırada onlara bir kaçış olanağı da veren gündelik yaşamı unutmalarına ya da o yaşamdan mutlu olmalarına yarayan gündelik söylemler, magazinlerin ilkel döneminde de başlıca rol oynar (Oktay, 2002: 80).

1.2.2. Televizyonda Tabloidleşme ve Popüler Kültür

Televizyonun Türkiye'ye gelişini, ekonomik ve toplumsal bir yapı içinde incelemek gerekir. Televizyonun önemli bir tarihsel süreç içinde (1960'ların sonlarında) kurulmuş olması rastlantı değildir. Bu tamamıyla o dönemin politik güçlerinin planlı ve bilinçli olarak gerçekleştirdikleri bir yeniliktir.

1960'lı yıllara bakıldığında, ülke hızla tüketim toplumu olma özelliğine sahiptir. Bu tüketim olgusunun daha fazla kamçılanması için, var olan kitle iletişim araştırmaları yetersiz kalır. Bu nedenle daha büyük kitlelere ulaşabilmek, tüketimi zorlayabilmek, kitleleri bekleyen olumsuzlukları görmesini engelleyecek ve günlük yaşamın zorluklarından uzaklaştıracak bir uyuşturucu makinesine ihtiyaç duyulur. Daha da önemlisi, kentlerde hızla büyüyen işsizlik için, iyi bir fırsat olan televizyon, yeni iş olanakları yaratarak, yaşanan işsizlik baskısını bir nebze azaltacak, bir pazar olmaya aday olur. "Türk televizyonu Almanlar'ın hibe ettikleri modası geçmiş gereçlerle ve bir takım kişisel çalışmalar sonucu deneme yayınlarına 1968 yılında başlar. Yayın hayatına devlet tekelinde başlayan televizyon, devletin bir kurumu olarak uzun yıllar, egemen ideolojinin propagandasını yapar. TRT'nin tekelinde tam 22 yıl yayın yapan televizyon, Türk toplumunun en önemli eğlence aracı olur (Oktay, 2002: 294-295). Türkiye'de kente göç eden insanların, kentsel ilişkiler içinde kentte nasıl bir iletişim kuracaklarının arayışına girdikleri bir dönemde, televizyonun yaydığı "gündelik yaşam tarzı" ideolojisi ile karşılaşmaları, kentteki kimlik arayışının artık televizyon kanalıyla belirlenmesi sonucunu getirir. Popüler kültürün içerdiği, gündelik hayatın yeniden üretilmesini sağlayan "eğlence" ise televizyonla birlikte, hayatın içinde yaşanan bir eğlenceden, daha pasif, daha edilgen bir eğlence ve unutuşa, bir "seyir ilişkisi"ne dönüşür. Yeni hayat tarzı ve kent kültürü de kentlileşmeye çalışan insan için popüler kültür ile kitle kültürün çakıştığı, iç içe geçtiği bir seyir ilişkisi içinde oluşur. 1970'li yıllarda, toplumsal değişmeler sonucunda ortaya çıkan karmaşık kültürel yapıda, kitle iletişim araçları da büyük bir rol oynar. Televizyonların gelişmesi, yeni gazete baskı tekniklerinin çıkması, reklam piyasasının canlanması, plak ve kaset sanayindeki gelişmeler, Türk

toplumunun değişim sürecini hızlandırırken, bir yandan da, bugünün popüler kültürüne ulaşmayı sağlar. Üreticilerin sanayi toplumunda ürettikleri ürünler ve değerler, medya ve reklamlarla hedef tüketiciye ulaştırılırken, karşı koyabilme gücü olmayan bir kitle oluşur. Zaten popüler kültürde yeni bir hafıza oluşturmak ve oluşturulan bu hafızayı insanlara benimsetmek temel gaye olduğundan, bu yolda yapılan her çalışma, atılan her adım bu gayeyi besler (Kızıldağ, 2001: 32). Türk toplumunun sayısız kavgaya ve ölüme tanık olduğu, gaz, şeker, yağ kuyruklarının neredeyse doğal sayıldığı, siyasi çekişmelerin en üst boyutlara vardığı 1973-1980 dönemi Türkiye'de televizyonda gelişmeler kaydettiği bir dönemdir. 1974'de önce beş güne çıkarılan yayın günü, 15 Mayıs 1974 tarihinden itibaren haftanın yedi gününe çıkarılmış, televizyon cumartesi günleri saat 15:00'de, Pazar günleri de 14:00'de yayına başlamıştır. Haftanın diğer günleri ise, 19:00'da açılır (Cankaya, 1990: 32). Yayınına ilk kez 1974'de başlanan Hafta sonu ve Telespor programları, gündüz kuşağında yer alan, aktüelitenin, müzik, spor ve söyleşinin bir arada sunulduğu programlardır; biçimsel yönden günümüze dek sürecek olan bir türün Türkiye'de ilk örneklerini oluşturur. Çeşitli kesimlerden çeşitli seyirci kitlesine seslenmeyi amaç edinen, bu tür kuşak programları, eğlence ve eğitimi bir arada vermeyi hedefler gibi görünse de en ciddi konulara bile yüzeysel bir şekilde yaklaşılması, popüler ve izlenir olma kaygısıyla işlenen konuların özünden soyutlanarak sunulması bu programların bir bakıma özelliğini oluşturur. Bir eğlence atmosferi içinde sunulan ve çoğu kez birbirinden kopuk olan bu programlar seyirciyi oyalamakta gösterdiği başarıyla, kitle kültürünün ideolojisine de son derece uygun görünür. 1974 ve 1975'de toplam yayın süresi içinde yabancı yapıtlar ağırlığını korur, ama bu dönemlerde yerli dizilerin sayısında da artış olur. Aziz Nesin'in 'Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz'ı, Sait Faik'in "Kumpanya"sı 1974'de dizi haline getirilirken, Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu" adlı romanı da Halit Refiğ tarafından filme alınarak dizi haline getirilir. Dönemin, yayını uzun süre devam eden ve seyircinin büyük ilgisini gören dizilerinden biri de Kaynanalar'dır. Can güvenliği ve anarşinin ülkenin gündemini belirlediği 1980 yılında gündem dışı konular ister istemez ikinci plana itilir. Dahası

sadece anarşi değil, ekonomik bunalım da doruk noktasına ulaşır ve Türkiye Elektrik Kurumu ülkenin enerji darboğazına girmesinden dolayı, televizyon yayınlarının mümkün olduğu ölçüde kısıtlanmasını ister. 1980 yılında TV yayınları “Türkiye yüzölçümünün %62.96’sını kapsamakta, nüfusun %74’üne” ulaşır (Cankaya, 1990, 61). Yine dış kaynaklı yapımlar, özellikle diziler yayınlanan programların çoğunluğunu oluşturur: “Denizin Kanı”, “Annem Annem” adlı yerli drama dizileri sayılabilir.

1980’li yıllar Türkiye’inde her gün on beş, yirmi kişinin ölümü de, liderlerin hep birbirine benzeyen açıklamaları da, ülkede bir askeri darbenin yapılmış olması, bütün demokratik kurumların askıya alınması da, yerli televizyon programlarında hep bildik bir hayatın tekrar edilip durması da, haberler de, haberin hep aynı ses tonu ile sunulması da, yakın çevrede gelişen eş dost sohbetleri, dedikoduları da, aile bireyleri ile gündeliğin dışına çıkmadan sürdürülüp giden ilişkiler de, ekonomik sıkıntılar da, iş hayatının problemleri de, hatta geleceğe dair hayaller bile sıradan bir insan için hayatın acı tatlı, ama sonuçta birbirini tekrarlayan gerçekleridir. Bu gerçeklerin karşısına bambaşka mekanlarda, bambaşka ilişkilerle çıkan kurmaca insanlar için birer mit olur. Hayat yerinde sayıyormuşçasına yavaş ilerlemekte, televizyon dizileri ise kahramanları, umutları, acıları, ilişkileri ile hep gelişen, değişen, hareketli bir dünya sunar. 1980 öncesinin anarşik olayları önlenir. Ama toplum bu kez “depolitizasyon sürecine” itilir, gündelik hayatın boşlukları da sistemle sınırlı kalan arayışlarla doldurulmaya çalışılır. Televizyonun bu arayışa ve kültürel oluşuma verdiği cevap elbette devletin ideolojisi doğrultusundadır. Bir yandan Atatürkçülüğü esas alan, terör ve anarşinin durdurulmasını hedefleyen, 1980 öncesini bir ders olarak gözler önüne seren programlar yayınlanır, milli birlik ve bütünlük vurgulanır. Diğer yandan Dallas’ı, Flamingo Yolu, San Francisco Sokakları gibi Amerikan dizileri kitleleri daha renkli, daha sorunsuz bir dünyanın içine sokar. Bu bir çelişki gibi görünse de, aslında 1980 sonrasının politik yapılanmasına, daha doğrusu yaratılmak istenen “depolitizasyon süreci”ne uygun düşer. Sorunların, cinayetlerin, haksızlıkların sadece gündelik ilişkilerden, iyilik ya da kötülüklerden kaynaklandığı Amerikan dizileri, sistemin

ve dönemin aksaklıklarını unutturmakta, sorunlar gerçek hayatta da "bireyler düzeyine" indirgenirken, bireyciliğin kitleler için bir ideoloji olarak genel kabul görmesine yol açar. 1 Temmuz 1984'de renkli yayına geçilir. Türkiye'de özel televizyonlar da yayın hayatına başlar. Haberleşme uyduları aracılığıyla özellikle Avrupa'dan aktarılan televizyon yayınları zaten 1986'dan sonra yaygınlaşır ve Türkiye'den çanak antenler aracılığı ile rahatlıkla izlenebilir hale gelir. İlk televizyon kuruluşu Magic Box, 1 Mayıs 1991'de deneme yayınlarına başlar, Magic Box'ın Star 1 Kanalı Eylül'den itibaren Türkiye'deki düzenli yayınlarına başlar. Böylece devletin yayın kuruluşları üzerindeki tekeli uygulamada sona erer. Magic Box'ın (İnter Star) Türkiye'nin ilk özel televizyonu olarak yayına geçmesinden sonra, onu Tele-10, Show TV, Kanal-6, HBB, TGRT, SATEL vb. özel televizyon kanalları izler, ayrıca *yerel yayın* yapan pekçok televizyon kurulur. Özel televizyon yayınları ile seyirci kitleleri yirmi üç yıllık bir televizyon kültürünün ve geleneğinin dışında farklı bir televizyon yayıncılığını görürler. Bu yayıncılık tarzında, kelimeleri ve tonlamaları, giyimleri kanıksanan spikerlerin, sunucuların yerine son derece dekolte giyimli, genç, güzel kızlar, yıllar yılı TRT ekranlarına gelemeyen arabesk şarkılar, Küçük Emrah'lar, Kibariye'ler, Ferdi Tayfur'lar yer alır. "Kırmızı Koltuk" tarzında programlarla Türkiye'de daha önce konuşulması tabu olan konular ekrana getirilir, konuşmalar denetimsiz olarak yayınlanır, Cem Özer'in ya da Rüstem Batum'un gerçekleştirdiği Talk-Show türü programlarda ise seyirciler TRT televizyonunda izlemeleri mümkün olmayan kişileri (Travestiler, homoseksüeller...) alışılanın ötesinde sohbetlerle tanıma imkanını bulurlar (Oktay, 2002: 113). Özel televizyon ekranları 'paparazzi'lerle, 'reality show'larla ve 'reality show'lara dönüşen 'haberlerle, 'mahalle arası jargonu' ile sağa sola küfür sallayan 'yorum'larla bu üslubu hakim kıldığında, özetle, tek kanallı ekranda yer verilmeyen marjinallikler genelleştirildiğinde, bu daha farklı ve derin bir etki yaratır. Bu ekranlarda çizilen görüntü 'ahlakın elden gittiği', 'kimin elinin kimin cebinde olduğunun bilinmediği', 'yaşamın pamuk ipliğine bağlı olduğu', 'politikacısı ahlaksız' 'iş adamı vurguncu', güvencenin, ahlakın giderek yok olduğu, bir ayağı çukurda bir toplum görüntüsüdür (Mutlu, 2005: 415-416). 1990'da ilk özel televizyonun devreye girmesiyle devlet tekeli

zorlanmaya başlar. Daha sonra teker teker ortaya çıkan özel kanallar, ülkedeki televizyon izlenme oranını arttırır, insanlar zamanlarının çoğunu televizyon karşısında geçirir. Televizyon karşısında harcanan fazla zaman, doğal olarak insanların toplumsal hayat ve dış dünya ile ilgili bilgilerini buradan almalarına neden olur. Başka bir anlamda, bakış açılarının gelişmesinde, çevreyi algılamalarında bu araç çok etkili olmaya başlar. Cankaya'da (1990: 109), televizyonun kamuoyunun oluşmasında ve toplumun yaşamında egemen olan değerlerin yerleşmesinde televizyonun etkisi oldukça fazla olduğunu belirtir 1990 sonrasında özel televizyon kanallarının yayına başlamaları ve sayılarının hızla artmasıyla, bu kanalların izleyicilerini arttırmak için girdikleri yarışta TRT döneminde denenmemiş farklı biçimlerin ekranlara geldiği gözlenir. Haber değerleri değişir, yarışma programlarının sayısı artar, biçimi ve içeriği dönüşür. Türkiye'de üretilen televizyon dizilerinde neredeyse bir patlama yaşanır (ve halen de yaşanmaktadır). Bir süreliğine ekranları işgal eden reality showlar yerlerini televelelere bırakır (İnal, 2001: 273). 90'ların sonunda ortaya çıkan ve kısmen farklılaşan bir başka anlatı biçimi ise, yasa dışı olan eylemlere karşı savaşımların kahramanlaştırıldığı ve hukuku temsil eden güçlerle suç işleyenler arasındaki mücadelenin anlatıldığı diziler olur (İnal, 2001: 280-281). Burada düzen ve hukuk temasını bazen bir polis, bazen bir gazeteci, bazen de devletin baskı aygıtları dışında konumlanan bir kişi temsil eder. Susurluk sonrasında tartışmaya açılan iktidar ilişkilerinin izlerini Kurtlar Vadisi gibi dizi türlerinde görmek mümkün olur.

1.2.3. Televizyon Dizileri

Televizyon, gündelik yaşam deneyimlerinin bir parçası olmakla birlikte, yaşamın anlamlandırılmasında, duygu ve düşünceleri, öncelikleri, yaşam tarzlarının biçimlenmesinde yol gösterici mesajlar gönderen bir araç olarak üzerinde düşünülmesi ve çalışılması gerekmektedir. Bu bakış açısından hareketle Kurtlar Vadisi dizisini televizyon ve televizyon dizilerine değinilerek incelemek gerekmektedir.

Televizyon program türlerini tanımlamak dizinin de nerede konumlanabileceğini anlamada yardımcı olur. Nejat Özön, televizyon program türlerini, "programların belli bir konuyu işlerken kullandığı gerece, çeşitli öğelerin kullanım biçimine, belli bir konuyu ele alış açısına göre ortak yönleri bulunarak yapılan kümelenmeler sonunda ortaya çıkan bölümler" şeklinde tanımlar ve bunlara örnek olarak haber, belgesel, gezi, açık oturum, yuvarlak masa, spor, televizyon oyunu, dinletirler, eğlence, yarışma, hava durumu, tanıtım (reklam) programlarını gösterir (Mutlu, 1991: 36). Berger ise türleri şöyle sıralar; aktüalite, yarışmalar, iknaya yönelik programlar ve dramalar. Aktüalite programları haberleri ve belgeselleri içerir; yarışmaların içine spor yarışmalarını da katar; reklamlar iknaya yönelik programlar, dramalar ise pembe diziler, durum komedileri, polisiyeler olarak sınıflandırılır (İnal, 2001: 261-262).

Günlük yaşamın seyirlik bir olguya dönüştüğü televizyonun program akışında televizyon dizileri önemli bir yer alır. Uluslararası pazarda alınıp satılabilen, kitle kültürünün bir ürünü olarak kabul edilen televizyon dizileri kendi kullanım değerlerine göre ölçülür, estetik değerlerine göre değil, onlar günlük olarak kullanılırlar. Diğer gündelik olaylar gibi tartışılır. Kitle iletişim araçları insanların kendi dünyalarından çıkan ve oraya sürekli göndermelerde bulunan öyküler aracılığı ile sahtenin gerçeğin yerine geçtiği bir kültür üretirler. Televizyonda yayınlanan dizilerde yer alan oyuncular dizideki adıyla çağrılır, öyle tanınır. Gerçek kapıcıların, gerçek ablaların, gerçek anne-babaların yerine geçirilen sahteleri, edindikleri gerçeklik halesiyle yaşanan zamanla, olumsuz koşullarla seyircinin arasına kalın bir duvar çeker (Oktay, 1987: 64-65).

Kitle iletişim araçlarında içerik, mesajlarının sürekliliği ve düzenli aralıklarla tekrar edilmesiyle, kurmaca, dizi anlatımının spesifik formu oluşturulur. Gerçek dünya tüm monotonluğuyla izleyiciler için izlenmesi hiç de cazip olmayan bir hammadde. Oysa bu dünya daha fazla şiddetle, daha cazip karakterlerle, daha cafcacılı yaşam biçimlerinin temsiliyle çok daha çekici kılınabilir. Üstelik ekrandaki temsili ya da simgesel dünyanın belli bir tutarlılığı vardır ve bu tutarlı yapıyı sürekli olarak yineler. Böylelikle

karakterleri, ilişkileri ve öyküleriyle dün, bugün ve yarın değişmeyen bir simgesel dünya sürekli olarak izleyicilere sunulur. Bu dünya gerçek dünyanın bir yansıması değildir, tam tersine kendi içinde, kendi başına, yapılaşmış, rutinleşmiş bir dünyadır (Mutlu, 2005: 124).

Dizilerde, birbirine çelişir değerler ele alınsa da, korunması gereken değerler her zaman eleştiri dışında kalır. Bu durum, televizyonun ideolojisi gereğidir. Televizyonun en önemli formatı olan dizi filmler, egemen ideoloji işlevi görürler ve böylece, "topluma uyumlu, sosyal yapıya entegre olmuş bireyler yaratarak, toplum işleyişinde ortaya çıkacak çatlakları engelleyerek ve yerleşik değerlerin yaygın hale gelmesiyle toplumun işleyişini kolaylaştırır (Parkan, 1989:80). Egemen ideolojilerin işlevselleşmesi açısından mevcut ataerkil toplumsal cinsiyete ilişkin ideolojiler formatın belirlenmesinde etkin olur. Diziler ve onların oyuncularları hemen hemen bütün toplum tarafından izlendikleri için, kültürel bir olguya dönüşür. "Kültür ürünü olarak görülen dizilerde toplum kendine ait sembolik bir formda anlatılır". Türk izleyicileri tarafından büyük ilgi gören yerli dizilerde ise, uluslararası kabul görmüş dizi formatları kullanılmakla beraber, içerikte Türk toplumunun kültürüne ait öğeler de yansıtılır. Televizyon dizileri, aynı ana karakterler, bazen sürekli bir mekan ortak paydasına dayanan, ama birbirinden farklı olay dizilerinden oluşan dramatik anlatılar bütünü dile getirir (Mutlu, 1991: 197).

Dizilerde eleştiri duygusunun parçalanmasına, kimi yerde yok edilmesine televizyonda kullanılan çekim teknikleri ve kurguları da yardımcı olur. Örneğin, TV film ve dizilerinde sık kullanılan yakın çekim tekniğini sorgulayan Mutlu, bu yolun bir anlatım ögesi olmaktan çok popüler kültüre özgü ve ideolojik içeriği olan bir teknik olduğunu öne sürer ve "çağdaş bir mit" olarak niteler. Yakın çekimin neye yaradığını Mutlu şöyle anlatır: "Yakın çekim miti ortam-birey diyalektiğini, etkileşimini, insanın toplumsallığını insanın bireyselliği adına göz ardı etmenin, yok etmenin bir aracı olarak işlev görür. Biçimsel indirgeme, aslında ideolojiyi taşıyan öze ilişkin indirgemenin fiziksel, teknik bir haklılaşmasıdır. Biçimsel indirgemedede mantık şöyle işler: Televizyon ekranı küçüktür; küçük ekran çevrenin gösterilmesine elvermez,

çevrenin etkisini azaltır, hatta çevreyi etkisiz kılar. O halde birey(ler)i ve nesneleri çevresinden soyutlayan yakın çekim televizyonun asal ölçeğidir. Bu fiziksel gerekçeli indirgeme yakın çekimin sinemasal saymacalardan aktarılan -yani duyguları, insanın iç dünyasını dışa vurma amacına yönelik işleviyle- birleşerek televizyonun kişisel bir dünya olduğu iddiasını içlemleyen ideolojik bir renge bürünür. Bu iddia, kişinin -kişiselliğin- toplumsal çevreyle birlikte anlam kazandığı gerçeğinin televizyon için düşünölemeyeceğı sonucuna varıyor. Yakın çekim aksiyona dayalı anlatılarda da aksiyonun çevreyle, ortamla ilişkileri yerine bizzat aksiyonun kendisini çözümlemeye yönelir. Böylelikle aksiyonun başarısı ya da başarısızlığı, aksiyonun öznesinin yeteneğı, gücü, çabası ya da yetersizliğiyle özdeşleştirilir” (Oktay, 2002: 295).

Dizi, en az üç bölüm halinde yayınlanan, tavır, tutum, deyiş yönünden birbirine bağılı olan aynı konunun veya birbirini izleyen konular bütönlüğünün işlendiğı drama yapımlardır (Sayılğan, 2003: 16) tanımını yapar TRT. Televizyonda drama biçiminden söz edildiğinde de, ister gerçeğe benzer olsun, ister tümöyle gerçeğı yansıttığı öne sürölsün baştan sona kurmaca bir dünya gelir akla. Kurmaca bir dünyadaki olaylar, ilişkiler ve karakterler örüntüsü ise genel kabul gören kurallara ve saymacalara uygun olarak üretilir, imâl edilir. Gerçek dünyadaki karşılığından farklı bir örüntüdür bu ve bu farklılaşmanın düzeneklerinin araştırılması, televizyondaki dramatik türlerin ve formöllerin anlaşılması için bir ön-gerekliliktir (Mutlu, 1991:77).

1.2.4. Dünyada Dizinin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’de Etkileri

Günlük yaşam yeni vaatlerin tüketilmesini sağlayacak verilerle donatılmış durumdadır. Bu amaca uygun donanımlar arasında en etkili araçlardan birisi de hiç şüphesiz televizyondur. Televizyon çağın yapısına uygun işleyişi ve etkinliği ile en çarpıcı örneğini dizi filmlerle verir. Dizi filmler, kolay üretilen ve dolayısıyla kolay tüketilen televizyon ürünleridir.

Sanayi devriminin başlamasıyla, üretici güçlerin hızla gelişmesi sonucunda, bir çok alanda gelişmeler olur: Bunların başında da, hızlı çalışan rotatiflerin devreye girmesi ile, ilk ucuz gazeteler geniş kitlelerle tanır;

pazara çıkar. Büyük okuyucu kitlesini sürekli elde tutmak için, gazete sahipleri iki önemli olguyu ortaya koyar; küçük ilanlar, tefrika romanları. Gelişen kapitalizm sürecine varıncaya kadar edebi eserlerden uzak kalmış halk kitlelerinin tefrika romanlarla buluşması gazetelerin, geniş okuyucu kitlesini sürekli kılma sorununu da çözer. Böylece, yeni bir sanayi olan basının doğumu ile aynı zamanda yeni bir kültür alanı da ortaya çıkar. Kitle Kültürü, iyi bir kültürden (eğitimden) geçememiş geniş kitleler, sanatçının kurmak zorunda olduğu bağ ile gazete sahibinin çok satma hırsıyla birleşince, sanat yapısının kitle kültürü içinde eridiği olgusu ortaya çıkar. Dizi anlayışının mantığı 1836'da Emile de Birardin Fransa'da gazeteyi gerçek bir kitle iletişim aracı yapma çabalarına dayanır. Gazetenin okuyucusunu bağlamak için bir yöntem olarak, dizi romanı bulur. Dizi romanın en önemli iki ismi Balzac ve Eugene Sue'dir. 1895 yılında sinematografin icadından sonra gazetelerdeki tefrika roman geleneğinin sinema alanına 'bölüklü filmler-seriyals' olarak geçer. Eugene Sue'nün 'Paris'in Esrarı' (1912) Fransa'da Alberto Capellani tarafından dizi film haline getirilir. Bölüklü filmler büyük ilgi çekince Fantoma ve Judex gibi birçok bölüklü film yapılır (Parsa, 1994: 37). Dizi film fenomeni, televizyondan çok önce, radyoda uzun yıllar önemli bir yer almıştır. "Radyoda yayınlanmış olan dramatik dizi programlarının dinleyiciyi cezbetme bakımından en etkili programlar olduğunun anlaşılmasından sonra, televizyon bu formatı radyodan olduğu gibi aktarır ve dizilerin aynı çekiciliğini bu yeni araçta da sürdürür" (Mutlu, 1991: 203). "Arkası Yarın" programları ile radyoda sözel olarak bir dizi öykü anlatımıyla başlar. Radyo yayıncılığında, zamanla dramatik dizi programlarının yapılmaya başlaması ile, dinleyicilerin bu programlara ilgisinin artması, radyoda dramatik dizi programların hızla çoğalmasına neden olur. Televizyonun ortaya çıkmasıyla, önceleri, gazete ve dergilerde daha sonra, sinema ve radyoda, geniş halk kitlelerine bir anda ulaşabilen dizi kavramı, televizyonda da önemli bir yer alır. Önceleri daha çok canlı ve tek bölümlük oyunlarla kısıtlı olan televizyon dizileri, 1950 sonlarından itibaren diğer formatları çekicilik bakımından geride bırakmaya başlar. Canlı televizyon yönteminden film ve videotape'e geçiş ve diğer yandan dramatik programların büyük çoğunlukla Hollywood'da

gerçekleştirilmeye başlaması, dizilerin ABD şebeke televizyonlarında başat format haline gelişinin önemli nedenlerini oluşturur. Televizyonda ilk drama yayınlama girişimi, 11 Eylül 1928'de, General Electric firmasının yaptığı program denemeleri sırasında gerçekleştirilir. Hareketsiz üç kamerayla ve sadece yakın çekimlerle yapılan bu denemede "The Queen's Messenger" adlı bir melodram yayınlanır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bu ilk denemenin yanı sıra, İngiltere'deki ilk televizyon drama yayını da, BBC'nin 30 Mart 1930'da başlattığı deneme yayınlarında, aynı yılın Temmuz ayında yapılır. Yayınlanan eser Pirandello'nun "Ağzında bir Çiçek olan Adam" adlı tiyatro oyunudur (Mutlu, 1991:85).

Kitleleri etkilemekte oldukça başarılı olan Dramatik televizyon dizileri, 1973'de Türk televizyonuna daha yoğun olarak girer; sonraki yıllarda da toplam yayın süresi içindeki oranı artan bir seyir izler. Türk seyircisinin ilk örneklerini Uzay Yolu, Kaçak, Görevimiz Tehlike gibi dizilerle tanıdığı, "Drama Dizileri" bütün dünyada televizyon yayınlarının önemli bir bölümünü oluşturur. 1979'da da, sonraki dönemlerde de Türk televizyonunda yabancı diziler önemini her zaman korur, özellikle de Amerikan yapımı bir televizyon dizisi, "Dallas", bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de zaman zaman hayatın gerçeklerinin bile önüne geçmeyi başarır. Amerikan yapımı Dallas'ın ve yerli dizi Kaynanalar'ın aile ilişkilerine aynı anda tanık olan; evinde ise bambaşka ilişkiler yaşayan, ya da magazin basınında çeşitli aşk ilişkilerini okuduğu bir ses sanatçısının, devlet televizyonunda memur olan spikerle son derece resmi ve geleneksel değerlere bağlı sohbetlerine tanık olan, kenar mahallelerde ve gecekonduarda yaşayan kendileri gibi insanların hayatını ise realitenin dışında, iyi-kötü kavramlarının en uç boyutlarda yer aldığı ama sonunda yoksulluk ve iyiliğin mutlaka kazandığı komedi filmlerinde veya fakirlik-zenginlik çelişkisi ve sınıf atlamalar üzerine kurulmuş Yeşilçam filmlerinde izleyen kitleler için televizyon, yaşanan hayatın "rıza ile kabulü", kaderin hayatın gerçeği olarak görülmesi, isyanın ise arabesk şarkılara bırakılmasıdır. 1985'de Köle İsaura ile başlayan seriyaller 1980'lerde devam eder. "Perihan Abla" adlı dizi dönemin en çok sevilen, izlenen yerli

yapımlarından biri olur. Sayıları fazla olmayan bu yerli yapımları bir yana bırakıldığında, TRT yayıncılığının tekel olduğu dönem boyunca öncelikle ABD ve İngiltere'den ithal edilen seriyaller televizyon dramalarının çoğunluğunu oluşturur. Bu Batı kökenli anlatılar arasında TRT'nin doğrudan ödünç alarak yerli üretime kattığı biçim seriyal biçimidir. Yukarıda belirtildiği gibi bu biçim içinde ortaya çıkan örnekler, televizyon için üretilen ve birkaç bölüm devam ederek biten televizyon filmleri olmaz, Türk edebiyatında öne çıkmış eserlerin televizyon için senaryolaştırılması biçiminde oluşur (İnal, 2001: 275-276). 1990'lar ile birlikte, TRT'nin tekelindeki diziler de birer birer özel kanallara geçmeye başlar. Bu diziler arasında öncelik aile dizileridir. Bizimkiler, Kaynanalar, Kuruntu Ailesi vb. önce TRT'de başlar sonra uzun yıllar özel kanallarda yayınlanır.

1990'lardan sonra bir yerli dizide örgütlü suç, mafya bir dizinin ana konusunu ve ana karakterlerini oluşturmaya başlar. Kanal 6'da yayınlanmaya başlayan ve başrolünü Ayşen Guruda'nın oynadığı komedi dizisinde (Ana), biri kadın biri erkek iki mafya liderinin komik hikayeleri anlatılır. Bundan önceki yapımlarda suç ve örgütlü suç hep bireysel bir olay olarak yer alır. 1996-97 yıllarında, müzik piyasası yıldızlarını popülerleştirmek için dizileri tercih eder. "Kalbimi Kır Kır, Hemşerim, Çılgın Bediş, Canısı, Unutabilsem, Sırtımdan Vuruldum, Küçük İbo, Fırat, Yıkılmadım" vb. dizilerde başrol arabesk ve fantezi müzik sanatçıları tarafından oynanır. 1997 yılında, daha önce Kanal 6'da ilk kez Ana dizisiyle ekranlarda ana karakter olarak görünen mafya lideri, bu kez ATV kanalında yine bir komedi dizisinde ana karakterlerden biri olarak görünür. Başrol oyuncularını Mehmet Ali Erbil ve Yalçın Menteş, aynı evde kalan iki gazeteci arkadaşı oynar. Kaldıkları apartmanda komşularından biri de bir mafya babasıdır. Bu "Baba" sevimli, esprili, bazen dizinin kahramanlarına yardım eden bir karakterdir. 1996 yılında Susurluk Skandalı da patlak verir. Medya'da bu konuda bir duyarlılık gelişir. Sinema da, "Eşkıya, Filler ve Çimen" gibi yapımlarla konuya ilgisini gösterir. Bundan sonra dizilerde bu konu yer alır. 1998 yılında, özel televizyonlarda, suç konu alan yerli dramalarda örgütlü suç konusu

işlenmeye başlar. Günümüze doğru olan süreçte de bu durum devam eder: Show TV'de Deliyürek, İnter Star'da Üvey Baba ve Aynalı Tahir, TGRT'de Marziye, Aşkın Dağlarda Gezer, Kurt Kapanı, Derman Bey, Aşkına Eşkuya, Keje, ATV'de Merdoğlu, Asmalı Konak, Kanal D'de Yılan Hikayesi ve en son Show TV'de Kurtlar Vadisi.

Aynalı Tahir, bir mahalle kabadayısı portresi çizer. 1950 öncesinin kabadayılarının portresine benzer bu görüntü. Değerleri olan, haksızlık yapmayan, haksızlığa karşı koyan, bileği kuvvetli, bir mahalle delikanlısı olan Aynalı Tahir'in ezeli düşmanı Tilki Selim'dir. Aynalı'nın aksine Tilki Selim, paradan başka bir şey bilmeyen, kazanmak uğruna en yakın arkadaşına bile sadakatsizlik etmekten çekinmeyen, bencil biridir. Aynalı Tahir ise güvenilirdir. Aynalı Tahir'in alanı mahallesi ile sınırlıdır. "Yılan Hikayesi", bir polisiedir. Mehmet Ali Alabora'nın oynadığı Memoli adındaki esprili, yakışıklı, polis, Kral adındaki büyük bir mafya babasını yakalamayı kişisel bir sorun haline getirir. Çünkü Kral, Memoli'nin oğlunu öldürür. Sigara içmeyen, küfür etmeyen, sevimli Türk Polisi imajı halk için farklı bir karakterdir. Kenan İmirzalıoğlu'nun canlandığı Yusuf Miroğlu karakteri, "Türk Robin Hood'u" ya da "Modern Miroğlu" olarak da adlandırılır. Kurtlar Vadisi dizisi ile mafya unsurunun farklı bir boyutu da bu dizide gündeme gelir, ideolojik olmamasına rağmen, güçlü, suç örgütü üyelerinin hemen hepsinin devletle bir ilişkisi vardır. Dizide değerlerin yıprandığı ifade edilir, bu değerleri düzeltmek için milliyetçilik miti yoğun olarak kullanılırken şiddet meşrulaştırılır, bu yıpranmışlık o kadar fazladır ki örgütlü suç dünyasının eski değerleri bile (delikanlılık) özlenir.

Televizyon dizi türlerinin en yaygın alt kategorileri, içerdikleri karakterlerin mesleklerine göre adlandırılmakla oluşur, örneğin, polisiye, dedektif, avukat, doktor, kovboy ya da gazeteci dizileri gibi. E. Mutlu'ya göre, televizyonun en popüler dizileri polisiye türünde olanlar ya da suçla ilgili konuları içeriklerinde barındıranlardır. Televizyondaki suç dizileri kitle iletişim endüstrisinde, üretim ve tüketim açısından çok önemli bir yerdedir. Tüm insanların kafasında Örgütlü suç ya da mafya dendiğinde bazı, imajlar ve yargılar oluşur. Bu imaj ve yargıların hepsi kişisel deneyimlerle elde edilmez. Kitle iletişim araçlarından

alınan bilgiler, izlenimler ile bir yargı oluşturulur. Bu yargılar ışığında da davranış biçimleri geliştirilir. Toplumun insanlara sunduğu amaçlara ulaşmak artık araçlar, olmayan çoğunluk için bir imkansızlık haline gelir. Sunulan araçlar bastırılan amaçlar için yetersizdir, bu yüzden değerleriyle çatışmaya girmek uğruna kısa yolları (suçu) seçen birey kendisini rahatsız hisseder ve rahatlamak için kendi davranışını, meşrulaştırma isteği duyar. Bu yüzden günah keçileri yaratır ve suçu başkalarının omuzlarına atarak sorumluluk ve gayrimeşru bir yaşam sürme azabından kurtulur. Hele ki bu günah Keçileri, çok uzak ülkelerin çok gizli teşkilatlarla, hiç bilinmeyen büyük iş adamları ile asla yüzü bile görünmeyen devlet büyükleri biçiminde mistifiye edilip uzaklara taşınırsa o zaman daha güvenli bir günah keçisi sağlanır. Ayrıca, insanların toplumsal yaşamda yaşadıkları bu çifte ahlak anlayışı popülerleştikçe meşrulaşır (Mutlu,1991: 206). İnsanların toplumun genelinde hakim olanı algıladıkları ürünler popüler kültür ürünleridir. Böylece bir suçlu davranışın popülerleşmesi onun kabul edilebilirliğini ve hoş görülebilirliğini artırır. Bu da suç eşiği kavramını gündeme getirir. Popülerleştirilen davranış kabul edilebilir bir hal alırken, suçun temelinde yatan toplumsal yapı da yeniden üretilmiş olur. Bir suç olmaktan çıkarma sürecinde en iyi yol suç olan fakat toplumsal amaçlar için verimli bir araç olan davranışın toplumun geneline yayılmasını sağlar ya da bireyleri bu davranışın yaygınlığına inandırır, popülerleştirir. Suç mitlerinin popüler kültür içerisinde televizyonda kurgusal olarak yer aldıkları en önemli program türü ise televizyon dizileridir. Suç dizilerinde, polisyelerde, dedektif veya mafya dizilerinde, iyi ve kötü karşıtlığı üzerine kurulmuş yapılar görünür. Burada, kötü; suç ve suçludur. Suçun ve suçlunun geçmişi, suçun toplumsal temelleri ve kaynakları da araştırılmaz, bu karakterler de zaten yardımcı karakterler ya da figüranlardır. Her bölüm bir suçun işlenmesiyle başlayıp, bir süreç sonunda, suçlunun yakalanıp cezalandırılmasıyla biter. Kötüler ve suçlular ideolojiktir. Bu kişiler ya ulusal bütünlüğü tehlikeye atarlar, ya da ülkeyi başka bir biçimde tehdit eden bir başka ülkenin temsilcisidirler (Mutlu, 1991: 208-209).

