

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

POPÜLER KÜLTÜR VE ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK
YAPILANMASININ İNCELENMESİ

Mustafa Adil ÖZTÜRK

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman: Doç. BURAK DELİER

HAZİRAN - 2024

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLE ENSTİTÜSÜ

POPÜLER KÜLTÜR VE ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK
YAPILANMASININ İNCELENMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Mustafa Adil ÖZTÜRK

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 24/06/2024 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Şive Neşe BAYDAR	Başarılı
Doç. Burak DELİER	Başarılı
Doç. Dr. Tuğba AYAS ÖNOL	Başarılı
Doç. Dr. Özge SAYILGAN	Başarılı
Doç. Dr. Elif DASTARLI DELLALOĞLU	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Mustafa Adil ÖZTÜRK

24/06/2024

ÖN SÖZ

Bu çalışma zorlu bir mücadelenin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu süreçte tez çalışmamın tamamlanmasında büyük katkıları olan pek çok değerli insan bulunmaktadır.

Öncelikle, sağladığı değerli bilgiler, yol gösterici eleştiriler ve akademik gelişimime katkıları için danışmanım sayın Doç. Burak Delier'e en derin şükranlarımı sunarım. Sayın hocamın rehberliği ve desteği, bu tezin ortaya çıkmasında en yegâne etkidir. Bu zorlu ve hızlı sürecin her anında yanımda olan, sabrı ve rehberliğiyle bana yol gösteren sayın Prof. Buket Acartürk'e sonsuz teşekkürlerimi iletmek isterim. Sayın hocamın bitmeyen desteği olmasaydı, bu çalışmayı tamamlamak çok daha zor olurdu.

Hayatımın her anında yanımda olan, sevgisi ve anlayışıyla bana güç veren hayat arkadaşım ve aynı zamanda doktorant Leyla Kanca'ya minnettarlığımı burada ifade etmek isterim. Son olarak, bana her daim sevgi ve destek veren annem Ayşe Özdamar'a ve babam Seyit Nusret Öztürk'e en içten şükranlarımı sunarım.

Mustafa Adil ÖZTÜRK

24/06/2024

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii

GİRİŞ	1
-------------	---

1. BÖLÜM: POPÜLER KÜLTÜRDE TEMSİL KAVRAMI VE KAHRAMANLIK/ANTI-KAHRAMANLIĞIN BU BAĞLAMDA İŞLENİŞ

BİÇİMİ	5
--------------	---

1.1. Popüler Kültür	5
---------------------------	---

1.1.1. Kültür Nedir?	5
----------------------------	---

1.1.2. Popüler Kültür Nedir	7
-----------------------------------	---

1.1.3. Popüler Kültürün Estetik Yapısı: Popüler Sanat	13
---	----

1.1.4. Popüler Kültür ve Tüketim	25
--	----

1.1.5. Popüler Kültürün Görsel Aygıtı: Medya	29
--	----

2.1.5.1 Bir Televizyon Eseri: Diziler	34
---	----

1.2. Popüler Kültürde Temsil ve Yüceltme	37
--	----

1.2.1. Temsil Nedir?	37
----------------------------	----

1.2.2. Temsilin Kültürel Tanımı ve Popüler Kültürde Yeri.....	41
---	----

1.2.3. Temsilin Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Oluşumundanki Yeri	49
---	----

1.3. Popüler Kültürde Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Temsili	55
---	----

1.3.1. Kültürel Değerler Olarak Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Temsili Nedir?	56
---	----

1.3.2. Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Temsiline Görsel Medyada Yeri	60
--	----

2. BÖLÜM: ÇALIŞMADA ELE ALINAN KAVRAMLAR IŞIĞINDA SEÇİLEN ÖRNEKLEMLERİN İRDELENMESİ	65
--	----

2.1. Türkiye Plastik Sanatlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Olgusunu Ele Alan Sanatçıların Eserlerinde Konuyu İşleyiş Biçimleri	65
---	----

2.1.1. Gülsün Karamustafa.....	71
--------------------------------	----

2.1.2. Füsün Onur.....	76
------------------------	----

2.1.3. Nur Koçak	79
2.1.4. Nil Yalter.....	86
2.1.5. Şükran Moral.....	92
2.1.6. Ahmet Elhan	97
2.1.7. Kutluğ Ataman.....	101
2.1.8. Taner Ceylan	112
2.2. Seçilen Dizilerin Temsil ve İşleyiş Biçimleri (Kuruluş Osman, Alparslan: Büyük Selçuklu, Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan	117
2.2.1. Dizilerde Dışavurulan Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Arketiplerinin Kimlik ve Toplumsal Cinsiyet Değerleri Bağlamlarında İncelenmesi	128
2.3. Örnekleme Olarak Alınan Dizilerin ve Sanatçıların Vurguladıkları Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Olgularının Karşılaştırılması	146
3. BÖLÜM: ESER METNİ.....	151
SONUÇ	169
KAYNAKÇA.....	173
ÖZ GEÇMİŞ	182

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Raoul Hausmann, Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu), Paris, 1919	20
Resim 2: Marcel Duchamp, Çeşme, Stockholm, 1917	20
Resim 3: Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, St. Petersburg, 1919-21	21
Resim 4: Cindy Sherman, İsimsiz Film Serileri, Seri Num. 811, New York, 1995	24
Resim 5: Barbara Kruger, Tüketiyorum, Öyleyse Varım, New York, 1987	24
Resim 6: “Bikini Buda (Baby Buddha)” Reklamında Kullanılmış Görseli	27
Resim 7: Volkswagen Reklam Görsel, 2011	44
Resim 8: Fransız Bayrağını Selamlayan Siyah Asker, Paris Match Dergisi, 1955	47
Resim 9: Yaz Bekarı (The Seven Year Itch) Filminden Bir Kare, 1974	51
Resim 10: 'Hard Are The Looks', The Face, 1985	53
Resim 11: Casper D. Friedrich, Sis Denizi Üzerindeki Gezgin, Almanya, 1818	53
Resim 12: Jacques-Louis David, Tuileries'deki Çalışma Odasında İmparator Napolyon, 1812	61
Resim 13: ‘Heroes and Villians’ The Sunday Times Dergisi Kapağı, 1988	63
Resim 14: Gürdal Duyar, Güzel İstanbul, Yıldız Parkı, 1974	67
Resim 15: Mart 1974 tarihli Milliyet Gazetesi Haberinde Ele Aldığı Güzel İstanbul Heykelinin Karaköy Meydanındaki Konumu.....	67
Resim 16: Gülsüm Karamustafa, Elvis’li Seccade, 1986	72
Resim 17: Gülsüm Karamustafa, Balkon, 1982.....	72
Resim 18: Gülsüm Karamustafa, Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var?, 1981	73
Resim 19: Gülsüm Karamustafa, Pera Birası 1983.....	73
Resim 20: Gülsüm Karamustafa, Star Wars, 1982	75
Resim 21: Gülsüm Karamustafa, Çifte Hakikat, 1987.....	76
Resim 22: Füsun Onur, Sünger, 1970	77
Resim 23: Füsun Onur, Nü, 1974	78
Resim 24: Füsun Onur, Herhangi Bir İskemle, 1991.....	79
Resim 25: Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah, 1976	80
Resim 26: Nur Koçak, Farouche (Yabanıl) a da Fetiş Nesne 2, 1975	80
Resim 27: Nur Koçak, Ruj Mihrabı, 1988	81
Resim 28: Nur Koçak, Berk Çorap, 1989	83
Resim 29: Nur Koçak, Ebrusan Vitrini, 1989-2000.....	83

Resim 30: Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben, 2000-2003	85
Resim 31: Nur Koçak, Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünde, 1981	85
Resim 32: Nur Koçak, Mutluluk Resimlerimiz Serisinden, 1981	85
Resim 33: Nil Yalter, Başsız Kadın ve Göbek Dansı, 1974	87
Resim 34: Nil Yalter, Toprak Ev, 1974	88
Resim 35: Nil Yalter, Rahime (Türkiye’de Bir Kürt Kadını), 1979	89
Resim 36: Nil Yalter, Turkish Immigrants (Türk Göçmenler), 1977	91
Resim 37: Şükran Moral, Matrimonio Con Tre (Üç Kişi ile Evlilik), 1994	93
Resim 38: Şükran Moral, Hamam, 1997	94
Resim 39: Şükran Moral, Bordello (Genelev), 1997	95
Resim 40: Şükran Moral, Üç Kişilik Evlilik 2, 2010	96
Resim 41: Ahmet Elhan, Mürekkep 5, 2012-13	98
Resim 42: Ahmet Elhan, Mürekkep 20, 2012-13	99
Resim 43: Ahmet Elhan, A3 Fare Tekerleği (Gergedanlaşma serisinden), 2012-13....	100
Resim 44: Ahmet Elhan, Yerüstünden Notlar III, 2023.....	101
Resim 45: Kutluğ Ataman, Semiha B. Unplugged, 1997	103
Resim 46: Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1999	104
Resim 47: Kutluğ Ataman, Ruhuma Asla!, 2001	108
Resim 48: Kutluğ Ataman, 1+1=1, 2002	109
Resim 49: Kutluğ Ataman, Küba, 2004	110
Resim 50: Kutluğ Ataman, Türk Lokumu, 2007	111
Resim 51: Taner Ceylan, Bahar Zamanı (Kayıp Resimler serisinden), 2013	113
Resim 52: Taner Ceylan, 1923 (Kayıp Resimler Serisinden), 2010	113
Resim 53: Taner Ceylan, Ingres (Veda Vakti Sergisi), 2015.....	114
Resim 54: Taner Ceylan, Oto-portre 6 (Veda Vakti Sergisi), 2015	116
Resim 55: Taner Ceylan, Oto-portre 2 (Veda Vakti Sergisi), 2015.....	116
Resim 56: Antoine-Jean Gros, Eylau savaşı sırasında Napolyon, Fransa, 1808.....	133
Resim 57: Sebuhan Manas, Sultan II. Mahmut, İstanbul, 19. Yy	134
Resim 58: ‘Alparslan’ Karakterinin Muharebe Bölgesine Giriş Yaptığını Gösteren Kare	136
Resim 59: ‘Oruç Reis’ karakterinin Korsanlarla Savaşıldığını Gösteren Bir Kare	137
Resim 60: Kuruluş: Osman Dizi Afiş Örneği: ‘Osman Gazi’	142

Resim 61: Kuruluş Osman Dizi Afiş Örneği: ‘Bala Hatun’	142
Resim 62: Mustafa Adil Öztürk, Tekçiliğin Ütopyası, CMYK Serigrafi Baskı, 2020	153
Resim 63: Mustafa Adil Öztürk, İstanbul, Dijital Resim/Tasarım, 2022.....	154
Resim 64: Mustafa Adil Öztürk, Doğanın İktidar Hiyerarşisi, Serigrafi Baskı, 2020 ..	156
Resim 65: Mustafa Adil Öztürk, Doğa ve Benlik I, CMYK Serigrafi Baskı, 2022	157
Resim 66: Mustafa Adil Öztürk, Doğa ve Benlik II, CMYK Serigrafi Baskı, 2022	158
Resim 67: Mustafa Adil Öztürk, Doğa ve Benlik III, Serigrafi Baskı, 2022	159
Resim 68: Mustafa Adil Öztürk, Dönüşüm, Serigrafi Baskı, 2022	160
Resim 69: Mustafa Adil Öztürk, Dönüşüm II, Serigrafi Baskı, 2022	161
Resim 70: Mustafa Adil Öztürk, Cinnet I, Dijital Resim/Tasarım, 2022	162
Resim 71: Mustafa Adil Öztürk, Cinnet II, Dijital Resim/Tasarım, 2022	163
Resim 72: Mustafa Adil Öztürk, Su Tabancası I, CMYK Serigrafi Baskı, 2020	165
Resim 73: Mustafa Adil Öztürk, Su Tabancası II, Serigrafi Baskı, 2022	166
Resim 74: Mustafa Adil Öztürk, Su Tabancası III, Dijital Boyama, 2022	167

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: R. Barthes'ın İfade ettiği Göstergebilimde Söylen (Myth) Oluşma Sürecinin Şekilsen Anlatımı	48
---	----



ÖZET	
Başlık: Popüler Kültür ve Çağdaş Sanatta Kimlik Yapılanmasının İncelenmesi	
Yazar: Mustafa Adil ÖZTÜRK	
Danışman: Doç. Burak DELİER	
Kabul Tarihi: 24/06/2024	Sayfa Sayısı: viii (ön kısım) + 182 (ana kısım)
Toplumsal cinsiyet/kimlik ve temsil, günümüzde medya, sanat ve edebiyat gibi güncel kültürel ürünlerin merkezinde bulunmaktadır. Bu alan üzerine yapılan çalışmalar, toplumun cinsiyet rollerini, kimlik oluşturma süreçlerini, bireyler arası ilişkileri ve yaşamdaki güç dinamiklerini anlamada kritik bir rol oynarlar. Bu dinamiklerin anlaşılması, güncel Türkiye toplumsal yaşamına dair derinlemesine analizler yapmakla kalmaz, aynı zamanda gelişen yeni kolektif yaşam biçimleri içinde bireyler arası anlaşmazlıkları, çatışmaları ve mücadeleleri anlamak için bir fırsat sunmaktadır. Bu bağlamda, mevcut çalışma, Türkiye popüler kültüründe bireylerin kimlik oluşturma sürecinde ortaya çıkan temsil yöntemlerini araştırmak ve bir analiz sunmak amacıyla yapılmıştır. Analizde, Türkiye'nin tarih dizilerindeki geleneksel cinsiyet temsilleri ve bu temsillerin yarattığı kahraman/anti-kahraman kavramları ile ulusal/uluslararası alanda tanınmış çağdaş sanatçıların özgürlükçü toplumsal cinsiyet üzerine çalışmaları ayrı ayrı incelenmiş ve sonrasında bu iki farklı yaklaşım sonuçlar bağlamında karşılaştırılmıştır. Dolayısıyla, bu araştırmanın amacı, kitlesel iletişim araçları aracılığıyla toplumsal cinsiyet normlarının nasıl yansıtıldığını ve bu normların bireylerin cinsiyet algısını nasıl etkilediğini anlamakla kalmaz, aynı zamanda sanatın gücüyle bu normlara karşı nasıl mücadele edildiğini ve bireylerin özgün kimlikleriyle nasıl var olduğunu anlamaktır. Çalışmada nitel araştırma metodolojisi kullanılmış olup, temsil ve göstergebilim alanında çalışmış birçok teorisyen ve düşünürden faydalanılmıştır. Analiz ve yorumlar olarak iki ana başlıktan oluşan çalışma, kültür çalışmaları, kahramanlık olgusu ve sanat tarihi gibi birçok alandan beslenerek konuyu daha derinlemesine anlamaya çalışmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Temsil, Göstergebilim, Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik, Kültür Çalışmaları, Popüler Sanat ve Medya	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Examining Identity Construction in Popular Culture and Contemporary Art	
Author of Thesis: Mustafa Adil OZTURK	
Supervisor: Assoc. Burak DELİER	
Accepted Date: 24/06/2024	Number of Pages: viii (pre text) + 182 (main body)
The representation of social gender and identity plays an important role in contemporary cultural products, including media, art and literature. In this sense, studies in this area play a crucial role in understanding gender roles in society, identity formation processes, interpersonal relationships and power dynamics in life. Understanding these dynamics not only enables an in-depth analysis of contemporary Turkish social life, but also provides the opportunity to understand interpersonal disagreements, conflicts and struggles within the evolving collective lifestyles. In this context, this study also aims to examine and analyze the forms of representation that emerge in the identity formation processes of individuals in Turkish popular culture. The analysis separately examines the traditional gender representations in Turkish historical dramas and the works of renowned contemporary artists known for their liberal approach to social gender. These two different approaches are then compared with each other in terms of their results. Thus, the aim of this research is not only to understand how social gender norms are reflected in the tools of mass communication and how these norms influence individuals' perceptions of gender, but also to understand how visual arts confront these norms with their power and how individuals exist with their unique identities. Consequently, this study employed a qualitative research methodology that draws on the insights of numerous theorists and thinkers in the field of representation and semiotics. The study consists of two main parts, analysis and interpretation, and draws on various disciplines such as cultural studies, heroism and art history to deepen the understanding of the topic.	
Keywords: Representation, Semiology, Gender Identity, Cultural Studies, Popular Arts and Media	

GİRİŞ

İster etnografik bir çalışma, isterse sosyolojik gözlem olsun, herhangi bir kültürel veya toplumsal kimliği anlamak ve tanımlamak için en çok başvurulanan olgulardan biri, o yapının toplumsal cinsiyet kuralları ve bu kurallar çerçevesinde şekillenen görev ve davranış farklılıklarıdır. Bu farklılıklar, bireyin biyolojik gerçekliğinin ötesine geçerek, kişinin ait olduğu gruba karşı görevlerini, davranış biçimlerini, dilini, cinsel tercihlerini ve sosyal konumunu belirler. Bu belirleyicilik, statik bir durgunluk içinde değil, aksine sürekli olarak toplumu oluşturan unsurlar arasında yeni tanımlamalar, yeni davranış biçimleri ve bu dinamikler içinde gelişen sürekli bir çatışma ve uzlaşma sistemi olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet kurallarının bireyin kimliğini ve toplumsal ilişkilerini şekillendirmede oynadığı rol, derinlemesine incelenmesi gereken bir konudur.

İrdelenen bu süreklilik içinde gelişen çatışma ve uzlaşma döngüsünde toplumsal cinsiyet ve kimlik olgularının bir görünürlük kazanması ve kurumsallaşması adına gerçekleşen en önemli etken simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak, betimlemek, resmetmek gibi anlamlara gelen temsildir. Türkiye'de, bu temsil olgusu geniş bir alana yayılmış durumdadır ve bu coğrafyadan toplumsal cinsiyet ve kimlik üzerine zengin veriler elde edilebilir. Bu zenginlik içerisinde, özellikle modern hayatın bir unsuru olan televizyon, bu temsil kanallarından en yoğun yatırım yapılanı olup, son dönem projelerinde sosyopolitik çizgileri 21. yüzyıl akımlarına uygun yeni tanımlamalarla sunarak geleneksel toplumsal cinsiyet ve kimlik sınırlarını tartışmaya açmaktadır. Yeni medyanın ilerlemesiyle birlikte, televizyonun sınırlarını aşarak YouTube, Instagram, Twitter gibi sosyal medya platformlarında da görünürlük kazanan bu temsil içerikleri, Türkiye popüler kültüründeki geleneksel kimlik yüceltmelerini amaçlar. Bu çalışma, bu bağlamda, popüler kültür bağlamında televizyonun ve yeni medya iletişim araçlarının oluşturduğu temsil gücünü anlamak amacıyla güncel tarih dizilerinin arketipsel kahraman ve anti-kahramanlarını inceleyecek, ayrıca çalışmanın devamında kimlikle ilgili yerleşik düşünce yapılarını eleştiren ve ulusal/uluslararası düzeyde etki yaratan Türkiye çağdaş sanatçılarının eserlerini analiz edecektir. Son olarak, bu iki farklı temsil yönteminin kavramsal boyutlarını ele alırken, seçilen diziler ve sanat eserleri arasında kadın-erkek,

kahramanlık ve anti-kahramanlık vurgularını karşılaştırmalı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu bağlamda, çalışma iki temel bölümden oluşmaktadır. İkinci bölüm, "Yorumlar" olarak adlandırılan kısımda, karşılaştırmının terminolojik ve kavramsal olarak ele alınışı bulunmaktadır. İlk bölümde ise bu karşılaştırmının bütünlük içinde anlaşılması için bir analiz kısmı oluşturulmuştur. Bu kısımda popüler kültür temasını ayrıntılı olarak incelemek ve açıklamak hedeflenmiştir; ve, ayrıca, çalışma popüler kültür ile kitle kültürü arasındaki kavramsal farklılıklara da değinmekte ve bu bağlamda seçilen dizi ve sanat eserlerini incelemektedir. Son olarak, araştırmanın kapsamlı analizi, antropoloji, sosyoloji, iletişim gibi birçok sosyal bilim dalının etkisiyle üretilmiştir. Bu bağlamda, farklı disiplinlerle etkileşim kurarak ve – ana konu ve bağlı olduğu disiplinden sapmayacak bir şekilde – mevcut çalışma sınırlarının ötesine geçerek daha geniş bir tartışma alanı yaratmayı amaçlamaktadır. Konunun karmaşıklığı nedeniyle, okuyucuyu yormamak ve doğru yönlendirmek amacıyla her ana başlık altında, başlığın neden eklendiği ve barındırdığı bilgilerin teze nasıl katkı sağladığını belirten kısa açıklamalar yer almaktadır.

Araştırmanın Önemi

Çalışmada genel anlamda seçilen dizilerde toplumsal cinsiyet bağlamında kadın ve erkek temsillerinin kahramanlık ve anti-kahramanlık vurguları üzerinde durulacak ve Türkiye çağdaş sanat eserleri ile yeniden oluşan kimlik ve cinsiyet tartışmaları ile karşılaştırmalı bir analiz ortaya konulacaktır. Görsel kültür açısından önemli bir etkiye sahip olan bu alanlar üzerinde akademik olarak doktora/sanatta yeterlik programı dahilinde bu konunun işlenmemesi diğer programlarda da sınırlı açılardan ele alınmış olması bakımından çalışmanın alana katkı sağlayacağı ve farklı bir bakış açısı ortaya koyacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Amacı

Yeniden üretim araçları arasında önemli bir yere sahip olan televizyon ataerkil ve etnosantrik toplum geleneklerini yeniden inşa ederek izleyiciye sunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında televizyonun bu özelliğini son dönemlerde Türk tarih dizilerinde yer alan kahramanlık vurgusuna yönelttiği fark edilmektedir. Bu bağlamda sayıları gittikçe artan

Türkiye tarih dizilerinde toplumsal cinsiyet rollerinin kahramanlık ve anti-kahramanlık temsili ile tekrar üretildiği görülmektedir. Dolayısıyla çalışma örneklem olarak seçilen televizyon dizilerinde ve sanat eserlerinde kahramanlık ve anti-kahramanlığın ne derece ve hangi açılardan ele alınıp nasıl temsil edildiği ve bu temsil biçimleri ile ne tür bir mesaj vermeye çalıştığını irdelemeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle bu çalışmanın anahtar kelimesi temsildir ve bu kavram çerçevesinde çalışma, adı geçen diziler ve eserler arasında kadın-erkek kahramanlık ve anti-kahramanlık vurgusu üzerinde yoğunlaşıp bunun karşılaştırılmalı bir analizini ortaya koyacaktır. Ayrıca, bu çalışmanın diğer bir önemi de 21. Yüzyıl Kültürel Çalışmalar alanı bağlamında bireyleri cinsiyet ve benlik tartışmaları konusunda daha bilinçli olmaya davet etmek de yer almaktadır.

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Çalışmanın evrenini ulusal televizyon kanalları ve Youtube, Twitter, Instagram gibi yeni medya platformlarında görünürlük kazanan diziler ve toplumsal cinsiyet konusunu ele alan çağdaş sanatçıların eser ve fikirleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi ise tarihi konu ve kahramanları ele alan *Kuruluş Osman*, *Alparslan: Büyük Selçuklu*, *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı* ve *Destan* dizileri ve toplumsal cinsiyete dair anakronikleşmiş düşünce yapılarını merkeze alan ve bu doğrultuda Türkiye popüler/kitle kültüründen çokça beslenerek eserlerini ortaya koyan Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Nur Koçak, Nil Yalter, Şükran Moral, Ahmet Elhan, Kutluğ Ataman ve Taner Ceylan gibi sanatçıların eserleri ve düşünceleri oluşturmaktadır. Bununla birlikte adı geçen dizilerin ‘total-AB’ reyting verilerine göre en çok izlenmiş ya da izlenmeye devam eden diziler sıralamasına girmiş olmaları bu dizilerin örneklem olarak seçilmelerinde etken olmuştur. Aynı şekilde adı geçen sanatçıların eleştirel gözle ortaya koydukları eserlerin ulusal ya da uluslararası alanda ses getirip etki oluşturma örneklem olarak seçilmelerinde etkili olmuştur.

Araştırmanın Yöntemi

Yöntem olarak çalışmada nitel araştırma biçimi kullanılmıştır ve bunun nedeni bu üç yöntem metinlere gömülü olan hegemonik söylemin her açıdan ele alınabilmesi ve incelenebilmesi nedeni ile tercih edilmiştir. Ayrıca nitel araştırmanın konu içinde tercih edilmesinin diğer nedeni White ve Marsh’ın (2006: s. 34) ifade ettiği gibi araştırmacının

verileri daha yakından inceleyebilmesi, analize yorum katabilmesi ve tümevarıma ulaşabilmesinden kaynaklanır. Ayrıca, tezin Bulgular ve Yorumlar kısmında örneklem olarak seçilen dizi ve sanat eserlerinin incelenmesinde eser okuma/çözümleme ve Semptomatik okuma yöntemleri baz alınarak yorumlanmaktadır. Göstergebilimsel okuma yönteminde Ferdinand de Saussure'un (akt. Stuart Hall, 2003) ve Ronald Barthes'ın oluşturdukları çözümlemeler dikkate alınmıştır. Son olarak Semptomatik okuma yöntemi için terminolojinin kuramcısı Louis Althusser'in (2009) analizleri baz alınarak yorumlama yöntemleri oluşturulmuştur.

Araştırmanın Veri Toplama Tekniği

Bu çalışma örneklem olarak adı geçen dizilerin bölümleri ve seçilen sanatçıların eserleri üzerine nitel bir tetkiki kapsamaktadır. Ele alınan sanatçıların eserleri üzerinde tek tek durulmuş, gerekli notlar tutulmuş ve çalışmalarında ele aldıkları özneleri nasıl betimledikleri ve bu yolla vermek istedikleri mesajlar irdelenmiştir. Aynı yöntem dizilerin bölümlerinde gelişen diyaloglarda ve hikâye akışında da uygulanmıştır.

1. BÖLÜM: POPÜLER KÜLTÜRDE TEMSİL KAVRAMI VE KAHRAMANLIK/ANTİ-KAHRAMANLIĞIN BU BAĞLAMDA İŞLENİŞ BİÇİMİ

1.1. Popüler Kültür

Bu ana başlık, Popüler Kültür kavramı esas alınarak derinlemesine analiz edilecektir. Konunun geniş bağlamını kavrayabilmek adına medya, tüketim, sanat ve kitle iletişim mekanizmaları ile bu mekanizmaların yan ürünü olan diziler, popüler kültürün temel unsurları olarak değerlendirilecektir. Popüler kültür temalarını ayrıntılı bir şekilde incelemeden önce, kavramın temelini anlamak amacıyla kültürün ne olduğuna ve insanlık için neden vazgeçilmez bir platform teşkil ettiğine bakmak gerekmektedir; bu nedenle, popüler kültürün temelini oluşturan kültür kavramı ele alınacaktır. Bu başlığın detaylı bir şekilde ele alınması, devamında incelenecek örneklem olarak seçilmiş dizi ve sanat eserlerinin, geniş anlamda popüler/kitle kültürünün doğrudan veya dolaylı bir ürünü olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu başlıktan elde edilecek bilgiler ışığında, tezin ana konusu olan temsil içeriklerinin salt bir kompozisyonu ifade etmekten öte, kültür, medya, tüketim, sanat ve kitle iletişimi gibi kavramlarla birlikte oluşturduğu zengin bir analiz akışı sağlanacaktır.

1.1.1. Kültür Nedir?

Genel analizde kültür, belirli bir toplumun üyelerinin ne düşündüğü, yaptığı veya düşünmesi ve yapması gerektiği hakkındaki fikirlerin yer bulduğu alan olarak tanımlanabilir (Dubbs, ve Whitney, 1980: s. 30). Diğer yandan detaylı bir analiz çerçevesinde kültür teriminin anlamı bu denli basit ve kesin tanımların ötesine geçer. Toplum üzerine yazıları ile bilinen Raymond Williams'a göre, İngilizce'deki en karmaşık iki veya üç kelimeden biri olan kültürün 164 farklı tanımı vardır (akt. Gökalp, 2017: s. 131). Söz konusu karmaşıklığın nedenlerinden biri, kültürel normların altyapısının ve kendine özgü değerlerinin kolektif insan yaşamının ve yapısının gelişimine göre değişmesidir. Yani, bireylerin belirli bir zaman diliminde varoluşsal değer ve anlamlarını edindikleri toplu ritüeller, inançlar, mitolojiler ve törenler, kültürün nasıl ortaya çıktığına bağlı olarak ya gelişir ya da yok olur; ya bastırılır ya da yeniden yaratılır; ya da ortaya çıkan sosyal manzara bağlamında uygun şekilde uygulanabilir ve

başka bir inanç yapısı ile değiştirilebilir. Dolayısıyla, tarih boyunca hiçbir toplum ya da kültür homojen ve ebedi bir varlık olarak var olmadığı ve olamayacağı için kültürün tek bir tanımını savunan belli teorilerin, kültürün tek boyutlu bir görüşünü destekleyen yanılı ve illüzyona hapsolmaktan başka seçeneği yoktur (Dubbs ve Whitney, 1980: s. 25-34).

Kültür ayrıca bilişsel bir olgudur ve özellikleri biyolojik olarak kalıtsal olmayıp, karşılıklı iletişim yöntemleriyle öğrenilir ve oluşturulur (Dubbs ve Whitney, 1980: s. 26). Bu bağlamda kültür dediğimiz fiziksel bir nesne yoktur ve yaşam için bir anlam ve rehber bulmak için titiz çabalarla yüzyıllar boyunca giderek yoğunlaşan ve çeşitlenen insanlığın kolektif dehasının bir icadıdır. Kültürel antropolog Ernest Becker, kültürel olan her yapının tabiattan uzak ve kolektif zihin tarafından yaratılan anlamlar zinciri içerisinde oluştuğunu betimler (1974: s. 4). Bu nedenle kültürel anlamlar, içinde yaşadığımız gerçekliğe değer yükleyen ve bu değerleri ve deneyimleri gelecek nesillere aktaran sembolik bir iletişim sistemine dayanmaktadır. Bu açıdan kültür, kolektif davranış alışkanlıkları tarafından oluşan toplumsal bir gelenektir. Bu davranışlar bir güvenlik, birlik duygusu ve üyelerin benzersiz kimliklerini türettiği bir yapılanma sağlar.

Kökeni Antik Roma'dan gelen – *colere* – ve anlamı toprağı işlemek, ürün yetiştirmek, ikamet etmek ve korumak olan kültür kavramı Avrupa kıtasını saran aydınlanma hareketi ve özellikle 18. yüzyılın sonlarında pozitif bilimin ürettiği toplumsal incelemeler sonucunda günümüzdeki tanımına erişmiştir (Çağan, 2003: s. 24). Saint-Simon, Auguste Comte, Charles Fourier ve Karl Marks gibi sosyal bilimcilerinin katkılarıyla başlayan kazanımlar sayesinde insan zihninin bireysel olarak kalıcı anlam üretme ve sürdürme yeteneğine sahip olmadığı ancak bu anlamı pekiştirmek için toplumsal bir ilişki kurması gerektiği anlaşılmaktadır (Becker, 1976: s. 190-1). Bundan dolayı Becker kültürün insanların doğada yer alan kaosa, varoluşsal tehlikelere ve bunlardan daha önemli gördüğü yalnızlıklarına çözüm olarak akranları ile oluşturduğu kolektif bir yapılanma olduğunu dile getirir. Uzak atalarımız için benlik olgusunu keşfinden sonra doğada tarafsızca devam eden besin zincirinin ortasında kayıtsızca hapsolmek imkânsız hale gelmişti (Becker, 1971: s. 16-18). Bu bağlamda Becker'a göre “ben” keşfi ya da benlik olgusu ile beraber insan, vahşi hayat dediğimiz doğanın kayıtsız devam eden kurallarından soyutlanmak zorunda kalmıştır. Bu açıdan benlik olgusu her zaman insanlığın psikolojisinin en derin çekirdeğini etkileyen bir unsur olma özelliği

taşımaktadır. Dış tehditleri belli bir mesafeye yaklaşmadıkça önemsemeyen bir geyik ya da tavşan sinirsel bir çöküş olmadan yaşamını sürdürebilirken benliğini keşfetmiş insan bundan yoksundur çünkü dilbilimci Charles Hockett'in dediği gibi (1982: s. 6) insan geçmişin, şimdinin ve geleceğin tamamen farkında olan canlı bir mekanizmadır. Sözelimi doğada yalnız kalmış bir insan, içgüdü ile yaşayan hayvanların aksine olası tehlikeleri korku ve titremeyle karşılamak dışında başka bir şey yapamaz. Bu bağlamda, Mircea Eliade'ye göre, kültürün oluşmasındaki en önemli etkenlerden biri, doğanın sınırsız, bilinmeyen ve tehdit edici genişliğinin ortasında insanın hayatta kalmak için yeni bir yönelim gerçekleştirme zorunluluğudur; aksi takdirde, hayatta kalması imkânsızdır (1978: s. 3).

Bu bakımdan kültür, en temel anlamda kişiyi bu tehdit edici genişliğin kaosundan güvende hissettiren kolektif davranış alışkanlıkları ile uygulanan sentetik bir mekanizmadır. Bu davranışlar güvenlik, birlik, refah duyguları ile üyelerin benzersiz kimliklerini türettiği bir inanç sistemi sağlar. Ayrıca kültür tanımı insanlara aidiyet ve daha büyük bir yaşam planının parçası olduklarını hissedebilecekleri sembolik bir dayanak vermektedir. Kültür mitolojilerin ve efsanelerin sembolik iletişim yoluyla insanı kolektif bilinçle buluşturduğu açıktır; ve kolektif insan yaşamının sadece doğanın varlığında değil aynı zamanda – barındırdığı inanç biçimleri içinde – sınırlarının ötesindeki 'dünyalarda' da onaylandığı bir yapılanmadır. Burada insan artık doğanın zorluğu karşısında ötekileşmiş bir organizma değil, merkeziliğini mitolojilerden ve kozmogonilerden alan bir temsile dönüşmüştür. Doğanın anlamsızlığı, bitmeyen acılar, salgın hastalıklar, ölümler ve yağmalamalar artık paylaşılan değerler, büyüler ve sihir tarafından rasyonelleşerek kontrol edilmekte ve etik değerlerin, ahlaki kodların kaidesine yükseltilmektedir (1978: s. 3).

1.1.2 Popüler Kültür Nedir?

Popüler kültür bir önceki başlık altında yer alan kültür analizinden içerik anlamında muaf bir terim değildir, ancak kültürel anlamda daha fazlasını barındırır ve ifade eder. Basitçe, popüler kültür birçok insan tarafından olumlu bir şekilde benimsenen toplumsal bir alandır (Storey, 2015: s. 5). Kavramı, "halk" anlamına gelen Latince *popularis*, kelimesinden gelmektedir ve genellikle toplumlara yerleşmiş yaygın etkisi, seri üretimi, hızlı yayılması ve tarihsel gelişimi sürecinde bulunduğu konum nedeniyle kitle kültürü

olarak da literatürde yerini aldığı görülür (Osborne, 2011: s. 7). Popüler kültürü geçmişteki örneklerinden ayıran en keskin özellik, geç 18. Yüzyılda tamamen etkisini gösteren sanayileşme ile gelişen yeni yaşam ve ekonomik modellerin ışığında oluşmasıdır. Nitekim, endüstri öncesi kültürel yapılanmalar da halkı nitelendiren değerleri simgelemekteydi. Ancak popüler kültürün bu noktada çıkış noktası bünyesinde üretilen ve uygulanan her şeyin gelişen seri üretim (veya endüstriyel üretim) araçları sayesinde çok daha geniş bir toplumsal mecrada yapılmasından gelir. Bu nedenle, popüler kültür üretiminin bir nitelik kazanması için önce bu geniş toplumsal beğeni sisteminde moda olması gerekir.

Popüler kültürün doğasında bulunan üç unsur onu kendisinden önce gelen kültür biçimlerinden açıkça ayırır: birincisi; sanayi devrimi, metropolleşme ve ayrı kültürlerin birleşimidir. Popüler kültür terminolojik yapısını Antik Roma toplumsal hayatından alsa da bu durum popüler kültürün güncel anlamı karşılayamaz. Çünkü popüler kültürü özümsemek demek aynı zamanda Aydınlanma çağının sunduğu rasyonel düşünme ile 19. Yüzyıl'da gelişen sermayeleşmenin toplumsal ekseninde siyasi, ekonomik, ilerleyen yeni üretim araçları ve coğrafik hareketlilikleri de incelemek demektir (Çağan, 2003: s. 37). İkincisi ise; popüler kültürün süregelen canlılığından kaynaklanmaktadır. Popüler kültür, tarihsel olarak sabit bir pratikler kümesi olmadığından dolayı, içerik açısından anlam üretmeye devam eden aktif bir platformdur (Storey, 2015: s. 10). Bu bağlamda popüler kültür üzerine bahsedilen farklılıkların ne olduğunu anlamak için, terminolojiye bu unsurlar çerçevesinde değinilmekte ve önemli kuramcılarının ışığında sürekli yeni tanımlamalar getirildiği anlaşılr. Popüler kültürün bir başka özelliği de küreselleşmiş olmasıdır. Adorno ve Horkheimer'ın Kültür Endüstrisi üzerine çalışmalarında belirttiği gibi kitle kültürü—veya kültür endüstrisi—bir ulusun ya da bir coğrafyanın mülkü değildir ve onlara atıfta da bulunmaz (2002: s. 94). Özellikle günümüzde ağırlıklı olarak gelişmiş medya aygıtları ve uygulamaları sayesinde popüler kültürün etkisi küresel olarak daha da fazla hissedilir. Elbette popüler kültürün yaygınlaşması nedeniyle bu durum hâlâ kültürlerarası farklılıkların ve değer temelli ayrımların bozulmasına, eğilimlerin ve tüketimlerinin küreselleşmesine yol açmakta ve coğrafi olarak var olan çeşitli sosyo-politik çelişkilere de yol açtığı görülür.

Genel olarak bakıldığında, popüler kültürün doğuşu Endüstri Devrimi'nin gelişim süreci içerisinde tarihlendirilebilmektedir. Kültürel antropolog Tayfun Atay, endüstriyel yapının

ve kapitalist sınıfın gelişmesi nedeniyle “kırsal nüfusların” “kentsel nüfuslara” dönüşmesinin bir sonucu olarak halk için yaratılan ve halk tarafından tüketilen bir yapı olarak açıklar (2019: s. 23). Bu bağlamda bilimsel ilerleme ve Sanayi Devrimi’nin gelişimi tarihsel süreç açısından ne kadar dolambaçlı olursa olsun, toplum ile bağdaşan etkileri siyasi ve ekonomik dönüşümünde durmamıştır. Sanayileşme ve sonucunda yer alan etkileri, kitlesel düzeye ulaşan birbiriyle karışmış kitleleri barındıran bir kültürün doğuşuna neden olmuştur. Nihayetinde kentlere yönelen düzensiz göçlerin kentlilerin kozmopolit kültürü ile taşradan gelmiş insanların oluşturduğu günlük kültürü arasında inkâr edilemez ciddi çatışmaların patlamasına ortam hazırlamıştır (Bedarida, 1985: s. 95-119). Dolayısıyla kentin tarihsel sahipleri olarak adlandırabileceğimiz eğitimliler de olmak üzere seçkin şehir sakinleri bu kitlesel göçmenleri kültürlerine yönelik bir tehdit olarak görmüş ve ortaya çıkan popüler kültüre karşı türlü yöntemlerle hicivlerini dile getirmişlerdir. Örneğin; Fransız bir gazetecinin 1831 tarihli bir notunda, “*Toplumu tehdit eden barbarlar Kafkasya’da veya Tataristan bozkırlarında değildir; imalat kentlerimizin kenar mahallerindedir [faubourg(s)].*” haykırışı seçkin tabakanın ve göç içindeki taşra kitlelerin arasındaki yerleşik kültürel özelliklerinin birleşmesine, karşılıklı önyargılara, yabancılaşmaya ve nefret söyleminin hangi boyutta olduğunu göstermektedir. (Akt., Heywood, 2003: 61).¹

Taşralardan ve kırsal alanlardan kentlere doğru kitlesel göç sonucu popüler kültüre dair oluşan tepki, kentin gündelik yaşamı içinde kalmamış, bu eleştirel yaklaşım akademik/entelektüel camiada da kendine yer bulmuştur. Örneğin 19. Yüzyılın önde gelen entelektüellerden Matthew Arnold *Kültür ve Anarşi – Culture and Anarchy* – (1938) adlı kitabında bahsi geçen kitlelerin oluşturduğu gelişigüzel kültür yapısını kuramlaştırmakta ve onu aynı zamanda kendisini de bir ferdi olarak düşündüğü seçkin (yüksek) kültür olgusuna karşı bir tehdit olarak görmektedir. Arnold’a göre kültür temelde bir bilgi fonudur ve aklı kucaklamak, Tanrı’nın iradesine yakın olmak adına insanlık için gereklidir. İkincisi, kültürü bu kadar önemli kılan olgu üyelerin ahlaki, etik ve yararlı yasalara, mükemmelliğe, otorite ve düzene gerekli teslimiyete olan ihtiyacı içselleştirmesinden gelmektedir. Arnold bu bağlamda oluşan popüler kültürün düzensiz, anarşist (yani otorite tanımayan) ve gelişigüzel yayılımı toplumların bu niteliklerden

¹ Alıntının çevirisi yazara aittir. Metnin İngilizcesi şu şekildedir: “The barbarians who threaten society are not in the Caucasus or the steppes of Tartary; they are in the faubourgs of our manufacturing towns.”

yoksun bırakılacağı ve yok olacağı anlamına geldiğini dile getirmekte ve bu bağlamda alışık olduğu elit kültürün savunulmasının gerekliliğini vurgulamaktadır.