BÖLÜM II

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Yirminci yüzyılın günlük yaşamı yeni vaatlerin tüketilmesini sağlayacak verilerle donatılmış durumdadır. Bu amaca uygun donanımlar arasında en etkili araçlarından biriside hiç şüphesiz televizyondur. Televizyon çağın yapısına uygun işleyişi ve etkinliği ile en çarpıcı örneklerini dizi filmlerle verir. Bu dönemde dizi filmler, radyodaki serilerin televizyona uyarlanmaları ile birlikte endüstri içinde hızla yaygınlaşır.

2.1. ÇALIŞMANIN KONUSU VE ÖNEMİ

Kitleleri etkilemekte oldukça başarılı olan dramatik televizyon dizileri Türkiye’de 1970’lerde yaygınlaşır. Sonraki yıllarda da toplam yayın süresi içindeki oranları artar. Televizyon dizilerinin ilk örneklerini Uzay Yolu, Kaçak, Görevimiz Tehlike, Dallas gibi yabancı diziler oluşturur. TRT yayıncılığının tek olduğu dönemlerde yabancı kökenli dizilerin yanında 80’lerde yerli dizilerin örneklerini Bizimkiler, Kaynanalar, Kuruntu Ailesi oluşturur. 1990’larda özel kanallarla birlikte yerli dizilerin sayılarında ve içeriklerinde artış ve değişiklikler olur. Dizilerin temalaşması ile birlikte bilimsel nitelikli çalışmalarda da artış olur. Bu açıdan mafya olgusunu ele alıp ileyen ya da bu konuya değinen dizilerde yaygınlaşmaya başlar. Türkiye’de Susurluk kazanmasından sonra ise mafyayı işleyen diziler artar. Mafya dizileri üzerine derinlemesine araştırma sayısı çok fazla değildir, bu konuda boşluk söz konusudur. Bir popüler kültür ürünü olarak Kurtlar Vadisi dizisi adlı çalışmayla bu boşluğun doldurulmasına az da olsa katkıda bulunmaya çalışılır.

Çalışma hem tipik bir mafya dizisi örneği olması hem de nitelik ve kapsamı açısından önemli bir konuma sahip olması nedeniyle Kurtlar Vadisi dizisi üzerine yapıldı. Kurtlar Vadisi dizisi, Türkiye’nin önde gelen televizyon kanallarından biri olan Show TV’de prime-time’da, ilk bölümü Ocak 2003’de yayınlanmaya başlar. Yapımcılığını Osman Sınav’ın üstlendiği, Pana Film imzası ile ekranlara gelen dizinin senaryo yazarlığını Raci Şaşmaz, Bahadır

Özdener ve Ahmet Yurdakul, yönetmenliğini önce Osman Sınav sonra Serdar Akar, proje danışmalığını ise Soner Yalçın gerçekleştirir. Gökhan Kırdar'ın müziği ile perşembe günleri yayınlanan dizi 180 milyar liralık bölüm maliyeti ile izlenme oranları raporlarına göre (www.medyacafe.com) göre Türkiye'nin en çok izlenen dizisi olarak uzun süre izleyici tarafından konuşulur. Üstelik Türk takımlarının UEFA kupasındaki maçlarından bile çok izlenir (Akbaş, 2004: 22). Toplumda böylesine tutulan bir yapıtın toplumsal ve kültürel işlevinin, toplumdaki yerinin irdelenmesi kaçınılmaz bir gereksinimdir. Böyle bir gereksinimden hareketle tez çalışmasında Kurtlar Vadisi konu edilir. Dizi, gündelik yaşamı konu alan bir seriyaldir. Ülkenin özellikle de politik gündeminden izler görmek mümkün, toplumun siyasal, ekonomik, kültürel sorunlarına getirilen atıflarla diğer diziler arasında nitelik açısından oldukça önemli bir düzeye ulaşmış bir ürün olarak kabul edilebilir. 2003 yılında yayınlamaya başladığı andan itibaren kimi zaman Türkiye gündemi ile paralel (Amerika-Irak savaşında Türkiye politikası, Kıbrıs politikası vb.) giden kimi zamanda geçmişe (Susurluk kazası, uyuşturucu taşıyan gemilerin batması, Kumarhane patronlarının öldürülmesi vb.) göndermeler yaparak konuları ele alması göz önüne alınarak Kurtlar Vadisi dizisinin içinde yer aldığı düzene yönelik tavrı saptanmaya çalışılır.

2.2. ÇALIŞMANIN AMACI, VARSAYIMI VE HİPOTEZLERİ

Kamuoyunda büyük yankı uyandıran bu dizinin popüler kültür açısından şiddet ve milliyetçiliği nasıl sunduğu, bunların kurulu düzeni pekiştiren değerlerle nasıl ilişkilendirildiğini saptamak amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda Kurtlar Vadisi dizisinin üzerinde yapılan içerik çözümlemesi ile onun içinde yer aldığı ortamın sosyo-kültürel değerlerinden şiddet ve milliyetçiliğin ne ölçüde yansıttığı görülmeye çalışılır.

Çalışmanın amacını geliştirmek için şu sorulara yanıt aranmıştır:

Kurtlar Vadisi dizisinde popüler kültür açısından şiddet nasıl sunulur?

Şiddet ile egemen düzen nasıl yeniden üretilir?

Milliyetçilik popüler kültür açısından dizide nasıl sunulur?

Mevcut egemen düzen milliyetçilikle nasıl yeniden üretilir?

Mevcut egemen düzenin yeniden üretiminde görsel ve sözel öğeler nasıl kullanılır?

Ortaya konan sorular çerçevesinde çalışmanın varsayımı: “Televizyon dizileri egemen değerleri yeniden üretir” olarak oluşturulmuştur. Bu varsayımdan hareketle şu hipotezler çıkarılmıştır:

“Kurtlar Vadisi dizisi, şiddet ve milliyetçilik öğelerini kullanarak egemen değerleri yeniden üretir”.

“Kurtlar Vadisi dizisi, görsel ve sözel öğeleri kullanarak şiddeti meşrulaştırır, milliyetçi düşüncenin kurgusunu yeniden üretir”.

2.3. ÇALIŞMANIN ÇÖZÜMLEME TEKNİĞİ, KAPSAM VE SINIRLILIĞI

İçerik çözümlemesi tekniğinde çoğu zaman inceleme konusu yapılan malzeme zaman ve emek açısından altından kalkılamayacak denli fazla olabilir. Bu güçlüğü ortadan kaldırmak için tüm araştırma malzemesi içinden temsil edici bir kesitin seçilmesi gerekir (aktaran Güngör, 1996: 77). Çalışmada bu durum gözetilerek üç yıl süren Kurtlar Vadisi dizisi örneklem olarak alınmıştır.

Genelde türe özgü farklılık kimi zaman olgu kimi zaman da mesleklere göre oluşur. (Örneğin: hastane, cinayet, bilim-kurgu, western ya da aile dizileri). Dizi formatının karakterlere dayalı olarak alt türlere ayrılması da karakterlerin önemini kanıtlayan bir göstergedir. Gerçekten de dizilerin karakterleri iyice uzmanlaşmışlardır ve bu uzmanlık alanları formatının içindeki alt-kategorileri belirler. Uzmanlaşma öylesine kesin çizgileriyle çizilmiştir ki, karakterlerin insanî özellikleri uzmanlıklarına ilişkin özelliklerinin yanında ikinci planda kalır. Dizilerin dramatik dünyası polis ya da özel hafiyelelerin, kovboy ya da çiftçilerin, doktor ve hastabakıcıların, avukatların, gazetecilerin oluşturduğu ayrı ayrı dünyalardır. Aslında bunların çoğu

televizyondan önce de popüler olan tiplerdir. Ne var ki televizyon bu tiplerin temel unsur olarak yer aldıkları ve böylelikle bütüncül gerçekliğe onların uzmanlıklarından bakıldığı ayrı ayrı dünyaları her gece ardı ardına ekrana getirerek bunların popülerliğini daha da yaygınlaştırır. Popülerleşen sadece tipler değildir, uzmanlık alanları da popülerleşir. Böylelikle televizyon dizileri toplumsal işbölümünde belli işlerin ve mesleklerin önem derecesini tanımlama gibi bir işlevi de yerine getirir (Mutlu, 1991:205-207). Organize suç dizilerinde karşılaşılan hep egemen sınıfın bakış açısıdır. Kötülükler sergilenir sergilenmesine ama, bunlar hep sistemin içinde çözümlenebilir sorunlardır. Bunun yanı sıra popüler ürünler, gerek içerikleri gerek biçimlerinde son derece şematik kurgulara yaslanır, izleyiciyi bir tür stereotiplere alıştırlar (Oktay, 2002: 27-28). Can Kozanoğlu (2001: 119-121) bu tür dizileri “Kirli Dünya Dizileri” olarak adlandırır. Ona göre, bu dizilerde, hemen tüm karakterler iddialı, güçlü ve kötüdür; ilişkiler çıkar, şantaj, yalan ve satış üzerinden yürür; iyi karakterler için çok sınırlı kontenjan vardır; tipler yakışlı, güzel, bakımlı ve şıktır; olaylar villalarda, lüks plazalarda, en pahalı lokantalarda geçer; olmadık anda bir insanın attığı kazıkla işler iyice karışır. Bazen sert, iddialı, güçlü, delikanlı, mert bir kahraman birkaç arkadaşıyla birlikte mücadele verir, bazen de olmaz, ana karakterin tümü kötüdür. Bu dizilerdeki karakterler kontenjanları, son dönemin güç, para, şaşa, kirlilik, entrika sembollerine göre belirlenir. Çok zengin iş adamları, mafyatik işadamları, düz mafya elemanlar. Gücün ve kirliliğin yoğunlaştığı odaklar iş dünyası, mafya, eğlence dünyası, medyadır; tüm bu alemler kirli dünya dizilerinde temsil edilir. Siyaset ayağı çoğunlukla atlanır. Haliyle olaylar da bu odaklardaki karakterlerin bulunabileceği mekanlarda, onların yaşayabileceği yerlerde geçer. Oralarda dostluğun, arkadaşlığın, dayanışmanın, merhametin hükmü yoktur. Gerçi aşklar da yaşanır ama en büyük aşk bile kirli yaşanır. Şoförler, hizmetçiler, emir kulları hep dolapçıdır. Bir lokanta sahnesinde, bir cafe sahnesinde arkadan iki saniye görünen tiplerde bile bir iticilik vardır. Bu dizilerin ilk bölümlerinde karakterlerin tanıtılması, izleyicinin ortama uyum sağlaması amaçlanır. İzleyici bu giriş derslerinde ne olup ne bittiğini çok anlamaz. Tuhaf şeyler dönmektedir ama, dizi için başarının ölçüsü, izleyicinin

ne oluyor acaba merakına düşebilmesi ve karakterlere kapılabilmesidir. Bir sonraki aşamanın da önemli ayaklarında biridir karakterlerin sürükleyiciliği. İyi kalpli, sevimli, yardımsever kahraman tipinden değildir kirli dünya dizilerinin kahramanları. Ama anti kahraman olmak için de fazla alımlı, fazla çekici, güçlü ve beceriklidirler. Bu ara kategorideki kahramanlar izleyiciyi yakalayabilirse ve ilk bölümlerin ne oluyor acaba merakı, entrikalar arttıkça daha neler göreceğiz bakalım şaşkınlığına dönüşebilirse dizi tutmuş demektir. Şimdi sıra geçici etki sağlayan denge operasyonlarına gelmiştir. Bir taraf yıkılır; bittiği, kaybettiği düşünülür. Oysa hemen ardından diğer taraf yıkılır; bu kez onun bittiği kaybettiği düşünülür. Oysa dizide net cepheler halinde iki taraf olmadığı için karakterin büyük bölümü de ikili için düşme, kalkma, yıkılma, dirilme, kaybetme, kazanma anlarının sınırı yoktur. Bu açıdan dizinin işlediği konu göz önüne alındığında mafya dizisi olarak değerlendirmek mümkün olur.

Dizinin böyle bir tür olarak değerlendirilmesinde, dizinin yaratıcısı, yapımcı ve yönetmeninin (Osman Sınav) bir röportajında neden mafya dizisi çektiğine dair söyledikleri, bu konuya da başlangıç noktası olabilir.

“Türkiye’nin milli gelirinin yarısı mafyadan (bu karanlık ve puslu vadiden geçiyor vergilendirilmiyor. Bu para, Türkiye’deki masum her vatandaştan kesilmiş toplumsal bir haraçtır. Bu durumu diziye aktarmaya çalıştık” (Uskan, 2004: 16).

“Türkiye’nin böyle bir diziye ihtiyacı var çünkü ülke aslında coğrafyasıyla, Batı’dan, Avrupa’dan Ortadoğu’ya, Kafkaslar’a kadar giden bir vadi şeklinde. Türkiye, dünyanın Kurtlar Vadisi’nde yer alan bir ülke. Burada olanları deşifre etmek gerekir (Çapa, 2003: 30)”.

Bununla birlikte dizinin konsept danışmanı gazeteci Soner Yalçın (Çapa, 2003: 29), *Zaman* gazetesine verdiği röportajda Türkiye’de yıllardır mafya dizisi diye lokal olarak hareket eden ve aksiyoner yönü öne çıkan kabadayılarının anlatıldığı filmlerin gösterildiğini; ancak Kurtlar Vadisi’nin mafyanın, güçlü, organize hatta uluslararası ayakları olan bir organizasyon olduğunu ortaya

çıkardığını, 1980'lerin başından itibaren uluslararası konjonktüre bağlı olarak Türkiye'de mafyanın ciddi yapılar olarak ortaya çıktığını, organizasyonun elde ettiği ekonomik güç ve kurumlar nezdinde söz sahibi olma çabasıyla devleti ele geçirmeye çalıştığını; dizinin de bunları kendisine konu edindiğini anlatır.

9 Kasım 1996'da Türkiye, Susurluk yakınlarındaki trafik kazasıyla ortaya çıkan, yer altı dünyasıyla "devlet" arasındaki yakın bağlara ilişkin haberlerle (Bovenkerk ve Yeşilgöz, 2000: 7), medya içinde değişim yaşanır. Bu andan itibaren mafya, Türkiye'de günlük haber haline gelir, ülkedeki yasa dışı etkinliklerin (yolsuzluk, kaçakçılık, kara para aklama çabaları vb) mafya polis, siyaset ilişkileri içerisinde ele alınmaya başlanır (Güngör, 2002: 912). İçeriklerin bu yöne kayması televizyon dizilerine de yansır. Dizilerde yavaş yavaş mafyadan kesitler koyulurken tamamıyla mafya üzerine kurulan yapımlarda ortaya çıkar. Bu açıdan Kurtlar Vadisi dizisi de doğrudan mafya konulu bir dizi olarak tanımlanabilir.

Mafya dizisi olarak ele alınan dizinin 3 yıllık yayın döneminden bir yılı örneklem kapsamına alınmıştır. Bu bir yıllık dönem ilk 55 bölümdür. 55 bölümün seçimi yapılırken dizinin genelini temsil edici niteliğe sahip olduğu düşünülmüştür. 1 yıllık dönem içindeki bölümler dizinin yapımcısı tarafından yönetilir. Bu dönemden sonra yönetmen ve yapımcı değişir, anlatımın da buna bağlı olarak değiştiği dikkati çekmiştir. Bu açıdan incelenen bölümlerde dizinin üzerine kurulu olduğu tüm karakterler, dizinin içeriği bütündür. Örneklem kapsamına alınan 55 bölümün dizi türü içinde seriyal özelliği taşıdığı gözlenmiştir. Anlatı formu olarak seriyal, açık uçlu, geleceğe yönelik düzenlenen hikayeler anlatır. Davranışlar sonsuzluk prensibine uyar. Birçok olay halkası birbirine bağlı/olmakla birlikte, bunlardan bir tanesi farklı nedenlerle ön plana çıkabilir, fakat prensipte aynı derecede yan yana durur. Oyuncular aile gibi bir topluluk (birlik) aracılığı ile birbirlerine bağlanır, sosyal çevre, mekan ve zaman olarak aynı dönemde bulunur. Seriyaldeki oyuncunun zaman açısından yaşamı seyircinin yaşamına uyar.

Seriyallerde öykü yapısının bir özelliği ise mümkün olduğu kadar basit ve kolay kavranır olmasıdır. Özakman, bu konuda: "televizyon seriyallerinin

yönelimi hakkında, artık meslek sırrı olmaktan çıkmış bir gerçek vardır: bu tür diziler, 12 zeka yaşı düzeyine göre yapılıyor” der. Kurtarıcının, hiç değilse kurtarıyormuş gibi yapanın bulunmadığı yerde, insan dişiyle tırnağıyla kendisini kurtarmak için bir yol arar. Kahraman, bu noktada kendisini çıkış yolu olarak ortaya koyar. Fakat, kriz kahramanlarının, kimlikleri ve kişilikleri, yalnızca kahramanlık kavramının içeriğindeki değişmeyi göstermez; aynı zamanda onlar, önlerine hedef olarak koydukları olayların içeriğinde, halka, nelerin kendi hedefleri olması gerektiğini de dayatır ve böylece asla toplumsal bir ihtiyaç olarak tanımlanamayacak olan sahte hedefler ekseninde, yeni bir anonim kahraman tipi yaratırlar. Halk, kendine özgü hedeflere, hayallere ve özlemlere sahip olmaktan "kurtarılmak" istenir; bunun doğal sonucu, artık nelerden ve nasıl kurtulması gerektiğine, önüne dikilmiş bu sahte kahramanlara bakarak karar vermesidir (T.Özakman’dan aktaran, Çubukçu, 1994: 108). Seriyalde seyircinin ilgisi, bir iki bireye bağlı olmayıp bir dizi karakter ve öykü aracılığı ile sağlanır. Dolayısıyla "özdeşleşme bir merkezde gerçekleşmez; izleyici belli bir kişiyle değil, bir dizi karakterle özdeşleşmeye özendirilir". Seriyallerde her bölümün sonunda kanca atma yöntemi kullanılır. Bu yöntem ile dizi yayın süresi boyunca olaylar yüksek bir gerilim noktasına tırmandırılır. Son saniyede olay bir figürün yakın çekim donmuş yüzü ile kesintiye uğratılır. Bu yöntem ile seyircide gelecek bölümü izleme merakı uyandırılır. Seriyallerde sevilen artistler belli durumlarda belli davranışta bulunurlar; belli değerleri vardır; belli biçimlerde giyinirler, belli şeyleri yer ve içerler; belli kozmetik ürünleri alırlar. Düşünceler, reklamlar, promosyonlar vb gerçeğin yerine geçirilir. Böylece "zararlı olsa niye satsınlar ki" seviyesine kadar inen düşünce ve bilgi seviyesi oluşturulur. Böylece mal, ürün, hizmetler, insan ve insan ilişkileri kendi koşullarından uzaklaştırılarak anlamlandırılır (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 52). Seriyaller parçalardan oluşur. Seriyal biçimi bu parçaları bir arada tutar ve onlara bir anlatıdan diğerine süreklilik ve gelişme sağlar. Parçalara ayrılmış bu biçimin de güçlü bir içsel bütünlüğü vardır (Ellis, 1997-1998: 147). Seriyallerde, Parçalar arasında bir dönüşüm ve karşıtlık oluşturmak da mümkündür: İki karakterin geçmişlerine ilişkin farklı şeylerin verilmesi veya bir karakterin sakin yaşamı

ile onu sekteye uğratacak bir diğerrinin gelişinin görüntülenmesi gibi. Bu tür etkilerin anlatı içinde bir şekilde altı çizilmelidir ki bunların alışılmış sıralamanın yarattığından farklı bir etki yaratmayı amaçladıkları anlaşılsın. Beklenen karşıtlıklar, tekrarlar ve iki görüntünün hızla yer değıştirmesi ile vurgulanırken ses bandında da benzer bir karşıtlık buna eşlik eder (Ellis, 1997-1998: 150). Parçalar arasındaki anlatısal hareket nedensel bir ilişki ile bir olaydan diğerrine hızla geçmez ve sinematik bir örüntü izlemez. Daha döngüsel bir hareket söz konusudur. Bu iki şekilde ortaya çıkar: Birincisi sonuçları ve sonlanması geriye bırakılan olayların çeşitlendirilmesi, dallanıp budaklanması biçimidir. Bu televizyondaki mafya serilerinin bir özelliğidir. Kahramanlar yeni maceralara girişir ve her bölümün sonunda kendilerini karmaşık belirsiz durumlar içinde bulurlar. İkinci biçim, görülen olaydan olaya geçiştir. Olaylar farklı önemlere sahiptir ve artarda geldiklerinde dedikodulardan, tartışmalardan, spekülasyonlardan bir dalgalanma, bir med-cezir oluştururlar. Suçluluk, kıskançlık, merak ve büyük duyguları bu şekilde yaratılır. Mafya serileri araba kazaları, sorgulamalar ve kahramanın başına gelenleri açığa kovuşturan parçalar içerir. Her biçimde olaylar beklenilirdir. Televizyon serileri belli bir sorunu tekrar eder. Bu nedenle de her bölümün sonunda ve hatta dizinin bütününün sonunda bu soruna ilişkin hiç bir çözüm yer almaz. Yine anlatısal gelişme çok hızlı değildir. Televizyon serileri hiç bir zaman çözüme ulaşmayacak bir sorunsal ortaya atarlar. Daha önemsiz bir ölçekte çözümler olabilir; örneğin belli olaylarda karşılaşmalar, konuşmalarda. Seriyallerde haftadan haftaya bu tür küçük çözümler gözlenir. Seriler temel olarak çözüm ve kapanma yerine bir dilemma; içerirler. Bu televizyon anlatılarının uzun geçmişine ve dünyanın anlatılaştırılarak algılanmasına yaptıkları katkıdır. Seriler belli bir problematiğın tekrarı üzerine kuruludur Kurmaca olan veya olmayan bir durum tekrar edilir (Ellis, 1997-1998: 153). Serilerde tekrar edilen sorunlar karakterlere ve durumlara ilişkindir. Tekrar edilenler hem izleyicinin hem kurmacanın her hafta geri döndüğü durağan durumlardır. Belli olaylar bu durağanlık içine yerleştirilir. Bölümlerde yer alan ve her hafta tazelenen olaylar sürekli savaş halinde olan aile üyelerine, birbirlerine ve dünyaya fırlatacakları cephaneyi sağlar.

Tesadüfi olaylar çözümlenir, ancak biçim, seriyali oluşturan temel problemin çözülmesine izin vermez. Seriler için sonul bir kapanma yoktur (Ellis, 1997-1998: 155). Bu özelliklerin tümünü içerik ve biçim açısından Kurtlar Vadisi dizisi için seçilen örneklem tüm diziyi yeterli düzeyde temsil niteliğine sahiptir.

Hipotezlerin denenmesi, araştırma sorularının sistematik bir çözümleme yöntemine dönüştürülmesinden, söylenin doğası üzerinden çıkarımların yapılabilmesinde sınıflandırma önemli bir aşamadır (Erdoğan, 2003: 198). Sınıflandırmanın içerik çözümlemesindeki yararları şunlardır:

1. Sınıflama sistemli bir ölçek sunar ve bu ölçek araştırma sorusu açısından önemli noktaların sosyal gerçek içinde seçimini belirler.
2. Sınıflama sistemi üzerinden sosyal gerçek yapılandırılır, düzenlenir.
3. Sınıflama sistemi sosyal gerçekliğin elemanlarını belli özelliklere göre sınıflandırır ve bu süreçte araştırma sorusu açısından dikkate alınmayan anlam farklılıkları çözümleme dışı bırakılır (Gökçe'den aktaran Güngör, 1996: 78). Çalışmada sınıflandırma yapmadan önce tüm bölümler izlenmiştir ve kategorilerin belirlenmesinde, adlandırılmasında ve tanımlanmasında gerekli ön bilgiler elde edilmiştir. Böylece hipotezlerle incelenecek metinler arasında ilişki kurabilecek bir nitelik verilmeye çalışılmıştır. Çözümlemenin sistematik yönlendirilmesini sağlamak için iki ana kategori seçilmiştir: şiddet ve milliyetçilik. Bu iki ana kategorinin içinde tanımlamalarına bağlı olarak alt kategoriler saptanmıştır. Alt kategoriler, televizyonun doğası gereği, görsel ve sözel olarak incelenmiştir.

Sınır çizgileri belirlenmiş, yaygın kabul görmüş bir şiddet kavramı bulunmasa da herkesin somutlaştırdığı şiddet anlayışı vardır. Yves Michaud'a (1995: 8) göre bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan ya da dolaylı, toplu veya dağınık olarak diğerlerinin bir veya birkaçının bedensel, törel bütünlüğüne, mallarına, simgesel ve kültürel değerlerine oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davrandığında şiddetten bahsedilebilir. Şiddet en genel anlamda zora başvurma olarak

tanımlanabileceği gibi (Bozdemir, 1982: 525), bir kişiye güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak veya yaptırmak olarak da tanımlanabilir (Baş. Aile. Araş. Kurumu, 1998: 9). Erich Fromm'a (1987: 29) göre şiddet, kişi üzerinde egemenlik kurma yoludur; başka birisinin üzerinde bir egemenlik kurmak, onu isteklerin çaresiz nesnesi durumuna sokmak, onu tutsak etmek asıl amaca giden yollarda kullanılan araçlardır. Şiddetin doğası gereği araçsal olduğunu vurgulayan Arendt (1997: 57-58), şiddetin tüm diğer araçlar gibi daima amacın rehberliğine ve onunla meşrulaştırılmaya gereksinimi olduğunu belirtir. Kimse meşru müdafaa amacıyla gerçekleştirildiğinde şiddeti sorgulamaz, çünkü şiddet yalnızca açık değil aynı zamanda mevcuttur ve aracı haklı kılan amaç orada durur.

Günümüzde toplumsal yaşamın bütün yönlerinin idaresi teknoloji ve kitle iletişim araçlarıyla değişir. Bu değişim ile birlikte şiddetin ölçüsü ve görüntüsü de değişir (Michaud, 1995: 13) televizyon yayınlarında en sık rastlanan yaygın şiddet biçimi öldürme ve taciz olarak görünür (Baş. Aile. Araş. Kurumu, 1998: 242). Medyanın yarattığı şiddet temelde aynı olmasına rağmen sınıflandırılmaya başlandığını vurgulayan Schlesinger; gasp, polisin vurulması, siyasal gösteriler gibi, başat medya söylemi içinde zor kullanma ve sopa göstermenin giderek artan şekilde çekici bir alternatif haline getirilerek temsil edildiğinden bahseder (Schlesinger, 1994: 78). Penelope Houston'a göre "otuz altı yıl önce perdedeki şiddet ile şimdi ekrandaki şiddette değişiklik olmaz. Değişiklik bir yana görsel ve devingen şiddetin dozu iyiden iyiye artış gösterir, üstün tekniklerin desteği ile şiddet sanatlaşır. Şiddet aynı zamanda, bazen nedenselleştirilirken (savaş, hesaplaşma, hak arama) bazen de sanki bağlantısız ve kendi kendine yeterli bir olgu gibi, bağımsızlığını ilan edip, kendine özgü haklarını savunup hudutlarını çizer (Scognamillo, 2005: 357)".

Televizyon, şiddet değişim için bir gizilgüç değildir ama yerleşik düzenin gücünü ve yetkisini korumak ve meşrulaştırmak için önemli bir araçtır. Bu açıdan bakılınca televizyon, şiddet olaylarını güç oyununun kurallarını göstermeye ve mevcut toplumsal düzeni pekiştirmeye yardımcı en basit ve

ucuz dramatik araçtır. İnsanın dış dünya konusundaki bilgisi dolaylı ve eksik olduğu için (Büker ve Kıran, 1999: 30) televizyonda ki görüntülerle şiddetin zararsız, olağan olduğu kanıksanır. Böylece artık etkilemez hale gelen çok olağanmış gibi sunulan görüntülerle sanıldığından çok daha çarpıcı olan gerçekler arasında uçurum yaratılır (Baş. Aile. Araş. Kurumu Kurumu, 1998: 240-241) ve izleyici toplumsal realiteyi yanlış biçimde algılamaya sürüklenir.

Televizyonda şiddetin olağan bir olgu gibi kabul ettirilmesi, edilginleştirilmiş kitle toplumu insanların şiddete yönelmeleri ve bunu ancak, kendileri ile yakın toplumsal konumdaki insanlar üzerinde uygulayabilmeleri kitlelerin toplumsal sistemi daha geniş meşruiyet ölçüleri içinde değerlendirmeye itilmelerine yarar (Oskay, 1993: 397,398). Ünsal Oskay'a göre, popüler kültürün bir özelliği de budur; popüler kültür ürünleri, dış gerçekliklerini değiştirmek için gerekli toplumsal ekonomik ve siyasal olanaklardan yoksun oldukları sürece geniş toplumsal kesimlerin, bir yandan daha iyi bir toplumsal yaşama olan özlemlerini sürdürdükleri, bir yandan da varolan toplumsal yaşamın haklılaştırılması için oluşturulmuş bulunan hegemonik kültürün paylaştıkları ortak kültür alanını biçimlendirmeye yarar (Oskay, 1993: 361). Şiddet ürünleri de, üretilme biçimleri, sunum biçimleri ve işlevleri bakımından bu kültürün ürünleridir.

Şiddet kategorisi, açık ve örtük olarak sınıflandırılmıştır. Açık şiddet içerisine: Silah kullanma, silah gösterme, silahlı çatışma, öldürme, yaralama, saldırma, dayak, tokat atma, kavga, işkence, tecavüz, taciz, bombalama ve patlatma, adam kaçırma gibi öğeler alınmıştır. Örtük şiddet içerisine: Bağırma, küfür ve hakaret, dolaylı küfür, tehdit, dolaylı tehdit, baskı, dolaylı baskı, dışlama, ilgisizlik, aşağılama, alay, ima, yerme öğeleri alınmıştır. Şiddet kategorisi, erkekler arasında, anne-babanın çocuğuna, kadına yönelik şiddet düzeyinde incelenmiştir.

İkinci ana kategori, milliyetçilik, tarihi olarak burjuvazinin; feodal parçalanmışlığa ve feodal sisteme karşı; aynı dili konuşan, ortak bir tarihe ve kültürel mirasa sahip olan ve belli bir toprak parçası üzerinde yaşayan insanları, ortak pazar etrafında birleştirme çabasının ideolojisi olarak ortaya

çıkar (Gültekin, 2006: 77-79). Kapalı tarım ekonomisinden ulusal pazar ekonomisine geçilirken, insanlar ülke düzeyinde birbirleriyle ilişki içine girer (Kışlalı, 1998:111). İnsanlar bu Pazar birliği içinde birbirleriyle sıkı ilişkiye girip, aynı gruba üye olmanın bilincine varmaya başlar, zorunlu olarak ulusal dil, ortak ülkü, ulusal karakter gibi yalnızca o siyasal birimin (devletin) üyeleri için ortak olan özellikler geliştirirler. Burjuvazinin desteklediği merkezi krallık Pazar birliğini, Pazar birliği ticaret ve haberleşmeyi, ticaret ve haberleşme ortak özellikleri, bu ortak özellikler de ulus olgusunu doğurur (Oran, 1990: 23). Avrupa’da ortaya çıkan ve palazlanan burjuvazi, milliyetçiliği/ulusçuluğu geliştirir. Ticaretin ve sanayinin feodal yapıdan kaynaklanan engellerini ortadan kaldırmak, feodal aristokrasinin doğal bağdaşığı olan kilisenin dine bağlılık gerekçesiyle sürdürdüğü egemenliğini kırmak, bireylerin bağlılığını bölgelere, kişilere ya da mezheplere değil toplumun bütününe olduğu düşüncesini uygulamaya geçirmek amacı ile burjuva milliyetçiliği/ulusçuluğu ortaya çıkar (Yetkin, 2006: 250-251).

Milliyetçilik, Kuzey-Batı Avrupa’da ve Amerika’da başlayarak büyük bir hızla dünyanın her tarafına yayılır ve ilk örneğini de Fransız Devrimi ile yapar; bu devrim, milliyetçiliğe “dinamik bir güç” verir. 20. yüzyılda bu akım çağdaş tarihin bir itici gücü haline gelir; ulusun, siyasal, ekonomik ve kültürel hayata katılması ilkesini ortaya koyar (Oba,1995:20).

Milliyetçiliği çeşitli biçimlerde ayıran bakış açıları vardır; modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan ulus-devlet birimi ve onun ideolojik tamamlayıcısı olan milliyetçilik anlayışına göre, Avrupa’da birbirinden farklı özellikler gösteren iki ayrı milliyetçilik biçimi ortaya çıkar. Fransız ve Alman milliyetçiliği olarak adlandırabilecek bu milliyetçilik anlayışları içerdikleri öğeler açısından birbirinden farklılıklar gösterir. Fransız milliyetçiliği ulusu, bireylerin ulusa bireysel bağlılıklarını kabul ettikleri yurttaşlık temelinde gelişen evrensel bir olgu olarak kabul eder, Alman milliyetçiliği ise ulusal ortak dil ve etnik köken temelinde bir araya gelmiş cemaat ilişkileri çerçevesinde yaklaşır. Toprak hukukunun öncelikli olduğu Fransız milliyetçiliği karşısında Almanya’da ortak dil, tarih ve kültüre dayalı milliyetçilik anlayışı gelişir. Milliyetçilik akımı,

18.yüzyılda ilk ortaya çıktığı dönemde devrimci, ilerici bir etki, 19. yüzyılın son çeyreğinde ise bütünleştirici etkisini yitirip, dışlayıcı ve parçalayıcı bir etki yaratır. 1920'lerden sonra sol politikalarla sarmalanıp anti-faşist bir anlam kazanan milliyetçilik daha sonra yakın döneme kadar akıldışı ve yok olmaya mahkum bir ideoloji olarak değerlendirilir. II. Dünya Savaşı'nın ardından ulusal kurtuluş mücadeleleriyle birlikte, az gelişmiş ülkeler ve üçüncü dünya ülkeleri arasında, milliyetçilik antiemperyalizm bayrağına sarılarak, ivme kazanır. Bu tür milliyetçilik, 'Sol Milliyetçilik' olarak adlandırılır. Milliyetçilik kavramı Avrupa'da öldüğü varsayılan bir dönemde, özellikle 1990'lı yılların başında başta SSCB olmak üzere, doğu bloğu rejimlerinin çökmesiyle birlikte, başta Balkanlar olmak üzere, yeniden yükselişe geçer, ancak; yeni, milliyetçilik akımları daha çok etnik köken ya da din öğelerini ön plan çıkaran bir içerikle ve kanlı bir biçimde ortaya çıkarlar. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren dünya çapında yeniden ideolojik, siyasi, ekonomik ve askeri bir saldırıya geçen emperyalizm; sosyalizm ve ulusal kurtuluşçu hareketlere karşı insiyatifi de ele geçirir. 1980'li yıllarda geçen 50-60 yıl içinde milliyetçilik kaybettiği birçok mevziyi yeniden ele geçirir. Dünya çapında gerçekleştirilen bu ideolojik ve fiili hakimiyet, dünyada bir çok dinci ve gerici milliyetçi hareketin canlandırılması anlamına gelir. Özellikle farklı etnik kökenlerden gelme toplulukların, tek bir millet haline dönüşme sürecinin ifadesi olarak oluşan ulus devletler içinde mikro milliyetçilik, emperyalist saldırının bir yan ürünü olarak yaratılır (Gültekin, 2006: 91) ve yeni milliyetçiliklerden söz etme durumuna gelinir. Bir yandan özellikle AB sınırları içerisinde bölgesel ya da etnik milliyetçilikler gelişme gösterirken, diğer yandan Müslüman ya da doğulu kimliğine karşı ortak bir 'Avrupa Milliyetçiliği' düşüncesi gelişir. ABD'de özellikle 11 Eylül 2001 terör saldırılarından sonra, Müslüman, Arap ve Doğulu kimliğine karşı dinsel öğelerle karşılık 'yurtseverlik' başlığı altında yeni bir milliyetçilik dalgası başlar.

Carlton Hayes'e göre, aynı dili konuşan ve tarihi geleneklere sahip olan kültürel grubun oluşturduğu ilişkiye milliyetçilik denir (Hayes, 1960: 5). Baskın Oran'a göre milliyetçilik dendiği zaman, üç şey anlaşılmalıdır; milliyetçilik bir duygudur, ideolojidir ve harekettir. Milliyetçilik bir duygudur:

İnsanın üyesi olduğu ulusa karşı güçlü bir bağlılık duymanın adıdır. Birey bu duyguya iki yoldan varır; ya ülkedeki ortak dil, din, geçmiş, gelecek ülküsü gibi öğeleri vurgulayarak ya da başka ulusların üyelerinden kendisini ve yakınlarını ayıran öğelere vurgu yaparak varabilir. Bu yollardan birincisi “biz bilinci”ni, ikincisi de “onlar bilinci”ni yaratır (1990: 19-22). Zaten insanda yurtseverlik adı verilebilecek bir içgüdü güçlü bir biçimde doğuştan vardır. Örneğin, her toplumda insan doğduğu yeri, toprağı, evi sever (Oran, 1997: 33-34). İnsanlar, içinde yaşadıkları üretim biriminin çapına göre tarih boyunca farklı kavramlara duydukları bağlılık duygusunu günümüzde ulus kavramına duyarlar (Oran, 1990: 19-22).

Milliyetçilik ideolojidir: Milliyetçilik ideolojisi, duyguyu işleyerek onu sürekli biçimde ayakta tutar ve ona yol gösterir (Oran, 1990: 19-22). Toplumda bireyin kişisel güvenlik araması sonucu duyduğu tutunum gereksinmesine paralel olarak toplumda bu işlevi görececek bir ideoloji oluşmaya başlar. İnsan toplulukları da bireyleri bir araya getirip güçlü bir toplum oluşturabilmek için tutunum gereksinmesi duyar. Toplum, bir ideoloji geliştirerek, bireyin toplumsal sadakatinin başka ideolojilere gitmemesi için, tek odak noktası olarak kendisinde toplanmasını sağlar. Toplum soyut bir kavramdır, bu kavram somuta indirgendiğinde, birtakım gruplaşmalardan oluşur. Bu gruplaşmalar, aralarında çok az fark bulunan toplumsal tabakalar biçiminde olabileceği gibi, birbirinden uçurumlarla ayrılmış toplumsal sınıflar biçiminde de görülür. Toplum içinde “toplum adına” diyerek ortaya çıkan ve toplumu güçlü bir biçimde örgütlemeye girişecek olan, bu tabaka veya sınıflardan en güçlüsü durumundadır. Bu başat grup veya (toplum, sınıflı bir toplumsal) egemen sınıf, içinden çıktığı toplumun gereksinmelerini de göz önünde tutmak şartıyla bir ideoloji ortaya atar ve toplumu kendi sınıfının çıkarları çerçevesi içinde örgütleyerek bir tutunum yaratma yoluna gider. İşte, milliyetçilik teriminin bu kullanımı, milleti “ulusal” devlet birimi içinde toplumsal sadakat odağı olarak göstererek tutunum sağlamaya yönelmiş bir ideoloji anlamındadır (Oran, 1997: 37-38). Milliyetçilik bir toplumsal harekettir: Bu hareket, milliyetçi duygu ve milliyetçi ideolojinin bir noktada buluştuğu, kesiştiği yerde patlak verir. Milliyetçi

duygunun bir andan sonra artık milliyetçi bir ideoloji tarafından yönlendirilmeye başlamasıyla ortaya çıkar. Bir hareketin milliyetçilik sayılması için gerekli olan koşullardan birincisi: hem duygunun, hem de ideolojinin bulunmasıdır. Yalnızca milliyetçi duygunun etkisiyle hareket eden, seçkinlerin ortaya attıkları bir ideoloji tarafından yönlendirilmeyen bir hareket milliyetçilik olmaz; bu, toplumsal huzursuzluğun belli bir yoğunluğa erişmesiyle ortaya çıkan bir ayaklanma, bir başkaldırma, bir toplumsal patlama olur. Milliyetçi duygunun yeterince olgunlaşmamış olması halinde ortaya atılacak bir ideolojiden de bir sonuç alınamayacak; bu, o toplumdaki seçkinlerin ve sanatçıların bir fikir jimnastiği olmakla kalacaktır. İkinci koşul: Milliyetçi ideolojinin etkisi altında, milliyetçi hareketin sadakatinin yöneleceği odak noktası, millet kavramıdır. Milliyetçi hareket, seçmek zorunda kaldığı zaman, bu kavramı bütün diğer toplumsal değerlerden üstün tutar. Milliyetçilik hareketinin üçüncü koşulu ise, milletin içinde örgütleneceği siyasal birim olarak bağımsız ulusal devletin gösterilmiş olmasıdır (Oran, 1997: 41-42).

Ahmet Taner Kışlalı'ya göre (1998: 118); milliyetçilik, aynı topraklar üzerinde benzer koşulları paylaşan insanların, dışa karşı korunma ve dayanışma gereksinimlerini karşılayan bir ideolojidir. Milliyetçilik, toplum içinde çıkar çatışmalarına alet edildiğinde tutucu, toplumun dışa karşı ortak yararlarını savunmak için kullanıldığında ilericidir. Toplumdaki bir kesimin başka bir kesimi sömürmesini gözden saklamak ve kolaylaştırmak amacıyla kullanıldığında tutucudur; ama o toplumun başka toplumlar veya başka toplumların içindeki bir kesim tarafından sömürülmesine karşı başvurulduğunda ilericidir.

Sina Akşin'e göre (2006: 9), milliyetçilik (ulusçuluk-ulusalcılık) yurtseverlik demektir. Carlton Hayes'e göre ise, yurtseverlik, ülkesini tutkuyla, sempatiyle, sadakat ve bağlılıkla sevmektir (Hayes, 1960: 9). Vatanseverlik, birinin anayurduna (vatanına) bağlılığıdır (Aröz, 2006: 16). Baskın Oran milliyetçilikle yurtseverliği şu şekilde değerlendirir: "Her insanın içinde doğuştan bulunan bir duygu olup, "insanın doğduğu toprağa bağlılığı" biçiminde özetlenebilecek olan yurtseverlik kavramıyla özdeş sayıldığı için

bambaşka bir güç kazanan milliyetçilik kavramı bugün için Türk toplumunun en saygın kavramıdır” (Oran, 1997: 26). Yurtseverlik sadece siyasi hakları içine alan bir ölçüt değil ulusal aidiyetleri/kimlikleri belirleyen ölçüt haline dönüşür. Bir devletin vatandaşlığının kazanılmasına ilişkin esaslar kan bağı esası ve toprak bağı esası olmak üzere iki grupta toplanır. Ulusal aidiyetin hukuksal görünümü olan vatandaşlık bağı, kan bağı esasında bir soy ortaklığı ilişkisi olarak, toprak bağı esasında ise bir ülkesel ortaklık ilişkisi olarak tanımlanır ve belirlenir. Dolayısıyla bu iki esastan birinin ya da diğerinin benimsenmesi belirli bir ulus anlayışının hukuksal düzlemde ifade edilmesi olarak yorumlanabilir. Bu açıdan ulusal kimlik/aidiyet kavramını Anthony Smith şu şekilde değerlendirir; tarihi bir toprak/ülke, ya da yurt, ortak mitler ve tarihi bellek, ortak bir kitlesel kamu kültürü, topluluğun bütün fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler, topluluk fertlerinin ülke üzerinde serbest hareket imkanına sahip oldukları ortak bir ekonomi ulusal kimliğin özellikleridir. Bir millet, tarihi bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihi belleği, kitleyi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun adı olarak da ulusal kimlik tanımlanabilir (Smith, 1994: 31-32). Bireyler, kendilerini ve çevrelerinde kendilerine benzeyenleri ortak bir düşman kavramı karşısında ayırt ederek “onlar bilinci” yaratırlar. “Onlar” bilinci toplumun özellikle bunalımlı devrelerinde keskinleşir ve bir bakıma milliyetçilik duygusuna asıl rengini veren öge olur. Yalnız bunalımlı dönemlerde değil, “biz” bilincinin şu ya da bu nedenle zayıf kaldığı toplumlarda “onlar” bilinci daha da keskinleşerek neredeyse tek başına milliyetçilik duygusunu ayakta tutar (Oran, 1997: 35).

Milliyetçilik kategorisi, görsel ve sözel ayırım gözetilerek incelenmiştir. Alt kategori olarak, vatan, millet, bayrak, toprak, kan, feda olmak, ülke, onur, devlet, düşman, özgürlük, namus, asker, harita, din, birlik, kimlik, Türkiye, Türk, onlar, dava, hilal, kahraman, biz öğeleri alınmıştır. Bu kategorilerin kurulu düzeni nasıl yeniden üretmek için kullanıldığı niteliksel ve niceliksel olarak incelenmeye çalışılmıştır. Nicel kısımda, kategoriler belirlendikten sonra birimler tanımlanmış ve sayılmıştır. Birimlerin nicel sonuçları ise

niteliksel çözümleme tekniği ile değerlendirilmiştir. Dizide istenen konular, olaylarla, günlük yaşam gerçekliği ile içinde görülen sorunlar arasında herhangi bir örtüşme olup olmadığı sorgulanmıştır. Bu sorgulamaya yardımcı olması açısından dizideki önemli görülen sözler örnek olarak kullanılmıştır.

BÖLÜM III

KURLAR VADİSİ DİZİSİNİN ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde dizinin karakterlerinin ve konusu tanıtımı yapıldıktan sonra çözümlemeye geçilecektir. Popüler kültür öğeleri olarak ele alınan şiddet ve milliyetçilik kavramlarının kuramsal kısımları ele alındıktan sonra çözümle her bir ögenin kuramsal kısmının belirtilmesinden sonra yapılacaktır.

3.1. DİZİ KARAKTERLERİ

Dizinin içinde hemen her bölümde olayların içinde bulunan ana karakterlerle birlikte dizinin gelişimine bağılı olarak tek bölümde veya birkaç bölümde karşılaşılan karakterler ve ana karakterlerin konumlarının pekiştirilmesine yardımcı olan yardımcı karakterler vardır. Karakterlerin tanıtımında önce ana karakterler sonra yan karakterler tanıtılacaktır.

Süleyman Çakır, babası cami avlusunda öldürüldükten sonra kardeşi ve annesine bakmak için okumaz ve İstanbul sokaklarında nohut pilav satmaya başlar. Nohut pilav sattığı bir gün zabıta tarafından yakalanır. Zabıta, Çakır'ı korumaya çalışan kardeşi Derya'yı tartaklarken Çakır zabıtayı bıçakla öldürür ve ilk cezaevi macerası başlar. Bundan sonra artık yasal olmayan işlere girer ve giderek "büyük" işler yapar. Bu işlerini yaparken haklıyı haksızdan ayırt ederek kendi adalet sistemini de kurar. Küçük işlerden (zar atma, haraç alma) giderek büyümeye başladıkça mafyayla tanışır. Bu sırada ünlü mafya babası Laz Ziya'nın kızı Nesrin'le evlenir, mafyanın içine girer ve onların tetikçiliğini yapar. Büyük mafya babalarının işlerini zorlaştıran, yollarına taş koyanların ortadan kaldırılmasını sağlayarak gözlerine girmeye çalışır. Dizinin ilk bölümü Çakır'ın birden fazla mafya babasını öldürme sahneleri ile başlar. Bu ölümleri gerçekleştirerek dikkatleri çeker ve ödöl olarak kaçak kumarhane

açmasına izin verilir. Verilen işleri yerine getirmesi ile kendisine İstanbul sefirliği verilir ancak bu sırada öldürülür.

Süleyman Çakır'ın fakir bir ailenin çocuğu olduğu dizinin bölümlerinde geriye dönüşlerle verilerek ekonomik koşullarının hayatına yön verdiği vurgulanır. Dizide ekonomik düzeyler belirli göstergelerle vurgulanırken bu Çakır karakterinde eski ve şimdi ayrımı hatırlatılır. Eskiden okumak için parası yokken şimdi çocuklarını en iyi okulda okutur, korumalarla donatılmış boğaz manzaralı bir villada yaşar. Birden fazla arabası, kendisi için sayısız çalışanı vardır. Her ne kadar okumamış olsa da hayatın eğitiminden geçtiğini vurgulayarak bunun yabana atılmaması gerektiği monologlarında verilir: *“biz hayatın çemberinden geçtik, burada ne insanlar ne yaşamlar gördük derslerle anlatılmayacak...”*. Çakır, popüler kültürün, genel olarak ezilmişlik, kendini gerçekleştirememe, yoksulluk halleriyle birleştğinde bireysel adaleti gerçekleştirme hakkını meşrulaştırmasına da örnektir.

Çakır ailesine önem verir ancak iş kimi zaman bunun önüne geçer çünkü yaptıkları aslında ailesi içindir. Ev içerisinde karısı, iki çocuğu ve karısının kız kardeşi Meral ile yaşar. Her ne kadar çekirdek aile görünümü verseler de aslında kalabalık bir ailedirler. Çakır iş yaşamında olduğu gibi karar veren rolünü ev içinde de sürdürür. Her yapılan hareketten, olaydan haberdar olmak ister ve kararları belirler. Çocuklarına olan zaafı nedeniyle onlara kimseye olmadığı kadar toleranslı olurken karısı Nesrin'e bu toleransı göstermez ne de olsa “el kız: Laz Ziya'nın kızı”dır. Hoş gördüklerini ise *“çocuklarımla annesinin”* gibi cümlelerle belirtir. Bu hoşgörü çocukları aradan çıkardığında öfkeye de dönüşür. Nesrin'in verdiği her cevabı kendisine karşı gelme olarak algılar kimi zaman bağırır kimi zaman tokat atar. Çocuklarının annesine, anne olduğu için sevgi gösterirken başka kadınlarla da gönül eğlendirmekten kendini alamaz. Kardeşi Derya'ya olan düşkünlüğü nedeniyle ona pek fazla kızmaz çünkü zaten kardeşi onu utandıracak veya kızdıracak bir şey yapmaz.

Çakır dizinin ilk bölümlerinde para canlısı, muhteris, gözünü kırpmadan vahşice adam öldürebilen, tipik bir “natural born killer” (katil doğanlar) dı.

Mafya çarkının en küçük bir dişlisi olabilmek için feda etmeyeceği şey yok gibiydi, gururu (el öpmek, özür dilemek, öldürme kararını almış olmasına rağmen affetmek vb gibi) da dahil. Senaryo geliştikçe, aynı Çakır merhametli, ailesine bağlı, sözünün eri, vatanperver, dost canlısı, onurlu ve bonkör bir adam olur. Ondaki bu değişim Polat Alemdar'la dostluğunun ilerlemesiyle atbaşı gitti (Cantek, 2004: 2). Bu dostlukla birlikte Çakır aslında iyi bir mafya babası olur; güçsüzün yanında olmaya çalışır, hakkını aramak ve korumak için kendi adaletini oluşturur.

Her ne kadar “Türk Devletinin Adaleti”, “Devletin üstünlüğü” gibi kavramları kullansa da bunların düzenin işleminde geçerli olmadığını, düzenin oluşturulması her şeyin iyileştirilmesi için bir dönem devletten ayrı olarak sistemi kontrol etmek gerektiğini savunur ve bu nedenle en büyük olmak için adam öldürür, haraç alır vb. Kendi deyimiyle bu düzende güçsüzün hakkını yedirtmemek için yapar bunların hepsini. Ancak bunlar yaptığı işleri meşrulaştırmaktan başka bir şey değildir. Çalışanlarına, haksızlığa kendi koyduğu sınırlar içerisinde karşıdır, “adaletli” davranır, dürüst, mert olunmasını ister, iyilik yapar ancak kendi düşünceleri ile ters düşünce acımasızca saldırır, öldürür, bağırır. Çünkü kendisi haksız yere kimsenin canını yakmaz ama hak eden olduğunda da cezasını çekmelidir (Tombalacı Mehmet'i öldürmesi vb). Cezalandırma ve ödüllendirme kendisi tarafından karar verilen mekanizma gibi görünse de küçük işler (tanınmayan sıradan birini öldürülmesi, kaçırılması gibi) dışındakilerin hepsinde mafyanın otorite figürü Konsey ve Konseyin başkanı Mehmet Karahanlı karar sürecindedir (Şevko'ya dokunmayacaksın, Tombalacı'dan özür dileyeceksin, Kumarhane açabilirsin, vb).

Çakır, yasal olmayan yollarla kazanç sağlar bunu güç elde edebilmek amacıyla yapar. Gerektiğinde sahip olduğu gücü ve parayı gereksinim duyan insanlara verir (Kanlıca'daki evlerin tapusunun mahalle sakinlerine geri verilmesi vb). Çakır daima sert, ciddi, acımasız tavırlarını sergilerken bu özelliklerini görsel olarak da destekleyen unsurlar vardır; aniden güler ve sinirlenir bunu mimikleri ile belli eder, çoğunlukla kravat takılmamış takım

elbise giyer, lüks arabaları kullanır hatta özel şöförü vardır, gücünün destekçisi silahı hep yanındadır.

Polat Alemdar, Ali Candan olarak Kanlıca'da müezzinin evlatlık oğludur. Tüm yaşamı bu mahallede arkadaşı Deli Hikmet ve sevgilisi Elif Eylül'le geçer. Kütüphane görevlisi olarak bilinen Arslan Akbey ise en büyük akıl hocasıdır. Bu hoca onu Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde okumaya ikna eder ve ardından da kendi biriminde çalışan elemanı yapar. Ali Candan, bu gizli birim için çeşitli görevlerde bulunur. En son görevi ise İstanbul'a gelip yüzü ve kimliğini değiştirerek ülke için tehdit oluşturan mafyanın içine sızmak ve onu çökertmektir. Bunu yapmak için kimliğinden, yüzünden, ailesinden ve sevdiklerinden vazgeçer. Yeni hayatına Emmi olarak bilinen bir dönem devlet için çalışmış eski kabadayının Almanya'dan gelmiş yeğeni olarak başlar. Kendisinin Ali olduğunu sadece Arslan Bey ve Emmi bilir. Bir süre sonra Ali'nin Polat olduğu anlaşılmaması için Emmi, Arslan Bey tarafından öldürülür. Polat Alemdar olarak yeni hayatına Arslan Bey tarafından iyi çalıştırılır. Mafya ortamında ismi ilk kez, kendi mahallesine el koymak isteyen arazi mafyasına karşı, tek başına mahalleyi savunma işi ile duyulur. Bundan sonra olaylar hızla ilerler ve Çakır'la dost olmaya kadar gider. Emmi'nin ölmesi, Çakır'la dostlukları ile artık mafyanın içindedir. Bu sırada Elif ve ailesi ile de iyi kalpli kabadayı/mafya üyesi Polat Alemdar olarak ilişki kurar, onları uzaktan uzağa korur. Arslan Bey'in de yardımcıları ile yaptığı her hareket de onu olumlayan söylemler vurgulanır. Polat da Çakır gibi iyi mafyadır bunun da ötesinde o aslında ülkesi için her şeyinden vazgeçmeyi göze almış bir kahramandır. Popüler kültürün "erkeklik" ve "cesaret" üzerine kurulu bu miti sürekli olarak yinelenir. Polat Alemdar ülkeyi hem içte hem de dışta düşmanlara karşı kurtaracak bir kahramandır. Herkesten önce belanın kokusunu alır buna karşı planlarını yapar (yanında yardımcıları ve ona yol göstericisi Arslan Bey'i vardır). Mafyanın düzenine uyarak adaleti sağlamaya çalışırken, öldürdüğü herkesi, yaptığı her şeyi ülkesi vatani için yaptığı vurgulanarak meşrulaştırılır. Bu haklılaştırma hakkında dizinin yapımcı ve yönetmeni Osman sınav şunları söyler (Çapa, 2003: 31): "*Kahraman*

yaratmak, aslında bir tarafıyla mitolojik dönem duyusunu getiren, umudu besleyen bir şeydir. Kahramana ihtiyaç duyulmayacak bir ülkeyi özlemekle birlikte adalet talep etme ve isyan duygusunun da yitirilmemesi gerekiyor. Onu kaybedersek özgürlük kaybolur; o zaman da hiçbir şeyin anlamı kalmaz. Bizim durumumuzda bu ülkede her zaman bir kahramana ihtiyaç vardır. Bu coğrafyada başka türlü yaşamak mümkün değildir” .

Polat Alemdar, insanlığı, ülkesinin bütünlüğünü korumaya çalışan düzenin bekçisidir. Polat, aslında düzenin adamıdır, düzenin bozulmaması için faaliyetlerde bulunur (mafyanın içine girer ve onlardan biri gibi hareket eder), hem bu düzeni koruyacaktır hem de bu düzenin olanaklarından azami ölçüde yararlanacaktır.

Polat, devlet için çalışan mafyadır artık. Mafyanın düzenine göre hareket eder; gözü karadır, kaybedecek bir şeyi yoktur, para onun için önemli değildir, mazlumdur yanadır, insanlığa, manevi olana ve vatanına, devletine değer verir. Bir sorun olduğunda bunu kendisi halleder, kavgadan kaçmaz, arkadan adam vurmaz, karakola gittiğinde şikayetçi olmaz (hesabını dışarıda halleder). Yeraltı aleminin geçmişte dayandığı temel kavram olan "kabadayılığın" yerini "delikanlılık" almıştır ve bir düğmesi açık gömleği ve takım elbisesi, pardösüsüyle, belinden eksik etmediği silahı ve yeni hayatıyla "Ali: Polat" bu açıdan tam bir delikanlıdır. "Alem" kelimesi de "mafya dünyasını" anlatır bu alemin tüm raconunu bilip ona ters davranışlarda bulunur. Bir yandan eğitilmiş, birikimli Ali Candan'ı kullanır diğer yandan mafya da anılmak için delikanlı Polat olmaktadır. Bu delikanlı olmayı devlet görevi adı altında güce yani hedefine ulaşmak için, şiddeti kullanmayı da *"bizim hedefimiz belli mafya kalmayana kadar devlet, mafya bittikten sonra Mehmet"* gibi sözlerle meşrulaştırır.

Polat Alemdar mafya babalığı ve devlet görevlisi olmanın dışında sevgilidir. Ancak bu sevgi Ali Candan'dan kalmış mirastır ve sevgisini bunun üzerine yeniden inşa edip etmemekte kararsız kalır. Bir mafya babası olarak Elif'in gösterdiği sevgi ve ilgiyi doğrudan göstermez. Elif hep sürünceme de kalır, kimi zaman Elif tarafından sıkıştırılır ve sevgisini biraz da olsa dile

getirir: *“sen benim sevgiyi bilmediğimi zannediyorsun, sen benim aşkı tatmadığımı mı zannediyorsun? Elimde silah, gözümde kan var diye, gönlümün kanamadığını mı zannediyorsun...”*.

Gizli bir örgüt olan Teşkilat-ı Mahsusa'nın kurucusu Kuşçu Başı Eşref'in torunu olan Arslan Bey, aile geleneği sürdüren, Kamu Güvenlik Teşkilatı isimli gizli birimin başıdır. Dizi de belki en çok ülke devlet kavramlarını kullanan kişidir. Arslan Bey'e göre sistemi, devleti tehdit eden mafyayı çökertmek gereklidir, bu da, ancak onların içine sızarak yani kaleyi içten fethederek yapılabilir düşüncesi ile Ali/Polat'ı yetiştirir ve görev verir.

Hiç kimsenin bilmediği bir ofisi vardır son teknoloji aletlerle bu ofisten dışarıya hakim olur. Her ne kadar başında olduğu kurum resmi olarak tanınmasa da, devlet tarafından başvurulur. Devlet adına operasyonlara gider istenileni yapar ama devletin başındakilere güvenmediği için yaptığı bir kısmını kendi doğrularına saklar (mafya babalarından birine ait olan silahların kaçırılmasına engel olur, bunu bildirir ancak silahları teslim etmez saklar). Arslan Bey'e göre içinde yaşanan düzenin aksaklıkları olsa da hiçbir zaman onun değiştirilmesi gerekmez ya da ona alternatif öneri sunulmaz. Ne de olsa yüz yıllardır sürüp giden bir düzen vardır. Arslan Bey ve Polat Alemdar ile ortaya konulan tavır aslında kurulu düzenin kurum ve örgütlerinden çok onları etkileyen kişiler üzerinde yoğunlaşır. Arslan Bey'e göre sorunlar aslında düzenin kendisinden değil onu yönetenlerden kaynaklanır, Doğu Bey, Ali/Polat ya da kendisi gibiler tarafından düzen sürdürülse ortada sorun olmayacaktır aslında. Düzene yönelik gerçek bir eleştiri getimeyip radikal bir çözüm önerisi olarak devlet görevlisini mafya üyesi yapma kararı almasına rağmen aslında kurulu düzenin yeniden üretimine katkıda bulunur. Dizide Arslan Bey iyi karakter olarak sunulur ne de olsa devletini, ülkesini tehdit edenlere karşı savaş açmıştır. Ancak kendisi de gayri resmi, başına buyruk kararlar alan ve uygulayan bir kurumun başındadır. Mafyaya savaş açmıştır ülkeyi kurtarmak ister, ancak bunu yaparken kimi zaman devleti temsil edenlere de göz dağı verip onlardan bağımsız hareket eder. Devlet içinde devlettir. Mafya ve devlet için tehdit

unsuru oluşturmasını meşrulaştıran hedefler karşısına koyar; mafya ülkenin tehdit unsuru iken devlet amaçlarını (*“bizim amacımız var. Amacımıza ulaşıncaya kadar karşına çıkan herkes hayatıyla amacımıza hizmet etmezse, ölümüyle bu hizmeti gerçekleştirecek”*) gerçekleştirmek için karşılarına kimi zaman taş koyandır.

alışanlarına karşı hep mesafelidir çünkü iş başında eğlenmek, glmek hep risk taşır. Bu sert, ciddi tavrını Ali/Polat’a karşı da sürdürür. Çoğunlukla onu azarlar: *“bırak sululuğu, işimize bakalım...”* gibi cümlelerle tersler. Bu sert ve katı tutumu onun otoritesini de pekiştiren özellik olarak sunulur.

Seyfo Dayı, gençliğinde gül yağı kaçakçılığı yapar bu nedenle hapse girer bundan sonra yasal olmayan işere bulaşır, eskilerden kalan, takım elbiseli, yumurta topuk ayakkabılı, beyaz çorap giyen, sarma sigara ya da nargile içen, dürüstlüğe, mertliğe önem veren, büyüklerine saygı duyan, yaptığı olaylar anlatılınca öyle olmuştur diyen tam bir kabadayıdır.

Günümüzde kabadayılık ortadan kalkmıştır ancak yukarıda anlatılan Seyfo Dayı’nın kabadayılık özelliklerini nasıl gösterdiğini anlamak açısından yine de kabadayı özelliklerini vermek önemlidir; statüsünü belirli bir grup yada çeteye dayanarak kazanmayan, cesaretine, bileğine ve silahına dayanarak yükselmek zorunda olan, gerçek bir kabadayı olmak için bir kişinin genç yaştan itibaren sicil hanesini cesur eylemlerle doldurması gereken, küçük bir semt ya da mahallede halkını koruyan, kahvelerdeki kavgaları önleyen, huzuru sağlayan, güçlü, iyi bıçak kullanan hapse girip çıkmış, tecrübe kazanmış delikanlılara “kabadayı” denirdi. Bu kabadayıların sözü kanundur. Hakik kabadayılar kendisinden bahsettirecek herhangi bir olayla övünmeyi ayıp sayarlardı; şayet biri böyle bir olaya ilişkin soru sorarsa; “Evet. Öyle bir şey olmuştu” der geçerlerdi. Çoğu cahildi, fakat terbiyeli adamlardı, büyüklerin muhitinde bulundukları zaman kendilerine söz düşmezse ağızlarını amazlardı. Pardssz gezmazlardı, çünkü koltuk altında saldırma (silah) taşırlar, bunu da bir alım vasıtası yapmazlardı.

Kabadayılığın belli kuralları ve hareket tarzları vardır. Bunlara alemde "racon" denir. Racona uymayan kabadayı, kabadayılık aleminden dışlanırdı. İtalya'dan gelen racon kelimesi "yapılacak işte uyulacak alem kuralı"nı ifade eder. "Racon kesmek", sözüne güvenilir, alemde eski ve genellikle yaşlı kabadayılar, kabadayılar arasındaki ihtilaflar hakkında verdikleri karardır. Bu karara her iki tarafında uyması gerekir. Uymayan alemde dışlanır. "Racon kesme" kelimesi sonraları bir külhanbeyinin ötekine meydan okuması anlamında kullanılır ve bu günde bu anlamını korur. Racon kesen, karşı tarafla savaşa giriyor demektir (www.karakutu.com). Kabadayılığı, Solcu Kabadayı olarak bilinen İskender Çolak şöyle tanımlar; kabadayı, parayı dağıtan, fakiri kollayan, yardım eden, sulh eden, iş başa düştü mü işin altından kalkabilen, eli hem cebine hem beline giden yüreği ciğeri olandır (Dündar, 2004: 6).

Vadide bir numaralı "racon" kesen Emmi'nin sağ koludur Seyfo Dayı. Ama Ali/Polat'ın sırrının ortaya çıkmaması için Arslan Bey tarafından Emmi'nin öldürülmesinden sonra o da Memati gibi Polat'ın adamlarından birisi olur. Her ne kadar Polat kendinden yaşça büyük Seyfo Dayı'ya "Dayı" diye seslenip hürmet etse de onun Polat'ın himayesi altında olan adamlardan biri olur. Bu durum hiç kimse tarafından dile getirilmez çünkü yaşça büyük ve herkesten önce bu "aleme" girmiş olması nedeniyle saygı duyulur.

Seyfo Dayı, mafyanın yeni düzeninden hoşlanmaz aynı zamanda da kendisini buna sokmak istemez. Mafya düzenindeki olumsuzluğu, bozukluğu anlatmasına rağmen bu düzenin içinde yaşamaktadır. *"Bir kere bu aleme girmişsen buradan çıkış yoktur"* gibi konuşmalarla kendisinin bu hayatta kalışına da bahaneler bulur. Devlet'in büyüklüğünden dem vururken onun yetersiz kaldığı yerlerde hayata müdahale edilmesi gerektiğini söyler. Seyfo Dayı'ya göre *"kadın milletin ettiği duadan bile korkacaksın! Dua eder silahını kullanamazsın, beddua eder, aklını kullanamazsın! Velhasıl kimseden korkmasan da kadından korkacaksın!"* . Kadınlar'dan hoşlanmaz ve uzak durulmasını ister çünkü onlar akıl çelen, doğrudan saptırandır.

Memati Baş, annesi Memati'yi doğururken öldüğü için ismi Memati, yani “ölüm” konur. Küçük yaşta olduğu için hapishane yerine ıslahevine gönderilir. Burada kendinden büyükler tarafından tacize uğradığı bir sırada Çakır tarafından kurtarılır ve bundan sonra Çakır'ın sağ kolu olarak onun yanında yer alır. Çakır'ın tüm kirli işlerinden haberdardır ve hatta pek çoğunu kendisi gerçekleştirir. Çalışanlar için Çakır'dan sonraki patrondur. Hayatı Çakır'ın emirleri üzerine kurulmuştur, sorunların çözümleri için kesin ve kolay çözüm yolu olarak öldürmeyi seçer. Kimi zaman Çakır'ı öldürmeyi tercih etmeyip beklemesi nedeniyle eleştirir ve “*siyaset bizim işimiz değil*” diyerek uyarır. Fiziksel özellikleri, duruşu, çok nadir konuşması ve vazgeçemediği silahı ile Çakır'ın ölüm makinesi tanımlamasına görsel olarak uyar. Çakır'ın ölümünden sonra Polat'ın sağ kolu olur.

Abdülhey, dizinin ilerleyen bölümlerinde Çakır'ın sağ kolu gibi birine Polat'ın da ihtiyaç duyması üzerine diziye dahil olur. Devlet için pek çok kez çalışmış, Güneydoğu dağlarında bulunmuştur, yeni görevi ise İstanbul'da mafya içine sızmış devlet görevlisinin sağ kolu olmaktır. Polat'ın polislerden kaçmak üzere parka saklanması ile parkın çöplerini toplayan üstü başı dökülen bir çöpçünün Polat'la konuşmasıyla ilk kez karşılaşırlar. Biri mafya üyesi (derin devletin adamı) diğeri çöpçü olan bu iki kişinin ilişkisi başlamış olur. Zaman Abdülhey'in lehine işler, çöpçülükten mafya üyeliğine terfi eder ve Polat'ın sağ kolu olur.

Hiç konuşmaz, duygu ve düşüncelerini mimikleri ile anlatır. Başkası yaptığında onu öldürebilecekken kendisine takılan ve onun tam tersi çok konuşan Erhan'a sesini çıkarmaz ve hatta onu korur.

Güllü Erhan, dizinin ilerleyen bölümlerinde katılır. Isparta'nın köyünden dayısı Seyfo Dayı'nın yanına gelir. Kendisini mafyanın içinde bulur ve dayısı bu düzenden onu uzak tutmaya çalışsa da Erhan bu konuda ısrar eder. Köyden yeni gelmiş olan Erhan dayısının tüm kısıtlamalarına karşın büyük şehrin havasına kendisini kaptırır; eline silah alır, kadınlarla gönül eğlendirir ancak içinde hiç kötü niyet beslemez sadece Polat'ın söylediği sözlerle uyar ve onun verdiği öğütleri ciddiye alır. Diğerlerinden farklı olarak kırmızı gömlek

ve çizgili takım elbise ve ceket cebinde kırmızı gül takarak delikanlı kimliğini yeniden tanımlar. Saçlarının kıvrıcık olması ve burgulu bıyıkları masumane konuşmaları ile diğerleri tarafından eğlence kaynağı olur.

Baron Mehmet Karahanlı, 1980'den sonra kendisine yollar açarak görünürde başarılı işadami gözüken ancak acımasız, mafya babası konseyin başıdır. Gizli servislerle bağlantıları vardır. Amerika yanlısı politikaların savunucusu ve hatta onların sözcülüğünü yapar. Nergis Karahanlı'nın kocası, Safiye Karahanlı'nın babasıdır. Geçmişte oğlu Efe kaçırılmış ve kendisinden bir daha haber alınamamıştır. Bu nedenle kızını korumak amacıyla Fransa'ya göndermiş ve orada büyümesini sağlamıştır. Kılıç, sağ koludur; aldığı kararların uygulamasını Kılıç'a bırakır. Çeşitli dernek ve vakıfların başkanlığını yapar gözükmekle birlikte bunlar üzerinden silah kaçakçılığı, para aklama, uyuşturucu ticareti gibi yasadışı faaliyetleri yapar. Önemli olan kazanılacak paradır. Bunun için ülkesini, insanlarını ve hatta ona bağlı olan mafya üyelerini satabilir. Dizide iyi karakterlerin tam karşısında kötü olarak sunulur çünkü kurulu düzeni tehdit eder. Yasalar ve devlet onun için kazanacağı şeyler için bir araç olarak kullanılır. Güvenlik nedeniyle İstanbul dışında lüks bir villa da yaşar. Ulaşımını lüks arabalar veya helikopterlerle sağlar. Sert, sesini yükseltmeyen, soğukkanlı, tek başına karar alan, sözü dinlenmediğinde acımasız kararlar alabilen, konsey üyeleri dışında kimseyle yüz yüze görüşmeyen gizemli biri olarak otoritesini pekiştirmektedir. Güç her zaman onun elinde olmalı ve o yönlendirmelidir. Kendisine karşı gelen tek kişi kızı olmuş ve ona rağmen İstanbul'da kalmıştır. Hemen her konuda bilgi sahibidir, kendisini ve otoritesini tehdit eden tek kişi vardır; bir anda ortaya çıkan kim olduğuna dair bilgi bulunmayan Polat Alemdar'dır. Yaptıklarını takip eder ve en sonunda dost mu, düşman mı olduğunu anlamak için kendisi ile yüz yüze görüşme kararı alır.