Matthew Arnold her ne kadar popüler kültür çalışmalarında bir temel olarak algılansa da Leavisism'e adını veren İngiliz eleştirmen F.R. Leavis'in 1930 yıllarındaki kültürel kriz incelemeleri popüler kültürün sistematik başlangıcı olarak kabul edilir (Storey, 2015: s. 24). Leavis'in aktarımları popüler kültürün, ulusal veya sosyo-politik yönü ne olursa olsun, olumlu bir katkı olarak değil, toplumsal bir çöküş olarak anlaşılmasının gerekliliğini vurgular. Arnold'un devamı niteliğinde Leavis popüler kültürün ürünü olan kitle edebi eserlerinin ve sinemanın kitleler üzerinde kısa ve uzun vadede etkilerini incelemiştir. Bu incelemeler ışığında kısa vadede birey dikkat dağınıklığına dayalı psikolojik bir zevk almaktan başka bir etki içinde olamamaktadır; uzun vadede ise bu üretimler entelektüel gelişimi beslemez, aksine bu gelişimi toplum karşısında daha bilgisiz ve umutsuz bir durumda bırakır sonucu çıkar (s. 27).

M. Arnold ve F.R. Leavis'in temellerini oluşturduğu popüler kültür kuramına yönelik şüphecilikte ortak eğilim geçmişe duyulan özlem ve olgun kültürel niteliklerin (yani seçkin kültürün) bir kaide üzerinde kendini gösterebileceği ve özel bir ruhu yeniden yaratma arzusundan gelmektedir. Ancak bu durum özellikle 1950'li yıllarda Amerikan akademik çevrelerinde etkisini kaybetmiş ve popüler kültür bağımsız bir toplumbilim disiplini olarak ele alınmaya başlanmıştır (Çağan, 2003: s. 40). Bu noktada popüler kültürün incelenmesinde belli önyargılardan öte doğrudan kültürün kendisi tarih içindeki diyalektik yapısı incelenerek antropolojik ve sosyolojik çıkarımlar ağırlık kazanmıştır. Ayrıca bu noktada muhafazakâr kesimler tarafından algılanan popüler ve kitle kültürünün homojen yapısı birbirinden ayrılıp yeni tanımlamalar içine girmesi söz konusudur.

Popüler kültür bu noktada incelendiğinde öncelikle David Manning White'in araştırması gelir. White (1962) kitle üretim araçları sayesinde toplumun geçmişe kıyasla hiç görülmemiş bir eğitim seviyesinin yükselmesine dikkat eder. Ayrıca aynı üretim araçları ve popüler kültürün oluşturduğu kentsel yaşam alanları sayesinde toplum bir soyut varlık olarak dışlanmak yerine canlı bir şekilde yaşamın bir parçası olmaktadır. Kitleli kitap yayıncılığı sayesinde Dostoyevski veya Shakespeare gibi usta yazarlara olan kamu ilgisinin geçmişe kıyasla hiçbir zaman 1955'ten daha fazla olmadığı söz konusudur (s. 17). Bununla birlikte kitle iletişim araçlarının, sanat ustalarının tiyatro oyunları ve senfonilerini teşvik etmekle kalmayıp, aynı zamanda bu eserlerin izleyicilerle

buluşabileceği bir sunum imkânı da sağlaması irdelenir. White'a göre ayrıca kitlesel medya iletişim araçları ve belli devlet komisyonu ve halk örgütleri aracılığıyla halka sadece dil ve tarih değil, müzik, sağlık ve bilinçli tüketim de öğretilmektedir (s. 18).

John Fiske popüler kültür ile kitle kültürü arasında keskin bir ayrıma giderek popüler kültürü egemenliğe karşı mücadelenin toplumsal platformu olarak açıklamaktadır (1999: s. 216). Fiske'e göre, kitle kültürü endüstri tarafından üretilip topluma indirgenen ve sonucunda toplumsal çeşitlilikleri yok eden bir dayatmacılıktır. Ona göre, kitle kültürü özünü yabancılaşan (ve dolayısıyla pasifleşen) kitleler içinde bir bütünlüğü olan yapay bir platformdur. Benzer bir şekilde Hannah Arendt de popüler kültür ile kitle kültürü arasında Fiske'in analizi gibi keskin çizgiler çekilemeyeceğini açıklarken popüler kültürü kitle kültürü kıyaslamasında pozitif bir etki olarak görmektedir. Arendt'e göre, kitle kültürü, toplumlardan otantik ve öznel bir yaşam biçimi seçme hakkını elinden alırken edilgen, tüketime dayalı ve sorgulamayı bastıran bir yapıyı ifade eder (Akt. Çağan, 2003).

Kitle kültürü incelemelerinde en ses getiren analizleri ile bilinen Frankfurt Okulu, kitle kültürünü egemen sınıf(ların) ideolojilerini yayan bir otorite değil aynı zamanda bu yayılcılık ile toplumsal ve politik çıkmaza sokan bir etken olarak görmektedir (Shumway 1999: s. 379-90). Örneğin Adorno ve Horkheimer'ın ufuk açıcı *Kültür Endüstrisi* (1944/2002) makalesinde film endüstrisi, kitle iletişim araçları veya yeni markalı ürünler tekdüzeliği ve monoton ritmiyle, insan varoluşunun gerçek durumunu ve özlemlerini insan bilincinin ufkundan uzaklaştırmaktadır (s. 42). Bu gerçeklikte, eğilimler ve toplumsal hareketler, kültür endüstrisi aracılığıyla filtrelendir ve sinema ve tiyatrolar kitle iletişim araçları tarafından iletilen yanılsamalardan ayırt edilemez hale getirilir. Kültür endüstrisi insanları illüzyonda kalmaya devam eder ve egemenliğine boyun eğmeleri için mümkün olan tüm teknolojik araçları kullanır. Bu araçlar, tüketim ile bağdaşan nihilist sloganların insan bilincine sızmasını ve toplumsal psikolojiyi manipüle etmesini kolaylaştırır. Kültür endüstrisinin her yerde mevcut olduğundan ve her zaman ve her yerde görünür olduğundan hiç kimse onun geniş hareketinden kaçamaz. O hayatın her yerine (dinlenme zamanları da dahil) sızmıştır ve bireylerin, kitle endüstrisinden ve tüketici anlayıştan kaçması imkânsızdır (s. 51-52). Frankfurt Okulu düşünürleri aynı zamanda, kültür endüstrisinin kitlelerden bağımsız olarak işleyen bir sistem olduğu fikrinin kararlı birer savunucularıdır ancak kitlelere uyum sağlamadan var olamayacağını da kabul etmektedirler.

Kültür Endüstrisi'nin yayınlanmasından sonra Adorno, Kültür Endüstrisi için bir takip makalesi olarak yazdığı bir yazısında, çizdiği resim ona benzese bile, tüketicinin veya kitlelerin kültür endüstrisinin ana aktörleri veya eşit katılımcıları olmadığını belirtmektedir. Daha ziyade, kitleler kültür endüstrisinin nesnesi ve salt ideolojisidir (Adorno ve Rabinbach: 1975: s. 12-13). Dolayısıyla kitle kültürü Fiske'nin açıkladığı gibi bir “mış-mış gibi” olan bir yaşamın toplamı niteliğindedir. Modadan gıda tercihlerine kadar günlük hayatta gerekli olarak görünen tüketim, kültür endüstrisi temsillerinin etkisi ile dayatılmıştır.

Kültürel çalışmalarda kitle kültürünün (veya kültür endüstrisinin) toplum üzerinde bağımsız bir otorite olarak görme biçimi konunun tamamen anlaşılması açısından eksik kalacaktır. Nitekim popüler kültür, günlük yaşamda bireylerin kimlik kazandığı bir ortamda, dayatma yerine rıza ile toplumları etkileyerek ideolojik yapılanmaları içselleştirir (Oktay, 2001: s. 4). Fransız Devrimi sırasında Jakobenlerin tarihsel çabalarından ve ardından Avrupa ve İtalya'daki siyasi ve sosyal mücadelelerden teoride yararlanan Marksist düşünür Antonio Gramsci, endüstriyel veya modern toplumsal yapılanmayı yönetim biçimlerinde siyasi statüko (veya egemenler) ile sivil toplumun direnişi arasında uzlaşmacı bir temelde kalıcı hale geldiği kapitalist (ya da endüstriyel) bir yönetim yapısı olarak tanımlamaktadır (akt. Adamson, 1980: s. 173-174). Bu uzlaşmacı yapılanma biçimine Gramsci *Hegemonya* demektedir. Gramsci burada sermaye ile işçi sınıfı arasındaki karşılıklı diplomatik ilişkiyi yalnızca ekonomik temelli bir yapı değil, aynı zamanda ortak bir entelektüel ve ahlaki bilinç, müşterek bir kültür olarak da görmektedir. Bu anlamda, Gramsci'nin hegemonya anlayışından, kapitalist yaşam tarzının ve kültür endüstrisinin sadece manipülasyon yoluyla ya da yukarıdan dayatılan bir iktidar yapısı olarak değil, egemen ve bağımlı insan grupları arasındaki karşılıklı müzakereler, anlaşmalar ve anlaşmazlıklar yoluyla işlediği sonucuna varabiliriz. Dahası, hegemonya, çatışmanın söndürülmediği, ancak güvenli ve ılımlı bir ideolojik liman içinde karşılıklı tavizlerin ve sorun çözmenin konusu haline geldiği gerekli bir hükmetme biçimidir (s. 176).

Kültür çalışmalarında popüler kültür ve kitle kültür ayrımı ve bu iki yapının farklı yorumlanması bizi içinden çıkılmaz bir çelişki zincirine sokmaktadır (Çağan: 2003: s. 52). En önemli sorunsallardan bir tanesi nerede popüler kültür ekseninin bittiği ve kitle kültürünün başladığıdır, çünkü kültür endüstrileri her iki kültür yapısının (popüler ve kitle

kültürü) biçimlenmesinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Kitle üretim araçlarının topluma sunduğu olumlu sonuçları dile getiren ve popüler kültürü yüksek kültür önyargısına karşı koruyan David Manning White'ın zamanının popüler kültürünü kayıtsız şartsız onayladığını söyleyebilmek de güçtür. White kitle kültürünün ne kadar manipulatif olabileceğinin ve nasıl ucuz, sıkıcı, hor görücü ve yabancılaştırıcı içerik ürettiğinin bir dereceye kadar farkındadır. Ayrıca, White bireyselliğin kitle bilincine dönüşmesinin, bilginin üretimi ve medya aracılığıyla yayılması yoluyla gerçekleştiği fikrini de kabul etmektedir (1962: s. 13). Ancak kitle kültürü ile popüler kültür arasındaki bu ortak noktalar popüler kültürün otoriter ve dayatmacı normlara karşı bir direniş noktası olması (veya olabileceği) anlamına gelmeyeceğini anlamak yanlış olacaktır. Bunun en önemli nedenlerinden biri bütün manipulatif araçlarına rağmen popüler kültürün üreticisi ve uygulayıcısı halk olmasıdır ve bu bağlamda kültür endüstrisinin ne kadar başarılı olacağı halkın endüstriye karşı bilinçli reaksiyonlarına bağlıdır (Fiske, 1999: s. 36).

1.1.3 Popüler Kültürün Estetik Yapısı: Popüler Sanat

Popüler sanat kentleşmiş kültürün en geniş anlamda temsil aracıdır. Edebiyattan resme, magazinden sinemaya, modadan heykele popüler sanat birçok segment içerisinde hareket eder. Tarihsel olarak bu terim toplumsal bilincinin bireyler arasında somutlaşması, popüler kültürü var eden endüstriyel ve teknolojik gelişim ve devamında gelen kentlere yoğun göç sonucu oluşan kiteselleşme gibi önemli toplumsal gelişmeler ışığında vücut bulmuştur. Dolayısıyla popüler sanatın etkinlik ağının bu denli geniş olması ve teknolojik gelişme ile bağlantısı nedeniyle ayrıca kitle sanatı olarak da adlandırılmaktadır. Bünyesinde birçok sanatsal akım, duruş ve hareketi barındıran popüler sanat kendinden önce gelen sanatsal hareketlerin tersine tek başına ele alınabilecek bir estetik yapı olmamakla beraber içeriğinin tamamıyla anlaşılması için içinde bulunduğu sosyolojik, antropolojik, ekonomik ve politik endeksler ışığında incelenmelidir.

Sanat tarihçisi Sezer Tansuğ'a (1982) göre popüler sanat kentleşen insanların sanatıdır. Tansuğ, popüler sanatın içeriğini taşra ve kırsal alanlarda oluşmuş folk sanatı ve tarihsel doğrultuda aristokrasi sınıfı içinde otoritesini koruyan seçkin sanattan ayrı, yeni bir sanat olarak açıklamaktadır. Ancak Tansuğ popüler sanatı var eden etkenlerin kökenlerinin folk sanatına (veya geleneksel sanat) dayandığını vurgulamaktadır. Popüler sanatın folk sanatının etkilerini taşıyan bir devamlılık niteliği olarak kent hayatında canlılaştırken

zaman içerisinde geleneksel yapısından farklılaşmış ve özerk bir konuma gelmiştir. Bu bağlamda, popüler sanatın geçmişteki diğer sanat yapılanmalarından farkı; sanatın artık kitlesel bir platformda var olması, eserlerin ulusal veya milli bir öneme sahip olması, (cumhuriyetle beraber) seküler yaşam koşulları altında dinsel bağından kopması ve mekanik üretim biçimleriyle uyumlu hale gelmesi gibi önemli etkenlere dayanmaktadır. Ayrıca popüler sanat kırsal kültürel yapılanmalarının oluşturduğu toplu beğeni ve anonim olan birlik sanatının tersine kent içinde bireysel beğeniye tetikleyen ve kalabalığı pasif bir alıcı yapan sanatsal etkinlik olarak oluşan bir terminolojidir (s. 20). Örneğin Anadolu halk kültürünün en önemli simgelerinden biri olan kilim/halı dokumacılığı kent zevkleri veya beğenileri güdümünden uzak kültürel miras ve faydalanma amacı ile üretilen el sanatı olurken, popüler sanat doğrultusunda kilim, ekonomik bir ürün statüsüne indirilir ve zevk unsuru ve organik el becerisinden öte mekanik üretimin parçası olarak modern hayata sunulmaktadır (s. 53).

Popüler sanatın tarihsel çıkış noktası ve toplumsal konumundan dolayı yüksek (veya seçkin) sanat ile kıyaslanılmaktadır. 19. Yüzyıl ile teknolojinin ve bilim ışığında fotoğrafın bulunması ve böylece resim gibi sanatsal yaratıcılığın önüne geçilmesi söz konusu olmuştur (Çağan, 2003: s. 148). Popüler sanatın keskin tüketim ve ticari bir algı içerisinde işlemesi ve bu bağlamda üretilen sanat eseri ile onu üreten arasındaki dokunma hissi ve eser ile izleyici arasındaki estetik bağın yerini fotoğraf (ve sinema) sayesinde üretilen ucuz, basit ve zanaat gerektirmeyen görüntülerin kitleleri harekete geçirmesi söz konusudur (Rampley, 2005: s. 182). Bu bağlamda popüler sanatın bu kitle ürünleri *kiç* (kitsch) sanat olarak nitelendirilmektedir. İlk terminolojik biçimini Almanya’da elde eden *kiç* sanat Clement Greenberg’e göre endüstriyel devrim neticesinde oluşmuştur ve metropolleşmiş kitlelerin evrensel dilidir (1989: s. 9).² Okumayı ve yazmayı öğrenmiş ve proleterleşen kitleler şehrin tarihsel kültürünü özümsemekten mahrum bırakılması sonucu ve aynı zamanda geleneksel kültüre de bulunduğu konumdan dolayı uzaklaşması sonucu kendini tanımlamak için yeni kültürel ve estetik temsillere ihtiyaç duymuştur. Bu bağlamda bu gereksinimi Greenberg *kiç* sanatın karşıladığını dile getirmektedir. Bütün gününü sert, endişeli ve yoğun şartlarda çalışmak ile geçiren ve emeği ile yabancılaştıran kitlenin seçkin sanatın estetik güzelliğini özümseyecek imkândan,

² C. Greenberg burada *kiç* sanat olarak herhangi bir popüler ya da ticari resim ya da roman, dergi kapakları, illüstrasyonlar, reklam görselleri, ucuz kurgular ve çizgi-romanı ele almaktadır (age.).

eğitimden ve enerjiden mahrum olması varlığını kiç sanatın kapanına hapsedmiştir (s. 18). Kiç sanat Greenberg'e göre mekaniktir ve belli reçeteler içerisinde işlemektedir; sanatın suni yapısı müşterilerinden paraları dışında zaman dahil hiçbir şey talep etmemektedir. Kiçin diğer özelliği ise belli bir coğrafik konuma ya da milliyete ait değildir. Tersine farklı etnik yapıya sahip insanların bağdaşabileceği tarihte ilk evrensel kültürdür (s. 12). Popüler sanatın homojenlik ve ticarileşmiş yapısına dair benzer bir eleştiri, Frankfurt Okulu'nun üyelerinden T. Adorno ve M. Horkheimer'dan gelmektedir. Yazarlar, çağdaş kültür eleştirilerinde ele alınan sanatı kitle sanatı olarak nitelendirmektedirler. Bu durum, Frankfurt Okulu'nun özgün sanat ile temelinde insan olan popüler kültür arasındaki demokratik ve özgürleştirici bağa dair bir umut besledikleri şeklinde anlaşılabilir. Adorno ve Horkheimer'e göre kültür endüstrisinde kitle sanatı tekelleştirilmiş estetik haz içinde birbirine benzer eserlerin toplamıdır (2002: s. 41). Film endüstrisi ve radyo bir sanat eserleri olmaktan öte artık holding anlayışı içerisinde süregelen ve ürettikleri ucuzluğu meşrulaştıran bir ideolojik kullanımlardır (s. 42). Bu bağlamda kitle sanatının üreticileri artık isyankâr dışavurum arayışındaki sanatçıdan ayrılmış meslekler hiyerarşisinde uzmanların ve teknikerlerin yönetiminde hareket etmektedir (s. 44-45). Dolayısıyla, büyük sanatçıların üretim sürecinde bir araç olarak görev gören stil unsuru kültür endüstrisinde bir amaca yükselmiştir. Diğer bir anlamda, yüksek sanatta estetik gelişimin ana temasını sanatsal nesnenin mantığı ve öznenin bilgisi ve yaşam ile mücadelesi yönlendirirken ya da dışavurumcuların ve dadacıların stildeki hakikatsizliği vurgulanırken kitle sanatının hakikati ve en vaat edici estetik özelliği eserlerin stil birliğidir (s. 47-48). Bu bağlamda kitle kültürünün ana teması olan eğlence ve dinlenmenin gölgesinde sanatın gayesi alınıp satılan ekonomik bir metaya indirgenleşmekle beraber sanatın özgürleştirici felsefesi üslupçu bir fetiş ve tüketim malzemesine dönüşür (s. 65-66).

Popüler sanatın bünyesinde barındırdığı eserlerin konusu ve stili bakımından benzerlikleri bir diğer kültür eleştirmeni Fredric Jameson'un eleştiri konusu olmuştur. Jameson, bu stil birliğinin durumu popüler sanatın bir sanatsal form olan parodinin (parody) tersine öykünme (pastiş/pastiche) niteliğinden geldiğini ileri sürmektedir. Parodi ve pastiş temelinde taklit (imitation) ve benzerliği (mimicry) temsil eder. Ancak parodi sanatsal üretimde mevcut geleneğe karşı aykırı bir güdüyü simgelerken pastiş, parodinin içi boşaltılmış halidir (1987: s. 113). Yani, parodi kurumsallaşmış stillerin

özgünlüğünden yararlanarak bu normlar ile hicivli eleştirisini sunan bir benzerliği işaret ederken, pastiş ölü bir dil gibi parodinin içsel motivasyonunu, hicivsel yaklaşımını ve yaratıcılığını barındırmayan bir benzetme üretimidir (s. 114). Jameson pastişe örnek olarak günümüzde halen popülerliğini devam ettiren George Lucas imzalı *Yıldız Savaşları* (Star Wars-1977) film serisini sunmaktadır. Yıldız Savaşları 1930 ve 50'lerin Amerikan popüler kültüründe çokça ünlü olan *Buck Rogers* gibi uzay dünyasını konu alan çizgi-romanların tekrarından şekillenen ve olgun kitleler için bu çizgi-romanlara dair nostaljik bir etkiden öteye gidemeyen bir öykümedir (s. 116).

Bahsi geçen yaklaşımlar üzerinden popüler sanatın demokratik ülkelerde toplumsal ihtiyaçlarından öte endüstrileşmiş kitle sanat mantığı ile hareket ettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda yüksek sanatın daha fazla rafine olduğu ve gittikçe takip sayısının azaldığı kitle kültüründe popüler sanatın bir eğlence sanatı olarak algılamak yanlış olmayacaktır. Ancak popüler kültüre atfedilen bu eleştiriler her ne kadar kültürün içeriğini nitelendirse de popüler kültürü bu normlarda algılamak kültürün çıkış noktası ile beraber temsil ettiği toplumları, mücadelelerini ve gelişmelerine haksızlık sayılacaktır. Çünkü popüler kültür J. Fiske'in nitelendirdiği gibi aynı zamanda ekonomik ve sosyal konumlarından dolayı mücadele edenlerin kültürüdür. Endüstrileşen ve kentleşen insan yaşamı içerisinde sanatın oluşturduğu biricikliğin yerini seri üretimin alması her ne kadar sanatın seçkinliğini Greenberg'in açıkladığı kiç sanat gölgelemiş olsa da kentleşen yaşamda sanatın özgürleştirici yanı yine de devam etmektedir. Bu bağlamda Walter Benjamin'in analizleri sanatın özgürleştirici yanının mekanikleşmiş yaşamda nasıl var olduğunu anlamak açısından önemli bir ışık olmaktadır.

W. Benjamin 1936 yılında yayınladığı ufuk açıcı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde endüstrileşmenin sonuçsallığında oluşan yeniden üretim araçları ve gelişen sosyo-politik koşulları ve bu bağlamda sanatın yeni konumunu ele alır. Daha spesifik açıklama ile kitlesel üretimde fotoğrafın ve filmin sanat üzerindeki etkisi ve bu iki iletişim aracının kültürel ve maddi yönleriyle Marksist politikaya sanatsal etkisini incelemektedir (Pelzer, 2005: s. 203-4). Antik dönemden beri sanat eserleri ilkesel olarak çoğaltılmıştır. İster baskı resim olsun ister bir ustanın eserinin çırak tarafından tekrardan oluşturulması, insanlar farklı çalışmaları tarihte kopyalamışlardır. Aynı zamanda eserlerin yeniden-üretilbilirliği gravür ve daha sonra litografi baskı ve matbaa kalitesinin tarihsel gelişimine göre artan bir yoğunlukta

ilerlediği görülür (Benjamin, 2015: s. 11). Ancak 20. Yüzyılın başlarında artık etkisini çokça kitleler üzerinde gösteren makine çağı ile sanatın yeniden-üretilebilirliği geçmişe kıyasla çok farklı bir değişime uğramıştır. Sanat eserin bulunduğu tarihte izini taşıyan mekân mevcudiyeti kitle üretim araçlarının oluşturduğu olanak sayesinde yok olmaktadır. Yani, sanatın sahicilik/biriciklik (authenticity) değerini veren çalışmanın orijinallliği ve “şimdi ve burada” oluşu her ne kadar tarihte birçok örneği bulunan sahtecilik karşısında mevcut değerini koruyabilmişken makine çağının yeniden-üretilebilirliği sayesinde sahiciliği tamamen yok olmaktadır (s. 13-14). Benjamin bunu orijinal yapıtın elle kopyalanmasına karşın yeniden-üretim tekniği sayesinde kopyanın orijinalin ulaşamayacağı durumlara yerleştirmektedir. Diğer bir deyişle (örneğin) katedralin doğrudan kendisi bir sanat severin atölyesinde fotoğraf sayesinde bulunduğu konumu terk eder. Ya da bir klasik müzik konseri özel bir oda veya salonda televizyon sayesinde seyredilebilir.

Makine çağında yeniden-üretim sayesinde sanatsal eserin gelenek katmanından koparılmasına ve eserin izleyici etrafında oluşturduğu *aurayı* ve ritüel değerleri yitirmesine neden olmaktadır (Benjamin, 2015: s. 19-21). Bu duruma Sistina Şapeli’nde yer alan büyük sanatçı Michelangelo’nun dekorasyonları bir örnek olarak gösterilebilir. Eserin mevcut görsel estetik fotoğrafları ve hareketli resimleriyle sanatçı, Vatikan’ı ziyaret edenlerden daha fazla kitleye ulaşma şansı elde etmektedir. Yeniden-üretim araçları sayesinde Michelangelo’nun duvar resimleri ilk üretimindeki ana etken olan inanç ve kefare, sanatın gücü ve Vatikan’ın bu husustaki siyasi ve misyonerlik nosyonu gazete ve dergilerde reklam unsuru, bir sanat kitabında veya kartpostallarda resim, moda dergisinde veya turizm acentalarında arka plan dekorasyonu, giysi reyonlarında bir tişört baskısı, ya da bir sanat eseri içerisinde kolajlaşmış parçası olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu bağlamda teknik olarak yeniden üretilen eser sadece bağlamından koparılmamakla kalmayıp aynı zamanda var olan görsel anlamın parçalara ayrılıp farklı amaçlar ile bambaşka bir işaret diline dönüştürülmektedir. Ayrıca izleyenleri cüceleştiren Sistina Şapeli estetiği bahsi geçen yeni işaretler aracılığıyla bireyleri farklı tepkiler vermeye zorlamaktadır. (Pelzer, 2005: s. 206-8)

Yukarıda bahsedilen sanat eserin çoğaltım yoluyla uğradığı fiziksel değişim aurasının ve ritüelistik özelliklerinin makine çağında yok olmasına karşın üretilen sanat eserlerinin özel statüsünün kalkması ile artık eserler politikaya dayalı bir dışavurum ile

başkalaşmaktadır (Benjamin, 2015: s. 21). Sanatın biriciklik olgusunun ve halesinin yok olması ve politik bir pratiğe yönelmesini Benjamin olumlu bir yaklaşım olarak görür ve mekanik yeniden-üretim sayesinde sanat eseri geleneğe karşı parazit bağımlılığından kurtulmaktadır. Artık sanat eseri hem kitlelere ulaşabilme imkânı hem de bütün tinsel gücünün kaybı sayesinde artık bireyleri basit bir izleyici noktasından eleştirmen statüsüne taşır ve ayrıca kitleleri yönlendirme ve harekete geçirme potansiyeline sahiptir (Benjamin, 2015: s. 56). Ancak sanatın bu yeni gücünün aynı zamanda yükselen faşist hareket ile birleşimi toplumları ciddi bir tehlike ile karşı karşıya bırakmaktadır. Yükselen Nazizm ve Faşizm ile sempatanlığı ile bilinen İtalyan Fütürizm gölgesinde kitlesel yeniden-üretim araçları toplumları popülist rehberleri karşısında tekrardan bir mezhepçiliğe bağlayan aura yaratmaya dönüşmüştür (s. 57). Bu yeni mezhepçi auranın estetiği Benjamin'e göre savaş ile doruğa ulaşmaktadır. Bu bağlamda “*Fiat ars—pereat mundus*” (sanat olsun, isterse dünya batsın) sloganı ile toprağa tohum atmak yerine bomba atmanın estetiği Benjamin'e göre insanlığın halen teknoloji ile bir araya gelebilecek olgunlukta olmadığını gösterir. Dolayısıyla, yabancılaşmanın estetik zevkini politikada sunan faşizme karşı politikleşen bilinçli sanatın önemi Benjamin tarafından vurgulanmaktadır (s. 60).

Makinenin yeniden-üretiminde sanat eserinin kitle kültüründe tekrardan bir aura kazanmasına örnek olarak Leni Riefenstahl'ın ünlü *Triumph of the Will* (1935), *Victory of the Faith* (1933) ve *Olympia* (1938) filmleri ya da özellikle Filippo Marinetti (1876 – 1944), Umberto Boccioni (1882 – 1916) ve Carlo Severini (1872 – 1951) gibi öncülerini temsil eden İtalyan Fütüristlerin mekanikleşme ve hıza dair oluşturdukları şovenizme varan romantik fetişizm ve bu bağlamda endüstriye zıt olan bütün İtalyan kültürüne saldırgan sanatsal eserleri ve performansları gösterilebilir. Özellikle neredeyse dinsel bir tapınmaya varan gösterişli mitingleri, spor müsabakaları ve gösterileri ile tarihsel üne kavuşmuş ve *Foro Mussolini* (şimdi *Foro Italico*)'nin dört muazzam stadyumundan bir olan *Stadio dei Marmi* (1932) B. Mussolini'nin kurguladığı disiplin, saldırgan maskülenlik ve kararlılık ile oluşan muhteşem üniter İtalya ideası faşist estetiğin en önemli temsillerindendir (Mosse, 1996: s. 250). Bu ve benzeri eserler ve oluşturdukları aura kitlelere Benjamin'in dile getirdiği gibi haklarını verecek bilinç mücadelesini aşlamak yerine salt bir içini boşaltma/dışavurma hakkı vermekten öte geçememiş,

mensup olduğu ideoloji İkinci Dünya Savaşında inandıkları savaş estetiğı içinde bir yıkım getirmiştir.

Benjamin'in dile getirdiğı teknik olarak yeniden-üretilen sanatın politik dışavurumu *Dadaizm* ile ilk defa vücut bulur. Oluşturdukları eserlerin pazar değerini önemsemeyen Dadaizm Benjamin'e göre kitle görsel ürünlerini (ya da kiçi) bir eser malzemesi olarak dönüştürmektedir ve izleyiciyi sarsma özverisi ve yoluyla dokunsal bir nitelik kazanmıştır (2015: s. 53). 1916 tarihinde Zürih'te Alman düşünür Hugo Bal'ın açtığı gece kulübü, Cabaret Voltaire'in ev sahipliğı ile başlayan Dadaizm, protestoyu simgelemeyi misyon edinmiş, mantığın, belleğin ve arkeolojinin yıkımını amaçlamıştır. Çelişkiler, zıtların birliğı ve kültürel olarak grotesk unsurların ve tutarsızlıkların yaşamın özgürlüğünü dışavuran bir akım olarak karşımıza çıkar (Antmen, 2009: s. 121-2). Yoğunlukla fotomontaj, kolaj ve asamblaj gibi yöntemler ile çalışma üreten Dadaistleri buluşturan en önemli etkenler arasında, özellikle birinci dünya savaşının patlak vermesi ve oluşturduğu toplumsal bulanımlar eşliğinde, bağılı oldukları kültür, ahlak, din, sanat ve kardeşlik gibi kavramların çağdaş dünyalarında içi boşaltılmış değerlerden öteye gidemediğini dile getirmek ve bu normlara eserleri ile saldırıp izleyiciyi kışkırtmaktır (s. 123-4). Özellikle Dadaizm'im öncülerinden kabul edilen Marcel Duchamp (1887 – 1968) kübistlerin tersine sıradan bir nesneyi çalışmasının içine entegre etmek yerine direk o malzemenin görsel temsilini (veya "Çeşme" çalışması gibi malzemenin kendisini) doğrudan sanat yapıtı olarak sunmuştur (s. 125). Duchamp'ın bu protestocu yanı sanatın ne olduğuna dair oluşan tarihsel tanımlama, değerlendirme ve ölçütleri yıkan bir argüman oluşturmak ile beraber sanatı bir yetenek, estetik değer, ya da güzellik olgusundan çıkartarak düşünme eylemine sokmaktadır (Ibid).



Resim 1: Raoul Hausmann, Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruh), Paris, 1919

Kaynak:

https://monoskop.org/Raoul_Hausmann
Erişim Tarihi: 02/03/2023



Resim 2: Marcel Duchamp, Çeşme, Porselen Pisuar, Stockholm, 1917

Kaynak:

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-ducamps-urinal-changed-art-forever>
Erişim Tarihi: 02/03/2023

Sanatın bir politika nesnesi olarak algılandığı güçlü avangard yaklaşımları yeni kurulan Sovyetler Birliği'nde ün sağlamış *Konstrüktivizm*'de de görülmektedir. Temel ideolojisini Marksizm'den alan akım modern teknolojiyi kitleleri içlerinde bulundukları yabancılaştıran ortamdan kurtaracak bir güç olarak gördüklerinden çalışmalarında çokça referans olarak kullanmışlardır (Rampley, 2005: s. 185-6). Vladimir Tatlin (1885 – 1953), Alexander Rodchenko (1891 – 1956) ve Naum Gabo (1890 – 1977) gibi öncülere sahip hareket insanları harekete geçirme, yeni bir yaşam yaratma ve toplumlara belli bir kolektif ruha hitap etme eğilimleri bakımından felsefesini hiççilik veya anlamsızlık üzerinden kurgulayan Dadaizm'den ayrılrsa da eser üretiminde kullanılan malzemeler açısından bu iki hareket pek farklı değildir. Konstrüktivistlerin kitle iletişimde kullanılan grafik, fotoğraf gibi mecralara yönelmeleri ya da üç boyutlu tasarımlarına teknik yaklaşımları üyeleri bir sanatçı algısında daha çok 'tasarımcı' ya da 'mühendis' olarak nitelendirmiştir (Antmen, 2009: s. 104). Konstrüktivistlerin yoğun malzeme çeşitliliği içerisinde birçok güçlü temsilcisi bulunmasına rağmen akımı güçlü bir Sovyet avangardı simgesine dönüştüren V. Tatlin'in "3. Enternasyonal Anıtı" projesidir. Çalışmanın ana hatları her

ne kadar hem hitap ettiği Marksist ideoloji bakımından hem de resmin, heykelin ve mimarinin birleşimini kapsayan multi-disipliner bir birleşimi simgelese de büyük bir propaganda tasarısı olarak kalmış, inşa sürecine girememiştir (s. 106).



Resim 3: Vladimir Tatlin, 3.
Enternasyonal Anıtı, St. Petersburg,
1919-21

Kaynak: https://thegorkhonarchives.neocities.org/essay_8 Erişim Tarihi: 02/03/2023

Yirminci yüzyılın ilk yarısında Benjamin'in öngördüğü sanat aurasının politikaya kayması sadece Dadaist ve Konstrüktivist hareketi ile sınırlı kalmamış, özellikle Weimar sanatçıların önderliğinde Dışavurumcular, Bauhaus ve bazı Gerçeküstücüler tarafından da benimsenen bir yöntem olmuştur. Yüzyılın ikinci yarısında (ve etkileri halen devam eden) ve temelini Dadaizm'in sanatın gelenekselleşmiş ölçütlüğüne karşı protestosunu barındıran ve yaşamı ürettiği içerik, konu ve yöntemleri bakımından politik bir nosyonu olan hareketler sanat tanımlamasına kendilerince yeni bir anlam getirmişlerdir. Bu duruma Robert Rauschenberg (1925 – 2008), Andy Warhol (1928 – 1987), George Segal (1924 – 2000) ve Richard Hamilton (1922 – 2011) gibi sanatçıların temsil ettiği *Pop-Art*; Stanley Brown (1935 – 2017) ve Piero Manzoni'nin (1933 – 1963) temsil ettiği *Kavramsal Sanat*; Joseph Bouys'lu (1921 – 1986) Fluxus; Robert Smithson (1938 –

1973), Michael Heizer (1944 –) ve Nancy Holt (1938 – 2014) temsilciliğinde Arazi Sanatı ve Allan Kaprow'un (1927 – 2006) önderliğinde ve Günter Brus (1938 –), Hermann Nitsch (1938 – 2022), Yoko Ono (1933 –) ve Marina Abramović (1946 –) gibi sanatçıları bünyesinde barındırmış *Performans Sanatı* örnek gösterilebilir. Popüler sanatı inceleme ışığında bu akımlar arasında en göze çarpan olgu Pop-Sanat'tır çünkü oluşturduğu hareket içerisinde C. Greenberg'in kiç sanat olarak açıkladığı, Frankfurt Okulu'nun da konfor ve uyuşturucu maddesi olarak gördüğü kitle ürünleri ve tasarımları özellikle Pop-Sanat'ın öncüsü kabul edilen Andy Warhol için bir sanat malzemesi olarak görülmektedir. Her ne kadar kullandıkları hazır malzemelerin biçimi ve sunuş yöntemleri ile akım Neo-Dadaizm nitelendirmesi olsa da Pop-Sanat, Dadaizm'in saldırdığı ve yok etmeye çalıştığı estetik güzellik kavramını direkt bu nesnelere yüklemesi ve Pop Sanatın kitle ürünlere bir biriciklik kazandırması kendisini bir eleştiri ve bilinçlendirme sanatından daha çok bir 'reklam estetiği' ya da 'tüketimin estetiği' olarak algılanmasına yol açar (Antmen, 2009: s. 161). Ancak, özellikle Andy Warhol ve Robert Rauschenberg tarafından üretilen serigrafik çoklu baskı yöntemi ya da Richard Hamilton'un kolajları sayesinde Pop-Sanat hiçbir zaman biricikliği temsil eden bir hareket olarak algılanamaz. Üyelerin ürettiği sanatın sınırsız yeniden-üretilebilirliği geleneksel anlamda eşsiz sanat nesnesi ile meta/medya nesnesi olarak sanat arasında retorik bir gerilim kurulmasına hizmet etmektedir (Pelzer, 2005: s. 204).