Kılıç, Baron'dan sonra konseyin en güçlü kişisidir. Baron'un sağ koludur. Baron'un oğlu Efe'nin yıllar önce kaçırılmasından kendisini sorumlu tutar. Bu nedenle Baron'a sıkı sıkıya bağlıdır. Baron'un aldığı kararları alt birimlere iletir ve onları denetler, görev adamıdır.

Laz Ziya, Konsey'in en yaşıll üyesidir. Karadenizlidir, silah kaçakçılığı yapar. Baron ve Kılıç'tan sonra konseyin en güçlü adamıdır. Görünürde ise armatördür. Meral ve Nesrin kızlarıdır. İki kızı da kendisinden nefret eder. Küçük kızı kendisini öldürmeyi deneyecek kadar ondan nefret eder. Laz Ziya asla kızlarına şefkat ve sevgi göstermez. Karısı tarafından aldatılmıştır; karısının intihar etmesi için baskı yapmış aldattığı adamı da neşterle boğazını keserek öldürmüştür. Aldatılmanın verdiği acı ve nefret nedeniyle kızlarına Laz Ziya asla şefkat ve sevgi göstermemiştir.

Çakır'a gösterdiği tepki ilerleyen zamanlarda onu himayesine alarak sevgiye dönüşmüştür. Kızlarına göstermediği sevgiyi torunlarına gösterir. Acımasız, sert, dediğinin yapılmasını isteyen ve yapılmadığında affetmeyen biridir. Kendi deyimiyle devletle iplerini uzun zaman önce atmıştır.

Hüsrev Ağa, Güneydoğu'dan göç etmiş hala orayla bağları olan uyuşturucu ticareti yapan üyelerdendir. Gelenek ve göreneklerine bağlı, inançlı biridir. Uyuşturucu satmasına rağmen bunun kötü olduğunu ve çevresindekilerin kullanmaması gerektiğini söyler. Kızı Nazlı'yı kendisi okuyamadığı için yurt dışında okutmuştur. Kızı çalışmak istediğini söylediğinde ben seni çalışmak için okutmadım diyebilecek kadar geleneksel biridir. Kızı ile arasında ki ilişki mesafelidir, kızını sever ama hep işleri vardır ve hep uzaktır. Nazlı, evde boş oturduğunu söylerek yeni arkadaşı için babasından izin alır. Bu arkadaş ise kendisin eroinine alıştırtıp tecavüz edecek olan Erdal'dır. Hüsrev Ağa, böyle bir lekeyi taşımak istemediği için kızına aşırı dozda eroin yaptırıp öldürtecek kadar geleneklerine bağlıdır.

Diğer konsey üyelerinin evlerine göre daha geleneksel biçimde döşenmiş bir villada yaşar. Çiftliği vardır, at yetiştirmesini ve ata binmesini sever. Gelenekçidir bu uyuşturucu ticaretinde bile kendisini gösterir; eroin yerine uyuşturucu haplarla ilgilenmesi gerektiğini söylediğinde reddeder.

Samuel Vanunu, İsrailidir, Konsey'in dış politikasına yön verir. Ortadoğu konusunda uzmandır, dış istihbaratlarla ilişkisi güçlüdür. Baron her türlü dış müdahale kararlarında ve ortaklıklarda ona danışır.

Nizamettin Güvenç, Konsey'in hukuk danışmanıdır. Mafya avukatı olarak bilinir. Tüm resmi işlerde onun aracılığıyla haberler edinilir.

Tuncay Kantarcı, eskiden gümrük müsteşarıyken yasadışı işlerin kazançlı olduğunu düşünerek devletten ayrılıp iş adamı olur. Gümrüklerde ki tüm bilgilere sahiptir, buradan rant sağlar bu nedenle dönen tüm illegal işlerden sorumludur. Her ne kadar mafya olsa da dinine bağlıdır, oruç tutar, dua okur. Temizlik takıntısı vardır. Bu nedenle yanında çalıştırdığı sağ kolu Abidin tarafından alttan alta dalga geçer. Abidin, Tuncay'ın sağ koludur ve resmi olmayan tüm işlerle ilgilenir.

İplikçi Nedim, İsraili iplik fabrikaları olan işadamıdır. Mafyanın tüm parasını kontrol eder, tefecidir. Para uğruna yaşamından vazgeçecek kadar paraya bağlıdır. İsrail'le bağlantısı ve birçok kişiyle de akrabılığı vardır. Türkiye dışında da iş yapar (Kuzey Irak'ta emlak, Çin'de borsa vb).

Testere Necmi, konseyin önemli isimlerindendir. Kılıç Karahanlı'nın sağ kolu ise Testere sol koludur. Konseyin yaptığı faaliyetleri organize eder, ilişkileri kurar. Konseyin tüm ölüm kararlarında vardır. İnsanlara karşı acımasızdır, özellikle kadınlardan hoşlanmaz. Küçükken marangozhanede çalışır. Annesini, ustası ile yatak odasında yakalar ve ikisini de testere ile keser. Çoğunlukla insanları testere ile öldürdüğü için lakabı testeredir. Çakır'ı yok etmek, Laz Ziya'ya göz dağı vermek için Meral'le ilişki yaşamaya başlar. Bu sayede Çakır ve Meral ölmesine neden olur, ancak planları tam yürümez ve kendisi de ölür.

Elif Eylül, Öldüğü sanılan Ali Candan'ın nişanlısı, başarılı bir avukattır. Asi, sorgulayan, kendi bildiğini yapan sunumunun aksine, aslında tam da diğer kadın karakterler gibi bağımlı kadın rolünü oynar. Fevri hareketlerde bulunur, bağırır çağırır ama en son kararları hep etrafındaki erkekler alır. Dizinin başlangıç bölümlerinin tersine giderek asiliği törpülenir. Hayatında değer verdiği erkeleri elinde tutmayı başaramadığı için sürekli ağlar ve kızar; babası, Ali Candan ölmüştür ve en son erkek kardeşi hapse girmiştir.

Dizi erkek dünyasını konu eder, bu dünyada kadın olaylarda etkin ve belirleyici olmaz. Bu da kadının erkeğe yardımcı konumda yer verilmesi ile erkeğin egemenliğinin pekiştirilmesinde bir rol yüklenmektedir. Elif, insanları sürekli sözleriyle rahatsız eder ama eylemde hep kurtarılmaya bekler. Kurtarıcı meleği ise Ali/Polat Alemdar'dır, Elif'in bu güçsüzlüğü kendisi, arkadaşı tarafından onaylanmaktadır. Dizide kadınların korunması çoğunlukla genellikle erkekler arasındaki mücadelelerden kaynaklanır (Çakır ve Testere'nin mücadelesinde Nesrin ve Çocukların rehin alınması, Polat Alemdar'ın Şevko ile mücadelesinde Elif'in kaçırılması vb). Kadını koruma durumunda olan yine başka bir erkektir (Elif'i Polat, Nesrin, Meral'i ve Canan'ı Çakırın koruması gibi). Her durumda kadın erkeğin sahipliğini gerektiren bir varlıktır bu varlık kimi zaman sevilir, kimi zaman dövülür, kimi zaman da korunur ve hakkında karar verilir. Kadın edilgin bir dünyada erkeklerin uygun gördüğü biçimlerde yaşamaya çalışır. Dizide ki kadınların bir kısmı mafya üyeleriyle ilişkileri nedeniyle de erkeklere bağımlıdırlar çünkü kadınlar üzerinden mücadeleler yapılabilmektedir. Karı-koca, baba-kız, sevgili ilişkilerinde kadın her zaman yerini bilmeli, konuşmalı, erkeğin dediğini yapmalı ve onu beklemeli asla ona karşı gelmemelidir (Çakır'ın başka kadınlarla ilişkisini yüze vuran Nesrin Çakır tarafından tokatlanmış ve huysuz olarak nitelendirilmesi gibi.). Dizide kadın kendi kimliği ile değil erkeğin üzerinden kimliğe sahip olur: Çakır'ın karısı, Laz Ziya'nın kızı, Polat'ın sevgilisi gibi. Elif Eylül kadın karakterler içinde en güçlü gösterilmesine rağmen o bile erkeğe bağımlıdır.

Canan Çavan, Elif Eylül'ün üniversiteden arkadaşıdır. Aynı işyerinde avukatlık yapmaktadır. Bakımlı, saçları yapılı, güzel ve uyumlu kıyafetler giymekte ve erkeklerin dikkatini çekmektedir. Evli olduğunu bildiği Erdal'la ilişki yaşar. Erdal'ın mafyayla ilişkileri olduğunu öğrenmesi, kendisine nazik ve iyi davranmaması nedeniyle ayrılmak ister ancak Erdal'dan kurtulması kolay olmaz. En sonunda Erdal kendisine tecavüz eder. Tüm yaşadıklarından sonra pişman olur. Elif'in tüm uyarılarına rağmen yaptıkları nedeniyle cezalandırıldığını düşünür. Geçekten de ataerkil sistem kendisini yuva yıkan

kadın olarak cezalandırmıştır. Başına bir şeyler gelmeden olayları ve gelişimini anlayamayan, saf, mantıklı düşünmesini bilmeyen bir avukat hanım olarak sunulur. Erdal'ın tecavüzünden sonra sürekli korkuyla yaşar, Erdal'la karşılaştıkları bir gün silahla Erdal'ı öldürerek ilk kez etkin bir rol oynar.

Safiye ve Nergis Karahanlı, Nergis Karahanlı, Mehmet Karahanlı'nın karısıdır. Oğlu Efe kaçırıldıktan ve safiye yurt dışına götürüldükten sonra sinir krizleri geçirmiş ve ruhsal çöküntü yaşamıştır. Çalışmada incelenen bölümlerde Nergis Karahanlı hala hastadır.

Safiye Karahanlı, Baron'un kızıdır. Abisi kaçırıldıktan sonra yurt dışına gönderilmiş, orada okumuştur. Türkiye'ye gelmesi ancak babasının izniyledir. Ancak bir gün ödevini bahane ederek babasının karşı gelmesine karşın Türkiye'ye gelir. Babasından, babalığa dair ağır eleştiriler getirerek kısa süreliğine kalma konusunda izin koparır. İzin günü bittiğinde Kılıç'ı bile atlatıp bindiği uçaktan iner ve kaçır. Karahanlı tarafından bulunur ve bir takım anlaşmalarla kalması konusunda izini koparır. Ancak yapılan anlaşmalar da ağır şartlar vardır; asla yalnız gezmeyecek, izinsiz dışarı çıkmayacak, Karahanlı'nın kızı olduğunu her yerde duyurmayacak vb. Yurtdışındaki sürgün hayatı bitmiş olsa da esaret günleri başlar.

Nesrin Çakır, Laz Ziya'nın kızı, Süleyman Çakır'ın karısıdır. Sarışın, alımlı, soğukkanlı, karar alıp bunu uygulayabilen bir anne ve abla olarak sunulur. Ablası olduğu sürekli Meral'in başına aştığı işleri toplamak ve onu diğerlerine (Laz Ziya ve Çakır) karşı korumak zorunda kalması ile sunulur. Çakır tarafından iyi bir eş olması istenir. Çakır'ın kafasındaki "iyi bir eş" modeli; güzel, bakımlı, kocasının sözünden çıkmayan, uygunsuz davranışlarda bulunmayan, kocasına karşılık vermeyen bir eş olarak tarif edilir. Nesrin'in en temel görevi, annelik olarak tanımlanmıştır. Her şeyden önce çocukları gelmelidir. Fevri hareketlerde bulunmaması, alttan alarak davranışlarına yön vermesi onu erkeklerin (Çakır ve Laz Ziya) gözünde değerli kılar. Birçok davranışıyla otoriter bir görünüm sergilemektedir; ancak onun bu görünümü, Çakır'ın evdeki otoritesini sarsamaz. Nesrin birçok sorunun Çakır'a iletiminde aracı rol oynar. Nesrin tüm çözüm getirici

durumlarda Çakır'ı ön plana iter böylece Çakır'ın otoritesini de pekiştirir. Çakır'ın evde olduğu sabah ve akşam saatlerinde Nesrin devamlı sofra hazırlar, sofra kaldırır. Sofra önemlidir çünkü sorunlar ve olayları içeren diyaloglar bu sofranın etrafında gerçekleşir. Nesrin gelenekseldir. "Kocamdır, evimin eridir, döver de sever de" gibi düşünce yapısı dışında kardeşi Meral'in başına buyruk yaşaması onu rahatsız eder ve üzerinde denetim kurmaya çalışır. Meral'e göre iyi bir evlattır çünkü babasının yaptığı onca şeye rağmen onu sayar ve hatta sever.

Meral, Laz Ziya'nın küçük kızıdır. Annesi o çok küçükken öldüğü için ablası tarafından büyütülmüş bu sırada baba sevgisini hiç görmemiştir. Bunun ruhsal bunalımlarını ve babasına olan nefretini her ortamsa göstermeye çalışır. Nesrin ve Çakır'la birlikte yaşar. Babasını öldürmeye çalışır ancak başarılı olamaz. Düşündüklerini eyleme geçirmesi yani etken bir rol oynaması hemen cezalandırılır çünkü kimse babasına silah çekmemelidir o atadır, eniştesinin güç gösterisini sekteye uğrattığı için de cezalandırılır cezası ölümdür çünkü çok fazla sorun çıkarır. Evinde oturup kaderini yaşamak istemez, sorgulamalar yapar ve hatta eyleme dönüştürür. Her ne kadar eyleme geçmiş olsa da asla başarıya ulaşamaz ve onu bu sorunlardan kurtaracak olan ise kendisini evinde saklayan erkek yani Polat'tır. Bir hata yapmıştır ama kurtarılması ve korunması gerekir ne de olsa bir kadındır. Olaylar yatıştır Çakır Nesrin aracılığıyla affeder, ancak Meral babası ile yüzleşmeye ve her gün ona acı çektirmeye niyetlidir. Bu nedenle Laz Ziya'ya gider ve onunla yaşamaya başlar. Bu sırada erkeklerin mücadelelerinde yem olarak kullanılacaktır. Testere Necmi, Laz Ziya'yı yok etmek için Meral'le aşk yaşamaya başlar. Meral de bunu babasına karşı intikam olarak kullanmak ister ama buna yine izin verilmez ve ablası tarafından vurulur.

Derya Çakır, Süleyman Çakır'ın küçük kız kardeşidir. Süleyman Çakır için değerlidir annesinden ona kalan tek varlıktır. Kirli işlere giren Çakır tarafından okutulmuş, hatta mimarlık eğitimi alması sağlanmıştır. Kızıl saçlı, dekolte giyinen, makyajlı, bakımlı bir iş kadını olarak sunulur. Abisinin yanında mimarlık yapmaktadır. Hazır cevap, birçok kadına göre daha zeki,

Çalışkan, iyi niyetlidir; ancak bunların hepsi abisi tarafından onaylanarak ve gözetilerek yapılır. akır’dan habersiz bir şey yapamaz, yaptığında da cezasına katlanmak zorunda kalır (Meral’i kaçırıp Polat’a götürür ve bir süre üçü bir arada yaşar, akır bunları duyduğunda kendisine yalan söylendiğini, namusunun kirlendiğini düşünür ve işin iç yüzünü Polat’tan, yani bir erkekten öğreninceye kadar Derya ile hiç konuşmaz). Bacaklarını ve göğüslerini dizideki diğer kadınlara göre daha cüretkarca sergilemesine karşın kendisine bakılmasına bile tahammül edemez ve silahını çeker. Her ne kadar özgür bir iş kadını gibi dursa da abisi tarafından evlendirilmek istenir ve bu abisi tarafından ona sürekli şaka yollu hatırlatılır. Derya hırslıdır; yaptığı işlerin peşinden koşar, başarıya ulaşıncaya kadar da buna devam eder, çözümsüz kaldığında ise çaldığı kapı erkek yani abisidir. Ne de olsa onun da korunmaya ihtiyaı vardır. akır’ın etrafındaki çalışanları tarafından saygı duyulan “abla”dır.

Eren Eylül, Elif’in küçük kardeşidir. Liseden sonra okumamıştır. Okumanın dayanılmaz olduğunu düşünür ve kısa yoldan para kazanma hayalleri peşindedir. Ablası ve annesine sürekli delikanlı olduğunu hatırlatır ve hayatına karışılmasını istemediğini belirtir. Erdal tarafından şirkete ortak olduğu söylenerek kandırılır. Bir süre sonra da şirketin yasal olmayan işler yaptığı ortaya çıkar ve hapse girer. Hapiste akır tarafından korunur burada racon öğrenir. Hapisten çıktığında “eski anakuzu Eren” değildir artık “ağır abi” olmuştur.

Deli Hikmet, Ali Candan’ın can dostudur. Okuyamamıştır ama Arslan Akbey ve Ali sayesinde kendince dışarıdan Üniversite bitirmiştir. Televizyon tamiri yaparak geçimini sağlar. Ömer ve Nazife Candan onun da anne ve babası gibidir. Onların sözünü dinler ve sayar. Doğru sözlüdür, dili keskindir olanı, gördüğünü anında söyler bu nedenle kalp kırar. Gündemi takip eder ve siyaset işlerinde yorumlarda bulunur ancak kimse onun söylediklerini ciddiye almaz çünkü gerçek olabileceğine ihtimal vermez. Bu nedenle de Deli Hikmet denir.

Doğu Bey, İstihbaratın en başındaki kişidir. Arslan Bey'i çocukluk zamanlarından tanır. Arslan Bey'i koruyup kollayan ve yol gösterendir. Bütün olaylardan haberdardır. Polat Alemdar hariç.

Ömer Baba, Ali Candan'ı çocukları olmayınca evlatlık alan Ömer Candan'dır. Dizide mafyanın bilge kişisi, hatırının sayıldığı, sözünün dinlendiği kişi emmi ise bu dünya dışında Kanlıca mahallesinde sözüne önem verilen, kendisine saygı duyulan Ömer Babadır. Bir nevi akıl danışılan bilge kişidir. Uzlaştırmacı yapıya sahiptir bunda müezzin olmasının önemli etkisi vardır. Hoşgörülü, çözüm bulucu konumdadır. Yeniye karşı hoşgörülüdür ama bağlı olduğu değerlerden kopmaz. Sık sık eskiye özlem duysa da bu özlem onun tutuculuğunun bir sonucu değildir. Gündemi takip eder, devletin varlığını, onun kuruyuculuğunu kabul etmiştir. Devletin polisi, mahkemeleri herhangi bir sıkıntıyla karşılaşıldığında çözümde yardımcı olacak bir adalet sistemidir. Bir çok konuda görüşünün alındığı bir özelliği vardır. Kaderciliğe de inanır (takdir-i ilahi vb), dini inancı kuvvetlidir. Hoşgörülü olmayı, uzlaşmacı olmayı ve hayatı anlamayı, tasavvuf inancından, Yunus Emre'den, Mevlana'dan, Kurandan alıntılar yaparak dükkanına gelenlere aktarır: *"Karşılıksız sevmek analıktır, babalıktır. Benim bir gücüm yok. Rabbimin tattırdığı bir babalığım var elimde, sizin güç dediğiniz benim nasip dediğim. Mevlana der ki, sende ne en iyiye insanlara ondan ver..."*.

Erdal, küçükken babası tarafından şiddete maruz kalmış ve şimdi de bu ruhsal yıkımın özelliklerini gösteren, kompleksli biridir. Tuncay Kantarcı'nın yanında çalışır. Babasının şiddet uygulaması sonucu çocuk sahibi olamamaktadır. Ancak bunu kabul etmez önce karısı ile bunun için tartışır, çocuk sahibi olunmamasını suç olarak nitelendirir ve karısını suçlar. Karısına bağırır, vurur ve en sonunda onu öldürür. Bu kavgaları yaşarken Canan'la ilişkiye girer, giderek kendisine baskı yapar. Cana ayrılmak istediğini söylediğinde ona tecavüz eder. Erdal için çocuk sahibi olmak saplantı haline gelir ve en son kurbanı Hüsrev Ağa'nın kızı Nazlı'yı seçer, ona da tecavüz eder. Bu sırada pek çok kadına saldırır, baskı uygular. Korktuğu tek kişi babasıdır. Abuzer, Erdal'ın babasıdır. Hüsrev Ağa için eroin yapanlardan

biridir. Erdal'ın herkesten kaçıp yanına sığınması ile birlikte onu hem aşağılar hem de ona eroin yapımını gösterir. Erdal, işleri iyice öğrendikten sonra bir gün babasına aşırı dozda eroin yaparak öldürür.

3.2. DİZİNİN ÖZETİ

Ali Candan, Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni yeni bitirmiştir. Hayatında her şey sıradan gibi görünse de herkesten sakladığı bir sırrı vardır. Bu sırrı ne ailesine, ne en yakın dostuna, ne de sevdiği nişanlısı Elif'e söyleyebilir. Çünkü bu sır devlet güvenliğini sarsabilecek öneme sahiptir. Ali, kütüphane görevlisi olarak bilinen ama devletin gizli bir örgütü olan KGT'nin (Kamu Güvenlik Teşkilatı) yöneticisi ve derin devletin uzantısı olan Arslan Akbey tarafından devlet adına yapılan birçok operasyona katılır. Ancak son görevi diğerlerinden hayli farklıdır. Türkiye'deki en büyük mafya oluşumu olan Kurtlar Konseyi'nin içine sızması ve Konsey'i çökertmesi gerekir. Bunu yapabilmek için yüzünü, kimliğini ve anılarını geçmişte bırakır. Yüzü estetik ameliyatla değiştirilen Ali Candan artık Polat Alemdar kimliğini taşır. Başta ailesi ve nişanlısının şüphelenmemesi için tüm gazetelerde ve televizyonda Ali Candan'ın bir trafik kazasında öldüğü haberi yer alır. Operasyonun birinci bölümü tamamlanmış olur.

Arslan Akbey, Kurtlar Konseyi'nin içine sızmanın çok güç olduğunu bildiğinden Polat'ı mafya aleminde sözü geçen Emmi'nin yanına yerleştirir. Mafya, Polat Alemdar'ı Emmi'nin Almanya'dan gelen yeğeni olarak tanır. Emmi, aradan kısa bir süre geçtikten sonra faili meçhul bir cinayetin kurbanı olur; ama aslında Arslan Bey "Polat Alemdar" sırrını kendisi ve Ali dışında kimsenin bilmesini istemediği için Emmiyi öldürür. Polat, Emmi'nin boşalan koltuğuna oturur. Kendisine en yakın gördüğü kişi de Emmi'nin sağ kolu olan Seyfo'dur. Ancak Polat'ın mafyanın içine girmesi İstanbul'un sefiri olma yolunda hızla ilerleyen Süleyman Çakır ile tanışmasından sonra gerçekleşir.

Süleyman Çakır, Kurtlar Konseyi'nin yakından takip ettiği bir isimdir. Bunun en önemli nedeni de Konsey üyelerinden Laz Ziya'nın kızı Nesrin'le evlenerek Laz Ziya'nın damadı olmuş olmasıdır. Zaman içinde Polat ve Çakır

hem can dostu, hem de iş ortağı olurlar. Çakır'ın İstanbul sefiri olmasından sonra Polat da Konsey'in dikkatini çekmeyi başarır.

Ali'nin ölümünün ardından nişanlısı Elif, arkadaşı Deli Hikmet ve ailesi duygusal bir yıkım yaşarlar. Elif, yeni tanıştığı Polat'a yakınlık duyarken öldüğünü sandığı nişanlısına saygısızlık da etmek istemez.

İstanbul Sefiri olmayı hayal eden Kurtlar Konseyi üyelerinden Tombalacı, Çakır'ın İstanbul Sefiri olmasını bir türlü içine sindiremez. Bunun üzerine Tombalacı ve Çakır arasında bir savaş başlar. Birbirlerinin bir çok işini baltalayan Tombalacı ve Çakır arasındaki savaşın fitili, Tombalacı'nın Çakır ve Polat'ın açtığı yer altı kumarhanesini basması ve kumarhanedeki bir çok kişiyi öldürmesiyle (ki bunlardan biri Çakır'ın kız kardeşi Derya'dır) ateşlenmiş olur. Ama gene aynı kumarhane Tombalacı'nın da mezarı olur. Çakır ve Polat, Tombalacı'yı kaçırıp sözü edilen kumarhanede işkence yaparak öldürürler. Çakır ve Polat'ın yıldızı Konsey ile bir türlü barışmaz. Çakır ve Polat, Tombalacı olayından sonra, Konsey'in önemli bir üyesi olan Testere Necmi'nin İstanbul'da uyuşturucu satmasını engellerler. Necmi de bunun üzerine, Tombalacı gibi, Çakır'ı ve Polat'ı ortadan kaldırmanın yollarını arar. Bu planında kısmen başarılı da olur ve Çakır'ı pusuya düşürür. İstanbul çetelerinden Cerrahpaşalılar'a Çakır'ı öldürtür. Çakır'ın ölümünden sonra Polat tek başına kalır. Mafya aleminde ayakta kalabilmek için kendisine yeni bir ekip kurar. Ekip; Çakır'ın sağ kolu olan Memati, Seyfo, Güllü, Abdülhey'den oluşur.

Konsey etrafında bu gelişmeler yaşanırken, derin devlet içerisinde de çatlaklar oluşmaya başlar. İstihbarat teşkilatının üst düzey görevlileri amerikan elçilerine yurt içi ve dışı bilgileri sızdırır. Arslan Bey bu sızıntıları engeller ancak bazı ilişkileri tehlikeye attığı iddiası ile Kamu Güvenlik Teşkilatı (KGT)'nin çalışma stilini bazı üst düzey devlet yöneticileri Arslan Akbey'in öldürülme kararını verirler. Bunun nedenini de Arslan Bey'in kişisel kararlar alarak, devlet çıkarını gözetmeyerek hareket ettiği iddiası ile sunarlar.

3.3. DİZİDE ŞİDDETİN SUNUMU

Kitle iletişim araçları, şiddeti ve şiddetin kurbanı olmayı meşrulaştırır. Bu meşrulaştırma ile bilinç değiştirilir, özellikle yayınlarda gösterilen şiddetin yasadan ve nizamdan yana görevli kişilerce uygulanan bir şiddet olarak gösterilmesi durumunda seyirci çok daha kapsamlı bir tehlike ile karşı karşıya kalır (Batur, 1998: 67). İyi yürekli dedektiflerin, James Bond tipiyle sunulan düzenden yana, nitelikli, çekici, iyi yaşamayı bilen şövalyelerin, düzene sadık oldukları için, kendilerine, düzenin yetkilileri tarafından alışılmış hukuk kurallarının dışında suçlu izlemek, cezalandırmak ve hatta öldürmek izni verilen kahramanların uygar görünümlü vahşetleri (Oskay, 1993: 401-402) televizyon dizilerinde sunularak şiddet meşrulaştırılır.

Egemenliğin sürdürülmesinde ve güçlendirilmesinde şiddet, önemli bir araçtır. İletişim araçlarında, filmlerde şiddet yoğun olarak işlenir. Şiddet içerikli sunumların en önemli işlevlerinden biri kurulu düzende varolan egemen ilişkilerin sürdürülmesine katkılarıdır. Şiddet içeren filmler, ritüeller içinde rol alan kahramanlar, farkında olmadan, bu sürecin etkin kişileri olurlar (Batur, 1998: 64). Bunu anlayabilmek için şiddetin hangi biçimde ve hangi ilişkiler içerisinde sunulduğuna bakmak gerekir. Şiddet içerikli sunular şu şekilde görülebilir; açık şiddet ve örtük şiddet. Açık şiddet, belirgin ve doğrudan, örtük şiddet; gizli ve dolaylı yapılan şiddet olarak tanımlanabilir (Michaud, 1995: 42). Açık şiddet, fiziksel şiddetle ilişkilendirilebilir, bu açıdan fiziksel şiddet; insanların bedensel bütünlüğüne karşı dışarıdan yöneltilen sert ve acı verici bir edimdir (Oskay, 2005:31). Açık şiddet, fiziksel güç kullanımının sonucu buna maruz kalanın dövülmesi, yaralanması, tokatlanması, silahla yaralanması ve hatta öldürülmesi, işkence edilmesi ve tecavüze uğraması gibi örneklendirilebilir. Açık şiddet kitle iletişim araçlarında özellikle televizyonlarda gösterimi çok yaygındır. Ünsal Oskay'a göre (1993: 355), şiddet reel dünyadaki görünümünü, televizyonun hayalet dünyasındaki çocuk dizilerine varıncaya kadar yaygınlaştırır. Çeşitli program türleriyle yaygınlaşan görünümü ile şiddet hayattaki yerini daha bir perçinler. Alman iletişim teorisyeni Harry Pross'e göre örtük şiddet; anlamın geçerliliğini

göstergeler yoluyla, başkalarının kendilerini bu anlamla özdeşleştirmelerini sağlayacak denli etkili kılma gücüdür.

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu açısından ise örtük şiddet, açık şiddetin imkansız olduğu yerde şiddetin büründüğü kibar, gizli biçimdir (aktaran, Schlesinger, 1994: 45). Örtük şiddette, düşmanca imalardan, bağırmadan, küfre, tehdite, baskıya, yermelerden, küçümseyici hakaretlerden ve hatta karşılıklı ilişkilerde ilgisizlik, aşağılama ve dışlamadan oluşan bir şiddet söz konusudur. Örtük şiddetin yıkıcı etkisi, görünürde zararsız ama sürekli olarak tekrar edilen saldırılardan ve bunların sonu olmadığından bilinmesinden kaynaklanır (Hiriyogen, 2000: 130).

Televizyon programlarında kullanılan şiddet genel olarak para, güç veya mevki gibi toplumsal statü simgelerine ulaşmak için kullanılır. Güç elde etmek ve başkalarına hükmetmekle yakından bağlantılı olan şiddet kullanımı bir kişiliğin bir başkası üzerindeki egemenliğinden ziyade bir sosyal rolün diğeri üzerindeki egemenliğiyle ilgili olarak gündeme gelir (Turam, 2005: 400-401). Kurtlar Vadisi dizisinde her türlü şiddet uygulaması, yaşamın vazgeçilmez ya da ayrılmaz bir parçasıymışçasına sorgulanmaksızın gündeme gelir. Güç araçlarını ele geçirmek, elde bulundurmamak ve düzenlemek isteyen insanlar toplu şiddete başvururlar; mafya liderinden Tombalacı Mehmet'in, Çakır'ın gayri resmi kumarhanesini tarayarak kumarhanelerin yönetimindeki kaybettiği gücünü toplamak istemesi gibi örneklenebilir. Ezilenler adalet adına, ayrıcalık sahipleri düzen adına, arada kalanlar da korkudan şiddete başvururlar (Büker ve Kıran, 1999: 24-25). Dizi içerisinde Polat Alemdar düzeni tehdit eden mafyayı yok edebilmek, Mafya liderleri güçlerini devam ettirebilmek, Süleyman Çakır mafya liderleri arasına girmek için şiddete başvurur. Bu durumda dizinin kendisi, kendine mal ettiği düzen adına şiddete yer verir. Kötü adamların (Mafya üyeleri ile "Çakır ve Polat'ın karşısında olanlar") birbirlerine şiddet uygulaması, anne ve babanın çocuklarını dövmesi, erkeklerin kadınlara şiddet uygulamaları sıradan eylemlerdir. Dizide cinayet rutin bir iştir. Bu rutin iş metaforu tüm bölümlerde karşımıza çıkar. "Babalar"ın gözüne girilecekse iş temiz yapılmalıdır. İş yapanların birer aile babası

olarak görünürde kutsal aile huzuru ortamında aileleri için hazırladıkları yaşamlar gibi (Karahanlı Mehmet'in kızını korumak için Kanada'da, Hüsrev Ağa'nın kızını İngiltere'de okutması, Çakır'ın çocuklarını sinemaya götürmesi vb.) patates soyan bıçak ile insan öldüren sustalı ya da mermi arasında bir fark gözetmeyen mafya insanın iki yüzlü ahlakı da verilir.

3.3.1. Erkekler Arasındaki Şiddet

Çatışmalarda şiddet yarışmacı ve iktidar ilişkisi niteliği taşır. İyi ve kötü erkek karakterler güçlerini şiddet aracılığıyla sunar, “şeref” ve “namus” bu yolla temizlenir ve gösterilir, kahramanca tavırlar böyle sergilenir. Çakır'ın mafya içinde yükselmek için girdiği mücadelede karşısına çıkan Cerrahpaşalılar, Şevko, Tombalacı Mehmet gibi mafya babalarını kendisine kazık attığı ve şerefini kurtarmak için öldürmesi buna örnek verilebilir. İntikam almak, anlatı da gerilimi sağlayan en etkili dramatik öğelerden biridir; erkekler sık sık kavga eder ya da birbirlerini öldürürler. Kurtlar Vadisi dizisinde mafya liderlerini bir arada tutan konseyde mafya liderleri birbirlerine kazık atar, herkes para ve iktidar peşinde koşar bu arada ise yollarına çıkan herkes katledilir. Bu konseye girmeye çalışan Çakır'ında küçükken istemeden kötülüğe bulaştığı sunulduktan sonra bu kötülüğe iyi olabilmek için devam etmesi, şiddeti bunun için kullanması da olağan bir durum olarak sunulur.

Çakır, Polat ve diğer mafya liderleri otoritelerini şiddet kullanarak ve kaba kuvvet sergileyerek sağlarlar. Mafya yapısının gereği mafya lideri eğer şiddet kullanamaz ve bunu sergileyemezse bu gereği yerine getiren bir başkası bunu yapar ve hem onun kariyerini sona erdirir, hem de onun üzerinde egemenlik kurar (Çulcu, 2005: 209). Burada verilen tanımlama gibi dizinin bölümlerinde görülen mafya liderlerinin çatışmaları buna örnek verilebilir. Bu açıdan İstanbul'un tüm yer altı işlerinden sorumlu olan Şevko'nun yerine, kumarhanelerden sorumlu olan Tombalacı Mehmet'in yerine Çakır'ın geçmesi, şiddeti kullanamayan yerine şiddeti kullanarak hakimiyet kuranın gösterilmesine bir örnektir. Çünkü Çakır artık otorite sağlamak, kontrolü elinde tutmak için, şiddeti sıradan bir iş olarak yaparken, şiddetin kullanımını da

sunmaktan çekinmez. Mafya lideri kariyerinde şiddet ögesinin önemi açısından, şiddet kullanımı bir başlangıç sayılabilir. Onun kariyerinin başarılı sayılabilmesi için liderin hem şiddet kullanıp, hem de merkezi otorite tarafından yargılandığı halde yasal boşluklardan yararlanıp yakasını kurtarması gerekir (Çulcu, 2005: 209). Bu açıdan Çakır'ın hapse girip çıkması, Polat'ın Mafya liderlerinin başkanı Baron tarafından öldürölme emri verileceği zaman mafya lideri Laz Ziya'nın kızı ile nişanlanması buna örnek teşkil eder.

Erkek izleyiciler açık şiddete karşı belli bir yerden sonra husumet duyar, bunu kendileri erkeklik, güçlölük ve canlılıklarına yönelik bir sınav sayar, bu durumun yarattığı duygusal husumetle ve kararsızlıktan kurtulmak için hırçınlaşır ve gösterimin etkisiyle şiddete yöneltölmiş olur. Ünsal Oskay'a göre şiddet içerikli sunularda machismo görölür. Machismo, "dava adamı", "iyi kovboy", "erkek kalabilmek" gibi davranışların ağır basan tiplerin canlandırdığı olgudur. "Kahraman" kimliğinde görölün bu tür machismo toplum açısından önemli işlerin gerektirdiği bir kahramanlık ve güç gösterisini ifade eder. Bu tür kahramanların kadından uzak durması, kendisini toplum ve insanlık yaşamı için daha önemli işlere adanması söz konusudur. Bu kahramanlık, insanlarla ilişkilerinde her zaman erkekçe güçlü yada ergil kalabilen taraf olmaya özen göstermek durumundadırlar. Bu kahraman için kadın önemsizdir, hatta kadın aşağı görölür. Kahramanlar kadına sert davranarak, ona zaman ayırmayarak, kadından kaçarak kendilerini önemli işlerine, haklı davalarına, misyonlarına adarlar (Oskay, 1993: 366). Kurtlar Vadisi dizisinde şiddetin bu biçimi özellikle dizinin kahramanlarından Süleyman Çakır, Polat Alemdar, Memati, Arslan Bey gibi karakterlerde görölür. Polat dizinin başlangıcından itibaren devleti ve vatani için kimliğini gizleyen devlet görevlisi olarak, Süleyman Çakır mafya içinde "iyi mafya olarak" en üste çıkmak için önemli davaların peşindedirler. Süleyman Çakır katil arketipi ile şimşekler çakan kısık bakışlarıyla, ketum, kendinden emin tavrıyla serseri kahraman figürü ile ortaya çıkar. Bu tip, kentin varoşlarından lüks semtlerine geçip adaletin temsilcisi olma temel özelliği ile sunulur. Ortada kötü bir durum ve bir sorun vardır. Kötölüğün

ortadan kaldırılması sorunun çözümüne bağlıdır. Nitekim sorunun çözümü için Polat, Çakır ve adamları harekete geçer. O andan itibaren kahramanlar için tek amaç vardır, kötüyü yok etmek.

Resmi ideolojinin klişe kötülerini olarak karşımıza çıkan Tombalacı Mehmet, Testere Nemci, Cerrahpaşalı Halit vb. kötünün popüler kültürdeki somutlaşması olduğu gibi Çakır hedefi şaşırtılmış bir kurtarıcı olarak sunulur. Bu arada kahramanların ailesi, yakınları, arkadaşları bile fazla önemli değildir (Ali Candan'ın mafyayı yok etmek için kimliğinden, ailesinden, arkadaşlarından, sevgilisi Elif'ten vazgeçip yeni biri Polat Alemdar olmayı kabul eder, Çakır'ın karısı ve çocuklarına kayıtsız kalması, Memati'nin hayatında Çakır, Polat, Seyfo Dayı, Abdülhey'in dışında kimsenin olmaması gibi). Dava arkadaşları önem sırasında öncelikli konuma geçerler. Polat Alemdar devlet görevlisidir ve düzeni tehdit eden mafyayı yok etmeye, ele geçirmeye çalışarak düzenin devamını sağlayacaktır. Mafyaya girebilmesinde yardımcı olacak kişi Çakır'dır. Polat Alemdar, Çakır'la uyguladıkları şiddeti kurulu düzenin devamı için olağanlaştırır. Düzeni tehdit eden her durum da Polat, Çakır'ın yanındadır, devreye girer ve düzenin bozulan ya da bozulma tehlikesiyle karşı karşıya kalan dengelerini egemen düzenin korunmasında kullanılan bir araç olarak kullanır (Baron Mehmet Karahanlı'nın Ruslar tarafından öldürülmesi devletin planlarını bozacağından istenmez ve devlet mafya liderlerinin başkanını korur). Cesaretiyle, zekasıyla Polat Alemdar her zaman Süleyman Çakır'ın yanında yer alan ve onun gücüne güç katan karakter olarak görünür. Polat Alemdar'ın yanı sıra Memati, Seyfo Dayı, Abdülhey, Güllü Erhan, Çakır'ın dava arkadaşlarıdır ve kötülerle girişilen çatışmalarda yetenekleri ve güçleri ölçüsünde Çakır'a yardımcı olurlar. Memati ve Abdülhey gibi Çakır'ın dava arkadaşları (tetikçileri) ve Çakır, vida sıkma ile adam öldürme arasında bir fark görmezler. Polat Alemdar, Çakır'ın yanında yer alarak uyguladığı şiddetin temel işlevi kurulu düzenin devamının sağlanmasıdır. Mafya ve mafyanın dış ilişkileri düzeni tehdit eder ve mevcut denge durumunun korunması gerekir, devlet görevlisi Ali Candan, kabadayı Polat Alemdar olarak koruyucu rolde devreye girer ve düzenin bozulma tehlikesi ile karşı karşıya kalan dengelerinin

egemen düzenin korunmasında araç olarak kullanır. Süleyman Çakır ve dava arkadaşları da mafyanın kendi içindeki düzeninin korunmasında devreye girerler mafyanın içindeki dengelerin korunması için şiddet uygulayarak mafya düzeninin devamını sağlamada araç olarak kullanılırlar.

3.3.2. Kadına Yönelik Şiddet

Kadına Yönelik Şiddet ise, kadının denetlenmesi, sahip olmak istenen olarak gösterilmesiyle ilintilidir ve toplumsal açıdan güçlü ile güçsüz arasındaki eşitsiz ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Erkeğin kadına yönelik şiddet kullanmasındaki önemli bir neden, edindikleri erkek rolünün, şiddeti sorunların çözümünde bir olanak olarak sunmasıdır. Ünsal Oskay'a göre erkeğin kadına olan şiddeti machismo kavramı ile anlatılabilir. Machismo kavramı, cinsel güçlülüğü, erkeklığe ve ergilliği erkekçe olabilme gururunun kaynağı saymayı, aynı zamanda bir tür marcissimi ifade eder. Machismo, kadın cinsini erkek için bir araç saymayı, kadını kullanmayı, kadına erkeğin gönlünce muamele edebilmesini, aşırı hallerinde ise, cinsel eylemde bir cinsel doyum aracı olarak, kadın üzerinde erkeğin şiddet uygulayabilmesi anlayışını ifade eder (Oskay, 1993: 364). Dizide, erkeklerin kadınlara uyguladığı şiddet; tokattan, tecavüze, kaçırmadan, aşışlamaya dek çok geniş bir yelpaze içinde sergilenir. Erkeğin öfkelerini (Çakır'ın karısı Nesrin'e tartışma sırasında cevap vermesi, kendi başına aldığı kararlar sonucunda tokat atması, onu yere fırlatması) ya da cinsel arzusunu denetleyemediği (Erdal'ın kadınlara tecavüz etmesi, kumarhane inşaatında çalışan işçilerin Derya'yı taciz etmeleri) ve kıskançlığın erkeği kaba kuvvet kullanmaya ittiği olağanlaştırılarak verilir. Olağanlaştırılan anlatı yapısı, şiddet ve şiddet aracılığıyla yaratılan korku ortamı (Nesrin'in Çakır'dan korkması, Meral'in babası Laz Ziya'dan korkması, Canan'ın Erdal'ın saldırısından korkması, vb.) ile kadınlar ilişkilerinde beklentilerinde sınırlandırılıp denetlenirler. Erkeğin kadına yönelik şiddetinde dizide babanın ya da kocanın yanlış anlamaların kurbanı olarak ve kadının açıklama yapmasına izin vermeyerek öfkelerini sergiledikleri sahnelerin sonunda, tokat atılmış kadın karakterin yakın ölçekli kamera çekimi ve kameranın geriye

hareketiyle ölçeğin genişlemesi ile kadının çaresizliği yenilmişliği verilirken erkeğin şiddeti olağanlaştırılır.

3.3.3. Anne ve Babanın Çocuğuna Yönelik Şiddeti

Anne ve babanın çocuğuna yönelik şiddeti Abuzer'in (Erdal'ın babası), Erdal'ı kemerle dövmesi (geriye dönüş tekniğini kullanarak da şiddet sahnelerine önem verildiği ortaya çıkar), Nesrin'in kızına tokat atması gibi sahnelerde çocuk üzerinde otorite oluşturmak için şiddet kullanmak olağanlaştırılarak sunulur. Laz Ziya'nın karısını intihara zorlaması sonucunda kızı Meral tarafından kurşunlanması aile içi şiddete meşruluk kazandırır.

Öyküler, olay örgüsü ve çatışmayı yaratan eylemlerin nedenselliğe dayalı akışı içinde şiddet eylemleri, doğallaşır ve yeniden üretilir. Şiddetin hiçbir boyutta eleştirilmemesi anlatının mantığı içinde cezalandırılmayı "hak etmiş" olarak sunulan karakterlerin karşılaştığı, şiddet eylemlerini meşru kılar. Dizide şiddetin hedef ve failer üzerindeki etkisi çoğunlukla ölümle sonuçlanır.

Dizide şiddet öğeleri kategorilere ayrılıp incelenirken şiddetin meşrulaştırılmasına yardım eden öğeler de vardır, bunlar; ses ve görsel öğelerdir. Müzik tematik özelliklere sahiptir. Süleyman Çakır karakterinin her öldürme eylemi öncesinde başlayan ve eylemi bitene kadar devam eden izleyiciye de birilerinin öldürüleceğinin haberini veren zil sesinin kullanılması gibi müzik tematikleştirilir. Ses efektleri de şiddetin pekiştirilmesinde önemli rol oynar tüm bombalama, silahlı çatışma gibi şiddet kategorilerinde ses efektleri yoğun olarak kullanılır. Şiddetin meşrulaştırılmasında kimi zaman görsel öğe olmadan tek başına karakterlerin konuşmaları ve tonlamaları kullanılır. Laz Ziya: Ziya'ya rağmen birini sevebilirsin ama Ziya'ya rağmen kendini öldüremezsin, imalı sözleri şiddete örnek verilebilir.

Oyuncuların jest ve mimikleri de şiddetin sunumunda ortaya çıkar. Dişçinin boğazını kesen Laz Ziya'nın, Tombalacı Mehmet'i döverek öldüren Süleyman Çakır'ın yüzünde şeref ve namuslarını kurtarmanın mutlulukları kayıtsız gülümsemeleri ile verilir.

Şiddet sahneleri hareket yüklüdür. Bu sahnelerin etkisi ve şiddetin eyleminin yoğunluğu, görüntüleme ve kurgu aracılığıyla arttırılabilir. Bir şiddet eyleminin görüntüleme tarzı, bu eyleme ilişkin bir yorumu da beraberinde getirir. Her şeyden önce kameranın konumu, yani eylemin hangi uzaklıktan, hangi açıyla ve kimin gözüyle görüleceği önemli anlatım aracıdır. Dizide uzun sahneler, yakın çekimlerle sonuçlanan geriye dönüşler (flasback) kullanılır. Çekimler birbirini çoğu kez açı-karşı açılarla izler. Böylece, nedensellik, özellikle şiddet sahnelerinin kuruluşunda, bakışı nesnel bir konuma yerleştiren anlatıcıyı aradan çıkaran bir yöntemle sağlanır. Bakış çoğu kez nesneldir ve izleyiciyi “olayı dışardan gözleyen” kılarak durumla özdeşleştirir. Nesnellik bir yandan nedenselliğin sonucu olarak ortaya çıkarken bir yandan da; kameranın karakterlerin göz hizasına uygun biçimde konumlanması, sahnedeki, ilk çekimde, eylemin ve karakterlerin yer aldığı mekanı tanımlayıcı nitelikte görelî geniş bir çekim ölçeğinin kullanılması, eylemin herhangi bir görüntü bozulmasına ya da karışıklığa neden olmayacak biçimde normal merceklerle görüntülenmesi, sahnenin her şeyin net olarak görünmesine imkan vermek üzere genel olarak aydınlatılması aracılığıyla elde edilir. Olaya dışardan gözleyerek katılma, sahnede şiddet eylemini izleyen başka karakterler olduğunda daha da yoğunlaşmaktadır. Bu karakterlerin seyirciliği ve tepkisizliği (Şevko’nun Polat Alemdar’ı döverken adamlarının izlemesi, Derya’nın kardeşi Meral’e tokat atarken Laz Ziya ve adamının izlemesi, Çakır Mafya liderlerini öldürken tüm adamlarının izlemesi vb.) seyirciyi onlarla özdeşleştirir bu da şiddeti doğallaştıran bir işlev görür. Şiddetin uygulanacağı ana yaklaştıkça; Arslan Bey’in Emmiyi kafasına silah dayayarak öldürmesi, Kamu Güvenlik Teşkilatının adamlarından birinin Barona saldıracak kişiyi öldürmesi, Çakır’ın zabıta’yı öldürmesi, Laz Ziya’nın dişçinin boğazını keserek öldürmesi gibi sahnelerde yakın çekim ölçekleri kullanılır, tokatların ve darbelerin hedefine ulaşması her zaman gösterilir. Sahnenin gerilimi, şiddet beklentisini yaratan ve öfkeyle korkuyu sergileyen baş çekimlerine dayandırılır. Tecavüz sahneleri dışında şiddet anı yakın çekimlerle sergilenir. Bunu daha geniş bir ölçekten görüntülenen şiddete maruz

kalanın başının yada bedeninin savruluşu izler (Çakır'ın Nesrin'e tokat atması, Devlet görevlilerinin Çakır'ı dövmesinde olduğu gibi). Bazı çekimlerde bakış, şiddetin nedenine ve uygulayanın kim olduğuna bağlı olarak eylemin süresini ve etkisini arttırmak üzere öznelleşir. Bu çoğu kez şiddete uğrayanın gözünden, eylemi gerçekleştirenin gücünü gösterecek biçimde yada erkeğin gözünden, kadının korkusunu izleyecek biçimde gerçekleşir ve bazen açı-karşı açılarla birbirini izleyen öznel bakışlar ortaya çıkabilir. Her iki durumda da saldırıya uğrayanın çaresizliğinin, şiddeti uygulayanın gücünün altı çizilir. Kurgu aracılığıyla şiddet eyleminin süresinin gerçek zamana göre uzatılıp kısaltılması, eylemin öncesinde buna yönelik bir beklentinin oluşturulması mümkündür. Örneğin Nesrin karakterinin tokatı "hak ediş"i ya da Çakır karakterinin "tırmanan öfkesi" kurgu yoluyla görselleştirilir. "Hak etmişlik" kurarken farklı kamera konumları ve çok sayıda kesme kullanarak, Nesri'nin hareketi (ayağa kalkması ve Çakır'a yakın durması) ve davranışıyla bitişen sözlere (Nesrin: doğru mu yaptın acaba konuşmakla?/ Çakır: ne zamandan beri benim yaptığımı tartışılıyor Nesrin?/ Nesrin: bu benim aile meselem/ Çakır: örnek aile..babası anasını asar, anasının kızı babasını vurur, babasının kızı da kocası tehdit eder, ne güzel aile bee...vb.) dayandırılır. Sigara, içki kadehi, giysinin niteliği, bacak bacak üstüne oturuş, başını dik tutuş ve karşı duran bir tavır, erkeğin hassas olduğu konularda söylenen "saldırgan" sözlerle birleşerek tokat, dayak, hakaret ya da aşağılama inşa edilir.

Şiddet, Kurtlar Vadisi televizyon dizisinde, araç olarak kullanılıp amaca ulaşmaya çalışır. Bunu açıklarken şiddetin hangi biçimlerde ve hangi ilişkiler içerisinde sunulduğuna bakılmalıdır. Şiddetin sunum biçiminde örtük ve açık ayrımı yapıldığında dizide açık şiddet: silah kullanma (öldürme ve yaralama dışında öfke atmak, baskı yapmak gibi nedenlerle), silah gösterme (korkutma, tehdit etmenin dışında günlük hayatta mutlaka yanında bulundurulması gereken bir araç olarak), silahlı çatışma, adam öldürme, yaralama, saldıma, dayak, tokat atma, kavga (sözlü ve fiziki), işkence (kişide bedensel ve ruhsal çöküntü boyun eğme,

kaygı,korku, bilinç ve düşünce karmaşası yaratma amacıyla aşırı eziyet etmek anlamında kullanılır, dizide işkence; bilgi almak, suçluyu ortaya çıkarmak, suç yüklemek, belirli bir düşünceyi, fikri, ideolojiyi, inancı aşılama ya da silmek, bireyi baskı altında tutmak, sindirmek, susturmak amacıyla uygulanmaktadır), tecavüz (baskı yaparak, korkutarak, tehdit ederek, zor kullanarak bir kimseyle cinsel ilişkide bulunmaktır), taciz (sözel ve fiziki), bombalama ve patlatma (kişiler, arabalar, binalar vb), adam kaçırmak gibi kategorilere ayrılarak incelenmiştir. Örtük şiddet kategorilerine ise bağırma, hakaret (basmakalıp sözcüklerle başkalarının kişiliğine saldırıdır. Günlük konuşmada kullanılan kimi sözcük yere ve zamana göre sövgü niteliğinde olabilir), tehdit (sözel ve fiziki), baskı (sözel ve fiziki), dışlama (kullanılan yöntem sonunda eleştirebilmek veya küçümseyebilmek için onu hata yapmaya itmektir. Böylece, dışlanan kişinin kendi hakkında olumsuz bir düşünce edinmesi de sağlanmış olur. Kışkırtıcı veya aşağılayıcı bir tavırla, kolay tepki veren bir insanı öfkeliendirmek ve onu herkesin görebileceği saldırgan davranışlarda bulunmaya itmek için kullanılır) ve ilgisizlik, aşağılama (nefret duyulan insan, onun düşündüklerine ve yaptıklarına ve hatta çevresindeki insanlara yöneliktir. Önemli olan karşıdakini utandırmaktır), alay (kimi zaman çift yönlü çelişkiyle oluşturulur; sözlü olarak bir şey söylenmiştir, ama tam tersi sözsüz bir biçimde ifade edilmektedir. Çelikli söylem açık bir mesaj ve bir imadan oluşmaktadır), ima ve yerme, girer.

Çizelge 1 ve Çizelge 2’de 55 bölümlük Kurtlar Vadisi dizisinde açık ve örtük şiddet kategorilerinin ne kadar sıklıkla sunulduğu verilir.

Tablo 1: Örtük şiddet kategorileri [Kullanım Sıklığı (görsel + sözel)]

BAĞIRMA	296
KÜFÜR + HAKARET	145
DOLAYLI KÜFÜR	131
TEHDİT	174
DOLAYLI TEHDİT	149
BASKI	161
DOLAYLI BASKI	119
DIŞLAMA	111
İLGİSİZLİK	127
AŞAĞILAMA	124
ALAY	122
İMA	149
YERME	113

(Toplam bölüm sayısı : 55)

Tablo 2: Açık şiddet kategorileri [Kullanım Sıklığı (görsel + sözel)]

SİLAH KULLANMA	145
SİLAH GÖSTERME	226
SİLAHLI ÇATIŞMA	111
ÖLDÜRME	411
YARALAMA	152
SALDIRMA	137
DAYAK	147
TOKAT	155
KAVGA	175
İŞKENCE	110
TECAVÜZ	3
TACİZ	191
BOMBALAMA + PATLATMA	3
ADAM KAÇIRMA	4

(Toplam bölüm sayısı : 55)

Açık şiddet ögesi içinde değerlendirilen tokatlamanın kendisi aslında dayak tanımının içine girebilir, ancak dizide karşılaşılan tokatlamaların sayısının fazla olması, vurmanın kimi zaman yumruklarla gerçekleştirilmesi, saçlardan, kollardan çekerek fırlatılma (Erdal'ın karısını saçlarından tutup sürüklemesi), boğaz sıkma (Meral'in rüyasında babasının boğazını sıkıldığını görmesi) söz konusu olunca ortaya çıkan şiddet kullanımı dayak ile tokat ayrımını gerekli hale getirir. Tokatın ya da dayağın atılma nedeni cezalandırılma olarak ve ani öfkeyle değil erkeklik koduyla açıklanarak sunulan şiddet sahneleri özenle inşa edilir. Bu sahnelerde erkeğin şiddet kullanmada ki "haklılığı" görsellik aracılığıyla pekiştirilir (Erdal karısını döver çünkü kadın boşanmak istemektedir bunu söylerken kendinden emin oturduğu yerden Erdal'a bakmadan yapar. Erdal çocukları olacağı gibi hayallerden bahseder, kadın bunları kabul etmez ve Erdal soyunu sürdürmek zorunda olduğunu, ancak kendisi isterse boşanabileceklerini söyleyerek karısını döver). Açık şiddet ögesi olarak alınan tecavüz dramatik gerilimi yaratan etkin bir mekanizma olarak kullanılır. Tecavüz sahnelerinde saldırının başlangıcı gösterilse de tecavüz eylemi görüntülenmez, hissettirilir; nesnel konumdaki kamera çevrinerek olay çerçeve dışında bırakılması veya görüntünün kararması gibi yollarla eylemin yer aldığı zaman dilimi atlanır. Sonra, olayın etki ve sonuçlarını göstermek üzere yeniden saldırıya uğrayana dönülür. Dizinin elli beş bölümünde gösterilen üç tecavüz sahnesinde; Erdal'ın Canan'a, Testere Necmi'nin Nesrin'e, Erdal'ın Hüsrev Ağa'nın kızı Nazlı'ya saldırılarında, kamera saldırı anından öncesi ve sonrasını verir. Her saldırının sonunda yeni bir şiddet sahnesi ile karşılaşılır; Canan intihara kalkışır ve bileklerini keser, Nesrin intihar etmek ister ve ağzına silah dayayarak ateş eder, Nazlı saldırıdan sonra babası tarafından cezalandırılır ve aşırı eroin verilerek öldürtülür. Dizide bireysel öldürme ve işkence sahnelerinde, hemen hemen daima şiddet uygulayanın yüzünde, karakterinde somutlaşan kötülük, hainlik, şiddete maruz kalanların masumiyeti ve korkuları (Polat alemdar'ın emri ile Memati'nin Kirkor Terzioğlu'nun parmaklarını kesme sahnesindeki kayıtsızlık ile Kirkor'un af dileyerek ağlaması vb.), şiddete tanık olanların yüzündeki bu

davranışlarındaki dehşet, üzüntü ve tikslenme ayrıntılı işlenir. Dizide öldürme gibi şiddet sahneleri öyle bağlamlarda sunulur ki saldırganlık adeta başkalarıyla ilişkilerin yürütülmesinde kesinlikle onaylanabilir ve uygun bir teknik gibi gösterilir (Arslan Bey'in Emmiyi öldürmesi dizide o kadar normal ve hatta gerekli hale getirilir ki eğer öldürmezse Polat Alemdar'ın kimliğinin açığa çıkacağı ve her şeyin biteceği işlenerek öldürme onaylatılır. Bu onaylama sözlerle de desteklenir : “İki kişinin bildiği sır değildir”, Kılıç, Polat'a mafya içindeki düzenden bahsederken bir örnek verir: “Al Capone demiş ki, çocukken her gece Tanrı'ya bana bir bisiklet vermesi için yalvardım, sonra baktım ki Tanrı'nın çalışma yöntemi bu değil. Gittim, ilk bisikletimi çaldım ve ondan sonra her gece Tanrı'ya beni bağışlaması için yalvardım, Tanrı'nın çalışma yöntemini çözersen, dilediğin her şeye sahip olursun” böylece şiddetin meşru sayılması için örneklerde verilir.

Örtük şiddet sahnelerinin çoğunluğu sözlerle beslenir, karakterlerin giderek artan dozda birbirlerine bağırma, hakaret etmeleri örneğin Polat Elif'e sözlerini dinlemediği için: “ne halin varsa nasıl istiyorsan yap ama bil ki artık arkanda seni toplayacak birilerini bulamayacaksın, git kime dert yanarsan yan artık sen yoksun avukat Elif var” veya Laz Ziya ile Meral arasında: “Testere'nin selamı var baba, nereden çıktı o, ikidir rastlaşıyoruz, eee, ikisi de tesadüf, Testere tesadüf etmez, bilmiyorum ben tanımam sen tanırsın, ben anasını kesen adamı tanımam, niye kesmiş anasını, ne yapacaksın, başsağlığı mı dileyeceksin, bir daha karşılaşırsam dilerim, dile de seni de kessin, onu da sen düşün” gibi.

Kurtlar Vadisi dizisinde erkek egemen toplum geleneğinin değerleriyle şiddetin kullanım yoğunluğu arasında bir ilişki gözlenir. Çözümlemede örtük şiddet kategorisi içinde değerlendirilen hakaret, aşağılama öğelerinde erkek egemen değerlerin yansıtıcısı olduğu çoğunlukla sözel anlatımlarla sunulur. Hüsrev Ağa kızının tecavüze uğramasından sonra kızına sürtüğ diyerek hakaret etmesi, Meral'in Çakır'dan izin almadığı her şey için Çakır'ın Meral'i aşağılaması, Polat ve Seyfo Dayının birbirleriyle şakalaşmalarında “kadınlarla kala kala hesap sormaya başladı, kız gibi sızlanıyorsun, karılar

gibi çok konuşmamak gerek” ve “kadın milletinin ettiği duadan bile korkacaksın, dua eder silahını kullanamazsın, beddua eder aklını kullanamazsın, velhasıl kimseden korumasan da kadından korkacaksın”, Laz Ziya’nın “karısının sözleriyle iş yapan karı muamelesi görür” gibi ifadelerle kadına bakış da sunulur, Çakır’ın Nesrin’e “eve dönmeyi unutma iki çocuğun var bakılacak” ve Elif’e “küçücük boyunla, pabuç kadar dilinle avukat dahi olsan benim işlerime karıştırmam, ben ne yapmak istersem onu yapmak zorundasın” gibi tehditkar sözler söylemesi gibi örnekler verilebilir.

Hirigoyen’e göre patronlar güçlerini ortaya koymak amacıyla bilinçli yada bilinçsiz, karşısındakinin ruhsal açıdan elini kolunu bağlayan ve tepki göstermesini engelleyen sapkın yöntemler kullanırlar. Elindeki gücü kaybetmemek ve karşısındaki insanı kontrol altında tutmayı hedefleyen ve ilk önce zararsız gibi görünen bu manevralar, kurban direndikçe daha şiddetli bir hal alır. İlk aşamada, kurbanın muhakeme gücü etkisizleştirilir. Kurban tedirgin edilir, baskı görür, azar ıstır, devamlı denetlenir. İşinde geçirdiği zamanla ölçülür. Özellikle kurbanın neler olduğunu anlayamaması için ona bu konu hakkında hiçbir şey söylenmez (Hirigoyen, 2000: 70-71). Mafya liderlerinin konseyi, Çakır’dan sürekli isteklerde bulunur aynı zamanda sürekli denetlerler ve baskı yaparak eleştirirler, böylece Çakır’ın hata yapmasına neden olup onu öldürme kararını da vermek için haklılaştıracak neden bulurlar.

Örtük şiddet de imalarla dolu sahte söylemler, yanlış anlamalar istendiği gibi kullanılır. Karakterler birbirlerinin kendilerine güvenlerini kaybedene kadar, gülünç duruma düşürülür, aşağılanır, alaya alınır. Bu amaçla iftiralar, yalanlar, tehditler ve kötü niyetli imalar kullanılır. Laz Ziya, Testere Necmi’ye imada bulunur: “o Tombalacı şikosuyla çok geziyorsun Necmiii, ikiniz bir İstanbul’a sığarsınız da bir mezara sığmazsınız”. Örtük şiddet kategorisinde saldırılar kimi zaman sözsüz bir iletişim çerçevesinde, açıkça değil, üstü kapalı bir nitelikte ortaya konulur; iç çekmeler, omuz silkmeler, aşağılayıcı bakışlar ya da doğrudan dile getirilmeyip ima edilen denge bozucu ve kötü amaçlı sözler. Hüsrev Ağa Baron’a, Testere için imada bulunur: “benim sana malımda itibarımda fedadır, sen bizim padişahımızsın, ama padişahlar

yenilen komutanlarını tek şekilde affederler boynunu vurarak, kelle burada, ferman sende". Diğer yandan dışlama eylemi de söz konusudur. Dışlama, karşısındakine bakmamaya, onu selamlamamaya ondan bir eşyaymış, o yokmuş gibi bahsetmeye dayanır (Baron Safiye yokmuş gibi adamlarına kızının yolculuk için hazırlıklarına yardım edilmesi emrini verir, Safiye'nin kalma isteğini duymamazlıktan gelir: "Baron: Sofi herkes bir hayatı seçer ve bunun bedelini öder, Safiye: babalığın bedeli ne? Yıllardır senin kızın olmanın bedelini ödüyorum, bir kez de sen babalığının bedelini öde, Baron: yarın seni geri yollayarak ödeyeceğim, Safiye: seni ömrümün sonuna kadar affetmeyeceğim, Baron: umarım ömrün uzun olur" .

Örtük şiddetin ögesi olan ima, yermeler, Çakır'ın Tombalacı Mehmet'in ruhsal yıkım kararını alması ve Tombalacı Mehmet'in kendini savunamaması için ilk önce onu diğer ilişkilerinden kopararak yalnız kalmasını sağlamak gibi sahnelerle gösterilir. Yalnız kalan insan özellikle de bu insan herkesin kendisine karşı olduğunu düşünüyorsa, başkaldırması çok daha zordur. İmlarla veya açıkça gösterilen yermelerle kıskançlıklara yol açılır, insanlar birbirlerine karşı kışkırtılır ve anlaşmazlıkların baş göstermesi sağlanır. Dizide tehdit ile sağlanan korku, hedef alınan insanın uysallaşmasına, hatta boyun eğmesine yol açar. Bu durumda bireysellik ve herkesin kendi çıkar anlayışı hakimdir. Bu yapılanlara bir şey demeyen ve çevresinde olanları görmek istemeyen tehdit edilenlere yardım edenler kendilerinin de damgalanacaklarını ve bir dahaki sefere kendilerinin de tehdit edilen baskı altında olanlar arasında bulunacaklarında korkar ve sinerler. Dizide hem Çakır hem de Polat aynı yöntemle kendilerini sorgulamalarına neden olur, karşıdakinin zaaflarını kullanarak kendinden şüphe etmesine ve sonuçta da kendini savunamamasına yol açar. Kurnazca bir dışlama süreci sayesinde, artık hem Çakır'ın saldırdıkları hem Polat'ın saldırdıkları kendine olan güvenini yavaş yavaş kaybeder bazen o kadar çok beyni bulanır ki, Çakır ve Polat'a hak verirler; hiçbir işe yaramıyorum, beceremiyorum, bunun altından kalkacak gücüm yok gibi düşünürler. Böylece yıkım örtük şekilde kendini hissettirir ve kurban haksız olduğunu düşünmeye başlar. Dizide mafya liderlerinin hemen

hepsi konuşmalarında örtük şiddetin örneğini gösterirler. Karşısındakilerle konuşurken sık sık soğuk, ifadesiz düz ve monoton bir sesle hitap eder. Bu her türlü sevgi tonundan yoksun, dondurucu, endişelendiren ve zararsız sözlere bile aşağılama ve alay ifadesi veren bir hitap şeklidir. Sadece ses tonu bile olayı izleyen tarafsız kimselerde dahi bir ima, söylenmeyen bir kınama ve gizli bir tehdit çağrıştırır. Dizi de kahramanların lakapları da şiddeti çağrıştıran unsurlardan biridir, kahramanların isimleri suç işledikleri aletlerle birlikte anılmaktadır; örneğin, Testere Necmi, Kılıç gibi. Devletin resmi olarak tanımadığı ama diğer yandan sınırsız yetkiler yüklediği KGT ajanları mafyanın içinde mafyaya karşı sürekli şiddet uygulanır, adam öldürülür, ulusal-bölgesel-küresel olaylar nedeniyle uygulanan şiddet ve ölümler meşrulaştırılır.

3.4. DİZİDE MİLLİYETÇİLİĞİN SUNUMU

Türk milliyetçiliği daha çok 19.yüzyılın ortalarında çıkmış bir siyasal akımdır. Avrupa'yı derinden sarsan ihtilallerden sonra bu ihtilalci hareketlere tepki olarak başa gelen baskıcı yönetimlerden kaçan Avrupalı aydınlar aracılığı ile Osmanlı İmparatorluğunda da milliyetçilik akımlarının başladığı görülür (Çeçen, 2006: 56-57). Bu akımlardan biri; Yeni Osmanlı Cemiyeti aracılığı ile Genç Osmanlılar tarafından savunulan "Osmanlıcılık" fikridir. Bu akım, tüm tebanın ırk ve din farkı gözetmeksizin kanun önünde eşitliğini ve aynı zamanda Osmanlı hanedanına sadık bir anavatan fikrini benimser. Bir başka akım da İslam uluslarının, kavimlerinin ulusal bağımsızlıklarına kavuştuktan sonra bir İslam Birliği altında bir araya getirilmelerini amaçlayan "Panislamizm"dir (Çeçen, 2006 :56-57). 19.yüzyılın ikinci yarısında, ülkeyi kurtarma amacına dönük olarak ortaya çıkan eğilimlerden biri, Türkçülüğü (ırk esasına dayalı bir Türk devleti ve ulusu oluşturma projesi), Yusuf Akçura, siyasi bir proje olarak dile getiren düşünürdür (Yıldız, 2001: 70). Akçura'nın fikri Türkçülüktür, bunu, Türk olmanın niteliği, Türk ulusal siyaseti ya da Türklerin birleşmesi olarak görür. Osmanlı İmparatorluğu'nun dışında kalan Asya'da çok sayıda Türk'ün yaşadığına işaret eder, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Türklerin, bütün Türklerin tamamı

olmadığını, bütün Türklerin birleşmeleri halinde çok güçlü olacaklarını öne sürer. Akçura kesin olarak bütün Türklerin tek bir büyük ulus devlet içinde birleşmelerini gerektiren bir etnik ulusçuluktan yanadır (Poulton, 1999: 88,89). Türkçülük fikri, ilk kez halkçılık ve ulusçuluk kavramlarını ortaya koyarken, ulusal sınırların ötesinde, özellikle Orta Asya'nın önce Çarlık Rusyası, sonra SSCB'de yaşayan Türkleri de içeren "Turancılık" diye adlandırılan bir birleşme düşüncesini de oluşturur. Turancılığı bir milliyetçilik ideolojisine dönüştüren, bu Türkçülüğü gençliğinde yazdığı "Turan" adlı şiir ile pekiştirmiş olan bir fikir adamıdır Ziya Gökalp (Oran, 1990: 54). Gökalp'e göre Türkçülük, "Türk milletini yükseltmek" tir. Batı Avrupa ülkelerinde yetişen gençlerin kurduğu Jön Türkler Derneği Gökalp'n Türkçülük fikirlerinden de esinlenerek (Bilbilik, 2006: 25) ve Türk milliyetçiliği konusunda öncülük yaparak hem Türkçülüğü hem de Türk milliyetçiliğini Osmanlının son dönemlerinde imparatorluk arazisi üzerinde ikinci meşrutiyet döneminde ahalinin hızla Türkleşmesine yardımcı olur ve böylece eski imparatorluk ahalisi bir ulusal kurtuluş savaşı yapabilecek derecede ulusal olgunluğa ulaşır. Atatürk, milliyetçiliği "Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran Türkiye halkına Türk milleti denir" şeklinde devrimcilik olarak tanımlar. Öte yandan, milletin geleceğini emperyalizmin tamamen yok edildiği bir dünya ülküsüyle birleşir (Yıldız, 2006: 224-225).

Milliyetçi düşüncenin siyasal düzeyde örgütlenmeye başladığı yıllar 1950'lerin sonlarıdır. Özellikle 60'lara ve 70'lere damgasını vuran faşizan karakterde bir siyasal hareket olarak milliyetçi düşünce, İkinci Dünya savaşı sonrasında ağırlık kazanmaya başlayan anti-komünist dalga ile kitleselleşir. MHP, Türkeş'in de belirttiği gibi "tek-parti-tek başkan/lider" çevresinde örgütlenen bir teşkilata sahiptir. Dokuz ışık doktrinine sahip çıkan MHP'de "lider, doktrin, teşkilat" üçlemesi önem kazanır.

MHP programında yer alan "kendini Türk sayan, Türk Devleti'ne sadakatle bağlı bulunan herkes Türk'tür" ilkesi, MHP ile soy ırkçı ya da kültürel ırkçı görüş arasındaki siyasal tutum değişikliğinin bir ifadesidir. MHP genel başkan yardımcısı Mehmet Şandır'a göre, "Geçmiş beraber yaşadık,

aynı kaderi paylaştık, aynı inanç ve kültür etrafında toplanmışız, aynı bayrak altındayız, aynı devleti kurmuşuz” sözleri ile Türk milleti tabirini bir kan ve soy bağı olarak değil, kültür beraberliğinin oluşturduğu millet olgusu olarak görmek gereklidir (Şandır, 2006: 49). Milliyetçi Hareket Partisi’ne göre Türkçülük, milliyetçilik anlayışı; manevi şuurlanmaya dayanır, bu temel üzerinde Türklük şuuruna erişmiş, samimi olarak “Ben Türküm” diyen herkes Türk’tür. Türkçülük ve Türk’ün tayininde, özellikle mezhepçiliğe, coğrafyacılığa, laboratuvar ırkçılığına inanılmaz. Başka milletleri küçük gören, dünya barışını tehlikeye koyan antropolojik ırkçılık, Türk Milliyetçilik ülküsünün dışında tutulmalıdır.