Bahsi geçen sanat akımlarına ek olarak bu süreç içerisinde kültürün insana aidiyet verdiği kimlik ve kuralları şekillendiren cinsiyet olguları sanatın gücü ile temsil niteliği kazanmış ve bu bağlamda kimlik ve cinsiyet sorunlarına dair oluşan dışavurumlar bir politik etki de oluşturmuştur. Cinsiyet konusu her ne kadar feminist sanatçıların merceği altında ilerlemiş olsa da Robert Mapplethorpe (1946 – 1989), Felix Gonzales-Torres (1957 – 1996) ve Nicole Eisenman (1965 –) gibi sanatçılar fotoğraf, desen, heykel, enstalasyon ve performans gibi birçok yöntem ile cinsel tercih, eşcinsellik ve toplumsal cinsiyet politikaları gibi olgulara yönelmişlerdir. Feminist sanatın ilk kuşak temsilcileri olarak Carolee Schneeman (1939 – 2019), Monica Sjöö (1938 – 2005) ve Judy Chicago (1939 –) gibi sanatçılar örnek gösterilebilirken, ikinci kuşak feminist sanatta Cindy Sherman (1954 –), Sherrie Levine (1947 –), Barbara Kruger (1945 –), Valie Export (1940 –) ve daha çok politik aktivizmi ile bilinen *Guerilla Girls* örnek gösterilebilir. Feminist Sanatın (özellikle 1960-80 sürecinde) çıkış noktasında kadınlığın biyolojik olarak ayırıcı

özelliğini ortaya koymak ile geleneksel normlarda kadının ‘dekoratif’, ‘küçük’, ‘minör’, ‘duygusal’, ve ‘amatör’ temsiline karşı bir protesto oluşturma amacı gitmek vardır (Antmen, 2009: s. 242). İkinci kuşak feminist sanat hareketinde kadın bedeninden öte kadınlığı nitelendiren kültürel ve sosyal kodları eleştiren eserler üretilmesi söz konusudur. Özellikle C. Sherman ve B. Kruger’in çalışmalarında kadın temsiline bazını tüketimden alan popüler kültürde hangi biçimde oluştuğunu görmek açıkça mümkündür. Sherman’ın “İsimsiz Film Serileri” (1977-80) popüler medyada kadının temsiline sorgulamakla beraber oluşturulan kadın mitinin toplumsal bazda yabancılaşan bir kadınsallığı incelemeye çalışmıştır (bkz: Resim 4). Benzer bir şekilde Kruger kadının oluşturduğu görünümünden öte o temsile giden davranış biçimlerini slogan tipografileri ve siyah-beyaz fotoğrafların kolajlamasından oluşturduğu eserlerde incelemektedir. Kruger bu yolla kadına kitle kültürün bahşettiği o dar alanı simgeleyerek hem izleyiciye tüketimin stereotipleşmiş algısını ve davranış biçimlerini kavramsal olarak dışavurmaktadır (bkz: Resim 5). Feminist sanat, oluşturduğu eserler ile sadece kadınlık temsiline politik bir statü kazandırmamış aynı zamanda kadın sanatçıların çalışmalarını sergileyebilmeleri açısından da erkek sanatçılara kıyasla sanat dünyasında imkân eşitsizliği üzerinden de protestolarını gerçekleştirmişlerdir. Özellikle *Guerilla Girls* (çıkış tarihi; 1985/New York Şehri) akımı sayesinde MOMA ve Witney gibi modern sanatın kurumsallaşmış müzelerde erkek sanatçıların niceliksel olarak ağırlığına karşı bu sanatçıların protesto performansları genç sanatçılar tarafından çokça desteklenmektedir.



Resim 4: Cindy Sherman, İsimsiz Film Serileri, Seri Num. 811, New York, 1995

Kaynak:

<https://www.moma.org/collection/works/56515> Erişim Tarihi: 02/03/2023



Resim 5: Barbara Kruger, Tüketiyorum, Öyleyse Varım, New York, 1987

Kaynak:

<https://acca.melbourne/program/icons-barbara-kruger-i-shop-therefore-i-am/> Erişim Tarihi: 02/03/2023

Sanatın insanın varlığının kültürel hegemonya üzerine eleştirel tutumu feminist sanat ile sınırlı kalmamaktadır. Özellikle 1980 yılları itibari ile (ve özellikle post-kolonyalizm çalışmaları ile) etkisini gösteren kimlik ve tanımlamasını inceleyen sanatsal eserler ortaya çıktığı görülür. Amerika Birleşik Devletleri'nde Afro-Amerikanlığın çağdaş temsili ve geçmişin oluşturduğu ırkçılığa yeni yorumları dile getiren sanatçılar arasında Jean-Michel Basquiat (1960 – 1988), Kerry James Marshall (1955 –) ve Kara Walker (1969 –) örnek gösterilebilir. 1980'den başlayıp günümüze kadar gelen süreç aynı zamanda bulundukları coğrafi konumdan dolayı sesini duyuramayan sanatçıların izleyici kitlesi ile buluşabildiği bir dönem olmuştur. Pakistan asıllı Rasheed Araeen (1935 –), İran asıllı Shirin Neshat (1957 –) ve Ramin (1975 –) & Rokni (1978 –) Haerizadeh kardeşler, Filistin asıllı Hani Zurob (1976 –) ve daha niceleri ürettikleri sanat eserleri ile kimlik konusunu sekterleşen milliyetçilik ve otoriterleşen devlet kavramları ile nasıl bir iletişim içerisinde olduğunu dışavurmaktadırlar.

1.1.4. Popüler Kùltür ve Tüketim

Popüler kùltürün ana unsurunun genellikle ticari ve tüketici tavırlarına dayandığına dair açıklamalara yukarıda kısaca ve dolaylı olarak değinilmişti. Ancak kùltürün içeriğini kapsamlı bir şekilde anlamak adına bu kısmın burada ayrı bir başlık içinde ele alınması önemlidir. Genel olarak, popüler kùltür, estetik değeri olmayan, seri üretime dayalı ve tüketim odaklı bir platform olarak görölmektedir. Bu nedenle, popüler kùltür her zaman yüksek kùltürle karşıtlık gösterir ve çelişir. Bu nedenle popüler kùltür her zaman karşıtlığı olan yüksek kùltürü ile çelişmektedir. Popüler kùltür niceliksel, daha az ciddi ve dikkat dağıtıcı ürünleri kapsarken, kendisine sürekli alternatif olarak ileri sürölen yüksek kùltür genellikle bireysel yaratma eyleminden ortaya çıkan nitelikle tanımlanmaktadır (Storey, 2015: s. 5-6).

Yüksek ve popüler kùltür arasındaki belirgin ayrım, metin veya sanat eserlerini hızla yayabilen ve herkese ulaşabilen teknoloji ile birlikte net olmaktan uzaklaşmaktadır. Örneğin; *Hamlet* ya da *Suç ve Ceza* gibi eserlerin asıl amacının insanları mevcut gerçeklikten uzaklaştırmak yerine çağdaş sorunlara odaklanmalarını veya tartışma konusu oluşturmayı sağlamak olduğı iyi bilinmektedir. Aynı zamanda popüler tiyatrolarda, kitapçılarda ve sinema içinde kitlesel üretimleri sayesinde kitlelerin yaşamlarında önemli bir yer tutan tam da bu romanlardır. Kitle kùltüründeki popülerlikler ve ticari başarılar bize, sözde yüksek kùltürün bir ürününün popüler veya kitle kùltürüne de çok iyi bir şekilde bağlanabileceğini göstermektedir. Bununla birlikte, karmaşık sanat ve edebiyat eserlerinin halk arasında belirli bir popülariteye sahip olmasının, bu eserlerin ürettiğı derin felsefe ve tarihsel fikirlerin popüler temsile doğru bir şekilde dâhil edilebileceğı anlamına gelmediğı de belirtilmelidir. Böylece Suç ve Ceza, yeni ve eski ahlaki fikirler arasındaki çatışmanın sorunlarını ve bunların 19. Yüzyıl toplumları için psikolojik sonuçlarını vurgulayan bir kitap olarak okunabilirken, bir başka mecra da uzun dedektif hikâyesi veya romantik bir popüler edebiyat eseri olarak da görölebilmektedir. Kùltür kuramcısı Fredric Jameson'ın dediğı gibi, çağdaş kùltürün, zevkleri, sanatsal ya da akademik derinlikleri ne olursa olsun, tüketim ürünlerinde esas göstergenin ekonomik olduğunu söylemek doğru olacaktır (Akt. Storey, 2015: s. 205).

Popüler kùltürün tüketici doğasının odağını anlayabilmek için, bu kùltürün tarihsel altyapısında oluşmuş manevi unsurları belirlemek zordur. Çünkü popüler kùltür çıkış biçimi ve ekonomik dinamiğı gereğı maddi olmayan bir inanç sistemine dayanan bir

felsefe ile karakterize edilememekte ve ilk bakışta belirli bir şekilde meta endeksli görünebilmektedir (Osborne, 2011: s. 6-7). Popüler kültürün materyalist niteliğinin insanlar için belirli olmasının bir başka nedeni de özünün sürekli tüketim ve ticari davranışlarla derinden iç içe geçmiş olmasıdır. Üretilen yapıtların veya sanat eserlerinin değeri maddi bir yapı içine bürünmesi, kutsal kabul edilen her şey bir tüketim ürününe dönüşür. (Adorno ve Horkheimer, 2002: s. 49). Bu etkenler özellikle tatillerde veya dini kutlamalar sırasında ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Noel veya Paskalya gibi dini bayramlarda, evrensel maneviyat duyguları, kapitalist piyasanın ticari etkinlikleri tarafından gölgelenmektedir (Rycenga, 2011: s. 143-144). Bayram veya manevi lütfun reklamını yapan görsel aygıtlar, aslen bu maneviyat yerine kâr odaklı yayılmacılığı teşvik etmektedirler. Ayrıca, bu bayramlarda ailelerin ve bireylerin paylaştığı değerli anlar artık alışveriş ve sosyal medya etkinliklerine odaklanmıştır (s. 147).

Kutsal veya manevi olguların ticarileştirilmesinin yukarıdaki örneklerle bitmediğini de görülmektedir. Dini figürlerin sadece kâr ve sadece dekorasyon uğruna sömürülmesi, manevi Buda felsefesinin 2004 yılının başlarında Victoria's Secret tarafından bir kadın bikini süslemesinde yer aldığı durumda belirgindir. Buda'nın bikini üzerinde tasvir edilmiş olması hem Asya'daki hem de diasporadaki Budist toplulukların güçlü tepkilerine yol açmıştır. Ancak Victoria's Secret şirketinin yaptığını daha ilginç kılan şey, halkın skandala verdiği tepkinin yönüdür.

Bu konu üzerine akademisyen James Mark Shields, *Medya Çağında Cinsellik, Küfür ve İkonoklazm* (2011) makalesinde “Bikini Buda” (bkz: Resim 6) tartışmasının etrafında gelen toplumsal tepkinin nasıl geliştiğini incelemektedir.³ Shields, bu tartışmaların gerçekleştiği süreçte ifade edilen ana polemğin, yalnızca Buda'nın kadın bikinileri için dekoratif bir nesne olarak kullanılmasına yanıt olarak, dini değerlere ve sağduyuya saygı çağrısında bulunmuş olarak çıktığını belirtmektedir (s. 82-83) (bkz. Resim 6). Shields'a göre, Buda bikini polemğinde en çarpıcı ve merkezi detay, Buda'nın kadın bedenini cinselleştiren bir süs olarak kullanıldığı fikriydi. Diğer anlatımla, burada Shields, kutsal varlıkların ticarileştirilmesinin, bikini Buda kisasının Buda'nın çoğaltılmasına ve ticarileştirilmesine karşı bir tepki değil, bunun yapılma şekline bir tepki olduğunu öne sürmektedir. Shields ayrıca, Buda biblosunun çoğaltılmasının ve satın alınmasının

³ Makale başlığı çevirisi yazara aittir. Orijinal ismi şu şekildedir: “Sexuality, Blasphemy, and Iconoclasm in the Media Age”

Budizm'de yaygın bir ritüel olduğunu ve Buda'nın tamamen ticarileştirilmesinin ve satın alınmasının zarif bir amaca hizmet etmesi nedeniyle inananlar tarafından bir sorun olarak görülmediğini de belirtmektedir. Öte yandan, Shields Victoria's Secret Budizm'i karalamak niyetinde olmasa da bunu müşterilere yönelik oryantal çekiciliği aracılığıyla kâr elde etmek için içsel bir motivasyondan yaptığını dile getirmektedir (s. 86-87). Ancak, hiç kimse Buda biblosu seri üretiminin, sahiplerinin kendi kârlarına katkıda bulunmaları için yeterli fazlalık üreteceği beklentisiyle yapıldığından şüphe duymamaktadır. İş düzeyinde hem Victoria's Secret hem de Buda biblosu üreticilerinin özlemleri birbirinden çok farklı değildir; aradaki fark, Buda'yı pazarlama biçimlerinde yatmaktadır. Bu nedenle Shields, 21. Yüzyılın tüketim sorununun maneviyatı ve dini varlıkları ticarileştirmek yerine sınırlarını belirleyerek onları barışçıl bir şekilde tüketim mekanizmalarına dönüştürebileceklerini öne sürmektedir.



Resim 6: “Bikini Buda (Baby Buddha)” Reklamında Kullanılmış Görseli

Kaynak: https://digitalcommons.bucknell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1125&context=fac_books
Erişim Tarihi: 13/12/2022

Ronald Barthes'a göre, mitler, belirli bir toplumdaki baskın grupların değerlerinin ve çıkarlarının teşvik edildiği veya baskın güç yapısının nesnesi haline geldiği fikirler ve uygulamalar kümesidir (akt. Storey, 2015: s. 124). Bu nedenle, insanların sembolik olarak güvende hissetmelerinin yollarından birinin yaygın olarak kabul edilen mitlerden geçtiğini belirtmek önemlidir. Servet kazanmak ya da ekonomik merdiveni tırmanmak,

popüler kültür tarafından desteklenen güçlü bir efsanelerdir (Daniels ve Jackson, 2014: s. 39). Zengin ve fakir arasındaki uçurumun kolayca kapatılmadığını ve sistematik olarak sürekli sosyo-politik dikkat gerektirdiğini gösteren birçok kanıt ve gerçeğe rağmen, mevcut popüler tezahürler, bugünün sosyal yapısının ekonomik krizinin ciddiyetini vurgulayan bu akademik retoriği görmezden gelmektedir (2014: s. 40-41). Ayrıca genç nesillerin odağını bu sözde güzel hedonistik hedefe yönlendirmektedir. Bu amaçla, bireyin dikkati, yaşamın nispeten tekrar rasyonelleştirildiği ve değerlendirildiği başka bir hedefe giden sahte bir yol bulmaya odaklanır. İnsanlar burada, stil hareketleri ve tüketim alışkanlıklarıyla bedenlerini yeniden tanımlarlar, görsel ürünlerle sembolik kimliklerine bağlanırlar. Ticari mesajlara maruz kalarak tüketim bir coşkuymuş gibi algılanır. Ancak bu coşku eşitlikçi değildir; ürün kalitesi ekonomik koşullara bağlıdır ve herkes bu koşullar içinde tükettikleri ürünlerle duygusal bir etkileşim içindedir.

Tüketicinin toplumsal yaşama giden bir yol olarak tanımlanması, popüler kültürün ekonomik işlevi ve siyaseti hakkında başka bir tartışmayı da başlatmaktadır. Kapitalizmin öncelikle artı-değere (kâr) yol açan değişim-değeri ile ilgili olduğu doğrudur. Yani, bir meta piyasada ve talep altında ne kadar fazla olursa, o belirli ürünü üreten kurumun geliri o kadar yüksek olur. Bu nedenle, kapitalizmin sürekliliği uğruna, mahsulleri üreten işçi, karşılığında onları satın almak için yeterli fırsatları bulmalıdır. Bu nedenle, popüler kültürde kişinin rolü, üretici olarak işçi ile tüketici olarak işçi arasında dalgalanmaktadır. Bununla birlikte, bu mutlak matematiksel formülasyon, insanların tükettikleri belirli mallarla ilgili olarak ürettikleri değer oranını azaltmaz. Dahası, benzer sistem kültürü monolitik bir toplumsal yaşam haline getirmez. Örneğin, düşmanlıkla karşılanan ve baskın gruplar tarafından tabi kılınan bir eğilim, başka bir grup için özgürleştirici bir değere sahip olabilir (bkz: rock müzik veya hip-hop). Gramsci'nin hegemonya teorisini takiben, güçlü kapitalist yaklaşım kültürel manevi etkiyi inkâr etmemekte, aksine istenen ekonomik sonuçları elde etmek için yeterli metayı sağlamaktadır (bkz: Geleneksel kültüre alternatif olan Metallica Tişörtü veya Jay-Z mücevherleri, rock veya hip-hop barları, Tupac Shakur hakkında belgeseller veya Freddie Mercury hakkındaki film biyografisi). Dahası, popüler kültürü oluşturan metalar, yalnızca onları tüketen insanlarla kayıtsız bir ilişkiye sahip olmakla kalmamakta aynı zamanda tüketicilerin yaşamda belirli bir anlam kazandıkları arzularına da karşılık gelmektedir. Bu nedendendir ki Jean Baudrillard insanların artık nesneleri değil işaretleri tükettiğini söyler (akt. MacDonald, 2005: s. 61).

Baudrillard'ın vurguladığı nokta, bireylerin tükettikleri ürünleri sadece yararlı fonksiyonlarından öte, gösterge olarak sundukları anlamlar çeşitliliği için tercih etmeleridir. Bu sistemik göstergebilimsel yapı, çağdaş tüketim kültürünün temelini oluştururken, ürünlerin pazarlanmasında kullanılan görsel kompozisyonlar tüketicilere anlamlı, tutarlı ve çekici bir yaşam tarzı sunmaya odaklanmaktadır. Sonuç olarak, bu durum tüketicilere ve tüketim ürünlerine anlamlı bir bütünlük sağlayarak güçlü bir toplumsal kimlik kazandırmaktadır (Macdonald, 2005: s. 62).

Bu argümanın en çarpıcı örneği, Edward Bernays tarafından yönetilen ve American Tobacco Company tarafından desteklenen 'Özgürlük Meşalesi' [Torches of Freedom] (1928) adlı reklam kampanyasıdır. Amerikalı kadınların sigara içmesini sağlamanın kâr odaklı amacı, tüm kampanyanın kadınların kurtuluşu için siyasi bir eylem haline gelmesiyle sonuçlanmıştır. Tabii ki, Psikanaliz'in kurucusu Sigmund Freud'un yeğeni Bernays, 1920'lerde Amerika'da kadınların cinsiyetçilik bağlamında mücadelelerini ve arzularını birleştirmek isteyerek kampanyayı başlatmıştı. Dolayısıyla, reklam kampanyasının Amerikalı kadınlar tarafından nasıl karşılandığı, Bernays'in beklentileriyle uyumluydu (Pedrini, 2018: s. 28-29)

1.1.5. Popüler Kültürün Görsel Aygıtı: Medya

Kitle kültüründe medyanın tanımı bir bilgi parçasının kitlelere yayıldığı bir iletişim mecrası olarak yapılabilmektedir (Grey ve Anderson, 2008: s. 17). Bilgiyi yayan aygıtlar bilgisayarlardan televizyona, filmlerden müziğe, cep telefonlarından gazetelere, basılı romanlardan e-kitaplara kadar çeşitlilik gösterebilmektedir. Dolayısıyla medyanın günlük hayatımızın her alanına nüfuz eden bir güç olduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. Özellikle bilgi çağının talep ve katkıları bağlamında, günümüzde medya yelpazesi artık geleneksel basılı gazeteler ve haberleri dağıtan belirli ajanslar veya şirketlerle sınırlı kalmamaktadır. Özellikle yakınsama kültürüyle (convergence culture) birlikte eski medya tarzındaki etki azalmaya ve gücünü medya üreticileri ile medya tüketicileri arasındaki dinamik ilişkiye ve benzeri görülmemiş etkileşime bırakmaya başlamaktadır. Yakınsama kültürü sadece teknolojik ilerlemenin bir sonucu olmamakla birlikte haberlerin sadece yayıldığı değil, aynı zamanda analiz edildiği ve yayınlandığı platformda aktif tüketici katılımını gerektiren bir süreç olarak da karşımıza çıkmaktadır (Storey, 2015: s. 221). Yakınsama kültürünün en açıklayıcı (ancak tek olmayan) örneği,

bir muhabirin analizinin yorum bölümüdür. Okuyucular, (bkz: New York Times e-gazetecilik sistemi) sadece haberin içeriği hakkındaki görüşlerini paylaşmakla kalmaz, aynı zamanda anında tartışma başlatabilir veya haberi ilk yayınlayan gazeteciden güncellemeler alabilirler.

Ancak, yakınsama kültürüyle artan iletişim araçları, haber okuyucuları ve yapımcılar arasındaki bu aktif etkileşim, medya ajanslarının kamu denetimine tabi olduğu ve haberlerin kamu gözetimi altında hazırlandığı anlamına gelmez. Aksine, çağdaş popüler kültür çalışmalarında, kültürün ilk tezahürü, popüler kültüre egemen olan endüstridir. Bugün, kültür endüstrisi içerisinde yer alan haber üretim ve dağıtım alanlarını kâr amacı güden şirketlerden oluşan holding kurumları oluşturmaktadır. Kurumlar giderek daha az bireyler tarafından kontrol edilmekte ve böylece kültürel alan tekelleşen bir kültür endüstrisinin konusu haline gelmektedir (Kunz, 2008: s. 97). Örneğin; film ve televizyon programları üretmesiyle bilinen bir şirket, ürettiği filmleri inceleyen basılı yayın kolundan başka bir şirkete de sahip olabilmektedir (bkz: Comcast, Disney veya Doğan Holding). Benzer şekilde, bir haber ajansı şu anda baskın olan siyasi parti veya parti koalisyonundan ayrı durmasıyla bilinmesine rağmen, hissedarları ajansın öncelikli olarak hedeflediği partilerle ilişkilendirilebilmektedir.

Medya şirketlerinin haber şeffaflığı konusundaki tekelleşmesine karşın, alternatif mecralar siyasi muhaliflerin gelecekteki hükümet politikalarını belirlemede güreştiği merkezi bir arenaya dönüşmektedirler (Grey ve Anderson, 2008: s. 18). Özellikle YouTube gibi sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla birlikte, baskın medya ajanslarında yer bulamayan daha fazla siyasi figür, araştırmacı ve/ya gazeteci, artık bağımsız medyanın özel kanalları veya sosyal medya fenomenleri aracılığıyla potansiyel kitlelere ulaşabilmektedirler. Buna ek olarak İnternet, insanların belirli bir konudaki endişelerini ve seslerini paylaşma fırsatına sahip oldukları, tarihte hiç olmadığı kadar hızlı sanal alanlar (örneğin, Ekşi-sözlük gibi forum siteleri, Twitter gibi uygulamalar veya hayran sayfaları) yaratmaktadır (Barlow, 2008: s. 44). Hem forum sitelerinin (ya da blogların) hem de sosyal medyanın başarısı bilgi çağında göz ardı edilemez bir konumdadır. Özellikle Blog ve Forum sitelerinin kapitalist pazar veya şirketlerden (reklamcılığın varlığı dışında) bağımsızlıkları sayesinde, tartışılan içerik ticari görsellikten arındırılmıştır. Bu sanal alanların bir diğer olumlu etkisi, içerik yanlılığı veya sansür olmadan kullanıcıların görüşlerini memnuniyetle karşılamalarıdır. Ancak, bu platformlar

politik bir durumun veya sosyal vakaların daha esnek ve karışık olmayan bir şekilde tartışılmasına izin verse de, metinlerin organize ve özlü bir yazı stiline, "denge" vaat eden etik bir standarta, belirli bir nesnellikte içerik yazımına ve farklı görüşlere sahip okuyucuları ağırlayan bir biçime uymada ciddi sıkıntılar yaşamaktadırlar. Bu bağlamda, forumlar, sosyal medya ve blog platformlarında gördüğümüz olaylar, genellikle fikir temelli bir çatallanma tavrıyla karakterize edilen belirli metinlerdir.

Diğer yönden, haberlerin sunulduğu ve anlatıldığı profesyonellik, haber kuruluşlarını dünyada olup bitenlere objektif kılmamaktadır. Akademi ve sosyal mecralarda medyanın ne kadar ön yargılı veya tarafsız olduğu konusunda zaten güçlü bir tartışma yer almaktadır. Tartışmaların odak noktasında kendini var eden iddialardan biri, haberlerin üretilme şeklinin, onu üreten kişinin, kuruluşun veya şirketin ideolojileri veya belirli siyasi gündemlerle el ele gitmesidir. Bu bağlamda, *Irksal Paranoia* (2008) adlı kitabında, kültürel antropolog John L. Jackson Jr. Medyanın bu partizanlığının ne konumda şekillendiğini ele alır.⁴ Jackson'ın araştırması daha spesifik olarak, çağdaş medyanın ve sansasyonel tavırlarının izleyicileri dolaylı olarak bir paranoya durumuna soktuğu araç ve tekniklere odaklanmaktadır. Jackson, Frankfurt Okulu'nun radyo çağında medya hakkındaki analitik polemiklerini, televizyonun yükselişini ve sosyal dinamikler üzerindeki etkisini ve teknolojik gelişmelerin, küreselleşmesinin ardından medya üretiminin artan hızının haberlerin ve olayların sunulma, rapor edilme biçimine etkisini ekleyerek medyanın net bir resmini çizer (s. 168). Ayrıca Jackson, medyanın paranoyayı ana faktör olarak canlandırmadığını, ancak durumu tırmandıran çok canlı bir mekanizma olduğunu detaylandırır. Özellikle, televizyonun ortaya çıkmasıyla medyanın, izleyicilerin zihninde daha mevcut ve canlı bir hale geldiği görülmektedir (s. 183). Bu gelişme popüler kültür için çok önemli bir çağ açmıştır; çünkü televizyon popüler kültürün kendini gösterebildiği en önemli mecra haline gelmiştir. İzleyicilerin beklentilerine, isteklerine göre yayınlarına ve içeriklere yön veren televizyon için her şey ele alınıp istenildiği yöne çevrilerek incelenebilecek ve kitlelere sunulabilecek bir nesneye dönüşmüştür. Bu bağlamda televizyon popüler olana yönelmeyi kendine görev olarak belirlemiştir. Çünkü popüler olan her zaman daha çok talep edilen anlamına gelmektedir. Bu da ekranlarda kötünün bir anda iyiye, çirkinin bir anda güzele, anti-kahramanın bir anda kahramana (veya tam tersi) evrimleşebileceğini göstermektedir. Yani, televizyon sayesinde 20.

⁴ Kitap adı İngilizceden Türkçe'ye çevirisi yazara aittir. Orijinal olarak şu şekildedir: "Racial Paranoia"

yüzyılın ortalarından itibaren ideolojiler adına insanları kutuplaştırmanın bir aracı olarak geliştirilen medya versiyonuna artık görsel bir temsil verilmiştir. Bu bağlamda, savaş alanlarının, cinayetlerin, skandalların, yolsuzluğun, protestoların ve hiç bitmeyen spekülasyonların, hiper-haberciliğin ve sansasyonelizmin veya komplo teorilerinin arttırılmış görsel içeriği, aşırı derecede belirli bir paranoyaya ve şüpheciliğe yol açtığı da gözlemlenmektedir (s. 179-80).

Sorunun ırksal aşaması açısından, Jackson, örnek olarak O.J. Simpson cinayet davası ve Tawana Brawley'in cinsel istismar iddiaları görsel medya kapsamı çerçevesinde paranoya ve hiper-şüpheciliğin nasıl ortaya çıktığını göstermektedir. Jackson'a göre, her iki davanın haber olma biçimleri, adli bir bakış açısından ziyade, ana karakterlerin etnik kökenlerine dayalı bir politik tartışma konusu olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda yazar mevcut olgunun medyada ele alınma biçimi bu olayların gerçek anlamlarından arındırıldığı ve iki zıt partizanlığın birbirleriyle çatıştığı ve karşılıklı olarak birbirini suçladığı bir tiyatro haline döndüğünü dile getirir. Ayrıca mevcut çatışmanın zirveye ulaşmasında da kusurların yargılanmasından öte bu tür habercilik anlayışının toplum içinde iki kutuplu bir histeriye yol açtığını da savunmaktadır. Çünkü her iki olayın standart “mahkeme süreci” temsili kitlelerin ilgisini çekmek ve popülizme göz kırpmak için yeterli olmamıştır. Onun yerine daha fazla popüler olabileceği düşünülen ve daha dikkat çekici olabilecek bir açığa yönelmeye karar verilmiş ve zaten kırılğan bir konu olan etnik kökenler bazında konu bir tartışma alanı olarak sunulmuştur. Bu şekilde de haber daha sansasyonel ve ilgi uyandırıcı olmaya çalışılmış ve medyanın bu alandaki gücü etkili bir şekilde kullanılmıştır.

Haberler gerçekliğinin partizanlık ve sansasyonel gazeteciliğe tabi olduğu gözlemine ek olarak Jackson, izleyicilerin haberlerin televizyon sayesinde bireyleri daha da içeriğe bağımlı hale getirdiğini de belirtmektedir. Televizyon haberlerinin sadece dünyada neler olup bittiğini öğrendiğimiz bir ortam olmadığını aynı zamanda etkinliğinin özellikle 11 Eylül gibi ülke çapındaki felaketlerde, olayı daha az trajik hale getirdiğini, çünkü görüntülenen görsel bilgilerin, analizlerin ve röportajlarla raporlama gücünün hala bir tür düzen ve iletişim hattı olduğunun altını çizmektedir (s. 166). Bu anlamda, görsel medya bu rahatlatıcı gücü sayesinde ve bu güce kitlesel anlamda ihtiyaç olmasından dolayı habersel niteliği olan olayların yayılmasının zihinsel olarak odak noktası olmuş ve bu nedenle insanların en özel alanlarını, yani kendi evlerini işgal eder hale gelmiştir. Bu

nedenle, medyanın gücü ele alındığında bir olay haberlerde görünmüyorsa, toplumsal bazda o olayı bilmenin çok değerli olmadığını hissettirmektedir (s. 183). Ayrıca, bu bahsettiğimiz gücün toplumsal düzeyde aşinalığı özel yaşam ile o kadar iç içedir ki, boş zaman olarak adlandırılan hususi aktivitelerde bile haberin çıkış biçimi ve kapsamı kişilerin anlık uyarılması ile sonuçlanır. "Son dakika haberleri" başlığı ile çıkan anlık haber bildirimleri, bu bahsedilen özel aktivitelerde ortaya çıkabilmekte ve konusu ya da hikâyesi bir anda ilgi odağı haline gelebilmektedir (s. 188). Dolayısıyla izleyici kitlesinde oluşan algı şudur, "eğer bir olay ya da kişi popülerse o medyada görünmelidir ve eğer medyada görünmüyorsa dikkate değer bir yeri yoktur" (Lazarsfeld ve Merton, 2007: s. 236). Çünkü popüler denen şeyler insanlar onu aldığı, dinlediği, beğendiği, izlediği, tükettiği ölçüde popülerdir ve bu sebeple de popüler kültür dinamik bir mücadele alanı olmaktadır (Özçetin, 2018: s. 188).

Televizyonun en sert ve en çok tanınan eleştirmenlerinden biri olan Neil Postman'a göre televizyon diğer iletişim araçlarına kıyasla bir üst araç olması bakımından önem taşımaktadır. Popüler kültürün etkisinin hâkim olduğu bu araç bizlere hangi filmleri izleyeceğimizi, hangi radyo programlarının dinleneceğini, hangi kasetin, derginin alınacağını söylemektedir. Postman'a göre bizi bu derece etkilemeye başaran televizyonun asıl sorunu eğlenceli temalar sunması değildir, bütün temaların eğlence olarak sunulmasıdır ve bu konuda din, ırk gibi hassas konularda dahi taviz verilmediği de görülmektedir (2018: s. 102).

Bununla birlikte bahsedilen medya düzleminde ilgilenilen retorik, haberlerin basın mensupları tarafından nasıl üretildiğine dair incelemelerle bitmemektedir. Aynı sansasyonellik ve toplumsal manipülasyonun reklamcılıkta da kendini gösterdiği görülür. Tanım itibarıyla reklamcılık, medyada öncelikle onu okuyan veya gören kitleyi ikna etmek için buna yönelik stratejiler kullanan bir iletişim biçimidir (Andersen, 2008: s. 6). Estetik biçimlerine gelince, reklamcılık kapitalizmin bir sanatı olarak kabul edilir. Çünkü tüketicilerin duygularını başarılı bir şekilde uyarır ve ürünü gerçek varlığından yükseltir (s. 6). Örnek olarak, Coca-Cola içeceğine kıyasla Cola-Turka markasını ele alabiliriz. Tat ve kimyasal karışımlar açısından iki ürün arasında neredeyse hiç fark yoktur. Bu nedenle başarılı olmak için Cola-Turka'nın reklam kampanyaları, ürünlerine yönelik Türkiye pazarında bir arzu yaratmanın daha etkili bir yolunu bulmak zorundadır. Bu nedenle Cola-Turka'nın 2003 yılında başlayan reklam kampanyası, ürünü Amerikan popüler kültürüne

ve Batı emperyalizmine karşı sömürgecilik karşıtlığına tepki olarak Anadolu kültürünün bir birleşimi içerisinde tasvir etmiştir. Oryantal müzik ile Amerikalıların ürünü içtikten sonra rastgele bir sohbette "yenge," "çoluk-çocuk" ve "bendensin" gibi Türkçe sözlü terimlerin kullanmaya başlaması, biber dolması yemeğini pişiren “Amerikalı ev hanımı” veya tekrardan ürünü içtikten sonra geleneksel Türk şarkıları söylemeye başlayan Amerikalı ailenin reklam içi tasviri ile Cola-Turka adlı içeceğin sadece tüketilecek bir meta olmadığı; tersine yabancı bir coğrafyada Anadolu geleneklerini içeceğin bir özümüş gibi vurgulama amacı taşıdığı görülmektedir. Cola-Turka için bir diğer önemli reklam da kampanyanın ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkmaktadır. Reklamda, bir Amerikan askeri Irak çölünde Cola-Turka kutularıyla dolu bir kutu bulur ve bunlardan birini içer. Ürünün sade tüketimi, ana karakter olan Amerikan askerine Batı emperyalizminin yanılsamalarından kurtaran ve dolayısıyla silahlarını ve askeri teçhizatını terk etmesine yol açan bir aydınlanma sağlar. Böylece, reklamın ifadesi sayesinde, ürün aynı zamanda Batı emperyalizmine yönelik alternatif bir madde haline gelirken tüketimi aynı zamanda Batı emperyalizmine karşı felsefi bir karar anlamına da gelmektedir.

1.1.5.1. Bir Televizyon Eseri: Diziler

Dünyada 1935’te başlamasına rağmen ülkemizde ilk televizyon yayıncılığı 1952 yılında İTÜ (İstanbul Teknik Üniversitesi)'nün yayınları ile gerçekleştirilmiştir. TRT'nin kurulması ile de yeni bir yapılanmaya gidilmiştir. Fakat televizyon yayıncılığı daha da geliştirilmek istenir, bu amaçla çıkılan yolda 1968 yılına geldiğimizde Türkiye ilk resmi yayın hayatına başlamıştır. Bu tarihlerde Türkiye’de yayın hayatına başlayan televizyon Yeşilçam Sinemasının bitme yıllarına denk gelmektedir. Böylelikle biten Yeşilçam Sinemasının yerini televizyonun aldığı da söylenebilir (Öztürk, 2017: s. 101). 2018 yılında RTÜK’ün yaptığı "Televizyon İzleme Eğilimleri" başlıklı yaptığı araştırmada Türkiye’de günlük ortalama 3 saat 34 dakika televizyon izlendiği tespit edilmiştir (RTÜK, 2018: s. 25). Bu da gün içerisinde ekran karşısında ayırdığımız zamanın ne kadar çok olduğunu gösteren bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tekrara dayalı dizi ve serilerden ya da reklam ve haber gibi anlatılardan oluşan televizyon sürekli bir mesaj gönderme özelliğine sahiptir. Bu bağlamda televizyon filmler ve diziler olarak ikiye ayrılır ve televizyonun diziler ile düzenli tekrarlarla sürekli bir mesaj vermesi

özel bir anlatı tekniğini oluşturur (Mutlu, 2008: s. 155). Nijat Özön sözlük anlamı olarak diziyi; birbirinin devamı olan, aynı oyuncular ve aynı takımla gerçekleştirilen televizyon izlenceleri olarak tanımlamaktadır (2000: s. 255). Kökeni öykülere dayanan dizilerin öncüllerini 19. Yüzyıl sonları ile 20. Yüzyıl'ın dedektif, çocuk ve kovboy öyküleri oluşturmaktadır. Ancak biraz daha yakına bakmak gerekirse televizyonun bu formatları radyodan aldığı da görülmektedir (Mutlu, 2008: s. 158).

İnsanların televizyonla olan ilişkilerini sürekli dertlendikleri, yakınıp durdukları fakat bir türlü ayrılamadığı sevgiliyle olan ilişkilere benzeten Erol Mutlu dizilerin insanlarla ortak bir zeminde buluşturduğunu, ulusal ve yerel kültür içinde konumlandığını, bilgilendirdiğini, eğlendirdiğini söylemektedir (2005: s. 87). Bununla birlikte izlenme alışkanlığı oluşturma dizilerin en temel ilkesi olduğunu belirten Mutlu'ya göre televizyon bağımlılık oluşturabilmek için ana karakterin sempatikliğini, ilginçliğini, çekiciliğini izleyicileri ekrana bağlamak için kullanır (Mutlu, 2008: s. 156). Bu nedenden ki dizilerdeki karakterler büyük önem taşımaktadır. Bir dizinin başarılı olabilmesi izleyicinin karakterden hoşlanmasına bağlıdır, bu nedenle karakterler en çok seviceği, beğenileceği düşünülen popüler kişilerden seçilmekte ve yine izleyicinin beklentileri ve istedikleri doğrultusunda rolüne yön verilmesi beklenmektedir.

Özel ve hatta kişisel kanalların her geçen gün daha da artması ortaya çıkan ürünlerin sayısında da bir artışa sebep olmuştur. Bu kadar yaygın olarak kullanılan ekranlar insanların yaşam tarzını da etkileme ve hatta yön verebilme gücüne sahip olabilmektedir. Artık herkes kendi mitini – *Popüler Kültür Nedir?* başlığında da değinildiği gibi mitin varlık olarak insanı doğanın zorluğu, kaosu ve ötekileşmişliği karşısında merkezini kozmogonilerden alan bir güç – oluşturabilecek ve kendi kahramanını kendisi yaratabilecek güce ulaşmıştır. Ayrıca ekranların gücüyle oluşturulan başka kahramanlardan ya da mitlerden haberdar olabilme imkânına sahip olurken gidişata yön verebilme gücünü de elinde tutabilmektedir. Eleştirmen Elijah Siegler'e göre, bu anlatılar amaçlanan kültürel değerleri insan bilincinde somut bir yapı haline getirirken, akışlı anlatılar televizyondaki ve zamanın tiyatrolarındaki halk kahramanlarını ve halk mitlerini özetlemektedir (2011: s. 180). Mitlerin ve onların ürettikleri kahramanların ifadeleri böylece insanların günlük illüzyonlarının bir parçası haline gelmekle beraber burada televizyon yayınları özellikle de diziler, izleyiciyle güçlü bir şekilde rezonansa giren yayınlar halinde var olmaktadır. Bu durumun nedeni üç ana neden ile açıklanabilir: A.

dizi sektörü sinemadan farklı olarak, izlendikleri süre boyunca hoş ve rahat bir aura sağlar; B. evin içinde olması bakımından özel bir ritüeldir ve C. hikâyelerin birkaç bölüm ve sezon boyunca verilmesi, efsaneyi (veya miti) bir hafta veya bir ay içinde çökertmez, ancak (yayında olduğu sürece) uzun bir süre boyunca hayatta tutar.

Uzatılmış hikâyeler, karakterler ve konuşmalar sayesinde, mitlerin amaçlanan gücü temsil edilebilmekte veya kıskırtılabilmektedir. Bu nedenle Siegler, televizyon dizilerini ve şovlarını sadece çağdaş veya amaçlanan mitleri özetlemekle kalmamıştır (s. 180-181). Aynı zamanda mitlerin gerçeklerini ve köklerini aktarabilen, bu mitlerin temalarını ayrıntılı bir şekilde araştırabilen ve ilgili soruları sorabilen bir tür varlık olarak da görmüştür. Dahası, Siegler sinemanın aksine, televizyon dizilerinin ayrı anların bir koleksiyonu değil, açık uçlu bir anlatısı olduğunu iddia etmektedir. Yani, belirli televizyon dizilerinde canlandırılan karakterler sadece eldeki bölüm için merak uyandırmamakta aynı zamanda izleyicinin zihninde dizideki gelecek bölümler için belirli bir kişilik tipine sahip olarak hayal edilebilir veya tahmin edilebilir bir obje haline gelebilmektedir.

Televizyon dizilerinin küçümsenmemesi gereken bir diğer yönü de toplumlar üzerindeki etkisidir. Televizyon dizilerindeki popüler anlatıların içeriği, yüzeyde bir eğlence işinden başka bir şey olmayan basit görsel anlatılar gibi görünse de bunun çok ötesindedir. Kamuoyunun dikkatini ve bu hikâyelere ulaşılabilirliği etkileyen faktörler arasında, özel uzmanlar, kurumsal yapılanma, politik ve ideolojik destekler, hikâyelerin ve teknik detayların karmaşıklığı yer alır. Bu faktörler, izleyicinin tatminsiz varoluşsal özlemlerini yapay bir noktada karşılayan etki mekanizmasını oluştururlar. Diziler varoluşsal özlemleri saptırarak insan zihnini, kitle kültürün ideolojik mesajlarından öteye gidemeyen sanal bir psikolojik rahatlamayı sunmaktadır. Bu bağlamda Charles During, ayrıca endüstriyel kültürün sosyal psikolojik deneyler yaptığını ve bu ürünleri tanıtan hangi film veya TV şovu projelerinin, ürünlerinin ve reklam içeriğinin izleyicilerde başarılı olacağını tahmin etmek için mevcut politik ve sosyolojik hareketleri okuduğu geniş bir alan olarak belirtmektedir (2012: s. 145-6). Bu nedenle, bir eğlence sektörü olarak anılan diziler salt olarak izleyicileri katı anlatıların merceğinde hayatın günlük gerçeklerinden ayıran bir etken olarak algılanmamalıdır. Romantik temalar, adaptasyonlar, ritüeller ve sanatsal yapılar gibi her şekilde kültürleşmenin tüm unsurlarını ortaya çıkarabilmektedirler. Bu bağlamda, dinî bir anıtta dua ederken hissedilen duygularla

benzer bir şekilde, görsel anlatılar da tinsel rahatlama gibi değer sağlayabildiği üzerine bir hipotez geliştirilebilir.

1.2. Popüler Kültürde Temsil ve Yüceltme

Toplumsal mecrada büyük bir etkiye sahip olduğu bilinen kitle iletişim araçlarının görsel temsil gücüne bu başlık altında değinilecektir. İlk olarak Stuart Hall kaynak alınarak kavramın tanımı yapılacak ardından ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure'ın çalışmalarına kısaca değinilecektir. Sonraki başlıkta temsil kavramının popüler kültürde oluşturduğu etken araştırılacak ve bu bağlamda Louis Althusser'in Semptomatik okuma (symptomatic reading) kavramı ve Ronald Barthes'ın gösterge-bilimi (semiology) kavramı irdelenenecektir. Son başlıkta da kitlesel kültürün cinsiyet ve kimlik oluşumundaki etkisinde temsilin gücü ele alınacaktır. Bu başlığın oluşturulmasının ana nedeni çalışmada örneklem olarak seçilen dizi ve sanat eserlerinin toplumsal mekanizma içerisinde oluşturdukları temsil gücünü ve bu gücün ne ifade ettiğini daha donanımlı bir pencereden bakmayı sağlayacağını düşünülmesinden gelir.

1.2.1. Temsil Nedir?

Genel anlamda temsil kavramını, temsil edilen biri veya bir kurum adına konuşma ya da hareket etme eylemi olarak tanımlayabilmek mümkündür (TDK, E.T. 09/11/2023). Ancak, daha analitik ve akademik bir atmosferde temsil terimi sözlük temelli tanımların ötesine geçmektedir. Her şeyden önce bu terim ister metinsel, ister görsel olsun her zaman belirli bir ifadeyle ilişkilendirilmektedir. Ancak en basit şekilde temsil Connie Malamed'in açıkladığı gibi dışavuranın (sözel veya görsel anlamda) amacını yansıtan, aktarılacak istenen bilgiyi betimleyen ve belli duyguların ortaya çıkmasına ön ayak olan yaratıcı bir iletişim olarak açıklanabilir (2009: s. 20).

Stuart Hall'a göre temsil, kültürel bağlamda bir anlam iletme yoludur ve ana aracı dildir (2003: s. 7). Hall'a göre dilin temel bir temsil aracı olmasının nedeni, kavramının ortak bir anlayış inşa ettiği ve dünyayı kabaca aynı şekilde yorumladığı belirli bir diyalogu içermesidir (s. 1). Ayrıca dil, kavramları, fikirleri, duyguları ve en önemlisi anlamları (yüceltme ve kınama gibi) insanlar için somutlaştıran veya temsil eden sesler, yazılı kelimeler veya elektronik olarak üretilen veya basılan görüntüler, müzik notaları veya eserler biçimindeki bir dizi işaret ve semboldür. Bu anlamda temsil, dil aracılığıyla dünya

hakkında anlamlı bir olgu söylemek ya da dünyayı anlamlı bir şekilde simgelemek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, temsilden söz ettiğimizde, dili anlamın yaratıldığı merkezi aygıt olarak görmeliyiz.

Elbette ki dil, bir temsili katılımcılar için anlamlı bir mesaja dönüştürmede tek başına yeterli değildir. Temsil konuşma dil sesleri, yazılı dil kelimeleri, müzik dili notaları, beden dili (veya yüz ifadeleri) fiziksel jestleri ve yüzey üzerinde gerçekliği iki boyutlu olarak ifade eden belirli grafik kompozisyonları ve perspektifleri kullanan görsel dili içerisinde barındırır. Görsel temsil aynı zamanda moda endüstrisi, televizyon, sokak tabelaları veya sosyal merkezlerdeki diğer işaretler gibi mecraları da içermektedir. Dolayısıyla bu unsurlar sesler, kelimeler, notalar, jestler, ifadeler veya giysiler doğal ya da maddi dünyamızın bir parçasıdır. Ancak dil ve temsil açısından önemleri ne olduklarında değil, ne yaptıklarında ya da toplumsal ölçekte nasıl işlediklerinde yatmaktadır. Yani sadece var olmaları anlam taşımaz, onları sembolik taşıyıcılar ya da anlam üretimindeki araçlar olarak anlamak gerekmektedir.

Gerçek anlamda temsilden ve dil arasındaki ilişkiden bahsederken, tavizsiz bir yapısalcı olarak da bilinen İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'den yararlanmak gerekmektedir. Saussure'e göre dil bir göstergeler sistemidir ve dildeki göstergelerin temel ortaya çıkışı iki bileşen arasındaki ilişkiden oluşur: gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) (Hall, 2003: s. 31). Gösteren (biçim) bir sözcük, bir resim ya da bir fotoğraf olabilirken, gösterilen ise zihnimize biçimin ilişkilendirildiği fikir ya da kavramdır. Örneğin, bir gül kelimesini harfleri kullanarak yazdığımızda veya bu sözcüğü seslendirdiğimizde, gülün dokusu algımızda oluşur ve "gül"ün zihinsel imgesi: dikenli kırmızı renkli bir çiçek olarak hayal gücümüzde görünür hale gelir. Bu bağlamda seslenme ya da yazma kısmının gösterene, ikinci kısmın (kırmızı çiçek imgesi) ise gösterilene gönderme yapmaktadır. Göstereni (yani biçimi) her duyduğumuzda, okuduğumuzda ya da gördüğümüzde, gösterilenle (zihnimize temsil ettiği imgeyle) ilişkilendiririz. Saussure, hem gösterenin hem de gösterilenin anlam üretmek için gerekli olmasına rağmen, aralarındaki ilişkinin dili toplumsal dinamiklerde kalıcı kılan özellik olduğunu belirtmektedir (s. 32).

Öte yandan Hockett, dilin rastlantısal bir yapı olduğuna işaret etmektedir (1982: s. 6). Göstergeler ve onların temsili için de benzer bir tanımlama yapısalcılık içinde de bolca görülebilir. Yani, havlayan bir köpek gördüğümüzde, olayı hemen "havlayan bir köpek

var" olarak algılarız. Köpeğin ait olduğu gösteriyi ifade eden kelimeler zihninizde durumu kavramsallaştırırsa da az önce kullandığımız belirli kelimeler hiçbir şekilde gerçek bir anlam ifade etmez. Diğer bir deyişle, mevcut durum gerçekte köpeğin çıkardığı sesin 'havlama' olmadığı, ancak 'havlama' kelimesiyle köpekler tarafından üretilen saldırgan bir sesi kastettiğimiz anlamına gelir. Aynı durum cansız nesneler için de geçerlidir. 'Cam' dediğimizde, bu dilsel bir işarettir ve nesnenin doğal anlamı değildir. Başka bir deyişle, cam nesnesi ne C-A-M gibi görünür ne de kelime cam gibi ses çıkarır. Adı bir diğer olasılıkla örneğin 'patates' de olabilirdi ve kimse bu uygulamayı reddetmezdi. Bu anlamda, temsilin nesneler ile soyut işaret temelli dil arasındaki bağlantıdan doğduğu sonucuna varabiliriz. Nesnelerin, insanların ya da olayların gerçek ya da hayali dünyasıyla ilişki kurmamızı sağlayan şey tam da bu ikili bağlantı arasındaki iş birliğidir. Az önce anlatılanların bir sonucu olarak, toplumsal alanda meydana gelen olguları veya doğal varoluşları tanımlarken kullandığımız kültürel işaret ve sembollerin, bu olguların nesnel anlamıyla sabit bir ilişkiye sahip olmadığı anlamına gelebilir. Dolayısıyla, Hall'un belirttiği gibi, toplumsal mercekte kelimeler nesnel anlamından sapan bir boyut içinde algılanabilir (2003: s. 38). Örneğin, genel bir terim olan "eşcinsellik", cinsel yönelimi aynı cinsten olan kişilere atıfta bulunurken, muhafazakâr kesimler tarafından "yozlaşma" ya da daha resmi bir ifadeyle "zihinsel bozukluk" (aşağılayıcı) anlamında da kullanılabilir. Bu bağlamda, Hall'a göre anlam, her zaman kültürün o anki egemen normları ve statüko dengelerine göre yorumlanmaktadır (s. 38-39).

Bu anlamda temsil unsuru aynı anda hem nesnel hem de öznel bir unsurdur. Belirli bir sözcüğün tanımı, o sözcüğün temsil ettiği belirli bir eyleme gönderme yaparken, aynı zamanda kişinin kendi görüşü aracılığıyla bir anlam nesnesi de olabilir. Peter Hamilton bu durumu, fotoğraf aracılığıyla üretilen anlamın temsilin kendi mecrasında ilerlemesi olarak tanımlarken, fotoğrafın içeriği temsil etmede ikili bir yol izlediğine işaret etmektedir: 1. Fotoğrafın nesnel temsil olarak belgeleme biçimi ve 2. Fotoğrafın öznel yorum olarak belgeleme biçimi (2003: s. 81). Hamilton, fotoğrafın nesnel temsiline, bilgi değeri olan doğrudan bir gösterim anlamına gelebileceğine işaret etmektedir (s. 81-88). Bunun örnekleri bir natürmorttan, bir vesikalık portre ya da bir bina fotoğrafına kadar uzanabilir. Hamilton'a göre fotoğraf temsiline ikinci aşaması, sosyal ya da kişisel yönlerden ve deneyimlerden kaynaklanmaktadır (s. 89). Bu, kişinin yaşam deneyimleri veya mücadeleleri için bir grup fotoğrafik hikâye anlatıcısını, fotoğrafı çeken kişinin

perspektifinden çekilen belirli bir görüntüyü ve fotoğrafının duygu ve bilgilerinin bir karışımı olarak sunulma şeklini içermektedir.

Yapısalcı yaklaşıma göre, temsil kavramları ile dil arasında doğrudan bir ilişki bulunur ve temsil, bu dil etkileşimi içinde meydana gelir (Hall, 2003: s. 23). Bu, yapısalcılığın maddi dünyayı reddettiği anlamına gelmemesiyle birlikte anlamın maddi dünyadan doğrudan bir aktarım olmadığını ifade eder. Yapısalcılar ne demek istediklerini şehirlerdeki trafik ışıklarının işleyiş biçimini açıklayarak tanımlarlar (s. 26). Belirli bir araba hareketinin nasıl işleyeceğini düzenlemek için kullanılan farklı ışıklar (kırmızı, yeşil ve sarı) maddi dünyanın bizzat referansıdır. Lakin kırmızı ile dur ve yeşil ile geç arasındaki ayrımın maddede sabit bir anlamı yoktur. Yapısalcılara göre ayrıca bu durumun dikkate alınmasının fazla bir değeri de bulunmamaktadır (27). Trafik ışıklarının toplumsal anlamda temsil edilmesinin önemi, birbirlerinden farklı olmalarında ve belirli bir sıraya göre düzenlenmelerinde yatmaktadır (kırmızıyı sarı, sarıyı yeşil ve yeşili kırmızı takip eder). Dolayısıyla yapısalcılar, her bir rengin kendi başına (ya da kavram olarak) değil, renkler arasındaki farkın sırasıyla gösterge olduğunu savunmaktadır.

Ancak dilin bu rastlantısallığı, gelişigüzel kelimeler ve ifadeler hakkında sistematik olmayan bir iletişim olarak anlaşılmamalıdır. Katılımcılar arasındaki anlam alışverişi, toplumsal öğrenim içerisinde – ve tarihsel tecrübeleri referans alarak – oluşturulmuş kodlar ve kurallardan oluşan bir dil gerektirir. Öylece kelimeler uydurup katılımcıların ilk anda ne ifade etmek istediğimizi anlamalarını beklememiz mümkün değildir. Dolayısıyla anlam, katılımcılar aynı dili konuştuklarında somut hale gelmektedir. Hall'un anladığı anlamda dil, alfabetik işaret ve sembollerden oluşan daha kapsamlı bir yapıdır. Ancak Hall'un da belirttiği gibi, bu yerleşik dilin Fransızca, Almanca ya da Türkçe olması gerekmediği gibi bu dilde ifade edilmek istenen anlamın tam olarak ne olduğunun anlaşılması zorunluluğu da yoktur (2003: s. 22). Hall'un anladığı anlamda dil, alfabetik işaret ve sembollerden oluşan daha geniş bir külliyattır. Eğer bir dili konuşmak, 'senin' söylediğini 'benim' anladığıma çevirebilen bir anlamı ifade ediyorsa – ve bunun tersi de geçerliyse – o zaman dil, anlamın üretildiği (ya da inşa edildiği) yeterli bir aygıt haline gelir. Bu kavram aynı zamanda temsilin görsel imgelerde, ses üretiminde ya da bedensel (ve mimiksel) konuşmada kullanılma biçimi için de geçerlidir. O halde anlam, sadece belirli kodların ezberlenmesi (ya da doğaya içkin bir kavram) değil, anlam alışverişinin yapıcı bir mekanizma içinde seyrettiği bir diyalogdur.

Son olarak Hall'un yukarıda bahsi geçen ifadelerinden, temsilin tamamen bilişsel ve üniter bir işlem olduğu sonucuna varabiliriz, zira temsil kavramının tamamı belirli bir amaçlanan ifade etrafında döner ve hepsi budur. Ancak Hall okuyucuyu, temsilin çeşitli anlamları ve temaları kapsayacak şekilde anlaşılması gerektiği konusunda dikkatimizi çekmektedir (2003:s. 2). Temsil edilen temayı deşifre etmek için kişi tek bir anlam ifadesinden uzaklaşmalı ve çeşitli yorumlama yöntemlerine daha fazla dikkat etmelidir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi, temsil ve onun ürünü olan anlam, kültürün hislerine, bağlılıklarına ve diğer karmaşık duygularına dayanmaktadır. Temsilin ilk düzeyi zihinde ortaya çıksa da temsilin sonraki görüntüsü sadece orada gerçekleşmez. Verili bir temsilden ortaya çıkan anlamlar, sosyal deneyimleri organize eden ve düzenleyen, davranışlarımızı etkileyen ve sonuç olarak gerçek ve pratik etkilere sahip olan araçların tam da kendisidir.

Anlamlaştırma temsilin durağan bir unsuru değildir. Kişinin bir nesneyi (veya kavramı) kullanma şekli ve onlar hakkında söyledikleri tarafından üretilir (Hall, 2003: s. 3). Yani, belirli bir kavram, kavramın gündelik pratiklere entegre edildiği çerçeveye bağlı olarak bir temsile dönüşür. Örneğin, bir ev veya bina temelde tuğla ve harçtan oluşur. Ancak insanların algılamasında ve zihinsel hayal gücünde bir "ev", kişisel bir alanı, hikayelerin ve imgelerin merkezi unsuru olabilir ya da ideolojik öğretilerde, ekonomik anlamlarda veya bireylerin duygusal bağlarına yapılan atıfların merkezi olabilir. Bina, özel bir iş alanı veya toplumsal cinsiyet rollerinin belirlendiği bir model olarak da tanımlanabilir; diğer bir seçenek olarak, ulusal prestiji veya yüceliği gösteren bir sembol olarak temsil edilebilir.

1.2.2. Temsilin ve Yüceltmenin Kültürel Tanımı ve Popüler Kültürde Yeri

Genel itibariyle temsil, anlamların bireyler arasında (dil aracılığıyla) değiş tokuş edildiği, yani alınıp verildiği bir kavram olarak tanımlanmaktadır (Hall, 2003: s. 2). Anlamın bu karşılıklı aracılığı, bir kişinin yaşam biçimine, dünya algısına, inanç sistemlerine ve/veya siyasi görüşlerine atıfta bulunmaktadır. Ancak bu anlamın kökeninin nerede olduğu sorusunun cevabı açıktır: kültür döngüsünde. E. Becker'i takiben, anlam tek başına bir ifade yapısı oluşturmak için yeterli değildir, üzerinde statüko haline geldiği sosyal bir platform gereklidir, böylece belirli bir rasyonalizasyon, aidiyet ve nesnellik içerir (1976: s. 190-1). Dolayısıyla anlam, kişisel olmasının yanı sıra toplumsaldır. Bu bakımdan

anlam, ancak kolektif olarak kabul edilen kavramlar, imgeler, fikirler ya da kültürlerin dünya hakkında düşünmesini sağlayan diğer araçlarla paylaşıldığında canlıdır.

Bir önceki bölümde sadece tuğla ve harçtan oluşan bir birikimin, daha sonra mahremiyet, prestij, ekonomik sahiplik veya duygusal aidiyet gibi salt varoluşundan daha yüksek bir yer olarak kullanılan bir yapıya nasıl yol açtığına dair bir örneğe yer verilmişti. O halde, evin bu tür özel anlamlara yüceltilmesinin, ancak kültürel veya toplumsal mutabakata dayandığında mümkün olduğu anlaşılabilir. Örneğin hususi bir evi sosyal bir toplulukta alışveriş ya da toplu buluşma yeri olarak işlev gören bir mekân olarak adlandırmak basitçe absürt olacaktır. Nedeni ise bunu olumsuzlayan doğal ya da maddi sınırların olmamasından kaynaklanmamaktadır. Yani toplumsal olarak hususi evi bir grup insanın topluca bir araya geldiği ve sosyal bir mecra olarak kullandığı ya da sadece bir alışveriş yeri olarak gezdiği yer olarak tanımlayan bir toplumsal mutabakat bulunmamaktadır. Onun yerine, insanların grup halinde gürültü yapmalarına izin verilen kafeler, kongre merkezleri veya barlar gibi sosyal olarak kabul gören alanlar ya da insanların ihtiyaçlarını karşıladıkları marketler, alışveriş merkezleri veya bakkallar gibi mekanlar vardır.

Dolayısıyla, temsilin kültürel anlamda sembollerin iletişimi olduğu sonucuna varılabilmektedir. Örneğin, Hall'un işaret ettiği gibi, dostluk, ölüm, savaş, aşk, melekler, deniz-kızları, Tanrı ve şeytan (ya da cennet veya cehennem) gibi soyut kavramların temsili, ancak varlıkları yalnızca olguların bireysel kavranışında değil, kavramların organize edildiği, kültürel olarak kümelendiği, sıralandığı ve sınıflandırıldığı ve aralarında karmaşık ilişkiler kurulduğu çeşitli anlam biçimleri olduğu için toplumsal algıda etkilidir (2003: s. 17). Gerçek ya da işlevsel anlam, insan ile doğa ve insan ile toplumsal dinamikler arasındaki ilişkiye bağlıdır (s. 18). Daha geniş bir kavramsal haritada paylaşılan ve benzer şekilde kolektif yorumlara veya anlayışlara konu olan bir görüşten bahsettiğimizde, öncelikle aynı kültüre ait bir temsilden söz etmiş oluruz. O halde kültür, paylaşılan anlamların (dil aracılığıyla) veya paylaşılan kolektif haritaların üzerinde seyrettiği sosyal bir platform olarak da tanımlanabilmektedir.

Kavramı daha derin bir düzeyde anlamak için Louis Althusser'in kültürel ölçekte temsil konusuna yaptığı katkılara değinmekte fayda vardır. Althusser'e göre kültür ideolojidir ve ideoloji, temsilin ürettiği ana üründür (akt. Storey, 2015: s. 75). İdeoloji toplumsal ilişkilerin ve yaşamın gerçek koşullar altında düzenlendiği hem gerçek hem de soyut (hayali) bir temsiller (imgeler, mitler, fikirler veya kavramlar) sistemidir. Başka bir

deyişle: İdeoloji sadece ezilenleri ikna etmek ya da egemen grupların eylemlerini haklı çıkarmak için kullanılan bir düşünce yapısı değil, egemen ve tabi sınıflar olarak insanların kişiliklerini, toplumsal faaliyetlerini, dost ve düşmanlarını yönlendirdiği görüşün kendisidir. Bu nedenle ideoloji, cevaplayabileceği soruları soran ve tatmin edici çözümler bulamadığı soruları susturan kapalı bir sistemdir (s. 76). İdeolojinin kendini ortaya koyma biçiminin koşulları altında çözilemeyen sorularla birlikte, toplumsal yaşam koşulları açısından oluşturduğu ideolojik temeller ve sınırlar parçalanmaya başlar.

Bu noktada konunun daha açık bir şekilde anlaşılması için ırkçılık örneği ele alınabilir. Irkçılık, bir topluluğun diğer topluluklara karşı hoşgörüsüz olduğu bir önyargı ve ayrımcılık biçimidir. Bu, kültürel bir platformda, demagoji, propaganda ve manipülasyonun belirli siyasi veya sosyal gücüne karşı savunmasız kılan, ancak yüzeyde bir amaç, güç ve öz-değer duygusu veren bir anlatıya dayanır. Bir kişinin tüm yaşamı ve sosyal yapıları ırksal üstünlük üzerine inşa edildiğinde, ırkçılıkla mücadele etmek ve bu tutumun patolojisini anlamak daha zor hale gelir. Çünkü amaçlanan eğitim, ırkçıların bu tutumlarını sorgulamalarını sağlayarak, önceden düşünülmemiş soruların cevaplarını ortaya çıkarır ve kişinin kendini yüceltme kavramlarının çürütmesine neden olur.

Althusser'in çalışmasının bir başka yönü de bir metinde (ya da örneğin bir reklamda) belirli bir bilginin nasıl aktarıldığıdır. Althusser, *Kapital'i Okumak* (2009) adlı kitabında Karl Marks'ın Adam Smith okumalarından geliştirdiği semptomatik okuma (symptomatic reading) tekniğini ele almaktadır. Semptomatik okuma biçimi kısaca metnin, amaçlanan bilgisinin iki şekilde aktarılacağını ve aktarılma şekline göre inşa edildiğini ifade etmektedir (s. 29). Birincisi, amaçlanan ve yazılan ya da sunulan şeydir, ikincisi ise motivasyon, polemik ve varsayımların neredeyse hiç olmamasıdır. Bir metni tam olarak anlamak için, yazılan veya sunulan argümana ve konunun örtük varsayımlarına, tonuna, mesajına ve metnin (politik olarak) polemik yapma biçimine, yani metnin görünmeyen sorunsallığı kısmına eşit derecede odaklanmak gerekmektedir (s. 95). Diğer bir anlatıyla semptomatik okuma metinde çifte okuma performansı içermektedir: A: ilk olarak, var olan ve ortaya çıkan unsurların okunması ve B: metindeki

hataları, çarpıtmaları, sessizlikleri ve açık olmayan ya da eksik referansları içeren okuma türü.



Resim 7: Volkswagen Reklam Görseli, 2011

Kaynak: <https://www.bestadsontv.com/ad/40327/Volkswagen-Tiguan-Espresso>
Erişim Tarihi: 21/11/2022

Semptomatik okumayı örneklendirmek için, belirtilen bilginin yanı sıra örtük ve gizli olan ve bu nedenle normal okuma ya da gözlemde bulunmayan bilginin yer aldığı klasik otomobil tanıtımlarını incelemek önemlidir (bkz: Resim 7). Görülebileceği gibi, verilen görüntüde binek otomobil temsili şehir hayatından soyutlanmış, doğanın parçası olarak izleyicinin karşısına çıkar. Öte yandan, semptomatik okuma dahilinde, bu tür reklamların aynı zamanda otomobil şirketlerinin doğanın kirlenmesi ve şehirlerdeki trafik sıkışıklığı açısından tartışmalı durumuna bir yanıt olduğu sonucuna da varılabilir. Otomobil sektörünün insan sağlığı açısından taşıdığı risklere dayanan bu tür eleştirilerin önüne geçmek ve bu eleştirilerin aleniyetinin otomobil satışlarını etkilememesi için özel çaba gösterilmesi gerekmektedir. Firmaların bu eleştirilere doğrudan karşı karşıya gelmesi sadece bireylerin ve daha da kötüsü potansiyel tüketicilerin tepkisini çekme riskini doğurmakla kalmayacak, aynı zamanda eleştiri sahiplerinin seslerini duyurabilmeleri için bir platform yaratarak onlara bir miktar popülerlik kazandıracaktır. Nihayetinde bu yaklaşım otomobil satışlarından elde edilen kârı azaltacaktır. Kısacası bu tür reklamlarla, arabaların çevreyi kirletip kirletmediği ya da kentsel tıkanıklığı daha da kötüleştirecek bir sonraki ürün olup olmadığı sorusu reklam panolarından kaybolmakta ve reklamı yapılan

markaların temsil ettiği imgeler aracılığıyla dolaylı bir şekilde çevreyi kirletmedikleri ve de tıkanıklığa neden olmadıkları ima edilmektedir. Dahası, bir başka semptomatik okuma, burada sunulup ve analiz edilen reklamların yalnızca belirli bir tüketici ürününü pazarlamakla kalmadığı üzerinedir. Aynı zamanda izleyici için, araba türleri ve markaları gibi tükettikleri ya da giydiği kıyafetlerle inşa eden bir kişi olarak sosyal bir kimlik tasarladığını öne sürmektedir.

Kültürel anlamda temsili anlamak için başvurulması gereken bir diğer önemli eleştiri de Ronald Barthes'ın gösterge-bilim (semiology) çalışmasıdır. Barthes'ın gösterge-bilimi ele alış biçimi, Ferdinand de Saussure'un başlattığı dil teorisinin zenginleştirilmesidir. Bir önceki başlıkta kısaca değinildiği gibi, Saussure için dil içinde oluşan imgeler ikili bir göstergeler üretimidir ve bu göstergeler anlam bilimi (semantik) ve anlamların gösterge-bilimsel kavranışının konusudur. Bu bağlamda Ronald Barthes çalışmalarında Saussure'un oluşturduğu kavramın Fransız popüler kültür dünyasındaki ya da kendi deyimiyle "burjuva normları" adına üretilen *söylenlerin* (myth) anlamını genişletmeye çalışır.

Barthes görünen nesnelerin ve görüntülerin gözlemlenemeyen gerçekleri üzerine çeşitli denemelerden oluşan *Çağdaş Söylenler* (1957/1972) kitabında Saussure'ın dilsel gösterge üretiminin gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) arasındaki gösterge biçimli tek bir ilişkiyle sonlanmadığını, aksine bunun sadece birincil bir gösterge biçimi olduğunu vurgulamaktadır (s. 111-12). Birincil anlamlandırma düzeyi olarak üretilen gösterge (sign), ikinci anlamlandırma düzeyi olarak başka bir gösterge olarak kullanılabilir. Bu şekilde, Saussure'un gösterge üretimini anlatırken örnek olarak kullandığımız gül (bkz: 2.2.1. *Temsil Nedir* Başlığı) imgesi ikinci anlamlandırmada arzu ya da romantizmle ilişkilendirilerek yeniden üretilebilir (ya da anlamlandırılabilir).

Barthes, birincil ve ikincil düzeylerde üretilen göstergelerin bu ilişkisini, gösteren, gösterilen ve ilk göstergenin üretimi arasındaki doğrudan ilişkinin düz anlam veya belirtme (denotation) ve aynı çizgideki ikincisinin diğer anlam ya da çağrışım (connotation) olarak tanımlanabileceğine işaret ederek, *Göstergebilimin Öğeleri* (1967) kitabında dilsel gösterge üretim yapısını daha da genişletmektedir (s. 89-91).⁵ Bu bağlamda ilk sistem, imgenin üretildiği zorunlu kısım, yani anlamın belirtilen kısmıdır. Göstergenin artık gösteren haline geldiği ikincil ilişkiler sisteminde, bireyle etkileşime

⁵ Çeviri yazara aittir. Kitap başlığı İngilizce olarak şu şekilde yer almaktadır: "Elements of Semiology"

giren herhangi bir nesneyi çağrıştırabilir. Bu anlamda Barthes çağrışımın ne doğal ne de yapay olduğunu, aksine tarihsel ve kültürel bir olgu olduğunu belirtmektedir. Bunu bir örnekle açıklamak gerekirse, birincil anlamlandırmada üretilen bir gösterge olarak mültecilik kavramı, ikincil anlamlandırmada Batı ülkeleri için tehdit edici ve tehlikeli bir durum olarak çağrıştırılabilmektedir. Çünkü mültecilik terimi yakın geçmişte Avrupa'da Orta Doğu'dan gelen sığınmacıların oluşturduğu kitlesel göç kriziyle kültürel ve toplumsal olarak bir arada var edilmiştir.

Barthes, *Fotoğrafik Mesaj* (1983) adlı makalesinde, tekrardan betimleme/çağrıştırma olgusunu fotoğrafın dışavurum özelliği bağlamında ele almaktadır.⁶ Barthes ister bir gazetede ister bir dergide yayınlanmış olsun, bir fotoğrafın bir betimleyici statüye (yani fotoğrafın nesnel bir dokümantasyonu statüsüne) işaret ederek, bir betimleme/çağrışım ilişkisi içinde gösterge (söylen) üretimi kavramını genişletmektedir. Belirli bir fotoğrafın betimleyici bileşiminin çağrıştırıcı kısmı (en azından fotoğrafın nesnel belgelenmesi) fotoğrafın saf görsel mesajı açısından elle tutulur değildir (s. 197). Seçilen görüntüyü çağrışımsal (söylensel) mesajların dağıtıcısı yapan unsur, fotoğrafın kompozisyon gövdesinin bir parçası olan bütünlüktür. Dolayısıyla fotoğrafsal paradoks Barthes'ın anladığı biçimde, iki mesajın bir arada varoluşu olarak okunabilir: A: Şifresiz olan (fotoğraf) ve B: Şifreli olan (yazım sanatı ya da fotoğraf söylemi) (s. 198). Burada görüntü, metnin gücü ve niyetiyle rasyonelleştirilir ya da açıklanır. Bu anlamda, görüntü (ve onun orijinal anlamı) kültürel, ideolojik ya da ahlaki olarak kodlanmış ya da anlamlandırılmış metinlerin yüklenmesiyle etkisini ikiye katlar (s. 205). Kısaca açıklarsak fotoğrafın öz temsili oluşan ek yazı veya başlık biçimleri ile anlamı tamamen değişecek ikincil bir gösterilen oluşturmaktadır.

Barthes'a göre gösterge-bilim, biçimlerle ve onların içkin değerleriyle (ya da değersizlikleriyle) ilgilenen tarih biliminin de bir parçasıdır. Dahası, gösterge-bilim metafiziksel bir tuzak değil, odağı form olan ve kapitalist kültürün ürettiği ideolojik ya da propagandacı retoriğin gerekli çözümlemesiyle ilgilenen bir daldır (1972: s. 111). Barthes, Saussure'un üç boyutlu gösterge denkleminin (gösteren+gösterilen=gösterge) ikincil düzeyinde gösterge-bilimde belirli bir söylenin (myth) üretildiğine işaret eder (s. 112). Bir söylen kendini dil, fotoğraf, resim ya da afiş gibi unsurlarla var eder. (s. 113). Barthes, söylenin gösterge-bilim çerçevesinde nasıl üretildiğini ve bunun ne ifade ettiğini

⁶ Çeviri yazara aittir. Kitap başlığı İngilizce olarak şu şekilde yer almaktadır: “The Photographic Message”

göstermek için “Paris Match” (1955) dergisi tarafından yayınlanan Fransız bayrağını selamlayan siyah asker görüntüsü (bkz: Resim 8) örneğini kullanır. Burada da Barthes'ın gösterge-bilim kuramını incelerken bu örnekten yararlanılacaktır.

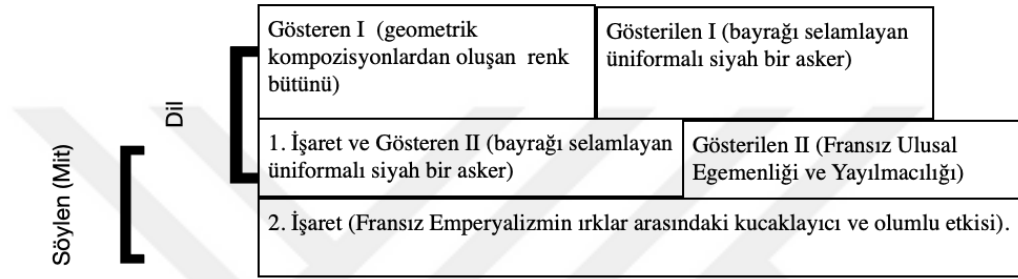


Resim 8: Fransız Bayrağını Selamlayan Siyah Asker, Paris Match Dergisi, 1955

Kaynak: <http://aliceyard.blogspot.com/2013/10/a-conversation-with-kobena-mercier.html>
Erişim Tarihi: 21/11/2022

Saussure tarafından formüle edilen göstergelerin birincil anlam örüntüsünü ikincil olandan ayırmak için Barthes, ikincil anlam örüntüsünün nasıl ilerlediğini tanımlamak üzere yeni bir terminoloji ekler. Bir söylenin yaratıldığı bu ikincil anlam örüntüsünde, söylenin göstereni ‘biçim’ (form), gösterilen ise ‘kavram’ (concept) haline gelmekte ve üçüncüsü, ilk ikisinin bağlantısı, ‘anlamlandırma’—söylen— (signification) biçimine dönüşür (s. 115). Örneğin, bayrağı selamlayan üniformalı siyah bir askerin görüntüsü, ikincil anlamlandırma düzeyinde "Fransız Emperyalizminin iyi huylu tarafı" gösterilenini (kavramını) ortaya çıkaran gösterenler grubu (veya biçim) haline dönüşmektedir (s. 117). Barthes burada ilk göstergenin anlamının ya dilsel olduğunu ya da bayrağı selamlayan askerin gerçek anlamda olan bir durumun göstergesi olduğunu ifade etmektedir. Ancak ikinci anlam düzeyinde, üretilen imge (Fransız emperyalizminin olumlu imgesi) ilk göstergenin anlamını ortadan kaldırır ve gerçekliğini, varlığını tarihsel bağlamından

koparır (s. 118). Yani, bayrağı selamlayan siyah askerin duruşu artık deforme edilmiş ve Fransa'nın emperyalist jestlerine, sömürgeci maceralarına ve çağdaş emperyal meydan okumalarına mal edilmiştir. Bu anlam tahsisi içinde, Fransız sömürgeciliğinin tüm tarihi ve Afrikalıların sömürülmesinin ve sistematik olarak Fransız imparatorluğuna tabi kılınmasının uzlaşmacı nedenler kaybolmakta ve soyut, gerçek dışı ve Barthes'ın deyimiyle yoksullaştırılmış bir “iyi niyetli Fransız emperyalizmi” anlamı etkisini hissettirmektedir (s. 102).



Şekil 1: R. Barthes'ın İfade ettiği Göstergebilimde Söylen (Myth) Oluşma Sürecinin Şekilsen Anlatımı

Kaynak: Şekilin Oluşumu Yazara Aittir.

Barthes okuyucuyu, bayrağı selamlayan siyah askerin anlamının üretilen söylenin içinde kaybolmadığı konusunda uyarmaktadır (s. 120). Elbette Fransız sömürgeciliğinin tarihi ve Afrikalıların ucuz işgücü olarak Fransa'ya zorla gönderilmesi bağlamında, bayrağı selamlayan siyah asker Fransız emperyalizmini simgeleyemez. Ancak bunu görselde yer alan askerin duruşu ve bakışıyla izleyicinin anlayabilmesi mümkündür (s. 127). Dolayısıyla, eğer siyah asker sembolü Fransız emperyal gücünün saf ve doğrudan bir temsili olarak okunursa, izleyici imgenin gerçekliğini reddetmiş olur. Öte yandan, siyah asker sembolü Fransız emperyalizminin bir mazereti olarak deşifre edilirse, söylenin temsiline anatomisi bozulur ve ideolojik gücünü kaybeder. Dahası, Barthes'a göre siyah asker sembolünü Fransız emperyalizminin saf bir temsili olarak yorumlamak, Fransız emperyalizminin normalleştirildiği girişimlerinden biri değildir. Aksine, Fransız emperyalizminin bir doğa durumu olarak kurulması söylenin meşrulaştırılmasına ve toplumun söyleni masumca ya da cahilce tüketmesine olanak tanımaktadır. Bu nedenle

okuyucu (ya da tüketici) söyleni gösterge-bilim açısından değil, Fransız emperyalizminin yarattığı sonuç ve nedenselliği açısından görmektedir (s. 130).⁷

1.2.3. Temsilin Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Oluşumundaki Yeri

Cinsiyet ve kimliğin (ya da ırksal kökenin) toplumsal çerçeve bağlamında anlamı, salt biyolojik bir özellikten ziyade daha geniş bir tanımı içermektedir. Modern düzeyde, feminist ve varoluşçu Simone de Beauvoir'un "insan kadın olarak doğmaz, kadın olur" (2009: s. 330) şeklindeki çarpıcı cümlesi kadınların kültürel ortamda konumunun şekillendiğini göstermektedir. Bu noktada Beauvoir (özellikle *İkinci Cinsiyet* kitabında), kadın kimliğinin doğal gelişimle ortaya çıkmayıp, kadın ve erkek arasındaki toplumsal dayatmaların bir ürünü olarak var olduğunu vurgulamaktadır. Simone de Beauvoir'un feminist harekete katkısı kaçınılmaz olsa da feminizm, tartışmayı daha geniş ve farklı çerçevelerden ele almaktadır. Örneğin, radikal feminizm öncelikle kadınların ezilmesinin ataerkilliğin bir sonucu olduğunu savunurken, Marksist feminizm kapitalizmi kadınların ezilmesinin ana suçlusu olarak görmekte, liberal feminizm ise hem radikal hem de Marksist yaklaşımlardan farklı olarak sorunu kadınlara karşı erkek önyargısı ve onların toplumun en önemli kamusal alanlarından dışlanması olarak tanımlamaktadır (Storey, 2015: s. 140).

Kadınların kültürdeki yeri ve kültürel ölçekteki temsil sorunu sadece kadınlarla sınırlı olmayıp erkekleri de yakından ilgilendirmektedir. Christine Gledhill kültürel ölçekte kadın meselesini şöyle tanımlamaktadır: Toplumsal cinsiyet olgusu olarak kadınlık belli bir kategoriye atandığında ya da bu kategoriler altında, belli normlar içinde tartışılabilir bir hal aldığı bir mesele haline gelmektedir (2003: s. 345). Günlük gazetelerdeki kadın sayfaları, kadınlığı tanımlayan dergiler, drama dizileri ya da romantik filmler gibi televizyon programları ve kadınlara yönelik bazı tüketim mekanizmaları (kozmetik

⁷ Kültürel düzeyde temsille ilgili olarak ele aldığımız bu kavram Saussure ve Barthes'ın gösterge-bilim üzerine çalışmalarıyla sınırlı değildir. Bunların yanı sıra temsil üzerine bir başka önemli toplumsal eleştirmen Fransız filozof Michel Foucault'dur. Mevcut tezin barındırdığı kapsam içerisinde Foucault incelenmemiştir ancak temel bir çerçeve içerisinde ele almak gerekirse; kendisine göre temsil kavramı güç ilişkileri, toplumsal pratikler, stratejik gelişmeler ve ilgili taktiklerden kaynaklanır (Hall, 2003: s. 43). Dolayısıyla Foucault, temsili anlamak için dilin salt anlam dünyasını değil, temsilin 'söylemini' (discourse) incelemektedir. 'Söylem' dilbilimsel bir kavramı ifade etse de Foucault bu kavramı belirli bir tarihsel anda belirli bir konu hakkında konuşmak için belirli bir dil sağlayan ve bu şekilde bu konu hakkındaki bilgiyi temsil eden bir ifadeden oluştuğuna işaret ederek kelimeyi daha geniş bir anlamda ele almaktadır. Kısacası 'söylem' toplumsal olarak sergilenen bir platformda birçok dışavurum araçları ile bilginin üretilmesidir.