Ülkücü ideolojide “teşkilat” ve “kadro” da, fiziki değerlerinin ötesinde özel bir anlam taşırlar. Bu konuda da, Seyit Ahmet Arsavi’nin 1976’daki makalesine bakılabilir, çünkü aynı tezler yirmi yıl sonra Ülkü Ocağı dergisi sayfalarında tekrarlanır: “bir davanın kadrosu içinde, yalnız çeşitli tabakadan insan bulunmaz, çeşitli kalitede insanlar da bulunabilir. A Kadrosu: davaya gerçekten inanmış, aşkla bağlanmış, kendi nefsi ile ilgili olarak korkudan sıyrılmış, şahsi menfaat ve vaatlerle aldatılmaz. Hak bildiği yolda yürüyen alkış ve yuhayı dikkate almaz; basiretli, sabırlı, azimli, ahlaklı, disiplinli ve kültürlü kimselerdir. B kadrosu: davanın gözü kara, kahraman, ateşli ve inanmış yiğitleridir. Daha çok heyecanla hareket ederler. Tarihte adı geçen ve isim yapmış atalarımızın yanında yer almak arzusu içindedirler. C kadrosu: davanın organize olmuş veya olmamış sempatizanlarından ve taraftarlarından ibarettir. Organize edilirlerse, kendilerini güçlü hisseder ve mücadele iradeleri artar. D kadrosu: davaya ümit menfaat için bağlananlardır. Dava başarıya yaklaştıkça sayıları kabarır, aksine tehlike ve çile zamanlarında sayıları hızla azalır. E kadrosu: davanın gücünden korkarak, ondan emin olmak için gelen veya arkadaşlarıyla geçinemeyerek veya onlara kırılarak ayrılan hasım cephe adamlarını da organize etmesini bilir (aktaran, Can, 2003: 683-684).

“Ülkücülük”ün kelime karşılığının da çağrıştırdığı bir romantizm, biraz ele avuca sığmaz “delikanlılık” imgesi ve canlı tutulan bir radikallikle örtüşür. “Erkeklik”, Ocak geleneğinin sosyalleşme fonksiyonu ve alt-kültüründe baskın

unsurdur. Kimi zaman yapay olarak abartılmış çok kademeli bir hiyerarşi, ülkücü kimliğinin cazibe unsurlarını temsil eder (Can, 2003: 684). Ülkücü hareketin bir önemli özelliği ise, geniş ve en az ideolojik omurgası kadar gevşek olan yaygın örgütlenmesiyle, her türden sert ideolojik söylemi popülerleştirerek “hayata” uygulayabilme ve “gerçek” meselelerle yapay veya sahici bir bağ imal edebilme becerisidir (Can, 2003: 685).

3.4.1. Milliyetçilik, Ülkücü Hareket ve Mafya İlişkisi

Ülkücü hareket, hızlı dağılma süreci içinde özellikle İslamcı saflara doğru başlayan insan erozyonuna kapılan, “dava adamlığı”ndan koparak günlük hayat içinde kaybolan, hızla davadan dönmeye başlayan ve yeni oluşan siyasi yapılar içinde hayat alanı bularak uzaklaşan kadrolara ek olarak bir de mafyalaşma süreci ile karşılaşmıştır. Mafyalaşma süreci, ülkücü hareket açısından bir çok noktada önemli değişimlerin yaşandığı 1987-88 yıllarında bir patlama halinde ortaya çıkar (Bora, 1991: 325). Ülkücü mafyanın aslında 12 Eylül öncesinin İstanbul’unda doğar ve biraz geç gelişerek ancak 80 ortalarında yükselişe geçer. 12 Eylül öncesinde yapının ve mevcut insan malzemesinin de zorladığı bu süreç, başlangıçta askeri gerekçelerle, silahlı örgütlenmeye kalkışan her grubun zorunlu olarak başvurması gereken “spot” mafyatik ilişkilerle başlar. Hızlı kitleselleşme ve bu kitleselleşmenin vasıfsızlığı, ayrıca vasıfsızlığı besleyen ideolojik boşluk; mafya ile yakın temasa gelindiğinde, hızlı bir “kayma” potansiyelini içinde barındırır. Çoğu zaman kendi içinde de, hemşehrlik bağları, adamlarını kollama/gözetleme/besleme “racon”ları temelinde mafyatik değerleri ve mafyatik ilişki örgütlerini ihtiyaçlar ve eylem pratikleri açısından, mafyalaşma dinamiğini içinde taşır (Bora, 1991: 327). Çıkar umdukları için ülkücülerin bu aleme akışını destekleyen mafya babaları; geçmişte önemli siyasal etkinliği olan “reisleri” yanlarına alarak, onların kontrolünde “ülkücü mafya mangaları” oluşturmakla sürece hız verirler. Çoğunlukla eski eylem günlerinden tanışan insanların oluşturduğu “ekip”lerin “toplu intikal”i, birçok bakımdan avantajlı olur. Kendi düzenlerinin nispeten uzağında duran, uyumlu ekipler oluşması

mafya babaları için elverişlidir; tanışıklığa ve eski bir hukuka dayalı küçük gruplar içinde var olmak da ülkücü “asker”leri rahatlatır. Mafya babaları ya da ülkücü mafya mangaları ile iş yapma niyetindeki “iş adamları”, bu görece özerk yapıları destekler. Ülkücü mangalar, mafya ile ilişkilerini günlük hayatlarında yüz yüze olmadıkları, çevresi geniş, “racon” bilen, “iş” ilişkilerine vakıf, ideolojik olarak yakınlık ve saygı duyulan “ağabeyler” aracılığıyla yürütürler. Ender olarak, eğer manga lideri yukarıda sayılan özelliklerden bir kaçına sahipse, ilişkileri bizzat üstlenebilirler. Manga mensupları çoğu zaman işin gerçek sahibini, kimin adına çalıştıklarını, hatta yaptıkları işin bile ne olduğunu bilmezler. Manga ya da çetelerin toplanma ve toplumsallaşma mekanları, “ağabeylerin” kurduğu paravan şirketlerin “yazıhaneleri” veya daha düzensiz çalışan mangalar için kahvehaneler olur (Bora, 1991: 332-333). Mafyatik ilişkiler, hızlı kitleselleşen hareketin alt kademelerinde oluşan alt-kültürün kendisini rahat ifade etmesini sağlar, kolay uyum imkanı yaratır ve birçok bakımdan işlevli olur. Mafyanın kendi alt-kültürü, tepki duyulan “maddiyatçı alem”e karşı, geleneksel üretim ve insan ilişkilerine daha yakın algılandığı için de, taşralı alt-orta sınıf kökenli taban unsurlarına çekici gelir. Kaba bir zengin düşmanlığı, bazen azınlık düşmanlığı, “kötü”leri cezalandırma ahlakı gibi motiflerden beslenen mafyalaşma ideolojisi, bu insanların “gerçek” siyasi bağlantıları ile pek çelişmez. 1980 sonrasının “ülkücü babaları” da benzeri motifleri iletmekten geri kalmazlar. Ülkücü olduğunu açıkça ifade etmekten çekinmeyen Nihat Akgün 29 Nisan 1990’da Hürriyet Gazetesinde Emin Çölaşan’la yaptığı söyleşide “...ben baba denilen olayı babacanlık, sevecenlik olarak kabul ediyorum. Bizim toplumumuzdaki insiyatif budur. Örneğin Türk milletinin hepsinde kabadayılık olayı hakimdir. Ben memnun değilim. Bu vatan benim, Ben bu düzenin değişmesini istiyorum” diyerek, idealleştirilen motifleri öne çıkarır.

Ülkücü mafya ya da mafyalaşan ülkücülerin bu dönüşüm sürecini bekleyen ideolojik motiflerden birisi de, ahlaki çöküntüye ve bazı “milli değerlere” sahip çıkma, bunları aşındıranları cezalandırma misyonu olur (Bora, 1991: 328-329). 1980 dönemecini “babalık” hedefi ile dönen ülkücü şefler bu

evrede devreye girerek ölküdaşlarına kucaklarını açarlar. Ölkücü hareketin mafyalaşma sürecinin hızlanmasıyla birlikte, kimi “iş adamı” kisvesine, kimi ise doğrudan doğruya kabadayıliğa soyunarak kendi çapında çeteler toparlamış olan ölkücü şefler, “geçmişteki dava arkadaşlarını” geri çağırırlar. Bu fiilen, “ölkücü” bir mafyanın ismini koyma çağırısı olur (Bora, 1991:334). Babalığa soyunan ölkücülerin arasından sivrilerek yükselen Alaeddin Çakıcı’nın ismiyle, kamuoyu bu sıralarda tanışır. Çakıcı, 12 Eylül öncesinde ölkücülüğu ve eylemciliğu bilinmekle Ölkücü hareketin İstanbul’daki kilit merkezlerinden birisi olan Gültepe gecekondu mahallesinde yetişir, kısa sürede mafyatik ilişkiler içinde bir yer edinir, bir çok köklü babanın arasından sıyrılarak hayli yükselir. “Gayri meşru aleme” girdikten sonra etrafında, ölkücülerin ağırlıkta olduğu bir güç meydana getirir. Ölkücü kimliğini açıkça deklare etmekten çekinmez, hatta bunu bilinçli olarak kullanır. Çakıcı’nın bir baba olarak ortaya çıkışında ölkücülüğu beyan etmesi de “ölkücü mafya” isminin tescili olur. “Ölkücü mafyanın “ bir efsane gibi meydana çıkması, artık iyice mafyalaşmış olan “ölkücü mangaların” giderek daha bağımsızlaşmalarına, kontrolden çıkmalarına neden olurken, mafya ilişkileri içindeki ölkücülerin eski ideolojik kimliklerine daha sıkı sarılmaları sonucunu yaratır. “Babalar alemi”nin eski düzeni hayli bozulur, çok sayıda yeni yetme “ölkücü baba” piyasaya dahil olur. Yeni babalar, “alemin” kurallarını hiçe sayar, piyasanın eskilerine olmadık terbiyesizlikler yapar. Mafya içi kuralları ve düzenini, dengeleri altüst eden bu yeni güç kısa zamanda öyle bir yaygınlığa ulaşır ki, kimin gerçekten “ölkücü mafya” olduğunu, kimin salt bu “nam”ı kullandığını kavramak hemen hemen imkansız hale gelir. Mafyanın ölkücü mangaları tam bağımsızlıklarını ilan ederek, “ölkücü mafyanın” bir parçası oldukları iddiası ile birer birer piyasaya girer. “Normal” babaların yanındaki ölkücü eskileri de birden “geçmişlerini” hatırlayıp tekrar “ölkücülüğe”, ama mafyalaşmış olan ölkücüğe dönerek, bu yeni oluşumun içinde sağlam yerler kapmak için birer birer “babalarından” koparlar; kendi çetelerini kurma, kendi “yazıhanelerini” açma uğraşına girerler (Bora, 1991: 334-335). Ölkücü mafya çetelerinin sonsuz olmayan piyasa imkanlarından gruplara/babalara düşen payları azaltması, daha önemlisi “racon”u ve mafya hukukunu altüst etmeleri, “geleneksel” babaları, bu süreçte

müdahale etmeye iter (Bora, 1991: 337). Ülkücü mafyanın çözülmesinde başka bir önemli etken, basın olur. Basının haber kısırlığı çektiği bir dönemde, toplumun haber alışkanlıklarına uygun böylesi sansasyonel bir malzemeyi kaçırmaz. Başlangıçta bizzat ülkücü mafya şeflerinin de pompaladığı “ülkücü mafya” haberleri gazete sayfalarında sıkça boy göstermeye başlar, fakat bu keşif, ülkücü mafya reislerinin biraz abartılı güç gösteriyle boyutlanınca kamuoyunda fazlaca dikkat çekmeye başlar. Ülkücü mafyanın bu reklam kampanyası ve deşifre olmaya başlaması, aynı tarihlerde ardı ardına gelen Adıgüzel cinayeti, Özal suikastı gibi sansasyonel olaylarla kesişince, ters teper. Özellikle ülkücü mafyayı emniyet örgütünün üst kademelerindeki bazı kişilerle ilişkilendiren haberlerin basında yer almaya başlaması ve “nizami” iş çevrelerinin tepkisi, önemli ülkücü mafya reislerinin soluğunu daraltır. Bu deşifre etme operasyonu, elbette “geleneksel” mafya babalarının desteklenir. Çözülme sürecinin önemli nedenlerinden birini de “ülkücü mafya”nın küçümsenemeyecek iç çelişkileri oluşturur, çıkar söz konusu olduğunda ülküdaşlık biter, kıyasıya çatışma başlar. Önce “yazıhanelerin” iş alanları rekabetinde karşı karşıya gelmeleri ile başlayan çatışma, ülkücü kimliğini kullanma hakkına ilişkin zıtlaşmalarda da kendisini gösterir, kimileri asıl “ülkücü mafya”nın kendileri olduğunu iddia ederken diğerlerini sahte ülkücülükle suçlar, kimileri “dürüst ve şerefli” mafya olduklarını savunarak, diğerlerini “pis” iş yapmakla suçlarlar. Böylelikle iyice bulunan “ülkücü mafya” havuzu giderek karışır, çeteler birbirlerini kırmaya başlar (Bora, 1991: 338-339).

3.4.2. Milliyetçilik ve Sembollerin Kullanımı

Yönetimler, herhangi bir iç veya dış tehdit durumu da dahil, gerektiğinde kendi konumlarını güçlendirmek, var olan politikaların içte ve dışta desteklenmesini sağlamak için toplumu yönlendirmeye çalışır. Bu amaçla milliyetçi hislerin içerdiği ortak sembolleri öne çıkarmaya çabalar, toplumsal dayanışmanın sağlanması için milliyetçilik bir ideoloji olarak öne çıkarılır. Milliyetçi semboller kasıtlı olarak egemen gruplar tarafından kendi çıkarları için kullanılır ve yönlendirilir (Baydur, 1994: 8) ve sloganlar, fikirler, semboller ve

seremoniler aracılığıyla milliyetçi ideoloji nüfusun geniş kesimlerinin “kitlesele duyguları”yla bağlantılandırılır (Smith, 1994: 120). “Millet kurma” çabası yolunda atılan adımlar standarttır: Merkezden kontrol edilen eğitim sistemi oluşturulması, zorunlu askerlik uygulaması, ülkenin dört bir yanına uzanan bir iletişim ve ulaşım ağı kurulması, vb. Bu süreçte milli sembol ve ritüeller önemli bir rol oynar. Bağımsızlığına kavuşan bir devlet ilk iş olarak milli birliği temsil eden bayrak, milli marş, milli para birimi gibi bir dizi sembol yaratır. Bunu milli tarihte önemli bir yeri bulunan olay ve kişilerin anıldığı özel günler izler. Kendine özgü kuralları olan ve her yıl tekrarlanan bu ritüeller, milletin kendi varlığını kutlamasını, hatta yüceltmesini sağlar. Devlet bu süreçte içinde yaşanan coğrafyayı da ihmal etmez. Bir dizi anıtla heykelle, mekan da “millileştirilir” ve bu mekanlar ritüellere ev sahipliği yapar, hatta bir süre sonra “vatandaşların” milleti anabilecekleri “tapınaklara” dönüşür (Smith, 1994: 710).

Resmi milliyetçilik devlet kanalıyla oluşturulan ve sürekliliği sağlanan, dilsel, dinsel, etnik çeşitliliği görmezden gelerek homojen bir toplum yaratma isteğinde olan milliyetçilik türüdür. Popüler milliyetçilik ise gündelik yaşamın çeşitli alanlarında spor karşılaşmaları, müzik ve sinema, yazılı ve görsel basın aracılığıyla oluşturulan ve daha çok resmi milliyetçiğin uzanamadığı alanlarda ortaya çıkan milliyetçilik anlayışıdır. Her iki milliyetçilik anlayışında da milli semboller, seremoniler ve eğitim araçlarıyla milliyetçilik yeniden üretilir. Yeniden üretim sürecinde Benjamin’in “homojen ve içi boş” tarihsel zaman anlayışı olarak kavramsallaştırdığı dünden bugüne, bugünden yarına süreklilik gösteren bir milliyetçilik anlayışı ile milli kimliğin sınırları belirlenmektedir. Burada sözü edilen süreklilik, yani “ortak ata arayışı” milliyetçiliğin önemli bileşenleridir. Böylece “biz ve onlar” ayrımı milliyetçilik düşüncesi ile şekillenmeye başlar. Biz duygusunun gerek resmi gerekse popüler milliyetçilik anlayışları aracılığıyla pekiştirilmesi milliyetçi düşünce ve pratiklere özellikle savaş, doğal felaketler, dış siyasetteki karar alma süreçlerinde meşruluk sağlar. Merasimler, semboller ve mitler milliyetçilik için son derece önemlidir; milletler onlar aracılığıyla kurulur ve yüceltilir (Smith, 2002: 171). Çağımızın en zorlayıcı kimlik miti olarak milliyetçilik toprak

bütünlüğüne ve soya göndermede bulunur. Toprak bütünlüğü sıradan bir toprak parçası değildir. “Tarihi” bir toprak, “yurt”, halkın “beşiği” olan uğruna kahramanların can verdiği kutsal topraklardır. Milli kimliğin ilk bileşeni toprak ise ikincisi vatan düşüncesidir. Vatan düşüncesi ile yasalar ve diğer kurumlarıyla siyasi iradeye sahip bir topluluk ifade edilmeye çalışılır. Bu kavram beraberinde yurttaşlık bağlarını da gündeme getirir. Milliyetçilik hem mülkiyet ve yeniden inşa, hem de ataların yaşadıkları ve tarihin bir “yurt” olarak belirlediği yere ait olma anlamında “toprak”la ilgilidir (Smith, 1994: 115). Herhangi bir toprak parçası değil, “tarih” bir toprak, “yurt” “Tarihi bellek ve çağrışımların mekanı haline gelir (Smith, 1994: 25). Vatan kavramı, ulusun yaşadığı toprak parçasıdır, ulusun yaşadığı yerdir ve milliyetçi görüşlerin ritüelleri itibarıyla kutsallaştırılır. Ulus-devlete giden süreçte, kutsallaştırılmış vatan toprakları dokunulmazdır, yabancı bir gücün himayesi ve işgaline karşı direniş vatan borcudur. Bu da sadece ulusal kurtuluş boyutunda değil, başka savaşlarda da, savaşın meşruiyetini sağlayan bir süreçtir.

Millet, toprak bütünlüğü olan bir vatan olarak, kişinin doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği bir yer, aile kucağının ve ocağının bir uzantısıdır. O nedenle toprak bütünlüklü bir milliyetçiliğin bakışından, kendine ait başarılarından yoksun olması, muhtemel toprak bütünlüklü milleti farklılaştırıp yüceltmek için, aynı yerde kurulmuş eski uygarlık anıt ve sanat eserlerine el koyarak, onların kültürel başarılarını üstlenmek tamamen meşrudur (Smith, 1994: 182-183). Millet kurma, sıklıkla devlet kurma terimiyle aynı anlamda kullanılır, ancak millet kurma süreçleri: Topluluğun ortak anıları, mitleri ve sembollerinin geliştirilmesi, işlenmesi ve aktarılması, topluluğun tarihsel gelenek ve ritüellerinin geliştirilmesi, seçimi ve aktarılması, ‘halk’ın ortak kültürünün (dil, adetler, din vb) ‘otantik’ unsurlarının belirlenmesi, işlenmesi ve aktarılması, belirlenen nüfus içindeki ‘otantik’ değerler, bilgi ve tutumlarının standardize edilmiş yöntemler ve kurumlar aracılığıyla aşılması, tarihi bir kara parçası ya da anavatanının sembol ve mitlerinin sınırlarının belirlenmesi, işlenmesi ve aktarılması, sınırları çizilen kara parçası içindeki beceri ve kaynakların seçimi ve idareli kullanımı, belirlenen

topluluğun tüm üyeleri için geçerli ortak haklar ve ödevlerin tanımlanması olarak sıralanabilir.

Ordu, milli mücadeleden itibaren, Türk milliyetçiliğinin özellikle yüksek kesimden, yazılı kültürden halka aktarımında ve popüler yeniden üretiminde ağırlıklı rol üstlenir. İslami aidiyetin ve referansların yeni milli devletin fikri manevi sistemine transfer edilme sürecinde, askeri pratiğin kurucu önemi olur. “Cihat” ve “şehitlik” kutsiyeti bu pratik içinde “vatan müdafaası”na, “milli istiklal” hedefine sunulur, milliyetçi bir çerçevede anlamlandırılacak kolektif coşku, heyecan nedenleri ve kayıplar, yas nedenleri bu pratikten doğar; bu pratiğin işlenmesiyle estetize edilir. (Altınay ve Bora, 2003: 146-147). Düşman imajını sürekli kılarak toplumsal ölçekte benimsetmek ise çeşitli kanallar aracılığıyla gerçekleşir. Bu kanallardan en önemlisi, askerlik kurumudur. Bu kurum sayesinde bir yandan “vatan”ın düşmana karşı savunulmasına katkıda bulunan bireyde ve bireyin yakın çevresinde “birlik” kavramı somut bir içeriğe kavuşur: öte yandan, ordu, bir “yurttaşlık okulu” işlevi de görür. Ulus-devletin kurgulanışında ülke, oldukça değer yüklü bir kavram olan “vatan”la eşanlamlıdır. Vatanın türdeş bir insan topluluğunu barındıran türdeş bir coğrafi bütün olarak kurgulanması sürecinden bahsetmek gerekir. Bu süreç aynı zamanda ulus-devlet kurgusu içinde yer alan ülke unsurunun ulus kurgusuyla doğrudan bağlantılandırılması anlamına da gelir. Ordu, bizzat bir Türk milliyetçiliği doktrini ortaya koyarak, Türk milliyetçiliği ideolojilerini hegemonize etmeye ve bununla birlikte milliyetçiliğin hegemonik bir ideoloji olmasını teminine çalışır (Altınay ve Bora, 2003: 154).

3.4.3. Popüler Kültür- Milliyetçilik İlişkisi

Milliyetçiliğin gerek devlet eliyle, gerekse popüler kültür ve gündelik hayatta yeniden üretimi üzerinde durarak ve milliyetçi söylemin nasıl yaşanan ortamın ayrılmaz bir parçası haline dönüştüğü anlaşılabilir.

Milliyetçilik popüler kültüre ve gündelik hayata da sızar. Müzikten spora güzellik yarışmalarından sinemaya, edebiyattan reklamlara, her alanda “milliyetçi fetiş nesnelerini” (bayrak, üniformalar, logolar, harita)

görmek mümkün hale gelir. Gündelik hayatın ayrıntılarına, örneğin yiyecek isimleri, giyiniş tarzları, milli bir anlam yüklenir. Milliyetçilik yavaş yavaş yaşanan ortamın ayrılmaz bir parçası haline gelir. Milliyetçiliğin popüler kültür ve gündelik hayatta yeniden üretimi ikili bir karakter taşır. Devletin doğrudan etkisinin sınırlı olduğu özel alanda üretilen milliyetçilik anlayışı medya, okul gibi araçlarla yeniden üretilerek resmi ideolojiyle paralel hale getirilir. Yazılı ve görsel basın, sinema, müzik gibi farklı sanat kolları, spor karşılaşmaları resmi ideolojinin törpülediği, milliyetçiliğin yeniden tanımlandığı alanlar haline dönüşür. Elbette bu yeniden tanımlama sürecinin de belirli sınırları vardır. Milli birliği koruma endişesi popüler kültürü oluşturan ve yayan kişi ve kurumları da taşır, dolayısıyla çoğunlukla (özellikle kriz dönemlerinde) resmi milliyetçiliğin parametreleri içinde kalınır ve egemen görüşler yeniden üretilir. Üstelik popüler kültür daha geniş kitlelere devletin uzanamadığı alanlara ulaştığından resmi milliyetçiliğin yeniden üretiminde klasik mekanizmalardan daha etkili olur.

Açık milliyetçi mesajlar taşıyan gazete manşetleri, slogan niteliğinde kültürel ürünler (şarkılar, şiirler) milli anlam yüklenen spor karşılaşmaları bu tür yeniden üretimin ilk akla gelen örnekleridir. Bazı zamanlardaysa yeniden üretim sürecinin farkına varmak, hissetmek çok zordur. Böyle zamanlarda milliyetçi semboller gündelik hayatın minik ayrıntılarında, örneğin gazete logolarında, mektuplara yapıştırılan pullarda ya da trafikte seyreden arabaların plakalarında gizlidir. İçilen kahvenin ismi, yenilen yemekler, hatta yemek yeme biçimleri, sarf edilen bazı sözcükler, küfretme biçimi ve daha bir çok ayrıntı milli kültürün ayırt edici unsurları olabilir. Böyle zamanlarda milliyetçilik “haykırmaz”, “fısıldar”; işlevini sessizce görür (Özkırımlı, 2003: 710-711). Umut Özkırımlı’ya (2003: 711) göre yeniden üretimin başlıca üç işlevi vardır: Ayırt etme; yeniden üretim süreci milli kültürün sınırlarını belirler, bizi onlardan ayırır. Süreklilik: yeniden üretim milli tarih ve kültürün sonsuz birer gerçeklikmiş gibi algılanmasını sağlar. Meşruiyet: yeniden üretim süreci millete olan inancı pekiştirerek milliyetçi projelere meşruluk da kazandırır. Gündelik hayatta temelleri atılan ideolojik altyapı bir milli kriz patlak

verdiğinde milleti oluşturan bireylerin beklendiği gibi tepki vermesini sağlar, harekete geçirilmesini kolaylaştırır. Popüler kültür ürünlerinin ve kullandıkları temsil biçimlerinin egemen kurumları ve değerleri meşrulaştırarak ideolojik olarak işledikleri özellikle popüler sinema filmlerinin “perdede olup biteni, belli bir görüş açısının kurmaca bir yapı değil de nesnel olayların tarafsızca kameraya katkıda bulundukları” sıklıkla vurgulanır (Ryan ve Kellner, 1997: 18). En çarpıcı ‘kaynaşmalar’ veya yan yana gelmeler milliyetçiliğin sözel-simgesel evreninin popüler kültür alanına naklolmasından kaynaklanır. Milli simgeler markalaşır, tüketilmelerinin yolu açılır. En kozmopolit sayılan Heavy Metalci gençlerde ay-yıldız takıları görülebilir, Türkçü radikal milliyetçiliğin Bozkurt vb. ‘özel’ simgeleri, ‘politik’ olmayan gençlerce taşınabilir.

Böylece ikili bir süreç başlar: Milliyetçi ‘teşhirciliğin’ bir yandan gündelik ve kamusal alanda hakimiyet kurması, diğer yandan ‘poplaşarak’ ehlileşir (Bora, 1995: 129). Yeni milliyetçilik, ‘eski’ milliyetçiliğin “yerli malı Türkün malı, her Türk onu kullanmalı” sözlerini gömerler; “Paris’te, Washington’da, Tokyo’da karşılaşılan akraba markalar”ı İstanbul’da da görmekle, evrensel “alışveriş ve vitrin estetiği”ni yakalamakla gurur duyulur. Turizm “eskiden sadece doğa ve tarih verirken şimdi eğlence de veriyor” olmakla, kredi kartı, barlar, diskolar, Mc Donald’s, uluslararası pizza zincirleriyle “uluslararası yaşam stili”ni tutturmuş bulunmakla övünülür (Bora, 1995: 114-116). Popüler milliyetçiliğin medeniyetçi söylemi; modern yaşam tarzını ‘tutturma’ temelinde bir kültürel kimlik tanımlar. Milliği kimliğin içini bu kültürel kimliğin unsurları doldurur. Dünyaya açıklık, hayattan zevk almaya olan tutkunluk, bilgisayar ve İngilizce gibi ‘bilgi toplumu’ donanımlarına hakimiyet türünden değerler, “yeni Türk” kimliğinin bileşenleri olarak yüceltilir (Bora, 1995: 116).

Ülkücü milliyetçilik geleneksel tabanın sınırlarından taşar ve simgesel repertuarını artık kendi iç ortamı haricinde de teşhir eder. Ülkücü gençlik hareketi şehirli üst-orta sınıf gençlik tabanında da sempatzan bulmaya, rock ve pop müzik dinleyen modern gençliğe ulaşabilmeye başlar. Ülkücü gruplar bozkurtlu, üç hilalli bayrakları ve sloganlarıyla stadyumlarda boy gösterir. Ülkücü-Türkçü simgelerin poplaşması ve ülkücü hareketin gençlik

tabanındaki modernleşme eğilimi, bu akımla popüler milliyetçiliğin rüzgarı arasında etkileşimler oluşmasını mümkün kılar (Bora, 1995: 123). 1990'lar konjonktürünün Alparslan Türkeş'in 'kaynağa dönme' arayışı için sunduğu fırsat, iki önemli olaya dayanır: Sovyetler Birliği'nin çöküşüyle "Türk dünyasının uyanması" ve Kürt milli hareketine karşı Türk milliyetçiliğinin yükselişidir. Her iki olay, Türk milliyetçiliğinin söylemsel ve simgesel araçlarını medyatik dolaşıma sokmuş ve popüler hale getirmiştir. Medyanın tüketici ve eklemsizleştirici kalıpları içindeki bu dolaşım, MHP söyleminin meşrulaşmasına ve yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Bir yandan MHP'nin kendine ait saydığı bozkurt, üç hilal, Türk dünyası haritası gibi imgeler, "Adriyetik'ten Çin Seddi'ne Türk Dünyası" hülyası gibi sözler; diğer yandan ay-yıldız, İstiklal Marşı, Atatürk gibi resmi ve anonim milliyetçiliğin simgeleri, bir arada bulunmaya başlar. Vaat edilen "globalleşme" çığırının iyimserlik pompaladığı 1980'ler/1990'lar döneminde, Turgut Özal'ın katkısıyla Türkiye'nin bir büyük bölgesel güç adayı olduğu inancının yayılması; Türk dünyası ufkundan veya bölücülüğe karşı milli birlik-beraberliği takviye etme ihtiyacından kaynaklanan milliyetçi söz üretiminin yanına, global dünyaya tutunabilme ehliyetine sahip gelişkin/modern bir millet olma duygusuna bağlı bir milliyetçilik şuurunun ürünlerini katar. Batı gibi, Batı kadar olup ve ama Türk kimliğini/benliğini taşımanın; hatta Batı düzeyine erişmek, modernliği yakalamak sayesinde Türk kimliğini saygın bir kimlik olarak var edebiliyor olmanın gururunu işleyen bir imge/söz üretimidir bu: Heavy Metalci ve milliyetçi (hatta Heavy metalci ve Güneydoğu'da şehit) olmayı, diskoda eğlenmek veya hayattan zevk almayı bilen bir talk-showcu olarak Türklüğüyle övünmeyi, modern giyimli kolejli kibar muhit çocuğu olarak ay-yıldızlı (hatta bozkurtlu) kolye takmayı olabilir gösterir.

3.4.4. Dizilerde Milliyetçiliğin Kullanımı

Anderson'a göre (1995: 49-51) kapitalist üretim biçimleri ve matbaanın bulunuşu milli düşünce ve duygunun gelişmesinde etkili olan önemli faktörlerdendir. Özellikle Anderson'un çok satılan ama popüler olup, içeriği

uçuucu kitaplar diye tanımladığı gazete ve roman milli düşünce ve duygunun anlamlarını, değerlerini ve kabullerini okur-yazar toplumsal birimlere aktarılmasını sağlar. İletişim süreçleri çerçevesinde yayıncılık tekniklerinin gelişmesi ve kapitalist yayıncılığının ortaya çıkması, milli kültürün üyeleri arasındaki bütünlüğün ve kolektif aidiyetin ortak dil aracılığıyla sağlandığı “hayali cemaat”ın ön şartıdır. Bir gazete okuru, kendisiyle aynı gazeteyi okuyanlardan belki sadece birkaçını şahsen tanır, ancak her sabah kendisi gibi on binlerce kişinin aynı gazeteyi okuduğuna inancı tamdır. Böylece hayali bir düzlemde dayanışma yaratılır. Ulus imgesini ortaya çıkaran şey, özel bir kapitalist gelişme biçimidir. Eğer “matbaa kapitalizmi” doğmasıydı, dillerin bütünleşmesi, seçkinlerin bütünleşmesi ve ortak kültür kodlarının oluşması mümkün olmayacaktı. Modern formda ilk kitlesel sanayi ürünü kitaptır. Moderniteyle birlikte, belli bir takvime göre yaşamının sonucu olarak ortaya çıkan “homojen ve boş vakit” öncelikle romanlar ve gazetelerle doldurulur. Bu romanlar ve diğer basılı malzeme yoluyla okur, potansiyel olarak rollerini üstlenebileceği karakterlere ilişkin okuduklarına bağlı olarak, kendisini belli bir kültürel yapı içinde belli bir tarihselliğe yerleştirir. Bu şekilde matbaa kapitalizmi yerli dilde romanlar ve gazeteler basmaya yöneldiğinde ve bu yeni düşünce biçimini önce seçkinlere sonra da geniş halk yığınlarına ulaştırmaya başladığında, bu iletişimin doğası, içeride ve dışarıda ortak tanımlarla sınırları belirlenmiş ve “tanınmış” bir sahaya yerleştirilmiş yeni bir “ulus”u yaratır (Anderson, 1995: 157-158).

20. yüzyılda sinema da, devletin kültürel politikaları ve milli idealler için milyonlara ulaşabilen etkili bir araç olur. Sergei Eisenstein’ın Potemkin Zırhlısı, Alexander Nevsky ve Korkunç İvan gibi tarihsel filmleri, içerideki ve dışarıdaki düşmanlardan gelen tehditler altındaki milyonlarca Sovyet yurttaşı arasında Rus milleti ve devleti duygusunun billurlaşmasını ve yayılmasını sağlar. Başka büyük yönetmenler de –Akira Kurosawa, Luis Bunuel, Ingmar Bergman, - kamera aracılığıyla milli manzaralar, efsaneler ve atmosferleri, geçmiş ve şimdiyi yeniden yaratmak suretiyle bir milli bireysellik duygusunu nakletmede başarılıdırlar (Smith, 2002: 104).

Milliyetçi söylem medya zemininde yeniden üretilir. Milliyetçi söylem, ulusun inşa edilme sürecinde, milli bilincin oluşmasına ve ulus-devletin meşruluk kazanmasına hizmet eder ve tarihin derinliklerinde ulusal bir kök arar ya da kökler icat eder. Tek bir etnik kökene, benzersiz bir kültüre ve yüce atalara sahip olduğu öne sürülen ulus, önce tarihin derinliklerinde inşa edilir. Bunun için de köklere ve atalara dair mitler kullanılır. Tarihsel anılar efsaneler uydurulur. Bir takım olaylar ve olgular farklı yorumlanarak, ulusu yücelten kurgulara dönüştürülür. Ulus-devlet formunun bir ayağı kapitalist dünya sisteminin dayattığı nesnel bir zemine basarken, diğer ayağı masalsı ve mitolojik bir tarih kurgusunda yahut saflığını korumuş halka ilişkin olduğu varsayılan ama devlet tarafından “millileştirilen” folklorik bilgide durur; modern bir olgu ve tasavvur olan ulus, böylelikle tarihin diplerinde yeniden yaratılır ve bu yaratım süreci çeşitli ideolojik yazın türleri yoluyla sağlanarak, yine modern çağın bir olgusu olan kitlesel iletişim imkanlarıyla yayılır; yurttaş, böylelikle, yeni kimliğini, kendisini yaşamadan, kendi hayatının dışından öğrenir (Aydın, 1998: 50).

Basın; ulusal bilincin kuvvetlenmesinde, milliyetçiliğin sloganlar halinde halka mal edilmesine yardımcı olur (Oba, 1995: 24). Ulusal kimliğin inşa edilmesinde diziler, siyasi ulus düşüncesinin gerçek yaşanan bir deneyime, duygusallığa ve gündelik bir olguya dönüştüğü, yaşanan bir deneyim olarak her gün milyonların katıldığı kitlesel merasim ve geleneklerin temelini oluşturan bir ajandır. Aynı zamanda dizi içerikleri, dolayımlanan günlük hayatın bir parçasıdır, değişik ve değişmekte olan kültür kaynakları mönüsü sunmasıyla ortak izleyenlerinde öz-kimlik duygusu geliştirir. Bu bağlamda film ve televizyon medyası kolektif anıların ve kimliklerin oluşmasında güçlü bir rol oynar (İmançer, 2003: 248-249). Kitleler, roller ve rol ilişkileri etrafında yapılır. Türkiye’de televizyonda yer alan dizilerde temsil edilen kimlik rollerinin birbirleriyle az çok benzer oluşu ve toplumsal gerçekliğin referanslarının kullanılması nedeniyle, destekleyici bir ortam oluşturur ve diğer dizilerde ya da programlarla karşılaştırılmazlığı göreceleşir (İmançer, 2003: 245). Televizyon dizilerinde canlandırılan karakterlerden etkilenip

(Polat Alemdar, Miroğlu, taşfırın erkek vb.) gerçekte olmadığı halde onun gibi olduğuna inanıp, onun tarzında giyim kuşam ve davranışlar göstererek, hem kendini hem de diğerlerini sonradan benimsediği tarzda olduğunu kabul etmeye ikna edebilir. Bu bağlamda medya aracılığıyla oluşturulan stereotipler toplumda var olanlara dair ortak algılamalara dayanması itibariyle toplumsal hayatın yansıtıcıları oldukları kadar aynı zamanda gerçeklik üstüne yaptıkları çarpıtmalarla grubun ortak hakikatlerini pekiştirirler.

Diziler kişiye hoş giden heyecan veren şaşırtıcı imgelerin yüzeysel dokusunun altında topluma ait kayda değer açıklayıcı bir motif yakalama olanağı vermez. Burada önemli olan yüzeydir ve karakterler, öykü buna göre yapılır. Mekanlar ve meskenlerin kusursuz otantik donanımlı süslemesi tüketici fetişi olarak ve iyi yaşamın parıldayan kusursuz yüzeyini yeniden üretmek orada durur. Karakterler ise, normal insansı özelliklerinden ziyade salt arzu nesneleri olarak sunulur. Bu anlamda diziler zaman içinde kalıcı olmayan görünüşlerin, yüzeylerin ve anlık etkilerin saptanmasıdır. Dizilerde tutucu geleneksel tabular bile pervasızca çiğnenerek izleyici, kavramdan gerçeği gözlemeye, skandal olana çekilmeye çalışılır (İmançer, 2003: 246).

1980 sonrasında devletin doğrudan kontrolü altında olmayan yeniden üretim biçimleriyle karşılaşılır. Bunda en büyük rolü kitle iletişim araçları oynamaktadır. Özelleşme politikaları sonucunda sayıları artan, göreceli bir özerklik kazanan buna bağlı olarak da nüfuz alanları genişleyen gazete ve televizyonlar kısa bir sürede milliyetçi söylemlerin bir numaralı üreticisi konumuna gelir. Kitle iletişim araçlarının hem pozitif olarak, kimi zaman kamuoyunu yönlendirerek, kimi zaman doğrudan kriz yaratarak hem de farklı üretim biçimlerine zemin sağlayarak milliyetçiliğin yeniden üretimine büyük katkıda bulunur (Özkırımlı, 2003: 715).

3.4.5. Kurtlar Vadisinde Milliyetçiliğin Sunumu

Bir popüler kültür ürünü olarak mafya dizileri: Kurtlar Vadisi örneği isimli çalışmanın bu bölümünde milliyetçi ideolojinin izlerinin bulunması amaçlanmıştır. Bu nedenle milliyetçilikle ilgili temel kavramlar ve milliyetçiliğin

özellikle Türk milliyetçiliğini simgesel motiflerinin ve kavramlarını kullandığı bağlamlar incelenerek milliyetçi düşünce ile dizi ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Bu ilişkilendirme yapılırken görsel ve sözel söylemler temel alınarak devlet, vatan, millet, ülke gibi anahtar kavramlar çerçevesinde irdelenmiştir.

Televizyonun bir kitle medyası olarak milyonların paylaştığı bir kültür olduğu inkar edilemez bir gerçektir. Televizyon dizileri, üretildikleri toplumsal yapıdan ve ilişkilerden bağımsız ele alınamayacak ürünler olarak bütün popüler kültür ürünleri gibi toplumsal sistemin, dolayısıyla da toplumsal deneyimlerin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tabi kılma güçlerinin izlerini ve iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşırlar. Tüm popüler kültür ürünleri gibi diziler de tarih ve toplum tarafından koşullanmış olmalarına karşın toplumu basitçe yansıtmazlar. Diziler ortaya çıktıkları kültürlerin anlatı geleneklerine uygun olarak, sınıfsal, ekonomik, cinsel, kültürel vb. iktidar ilişkilerinin temsili aracılığıyla toplumsal yapının devamını sağlarlar. Dayandıkları temsil gelenekleriyle toplumsal ilişkilerin gerilimlerini doğallaştırıp, bu ilişkilerin mutlak olduğu vurgusunu güçlendirirler.

Egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştıran ve ideolojiyi aşıl原因 diziler, toplumsal yapının denetim mekanizmalarını güçlendiren, geleneksel kodları yeniden üreten popüler kültür ürünleridir ve egemen ideolojinin gereksinimleri diziler içinde giderilir.

Popüler kültür ürünlerinin üretimsel ortamını bütünüyle toplumda genel kabul gören doğrular veya yanlışlar oluşturur. Ürünün onayı söz konusu olunca da daha çok doğrular rol oynayacaktır elbette ki. Burada bir ürüne yüklenen doğruluk ya da yanlışlık nitelemesi ise o ürünün mevcut toplumsal ortamda geçerliliği olan genel kabuller ya da retlerle ilişkili bir durumdur. Popüler kültürün de içinde üretildiği sistemin varlığını haklılaştırıcı ve pekiştirici bir işleve sahip olduğu düşünülürse, söz konusu üretim ortamında üretilen ürünlerin de mevcut sistemin ya da toplumun genel kabul görmüş doğrularını içermesi kaçınılmazdır.

Çoğu popüler kültür ürünleri içerisinde değerlendirilebilecek olan kurmaca dünyasına bakıldığında da iyi-kötü ikileminin hemen tüm ürünlerin üretimsel zeminin oluşturulduğu dikkati çekmektedir. Kurmacalarda (çizgi filmler, bilimkurgular, televizyon dizileri vb.) temelde savunulan şey mevcut sistemi korumaya ve kollamaya ilişkin değerlerdir (Güngör, 2002: 915-916). Kurtlar Vadisi dizisi de bu açıdan bir örnektir. İyi kötü arasında oluşturulan karşıtlık aynı zamanda Türk-yabancı ve hatta Müslüman-Müslüman olmayan karşıtlığıyla desteklenir. Dizinin kişileri ve bunlar aracılığıyla ön plana çıkarılan değer ve davranış biçimleri sosyal ilişkiler ağı çerçevesinde geleneksel yapının sürdürülmesi yönünde işlev görür. Bu metinlerin söylemi içinde ortaya çıkan temel karakterler “kahraman”(Çakır, Polat) ve “rakip”(Mafya üyeleri, Ruslar vb) ikilisi arasında oluşturulan karşıtlıkla tanımlanan stereotiplerdir. Kahramanlar, iyiye (Çakır: İyi Mafya), akıllıya, güçlüye, Türk’e, Müslüman olana atfedilen değerlerin, davranış biçimlerinin bir arada toplandığı ve sürekli olarak yinelendiği kişilerdir. Dizinin anlatısı içinde oluşturulan karşıtlıklar (iyi-kötü) aracılığıyla kahraman ve karşısındakinin kişilik özellikleri tanımlanırken bir yandan toplumsal olarak “arzu edilir” olan davranış biçimleri ve değerler bu karşıtlıklar bünyesinde kahramanla bütünleştirilerek ön plana çıkarılır: “İyinin temsilcisi olan kahraman her zaman için alçakgönüllüdür; kendisine yöneltilen hareketleri zekasıyla geri çevirir, gücüyle övünmez yanında bulunan yardımcılarını motive etmek için gücünden bahseder, haksızlıklara karşı sabreder doğru zaman ve yerde karşılığını verir.

Mafya ve baba tiplerini odaklı kahraman ya da delikanlı tiplerini ile milliyetçilik ögesi de 1980 sonrası Türkiye’inde bir ittifak halinde sunulmaya başlanır. Son yılların ulusal kimlik, yerel kimlik, etnik kimlik vb kimlik ve kültür tartışmaları bağlamında yeniden ön plana çıkan ulusçuluk kavramı tartışma gündeminde yerini alır. Bunun son yıllarda televizyonun kurmaca dünyasına da önemli ölçüde yansıdığı gözlenir. Hemen hemen tüm yerli dizilerde milliyetçilik geleneksel öğeler içerisinde ön planda yer alır, bu yönüyle de 1980’lerin Türkiye’sinin yükselen değeri olarak belirir. Ama Susurluk olayının

ardından perdelerin açılmasıyla birlikte söz konusu değerin gayri meşru bir zeminde yükselen bir değer olarak belirmeye başladığı gözlenir. Abdullah Çatlı, Alaeddin Çakıcı, Tevfik Ağansoy gibi mafya babalarını kendilerini milliyetçi olarak nitelemelerinin bu gelişmede önemli bir etkisi olduğu düşünülebilir. Buradan hareketle televizyonun kurmaca dünyasına konu olan mafya babalarının milliyetçi kimliklerin bir-bir ön plana çıkarılması da bu yönde gerçekte kurmacanın karşılıklı yansıması olarak değerlendirilebilir (Güngör, 2002: 920). Kurtlar Vadisi dizisindeki Polat Alemdar karakteri de böyle bir sunumla verilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir nokta milliyetçi ve geleneksel öğelerle sentezlenen kişilik özellikleri çoğunlukla olumlu bir bakış açısıyla yansıtılır, yani kahramanlık imgesi içerisine oturtulur.

Kurtlar Vadisi dizisinde kahraman erkek figürü çevresinde gelişen, klasik anlatı yapılarıyla Türk milliyetçiliğin inşa sürecinde etkin şekilde aracı rol oynar. Erkek kahraman (Polat Alemdar) cesur, iyi niyetli, fedakar, dürüstlükten ve doğruluktan taviz vermeyen ama biraz da gizemli yönleriyle mükemmel bir kişilik olarak sunulur. Karakteri fiziksel görünümü ile de bütünlük taşır. Kişiliğine, sürekli giydiği kravatsız beyaz gömlekli koyu renkli takım elbiseleri, kullandığı lüks otomobil, hemen her kare de sergilediği silahı ile olumlu değerler yüklerler. Polat Alemdar karakteri “vatanı” için her şeyi yapan, vatanını her şeyden önde tutan lider tiplmesiyle sunulurken bir yandan toplumda normal koşullarda kabul görmeyen silah, şiddet, maganda davranış biçimleri vb. gibi değerler adeta yüceltilir. Çünkü Polat Alemdar’daki tüm özellikler; cesaret, yiğitlik, mertlik, kendi yaşamını hiçe sayan bir özveri anlayışı vb kahramanlığın da göstergeleri olarak sergilenir.

İyi kahraman geleneklerle olan bağı bütünleştirilir. Aile büyüklerinin (Ömer Baba, Nazife Anne’ye), ustanın (Aslan Akbey), sözünden çıkmamak gibi ve genelde toplumun geleneksel yapısını sürdürmekten yana olan davranış biçimleri iyi-kötü karşıtlığı ile kahramana (Polat Alemdar’a) atfedilir. Polat Alemdar Türklüğün simgesi olarak, her şeyden önce büyüğe ve başa saygının temel oluşturduğu “Türk töresine” bağlıdır. Kahraman (Polat

Alemdar), devlete ya da devleti temsil eden otorite figürüne (Arslan Akbey) sonuna kadar itaat eden; güç, cesaret ve yiğitlik gibi özellikleri kişiliğinde doğal olarak taşıyan; liderlik vasıflarına sahip, insanlar üzerinde doğal bir otorite yaratabilen, kahraman olması nedeniyle kullandığı şiddet “meşru” sayılan bir kahramandır. Otoritenin temsilcisi olarak sunulan güç odağı “Şef: Arslan Akbey” ve “Baron: Mehmet Karahanlı”dır. Şefin dizi içinde tanımlanan otoritesi Polat Alemdar’adır ve devletin (devlet tarafından resmi olarak tanınmamasına karşın) hatırlatıcısı olarak sunulur. Bu otorite Arslan Akbey’in Polat Alemdar üzerinde koşulsuz egemenliğini kapsar. Buna göre Polat Alemdar, Arslan Akbey’in sözünden dışarı çıkmaz. Çıktığında kötü bir durumun içine düşer, ancak Arslan Akbey tarafından kurtarılır ve kahraman pişman olur. Aynı biçimde Baron’da karşı çıkılmaz otoritenin temsilcisi olarak sunulur. Bu otoritenin emirleri kesindir, herkesin bunlara boyun eğmesi gerekir, karşı gelenlere şans verilmez, yaptırımları ölümdür. Şef otoritesi Türk kimliğinin karşısındaki herkesi düşman simgesi haline getirirken, Baron otoritesi ile Amerika ve kazanılacak paranın geldiği yerler dışındakileri (kazancını sekteye uğratacak her şey, devlet dahil) düşman olarak simgeleştirilir.

Kahraman imgesiyle sunulan kişi (Polat) temelde insanlık yanlısı, başka bir deyişle düzen savunucusu ve koruyucusu olduğu için, sahip olduğu kişilik özellikleri de ne olursa olsun toplumda kabul görür. Çünkü o her şeyden önce kendisini insanlığın korunmasına, yani düzenin bekçiliğine adar. Bu yönüyle düzenin diğer koruyucuları (emniyet güçleri, siyasiler vb.) ile de ortak bir paydada buluşur ve gerektiğinde onlarla işbirliği içine de girebilir. Bu açıdan dizide milliyetçi düşünce en çok erkek kahramanların (Polat Alemdar, Süleyman Çakı, Arslan Bey) çevresinde oluşturulan erkeklik ve kahramanlık söylemi aracılığıyla kurulur.

“Büyük devletler ihanetle yıkılmaz ama ihanetlerle küçülür. Teşkilatın ikinci adamı, hain çıkabilir, hatta gerekçeleri de vardır. Hiçbir şey yoksa evlatlarının geleceğini düşünür. Ama teşkilatın birinci adamı bu ihaneti savunup Amerika karşısında itibar kaybediyoruz havası estirirse işte bu kabul edilemez. Mesele sen, ben, o, bu, şu meselesi değil. Ben mühim değilim,

canımı alırlar olur biter, Aslan gider kaplan gelir, ama ihanet içindekiler nasıl evlatlarını düşünüyorsa ben de vatan evlatlarını düşünüyorum, onların iki-üç evladı varsa, benim yetmiş milyon evladım var”

“Bu vatana büyük hizmetlerin dokunmuştur, onurlu yaşadın, devletini bildin buna göre de sana biçilen raconu layıkıyla ifa ettin...”

“Biz ömrümüz vefa ettiğince doğru bildiğimizi yaptık. Devletimiz doğru yaptıysa devletimizden yana olduk, devletimizi doğru yanda görmediğimiz zamanda milletimizin yanında olduk...”

Polat ve Arslan Bey’in konuşmalarındaki örneklerde olduğu gibi açık, basitleştirilmiş ancak duygusal coşkular yaratan ve aktaran mecazlı bir anlatımla milliyetçilik metinleri oluşturulur.

Polat Alemdar ve Arslan Akbey, halkı ve vatani için yapamayacakları şey yok (Polat Alemdar kendisinden ‘Ali’den ve ailesinden vazgeçerek kimliğini, yaşamını bile değiştirir) biçiminde sunulurken, mafya babaları yani konsey kendilerinden başka kimseyi düşünmeyen, kaynakları kendi çıkarları doğrultusunda kullanan, çıkarlarını gayri meşru yollarla (uyuşturucu, silah kaçakçılığı vb) pekiştiren, vatanını sevmeyen kişiler olarak sunulur. Kurtlar Vadisi dizisinde milliyetçi düşünce ahlaki değerler üzerinden de açığa çıkar.

“Bu ülke bin yıllık devlet sizin gibi düşünce kısırı adamları o koltukta oturtuyor. Sizin vatan, millet, bayrak, bağımsızlık, onur gibi tüm ahlaki değerleri yıllar önce toprağa gömdüğünüz anlaşılıyor...” Türkler ile diğer uluslar arasında yürütülen mücadelede kadınlar ahlaki değerlerin karşılaştırılmasını sağlayan araçsal bir rol oynarlar; buna en iyi örnek de Tombalacı Mehmet’in karısı, ülkesinin ekonomik, siyasi dış politikası doğrultusunda Türkiye’de insanları öldürten, yasal olmayan yollarla para kazanan İsraili Ester’dir.

Dizide Türk ulusu ideal erkeğin tüm nitelikleriyle taçlanmış bir ulus olarak kurgulanır. Tıpkı temsilcisi olan erkek kahraman gibi Türk ulusu da yenilmez ve mutlaktır;

“Yüz sene önceydi. Yüz sene önce olduğu gibi biz de ülke olarak aynı kaderi yaşıyoruz. Kaybedilen toprakları almak için yenilmez denen Alman orduları ile birlikte savaşa giren Enver Paşa sonuçta koca imparatorluğun bitmesine neden oldu. Ülkesi, milleti için canını vermekten çekinmeyen milyonlarca Mehmetçikler bile bu çöküşü durduramadılar ama biz yapacağız... Bizim tarihimiz yüz yıllık değil bin yıllık korkak, pısrık politikayla bizim işimiz olamaz. Gerekirse Musul’a, Kerkük’e gireriz de Bağdat’a girip otururuz da, ölürüz öldürürüz de. Bu vatanın, milletin çıkarı için canımızı seve seve veririz de. Dünyada gerilla savaşını kazanmış düzenli ordu bizimki, ne kazanacağız sorusuna gelince hiçbir şey Mehmetçiğin bir damla kanından değerli olamaz. Bin kere ölürüm, bin kere öldürürüm de...”

Türk ulusunun bütün üstün meziyetlerinin taşıyıcısı (onurlu, namuslu, vatanını her şeyin üstünde tutan, ahlaklı, büyüğünü sayan, cesur, mert, vefalı) olarak Polat Alemdar, yok etmek istediği mafya babalarından hep daha “iyi, adaletli” bir “baba ve kabadayı”dır. Polat Alemdar’ın karakterinde vücut bulan Türk ulusunun “eşsiz özellikleri” ; mafyayı çökertmek için giriştiği mücadele sırasında tekrar tekrar sergilenir ve yüceltilir.

Sayıları artan polis-mafya dizilerinde İslami motiflerle güçlendirilmiş erkek-Türk kimliğinin temsilcisi olan erkek kahramanlar, milliyetçi düşüncenin, dönemin getirdiği kimi etkilerle de şekillenen temsilcileri olarak ekranda yer alır. Erkeklikle bitişen bir kahramanlığın asıl kaynağı olarak Türklüğü ve Müslümanlığı vurgularlar. Özellikle 80’lerdeki baskın olan kahraman modeli, ihtilal sonrasında resmiyet kazanmış Türk-İslam sentezinin “ideal insan” modeline oldukça yakındır. Dizilerde genellikle İslami değerlere bağlı geleneksel, yoksul aileler içinden çıkan iyi ve kötü karakterler, çoğunlukla mafya olan ailenin erkeklerinden biri ve resmi güçlerin temsilcisi olan kardeşler, yakın arkadaşlar vb arasında gelişen ve sonucunda “milli” değerlerin galip çıktığı mücadeleler konu edilir. Dizide dinsel ritüel ve dinsel motif içeren, sık sık mafya ya da kanun dışı güçlere bulaşmış kahramanın Müslüman kimliği, resmi güçlerin temsilcisi olan kahramanın da Müslüman – Türk kimliği etrafında bulunan kimi karakterler simgeler, diyaloglar ve olaylar

aracılığıyla vurgulanır. Toplumsal olarak arzu edilir davranışlar dine göndermeler yaparak belirlenir: kumar oynamak ve oynatmak dizi açısından “günah”, doğru sözlülük (mertlik), yardımseverlik “sevap”tır. Dizide; geleneksel değerlerden ayrılmadan, dini ve milli kimliği yitirmeden, devlete bağlı kalarak vatana millete “nasıl hayırlı birey olunabileceğine” dair yollar gösterilir ve bu değerlere sahip karakterler; Polat Alemdar, Seyfo Dayı, Nazife Anne, Deli Hikmet’te olduğu gibi iyi-kötü, doğru-yanlış ayrımını yapabilen, adil, sabırlı, devletini, milletini seven bu kavramların simgesel değerlerine saygı duyan gibi özelliklerle bireyler erdemli olarak yüceltilir. Geleneklere verilen değerler ile dizide geleneklerle belirlenen toplum anlayışından söz etmek mümkündür.

Ali’nin yani Polat Alemdar’ın babası müezzin Ömer Efendi tarafından Müslümanlığa dair öğütlerin, hatırlatmalarında:

“Allah kimseye taşıyamacağından fazla yük vermez. Yaradan buyurur ki, sabırla, duayla Allah’tan yardım isteyiniz. Kuşkusuz bu davranış yalnız gönülden boyun eğenlere ağır gelmez. Sabredeceksin, dua edeceksin, gönülden boyun eğeceksin. Sabredersen bilirsin ki yaradan daima seninledir...”

“Yaradanın verdiği özgür, hür iradeyi esir etmeye çalışanların sopalarından korkmamak lazım, sevgilerine de aldanmamak lazım...” müslümanlığın ideal tipi sunulur. Bu sunum aynı zamanda Türklükle de bağdaştırılır:

“Peygamber efendimiz derdi ki, insanlara hizmet eden insanların efendisidir. Kurşun sıkmakla vazifeli Türk Mehmetçiği de, bizi hasretlere gark eden alim de yaşarken de, ölürken de ülkelerine hizmet etmişlerdir” örneğinde olduğu gibi. Bu söylemdeki en önemli vurgunun Müslümanlık ve Türklük düşüncesinin iç içe geçmesi olduğu söylenebilir. Müslümanlık ve Türklük ayrılmaz bir ikili olarak görülmekte ve en az Türklük kadar tanımlayıcı bir aidiyet biçimi olur. İslami söylemler, milliyetçi öğeler kadar dinsel öğeleri de kullanarak Türk kimliğini oluşturmaktadır. Özellikle Müslümanlığın Türk

kimliği ile bütünleştirici bir form olarak kavrandığı metinler, din ve Türklüğü aynı formun iki kolu olarak görür. Müslümanlığı saf ve gerçek haliyle yaşama düşüncesi ve dinsel konulara gösterilen hassasiyet söylemlerin merkez hatlarını oluşturur. Şehit kelimesi temelde dini içerikte bir kelime olmasına karşın, söylemde anlamı genişleterek Türklüğü korumak için ödenen bedelin bir simgesine dönüştürülür ve dünyevileştirilir. Temel olan, Türklüğün ve Müslüman Türklerin temsilcisi, simgesi olan Polat Alemdar'ın üstün meziyetleri ile vatanını sevmeyen yabancı toplulukların değerlerinin taşıyıcısı olan öteki erkeklerin (Konsey, Kürtler, Ruslar, Amerikalılar vb) olumsuz özellikleri karşılaştırılarak (kendi çıkarları uğruna vatanını satan bunun için milletine yalan söyleyebilen, halkını öldürebilen) dizide egemen değerlerle Türk olma yüceltilir.

Türklerin üstün, kahraman, eşsiz bir ulus oluşları dizi aracılığıyla sunulurken egemen değerlerde onaylatılır. Bu dizideki temalar genellikle; Türkler cesur ulustur, Türkler yardımseverdir, Türkler çok güçlüdür ve yıkılmazlar, Türkler vefalıdır, Türkler en güvenilir ulustur, Türkler en dirençli ulustur, Türkler en yüksek ahlaki değerlere sahiptir, Türkler Müslüman'dır gibi Türklük tanımlarına ve Türklük sıfatlarına ilişkindir.

Dizide Orta Asya'dan Kuzey Avrupa'ya uzanan çok geniş bir coğrafyanın Türklere "ait" olduğuna yönelik bir düşünce alttan alta sezdirilir. Türkler bu geniş toprakların hiçbir yerine "yabancı" değildir;

"Türkiye'nin bir politikası vardır ve onu harfiyen uygulamaktadır. Sessiz kalmak taraf olmamak politikası yok anlamına gelmez. Amerika daha elli yıldır orta doğuda, biz ise bin yıldır. Bugün küçümsenen Rus, İran, Araplar buranın ev sahibidir..."

"Amerika bilir ki Mezapotamya'da bir şeyler yapabilmenin onayı Mehmetçiğin namlusundan geçer..."

"- Koca dünyayı bir hücreye sığdırmışsın..."

- Çok görme yıllarca avucumuza sığdırdık..."

“Ülkelerin dostları yoktur, çıkarları vardır. Ortadoğu’ya girmek kolaydır ama burayı yönetmek zordur. İşte bu yüzden işgallerin hepsi bizim de meselemizdir...”

Milliyetçi söylemde, her hangi bir toprak parçasının asıl “hak edenlere” ait olduğu görüşü önemli bir yere sahiptir. Türk vatandaşlarının “mübarek” topraklar üzerinde aynı haklara sahip olduğu vurgulanarak vatan toprakları kutsallaştırılır, Türk vatandaşının niteliği de, vatanperverlik ve asil karaktere sahip olmak çerçevesinde vurgulanır. Anadolu’da yaşayanların tamamının Türk olduğunu belirtirken, temel kanıt olarak da kan, dava ve tarihin ortak olduğunu vurgulanır.

“Benim bir davam var buradaki herkesi bu davaya ortak sayarım, dediklerimi yapmayanı da davama, davamıza ihanet etmiş sayarım. Benim davam bu topraklar üzerinde yaşayan bir tek mazlumun bir damla kanına karşılık bin zalim kanı akıtmak. Bu davayı güdebilmenin tek yolu zalim olmamak, mazlum da olmamak, mazlum hakkını zalimden almak, hepsini alamasak da bu uğurda ölürüz... Benim davamda; bayrak, kuran, silah, millet, tarih ortağımdır...”

Sözü edilen ortak temalar bağlamında birlik hainle gelen Türk milleti, herhangi bir olumsuzluk karşısında Türk devleti tarafından korunur. Başka bir ifade ile Türk devleti Türk milletin birliğini sağlama güvencesi konumundadır;

“Ülkenin içinde bulunduğu durum dikkate alındığında yapacağınız bir hizmetle bir nesli kurtarma şerefine nail olacaksınız. Ya namuslu vatandaşların özgür ve kendini güven içinde hissettiği bir devlet ya da namussuzların ele geçirdiği bir devlet...”

Polat’ın kimliği ve karşı karşıya kaldığı yabancı düşmanlar aracılığıyla, Türk tarihinden hatırlatmalarla ve “Türk”ün nitelikleri milliyetçilik olarak yeniden üretilir ve pekiştirilir. Sıklıkla rastlanan görsel öğelerden özellikle, hilal, harita ve bayrak gibi simgelerin kullanımı dizide doğrudan milliyetçi ideolojiyle bağlantılandırmaya olanak tanımaktadır. İntikam, yiğitlik, millet

severlik, üstün millet, Türklük, kahramanlık, delikanlılık gibi kavramlar çevresinde gelişen dizide milliyetçiliğin simgeleri görsel öğelerde de kullanılır; konuşmaların ve olayların geçtiği mekanlarda harita, Türk bayrağının bulunması çizelgede de görüldüğü üzere sürekli kullanılır.

Tablo 3: Milliyetçiliğin kategorileri [Kullanım Sıklığı (görsel + sözel)]

	GÖRSEL	SÖZEL
VATAN	-	128
MİLLET	14	128
BAYRAK	216	14
TOPRAK	-	110
KAN	-	13
Feda olmak, hizmet etmek, Canını vermek, uğurda ölmek, görev	-	144
ÜLKE	12	152
Onur, Gurur	-	123
DEVLET	114	246
DÜŞMAN	-	16
ÖZGÜRLÜK	-	112
NAMUS	-	16
ASKER: Mehmetçik, Ordu	117	138
HARİTA	299	14
DİN	135	164
BİRLİK	-	111
KİMLİK	-	113
TÜRKİYE	11	163
TÜRK	-	127
ONLAR: Dazlaklar, Kürtler, Yahudiler, Amerikanlar, Ruslar, Ecnebler	12	491
DAVA	-	18
HİLAL	117	-
TARİH	-	119
KAHRAMAN	-	17
BİZ	-	133

(Toplam bölüm sayısı : 55)

Tabloda da görüldüğü gibi Türk olmayan “dazlaklar, ecnebler” gibi olumsuz çağrışımları olan sözcüklerle adlandırılır. İyi ve kötü, arasında dinsel veya ulusal kimlik bazında oluşturulan karşıtlıklar yoluyla, taraflar arası

mücadele kolayca milliyetler ve dinler arası çatışmaya dönüştürülür. Örneğin, Testere Necmi'nin Rus mafyası içinde girmesi, İsrailli Ester'in Polat'ı kaçırmaması gibi olaylarla sunulur. Din ve milliyetler arası oluşturulan karşıtlık sonucu "ecnebi'nin," Rus'un,"Yahudi'nin bütün yaptığı olumsuzluklara rağmen galip gelen; "iyi", yani Türk ve Müslüman olandır. Ulusal ve dinsel kimlik bu karşıtlıklar yoluyla kurulurken beklenen davranış biçimleri ve değerler de vurgulanmış olur. Temel karakterlerin (Çakır ve Polat), tanımlanmasında ön plana çıkan diğer bir çatışma noktası da "akıl" ve "fiziksel güç" arasındadır. "Akıl" iyiye atfedilir ancak bu tanımlama seyirciyi de her seferinde merak uyandırmak için en son tanımlanır, olayların seyri esnasında "kötü"lerin entrikalarını planlarken kullandıkları akıl ön plana çıkarılır, sonunda ise kazanan daha üstün olan "iyi'nin aklıdır. "Akıl" kavramının ne şekilde tanımlandığı önemlidir. Akıl zihin gücü kadar, karşısındakileri şaşırtmak, onun sakatlandığına, korktuğuna, yaralandığına inanmasını sağlamak kahramanın zihinsel üstünlüğünün bir göstergesi olarak kabul görür. Milli semboller kutsal, dolayısıyla dokunulmazdır. Bireylerin söz konusu sembollerle ilişkisi sıkı kurallarla düzenlenir (Özkırımlı, 2003: 706). Milliyetçilik her şeyden önce hegemonik söylem, kurumlarla desteklenen bir zihniyet, siyasi ve toplumsal gerçekliği algılama, yorumlama, anlamlandırma biçimidir. Milliyetçiliğin bir tür toplumsal kurgu olması, ona inanlar için son derece "gerçek", bir o kadar da "güçlü" bir inanç kaynağıdır. Milliyetçilik toplumu oluşturan bireylerin gündelik hayatlarına, özel ilişkilerine sızan bir söylemdir. Dolayısıyla çoğu zaman "vatani korumak", bir yaşam biçimini, aile fertlerini, dostları, özetle sahip olunan her şeyi korumak anlamına gelir. Milli bağlılıkların gücü de buradan kaynaklanır. Milliyetçilik modern çağın siyasi, ekonomik ve toplumsal koşullarının bir ürünü olmakla birlikte, zaman içerisinde kendine ait bağımsız bir gerçeklik kazanmış olduğu gerçeğidir (Özkırımlı, 2003: 707).

Hilal, Türklüğün İslam'la bütünleşmesini simgeler. Hilal Müslüman Türkleri simgeleyen bir figür olarak bilinir. Eski Mezopotamya uygarlıklarında, Sümer, Akad ve Yunan uygarlıklarında ve Hristiyanlık ikonografyasında

rastlanan bir simge olan hilal, asıl olarak Bizans şehirlerinin simgesidir. İstanbul alındıktan sonra bu simge İslamiyetin bir işareti olarak kullanılır. 20.yy'ın ortalarına doğru bir çok Müslüman ülke tarafından benimsenen ve bu ülke bayraklarında yer alan hilalin islami bir simge olarak kullanılışı yakın zamanlarda gerçekleşir. Dizide hilal dinsel coşku yaratan bir simge olmanın dışında Orta Asya ülke bayrakları ile birlikte de verilir. Dizide, İslam Türk'tür. İslami vurgunun Ömer baba aracılığıyla yapıldığı dizide hissettirilen İslami değerlerle daha da güçlenmiş olan Türk ulusu olur. Bu nedenle bu dizide hilal de İslamı değil "Müslüman Türkleri" simgeleyen bir figür olarak yer alır.

Çizilmiş haritalar ülkelerin siyasi coğrafyalarını "kuşbakışı" betimler. En yüksek tepeye bile tepeden bakan bu haritaların milliyetçilik duygusunun gelişmesi konusunda önemli bir rol oynar. Benedict Anderson, günümüzde bu haritaların giderek imparatorluk renkleriyle boyanmak suretiyle coğrafi detaylarından ve kimi kereler, betimlenen topraklara komşu topraklardan kurtularak birer logoya dönüştüğünden söz eder. Artık ülkelerin siyasi haritaları, tanımsız bir boşluk ortasında (kimi zaman bir bayrak üzerinde) belli bir renge boyanmış olarak ait oldukları ülkenin logosu halini alır. Bu imgelemin en yakından bilinen versiyonu, televizyonların hava durumu bültenlerinde beliriveren ülke haritalarıdır (Nalçaoğlu, 2003: 298). Haritalar da bütünleştirici bir sınıflandırma temelinde iş görür (Anderson, 1995: 92). Harita temsil ettiği gerçekliğin modeli değil, o gerçeklik için bir modeldir. Dünya yüzeyine dair yansıtmaları somutlaştırmının gerçek bir aracı haline gelmiştir. Harita artık yeni idari mekanizmalar için ve onların iddialarını destekleyen askeri birlikler için gereklidir. Haritasını çıkarmak idari ve askeri operasyonların hem içinde çalıştıkları hem de hizmet ettikleri bir söylemdir (Anderson, 1995: 193). Dizide Türklerin yaşadığı, yaşamış olduğu coğrafyayı gösteren "harita" görüntüsü sıklıkla devlet görevlilerinin geçtiği karelerde (Arslan Bey'in odası, Mit görevlilerinin odası) verilir. Kimi zaman oldukça stilize edilmiş olan bu haritalar, bir çok tarih dersi kitabında ratlanabilen haritalarda benzerlik taşır. Haritaya bakılarak yapılan konuşmalarda "bu yerler bizimdi, bizim", "mezapotamyanın anahtarı bizdeydi ve şimdi de biz de

olacak, bunun için gerekirse bir değil bin Mehmetçiğin kanını akıtırız” gibi cümleler ile büyük bir coğrafyaya hakim olma isteği sezdirilir.

Tarih ile kurulan bağın, ele alınışında, “Türk tarihi”nin yüceltilmesi ile ideolojik kullanım söz konusudur. Dizinin söyleminde tarih, milliyetçi ideolojinin ve milliyetçilik esasına dayandırılan kimliğin önemli uğrak noktasıdır ve kimliğin yapıtaşısıdır. Milliyetçi akımlar tarihe amaçlı bir yön verme eğilimindedir, bu eğilim tarihin en eski ulusu olma ve en fazla medeniyet kurma, kahraman olma, iyi ve güzeli aynı bünyede toplama, demokratik, hoşgörülü olma vasıflarını kapsayan düşünce geliştirmeye sonuçlanır. Dizide Türklerin tarihi sahiplenme düşüncesi ile, tarihi kendi kahramanlıklarını ifade etme ve milliyetçi kimlik üretimine hizmet eder.