ürünleri gibi), belli kategorileri kadınsı diğerlerini ise erkeksi olarak ayıran kültürel değerlerle uyum içinde olup ayrıştırıcı bir temsil gücü oluştururlar.

Gledhill, kadın ve erkek yaşam tarzları arasındaki kategorik farklılıklara dikkat çekerken, feminist film teorisini Laura Mulvey *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması* (1999) adlı makalesinde, film endüstrisinin ortaya koyduğu cinsel farklılığın toplumsal yorumlarını yansıtmak için kontrollü imgeleri ve gösteriyi kullandığı psikolojik yollarla tartışmaktadır.⁸ Temel argüman, filmin izleyiciye verdiği görsel hazzın aynı zamanda belirli bir kimlik dili dayatmasıdır. Bu zevklerden biri de skopofilidir (scopophilia). Mulvey, skopofilinin hem bir nesneye bakma (Freud'un psikanalitik çalışmalarından türetilmiştir) hem de bakılma hazzı anlamında bir zevk kaynağı olduğunu belirtmektedir (s. 835-6). Filmin izleyiciye önerdiği durum, belirli bir anlatının görsel seyrini aldığı bir ekrandır ve burada kadın oyuncu bakılan nesne olarak konumlandırılmıştır.

Mulvey'e göre, kadın(lar)ın temsili iki düzeyde gerçekleşmektedir: A: aynı filmdeki diğer karakterler ve ekran hikâyesi için erotik bir nesne (ve aynı zamanda bir hedef) olarak kadın ve B: seyirci için erotik bir nesne olarak kadın (s. 837-8). Kadın oyuncunun performansı, verili anlatı, ışıklandırma ve film yönetimiyle bağlantılı olarak erkek bakışı (hem seyirci hem de erkek oyuncu) için stilize edilmiş bir fanteziye ya da belirli bir fetiş nesnesine indirger. Sonuç itibarıyla kadının bedeni, güzelliği, kimliği ve sözde mükemmel imajı (yani nesnesi aracılığıyla yarattığı fantezi ve fetişizm aurası) isteyerek erkek gözetiminin mülkiyetine teslim olur (bkz: Resim 9). Film temsiliinde erkek bakışının nesnesi olarak var olan kadının aksine, erkek karakterlere farklı bir tanımlama verilmektedir. Burada erkek oyuncular kadın bedenine bakan kişiler olarak tasvir edilmektedir (s. 835). Onun röntgencililiği ideal benliği (bkz. Lacan'ın ayna teorisi) ve belli bir failliği temsil eder. Erkek aktörün bu etkinliğinin kadın edilgenliği üzerinden temsil etmesinin nedeni, erlik güdümlü toplumsal yapıda erkek bedeninin aynı kadın bedeni gibi teşhir edilen bir nesne haline gelmesine katlanılamamasından kaynaklıdır.

⁸ Çeviri yazara aittir. Kitabın orijinal ismi şu şekildedir: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”



Resim 9: Yaz Bekarı (The Seven Year Itch)
Filminden Bir Kare, 1974

Kaynak: <https://www.eastidahonews.com/2016/04/netflix-film-school-explore-genius-billy-wilder-seven-year-itch-netflix/> Erişim Tarihi: 21/11/2022

Mulvey'in, kadınların erkek bakışının nesnesi haline geldiği kitle kültüründe dikizcilik (voyeurism) doğasına yaptığı göndermede, kadınlığı fetişist mekanizmalarla hadım etmeye kadar götürmekte, erkekliği ise narsist bir ideal egoya ve filmlerdeki baskın cinsiyet prototipiyle özdeşleştirmektedir. Bu tutum sadece film endüstrisiyle sınırlı olmayıp, tren istasyonundan alışveriş merkezine, okuldan işyerine kadar kitle kültüründeki gündelik hayata da uygulanabilir. Sosyal eleştirmen Sean Nixon, *Maskülenliği Sergilemek* (2003) adlı makalesinde erkek modasındaki bu yeni erkeklik temsilini ve bu yeni modelin kitle kültüründe nasıl teşvik edildiğini analiz eder. Nixon makalesine erkekliğin anlamını tarihsel bir bağlamda ve bütünleşik bir tanımla ele alarak başlamaktadır (s. 298). Bu anlamda terim, bir yandan kadınlar ve ev halkı üzerinde hakimiyet anlamına gelen, diğer yandan da iş ve sosyal pratiklere ve ilişkilere titizlikle dahil olmayı gerektiren bir tür aktif erkeklik olarak karşılık bulmaktadır. Ancak feminizm öncülüğünde oluşan toplumsal direnişlerin ardından, bu tarihsel erkeklik anlayışı hem özel hem de kamusal alanda olumsuz bir konuma indirgenmiştir. Bu durum, eski erkeklik etkenleri içinde yer alan soğukkanlılık, duygusal yetisizlik, rekabetçilik ve saldırganlık gibi özelliklerle bir çelişkiye düşerken, feminist hareketin eski erkekliğin bu özelliklerine doğrudan saldırdığı da görülmektedir. Bu bağlamda Nixon, erkekliği anlamak için, bir bütün olarak toplumsal cinsiyet ilişkilerinin daha geniş bir alanını ele almak gerektirdiğini belirtmektedir (s. 310). Dolayısıyla, her zaman iki kutba ayrılan (erkekliğe karşı kadınlık gibi) korunmuş bir toplumsal cinsiyet ilişkisinden uzaklaşmak ve toplumsal cinsiyet

ilişkileri içindeki güç ilişkilerinin daha çoğul bir tarzına yönelmek çok daha fazla fayda sağlayacaktır. Ayrıca doğrusal bir iktidar yolunu değil, birbirleriyle ilişkili olarak farklı zamanlarda çoklu konumlardan ve farklı erkeklik ve kadınlıklardan bahseden bir kültürel yapılanma bu açıdan daha etken olacaktır.

Nixon, erkeklik dünyasında, maskülenliği vurgulayan magazin modası stilleri bağlamında görüntülerde reklamı yapılan üç ana görünüme değinmektedir: 1. "'Sokak tarzı' versiyonu", 2. "'İtalyan kökenli Amerikalı' versiyonu" ve 3. "'Muhafazakâr İngilizlik' versiyonu" (s. 305). Nixon'a göre bu görünüm, kendini tarihsel bağlamda olduğu gibi tanımlayan eski ve yeni erkeklik tanımı ile kaygı, korku ve acı içeren feminenliği temsil etmektedir. Genel olarak bu üç stil, kadın etkileşimleriyle ilişkili olarak erkeklerin temsili için çağdaş normlarla iş birliği yapan yeni bir erkeklik versiyonunu somutlaştırmaktadır. Bu anlamda, görüntüler genellikle genç erkeklerde romantik bir bireysellik ve modellerde güçlü bir narsistik özümsemesi öneren şık bir erkeklığe odaklanmaktadır. Örneğin 'sokak stili', burada belirli karakteristik duruşların bir karışımı önerilmektedir. Resim 10'da ilgili izleyicinin modelin oldukça genç olduğunu ancak güçlü ve iyi tanımlanmış yüz hatlarına sahip olduğunu görebilmesi mümkündür. Nixon, buradaki modelin anatomik temsilinin belirli bir çocuksu yumuşaklığı (ya da tarihsel erkeklikle çelişen bir tür feminenliği) temsil ettiğini, ancak kendine özgü giyim tarzı, duruşu ve (aşağıya doğru yönelen) çarpıcı ya da tuhaf bakışları aracılığıyla modelin yüz hatlarının tarihsel olarak yerleşmiş iddialı erkeklığı de ön plana çıkarmaya çalıştığını öne sürmektedir (s. 305-8). Görüntü aurasının modeli, Caspar David Friedrich'in *Sis Denizinin Üstündeki Gezgin* (Resim 11) tablosunda olduğu gibi, ölçülü melankoli ve romantik zarafete sahip bir birey olarak temsil etme biçimi ile benzerlik göstermektedir.



Resim 10: 'Hard Are The Looks', The Face, 1985



Resim 11: Casper D. Friedrich, Sis Denizi Üzerindeki Gezgin, 1818

Kaynak:

<https://www.niwdenapolis.com/2006/12/ray-petri-buffa-style.html> Erişim Tarihi: 01/08/2022

Kaynak:

https://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer_above_the_Sea_of_Fog#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg Erişim Tarihi: 01/08/2022

Benzer bir şekilde Tayfun Atay (2012) Türkiye'nin 2003 yılında tanıştığı *metroseksüellik* olgusunu ve Türkiye toplumunda ürettiği temsil biçimi üzerine incelemektedir. Metroseksüellik tabiri 1994 yılında İngiliz eşcinsel aktivist ve gazeteci Mark Simpson tarafından türetilen bir terimdir. Terimin ana tanımı erkeklerin feminen yönlerini reddetmek yerine bu noktalara kucaklayıcı algıdır (John, 2003). Bu bağlamda metrüseksüel erkek boyalı magazin almayan, alışveriş merkezlerine ziyaret etmeyen, dış görünüşte sınırları olan, bakım ürünlerini feminen bulan ve en önemlisi duyarlılık ve hassasiyet konusunda kimliğine tehdit olarak gören maskülen erkek tiplemesinin bir karşıtı heteroseksüel erkek biçimidir. Metroseksüellik – Nixon'un analizine paralel olarak – cinsiyet olgusuna toplumsal bir eleştiri ve analiz ihtiyacından dolayı çıkan bir unsur olurken kültür endüstrisinin tüketici gücü içerisinde eleştirel altyapısı törpülenmiş televizyon kanallarında alternatif bir pazarlama malzemesi olmuştur (Atay, 2012: s. 76). T. Atay'a göre metroseksüel erkek tipolojisi Türkiye popüler kültür temsiline Asmalı

Konak dizisindeki “Seymen Ağa” ve Beşiktaş Jimnastik Kulübü’nün sporcusu ve 2002’de milli formayı giyen, ancak görünümü ile daha çok ses getiren İlhan Mansız ile girmiştir (s. 67-69). Gelenekselleşmiş ‘ağa’ tiplerinden uzak bir biçimde kot pantolon, ceket giyen ve yüz bakımına dikkat eden (Özcan Deniz’in canlandırdığı) Seymen Karadağ ve Japon samuraylarını andıran saç sitili ve yumuşak (ve sevecen) yüz hatları ile feminen iz bırakan İlhan Mansız sadece yeni erkek modelleri için değil aynı zamanda çağ ile değişen kadınlar içinde bir arzu nesnesine dönmüştür. Ancak metroseksüelite her ne kadar bir temsil gücü olarak Türkiye görsel medyasıyla buluşsa da terimin içeriği homoseksüelliğin çağrışımı olarak da bir tepki görünce yavaşça metroseksüelliğin tanımladığı erkek tipolojisi “bakımlı erkek” terimine geçmiştir (s. 70).

Kültürel platformda kişinin kimlik sorunu, toplumsal cinsiyetin temsil edilme biçimiyle sınırlı değildir. Temsil araçları ile kişinin ten rengi veya bağlı olduğu etnik köken bir ötekileşme unsuru oluşturmaktadır. Bu anlamda Stuart Hall *Başkası’nın Gösterisi* (2017) adlı makalesinde ırksal stereotipleştirmenin temsilde nasıl işlediğini ve kültürel anlamda basmakalıp anlamda farklılık, olayların geleneksel anlayışının daha geniş bir kavrayışı içinde ötekiliği temsil ettiğini incelemektedir. Hall’a göre kültürel farklılık (veya ötekilik), egemen kültürel sistemin kategorik nesnelliğine uymayan belirli bir kültür veya kültür temsili anlamına gelmektedir (örneğin: eşcinsellik veya ırklar-arası kimlikler). Dolayısıyla stereotipleştirme bir bütünlüğü bölmek ve bağlantısızlaştırmak ile ilgilidir. Normal ve kabul edilebilir normları, anormal kabul edilenlerden ayırır. Bu ötekinin (egemen kültürün ana akımından dışlanan) stereotipin temsili geniş ölçüde abartılır, basitleştirilir ve ebedi bir önyargıya sabitlenir.

Mevcut genel önyargılar bu bağlamda sadece ötekileşenlere dair bir düşünce oluşturmaz, aynı zamanda baskın kültürün kimlik biçimini de güçlendirmektedir. Örneğin köleliğin yasal olduğu 18 ve 19. Yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri’nde Afrikalılara karşı sistematize edilen ırkçı ve şövenist önyargılar sadece siyahileri ilkel, maskülen (sadece fallusun temsili olarak), vahşi, çocuksu gibi stereotipleştirme üretmemiş, aynı zamanda 1: karşı tarafa bir kimlik empozisi sunmuş, 2: beyazlığın üstünlüğü mitini de kurumsallaştıran bir görev görmüştür (s. 339). O halde temsiliyetin ırkçılık genellemesi içerisinde oluşturduğu kimlik bağlamında kullanılma biçimlerinin kültürel düzeyde de psikolojik etkileri olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Postkolonyal çalışmalarıyla öncü Frantz Fanon (2008/1952) bu durumu batı etnomerkezci ideoloji tarafından yerli

siyahların hem Batı'da hem de Afrika'da yayınlanan kitle araçları ile nasıl siyah deriyi barbarlığın ve geriliğin simgesiymiş gibi temsil ettiğini incelemektedir. *Tarzan* öykülerinde, *Mickey Mouse* veya *Br'er Rabbit*'in maceralarında veya sömürge bölgelerindeki öncüler hakkındaki çizgi-romanlarda Fanon, yukarıda belirtilen görsel medya temsilin bağlamında iki analiz yapmaktadır. A: yöntemlerinin ve temsillerinin, beyazların medeni tavırlarının aksine, vahşiliği, yamyamlığı ve ilkelliği somutlaştıran siyah kimliğin bir anti-kahramanı temsil etmesi. B: 'aptal' ama 'sinsi' olarak tasvir edilen siyah kimlik ile sonunda zekasıyla düşmanı alt eden beyaz bilgelik arasındaki mücadeleyi ifade etmektedir (s. 109-173). Siyahlık hakkındaki imal edilmiş mitin yanı sıra, Afrika kimliğine katkıda bulunan bu medya hakkında bir diğer dikkat çekici olan olgu, siyahlığın vahşet veya ilkelik olarak temsil edilmesine yanıt olarak siyahların kendilerini sınıflandırma biçiminde belirli bir hiyerarşi yaratmalarıdır. Yani, Antiller'den (Fransız İmparatorluğu'nun yerleşik kolonisi) bir genç, Batı merkezli çizgi romanları kendi imajı veya atalarının imajı için aşağılayıcı bulmayacaktır, çünkü Batı zaten Antiller halkı için ikinci doğa haline gelmiştir ve kaşiflerle özdeşleşmiştir. Bahsi geçen gence göre vahşi olarak tasvir edilen günah keçisinin kim olduğu sorulduğunda Fanon, Batı etnosentrizminin tamamen asimile edemediği Senegalliler'in olduğunu söylemektedir (s. 153).

1.3. Görsel Medyada Kahramanlık/Anti-Kahramanlık Temsili

Bu başlık altında kahramanlık ve anti-kahramanlık terimlerinin kültürel karşılıkları incelenecektir. Ayrıca, kavramların terimsel olarak ne anlama geldiği ile ontolojik olarak kültürde neden ihtiyaç duyulduğu da dikkate alınacaktır. Bir sonraki başlıkta ise kahramanlık ve anti-kahramanlık mitinin görsel medya temsili ne gibi olgularla resmedildiği ele alınacaktır. Konunun ayrı bir başlık altında detaylı bir şekilde ele alınması örneklem olarak seçilen dizi ve sanat eserlerinin karşılaştırılmasında ana eksen oluşturmasından kaynaklıdır. Toplumun kendini kimliklendirmesinde güçlü bir temsil işlevini oluşturan kahramanlık-antik-kahramanlık tasvirlerinin burada detaylı bir şekilde incelenmesi devamında gelecek yorumlama kısmında güçlü bir referans oluşturacağına inanılmaktadır.

1.3.1. Kültürel Değerler Olarak Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Temsili

Kahramanlık ve anti-kahramanlık kavramları ele alınış biçimi açısından en karmaşık kavramlar arasında yer almaktadır. Bu kavramları her yönüyle ele alıp kültürle olan ilişkisi çerçevesinde açıklamak amacıyla yola çıkanlar için bu süreç hem heyecan verici hem de işkenceli bir süreç haline gelebilmektedir. Kahramanlık ve anti-kahramanlığın karmaşık bir konu olmasının nedeni, yalnızca bu kavramlarla ilişkili tanımların çeşitlilik göstermesinden değildir. Bunun yanı sıra oluşturdıkları temsillerle tarihsel açıdan öznel değer sistemiyle ilişkilendirilmesinin yanı sıra sonradan gelen biyografi araştırmacıları ve akademisyenlerin eklektik yorumlarında çok geniş ve çelişkili bir yer kaplamaktadır. Ayrıca kahramanlık ve anti-kahramanlık özelliklerinin karmaşıklığına ek olarak tarih çerçevesinde ele alınış biçimi açısından değerlendirildiğinde sorunların belirginlik gösterdiğini söyleyebilmek mümkündür. Çünkü bu karakterlerin tek açıdan ele alındığı ve karmaşıklıkların göz ardı edilerek betimlendiği görülmektedir.

Örneğin Hegel'e göre, kahramanlığa giden yol bağlı olunan toplumun ruhunu temsil eden bir meseledir ve kişinin kahramanlığının nihai süreci, hatalı ve dünyevi arzulardan ve acil görevlerden arındırılmış ve sonunda kahraman haline gelen bir olaylar ağında önceden belirlenmiştir (akt. Hook, 1957: s. 61). Hegel kahramanlık tanımını, tarihin anlamının veya nedeninin bir yönü olarak tanımlamaktadır. Böylece Hegel'in, kitlelerin ait oldukları cumhuriyetin süregiden sorunlarına ve krizlerine müdahale etmeleri gerektiği fikrini reddettiğini de görebilmek mümkündür. Kahramanlar diğer yandan bu tür eylemlerde bulunmalı ve bunu yaparken de acımasız, kayıtsız kararlarından oluşan tepkiler ve sonuçları karşısında dokunulmazlıkları olmalıdır (s. 64). Çünkü bir bütün olarak yaptıkları her eylem şu anda barbarca görünebilir, ancak bu yarının ahlakının ve iyi niyetinin gerekliliği de olabilir. Kahramanlar ister Büyük İskender, ister Sezar, isterse de Napolyon olsun ve bu kişiler isterlerse kendi zamanlarında yaptıklarından dolayı işkence görüp öldürülsünler ya da ajite edilsinler, tarihsel yargının onları bir sonraki nesilde yine haklı çıkarması mümkündür. Ancak Hegel'in gördüğü gibi İskender'i veya Napolyon'u kendi dönemlerinin kahramanları olarak adlandırmak, tarihin diğer tarafını – varsayılan anti-kahramanlarını – yani Perslerin, Hintlilerin ve Rusların tarihini ya da Napolyon'un veya İskender'in yayılmacı teorileri uğruna yapılan savaşlar nedeniyle askere alınan binlerce sivilin mağduriyetini tamamen göz ardı etmek demektir. Bu nedenle, tarihsel bir figürün eylemlerini değerlendirmek için yalnızca onların varsayılan kahramanlığına

odaklanan, ancak bu figürü üreten tarihsel, toplumsal, ekonomik ve politik nedenleri tamamen göz ardı eden bir çalışma yetersiz kalacaktır. Çünkü kahramanlığın kolları sadece mitolojilere ve örgütlü din(ler)e ya da deneme yazarı Thomas Carlyle'in (2013/1841) "Büyük İnsanlar" olarak adlandırdığı tarihsel figürlere uzanmaz, aynı zamanda kahramanlığı özel bir araştırma konusu yapan başka bir yöne de uzanır. Bu da kahramanların özellikleri ve nitelikleri ile ilgili değil, kültürümüzde kahramanlara nedeni ihtiyaç duyduğumuzla ilgilidir. Bu çıkış noktasında, kahramanlık olgusunu tek bir bakış açısından değil, tarihsel diyalektik ve toplumsal dinamikler bağlamında ele almak önemli bir metodoloji olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, bu rolü ilk olarak klasik (Ortodoks) Marksist hareket üstlenmiştir. Örneğin, Georgi Plekhanov'un *Tarihte Bireyin Rolü* (1950) adlı kitabında kahramanlık sorununu "Sentez" olarak adlandırdığı bir doktrinde özetlediği görülmektedir. Plekhanov, bireyin belirli bir toplumdaki etkisinin iki yönünü reddeder. Bunlardan birincisi, bireysel kahramanlıkta aktif rol almak, ikincisi ise bireyin toplumsal ilerlemede pasifliğini içerir. Genel bağlamda, Plekhanov'a göre tarihteki tüm (büyük veya küçük) ilerlemeler, kitaplarda kahraman olarak adlandırılan seçkin bireyler tarafından değil, toplumsal kuvvetin itici gücüyle gelişen sosyo-ekonomik ilişkiler sonucunda gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, toplum arenasında bireysel yetenekler belli etkiler ve toplum içinde ivme yaratabilse de, diyalektik bakış açısından ilerleme zinciri, toplumun içinde bulunduğu çağa göre oluşturduğu akımı temel alır ve asıl belirleyici aktördür (s. 41-53).

Kahramanlık (ve anti-kahramanlık) olgusu kültürlerin oluşumundaki en temel basamaklarından biri olduğu için kahramanlığın kozmik yapısını incelemek olgunun anlaşılmasında daha fazla açıklık getirecektir. Özellikle Joseph Campbell, *Kahramanlığın Sonsuz Yolculuğu* (2004) adlı eserinde ister oksidental ister oryantal ister modern, ister antik ya da primitif olsun, kahramanların toplum için dinlerin ya da mitolojilerin öğretileri içinde gizlenmiş hakikatlerin kolektif ifade biçimleri olduğunu savunmaktadır (s. 21). Başka bir deyişle Campbell, tarihteki mit olarak kahramanların basitçe psikanalizin öne sürdüğü gibi rüya yorumları ya da kişinin kültür ve tarihiyle ilişkili bilinçdışı biyografisi değil, daha ziyade insanlara belirli bir mantıklı dünya görüşü ve kültürel olarak hayatta kalma imkânı sağlayan geleneksel bilgeliğin temsili olduğunu dile getirmektedir (s. 8-11). İster ölüm diyarında hasta bir ruhu kurtarmaya çalışan bir şaman, ister ölümsüzlük için çabalayan Gılgamış, ya da evine ve karısı Penelope'ye

ulaşmaya çalışan bilge bir stratejist olan Odysseus, Minotaur'u yenen Theseus veya Kutsal Ruh'un diriliş olsun; belirli bir anlatı mitindeki kahraman, yaşamla ve kolektif insan ruhuyla kozmik bir ilişki kuran gerekli bir kültürel olgudur. Campbell'e göre her kahramanın üstlenmesi gereken zorlu bir macera vardır. Bu macera, çağrının kabul edildiği – ya da reddedildiği – ayrılış; kahramanın bir deneme yolculuğuna çıktığı ve arayışının zirvesine ulaştığı – ya da tekrar başarısız olduğu – başlangıç; ve kahramanın görevini tamamladığı ve maceranın başladığı yere geri döndüğü – ya da dönmeyi reddettiği – döngüden oluşmaktadır. Campbell tüm bu süreci *monomit* (monomyth) olarak tanımlar. Kahramanlar güvenli olmayan ve bilinmeyen haritalara doğru tamamladığı yolculuğu aracılığıyla kendi zaferleri ya da başarısızlıkları, kültürel simgeler ve inançlarının kutsallığı karşısında alçakgönüllülük ve erdemin felsefi bir değerini öğretmektedir. Kavram bilinen sınırlar içeride veya dışarıda barışı ve düzeni yeniden tesis eder, bozulmuş gelenekleri düzeltir ve yaşamın uygunluğunun genişletilebileceği yeni bir refah sunar.

Ancak Campbell'e göre, insanlık tarihindeki monomit sanayi çağında kesintiye uğramıştır (s. 358). Çünkü yarattığı mitler ağının kalıcılığı ve etkisi var olan endüstriyel dönüşümle birlikte ortadan kalkmıştır. Geçmişin büyü, tarihsel olarak sabitlenmiş kendine özgü geleneklerin prangaları ile ayrıca bilimsel devrimin keşifleri ve sekülerleşmiş devletlerin etkileri tarafından kırılmıştır. Bu nedenle Campbell, modern zaman insanlığının sorunlarından birinin hayatın sertliği ve kaotik doğasına karşı önce olgunlaştırıcı, sonra koordine edici ve ardından dengeleyici hikâyeler olan mitolojilerden yoksun olmasından kaynaklı olduğunu vurgulamaktadır (s. 358-59). Ancak Campbell'in burada bahsettiği kesinti mitin modern yaşamda yok olmadığı, aksine değersel anlamda yoksullaştığı vurgusunu gözden kaçırmamak gerekir. Ulusalcılığın (veya milliyetçiliğin) ontolojisini ve bayrağını bir totem olarak yücelten mit ile benlik (ego) ilişkisi, insanın çocuksu durumunun yok edicisi değil, tersine bu çocukluk halinin korunması ve olgunlaşmamasının besleyici unsurundan başka bir şey değildir (s. 359). Böylece modern insan, kahramanların keşfedilmemiş toprakları keşfettiği, yolculuğun zorluklarına katlandığı, zayıflıklarıyla yüzleştiği ve bunların cesaretle üstesinden geldiği olgunlaşma monomitini temsil eden ve yücelten dersler aracılığıyla benliğini inşa edememektedir. Aksine, belirli bir ulusun üyesi olarak doğmak ve belirlenen sınırlar içinde sindirilmek, bir benlik inşa etmek ve sürdürmek için yeterli olacaktır. Modern

yaşam tarzının insan yaşamından çekip aldığı unsur aynı zamanda insan potansiyelinin gizemi ve merakıdır (s. 361). Campbell'e göre, modern dünyanın en parlak döneminde kurumsal dinlerin ayakta kalan mekanizması bile insan gelişimini olgunlaştıramaz, çünkü büyük dinlerin dayanıklılığı ulusal propagandanın ya da kendini var etme çabasının araçlarına bağlanmıştır (s. 359).

Campbell'in ortaya koyduğu kahramanlık analizi tarihsel süreçte kültürlerin oluşmasında anlatının ve kahramanlık ilişkisinin gereklilikleri ve bu bağlamda bütün bunları hayatta tutan insan olgusun önemini vurgulamaktadır. Ancak insanlığın ontolojik anlamda kahramanlığa neden ihtiyaç duyduğunu sorusunun cevabını Ernest Becker'in çalışmalarında bulmak mümkündür. Becker özellikle *Ölümü İnkâr* (1973) kitabında evrensel kahramanlık kavramının felsefi, kültürel ve sosyal özelliklerin mekanizmasını yönlendiren merkezi dayanak olduğunu dile getirmektedir. Kahramanlık bu bağlamda, Becker'e göre, kültürün ve barındırdığı ahlaki ve etik davranış biçimlerinin oluşmasında ve devam etmesindeki ana sütundur çünkü kahramanlık olgusu bilinç sahibi insanın ölüm ile farkındalığına karşı oluşturulmuş bir refleks ve adaptasyon sonucu oluşmaktadır (s. 11). İnsanın yaşamının sonlu doğasının farkında olması ve yaşamın sadece organizmanın idamesinin ötesinde özel bir şey olduğunu hissetmektir. Dolayısıyla bu duyguya ulaşmanın tek yolu kişinin 'özel' oluşunu garanti edildiği ve bunun verildiği bir ortamda üstün gelmesini sağlayan kültürel bir temaya bağlanmaktır. Becker'e göre insanların kültürel temaları içerisinde oluşturabileceği herhangi bir dünyevi kahramanlık bu "önemli olma" durumunu başarılı bir şekilde yerine getirebilmektedir (s. 4-6). Bu bağlamda belirli bir toplumda farklı kahramanlık dereceleri için roller atanmıştır. Dünyevi kahramanlık temel olarak iki rolden oluşur. Bir yanda Napolyon, Churchill ya da Buda gibi insanları büyük ölçekte yönlendiren ve etkileyen kimliklerin "yüksek kahramanlığı" bulunurken diğer yanda ise doktorlar, inşaat işçileri ya da çiftçiler gibi hayatlarında göreceli olarak daha mütevazı bir tatmin yaşayan insanların "düşük kahramanlığı" bulunmaktadır. Kahramanlığın etki derecesi (yani büyük ya da küçük kahramanlık seviye aralığı) verilen emeklerin doğru orantılı bir şekilde toplumsal beklentileri ve ihtiyaçları hangi seviyede karşıladığı (ve bu bağlamda ne kadar ayrıcalık ve minnettarlık/takdir aldığı) ile alakalıdır. Diğer yandan kahramanlığın işlevi ne olursa olsun – yani ister dini, ister ilkel; ya da seküler veya bilimsel – kahramanlığın kültürel platformda yer edindiği büyümlü statüsü

insanın kendini edebi anlamların ve değerlerin merkezinde hissetmesi için her zaman kültürün bir parçası olarak aktif olacaktır.

1.3.2. Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Temsilinin Görsel Medyada Yeri

Kahramanlık ve anti-kahramanlık (ya da iyiye karşı kötü) görsel temsilinin erken modern sürümlerine bakıldığında bu temanın siyasi liderlikle ilişkilendirildiği görülmektedir. Burada anti-kahramanlığın mitolojik kötülüğü ortaya çıkmamakta ancak önde gelen bir figür olarak kahramanlık kavramı belirgin hale gelmektedir. Çoğu sanat eseri—özellikle Jacque Louis David ya da Jean Auguste Dominique Ingres'in tabloları—kendi kaderini yazmış siyasi figürleri tasvir etmekte ya da dönemin liberal hareketlerini ve siyasi çalkantıları destekleyen hikâyeler anlatmaktadır. Örneğin Resim 12' de çalışma masasının başında duran Napolyon'u tasvir eden bir görsel yer almaktadır. Napolyon'un sağındaki mum yanmakta ve masanın arkasındaki saat dördü on-üç geçce olarak gösterilmektedir. Resmi bu bilgilerle inceleyen izleyici, resmin Napolyon'u görsel sanat yoluyla ölümsüzleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda Napolyon'un uykunun önemini bilmeyen – çünkü yanan mum ve saatin gösterdiği zaman günün en erken ya da en geç zamanı olduğunu düşündürmektedir – ve Fransız vatandaşlarının iyiliği için sürekli çalışan "istisnai bir adam" olduğu yönünde izleyiciyi ikna etmeye çalıştığını hemen kavrayabilir. Dolayısıyla burada deşifre edilen motif ve semboller, estetik ve gerçekçi bir şekilde tasarlanmış bu tablonun, Napolyon'un yükselen liberalizmin ve Fransa'nın önde gelen bir kahramanı edasıyla yüceltilmesi olarak anlaşılabilirliğini göstermektedir (Eitner, 2000: s. 201-2).



Resim 12: Jacques-Louis David, Tuileries'deki Çalışma Odasında İmparator Napolyon, 1812

Kaynak: <https://www.canvastar.com/en/jacque-louis-david-the-emperor-napoleon-in-his-study-at-the-tuileries> Erişim Tarihi: 10/09/2023

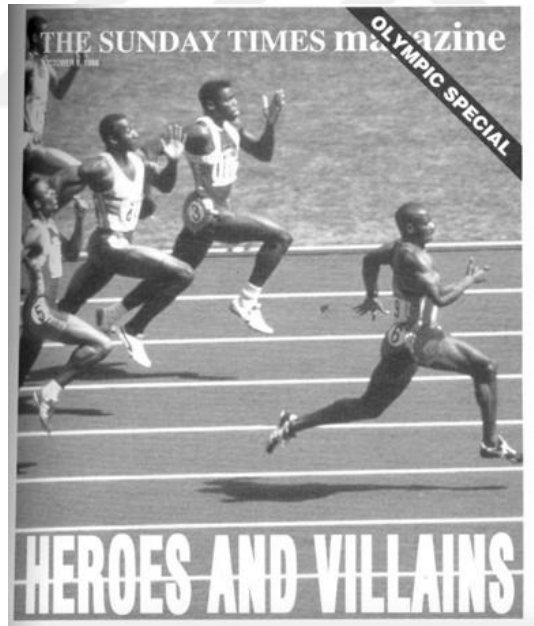
Kahramanlık ve anti-kahramanlığın modern çağdaki temsili, tıpkı kilisenin görsel temsillerinde ya da Neo-Klasisizmde olduğu gibi, iyi ve kötü arasındaki çarpıcı ayrımında kendini göstermektedir. Ancak bu iki dönemin arasındaki farkın niteliği, bu temsili modern süreçte aldığı yeni yapılanmada yatmaktadır. Tarihçi Daniel J. Boorstin, *The Image: The Pseudo-events in America* (1973) adlı kitabında önceki dönemlerde kahramanlığın (ve anti-kahramanlığın) nasıl çizildiği ile kitle üretim araçlarının ortaya çıkmasıyla nasıl başkalaştığı arasındaki ayrımı inceler. Öncelikle Boorstin'e göre, geleneksel kahramanların biyografileri ve tarihteki değerlerinin de gösterdiği gibi, ortak payda kahramanlığın ve ihtişamının bir gecede ortaya çıkmadığı, yolculuklarının (Joseph Campbell'in monomiti anlamında) ısrarlı, mücadeleci ve her şeyden önce üretken (ya da özgürleştirici) bir süreçle gerçekleştiği anlaşılmaktadır (s. 51). Ancak yaklaşık 1900'den bu yana, özellikle de 'Grafik Devrim'inden bu yana, kahramanlık ve onun ihtişamı medya yayılımının kurgusal ve sahte bir yapısı haline gelmiştir (47).⁹ Resmi geçitler ve radyolar

⁹ Boorstin, "Grafik Devrimi" (İng. Graphical Revolution) kavramını, 20. yüzyılın başlarında baskı teknolojisinin ve görsel medyanın etkilerini ifade etmek için kullanır. Ayrıca Boorstin burada grafik devrimini, ani bir değişim değil, daha çok mevcut ve gelecek iletişim araçlarını domine edecek baskın bir

gibi işitsel ya da dergiler, broşürler/posterler gibi basılı yayınlar ve daha sonra televizyon (ve şimdi internet) gibi aygıtlar aracılığıyla kullanılan görsel medya çağında, geleneksel kahramanlığa eşlik eden belirli bir figürün şöhreti editörler\yönetmenler tarafından o kadar hızlı ve etkili bir şekilde inşa edilebilir ki, grafik çağının izleyicisi ele alınan kahramanın günümüzde de varlığını sürdürmeye devam ettiği büyüüne kapılır. Boorstin'e göre, kitle bilincini işgal eden önemli (veya tanınmış) isimler ya da ünlü kişiler, Shakespeare'cı ya da Carlyle'cı anlamda kahramanlar ya da kahramana tapınma halk-bilimini oluşturan nitelikler değil, grafik devriminin halkın abartılı beklentilerini karşılamaya yönelik yapay üretimidir. Boorstin, ünlü (veya popülerlik) modasının modern çağda görsel medya üzerindeki en büyük etki olduğunu iddia etmektedir. Sözlükte "meşhur ya da tanınmış kişi" anlamına gelen ünlülük, Boorstin'e göre ne iyi ne kötü, ne büyük ne de önemsizdir; sadece insan tarafından tasarlanmış sahte bir kavramdır; kısacası, aranan bir yıldızın iyi görünmesini sağlayan, halkla ilişkiler uzmanları ve reklamcılar tarafından oluşturulan popülerliktir (s. 57-8). Basitçe söylemek gerekirse, grafik devrimi ve onun enformasyon makineleri kaybolmakta olan geleneksel kahramanın yerine yeni bir alternatif üretmektedir: işitsel ya da görsel medya sayesinde tek özelliği sözde başarısı ve şöhreti olan ünlü. Dahası toplumsal rızanın önemi artan modern dünyada, özellikle de görsel medyada haberlere ya da paparazzi olaylarına çıkmayı başaran herkes ünlü olabilir (s. 59-60). Dolayısıyla, pazarlanan ünlü (ya da sözde kahraman) bu şöhreti kendi erdemleri yoluyla değil, yalnızca medya manipülasyonu yoluyla elde etmektedir; ve bu durum geleneksel kahramanlık olgusunun ve barındırdığı toplumsal anlamın ortadan kaybolması demektir. Başka bir deyişle, grafik çağında reklamı yapılan kahraman sadece görsel olarak üretilmiş mitlerde (Barthes'ın ifade ettiği anlamda) kalmaktadır. Örneğin siyasi figürlerin, film yıldızlarının ve kamusal konuşmacıların (ya da etkileyicilerin) standartlaşmış imgeleri medya aygıtlarını ne kadar çok işgal ederse, toplumsal dinamiklerdeki görünümleri de o kadar yapay hale gelir (s. 48). Bunun nedeni halkın geleneksel kahramanlık arasındaki organik ilişki artık şöhretin hayranlar ve takipçilerin önünde sanki varmış gibi görünen görsel anlamlandırmaya evrilmesinden kaynaklıdır (s. 73-4). (Geleneksel) kahraman halkın kalbinden – ve içinden

trend olarak ifade etmektedir. Bu bağlamda, başlığın ilerleyen bölümlerinde görsel medyanın grafik çağında öne çıkan kahramanları nasıl tasvir ettiğini öğrenmekteyiz. 1901'den 1914'e kadar medyanın yüzde 75'i siyaset, iş dünyası ve diğer ilgili mesleklerin figürlerine odaklanmıştır (1973:59). Ancak 1922 civarında eğlence dünyası tüm medyanın dikkatini çekmeye başlar ve 1940'larda bağımsız medya ajansını alana kadar giderek medya yayılım merkezinin yarısı haline gelir.

– eserleri ile doğarken, ünlü kişi televizyonda, sahnede ya da günlük gazete ve dergilerde kendini var etmektedir. Dolayısıyla, bir ünlü yaratmak için her zaman sansasyonel hikâyeler, süslü bir yaşam tarzı, basın ajansları, ünlünün hayatını durmaksızın yorumlayan özel gazeteciler ve her şeyden önce ünlü olmak isteyen bir kişi gerekmektedir. Bu anlamda ünlü, kitlelerden farklı değildir çünkü, görsel medyadaki varlığı kitle zamanının ruhunu (zeitgeist) doğrular ve tekrarlar. Ne kitle kültürünün pıhtılaşmasını aşmanın yollarını bulur ne de bu pıhtılaşma hakkında soru sormaya kalkışır. Bu anlamda Boorstin, ünlülerin ve şarlatanların üretimi arasında sessiz bir örtüşme olduğu sonucuna varmaktadır (s. 75). Her iki figürün varlığı da gerçekte hiçbir değeri olmayan bir hayali vaat etmekte ve her iki figürün eylemleri de sahte olaylar zemininde ortaya çıkmaktadır. Hall of Fames, Akademi ve Emmy ödülleri, güzellik yarışmaları ya da ünlü üreten diğer etkinlikler, halkın söz konusu ünlülerin konuşmalarına ya da üstün başarılarına hayranlık duymasını sağlarken, gizlice halkın kafasını karıştırmakta ve onları dünyada meydana gelen gerçek sorunlardan uzaklaştırmaktadır.



Resim 13: 'Heroes and Villians' The Sunday Times Dergisi Kapağı, 1988

Kaynak: <https://jennylong.wixsite.com/blog/single-post/2017/02/26/reading-response-5-the-spectacle-of-the-other-stuart-hall> Erişim Tarihi: 12/09/2023

Kitlesele ikna aracı olarak görsel medyanın ürettiğı sahte algı (yani anti-kahraman ve kahraman kavramı) günümüz eğlence endüstrisi olarak kitle kültürünün büyük ölçüde istismar ettiğı önemli bir unsurdur. Bu bağlamda bir yanda iyiliğın temsili olan sadakati, yerleşik kozmosu ve içinde barındırdıkları değerlerin kahramanlar tarafından korunması temsil edilirken diğeryandan bu değerlerin anti-kahramanlar tarafından kaosa sürüklenme girişimi söz konusudur. Ancak, ifade edilmelidir ki kültürel anlamda kahramanlık ve anti-kahramanlık mitos temsili her zaman keskin bir çizgi doğrultusunda belli bir gerçeklik üzerinden hareket etmeyebilir. Yukarıda da değinildiğı üzere ötekiliğın stereotipleşmesi içinde genellemeler ile hareket ettiğı de görölmektedir. Resim 13’ de görölen 9 Ekim 1988 Sunday Times’ın Olimpiyat Özel Sayı kapağı buna örnek oluşturmaktadır. Fotoğrafin ana metni doping ile yarışı kazanan Ben Johnson’u temsil etme amacı güderken kullanılan sloganın ‘kahramanlar ve kötü adamlar’ olarak seçilmesi ve kapak fotoğrafının var olan suçun ana işleyeni olan aktörden öte bir grup Afro-Amerikalı atletini göstermesi konuyu amacından saptırarak farkı bir meseleye döndürmektedir. İlk bakışta, Johnson’ın kilit unsur olarak atletizmde rekor kıran kahramandan doping kullanan anti-kahramana doğru giden süreci okuyabilmek mümkündür. Ancak, fotoğrafın muğlak temsili ve içeriğı bakımından sadece Johnson yerine rastgele siyahi atletleri içermesi ve resmin slogan ile birleşmesi sadece Johnson’ı değil, diğery siyah atletleri de kapsayacak şekilde yorumlama eğiliminde bulundurmaktadır. Bu durumla beraber resim Jonson’la beraber bitiş çizgisine yaklaşan diğery siyahi sporcuların zafer anına gönderme yaparak hem siyahilerin atletizm alanındaki basmakalıplaşan yeteneğı vurgulanırken hem de – Johnson’un aldatmacası göz önüne alınarak – aynı zamanda siyah kimliğın varoluşsal bir zaferi sürdürmekte başarısız olacağı mesajı da vermektedir (Hall, 2003: s. 228).

2. BÖLÜM: ÇALIŞMADA ELE ALINAN KAVRAMLAR IŞIĞINDA SEÇİLEN ÖRNEKLEMLERİN İRDELENMESİ

Bu bölümde çalışmanın evreni kapsamında seçilmiş dizi ve sanat eserlerinin analizi ve yorumlandırılması yapılmaktadır. Mevcut irdelemelerin yapılmasında ana eksen örneklem olarak ele alınan bu eserlerinin toplumsal cinsiyet ve kimlik üzerinde nasıl bir temsil gücü oluşturdukları üzerinden gelişecektir. Eserlerin analiz kısmı eserlerin tek tek okunması ve çözümlenmesi, farklı kaynaklardan elde edilen künye bilgilerinin değerlendirilmesi ve bulguların tahlil edilmesi ile gerçekleşmektedir. Buna ek olarak seçilen eserlerin yorumlanması bu bulguların değerlendirilmesi sonucu oluşan bilgilerin yukarıdaki başlıklarda ele alınan incelemeler ışığında gerçekleşecektir. Ancak, mevcut bulguların yorumlanmaları sadece analiz kısmında ele alınan araştırmalar ile sınırlı kalmamış ihtiyaç anında farklı düşünür ve kuramcılarının araştırmalarına da yer verilmiştir. Bu bölümün son başlığında seçilen diziler ve sanat eserleri adına elde edilen bulgu ve yorumlamalar bir karşılaştırılmaya tabi tutulmaktadır. Bu karşılaştırma içerisinde gelişen sonuç ile bu çalışmanın ulaştığı nihai ana fikrin oluşması amaçlanmaktadır.

2.1. Türkiye Plastik Sanatlarında Kimlik, Toplumsal Cinsiyet ve Ele Alınan Sanatçıların Eserlerinde Konuyu İşleyiş Biçimleri

Toplumsal cinsiyet ve kimlik kavramı sosyo-politik yaşamda olduğu gibi plastik sanatlarda da öncelikle kadınlarla özdeşleşmiş ve kadın sanatçıların ürettikleri sanatsal öznellik ile hayat bulmuştur. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet ve kimlik konularını işleyen sanatçılar Feminist hareketin protestocu ruhu ve sosyal hayata ve akademiye kazandırdıkları birikimler ile bağdaşmaktadır. Ancak günümüzde toplumsal cinsiyet üzerine oluşan sanat eserleri yalnızca kadının özgürleşmesi bazında hareket etmemekte, gelişen antropoloji, cinsiyet/kültür çalışmaları ve doğa bilimi içerisinde erkeğin maskülenlik tahakkümü ekseninde hapsoluşunu da ele almaktadır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet ve kimlik temalı çalışmalar erkek ve kadının gerçek varoluşunu tanıyabileceği bir özgürleşme olarak açıklanmaktadır.

Sanatsal dışavurum olarak cinsiyet ve kimlik kavramlarının işlenmesi özellikle ataerkil anlamlandırmanın sınırlarında hapsolmuş dişil ve eril sınıflandırmayı aşma amacı gütmektir ve bununla beraber çıkış noktası toplumsal normlar içinde toplumsal cinsiyet ve biyolojik gerçeklikler içindeki cinsiyet çelişkisini vurgulamaktan ve sorgulamaktan

gelmektedir (Antmen, 2013: s. 85). Sanat tarihçi Ahu Antmen'in (2013) incelemelerine göre Türkiye görsel sanatlarında cinsiyet ve kimlik temaları Türkiye'yi de etkileyen 1968 karşıt kültür (counter-culture) hareketinin yarattığı ivme ile şekillenmiştir. 1968 öğrenci hareketi ivmesiyle Türkiye'nin kültürel ortamı politika ile daha organik bir ilişki kurmaya başladığı görülmektedir. İşte bu sürecin tohumlarından biri olarak 1970 yıllarında Füsün Onur, Nil Yalter, Nur Koçak, Gülsün Karamustafa ve daha birçok sanatçı, Türkiye'deki kadınların özgürlük talepleriyle birlikte ataerkil yapıyı sorgulayan çalışmalar ortaya koymuştur. Ancak Antmen 1970'lerde hayat bulan bu çalışmaların toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde üretilmediğini dile getirmektedir. O zamanda üretilen işlerin toplumsal anlamda cinsiyeti anlamının ve bu bağlamda oluşan ataerkil dinamiklerin arka planını sorgulaması, güncel bir sanat trendinden öte, merak duygusu ile hareket etmiştir (Antmen, 2013: s. 86). Ayrıca feminizmin plastik sanatlarda elde ettiği bu kıvılcım 12 Eylül 1980 askeri darbesi nedeniyle 1968 hareketi ile büyüyen diğer sol ağırlıklı ve liberal hareketler gibi gelişimini tamamlayamamıştır. Türkiye modern sanatında toplumsal cinsiyet temalı daha bilinçli çalışmalar Türkiye'nin askeri cunta egemenliğinin oluşturduğu politik ortamın tekrardan sivil demokrasiye dönmesi sonucu 1990'larda daha coşkulu, bilinçli ve irkilten bir ses tonu ile izleyici karşısına çıkmıştır (Antmen. 2013: s. 90-92).

Türkiye'nin yakın tarihinde gelişen modern sanatta yeni oluşan cinsiyet olgusu, toplum içinde kanıksanmış kültürel normlara karşı savaş verirken bürokratik denetim ve sansürle mücadele etmiştir. 1974 yılında heykeltıraş Gürdal Duyar'ın Cumhuriyet'in 50. Yıl kutlamaları çerçevesinde yaptığı *Güzel İstanbul* (bkz: Resim 20) heykelinin Karaköy meydanına yerleştirildikten sonra oluşturduğu tartışma bu durumu simgeleyen bir örnektir. Heykel, kamu alanında sergilenmesi için herhangi resmi bir itiraz olmamasına rağmen, "Müslüman Türk ahlakını bozduğu" iddiasıyla başlatılan bir kampanyanın sonucunda, dönemin Başbakan Yardımcısı Necmettin Erbakan ve İçişleri Bakanlığı'nın dahil olmasıyla, heykelin kaderi devletin kararına bağlanmıştır. Bunun ardından, heykelin 'adap' ve 'Türk aile yapısına aykırı' olduğu gibi belirli argümanlarla kaldırılmasına karar verilmiştir (Antmen, 2013: s. 77). Heykel biçimselliği bakımından dönemin yönetim koalisyonu arasında bir krize sebep olmuş, hatta sanatçının belli bir süre yargılandığı bir tartışmaya dönüşmüş ve sonucunda da Yıldız Parkı'na nakledilmiştir ve halen orada konumlanmaktadır. Genel anlamda heykelin temsil ettiği çıplak kadın bedeninin kamusal alanda yer alması her ne kadar Türkiye'de oluşmaya çalışan demokrasi gücünü temsil

etse de 1970’lerde varlığını koruyan siyasi otoritenin sanat üzerinde denetimci politikasının ne kadar güçlü olduğunu ve var olan gücün kadın bedenini algılama ve ifade biçimini de aktarmaya çalışmaktadır. Gürdal Duyar'ın kadın çıplaklığına ve ifade tarzına ilişkin düşünceleri, İstanbul'un halk efsaneleri, kültürel kutsallığı, atmosferi, hareketi, yoğunluğu ve bereketi ile bağlantılıdır. Geleneksel kültürel normların ve bunu destekleyen bürokrasinin kadın çıplaklığını 'ahlaksızlık' veya kadının varoluşunu 'ana', 'bacı', 'yenge' gibi terimlerle nitelendirmesi, toplumsal alanda daha yaygın olarak karşılaşılan kadın ve erkek bedenlerinin temsili konusunda tekelleşme çabası olarak değerlendirilebilir.



Resim 14: Gürdal Duyar, *Güzel İstanbul*, Yıldız Parkı, 1974

Kaynak: https://www.wikiwand.com/tr/Güzel_İstanbul_Heykeli#Media/Dosya:Güzel_İstanbul_Heykeli.jpg Erişim Tarihi: 21/02/2024



Resim 15: 11 Mart 1974 tarihli Milliyet Gazetesi Haberinde ele aldığı Güzel İstanbul heykelinin Karaköy meydanındaki konumu

Kaynak: <https://www.5harfliler.com/ah-guzel-istanbul/> Erişim Tarihi: 21/01/2024

Toplumsal cinsiyet ve devamında gelen kimlik temasını irdeleyen ve feminist sanatın ilerlemesinde dünyada ses getiren sanatçılar arasında Carolee Schneemann (1939 – 2019), Cindy Sherman (1954 –), Sherrie Levine (1947 –) ve Barbara Kruger (1945 –) gibi isimler örnek olarak gösterilebilmektedir. Ayrıca dünyada olduğu gibi toplumsal cinsiyet

kavramının Türkiye plastik sanatlarında yer alması konuyu gündeme getiren birçok teorik çalışmaların ışığı sayesinde gelişmiştir. Bu bağlamda, özellikle Simon de Beauvoir, Michel Foucault, Monique Wittig, Judith Butler, Julia Kristeva, Susan Sontag, ve Linda Nochlin gibi araştırmacıların önderlik ettiği toplumsal cinsiyet ve kimlik üzerine çalışmalar önemli bir etki oluşturmaktadır.¹⁰ Benzer bir şekilde Duygu Asena'nın 1987 yılında yayınladığı (ve bir süre içeriği nedeni ile yayınlanması yasaklanan) *Kadının Adı Yok* romanı, sanat tarihçi Ahu Antmen, kültürel antropolog Tayfun Atay'ın araştırmaları ve daha niceleri hem Türkiye'de oluşan toplumsal cinsiyet ve kimlik sorunlarını anlama açısından hem de bu coğrafyada konuyu işleyen sanatçılarda önemli etki yaratan çalışmalar olarak örnek gösterilebilir. Bahsi geçen bu çalışmalar kadının (ve erkeğin) konumuna dair var olan söylemler karşısında yeni tartışmalar getirmek ve bu bağlamda bedenın ataerkil söylemlere karşı özgürleşmesini amaçlamaktır. Örneğin, Linda Nochlin'in 1971'de yayınladığı *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* makalesi, feminist aktivistler, düşünürler ve sanatçılar açısından bir uyanışı simgelemektedir. Nochlin (1988), makalesinin çıkış noktasını başlıktaki sorunsallık üzerine oluşturarak, tarihte kadın-erkek eşitliği tartışmaları çerçevesinde neden çığır açıcı bir atılımın yapılamadığını inceler. Bir diğer açıklama ile Nochlin eğer erkek ve kadın dile getirildiği gibi eşit ise neden başarılı sanatçılar, filozoflar veya bilim insanları hep erkek egemenliğinde ortaya çıkmıştır sorusunu irdeler ve cevabı toplumsal dinamiklerin oluşturduğu sınırları betimleyerek bulmaya çalışır. Kısaca Nochlin'e göre kadının tarihte (ve halen modern dünyada) çığır açıcı eserler üretememesindeki en büyük etken bireylerin sanatsal (veya diğer düşünsel) maceralarında gerekli toplumsal aidiyet ve destek, dışsal motivasyon, eğitim hakkı, entelektüel yönlendirme ve teşvik gibi olgular kendilerine hak olarak görülmemesi ve üstüne sistematik olarak toplumun kadınlara karşı oluşturulan cesaret kırıcı ve baskıcı düzende yaşam mücadelesi vermelerinden kaynaklıdır. Ayrıca bununla beraber kültürel beraberliği sağlayan ortak mit ve söylenler zinciri de her zaman kadının

¹⁰ Mevcut cümle günümüzdeki cinsiyet tartışmalarına ışık tutan araştırmacılar (ve bu bağlamda estetik çalışmaların oluşmasında da etki sağlayan eserleri) kesinlikle burada belirlenen düşünürler tekelledir olarak algılanmamalıdır. Cinsiyet üzerine çalışmalar ilk dalga olarak kabul edilen Seneca Falls Bildirgesi (1843) ile başlayan bir serüvendir (Rampton, 2015). Dolayısıyla bu yüz-elli yılı aşkın serüvenin içinde Jacques Lacan gibi psikanalizde ün yapmış düşünürler de yer almakla beraber kadın hakları mücadelesinde öncü olan Mary Wollstonecraft ve feminist akademisyen Catherine Alice Mackinnon gibi diğer düşünürler de eklenmelidir. Örnek olarak sunulan düşünürler günümüz cinsiyet çalışmalarında hem akademik alan hem de popüler kültür içerisinde çokça tartışılması nedeniyle diğerlerinden ayrılarak eklenmiştir.

entelektüel arzularını gerçekleştirmesine engelleyici birer yapı olmuşlardır.¹¹ Kadının bu zincirden kurtuluşu “erkeğin dahiliği karşısında kadının beceriksizliği” ya da “menstrual döngü, feminel hormon veya içsel boşluk” temelinde kadın üzerine belli tanımlamalar getirme gibi ataerkil söylemlerden özgürleşerek toplumsal anlamda özgürlükçü cinsiyet argümanları üretilmesinden ve bu bağlamda kemikleşen toplumsal cinsiyet algısının da yıkılmasından gelmektedir.

Benzer bir şekilde Judith Butler’ın 1991 yılında yayınladığı *Cinsiyet Belası* kitabı beraberindeki kültür çalışmaları ile felsefi ve sanatsal çalışmalar açısından önemli bir etki yaratmıştır. Özellikle Türkiye sanatında Ahmet Elhan, Kutluğ Ataman, Gülsün Karamustafa ve Taner Ceylan’ın ürettikleri estetik çalışmalar Butler’ın cinsiyet üzerine incelemelerine göz kırpar niteliktedir. Butler’ın (2014) bu zengin çalışması Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Simon de Beauvoir, Julia Kristeva, Michel Foucault, Luce Irigaray, ve Monique Wittig gibi eleştirmenlerin toplum, ataerkillik ve cinsiyet üzerine yazdıkları eserlere dair yorumlama ve eleştirme niteliğindedir ve bu sonuçlar bakımından Butler insanların ataerkil kültürün bir dayatması olan zorunlu heteroseksüellik – compulsory heterosexuality – algısına karşıt olarak kişilerin benimseyebileceği alternatif bir toplumsal cinsiyet (veya cinsiyet) kuramını yaratmayı amaçlar. Butler için cinsiyet belli bir öze bağlanan durağanlıktan öte performatiftir ve cinsiyet yöneliminde yapanın arkasında bir yapılan olması yerine “‘yapanın’ yapılan içinde ve yapılan vasıtasıyla değişken bir biçimde inşa olduğudur” (2014: s. 233). Butler’ın bu doğrultuda çıkardığı sonuç – de Beauvoir’un tersine – biyolojik cinsiyetle toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım doğa ile kültür arasındaki bir ayrım değildir ve direkt cinsiyetleşmenin kendisi toplumun o anki sosyolojik ve yasal yapısına göre kültürel olarak ikili (binary) bir sistem içerisinde kategorize edilmiş bir biçimdir. Bir diğer anlatımla her ne kadar ‘cinsiyet’ kavramının arkasında her zaman biyolojik bir nesnellik var olsa da erkek ve kadın bedeninde yer alan (meme, penis veya vajina gibi) organlar kültürel anlatıda nötr bir biyolojik temsili oluşturmazlar ve tarihte hiçbir zaman da oluşturmamıştır. İnsanların cinsiyetleri üzerinden oluşan görevlerin ve davranış biçimlerinin oluşturmada ana etken olan toplumsal cinsiyet (ve cinsiyet söylemleri)

¹¹ Nochlin’in makalesine tarihte kadın kimliği nedeniyle dışlanan keşfedilemeyen yetenekler ile Jane Austen (ve nicelerinin) takma ad imzası ile kitaplarını yayınlamak zorunda kalması, 1886 doğumlu ressam Mihri Müşfik Hanım’ın mücadeleleri, Tamara de Lempicka’nın sanat dünyasında hak ettiği şöhreti alamaması örnek olarak gösterilebilirler.

temelini cinsiyetleſen bu bedenlerin üzerine inſa etmektedirler. Bu baēlamda Butler’ın aēıkladığı olgu biyolojik olarak ‘kadınlık’ (yani XX) ve ‘erkeklik’ (yani XY) olgusu doēanın kayıtsız ifadesi olmak yerine ‘doēallıklarının’ edimsel eylemler aracılığıyla oluſturduēu kùltùrel performansı tanımlar. Diēer bir anlatımla, cinsiyetin temelinde biyolojik bir ‘gerçek’ yoktur ve Foucault’un *Cinselliēin Tarihi* (1976/1984) kitabında belirttiēi gibi anatomik cinsiyetin kendisi tarihsel sùreç iēerisinde oluſmuſ yasaların ve egemen yapılanmanın deēiſkenliğinden günümüze gelmiſ bir sosyal kategoridir/sùylemdir. Sonuç olarak kiſinin özgürce kurabileceēi kimliēin oluſması iēin nasıl bir toplumsal yapı sorusuna Butler, J. Kristeva ya da M. Wittig’in önerdiēi gibi hiyerarſik bir düzlemde kurulmuſ kimlik (cinsiyet)lerin dıſında bir bakıſ açısı sunmak yerine temelinde bu (kadınlık ve erkeklik olarak adlandırdığımız) ikili cinsiyet kurgusunu oluſturan cinsel yönelimler ve cinsiyet görevleri ile iēeride mùcadele ederek arındırılan ortak bir toplumsal iradeyi öne sürmektedir. Diēer bir anlatımla, kiſilerin cinsel kimlikleri belli bir ikili cinsiyet algısını devam ettiren homoseksùellik ya da heteroseksùellik algısından uzaklaſarak kiſilerin belli bir otoriter dayatmaya maruz kalmadan keſfedebilecekleri cinsiyet davranıſ biçimleri olasılıkları kiſiyi her zaman hayal ettiēi otantik yaſama götürecektir.

Aktarılan araſtırmalar ve onların takibinde oluſan tartiſmalar doērultusunda anlaſıldığı gibi toplumsal cinsiyet konusunu iſleyen sanat çalıſmaları kadının (ve erkeēin) salt bir görsel anlatısı deēildir. Amacı Nochlin, Butler ve birçok diēer toplumsal cinsiyet konusunu iſleyen araſtırmacıların ıſığında bedeni, oluſturduēu kùltùrel temsilleri ve sorunları sosyo-politik bir arenada izleyiciye aktarmaktır. Zaten Türkiye sanat tarihinde kadının ve erkeēin plastik sanatlarda temsili, örneēin, 18. Yùzyıl minyatùr ressamı Abdullah Buhari’nin ya da modernleſen Osmanlı’nın temsilcilerinden Osman Hamdi Bey’in çalıſmalarından beri süregelen bir durumdur. Aynı ſekilde figürün tuvalde ya da heykel olarak resmedilmesi modernleſen Türk sanatında da yer almaktadır. Ancak bu temsillerin toplumsal cinsiyet konusunu iſleyen sanat eserlerinden ayırıtıran en önemli etken bahsi geēen figür temsilinin belli bir eril bakıſ açısından ya da yeni kurulan modern ùlkenin ideolojik temsilini yansıtan sembolik anıtsallıktan daha öteye gidememesinden kaynaklıdır. Çaēa uygun argùmanlar ve bilimsel çıkarımlar ile oluſan bilgi birikiminde toplumların kendini daha iyi tanımlayabilmesi ve bu baēlamda oluſan kùltùrel ve sosyolojik çalıſmalar dünyada olduēu gibi Türkiye modern sanatında da yeni bir sayfa

açmaya yöneltmiş ve bireylerin kendilerini daha iyi tanımları ve bu bağlamda cinsiyet açısından özgürleştirici sloganlar oluşturmaları adına çalışmalar üretilmiştir.

Sanatsal mecrada bu sloganların oluşmasında Türkiye’de emek harcayan sanatçılar arasında Gülsün Karamustafa (1946 –), Füsün Onur (1938 –), Nur Koçak (1941 –), Nil Yalter (1938 –), Şükran Moral (1962 –), Neş’e Erdok (1940 –), Hale Tenger (1960 –), Neriman Polat (1968 –), Leyla Gediz (1974 –), Ahmet Elhan (1959 –), Gülay Semercioğlu (1968 –), Mehmet Güteryüz (1938 –), Aliye Berger (1903 – 1974), Ayşe Erkmen (1949 –), Altay Gürman (1935 – 1976), Şeyhun Topuz (1942 –), Balkan Naci İslimyeli (1947 – 2022), Fatma Tülin (1950 –), İnci Eviner (1956 –), Kutluğ Ataman (1961 –), İbrahim Örs (1946 – 2022), Aslı Sungu (1975 –), Burak Delier (1977 –), Taner Ceylan (1967 –) ve daha birçok sanatçı yer almaktadır. Resim tekniği ile Dadaizm’in eser üretiminde sürekli başvurduğu fotomontaj, kolaj ve asamblaj gibi yöntemleri yoğun olarak kullanan bu sanatçılar ve daha niceleri oluşturdukları öznel çalışmaları ile teorik çıkarımlarını ve tecrübelerini estetik bir platformda topluma aktarma amacı gütmektedirler. O halde her bir sanatçının eserlerinin incelenmesi özellikle Türkiye coğrafyasında toplumsal cinsiyetin oluşturduğu sorunsallığı açığa çıkarmak adına önem taşımaktadır. Bu bağlamda bu çalışma kapsamında Türkiye ve Uluslararası camiada 20. ve 21. yüzyılın önemli temsilcileri olmaları ve çalışmalarıyla ses getirmeleri sebebiyle örneklem olarak seçilmeye değer görülen Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Nur Koçak, Nil Yalter, Şükran Moral, Ahmet Elhan, Kutluğ Ataman ve Taner Ceylan adlı sanatçıların ürettikleri çalışmalar ve oluşturdukları tartışmalar incelenecektir.

2.1.1. Gülsün Karamustafa

Türkiye’de feminist sanat adına çalışmalarda en açık sözlü ve ünlü sanatçılardan biri olan Gülsün Karamustafa sanatsal çalışmalarına ‘toplumsal cinsiyet’ kavramının bulutlu olduğu 1970 Türkiye’sinde başlamıştır. Bu bağlamda sanatçı kendisinden sonra gelmiş sanatçılar için bir öncü görevi görmektedir. Karamustafa ressam kimliğine ek olarak birçok film için de sanat yönetmenliği yapmıştır ve 1990 yılında vizyona giren *Benim Sinemalarım* filminde (ünlü yazar ve senarist Füzûzan (Feruze Çerçi) ile beraber) yönetmenlik koltuğuna oturmuştur. Füzûzan’ın aynı adla yazdığı öyküden uyarlanan film kenar mahallesinde yaşayan fakir ve mutsuz Nesibe’nin (Hülya Avşar) hem yoksul yaşamından hem de ailesinden gördüğü baskılardan kurtulmanın arayışlarını ve bu

noktadaki hayal kırıklıkları ile oluşan toplumsal sorunu ele alır. Bu bağlamda, filmin konusu Türkiye sinema sanatında kadının bulunduğu konum ve mücadele ettiği ataerkil tahakkümünü açığa çıkarma açısından önemli bir yere sahiptir.

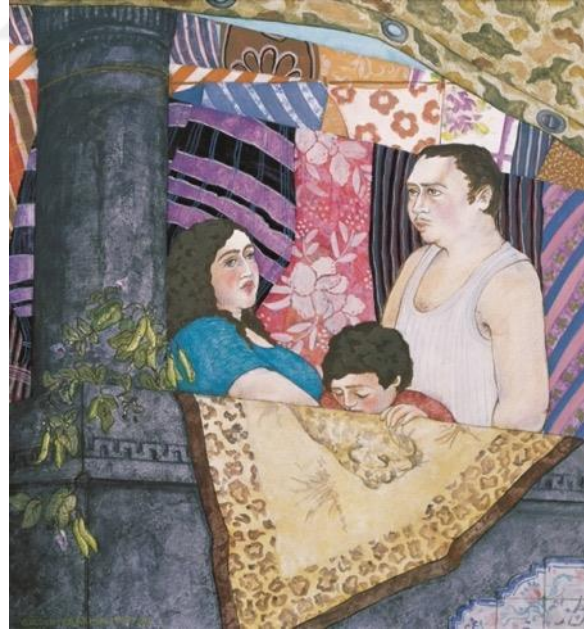
Ressam olarak Karamustafa'nın *Tigerella* (1983), *Elvisli Seccade* (1986), *Motosiklet* (1986), *Balkon* (1982) ve diğer benzeri resim çalışmaları Anadolu kırsalından metropollere göç eden vatandaşların proleterleşmesi ile bu yeni dünyalarında kurdukları kültürel tarzlara bir pencere açmaktadır (Antmen, 2005: s. 169). Özellikle *Elvisli Seccade*, *Balkon* ve *Motosiklet* eserlerinde görüldüğü gibi çalışmaların meşhur popüler kültür temsillerinin Anadolu geleneksel kültürün bir parçası olan halı dokumacılığı tekniği ile dışavurumu çarpık olarak kentleşmeye çalışan Anadolu halkının bu süreçte içinde bulunduğu kimlik değişimini ve yeniden şekillenmesini aktaran bir temsil olarak yer almaktadır. Bu bağlamda Karamustafa'nın çalışmaları aynı zamanda Clement Greenberg'in yeni proletaryanın (ya da şehirleşen kenar mahallesi kitlelerin) mahrum kaldığı kültürel birikim sonucu kiç (kitsch) sanatın içinde hapsoluşunun görsel bir temsili olarak adlandırılabilir.



Resim 16: Gülsüm Karamustafa, *Elvis'li Seccade*, 1986

Kaynak:

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190567?locale=tr> Erişim Tarihi: 20/05/2023



Resim 17: Gülsüm Karamustafa, *Balkon*, 1982

Kaynak:

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190419?locale=tr> Erişim Tarihi: 21/05/2023

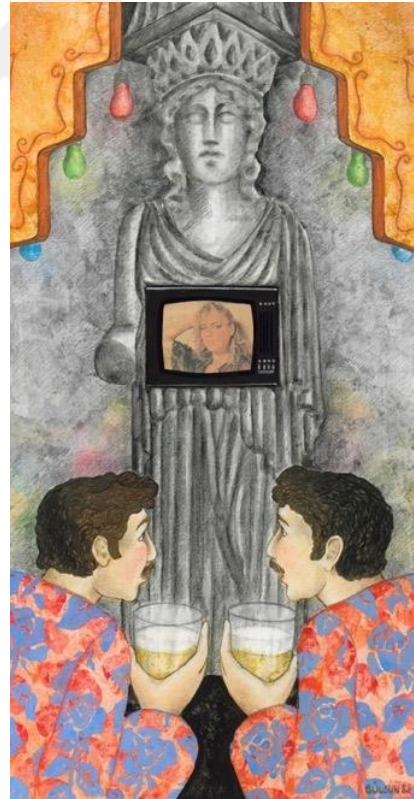
Karamustafa'nın Türkiye'de kırsaldan kente göçün oluşturduğu 'Anadolu Kiç' kültürünü gösteren en çarpıcı çalışmaları 1980 yılında başladığı arabesk temalı çalışmalarıdır. Türkiye toplumunda "yan mahalle" (ya da alt) kültürünü ifade eden ve burada yaşayan insanların bir kimlik temsili olan arabesk kültürü kırsal alandan göç eden kitlelerin şehirdeki zorlu mücadelesini, geçmişe dair nostaljik anımsamaları ve özlemleri, yenilgiyi ve kaderciliği ifade etmektedir. Karamustafa'nın *Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var?* (1981), *Yarabbi Sen Bilirsin* (1981), *Pera Birası* (1982), *Banker Kastelli Ne Yaptın Bize* (1981), *Uçuş* (1981) gibi kolaj, baskı ve resim tekniği ile üretilen çalışmalar Türkiye'de gelişen bu arabesk kültürünü estetik bir dille anlatan çalışmalardan bazılarıdır. Mevcut çalışmalarda zengin kız taşralı (fakir oğlan), kırsal alanda masumiyetin kentte yok olması, zenginlik aşkı ile göç edenlerin şehrin yoğun ve acımasızlığı içerisinde pavyonlarda küskün hayat yaşaması gibi Yeşilçam'a sıkça konu olmuş olgular çokça rastlanmaktadır (Demir, 2013).



Resim 18: Gülsüm Karamustafa, *Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var?*, 1981

Kaynak:

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190442> Erişim Tarihi: 20/05/2023



Resim 19: Gülsüm Karamustafa, *Pera Birası*, 1983

Kaynak:

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190439> Erişim Tarihi: 22/05/2023

Karamustafa'nın oluşturduğu bu görsel dilde bir başka dikkat çeken konum şehirleşen Anadolu kadınlarının bu süreçteki temsili ve konumudur. Özellikle 1980'lerde hız kazanan bu göçlerin sonucunda kadınların şehirleşmesi ve beraberinde getirdikleri geleneksel kültürleri arasında altüst olmuş var olma durumunu ve bu durum içerisinde yeni kimlik arayışları Karamustafa'nın sanatsal varoluşunu simgelemektedir. (Antmen, 2013: s. 103). *Bank* (1982), *Örtülü Medeniyet* (1975), *Uçuş Halısı* (1985), *Kapıcı Dairesi* (1976), *Star Wars* (1982), *İstanbul Palas* (1982) çalışmaları kadınların şehir yaşamına mevcut Anadolu benlikleri ile bir yaşam mücadelesini ele alan çalışmalardır. Özellikle *Örtülü Medeniyet*, *İstanbul Palas* ve *Kapıcı Dairesi* eserlerinde görüldüğü gibi resmedilen kadının kendisine atfedilen yaşam alanını ve gelinlik, ev kadınlığı veya annelik ekseninde dönen toplumsal görevleri yan mahallelerinde yaşamaya muhtaç bırakılan kadınların durumunu açıklar niteliktedirler. Ayrıca bu çalışmalar ekseninde feminenlik ile bağdaşmış dantel işlemleri, halı resimleri ve diğer örgü aksesuarları gibi geleneksel süslemelerin modernliği temsil eden mobilyalar, televizyon, radyo, dikiş makinesi veya gaz tüpü üzerini örtme durumu göç eden kırsal Anadolu'nun kent kültürüne oluşturduğu etkiyi ele almaktadır.

Karamustafa'nın köy şehir çıkmazı içerisinde yaşayan toplumsal cinsiyet ve kimliklerin analizinde bir diğer önemli çalışmayı *Star Wars* (Yıldız Savaşları) (bkz: Resim 26) oluşturmaktadır. Çalışma geleneksel Anadolu kırsallığının bir simgesi olan şalvar, kulak arası çiçek ve başörtüsü ile popüler kültürün kültü olarak nitelendirilen bilim kurgu filmine ait logonun (*Star Wars*) yer aldığı bir tişörtü giymiş genç bir kadın portresini göstermektedir. Karamustafa bu çalışmada oluşturduğu zıtlığın bir benlikte buluşturması hem mevcut öznenin (yani kadının) kapsayıcı olan kitle kültür etkisine girdiğinin ancak aynı şekilde geçmiş benliğini simgeleyen o geleneksel kimliğinden de tamamen kopmayarak beraberinde taşıdığını ifade etmektedir. Bir diğer anlatım ile özne bir kopuşun eşiğindedir; ne bulunduğu geleneksel sahiciliğinden tamamen kopmuştur ne de kitle kültürünün yayılmacılığına karşı mesafe koyabilmiştir (Çalışkan, 2019: s. 102-3).



Resim 20: Gülsüm Karamustafa,
Star Wars, 1982

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190426> Erişim Tarihi: 22/05/2023

Karamustafa'nın oluşturduğu bu görsel dil sadece kırsal kültür ile kent kültürü arasında kalan yeni şehir insanının cinsiyet ve kimlik analizinden oluşmamaktadır. *Çifte Hakikat* (1987), *Kültür/İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi* (1996) ve *Pekiştirilmemiş Görüntüler* (1996) gibi çalışmalar ile Karamustafa toplumsal cinsiyet konusunu salt kadının konumu olgusundan öte yukarıda adı geçen Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası*'na göz kırpan çalışmalar ürettiği görülmektedir. Örneğin *Çifte Hakikat* enstalasyon çalışması ile Karamustafa kadın ve erkek kimliklerini ve kültürel normlar içinde bu kimliklerin oluşum sürecini sorgulayan bir eserdir (Antmen, 2013: s. 104). Eser kadın geceliğinin giydirildiği, tırnaklarının boyandığı bir erkeğin çevresinde bulunan renkli çıtalar içerisinde hapsoluşunu temsil etmektedir. Çalışmanın ne "tam" erkek ne de "tam" kadın olması Türkiye toplumsal cinsiyet algısının bir gösteri platformu olduğuna işaret etmektedir. Bu bağlamda çalışmanın ana eksenini erkek ve kadın temsiline ve görevlerinin keskince ayrıldığı Türkiye kültür yapısını eleştirdiği ve bu eleştiri içerisinde Butler gibi yeni cinsiyet tanımlamalarının getirilmesi gerektiğini ifade ettiği anlaşılar.

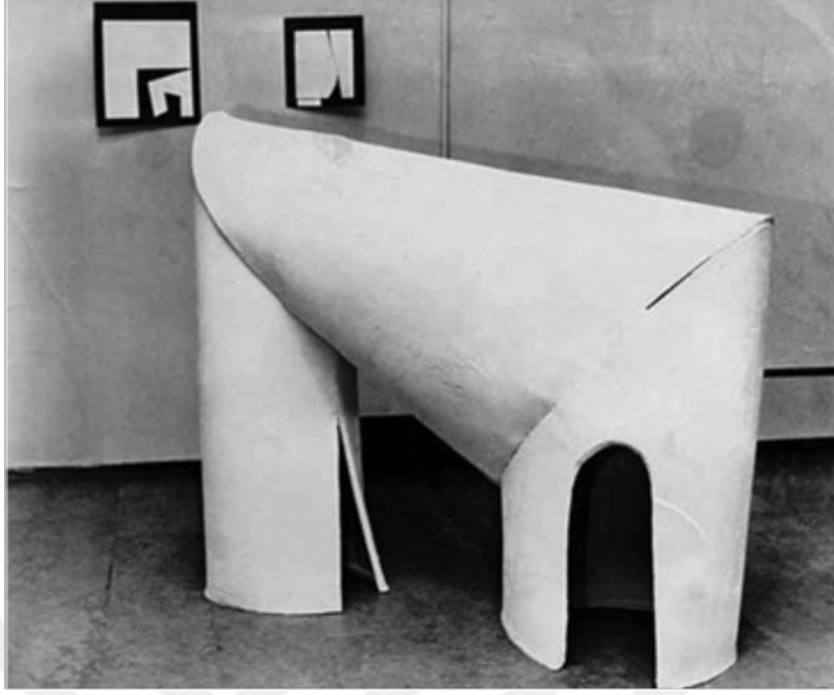


Resim 21: Gülsüm Karamustafa, Çifte Hakikat, 1987

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189564> Erişim Tarihi: 22/05/2023

2.1.2. Füsün Onur

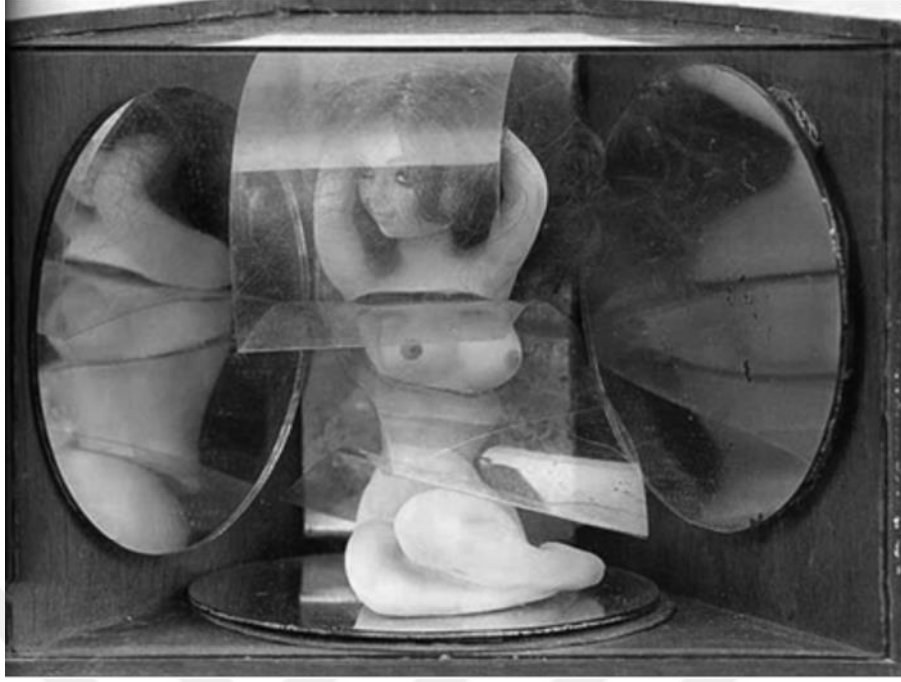
Toplumsal cinsiyet konusunu kavramsal sanat düzlemde işleyen öncülerden bir diğer isim Füsün Onur'dur. İlk resmi sanat eğitimini İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Heykeltıraş Ali Hadî Bara'nın öğrencisi olarak alan Onur ayrıca Fullbright sayesinde Amerika Birleşik Devletleri'nde sanat eğitimi almıştır. (Yılmaz, 2009: s. 205-6). Baskın sanatsal dili heykeltıraşlık olan Onur genellikle gündelik malzemeleri birbirleri ile kolajlama yöntemi ile çalışmalarını üretmektedir. Ayrıca Onur eser üretiminde çalışmanın kendi biçimi ile içerisinde olduğu konum ve boşluğu da düşünerek hareket eder. Bu bağlamda *Soyut Kompozisyon* (1971) ve *Sünger* (1970) gibi ilk olgun çalışmaları Onur için mekân sanatsal eser ilişkisinin önemli olduğunu kanıtlar niteliğindedir. Onur için sanat eseri izleyici ile bulunduğu andan itibaren sanatçının çizdiği sınırlardan öteye gitmelidir ve izleyici ile iş arasındaki interaktif ilişki içerisinde tekrardan anlamlandırılmalıdır (Yılmaz, 2008: s. 209).