Dizide biz, siz, onlar şeklinde kurulan söz dizimlerine rastlanır. Biz, onlar şeklinde ayrımlaştırıcı öznelerin kullanımında milliyetçi unsurlar etkilidir. Irksal ve ulusal kimlik bakımından ayrımları formüle eden biz ve onlar kavramlarını kullanarak gündelik hayatta da biz ve onlar ayırımını yeniden üretmeye katkıda bulunur. Biz sözcüğünün kullanılmasıyla, Biz'im hakkımızda olumlu bilgiler ön plana çıkarılıp (Türkiye=biz gerektiği zaman gerektiği yerde oluruz, Amerika bizden habersiz Ortadoğu'da çoban bile gezdiremez ..., biz Türkler onurumuz namusumuz için yaşarız...bu devlet bu millet bizde oldukça bu ülke batmaz...) olumsuz olanlar göz ardı edilirken, biz olarak tanımlananların dışında yani onlar hakkında olumsuz bilgiler (Amerikan büyükelçisi, Türklerin Irak'ta ihale alma yolu Kürtlerle iyi geçinmeden geçer, Dazlaklar niye bakıyorsunuz diye beni ve arkadaşımı dövdüler, Hollandalılar uyuşturucu haplara olumlu bakıyorlar..., Çeçen'den malını, Azeri'den parayı saklamalısın..., Amerika Ortadoğu'nun topraklarından bir şey çıktıkça burayı bırakmayacak, kan durmayacak barut kokusu yayılacak bunun bastırılması için de uyuşturucu satmaya devam edecek...) ön plana çıkarılır ve onlar hakkındaki olumlu yanlardan hiç söz edilmez.

“Tombalacı Mehmet ile karısı Ester’in konuşmalarından;

T.M: siz kaç a kaç a nereye vardınız ki? Kaçarak kazanmaktansa biz kalarak kaybetmeyi göze alıyoruz...

E: Siz Türkler doğru zamanda çekilmenin ne demek olduğunu öğrenemeyecek misiniz?..."

Biz olarak ifade edilen ortak grubun dışında olanlar hakkında olumsuz zihinsel modellerin yaratılmasında etkili olabilir;

Biz duygusuna eşlik eden bayrak ve vatan sözcükleri de Türklüğün işaretine dönüşen bir metafor konumundadır. Güçlü bir vatan ve yurt söylemi önemli yer edindiği konuşmalar milliyetçiliğin ana damarlarından biri konumundadır;

"Vatan, millet, bayrak, bağımsızlık uğruna her gün ölürüm öldürürüm..."

"Ülkenle ilgili bilgileri satamazsın diyelim ki sattın adını bilgi koyup vatani satamazsın..."

"Masadakiler dik durmuyor diye götürüp kabre gömme artık bu vatanın bir ferdinin bile birilerine bileklerini uzatıp pragalanmaya tahammülü yok..."

Vatana toprağa yönelik oluşturulan sadakat, onu sahiplenme ve onun tarafından sahiplenilme düşüncelerine eşlik eder. Millet en başta, belirli bir toprak parçası ve vatanla düşünülebilir. Vatan üzerinde ulusun yaşamakta olduğu toprak parçasıdır; diğer yandan üzerinde ulus haline gelmiş bir insan topluluğunun yaşamakta olduğu toprak parçası da artık vatan olur (Nalçaoğlu, 2003: 304).

Söylemlerde Türk kimliğini tasvir eden temalardan biri de bayrak düşüncesidir. Bayrakla kurulan ilişkiyle vatan, Türklük, birlik sağlanır. Diğer söylemlerde olduğu gibi burada da bayrağa verilen değer ve onu sahiplenme biçimi Türk kimliği için gerekli ölçütler arasına sokulur. Bayrak söylemi altında kurulan birlik, milliyetçiliğin yeniden üretilmesinde önemli yollardan biri olan simgeleştirmeyi temsil eder. Dizide milliyetçilik, bayrak metaforu sayesinde daha da güçlendirilir. Bayraklar aidiyet göstergesi olarak kodlanır ve vatandaşlığın milliyetle bağını oluşturan bir konumdur. Vatan, bayrak,

devlet gibi kavramlar tıpkı dinsel simgeler gibi algılanır, bu simgeler söylemlerde kutsallıktan pay alır. Bayrak kavramının kutsallaştırılmasının ardında, bu kavrama olan inanca dayalı bir zihniyet formu ekleme düşüncesi yatmakta ve aynı şekilde ulus devletin de tıpkı Tanrı devleti gibi kutsallaştırılarak, mitleştirilerek ve dinselendirilerek anlamının içini boşaltılır.

Dizideki milliyetçiliğin yeniden üretilmesine yardımcı olan teknik özelliklerde çekim açıları ön plana çıkar. Açı-karşı açı ile verilen çoğunlukla Arslan Bey- Polat Alemdar ile Doğu Bey-Arslan Bey arasındaki diyaloglarda Türkiye, Kafkaslar, Ortadoğu haritaları ekran çerçevesine oyuncuların arkasında fon olacak biçimde yerleştirilir. Milliyetçiliğin yeniden tanımlandığı bu diyalogların süreleri diğer diyalogların sürelerine göre daha uzundur (3, 4 dakika vb.). Aydınlatma da yardımcı olan unsurlardan biridir. Devlet görevlilerinin ofislerindeki bayrak, harita gibi simgelere sert ve tek noktadan ışıkla aydınlatılır. Doğu Bey'in bürosundaki aydınlatma ile hilal simgesinin gölgesi duvara kendisinden daha da büyük yansıtılır. Çoğunlukla mekan tanıtımı için genel çekimler kullanılır. Bayrakların ve haritaların hemen ardından görüntü açılır ve genel çekimle mekan tanıtılır. Arslan Bey-Polat Alemdar, Arslan Bey- Doğu Bey'in konuşmalarında, savcının odasında, hapishane müdürünün odasında yapılan konuşmalarda kamera yakın çekimlerle bayraklara, haritalara çevrilir. Aydınlatma ile birlikte renkler de önem taşır. Karanlık odalarda tek aydınlatılanlar bayrak, harita, hilaldir. Dizide aydınlatma, çekim ölçekleri, renkler, açılar, kamera hareketleri milliyetçiliğin sunumuna ve yeniden üretilmesine hizmet eden araçlar olarak karşımıza çıkar.

SONUÇ

İnsanların kültürel çevreleri, sanayi devrimi ile birlikte değişen toplumsal koşullarda köylerden kentlere göçlerle değişmiş ve kentleşen, kitleselleşen insanlara eski dönemlerdeki yüz yüze ilişkileri ile şekillenen ve iletilen kültürü yetmez. Bunun sonucunda da feodal dönem öncesinde var olan ve eğlence kültürü olarak adlandırılan popüler kültür, kolay ve ucuz elde edilmesi, çok sayıda üretilmesi ve tüketilmesi ve kitle iletişim araçlarıyla yaygınlık kazanmaları ile birlikte kitle kültürü içinde erir ve çoğunlukla birbirinin yerine kullanılır. Popüler kültür meta olarak satılıp alınabilen bir değer olarak değişmesinden sonra, dış gerçekleri değiştirmek için gerekli olan toplumsal, ekonomik ve siyasal olanaklardan yoksun toplumsal kesimlere varolan toplumsal sistemi haklılaştıran egemen değerleri yayma amacıyla kullanılmaya başlar. Bu değerler çoğunlukla simgelerle taşınır. Kültürel etkinlik alanları bu taşıma işinde elverişli ortamlardır. Popüler kültür ürünleri toplumdaki egemen değerlerin ve ideolojilerin yeniden üretimlerini ve dağıtımlarını yaparlar.

Kitle iletişim araçları da egemen değerlerin yeniden üretilmesinde önemli rol üstlenirler. Kitle iletişim araçları içinde egemen değerleri en hızlı, yaygın ve gerçekliğe yakın olarak televizyon kendine özgü anlatım biçimiyle sunar. Televizyonun toplumdaki rolü incelendiği zaman, içinde bulunduğu toplumsal, ekonomik ve siyasi durumdan soyutlanamadığı görülür. Geniş ve farklı özellikteki izleyici kitlesine ulaşmak zorunda olan televizyon, içinde bulunduğu toplumun bir ürünüdür ve varolan toplumsal yapıyı da yeniden üretir.

Televizyon, ileti sistemlerini ve simgelerini üretirken bunu kendine özgü anlatım biçimlerini sergileyebildiği değişik program türlerinden yararlanarak yapar. Bu program türlerinden biri de dizilerdir. Dizilerde değerler, ritüeller, roller, stereotipler, insanları içinde bulundukları çevre ve kendi hakkında da içerikler sunarak insanların dünyayı şekillendirmelerine

aracı olurlar. Dizilerin kendilerine özgü anlatı yapıları ile gerçekliği çeşitli biçimlere büründürür ve çalışma yaşamı ile boş zaman arasındaki sıkı bağı maskeleyecek yanılsama yaratırlar. Bu anlatılarda sunulanların nasıl algılandığı kadar gerçekliğin ve egemen değerlerin ne olduğu ve nasıl sunulduğu da önem taşır.

Türkiye’de 1990’lardan sonra özel kanalların yayın hayatına girmesi ile birlikte dizi türlerinde ve sayılarında da artış olur. Bu dönemden sonra yabancı dizilerin sayısında düşüş olurken yerli diziler artar. Bu diziler toplumda yaşanan olaylardan etkilenmiş ve hatta onları konu ederler. Susurluk kazasından sonra içeriğinde mafya/ organize suçun sıklıkla işlendiği diziler yapılır, bunların en çok ilgi gören ve eleştirileni ise Kurtlar Vadisi dizisi olur. Çalışmada dizinin popüler kültürün kullandığı milliyetçilik ve şiddetin ne sıklıkla, nasıl sunulduğu içerik analiziyle incelenmiştir.

Buna göre, çalışmada mafyayı yok etmeye çalışan devlet görevlileri ile mafya üyelerinin kendi içindeki tüm eylemlerinde şiddetin meşrulaştırıldığı bulunmuştur. Dizinin anlatısında çoğunlukla amaca ulaşmak için şiddet açık olarak sunulur. Anlatı yapısındaki temel iyi-kötü karşıtlığı suç işleyenler, şiddet kullananlar ile suç işlemeyen ve şiddet kullanmayanlar arasında değil, şiddeti kullananlar arasında, tahakküm altına girmeyen, çıkarlarını, gücünü, parasını, değerlerini koruyabilen ile koruyamayanlar arasındaki çatışma haline getirilir. Bu çatışma adalet sağlanması amacıyla sunularak adaletsizliğin ancak şiddetin kullanılması ile sağlanacağı verilir Ancak kötü düzene sızıp gidişatı kendine çevirdiğinde, varlığını sürdürmesi üstelik egemen konumda olmasını engellemek için şiddetin kullanımı doğallaştırılır. Kötünün varlığının engellenemez bir durum olarak, insanlığın kaçınılmaz bir sonu şeklinde sunularak düzenin gidişinin başka sebebi olmadığı pekiştirilir. Öldürme, yaralama, dayak atma gibi açık şiddetin kullanılmadığı durumlarda örtük şiddet; ima, aşağılama vb, baskı aracı kullanılmış olur. Ölüm, yaralama gibi şiddet öğeleri erkeklerin birbirine güç gösterinde kullandıkları araçlarıdır ve bu araçları ne kadar yoğun kullanırlarsa o kadar güce ulaşabileceklerdir. Kadınların kendi aralarındaki ilişkilerinde ve erkeklerin onlarla kurduğu

ilişkilerde görülen örtük şiddet de aslında güç sembolü olarak kullanıldığı gibi güce sahip olmak ve bunu elinde tutabilmek için her türlü şiddeti uygulamak olağanken bu kimi zaman zalimden, kötüden kurtarmak için de kullanılır. Kurtlar Vadisinde egemenliğin oluşturulmasında şiddetin kullanımı ataerkil ilişkilerde de görülür. Grup içinde önder durumdaki kişiye bağlılık; sevgi, saygı, korku duyguları ile oluşturulur. Bu ilişki sağlanmadığında cezası mutlaka verilir. Korku, ebediyen ateşler içinde yanmaya mahkûm olmaya kadar giden ceza, ne olacağını bilmemeyle gelen çatışma ve şiddet dizide güç ilişkilerinin ve eşitsizliğin yeniden-üretimi sağlanarak bunların sadece meşrulaştırılmasıyla kalmaz, yaratılan korkuyla da desteklenir.

Klasik dizi anlatı özelliği gösteren Kurtlar Vadisinde kimlik miti olarak milliyetçiliği kullanılır. Bu mit toprak bütünlüğüne ve soya göndermede bulunur. Toprak bütünlüğü sıradan bir toprak parçası değildir. “Tarihi” bir toprak, “yurt”, halkın “beşiği” olan uğruna kahramanlarını can verdiği kutsal topraklardır. Milli kimliğin ilk bileşeni toprak ise ikincisi vatan düşüncesi olarak kurulur. Milliyetçilikle hem mülkiyet ve hem de yeniden inşa sembolleştirilmiş kavramlar aracılığıyla sunulur. Bu sembollerle milliyetçilik yeniden üretilir.

İyi-kötü ayrımı milliyetçilik ögesi kullanılarak Türk-yabancı ve hatta Müslüman-Müslüman olmayan karşıtlığıyla desteklenir. Dizinin kişileri ve bunlar aracılığıyla ön plana çıkarılan değer ve davranış biçimleri sosyal ilişkiler ağı çerçevesinde geleneksel yapının sürdürülmesi yönünde işlev görür. Bu metinlerin söylemi içinde ortaya çıkan temel karakterler “kahraman” ve “rakip” ikilisi arasında oluşturulan karşıtlıkla tanımlanan stereotiplerdir. Kahramanlar, iyiye, akıllıya, güçlüye, Türk’e, Müslüman olana atfedilen değerlerin, davranış biçimlerinin bir arada toplandığı ve sürekli olarak yinelendiği kişilerdir. Dizide Türk ulusu ideal erkeğin tüm nitelikleriyle taçlanmış bir ulus olarak kurgulanır. Tıpkı temsilcisi olan erkek kahraman gibi Türk ulusu da yenilmez ve mutlak, erkeklikle bitişen bir kahramanlığın asıl kaynağı olarak Türklüğü ve Müslümanlığı vurgularlar. Geleneksel değerlerden ayrılmadan, dini ve milli kimliği yitirmeden, devlete bağlı kalarak vatana millete nasıl hayırlı birey olunabileceğine dair yollar gösterilir ve bu

değerlere sahip karakterler; iyi-kötü, doğru-yanlış ayrımını yapabilen, adil, sabırlı, devletini, milletini seven bu kavramların simgesel değerlerine saygı duyan gibi özelliklerle erdemli olarak yüceltilir.

Dizide popüler kültürün bu öğelerinin dışında kahramanlık miti de kullanılmıştır. Kahramanlık kavramı ile halka, nelerin kendi hedefleri olması gerektiğini dayatarak asla toplumsal bir ihtiyaç olarak tanımlanamayacak olan sahte hedefler ekseninde, yeni bir anonim kahraman tipi yaratılır. Anlatı da bireyler kendine özgü hedeflere, hayallere ve özlemlere sahip olmaktan "kurtarılmak" istenir; bunun doğal sonucu, artık nelerden ve nasıl kurtulması gerektiğine bu kahraman karar verir hale getirilir. Bu kurtuluş ancak vatanını seven, büyüklerini sayan, kadın ve çocukları kollayan, onuru için çarpışan kahraman tarafından sağlanır. Kahraman, delikanlılık miti ile desteklenir. Delikanlı olan vatani, bayrağı uğruna ölümü göze alır kimi zaman da ölmek yerine öldürmeyi göze alır. Feda edilmesi gereken masumlar her zaman olacaktır bu düzenin kuralıdır. Düzenin devamı için Türk, Müslüman, erkek, delikanlı, biz'den olmayanlar çıkarılmalıdır.

Dizinin anlatı yapısı ataerkil düzenin özelliklerini kadın kahramanlar üzerinde yoğun biçimde gösterilir. Kadın eğitilmiş, meslek sahibi olarak sunulduğu gibi evinin kadını, çocuğunun annesi, birilerinin karısı ya da kızı, kardeşi olarak da gösterilir. Kadın edilgin ve erkeğe bağımlıdır. Erkekten habersiz bir şey yapamaz, onsuz hiçbir işini halledemez ya da doğru kararları alamaz. Çoğunlukla erkeği bekler, beklemediği ya da gizli işler yaptığında mutlaka cezalandırılması ile kadın ile erkek kahraman arasında eşitsizlik de somutlaştırılır. Dizi ele aldığı tüm öğelerle egemen değerleri yeniden üretip, kurulu düzenin dışına çıkmamakta ona alternatif öneriler de getirmez.

Bu nokta da popüler kültür ürünü olarak Kurtlar Vadisi dizisi var olan düzene tehdit oluşturmada, düzenin güçlenmesine hizmet edecek nitelikte öneriler sunar. Oysa kitle iletişim aracı olan televizyon tarafından üretilen popüler kültür ürünlerinin yaratıcıları ele aldıkları konularda dikkatli değerlendirme yapmalı, sorunların gerçek boyutlarını ortaya koymalı ve bunlara alternatif çözüm önerileri sunan alternatif anlatı yapıları

geliştirmelidirler. Anlatı yapılarını taraf olarak değil tüm durumları ele alarak değerlendirmelerini yapmalıdır. Toplumsal kimliğin oluşumunda önemli olan milliyetçilik kavramı gibi değerleri ele alırken biz-onlar gibi ayrımları keskin hatlarıyla sunmamalı, toplumdaki yaşanan her türlü sorunların çözümünde şiddeti araç olarak kullanmamalıdır. Adaletin oluşturulması, gücün kullanılmasında, iyi-kötü ayrımının doğru tanımlanmasında eşit anlatı öğeleri kullanılmalıdır.

KAYNAKÇA

- AHISKA,
Meltem
1989 "Kültürün Değeri", **Defter**, 8: 3-15.
- AKBAŞ, Tutkun
2004 "Gerçek Kurtlar Vadisi", **Tempo Dergisi**, L.887: 22-27.
- AKŞİN, Sina
2006 "Milliyetçilik Nedir?", Çetin YETKİN (Haz.),
Milliyetçilik: Neden Şimdi?.Antalya: Yeniden Anadolu
ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları. 9-14.
- ALTINAY, Ayşe
Gül ve T.
BORA
2003 "Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik", Murat BELGE (Yay.
Yön.), **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4:
Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları. 140-154.
- ANDERSON,
Benedict
1995
(1991) **Hayali Cemaatler**. Çev. İskender SAVAŞIR, İstanbul:
Metis Yayınları.
- ARENDT,
Hannah
1997 **Şiddet Üzerine**. Çev. Bülent PEKER, İstanbul: İletişim
Yayınları.
- ARÖZ, Yetkin
2006 "Günümüzde Ulusalcılığın Anlamı", Çetin YETKİN
(Haz.), **Milliyetçilik: Neden Şimdi?**.Antalya: Yeniden
Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları. 15-18.
- ATAY, Tayfun
2004 **Yaşasın Meşruiyet Çağı/Popüler Kültürden Kitle
Kültürüne Türkiye İzlenimleri**. İstanbul: Epsilon
Yayıncılık.
- AYDIN, Suavi
1998 **Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği**. Ankara:
Öteki Yayınları.

BALİ, Rifat N.
2004

Tarz-ı Hayattan Life Style'a/Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar. İstanbul: İletişim Yayınları.

BAŞBAKANLIK
AİLE
ARAŞTIRMA
KURUMU
1998

Aile İçinde ve Toplumsal Alanda Şiddet. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

BATMAZ,
Veysel
1981

“Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar”,
İletişim, 1981/1: 163-192. (AİTİA Gaz. ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Yayını)

BATUR, Yüksel
1998

Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji. Ankara: Kitle Yayınları.

BAYDUR,
Mithat
1994

Milliyetçilik. İstanbul: Ağaç Yayınları.

BENNETT,
Tony
1999

“Popüler ve Popüler Kültür Politikası”, Nazife GÜNGÖR (Der.), **Popüler Kültür ve İktidar.** Ankara: Vadi Yayınları. 53-72.

BERGER,
Arthur Asa
1991

“Bir Terör Aygıtı Olarak Televizyon”, Y. Kaplan (Çev. ve Der.), **Enformasyon Devrimi Efsanesi.** İstanbul: Rey Yayınları. 33-57.

BİLBİLİK,
Erol
2006

“Milliyetçilik/Ulusalcılık”, Çetin YETKİN (Haz.), **Milliyetçilik: Neden Şimdi?**Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları. 19-37.

- BORA, Tanıl
1991
1995
Devlet, Ocak, Dergah. İstanbul: İletişim Yayınları.
Milliyetçiliğin Kara Baharı. İstanbul: Birikim Yayınları.
- BOVENKERK,
Frank ve Y.
YEŞİLGÖZ
2000
(1998)
Türkiye'nin Mafyası. Çev. Nurten AYKANAT, Haluk TUNA, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOZDEMİR,
Mevlüt
1982
“Terör (mü) ve Terörizm (mi)?”, **Yıllık**, 6: 525-539.
- BROWN, Bruce
1989
Marx, Freud ve Günlük Hayatın Eleştirisi. Çev. Yavuz ALOGAN, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BÜKER, Seçil
ve A. KIRAN
1999
Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Şiddet. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- CAN, Kemal
2003
“Ülkücü Hareketin İdeolojisi”, Murat BELGE (Yay. Yön.), **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik.** İstanbul: İletişim Yayınları. 663-685.
- CANKAYA,
Özden
1990
Türk Televizyonunun Program Yapısı. İstanbul: Mozaik Basım ve Yayıncılık.
- CANTEK,
Levent
2004
“Çakır Ülkücü Gençliğin Pop idolüydü”, **Milliyet**, 25 Nisan.
- CEM, İsmail
1995
Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi. İstanbul: Cem Yayınları.
- ÇAPA, Ebru
2003
“Sağ ve Sol Ortada Buluşuyor”, **Aktüel**, 602: 29-31.

- ÇEÇEN, Anıl.
2006 "Ulusalçılık-Milliyetçilik Kavramları", Çetin YETKİN (Haz.), **Milliyetçilik: Neden Şimdi?**.Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları. 54-63.
- ÇUBUKÇU, Aydın
1994 **Kültür ve İdeoloji Sorunları**. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- ÇULCU, Murat
2005 "Mafia ve Şiddet", **Cogito**, Kış-Bahar: 205-211.
- DOLLOT, Louis
1991 **Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür**. Çev. Özlem NUDRALI, İstanbul: İletişim Yayınları.
(1990)
- DÜNDAR, Can
2004 "Asıl Mafya Hortumcular", **Milliyet**, 18 Nisan.
- ECO, Umberto
1991 "Kitle İletişim Araçlarının Art(ırıl)ması", Y. Kaplan (Çev. ve Der.), **Enformasyon Devrimi Efsanesi**. İstanbul: Rey Yayınları. 92-110.
- ELLIS, John
1997 "Televizyonun Anlatısı", Çev. Ayşe İNAL, **Yıllık 97-98**: 145-158. (AÜ İLEF Yayını).
- ERDOĞAN, İrfan
1999 "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele", Nazife GÜNGÖR (Der.), **Popüler Kültür ve İktidar**. Ankara: Vadi Yayınları. 18-52.
2003 **Pozitivist Metodoloji**. Ankara: Erk Yayınları.
2004 "Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu", **Doğu Batı**, 15: 67-96.
- ERDOĞAN, İrfan ve K. ALEMDAR
2001 "Televizyon: Dünyaya Açılan Pencere?", **Yıllık 1999**: 169-197.
2005 **Popüler Kültür ve İletişim**. Ankara: Erk Yayınları.

- ESSLIN, Martin
1991 **TV-Beyaz Camın Arkası.** Çev. Murat ÇİFTKAYA, İstanbul: Pınar Yayınları.
- FISKE, John
1999 **Popüler Kültürü Anlamak.** Çev. Süleyman İRVAN, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
(1991) "Postmodernizm ve Televizyon", S. İRVAN (Der.),
1997 **Medya Kültür Siyaset.** Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 29-48.
- FROMM, Erich
1987 **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı.** Çev. Yurdanur SALMAN-Nalan İÇTEN, İstanbul: Payel Yayınları.
- GANS, Herbert J.
2005 **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür.** Çev. Emine Onaran İNCİRLİOĞLU, İstanbul: YKY.
(1974)
- GÜLTEKİN,
Mehmet Bedri
2006 "Milliyetçilik/Ulusalcılık Nasıl Tanımlanmalı?", Çetin YETKİN (Haz.), **Milliyetçilik: Neden Şimdi?** Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları. 77-96.
- GÜNGÖR, Nazife
1993 **Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik.** Ankara: Bilgi Yayınevi.
1996 **Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Çizgi Roman "Abdülcanbaz",** Ankara: Ankara Üniversitesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi).
1999 "Popüler Kültür Çıkmazı", **Popüler Kültür ve İktidar.** Ankara: Vadi Yayınları. 12-22.
2002 "Televizyonda Gerçekliğin Yeniden Üretilmesi Açısından Deli Yürek", İstanbul Üniv. İletişim Fakültesi Dergisi, II.12: 909-934.
- GÜRBİLEK,
Nurdan
2001 **Vitrinde Yaşamak/1980'lerin Kültürel İklimi.** İstanbul: Metis Yayınları.

- GÜVENÇ,
Bozkurt
2004 **Kültürün ABC'si.** İstanbul: YKY
- HARRINGTON,
C. Lee ve
Denise D.
BIELBY
2001 "Constructing the Popular: Cultural Production and Consumption", L. Harrington ve D. Bielby (Der.), **Popular Culture: Production and Consumption.** Massachussets: Blackwell Publishers. 1-15.
- HAYES, Carlton
J.
1960 **Nationalism: A Religion.** New York: The Macmillan Company.
- HIRIGOYEN,
Marie-France
2000 **Manevi Taciz: Günümüzde Sapkın Şiddet.** Çev. Heval BUCAK, İstanbul: Gözlem Yayıncılık.
- HUBERMAN,
Leo
1991 **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla.** Çev. Murat BELGE, İstanbul: İletişim Yayınları.
- İMANÇER, Dilek
2003 "Çağdaş Kimliğin Yapılanma Süreci ve Televizyon", **Doğu Batı**, 23: 233-250.
- İNAL, Ayşe
2001 "Televizyon, Tür ve Temsil", **Yıllık 1999**: 255-285.
- KAPLAN, Yusuf
1991 "Enformasyon Devrimi Efsanesi", Y. Kaplan (Der.), **Enformasyon Devrimi Efsanesi.** İstanbul: Rey Yayınları. 1-10.
1993 **Televizyon.** İstanbul: Ağaç Yayınevi.
- KARTAL; Kemal
1978 **Kentleşme ve İnsan.** Ankara: TODAİE Yayınları.
- KAYA, Raşit
2001 "Televizyon: Medyanın Amiral Gemisi ya da Globalleşmenin Taşıyıcısı", **Yıllık 1999**: 199-205.

KIŞLALI, Ahmet
Taner
1998

Siyasal Sistemler. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

KIZILDAĞ, Şahin
2001

Pop Müzikten Popüler Kültüre: Medya Çocukları. İstanbul: Şehir Yayınları.

KOZANOĞLU,
Can
2001

Yeni Şehir Notları. İstanbul: İletişim Yayınları.

LE GOFF,
Jacques
1999

Ortaçağ Batı Uygarlığı. Çev. Hanife GÜVEN, Uğur GÜVEN, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

MICHOUD, Yves
1995

Şiddet. Çev. Cem MUHTAROĞLU, İstanbul: İletişim Yayınları.

MILLS, Wright
1974

İktidar Seçkinleri. Çev. Ünsal OSKAY, Ankara: Bilgi Yayınevi.

MUTLU, Erol
1991
2005

Televizyonu Anlamak. Ankara: Gündoğan Yayınları.
Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya. Ankara: Ütopya Yayınevi.

NALÇAOĞLU,
Halil
2003

“Vatan: Toprakların Altı, Üstü ve Ötesi”, Murat BELGE (Yay. Yön.), **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik.** İstanbul: İletişim Yayınları. 293-308.

OBA, Ali Engin
1995

Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

OKTAY, Ahmet
1987
2002

Kültür ve İdeoloji. İstanbul: Gür Yayınları.
Türkiye’de Popüler Kültür. İstanbul: Everest Yayınları.

- ORAN, Baskın
1990 **Atatürk Milliyetçiliği.** Ankara: Bilgi Yayınevi.
1997 **Az gelişmiş Ülke Milliyetçiliği.** Ankara: Bilgi Yayınevi.
- OSKAY, Ünsal
1978 **Toplumsal Gelişmede Radyo ve Televizyon.** Ankara: AÜSBF Yayınları.
1981 "Benjamin'de Tarih, Kültür, Fantazya Anlayışı", **Oluşum**, 43: 1-12.
1983 "Popüler Kültürün Toplumsal ortamı ve İdeolojik İşlevi Üzerine", K. ALEMDAR ve R. KAYA (Der.), **Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar.** Ankara: Savaş Yayınları. 163-206.
1992 **İletişimin ABC'si.** İstanbul: Simavi Yayınevi.
1993 **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri/Kuramsal Bir Yaklaşım.** İstanbul: Der Yayınları.
2004 **"Yıkanmak İstemeyen Çocuklar" Olalım.** İstanbul: YKY.
2005 "Efendi/Köle İlişkileri Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine", **Cogito**, Kış-Bahar: 28-39.
- ÖZBEK, Meral
1991 **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.** İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZKIRIMLI, Umut
2003 "Türkiye'de Gayri Resmi ve Popüler Milliyetçilik", Murat BELGE (Yay. Yön.), **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik.** İstanbul: İletişim Yayınları. 706-717.
- ÖZPAZARCIK, İsmail
1998 **Alaturka Hayatlar Alafranga Masallar.** İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- PARKAN, Mutlu
1989 "Dizi Film ve Etkileri", **Dokuz Eylül Üniv. GSF Dergisi**, 7: 73-81.

- PARSA, Seyide
1994 **Televizyon Program Türleri.** İzmir: Ege Üniv. İLEF Yayınları.
- PIRENNE, Henri
1994 **Ortaçağ/Kökenleri ve Ticaretin Canlanması.** Çev. Şadan KARADENİZ, İstanbul: İletişim Yayınları.
- POSTMAN, Neil
1994
(1985) **Televizyon: Öldüren Eğlence.** Çev. Osman AKINHAY, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- POULTON, Hugh
1999 **Silindir Şapka, Bozkurt ve Hilal.** Çev. Yavuz ALAGAN, İstanbul: Sarmal Yayınları.
- RESS, G.R.
1999 “Yapısalcılık ve Popüler Kültür”, Nazife GÜNGÖR (Der.), **Popüler Kültür ve İktidar.** Ankara: Vadi Yayınları. 347-367.
- ROWE, David
1996
(1995) **Popüler Kültürler.** Çev. Mehmet KÜÇÜK, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RYAN, Michael
ve D. KELLNER
1997
(1990) **Politik Kamera.** Çev. Elif ÖZSAYAR, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAYILGAN, Ş.
Gülbin.
2003 **Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları.** Ankara: RTÜK Yayını.
- SCHLESINGER, Philip
1994 **Medya, Devlet, Ulus: Siyasal Şiddet ve Kolektif Kimlik.** Çev. Mehmet KÜÇÜK, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SCHUDSON, Michael
1999 **Popüler Kültürün Yeni Gerçekliği: Akademik Bilinç ve Duyarlılık**, Nazife GÜNGÖR (Der.), **Popüler Kültür ve İktidar.** Ankara: Vadi Yayınları. 168-200.

SCOGNAMILLO,
Giovanni
1996

“Şiddet, Toplum, Birey ve Kan”, **Cogito**, Kış-Bahar: 354-360.

SMITH, Anthony
D.

1994

Milli Kimlik. Çev. Bahadır S. ŞENER, İstanbul: İletişim Yayınları.

2002
(1995)

Küreselleşme Çağında Milliyetçilik. Çev. Derya KÖMÜRCÜ, İstanbul: Everest Yayınları.

SOMAY, Bülent
2004

Tarihin Bilinçdışı/Popüler Kültür Üzerine Denemeler. İstanbul: Metis Yayınları.

STOREY, John
2000

Popüler Kültür Çalışmaları/Kuramlar ve Metotlar. Çev. Koray KARAŞAHİN, İstanbul: Babil Yayınları.

SWINGEWOOD,
Alan
1996

Kitle Kültürü Efsanesi. Çev. Aykut KANSU, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

ŞANDIR,
Mehmet
2006

“Erdoğan’a Sözünü Kan Dökerek Hatırlatıyorlar”,
(http://www.tempodergisi.com.tr/toplum_politika/10281 erişim tarihi: 22.05.2006)

TOMLINSON,
JOHN
1999
(1991)

Kültürel Emperyalizm/Eleştirel Bir Giriş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

TURAM, Emir
2005

“TV’deki Şiddetin Çocuklara Etkileri Üzerine Farklı Bir Bakış”, **Cogito**, Kış-Bahar: 397-404.

USKAN, Arda
2004

“Devrimci, Ülkücü Hepimizin Düşmanı Ortakmış Aslında”, **Haftalık**, 79: 15-19.

- UĞUR, Aydın
1991 **Keşfedilmemiş Kıta.** İstanbul: İletişim Yayınları.
- YETKİN, Çetin
2006 “Sunuş”, Çetin YETKİN (Haz.), **Milliyetçilik: Neden Şimdi?**.Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları. 3-8.
- YILDIZ, Ahmet
2001. **Ne Mutlu Türküm Diyebilene.** İstanbul: İletişim Yayınları
- YILDIZ, Veysel
2006 “Milliyetçilik Tanımı ve Kavramın Gelişmesi”, Çetin YETKİN (Haz.), **Milliyetçilik: Neden Şimdi?**.Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları. 214-233.
- YUMLU, Konca
1994 **Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları.** İzmir: Nam Basım.

<http://www.medyacafe.com/2003-2004-2005>

(Erişim Tarihi: 22 Nisan 2006)

<http://www.karakutu.com/modules.php?name=article&file=1618-81k>

(Erişim Tarihi: 6 Mart 2006)

ÖZET

Popüler kültür kent yaşamıyla birlikte oluşmaya başlamıştır. Popüler kültür ürünleri, kolay erişilebilir, ucuz elde edilebilir ve çok sayıda üretilip tüketilmektedir. Bunlar, kitle iletişim araçları aracılığıyla yaygınlık kazanmaktadır. Bu nedenle, bunlar kitle kültürü içinde erimektedir. Aralarındaki bu ilişki yüzünden, kitle kültürü ve popüler kültür kavramları çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılmaktadır.

Popüler kültürün özelliklerinin en iyi yansıtıldığı televizyon kendine özgü anlatım biçimiyle egemen değerlerin yeniden üretilmesinde önemli rol üstlenir. Televizyon, iletilerini üretirken kendine özgü anlatım biçimlerinden, dizileri kullanır. Türkiye’de özel kanalların yayın hayatına girmesi ile birlikte televizyon dizi türlerinde, sayılarında ve içeriklerinde artış ve değişiklikler olmuştur. Gündelik yaşamda var olan kültürel, toplumsal öğeler daha çok kullanılmıştır. 1996’da Susurluk kazasından sonra dizilerde, mafya-devlet ilişkileri ele alınıp işlenmiştir. Çalışmada mafya ilişkilerini ele alıp, anlatan Kurtlar Vadisi konu edilmiştir. Kamuoyunda büyük yankı uyandıran bu dizinin popüler kültür açısından şiddet ve milliyetçiliği nasıl sunduğu, bunların kurulu düzeni pekiştiren değerlerle nasıl ilişkilendirildiği açıklanmaya çalışılmıştır. Şiddet ve milliyetçilik kategorileri, görsel ve sözel olarak ele alınıp içerik analizi ile incelenmiştir.

ABSTRACT

Popular culture has been begun to be formed with urban life. Popular culture products are easily accessible, cheaply acquired and produced and consumed numerously. They also become widespread by means of mass communication vehicles. So these products are dissolved in mass culture. Mass culture and popular culture concepts usually substitutes each other because of this relationship that take place between them.

Characteristics of popular culture are best reflected in television. Television plays an important role in reproduction of dominant values with the help of its unique expression forms. Television uses serials, one of the peculiar expression forms, while it is producing its message. Serial types and numbers were increased and contents of serials changed in Turkey after private television channels had entered the broadcasting life. Cultural and social components which take place in daily life are more used in these serials. After Susurluk accident which occurred in 1996, mafia-state relations have been examined in television serials. Subject of this study is Kurtlar Vadisi, a serial that took up mafia-state relations. How nationalism and violence are presented with the popular culture point of view and their relations with the values which reinforce status quo are explained in this sensational serial context. Categories of violence and nationalism are considered as visual and verbal and are studied with content analysis.