Resim 22: Füsün Onur, Sünger, 1970

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192613> Erişim Tarihi: 26/05/2023

Onur'un toplumsal cinsiyet konusu üzerine yankı uyandıran en keskin çalışması *Nü* (1974) eseridir. 1974 yılında Türk Heykeltıraşlar Heyetinin Gürdal Duyar'ın *Güzel İstanbul* Türkiye kültüründeki “ahlak” anlayışına uymadığı gerekçesiyle yerinden edilmesini protesto amaçlı oluşturduğu “Çıplak” temalı sergisine ithafen sanatçı çalışmasını oluşturmuştur ve bu protesto içerisinde sergilemiştir (Yılmaz, 2008: s. 209-10). Çalışma 1970'li yıllarda minibüs (dolmuş) dikiz aynalarına süs olarak asılan oyuncak bir bebek nesnesinin makas yolu ile kesilmiş halini simgelemektedir. Onur bu çalışma ile ataerkil tahakkümü içerisinde oluşan iki-yüzlü bir ahlakı eleştirmeyi amaçlamaktadır. Bir yandan (Güzel İstanbul heykelinde görüldüğü gibi) kadın bedenini bir “annelik” “bacılık” ya da “yengelik” söylemleri ile bir kutsallık yaratmak isteyen zihniyet aynı zamanda özel-kamusal alan gözetmeksizin erotikleşmiş çıplak kadın bedenini bir süs haline getirmesi sonucunda oluşan bu çarpık tutum Onur'un *Nü* çalışmasında kendini göstermektedir (Antmen, 2013: s. 97).



Resim 23: Füsün Onur, Nü, 1974

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192613> Erişim Tarihi: 26/05/2023

Onur 1980’li yıllarda *Çiçekli Kontrpuan* (1982), *Eski Eşyaların Düşü* (1985), *Sabah Jimnastiği* (1987), *Gölge Oyunu* (1987) gibi çalışmaları ile toplumsal cinsiyet konularına daha dolaylı bir şekilde yaklaşmıştır. Ancak 1991 yılında *Herhangi bir İskemle* (1991) (bkz: Resim 30) enstalasyonu ile Türkiye eril-dişil ikiciliğinin sadece erkek ve kadınlarda değil üretilen nesnelerde de oluşturduğunu vurgulamaktadır. 1992 yılında Atatürk Kültür Merkezi’nde sergilenen enstalasyonda dört adet beyaz tülle kaplanmış siyah sandalye yer almaktadır. Koltuğun tarihsel maskülenliği (gücü) temsil ederken tüllerin bir gelinlik gibi örtmesi (gelinliğin toplumsal bazda kadınların dünyasını yansıtmasından dolayı) dişiliği yansıtmaktadır. Gerçekte fabrikasyon bir üründen öteye gitmeyen basit bir sandalyenin belli tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamlandırma ile nasıl bir toplumsal cinsiyet statüsü kazandığı bu enstalasyonda izleyici tarafından açıkça tecrübe edilmektedir. Bu bağlamda Onur’un bu çalışması Ronald Barthes’ın ‘çağdaş söylenler’ okumaları ile de kesişmektedir. “Paris Match” dergisindeki Afrikalının mevcut göstergesel anlam içinde benliğinden yabancılaşması gibi Onur’un iskemleleri tülle örtülerek gerçekliğinden uzaklaşır ve toplumsal anlamlandırmalar ışığında seçilmeye hazır olan cinsiyetleşmiş bir özneye dönüşür.



Resim 24: Füsün Onur, Herhangi bir İskemle, 1991

Kaynak: <https://manifold.press/nesnenin-erotiklesmesi> Erişim Tarihi: 26/05/2023

2.1.3. Nur Koçak

Ressam kimliği ile bilinen Nur Koçak Türkiye’de hiper-realist akımın önde gelen temsilcilerindendir ve kendisinin sanatsal kapsamı çoğunlukla kadının konumu, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve sonuç olarak kadının kendi benlikten yabancılaşması gibi konulardan oluşmaktadır. Bu bağlamda Koçak bu konuları dile getirmek isterken genellikle popüler kültürünün vazgeçilmezi olan tüketim (kiç / kitsch) nesne ve imgelerini kullanmayı tercih eder (İştin ve Ünal, 2021: s. 449). Koçak mevcut konuyu özellikle 1970’lerde oluşturduğu *Fetiş Nesneler* ve *Nesne Kadınlar* başlıklı resim serilerinden sonra 1989 yılından itibaren mevcut görsel dilini *Vitrinler* başlıklı resimleri ile devam ettirmiştir. Genel anlamda bu başlıklar altında oluşturduğu çalışmalarda Koçak kitle kültüründe kadınlık ile bağdaşan fetiş nesnelerin kadını nasıl temsil ettiğini ve bu durum içerisinde kadının toplumsal noktada erotikleşen bir kimlik olgusunu ele almaktadır (İştin ve Ünal, 2021: s. 451). Koçak’ın bu bağlamda oluşturduğu eserler Laura Mulvey’in “Skopofili” kavramına atıfta bulunur niteliktedir. Mulvey’in Skopofili kavramı hatırlanacağı gibi kadını görsel bir hazza ve fetiş nesnesine getiren sinemanın işleniş yöntem ve biçimini ele almaktaydı. Koçak sanatında kadını görsel hazzın merkezine

oturmasını ele alan mevcut tüketim imgelerini ele alarak konuyu mikro bir çerçevede işlemektedir.

Koçak'ın *Fetiş Nesneler* resim serisi içerisinde en göze çarpan çalışmaları *Vivre* (Yaşamak) (1974), *Farouche* (Yabanıl) (1975), *Sikkim* (1976) ve *Nesne Kadınlar* dizisi içinde yer alan *Kırmızı ve Siyah* (1976), *Hommage à Vasarely* (1977) ve *Ruj Mihrabı* (1988) özellikle kitle kültürü görselliğinde kadınla özleştirilen bu imgeleri ele almakla beraber kadınlar etrafında oluşturulan güzellik ideallerinin ekonomik boyutlarını da gündeme getirir. Ayrıca, Koçak mevcut imgeleri sanatına aktarırken ana temsilini ve oluşturduğu sorunsallığı aktarmakla beraber bu imgeler ile her zaman bir yan anlam oluşturur. Örneğin *Ruj Mihrabı* (1988) (bkz: Resim 33) çalışması bu duruma doğru bir örnek olacaktır. Mevcut dışavurumda görünen ruj nesnesi hem var olan “kadınsı” malzemeyi simgelerken aynı zamanda mevcut ruj nesnelerinin bir askeri manga gibi sıralanışı ve bir dikeylik ve sertlik içinde betimlenmesi hazır-olda duran bir askeriye sistemi ile özdeşleşmektedir (Antmen, 2013: s. 98).



Resim 25: Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah, 1976



Resim 26: Nur Koçak, Farouche (Yabanıl) ya da Fetiş Nesne 2, 1975

Kaynak:

<https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-nur-kocak/> Erişim Tarihi: 20/05/2023

Kaynak:

<https://www.unlimitedrag.com/post/nur-kocak-uzerine> Erişim Tarihi: 20/05/2023

Füsun Onur'un *Herhangi bir İskemle* çalışmasında olduğu gibi Koçak'ın kadınlıkla bağdaştırılan tüketim nesneleri Ronald Barthes'ın kültürel mit okumaları ile özdeşleşmektedir. Özellikle Barthes'ın *Çağdaş Söylenler* kitabında dile getirdiği gösteren ve gösterilen mevcut görsel anlatı içinde aynı şey olmayacağı gibi (örn: Fransız barağına selam duran Siyahi) Koçak'ın büyüteç altına aldığı parfüm şişeleri, ruj takımı ve iç çamaşırları sadece birincil derecedeki anlamlar değildirler; aynı zamanda mevcut nesneler dergi kapaklarında, televizyonda veya şehir panolarında cinsellik, erotizm, görsel haz, arzu edilebilirlik gibi ikincil anlamlandırmaları simgelemektedirler. Bir diğer anlatım ile parfüm ve makyaj veya bikini ve kadın iç çamaşırı ürünleri sadece üretilmesindeki asıl amaç olarak görünen fonksiyonlar ile temsil edilmesi yerine tüketicilere verdikleri görsel bir çekicilik (ve bu çekicilik uğruna inşa edilen tüketim arzuları) teması içerisinde bir aura oluşturmaktadırlar. Koçak bu düzlemde bu nesneleri kendi görsel dili içinde tuvaline aktararak Barthes'ın dile getirdiği bu kültürel mitlerin gücünü ve sorunsallığını tüm gerçekliği ile izleyiciye sunmaktadır.



Resim 27: Nur Koçak, Ruj Mihrabı, 1988

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/2139/nur-kocak-ile-soylesi> Erişim Tarihi: 26/05/2023

Koçak'ın 1990'lı yılların başlarında oluşturmaya başladığı aynı temada bir diğer seri olan *Vitrinler* resim serisi daha önce ele aldığı *Fetiş Nesneler* ve *Nesne Kadınlar* serilerinin bir sentezi niteliğindedir. Bu seride Koçak görsel iletişim aygıtlarından esinlendiği

imgeleri direk toplumun canlı bir şekilde görsel temas içinde bulunduğu kadın giyim mağaza vitrinlerini konu almaktadır ve üretim sürecinde fotoğraf ve tasarım diline daha yakın bir görsel dil içerisinde eserleri üretir. Bu serinin çalışmalarında en göze çarpan olgu kafaları, yüzleri ve dolayısıyla anonimleşmiş (ya da kimliği olmayan) iç çamaşırılı vitrin mankenleridir. Koçak kadının kitle kültüründe (ve erkek egemen toplumda) nesneleşmesi temasını *Nesne Kadınlar* serisinde figürlerin yüzlerini tuvalde keserek dile getirmişti ve aynı temanın *Vitrinler* serisinde de uygulandığı görülmektedir. *Vitrinler* resim sergisi önceki serilere benzerlikleri ile diğer yandan Türkiye'nin değişen toplumsal, kültürel ve ekonomik yapıyı da göstermektedir. Özellikle askeri baskı döneminden çıkma yanılısaması yaşayan yeni Türkiye'de (ve özellikle Turgut Özal'ın IMF politikaları doğrultusunda) yeni tüketime dayalı temsil imgeleri ve slogan patlaması yaşanmaktaydı ve bu patlama içerisinde tüketime dayalı yeni toplumsal yaşam ve kimlik tanımlamaları ortaya çıkmıştır (Iştın ve Ünal, 2021: s. 452-3). Bu bağlamda Koçak'ın *Vitrinler* resim serisi bu değişen Türkiye'nin toplumsal kimliğinin bir bölümünü dışavurur niteliğindedir. Merkezlerinden bir tanesi kadın olan yeni tüketim dinamikleri içerisinde kadına dair oluşan yeni söylemler taze bir tüketim pazarı oluşturur ve bu pazar içerisinde fotoğraf ve sinemalarda kadınlar için ayrılmış bu alan toplumsal normların dışına çıkarak direk yaşamın parçası olan vitrinin tam ortasına oturmaktadır. Bu bağlamda toplumsal tanımlama ile bir “anne”, “eş” veya “bacı” olan kadın artık toplumsal düzlemde herkesin etkileşebileceği vitrinlerdeki iç çamaşırların çekiciliği içinde “arzu edilen kadın” statüsüne de girmiştir.



Resim 28: Nur Koçak, Berk Çorap, 1989

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1902663> Erişim Tarihi:



Resim 29: Nur Koçak, Ebrusan Vitrini, 1989-2000

Kaynak: <https://www.timeout.com/istanbul/tr/sanat/nur-kocakin-vitrinlerinden-kadin-yansimalari>
Erişim Tarihi: 29/05/2023

Nur Koçak 1980’li yıllarda sadece Türkiye kitle (ya da popüler) kültüründe bir tüketim malzemesi olarak kadının konumunu ele alan çalışmalar üretmemiştir. Yine fotogerçekçi tekniği ile 1979 ve 2003 yılları arasında oluşturduğu *Aile Albümünden* dizisi içerisinde babalık/annelik gibi geleneksel erkek ve kadın rollerini irdeleyen çalışmalar üretmiştir. Serinin başlığından anlaşılacağı gibi çalışmalar Koçak’ın eski aile fotoğraflarından esinlenerek stüdyo fotoğrafı estetiği içinde işlenmektedir ve amacı Türkiye modernleşme projesinin en merkez unsurlarından biri olan “çekirdek aile” kavramını incelemektedir (Antmen, 2013: s. 100). *Ablam İlkokula Başladığı Gün Taksim Anıtı Önünde* (1981), *Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünde* (1981) ve *Annem, Babam, Ablam ve Ben* (2000-2003) gibi çalışmalarda görülen babanın asker üniformasıyla, annenin temiz ve gösterişsiz giysisi ve ağırbaşlı hali, kızların kurdeleli ve uzun etekli pozu ve en önemlisi bütün fertlerin ciddiyeti Türkiye insanlarının bir kimlik modellenmesine ve kurallar zincirine tabi tutulduğunu dışavurmaktadır. Benzer bir şekilde Koçak’ın 1981 tarihinde hayata geçirdiği *Mutluluk Resimlerimiz* dizisidir. Koçak’ın 36 adet kâğıt üzerine kurşun kalem çizimi ile oluşturduğu bu dizide en göze çarpan olgu resmedilen kişilerin tamamen erkek oluşudur ve çoğu ‘askerlik anısı’ temasında gerçekleşir. Hiçbir kadın temsiline bu dizide yer almaması ve erkeklerin erkliliğin en yoğun olduğu askeriye dahil birbirlerine sarılması ve çiçekli pozları ‘erkek ulus’ kavramına ironik bir gönderme yapmaktadır (Antmen, 2013: s. 101). Bu bağlamda ‘askerlik anısı’ eserleri aynı zamanda Luce Irigaray’ın Claude Lévi-Strauss’un akrabalık ve cinsiyet çalışmalarından yola çıkarak oluşturduğu ataerkilliğin bir *homo-sosyallik* olarak adlandırmasına görsel bir örnek oluşturmaktadır. Koçak’ın “Mutluluk Resimlerimiz” dizisi bir diğer yandan da Judith Butler’ın *Cinsiyet Belası*’nda ele aldığı kimlik inşa sürecinde oluşan benlik parçalanmasının ve yeniden kültürel normlar çerçevesinde dolaşıma girmesi durumunu görsel bir anlatı içerisinde izleyiciye sunmaktadır. Bu bağlamda *Mutluluk Resimlerimiz* feminen olana tepki ile yaklaşan erilliliğin ve kadın ile erkekliğin keskin bir şekilde ayrıldığı ataerkilli kurallar zincirinde erkeklerin (bir zorunluluk olarak) “erkeklik” yapısını sekteye uğraticı samimi davranışları dizinin temsili açısından bir parodik etki yaratmaktadır.



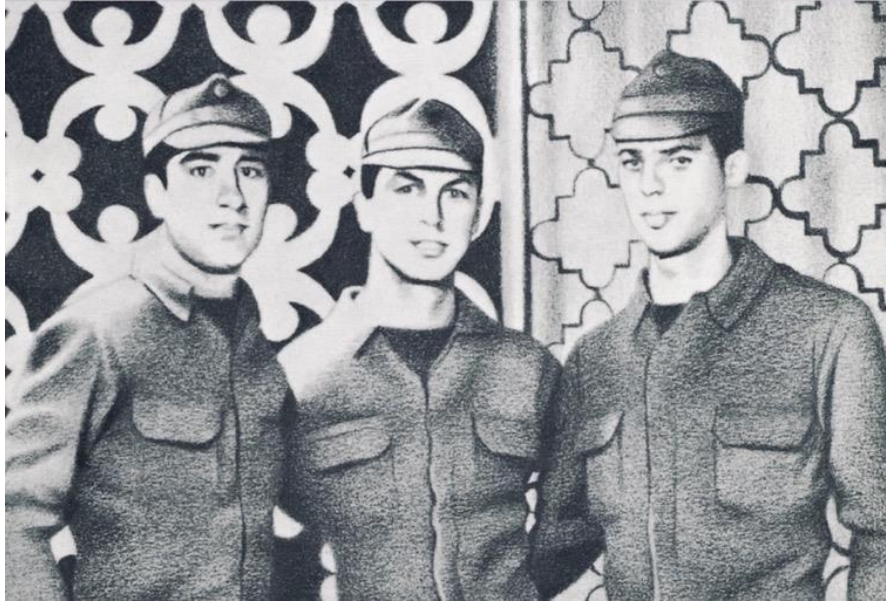
Resim 30: Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben, 2000-3

Kaynak: <https://t24.com.tr/k24/yazi/mutluluk-resimlerimiz,2414> Erişim Tarihi: 24/05/2023



Resim 31: Nur Koçak, Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünde, 1981

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/425519864774025622/> Erişim Tarihi: 25/05/2023



Resim 32: Nur Koçak, Mutluluk Resimlerimiz Serisinden, 1981

Kaynak: <https://argonotlar.com/sabir-sebat-azim-inat-ve-tutku-nur-kocak/> Erişim Tarihi: 29/05/2023

2.1.4. Nil Yalter

Nil Yalter 1970 feminist hareketin ürettiği eserler ve aktivist kişiliği ile önde gelen isimler arasındadır. Ancak Yalter feminizmi salt bir kadın hareketi olarak görmez ve olması hayal edilen özgürleşmenin sistemsal bir ekonomik devrim ile oluşabileceğini savunur. Bu bağlamda Yalter'in feminizm düşüncesi daha da geniş bir noktada, Marksist hareket ile özdeşleşmektedir. 1965 yılında Paris'e taşınan Yalter Fransa'da da kendini gösteren 1960 karşıt kültür hareketi içerisinde aktif rol almıştır. Bu bağlamda ürettiği çalışmalar bağlı olduğu toplumsal hareketlerine atıfta bulunur ve genel olarak cinsiyet, kimlik ve göç konularını sanatsal dilinde işlemektedir. İlk sanatsal eserlerinden günümüze kadar ürettiği tuval ve (video gibi) dijital bazlı eserlerinde genel olarak soyut sanat ve Rus Konstrüktivizmin etkileri yer alır. Ayrıca Yalter'in, eserlerinde gerek çalışma biçimi gerek ise oluşturduğu konular olsun etnolojik ve antropolojik bir argüman üretme çabası götüğü görülmektedir. Ancak Yalter ürettiği çalışmalarda bir sosyal bilimci gibi toplumsal gözlemlerini görsel bir dil ile izleyiciye sunarken mevcut çalışmalarında otobiyografiye dayanan kişisel benliğini de eklemektedir. Yalter Los Angeles Museum of Contemporary Art, National Museum of Women in the Arts (Washington, DC), Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris ve daha birçok uluslararası camiada tanınan müzelerde çalışmalarını sergilemiş Tate Modern, İstanbul Modern, Centre Pompidou, Fonds National d'Art, Museum Ludwig gibi müzelerde de çalışmaları daimî koleksiyon arasındadır (Toprak, 2018: s. 222).

1970'li yıllarda 'kimlik' konusu üzerine yoğunlaşan sanatçı işleyiş biçimi olarak cinsiyet ve göç olgularını vurgulayarak gerçekleştirmiştir. Yalter'in bu noktada kültürlerarası geçişin kimlik çalışmalarına eklemesindeki en etkili nokta kendisinin Türkiyeli kimliği ile Fransa'da yaşaması ve bu bağlamda mevcut kültürlerarası geçişin içinde bulunmasından kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin bu konu üzerine ilk çalışmalarından biri olarak ele alınabilecek *Başsız Kadın veya Göbek Dansı* (1974) (bkz: Resim 39) çalışması mevcut analizi doğrular niteliktedir. Centre Pompidou, Verbund ve İstanbul Modern gibi önemli kurumların koleksiyonunda yer alan çalışma sanatçının kendi bedenini kullandığı bir performatif video sanatıdır. Sanatçı kendi göbeğine odaklanan kamera çerçevesinde (ve fonda doğu folk ezgisi eşliğinde) Rene Nelli'nin *Erotizm ve Uygarlıklar* (Erotique et Civilisations) isimli kitabından alıntılacağı "Kadın hem dışbükeydir hem içbükey" cümlesini göbek alanının etrafına yazmaktadır. Alıntılanan

metin aslen Afrika'ya ait bazı kültürel faktörlerde uygulanan kadın sünnetine atıfta bulunur ve Yalter bu atıf ile 20 dakika süren bu siyah/beyaz videoda Anadolu'da doğurganlığı arttırmak adına kadının karnına tılsımlı yazdırma geleneğine etnografik bir göndermede bulunmaktadır (Toprak, 2018: s. 223 ve Antmen, 2013: s. 105). Ahu Antmen ayrıca Yalter'in bu çalışmasında izleyicinin odak noktasını göbeğine yönlendirmesini “cinsiyetlendirilmiş bir kavram olarak ‘dansözlüğe’ ve “oryantalist bir genelleme çerçevesinde ‘doğulu kadın’ algısı” gibi unsurları düşündürdüğünü dile getirmektedir (2013: s. 106).



Resim 33: Nil Yalter, Başsız Kadın ve Göbek Dansı, 1974

Kaynak: <https://argonotlar.com/sabir-sebat-azim-inat-ve-tutku-nur-kocak/> Erişim Tarihi: 29/05/2023

Yalter'in sanatçı kimliği ile kendi özgün sesini duyurduğu ilk eseri *Toprak Ev* (1974) çalışmasıdır (Antmen, 2013: s. 106). Mevcut çalışma incelendiğinde *Başsız Kadın* veya *Göbek* gibi kültürel bir hegemonyanın kadın bedeni üzerindeki etkiyi daha sembolik bir noktada ele aldığı anlaşılmaktadır. Sanatçının kendi elleri ile yaptığı çalışma keçe kaplamalı taşınabilir bir göçmen çadırını temsil etmektedir. Çalışmanın anlam olarak göçebe Türk boylarında kadınların kendi elleri ile yaptığı ‘yurt’u ifade etmesi kadınlık olgusuna dair bir mesaj vermekle beraber göçebe Türk yaşamının tarihine dair etnografik bir çalışma ve sergileme amacı taşır. Çalışmanın bu durumu Fransa'ya yerleşmiş sanatçının burada da göç etme olgusuna göz kırptığı gözükmemektedir. Ana eksen olarak zaten tarihte kadın olmanın gerekliliği olan çadırın (evin) kurulması, düzenlenmesi ve bakımı eserde işlenir ve bir nevi kadının sınırlarını çizen evren olgusunu dile getirilir.

(Toprak, 2018: s. 229). Bu bağlamda Yalter'in çadır enstalasyonunun temsil ettiği anlam Stuart Hall'un ifade ettiği gibi (bkz: s. 42) durağan bir nesnelliği (yani çadırın kayıtsızca üç boyutlu halini) ifade etmek yerine mevcut çadırın toplumsal irade ile kullanma şekli ve bu kullanım üzerinden inşa edilen söylemleri ifade etmektedir. Bu bağlamda Yalter'in böyle bir eseri 1974 yılında sergilemesi erken-yerleşik dönemden beri devam eden (ve günümüzde gücünü koruyan) kadına biçilen toplumsal rolün ve bu bağlamda cinsiyet rollerine dair kadın üzerine indirgenen baskıya atıfta bulunmaktadır. Yalter'in enstalasyon çalışması daha geniş anlamlandırma ile cinsiyet olgusunu mekân üzerinden sorgulayarak kadının dış dünyadan soyutlanmışlığını, o çadır (ve çadırın Stuart Hall'un ifade ettiği temsil anlamlandırmaları) içinde sınırlanmayı ve aynı zamanda bu noktada kadının süreç içerisinde iktidar tarafından indirgenen kalıplara adapte olduğunu, itaatkarlaştığını ve sorgulamayı unuttuğunu dile getirir (Toprak, 2018: s. 230).



Resim 34: Nil Yalter, Toprak Ev, 1974

Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>
Erişim Tarihi: 29/05/2023

Nil Yalter toplumsal cinsiyet, kimlik, çalışma ve göç olgularını (*Rahime – Türkiye’de bir Kürt Kadını* (1979) çalışması bünyesinde) Rahime’nin hikâyesinde birleştirmektedir (Toprak: 2018: s. 225). Yapıt (bkz: Resim 41) fotoğraf, kolaj, desen ve video çalışmalarının beraber kullanılarak Türkiye’de Kürt kökenli Rahime’nin trajik geçmişi ve mücadelelerini kendi dili ile dışa vurmaktadır. Çocuk yaşta evlendirilen ve dolayısıyla çocuk yaşta anne olmak zorunda bırakılan Rahime Diyarbakır’dan şehire

taşınmak zorunda kalmıştır ve hayatını geçindirmek için hizmetçilik yapmaktadır. Yalter'in Rahime'nin hayat hikâyesini anlattığı videodan alınan fotoğrafların müdahale edilerek sergileniş biçimi önceki çalışmalarındaki gibi cinsiyet mesajları ile beraber etnografik bir çalışma sunmak yerine etno-eleştirel bir tavrı sergilemektedir (Oğuz: 2020: s. 1509). Çalışma Resim 41'de görüldüğü gibi Rahime'yi ele alan desende figürün ana çizgileri belli olmasına karşın Rahime'yi belirgin yapan çizgisel detayların olmayışı (nasıl ki Yalter desendeki süreci sanatçı gücü ile manipüle ederek silinmiş Rahime ifadesini oluşturduğu gibi) iktidar yapısının statüko adına var olanı silmesi olarak okunabilir (Toprak: 2018: s. 225). Yalter'in mevcut eserin devamında Rahime'yi bez parçaları ile bu sefer çerçeveye sığmayan bir olgu olarak dışa vurmaktadır. Bu sığmama durumu Rahime'nin yaşadığı trajediler içerisinde hapsolmaması ve halen mücadeleye devam ederek yerleşmiş otoriteye bir meydan okuma olarak anlaşılabilir. Bir önceki Rahime temsiline çelişen bu sığmama (ya da fişkırtma) olgusu ayrıca Yalter'in Rahime'nin iktidarın gölgesinde yaşadığı tecrübelerin bir noktadan ele alması yerine Rahime'nin bütün biyografisini irdeleyerek ataerkil otorite içinde inşa ettiği kimliğinin bütün çelişkilerini, trajedilerini, baskıyı ve buna karşıt olarak umudu, mücadeleyi ve bu hapsoluşu aşmayı ele almak olarak incelenebilir.



Resim 35: Nil Yalter, Rahime (Türkiye'de bir Kürt Kadını) Kesit 1, 1979



Nil Yalter, Rahime (Türkiye'de bir Kürt Kadını) Kesit 2, 1979

Kaynak: <http://www.nilyalter.com/works/43/topak-ev-1973.html> Erişim Tarihi: 30/05/2023

Yalter'in toplumsal cinsiyet, kimlik ve özellikle göç konularını bir arada işlediği çalışmaları Rahime'nin hayatına dair yapıtı ile sınırlı kalmamıştır. 1977 yılında Avrupa'da göçmen olarak yaşayan Türk kadınların videolarını ve fotoğraflarını çekerek oluşturduğu eser(ler) bu duruma örnektir. Özden G. Oğuz Yalter'in eserleri üzerine yaptığı araştırma makalesinde Yalter'in görünmezlik, değersizlik, istenmeme gibi kavramları eserlerinde işleyerek bu kavramlar üzerinden konusu olan özneler ile salt bir görünürlük oluşturmak ile sınırlı kalmayıp mevcut görünmezliği toplumsal çerçeveye bizzat dahil etme amacı güttüğünü dile getirmektedir. Yalter yaşam hikâyelerini dinlediğimiz bu insanların göçmenlik, aidiyet ve kimlik konuları üzerine düşünmemizi sağlama ile beraber barınma, dil ve çocukların temel eğitim hakkı gibi birincil ihtiyaçları da videolarında yer vererek izleyici ile özne arasında bir empati bazlı iletişim kurmasını sağlar (2020: s. 1511). Bu iletişim aynı zamanda çağdaş izleyicide 1970'li yıllardan günümüzde (özellikle Avrupa ve Türkiye'de çokça etkisini gösteren göçmenlik krizleri içerisinde) göç, aidiyet (yani öteki-olma veya vatandaş olma olgusu), gibi sorunların günümüzde de devam ettiği görülmektedir. Ayrıca mevcut iletişim izleyiciye inşa edilen kimliğin göç olgusu içinde vatandaşlık gibi belli hakların alınması ile çözülemeyeceğini aktarmaktadır. Mevcut durum Ranajit Guha'nın diasporaya giden bireyin sorunları üzerine yazılarını hatırlatır. Guha 1998 yılında post-kolonyal çalışmalar başlığı altında yayınladığı *Migrant's Time* adlı makalesinde göç edenin (göçmenin) beraberinde getirdiği kültürel kimliğinin ikinci ülkede bir yabancılığın temsili olduğunu belirtmektedir ve bu bağlamda göçmenin bir aidiyet kazanması için ev sahibi ülkenin ortak dilini konuşabilmesinden öte tekrardan oradaki ortak davranış biçimlerine asimile olması gerekmektedir. Bu bağlamda göçmenin geçmiş benliği ile yeni hayatı arasındaki ilişki kişinin basit bir tarihsel süreci olmaktan öte bireyin birincil toplumsal kimliğini kaybetme/reddetme zorunluluğu ve yeni hayatında yeni bir tanesini üretme mücadelesidir (2011: s. 4-5). Guha'nın bu noktada göçmenin kimiksizleşmesi ve yeniden bir kimlik kazanma mücadelesi analizi Yalter'in Rahime ve diğer röportajları üzerinden yaptığı beden ve yüz hatları silinmiş figür çalışmaları ile bağdaşmaktadır.



Resim 36: Nil Yalter, Turkish Immigrants (Türk Göçmenler) Kesit 1, 1977



Nil Yalter, Turkish Immigrants (Türk Göçmenler) Kesit 2, 1977

Kaynak: <http://www.nilyalter.com/works/88/rahime-kurdish-woman-from-turkey-photos-drawings-nil-yalter-video-yalter-croiset-1979.html> Erişim Tarihi: 30/05/2023

Geçici Konutlar (1974), *Doğu Ekspresi* (1976), *Kadınlar Hapishanesi*, (1974), *Sürgün* *Zor Bir İştir* (1983), *Circular Rituals "Transvoices"* (1992) ve daha sonra *Harem* (2011), *Ten Hikâyeleri* (2003) ve – Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor afişleri devamı niteliğinde – *Walls, Demolition* (Duvarlar, Yıkım) (2012) çalışmaları ile Yalter cinsiyet ve kimlik konularını daha da derinleştiren eserlerini üretmiştir. Yalter'in 1970 yılı itibari ile bütün

çalışmaları incelendiğinde Judith Butler ataerkil iktidar dünyasında dayatılan cinsiyet(çilik) kavramına bir meydan okuduğu gibi sanatçının da kültürlerarası kavramını oluşturan bu göç etme ve sonucunda oluşan kimliksel marjinalleşme ve kimliğin ötekileşmesine en fazla etki olan bir ırk(çılık) zorlamasına çalışmalarında meydan okuduğu anlaşılmaktadır.

2.1.5. Şükran Moral

Sanatçı Şükran Moral 1990’lardan itibaren ürettiği çalışmalar ile ataerkil toplum yapısına en çarpıcı meydan okumayı yapan öncülerinden biridir. Moral eserlerinde göçmenlik ve cinsiyet/kimlik konularını işlemek ile yapıtlarında sanat tarihine de iğneleyici eserler/yazılar üretmiştir. Sanatçı bu konuları irdelerken çalışmalarında homoseksüel, transseksüel, kadın ve erkek olguları, marjinal hayatlar ve öteki olma gibi temaları işlemektedir. Moral’ın göç ve ‘ötekilik’ olgusuna bu kadar ilgi duyması Nil Yalter gibi belli bir hayatını yurt dışında yaşamasından kaynaklıdır. 1989 yılında İtalya’da yaşamaya karar veren sanatçı 1990’ların başında İtalyan bürokrasisi tarafından sınır dışı edilme kararı alınmasından kaynaklı 1994 – 1996 yılları arasında kaçak olarak yaşamak zorunda kalmıştır (Arapoğlu, 2016: s. 57). Yaşadığı bu tecrübeler silsilesi Moral’ın sert bir sanatçı dili oluşturmaya nedenlerinden biri olarak ele alınabilir. Ayrıca, kendinden önce gelen sanatçılara kıyasla Türkiye cinsiyet konusuna dair daha sert, kışkırtıcı ve alaycı bir dili kullanması Ahu Antmen’in analiz ettiği gibi askeri cuntanın sivil parlamento yapısına devredilmesi sonucu Türkiye’de oluşmaya başlayan fikir özgürlüğü ile bağlantılı olduğu ayrıca düşünülmelidir.

Şükran Moral’ı önceki sanatçılardan ayıran bir diğer öge sanatçının resim, fotoğraf, video, enstalasyon gibi yöntemler ile sesini duyurmaya çalışmak yerine 1970 ve 80’lerde pek imkânı bulunmamış ve mevcut politik ve toplumsal yapılanmadan dolayı sanatçılar tarafından çekinceli yaklaşılan performans sanatını birincil ifade biçimi olarak kullanmasından gelmektedir. Moral’ın bu bağlamda etkin sanatsal dilini bedeni oluşturmaktadır. Moral’ın bu noktada çıkış noktası olarak *Fluxus* hareketi ile bağdaşlaştığı görülmektedir. George Maciunas tarafından 1963’te yayınlanan bildirge ile ortaya çıkan ve “göz aldanması ve soyutçuluk”, “ölü sanatı”, “etnosentrizm” gibi atıflarla plastik sanatı eleştiren *Fluxus* manası gereği performans alanında oluşan ‘an’da ‘akışkan’lığı ifade etmektedir (Çelikbaş ve Demir, 2022: s. 523). Bu bağlamda

performans sanat bu akışkanlık içinde kendi nesnel alanından çıkıp sanatçının dışı vurma amacı güttüğü olguların iletişimsel aktarımı olarak algılanmaktadır. Moral'ın çalışmalarında ortaya çıkan bedeni de bu noktada salt bir nesne olarak izleyici ile buluşmak yerine performansın yapıldığı mekânın 'an' ilişkisinde bedenin bir iletişim aracı olarak anlamak gerekir.

Moral'ın mevcut konular üzerinden ürettiği ilk çalışmalar kendisinin İtalya'da zorunlu kaçak olma durumundan geldiği görülmektedir. Kimliksel açıdan 'ötekileşme'ye cevaben sanatçı 1994 yılında *Arte espulsa e artista Espulsa* (Kovulan Sanat ve Kovulan Sanatçı) ve hemen devamında *Matrimonio con Tre* (Üç Kişi ile Evlilik) çalışmalarını üretmiştir (Arapoğlu, 2016: s. 57). Özellikle *Üç Kişi ile Evlilik* çalışmasında Moral kaçak yaşamamak için İtalyan hükümetinin yasal olarak buyurduğu İtalyan bir erkek ile evlenme zorunluluğunu irdeler. (bkz: Resim 43). Bu performans parodisinde Moral biri erkek kılığına girmiş kadın da dahil olmak üzere toplam üç damatla aynı anda evlenir ve mevcut çalışma iktidar devlet yapısının oluşturduğu otoriterliği ve ailelik kavramı üzerinden devam eden sömürü düzeni: zorunlu heteroseksüelliği eleştirmektedir (Moral ve Bayık, s. 2019).



Resim 37: Şükran Moral, *Matrimonio Con Tre* (Üç Kişi ile Evlilik) , 1994

Kaynak: <http://www.nilyalter.com/works/99/turkish-immigrants-photos-drawings-nil-yalter-1977.html>

Erişim Tarihi: 01/06/2023

Şükran Moral’ın toplumsal cinsiyet üzerine yapıtları arasında belki de izleyici tarafından en kışkırtıcı performansı 1997 yılında hayata geçirdiği *Hamam* eseridir. Çalışmada Moral 18. Yüzyıl yapısının örneğini taşıyan Galatasaray Hamamı’na (kameramanıyla beraber) girer ve 30 dakika süren bu video performansında hamamdaki erkeklerle yıkanır. Çalışmada Moral Türkiye toplumunda kadın erkek cinsiyet ayrımının tabulaşan simgelerinden biri olan hamam kavramına meydan okumaktadır ve erkek hamamında erkeklerin kendisini sanki bir arkadaşlarını yıkıyormuş gibi yıkamalarına izin verir, kese yaptırır ve hamamdaki muhabbetlerine katılır. Mevcut performansın Beyoğlu’nun geleneksel bir yerleşim alanında olması ve toplumsal cinsiyet normlarının en kırılgan bir yeri olarak kadının bedeni ile erkek yıkanma alanına girmesi Türkiye sanat tarihi açısından önemli kırılmalardan biridir. Moral eserdeki beden çıplaklığını sanatçıya poz veren nü model resminden ayırır ve buradaki çıplaklığı ile iktidar temsillerine meydan okuduğunu göstermektedir (Moral ve Bayık, s. 2019).



Resim 38: Şükran Moral, *Hamam*, 1997

Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/bir-sorgulama-alani-olarak-espulsa-i-19919>
Erişim Tarihi: 01/06/2023

1997 yılında Şükran Moral’ın ürettiği eser bir tek *Hamam*’dan oluşmamaktadır. Halen İstanbul Modern Müzesinin koleksiyonunda olan *Bordello* (Genelev) performans çalışması ile Moral toplumsal cinsiyet üzerine eleştirilerini bu sefer bir genelevde gerçekleştirir. Galata’nın Yüksek Kaldırım’ında bulunan bir genelevde gerçekleştirdiği

24 saat süren performans sanatında genelevin giriş kapısına “Çağdaş Sanat Müzesi” yazar ve elinde “satılık” yazan bir kâğıdı tutarak girişte sanki o müessesenin çalışanıymış gibi izleyicilere poz verir (Arapoğlu, 2016: s. 59). Moral bu çalışması ile “Müze” ve “Sanatçı” kavramları ile “Genelev” ve “Fahişe” kavramlarını iç içe kullanarak kadının ataerkil iktidar içerisinde bulunduğu temsil çelişkisini dile getirmektedir. Tarihte kadın bedeni her zaman çelişkili bir mercekte ifade merkezi olmuştur. Bir yandan kadın bedeni kutsallık, saflık, besleyici ve asexual yapısı ile yüceltilirken diğer yandan aynı beden erotik bir nesne olarak objeleşir ve bu bağlamda tehlikeli ve kirliliği ifade etmiştir. Moral’ın tarihte hep kutsallığı temsil ettiği müzenin ve sanatçı kimliğinin tamamen zıt anlamlandırmalara gelen genelev ve fahişe birleşimi kadının toplumsal algı mekanizması içerisinde indirgendiği bu ikili tezatlığın hapsoluşunu vurgulamaktadır.



Resim 39: Şükran Moral, Bordello (Genelev), 1997

Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/sukran-moralin-hamami-rio-de-janeiroda-i-3851>
Erişim Tarihi: 01/06/2023

Bu dönemlerde Moral ayrıca *Jinekoloji Masası* (1996), *Şeffaf Karakol* (1998), *Kybele* (2000), *Çeşme* (2000) gibi ürettiği çalışmalar ile sesini duyurmaya devam etmiştir. Moral ayrıca *Artista* (1994), *La Pieta* (1995) ve *Diffidate Della Storia Dell'Arte* (Sanat Tarihine Güvenmeyiniz) (1997) gibi eserleri ile sanat tarihinin cinsiyetçi yapısına dikkat çeker ve kuşku ile yaklaşılmasını istemektedir. 2000’li yıllarda Moral’ın çalışmaları Ortadoğu ve İslam coğrafyasında kızların/kadınların yaşam sürecinde iktidar karşısında yaşam mücadelelerini/konumunu ele alır. Sanatçının *Karanlık Aile* (2007), *İşte Suçlu* (2007),

Zina (2007) ve *Aşk ve Şiddet* (2009) çalışmaları direk olarak bu konuyu işlemektedir. *Zina* çalışmasında Moral kadın şiddetine tepki olarak kendisini diri diri toprağa gömdürür. İkinci çalışmada ise bir kız çocuğunun bir kadın tarafından (Şükran Moral) boya kalemleri ve kitaplarının yerle bir edilmektedir. *Aşk ve Şiddet* çalışması kız çocuklarının mevcut sistemde hayal gücünün yok edilmesini ifade eder ve bu noktada dönemin Türkiye sanat eleştirisinde gündeme oturur. Ancak *Zina* çalışması her ne kadar izleyiciler tarafından fazla teatral bulunulsa da çalışmanın üretilmesinin 7. Yılında Adıyaman Kahta ilçesinde “erkeklerle konuşması” nedeniyle ailesi tarafından cinayete kurban giden Medine Memi trajedisi çalışmanın temsil ettiği durum bakımından Türkiye toplumuna ne kadar doğru ve yerinde bir eleştiri olduğu gözler önüne serilmektedir (Arapoğlu, 2016: s. 60). Ayrıca Moral 2010 yılında 1994 yılında ürettiği *Üç Kişi ile Evlilik* çalışmasının devamı sayılabilecek bir eser Mardin’in bir köyünde üretir. Ancak bu sefer işlediği konu Türkiye’nin halen yarayan bir yarası ve sorunu olan çocuk evliliğini eleştirmektir (bkz: Resim 46).



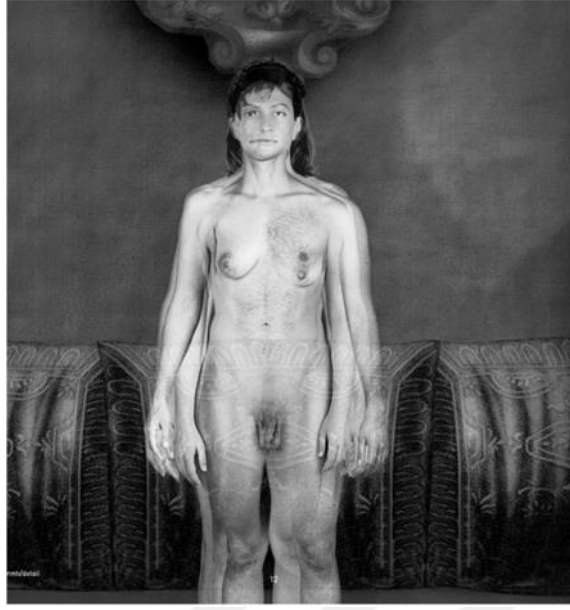
Resim 40: Şükran Moral, *Üç Kişilik Evlilik 2*, 2010

Kaynak: <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/%20koleksiyon/5?t=3&id=1109>
Erişim Tarihi: 01/06/2023

2.1.6. Ahmet Elhan

Grafik tasarım, fotoğraf ve sinema-TV dallarında eğitim almış olan Ahmet Elhan, ürettiği fotoğrafların görsel öğelerini sorgulayarak cinsiyet ve kimlik konularını incelemektedir. Elhan yoğun olarak fotoğraf çekimleri ile oluşturduğu eserlerinde süperimpozisyon tekniği içinde imgeleri üst üste getirerek bir araştırma yöntemi ortaya koymaktadır. Elhan'ın cinsiyet ve kimlik üzerine oluşturduğu en ses getirici çalışma serisini *Mürekkep* (2013) sergisi oluşturmaktadır. Elhan bu sergide cinsiyetin tamamen bulanıklaştığı trans-cinsellik/trans-genetiklik olgusunu ele alır. Sosyolog Ali Akay biyoloji dünyasının egemenliğinde artık genlerin bile cinselleştirildiği dünyada Elhan'ın *Mürekkep* sergisi insan bedeni üzerinden kalıplaşmış sosyal algıları bir kenara iterek imgelerin birbirleri ile karıştığı bir görüntü serisi sunduğunu ileri sürmektedir (2013: s. 3-4). Bu bağlamda Elhan'ın eserleri Judith Butler'ın ikili cinsiyete dair eleştirilerine paralel gittiği anlaşılmaktadır. Çünkü ilk olarak şeytanın ürünü olarak anılan, ardından pozitif bilimlerin yükselmesiyle psikiyatrinin eline teslim edilen ve güncel popüler argüman olarak “anormal” olarak adlandırılan heteroseksüel olmayan bireylerin ikili cinsiyet üzerine tutarsızlığı Elhan'ın tam da işlediği konudur. Elhan'ın *Mürekkep* eserleri ayrıca Michel Foucault'un yazılarında da ele aldığı Herculine Barbin (1838-1868) adındaki çift-cinsiyetli (hermafrodit) bir bireyin hayatına da atıfta bulunmaktadır.¹² Doğumunda doktorlar tarafından kadın olarak cinsiyeti belirlenen Barbin gençlik yıllarında tekrardan tıbbi bir incelemeye alınmış ve aynı otorite tarafından erkek olarak kayda geçirilmiştir. Hayatına dair bu çelişkileri anı yazısına yazan Barbin'in 19 yüzyıl Fransa iktidarında kendi doğallığından tamamen kopuk toplumsal bir sınıflandırma zorunluluğuna tabi tutulması sonucu kendisinden beklenen birbirinden zıt toplumsal cinsiyet görevleri ve rolleri sonucunda intihara sürüklenmiştir. Elhan'ın bu bağlamda mevcut konu üzerine ürettiği çalışmalar biyolojinin cinsiyetleştirildiği modern dünyada bu cinsiyet kategorilerine giremeyen insanların bulunduğu absürt duruma da parmak basmaktadır.

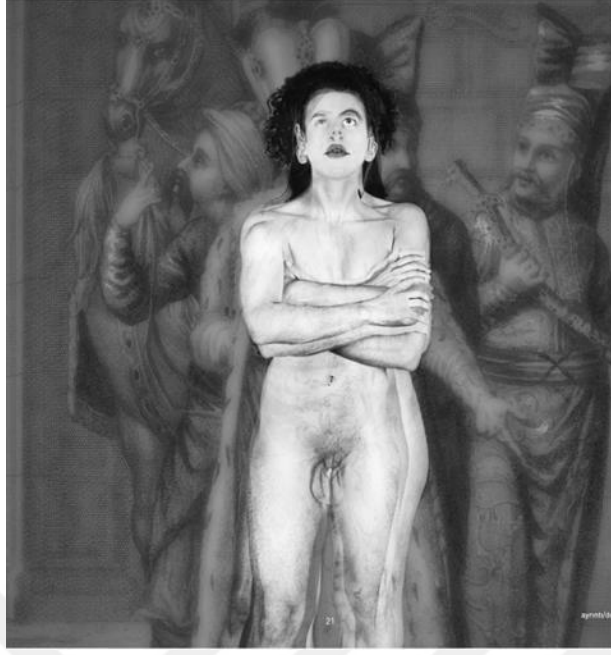
¹² Çift-cinsiyet (veya hermafrodit) bireyler tıbbi olarak belli bir erkek ya da kadın cinsiyetine özgü cinsiyet özelliklerinin herhangi birine tam olarak uymayan kimseleler olarak tanımlanır (www.medicalpark.com.tr, E.T. 15/07/2023).



Resim 41: Ahmet Elhan, *Mürekkep 5*, 2012-13

Kaynak: <https://www.zilbermangallery.com/images/publications/composed.pdf> Erişim Tarihi:

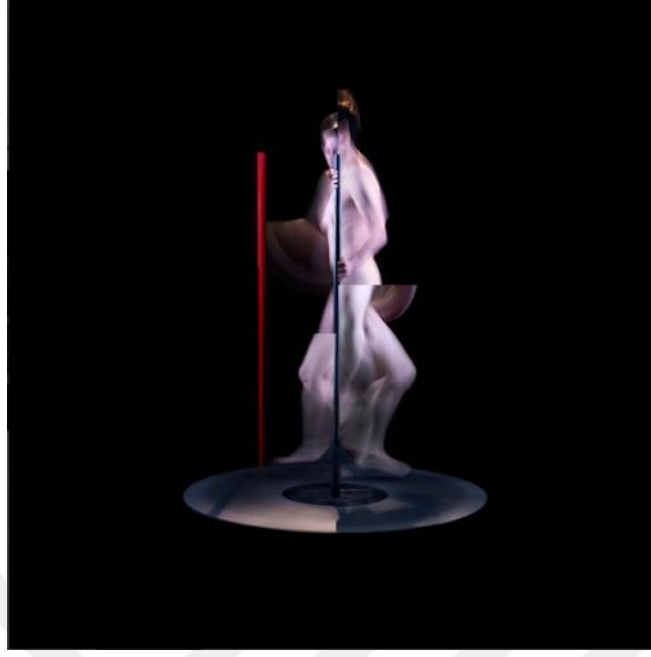
Ahmet Elhan'ın bedene odaklı *Mürekkep* eserleri soyut veya tanınmayan bir boşluk içinde oluşmamışlardır. Fotoğraflanan ve üst üste konulan beden imgeleri 17 ve 18. Yüzyıl dönemi İstanbul figürlerini geleneksel kıyafetleri ile çizdiği ve gravürlerini yaptığı Fransız-Flaman ressam Jean Baptiste van Mour'un eserleri üzerine konumlanırlar. Elhan'ın dışavurumunda tercih ettiği bu imgeleme biçimi Ahu Antmen'e göre Batı'ya ve Doğu'ya atfedilen görseller birbirleri ile ayırt edilemez bir şekilde iç içe geçmektedir (yani geleneksel kıyafet ile resmedilen Osmanlı figürleri ile üzerine konulan iç içe geçmiş nü figürleri). Kimlikten arınmış bir şekilde resmedilen figürler karyatid sütunu gibi dikilmiştir oraya, ancak realitede “antikiteyle, yani Batı'nın mirasıyla ilişkimizin bir metaforu gibidir” (2013: s. 71). Dolayısıyla, Elhan'ın *Mürekkep* çalışmaları mevcut kimlik analizi uzaktaki ‘onlar/ötekiler’ olarak algılanan sorunsallık olarak anlaşılmamalıdır. Sanat eleştirmeni ve tarihçisi Fırat Arapoğlu bu duruma dair Elhan'ın basit bir illüstratif kolaylığa girmeden eserleri aracılığıyla izleyiciye nitelikli okumalar sunduğunu anlatmaktadır. Arapoğlu'na göre bundan dolayı birbirleri üzerine konumlanan görsellerin belirli noktalarda ağırlıklı referans noktaları üreterek nitelikli bir “kimlik” okuması yaptığı anlaşılır. Bu görsel okumalar ayrıca kapsamlı bir tarih, siyaset ve kültür analizleri içerisinde kendini geliştirmektedir (2013: s. 7-8).



Resim 42: Ahmet Elhan, *Mürekkkep 20*, 2012-13

Kaynak: <https://www.magnet.istanbul/murekkep-020-ahmet-elhan-124> Erişim Tarihi: 24/06/2023

2014 yılında oluşturduğu *Gergedanlaşma* sersinde Elhan *Mürekkkep*'teki tasvir yapısının bir benzerini üretir ancak ikincideki mekân figür çözümlemelerinden farklı olarak bu sefer bireyin dönüşümü açısından oluşturduğu güçlüğü ve nüksettiği acıyı görsel dili ile dışa vurmaktadır (Dede, 2015: s. 118). Eserlerde görüldüğü gibi beden yaşayabilmeyi oluşturan özelliklerini yitirecek kadar birçok parçalara ayrılmıştır ve parçalanan ve bulanıklaşmış beden bir döngü içerisinde sürekli mücadele içerisinde. Bazen bu toplumsal bilinç tarafından dişilik ile bağdaşan direkli yuvarlak bir yüzeydir, bazen de dikene benzeyen sivri uçlu demirlerdir. Mevcut yüzey ayrıca genellikle iktidarı ve gücü temsil eden kırmızı renk içinde bürünmüş bir çubuk ile betimlenir. Bu çubuk örneğin seride *A3 Fare Tekerleği* çalışmasında figürün dışında yer alırken, *A2 Silindir* ve *A2 Denge* (2014) çalışmalarında figür ile iç içe olduğu anlaşılır. Elhan'ın bütün seride kullandığı kırmızı çubuğun renk parlaklığı açısından en dikkat çeken motif olması devam eden bedenlerin mücadelesindeki acının dışında mı olduğu yoksa mevcut mücadeleyi olduğundan daha da denetleyen, zorlaştıran veya çözümsüzleştiren bir mekanizma mı olduğu sorunsalı ayrıca bir tartışma konusudur.



Resim 43: Ahmet Elhan, A3 Fare Tekerleği
(Gergedanlaşma serisinden), 2012-13

Kaynak: <https://www.magnet.istanbul/murekkep-020-ahmet-elhan-124> Erişim Tarihi: 25/06/2023

Elhan'ın kimlik ve toplumsal cinsiyet konusuna dair en son oluşturduğu eser 2023 yılında sanatseverler ile buluşturduğu *Yerüstünden Notlar III* oluşturmaktadır. Mevcut sergi aile kavramını işlemektedir ve Elhan sergi anlatısını “Kutsal Aile” ve “Kutsal ittifak” adlarını verdiği iki seri üzerinden irdeleyen sanatçı dini tasvirleri ile başlayarak aile kavramını günümüz ve tarihsel anlamını iç içe katarak izleyiciye sunmaktadır. Bu bağlamda Elhan bu eserlerde bazen tarihteki aristokrat figür biçimlerini, bazen de halen güncelliğini koruyan geleneksel burjuva aile fotoğraflarındaki figürlerin yüzlerini çeşitli sembolik nesneler ile saklayarak mevcut mekâna yeni tanımlamalar üretmektedir ve görsel eleştirisini bu düzlemde dile getirmektedir.



Resim 44: Ahmet Elhan, Yerüstünden Notlar III, 2023

Kaynak: <https://artam.com/makaleler/sergiler/ahmet-elhandan-elestirel-notlar> Erişim Tarihi:24/06/2023

2.1.7. Kutluğ Ataman

Aslen sinema ve medya kuramları üzerine eğitim geçmişi olan Kutluğ Ataman 1997 yılında *Semiha B. Unplugged* ile oluşturduğu video enstalasyonu ile güzel sanatlar alanına giriş yapmıştır. Ataman'ın erken dönem çalışmaları dahil oluşturduğu neredeyse bütün eserleri kimlik, ırkçılık ve ötekilik kavramları ekseninde üretilmekle beraber sanatçı ABD'nin en seçkin sanat ödülllerinden biri olan Carnegie'ye layık görülmek ile beraber 2004 yılında Turner Ödülü için aday gösterilmiştir. Avrupa'da çeşitli sergilere katılan sanatçının özgeçmişinde İstanbul ve Venedik Bienalleri bulunmakla beraber 2001 yılında oluşturduğu eseri New York Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) daimî koleksiyonunda yer almaktadır (Yılmaz, 2009: s. 118).

Ataman'ın çalışmaları ilk izlenildiğinde bir belgeselmiş izlenimi vermektedir. Ancak sanatçının ürettiği çalışmalar oluşturduğu konu alanında belgesellerde olduğu gibi nesnel bir hikâye örgüsünden hareket etmek yerine sanatçının kişiliği ve benimsediği kuramsallık ile vücut bulmaktadır. Bu bağlamda Ataman sadece hikâye anlatımı yapmak yerine eserleri aracılığıyla izleyici ile bir iletişim kurma çabası gütmektedir. Dolayısıyla

izleyici salt bir gözlemci statüsünden alıkoyularak yanıt verme zorunluluğu ya da tartışma üretmeyi öngören bir konuma getirildiği görülür. Erden Kosova ile yaptığı röportajda insanlar üzerine dokümanterler yaptığını söyleyen sanatçı ancak seçtiği insanların herhangi bir nesnel kimliğinden öte her birinin aslında kendi varoluş biçimleri olduğunu ifade eder. Ayrıca Ataman oluşturduğu video enstalasyonların planlanması için “reçetelenmiş yemek tarifi tanımlamasından kaçınarak” yaptığı işlerin temelinde içgüdülerinin dürtüsü ile düşüncenin ötesinde hissiyatın ağır bastığını dile getirmektedir (Ataman, 2001: s. 109). Ataman’ın bu söylemleri videolarında yaptığı bazen barizce belli olan bazen de bulunması için izleyici tarafından daha dikkat isteyen manipülasyonlar ile açıklanabilir. Özellikle *Semiha B. Unplugged* (ve *Ruhuma Asla!*) çalışmasında her ne kadar sanatçı Semiha Berksoy’un yaşamını konu alan röportaj/belgesel görünümünü alsa da, Ataman’ın röportajda sesi duyulması, ya da zaman zaman S. Berksoy’un Ataman’a ve (dolayısıyla röportajın içeriğine) müdahale etmesi kurgunun ötesinde ikili bir iletişimden doğan kurmaca belgeselinin oluştuğu görülmektedir (Yılmaz, 2009: s. 123). Ayrıca Ataman (2011) Berksoy’un röportajda verilen verilerin gerçek olmadığını, sübjektif yaratılar olduğunu daha sonra ifade etmiştir (Uzunoğlu, 2013: s. 19). Ataman’ın bu bağlamda cinsiyet ve kimlik üzerine aktarımlarında keskin çizgiler sunmaması ve eserlerindeki melez bir yapılaşma durumunu Cüneyt Çakırlar ikili cinsiyet kalıplarını reddeden ve bir cinsiyet tanımlaması içine de kendini konumlandırmamayı tercih eden bir queer (kuir) sanatsal proje olarak okumaktadır (2021: s. 451).

Semiha B. Unplugged (1997) çalışması 84 yaşındaki ünlü opera sanatçısı (ve ressam) S. Berksoy’un söylemleri ile kendi kimliğini sürekli inşa eden ve bu süreçte Türkiye tarihine de dolaylı yollardan bir tanıklık getiren bir enstalasyondur. Yaklaşık 8 saat süren çalışma el kamerası ile kayıta alınmakla beraber Berksoy’un eşyaları ile dolu olmuş şahsi yatak odasında çekilmiştir. Ayrıca eser Berksoy’un çocukluk anıları, eski sevgilileri, mesleki tutkuları ve bu noktada karşılaştığı engellerin ekseninde gelişen sekiz kısımdan oluşmaktadır (Uzunoğlu, 2013: s. 18). Bu eksen ister genç bir kızın safça kariyerinde ilerleme uğraşı olsun ister masumiyeti giden genç kız ya da ister hayal kırıklığına uğratılan öfkeli sanatçı, devam eden her bir geçişte izleyici sürekli yeni bir Berksoy ile tanışmaktadır. Bu bağlamda Ataman’ın Berksoy’un hayatını kurmacalı bir şekilde ele alması Türkiye tarihinde kadının mücadelelerine dokunurken aynı zamanda kimlik olgusunun bireylerde tek ve değişmezlik özü yerine akışkan, değişken ve bu

değişkenlikler arasındaki çelişen biçimleri alabileceğini vurgulamaktadır. Çalışmada Berksoy'un ardından kefeni simgeleyen örtü ile operadan uzaklaşmasını ölüm ile şekillendirirken kırmızı tüylü maskesi ile küllerinden doğan Anka kuşuna dönüşmesi ayrıca bu kimlik olgularının geçişlerdeki Anka kuşu gibi acılı son ve küllerinden yeniden doğuşunu temsil ettiği anlaşılabilir.



Resim 45: Kutluğ Ataman, Semiha B. Unplugged, 1997

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47956> ErişimTarihi:30/06/2023

Ataman'ın kimlik olgularını daha da birbiri ile iç içeliğini, toplumsal dinamikte değişkenliğini ve öznellik durumunu 1999 yılında ürettiği *Peruklu Kadınlar* çalışmasında daha çarpıcı ve sorgulayıcı bir eserde işlemiştir. Dünyanın birçok yerinde gösterime giren bu eser dönemleri içerisinde belli toplumsal baskılardan korunmak veya M. Foucault'un penoptikonundan görünmez kılınmak adına kullandıkları peruk çerçevesine hayatlarını ele almaktadır.¹³ *Peruk Takan Kadınlar* çalışmasında Ataman aynı anda bir odada tutulamayan ve ideoloji, inanç ve kavga anlamında hem kendileri ile hem de birbirleri ile çelişen dört kadın ile röportaj bazlı video enstalasyon yaptığını dile getirir. Ancak mevcut çalışmanın bütünsel incelenmesinde bütün bu kadınların anlattıkları izleyiciye Türkiye ve iktidar imgesi teşkil etmek ile beraber toplumsal katmanlara dair izler sunmaktadırlar (Ataman, 2001: s. 111). Eserin bütün çekim süresi tek bir ekranda sergilenmesi yerine her kadın soldan sağa şekilde aynı anda izleyici ile buluşur. Bu bağlamda izleyici eserin alanında eş

¹³ Mevcut enstalasyon ayrıca 2001 yılında Metis yayınları tarafından kitaplaştırılmıştır.

zamanlı konuşan karelerin içerisinde sözlerin birbirleri ile kaybolmasına ve aynı zamanda mevcut çalışmayı daha geniş bir alanın içinde ele alınışına tanık olmaktadır (Uzunoglu, 2013: s. 23). Ayrıca çalışmanın bir diğer özelliği Ataman'ın ürettiği kompozisyonlar içinde içeriğine en az müdahale etmesinden gelir.



Resim 46: Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1999

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/10428> Erişim Tarihi:30/06/2023

Enstalasyon sırasıyla özellikle sıkıyönetim döneminde düşünceleri yüzünden kaçak yaşamak zorunda kalan Hostes Leyla kod adlı Melek Ulagay, kemoterapi gördüğü için saçları dökülen ve bu nedenle toplumsal güzellik algısından uzaklaştığını varsayan Nevval Sevindi, dönemin Yüksek Öğretim Kurumu'nun kararıyla türbanı ile üniversiteye ve derslerine girmesi yasaklanan (ve ismini vermek istemeyen) öğrenci ve toplumsal baskıdan ve sürekli polis şiddeti içinde yaşayan transseksüel Demet Demir'i ele almaktadır. Eserdeki her bir karakter mevcut durumlarda kendilerini korumak için peruğu bir duvar ve kalkan olarak kullanarak hayatlarına devam etme çabası gütmüşlerdir. Örneğin Melek Ulagay (2001) peruk takma düşüncesini 1970-71 yıllarında siyasi nedenlerden polise yakalanmamak için bir çözüm olarak dile getirir. Ancak her ne kadar Ulagay için peruk takmak başlangıçta fiziksel olarak görünmezliğe işaret etse de süreç içerisinde kendisinde peruğun bazında gelişen Türk Hava Yollarında hosteslik yapan Leyla kurmacasına uzanan bir alter-ego (benlik) süreci olduğu görülmektedir. Kısacası,

Ulagay'ın asıl kimliği, peruğunu takmasıyla birlikte zamanla Hostes Leyla'ya dönüşür. Ancak, ilerleyen olaylarda, peruk vasıtasıyla Ulagay, sadece Hostes Leyla ile sınırlı kalmaz; aksine, gelişen olaylar içinde, “sevgilisi tarafından kaçırılan bir kız” veya “köylü kadın” gibi farklı karakterlere bürünür. Röportajda Ulagay peruğu ile oluşturduğu bu serüvende öğrendiği noktanın iktidarın dayattığı toplumsallaşma ilişkisinde herkesin bildiği tek bir kimliğin olmadığını ve bireylerin aslında o konumda izin verilen kimlik biçimleri içerisinde yaşamını sürdürmekle beraber benliklerini o anlara göre planlayıp, şekillendirdiğini ifade etmektedir. Bu durumu hissedebilmek için yaşadıklarını tecrübe etmek gerektiğini ifade eden Ulagay böyle bir ortamda özgür bir hüviyetin olmadığını söyler ve bireyin izin verilen hüviyetler silsilesi kadar var olduğunu ifade eder. Ulagay’a göre bu durumun en can alıcı kısmı da bireylerin bu süreçte oluşturduğu yeni kimlikler ile alışma ve kabullenme durumları eski kimliklerine dönmelerini zorlaştıran hatta imkansızlaştıran bir süreç olduğudur. Röportajın sonlarına doğru, Malatya’da arkadaşlarıyla birlikte sığındıkları bir hamalın evinde, Ulagay ve arkadaşları, kendilerini korumak için kurmaca köylü kızı rolünü oynamaya çalışsalar da, hamalın karısı bu rolü sorgular. İlerleyen süreçte, her ne kadar bu oyunu sürdürmeye çalışsalar da, gerçeklik aniden ortaya çıkar ve bu durum karşılarındaki kişi tarafından itiraf edilir.

Göğüs kanserine yakalanmış Nevval Sevindi’nin peruk ile ilişkisinin temelinde yine toplum ve iktidar ilişkisinde nasıl bir kadın tanımlamasında kemoterapinin oluşturduğu deformasyonun bir sorun teşkil etmesinden gelmektedir. Kadınların cinsel sembol olarak önem verdiği iki şeyin saçları ve göğüsleri olduğunu belirten Sevindi’nin yok olan saçlarının peruk ile çözümleme çabası röportajında izleyici tarafından görülmektedir. Ayrıca Sevindi için peruğun verdiği bu koruma kalkanı bu duruma hizmet etmekle beraber yakalandığı kanserde hastalığın tetikleyebileceği ölüm ihtimalini reddetmesine de olanak sağlamaktadır. Röportajda ayrıca Sevindi kendi toplumsal analizlerini de dışa vurmaktadır. Türkiye toplumunda kadın ve erkek rollerinin çok keskin olması kadınların sosyal hayatta sürekli bir ikiye bölünmüşlük içinde yaşamak zorunda bırakmıştır. Bu noktada Sevindi’nin kendini en rahat hissettiği ve peruklu hali ile haftada en az bir kere gittiği kadın kuaförleri olduğunu ifade eder. Bu durumun nedeni sosyal hayatta kadının ifade edemediği benliği kuaförlerde toplumsal yargılanma tehlikesi olmadan açıkça dışa vurabilmesinden kaynaklıdır. Sevindi’nin bu bağlamda peruk ile imtihanı yalnızca kadından beklenen görünüm olgusundan oluşmamaktadır. Peruk aynı zamanda

Sevindi'nin ruh haline zıt olarak bu beklenen duygu davranış biçimlerine karşı da bir kalkan olarak hizmet etmektedir. Sonuç itibari ile peruk Sevindi için sosyal alanda en mitsizleşen bölümü kadın kuaföründe gerçekleşir.

Enstalasyonun soldan sağa üçüncü kısmında ismini vermek istemeyen ve yüzünün daha sonra oluşabilecek baskılardan çekindiği için görüntülenmesini de istemeyen türbanlı bir kadının röportajı yer almaktadır. Ataman bu kareyi tamamen siyahlaştırır ve ekranda sadece röportajın sesi ve altyazı bulunmaktadır. Üniversite öğrencisinin bu şekilde enstalasyonda resmedilmesi aslında içinde bulunduğu iktidarın toplumsal mühendislik inşasının ne kadar güçlü olduğunu aktarmaktadır. Öğrenci 1998'den itibaren yürürlüğe giren başörtüsü yasağına rağmen eğitimine devam etmek için peruk ile gerçekleştirdiği 'çözüm'ü anlatmaktadır. Kendisi eğitimi sürecinde asıl kimliğinden taviz vermemek için takmak zorunda kaldığı peruğa karşı sürekli bir düşmanlık benimsediğini ve peruk kafasına geldiği andan itibaren içi boş bir maskelenmiş benliğe büründüğünü ifade eder. Son olarak ve belki de röportajın en can alıcı kısmını oluşturan bölüm Demet Demir ile olan röportajdır. Demir 90'ların Türkiye'sinde transseksüel kimliğine karşın hem toplumsal önyargılardan çekindiği hem de seks işçiliği yaparken (özellikle) yasaklar döneminde polis şiddetinden korunmak için kullandığı bir maskeleyme yöntemi olarak anlatır peruk ile serüvenini. Demir'in hikâyesi tekrardan Türkiye kadın ve erkek rollerinin, davranış ve görünümünün çok keskin çizgilerle çizildiği bu toplumsal konumda bu sınırlara uymak istemeyi reddeden birinin hangi trajediler içerisinde yaşam mücadelesi verdiğini teşhir etmektedir. Ayrıca Demir'in yaşam mücadelesinde emniyet memurlarının kendisinden ve tanık olduğu arkadaşlarından istenilen rüşvet niyetinde para ve cinsel ilişki Türkiye'de güçlü olarak nam yapmış bu keskin toplumsal cinsiyet rollerinin çelişkilerini de vurgulamaktadır.

Ataman *Peruk Takan Kadınlar* eserinde işlediği toplum, iktidar ve kimlik ve insan ilişkisi konusunu iki yıl sona oluşturduğu *Ruhuma Asla!* dalga geçme (mock) ve belgesel (documentary) kelimelerinden türetilen *mokümanter* çalışmasında tekrardan ele almıştır. MoMA'nın koleksiyonunda bulunan bu eser tekrardan ikili toplumsal cinsiyet rollerindeki davranış biçimleri reddeden transseksüel Ceyhan Fırat'ın hikâyesini konu alır. *Peruklu Kadınlar* çalışmasında dört kadının aynı anda röportajının sergilenmesinden dolayı oluşan kimliklerin birbiri ile kesişmesi durumu bu sefer *Ruhuma Asla!* video enstalasyonunda Fırat'ın hikâye örgüsünde gerçekleşmektedir. Bir yandan feminen

davranışlarından dolayı asker babasından ve daha sonra Demet Demir gibi seks işçiliği yaptığı için polisten şiddet gördüğünü anlatan Fırat aniden video karesinde de resmi görünen Türkan Şoray’a hayranlığından bahsetmesi, bir anda hüznü şarkılar söylemeye başlaması ya da cildine iyi geliyor diye banyo suyuna cif dökme durumu izleyicide enstalasyonun bir kurmaca içerisinde olduğu sorusunu doğurur. Gerçekten de Ataman Fırat’la gerçekleştirdiği ilk çekimin ardından diyalogların transkriptini çıkarmış ve Fırat’a ezberleterek tekrardan süreci canlandırmasını istemiştir. İkinci çekim sürecinde zaman zaman replikleri unutan Fırat anı kurtarmak için hayran olduğu Türkan Şoray’ın kişiliğine bürünerek diyaloglara devam etmiştir. Ataman birinci ve ikinci çekimlerde elde ettiği performans parçalarından bir ayırım/birleşim yaparak final çalışmasını üretmiştir (2001: s. 114-5). Ataman’ın mevcut müdahalesi ile oluşan gerçek Fırat ve kurgu Fırat performansları Ataman’ın sürekli işlemek istediği (ve Melek Ulugay’ın da ifade ettiği gibi) kimlik olgusunun değişkenliği, çoğaltılabilirliği, öznel ve akışkan oluş durumuna vurgu yaptığı görülür. Bu durum ayrıca Slavoj Žižek’in paralaks boşluğu olarak nitelendirdiği “bir olanı kendisinden ayıran” tanımlama Ataman’ın *Ruhuma Asla!*’sında görülmektedir. Eserde “ben ile öteki”, gerçek ve kurmaca, belge/kanıt ile performans, saptayıcı ve edimsel, evrensel ile öznel arasındaki boşluk sanatçının vermek istediği ana mesajdır (Çakırlar, 2021: s. 455-56). Sanatçının oluşturduğu paralaks “ruhun cinsiyeti olmaz” sloganından hareket ederek Fırat’ın yaşamak istediği cinsiyet ve o cinsiyeti yaşamasına müsaade etmeyen erkeklik sendromunun çelişkisine atıfta bulunduğu görülmesi muhtemeldir. Ancak çalışmanın en kritik noktası son bölümünde Fırat’ın Lozan’da bir hastanede çekildiği karedir. Bu bölümde Fırat tedavisi sırasında kimliği yüzünden Türkiye’deki hastanelerde yaşadığı zorlukları anlatmaya başlarken aynı zamanda tedavi için diyaliz makinesine bağlanır. Enstalasyonun en çarpıcı noktasının burası olması o bölüme kadar teatral, aşırı duygusal dışavurumları ve manevraları ile bir şekilde inşa edilen Ceylan Fırat kimliği/Yeşilçamımsı-aurası diyaliz makinası ile bir anda herkesi içine alabilecek bir gerçekliğe bürünür ve Fırat bütün o öznellikten salt bir biyolojik nesnellığe dönüşmektedir. Belki de video içinde yarattığı çeşitli duygusal tonlar ve eşcinsel kimliğe yönelik gelişen anaakım önyargılar, bu noktada silinir ve izleyicinin en fazla empati kurabileceği noktayı oluşturur. Çünkü Fırat’ın hastalığı, kimlik veya cinsiyetin ötesinde bir durumu temsil eder ve final bölümündeki imge, her bireyin içsel olarak bağ kurabileceği bir sağlık sorununa işaret eder.



Resim 47: Kutluğ Ataman, *Ruhuma Asla!*, 2001

Kaynak: <http://www.ranini.tv/haber/26177/1/kutlug-ataman-yapimi-ruhuma-asla-sansursuz-ve-bedelsiz-olarak-witchtv> Erişim Tarihi:02/07/2023

ile devam etmiştir. $1+1=1$ çalışmasında bu sefer Kıbrıs'ta yaşayan Neşe Yaşın'ın 1963 yılında başlayan ve 1974 yılında Türkiye'nin müdahalesi ile uluslararası bir soruna dönen Kıbrıslı Rum-Türk çatışmasındaki tecrübelerine değinir. Mevcut çalışma Ataman'ın diğer çalışmaları gibi her ne kadar ilk izlenimde bir belgesellik görüntüsü oluştursa da Yaşın'ın görüntüsünün ikiye çoğaltılarak ekrana sağa ve sola konması aslında oluşan çatışmanın bu ikili taraflarını temsil eder niteliktedir. Ataman'ın bu enstalasyonda vermek istediği mesajın adanın parçalanmasına doğru giden etnik çatışmalar ve ardından büyüyen aşırı milliyetçilik içinde Şahin gibi bu duruma bizzat tanık olan insanların trajedileri içerisinde kimliklerinin birbirine ters düşebilecek ama bezen de birleştiren kırılmaların olduğu çıkarımı yapılabilir. Zaten röportaj sırasında görünen ayna metaforu, röportajda ekranın birinde Yaşın'ın Kuzey diğerinde Güney Kıbrıs'ı temsil ederek adanın parçalanış sürecini ve bu süreçte duygularını anlatması Yaşın'ın benliğinde oluşan bu kırılmaları nitelendiren görsel etkenlerdir (Uzunoglu, 2013: s. 27-28).



Resim 48: Kutluğ Ataman, 1+1=1, 2002

Kaynak: <https://www.artforum.com/print/200302/1000-words-kutlug-ataman-418>
Erişim Tarihi:02/07/2023

Ataman *Küba* isimli video enstalasyonu diğer çalışmalarına nazaran konu aldığı öznelere sayılarını arttırarak olaya daha genel bir gözlemden yaklaşır ve toplumsal kimliklerin oluşmasındaki nedensellikleri dışa vuran bir çalışma üretmiştir. Mevcut çalışma İstanbul'un gecekondulu mahallesi Küba'da yaşayan 40 kişiden oluşan röportajı ele alır. Dolayısıyla enstalasyon bu 40 kişinin hikâyesini anlatan 40 ayrı ekranı betimler. Yerleştirmede dikkat çeken bir diğer nokta *Peruk Takan Kadınlar*'da görüldüğü gibi her hikâye anlatıcısı aynı anda konuşmaktadır. Dolayısıyla izleyiciler bu insanların anlattıklarını anlayabilmek için ekranlara yaklaşımları gerekmektedir. Her ne kadar birinin hikâyesi diğerine göre farklı olsa da sorunun temelinde değişmeyen ve bu noktada hikâyeler içerisinde sorunların ve mutlulukların oluşmasında en temel nokta olan durum hikâye anlatıcıların sakini oldukları Küba'dır. Bütün hikâyeleri dinlemenin bedeli 28 saat olan bu çalışmanın vermek istediği nihai dışavurum her izleyicinin farklı bir deneyim ve tanıklığı yaşamasından gelmektedir. Ancak yine de Ataman'ın aktarmak istediği mesajın hayat tecrübeleri ve mücadeleleri dışında herhangi bir etnik, dini ya da milli bir birliktelik oluşturmayan Kübalıların bu dayanışma gücü şehrin dışına atılarak özümseven ötekilik kimliği ve bu kimliğin oluşmasını zorlayan kent yaşamına karşı politika-üstü direniş hissi olduğu görülmektedir. Ayrıca bu hissi hikâyeyi anlatan Kübalılar aracılığıyla dışa vururken mahallenin tarihsel serüveninden öte güncel hikâyesini tertip eden karmaşık yapıları, ötekiliğin çıkış noktası olarak varsayılabilecek dinamikleri ortaya çıkarmaktır (Uzunoğlu, 2013: s. 28-30).



Resim 49: Kutluğ Ataman, Küba (Kesit 1), 2004



Kutluğ Ataman, Küba (Kesit 2), 2004

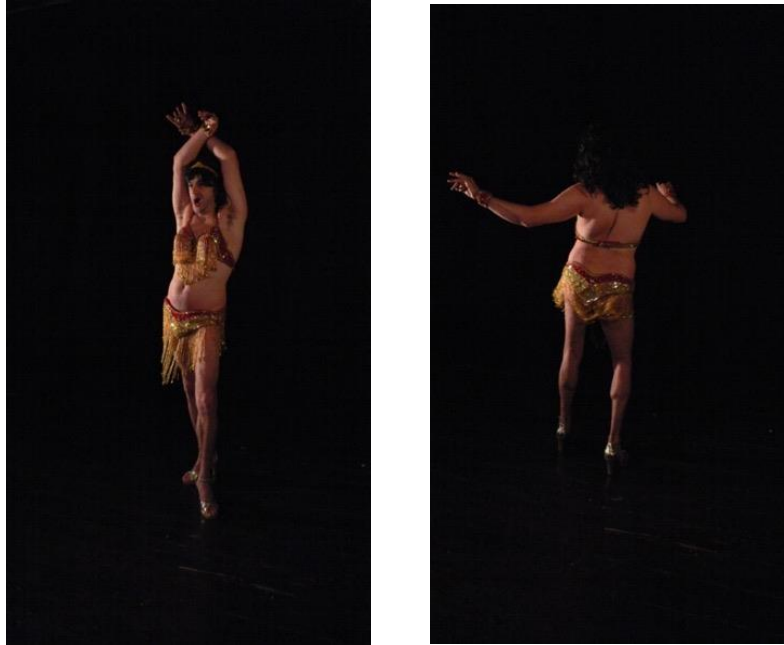


Kutluğ Ataman, Küba (Kesit 3), 2004

Kaynak: <https://extracitykunsthal.be/en/exhibitions/kutlug-ataman-kuba-2> Erişim Tarihi:02/07/2023

Son olarak *Türk Lokumu* çalışması ile Ataman daha önceki çalışmalarından farklı bir yerde duran sürece imza atmıştır. *Semiha B. Unplugged* ile başlayan Ataman'ın sanat kariyerinde her ne kadar sanatçı ara ara kendi varlığını hissettirmişse de eserlerin özneleri her zaman farklı bireylerin odağında gelişmişlerdi. Ancak *Türk Lokumu* ile izleyici direkt olarak Ataman'ın dansöz performansı ile karşı karşıya kalırlar ve eserin içerisinde hiç konuşma geçmemektedir. Performans için 18 kilo alan sanatçı, enstalasyonda ağzında sakız, lakayt tavırlar ile darbuka seslerine ayak uydurarak oryantal bir ritim tutmaya çalışır. Ayrıca profesyonel dansözlük mesleğinin tersine ezbere hareketler ile dans eden

Ataman'ın yüz ve vücut dilinde heyecan ve çabalama durumunun olmadığı anlaşılr. Ataman'ın kimlik inşasındaki yapaylığı ve kişilerin tecrübeleri ile gelişen ve değişen yapısalılığı vurgulayan sanatsal duruşu bu çalışma içerisinde de kendini göstermektedir. Eserde bir Ataman vardır ancak hem giyindiğı kostüm hem de davranışları toplumsal normların kabul edemeyeceğı cinstendir çünkü dansözlük mesleğı çoğunlukla kadınlara atfedilmiştir. Ataman'ın bu bağlamda mevcut bu keskin görevleri ve bu görevleri simgeleyen göstergeleri yapıbozuma (deconstruction) uğrattığı anlaşılr. Ayrıca Moskova bienali ve İstanbul Modern'de gösterime giren bu çalışma Batı'nın oryantalist bakış açısına da bir gönderme olduğu açıktır (Dede, 2015: s. 126). Edward Said'in Oryantalizm (1977) çalışmalarında da incelediğı ünlü Fransız yazar Gustave Flaubert'in Mısır anıları bu duruma örnek teşkil etmektedir. Flaubert'in karşılaştığı Kuchuk Hanem (Küçük Hanım) Flaubert'in sadece kalbine sahip olmamıştır, aynı zamanda tarzı, giysileri ve 'oryantal' hareketleri ile Flaubert'in kendince kavramsallaştırdığı genel bir doğu kadınının oluşmasına da vesile olmuştur (Said,2003: s. 7). Ataman'ın *Türk Lokumu* Flaubert gibi yüzlerce yazarların, ressamların, tüccarların, politikacıların ve komutanların bu kültürlere dair herhangi bir aidiyet hakkı olmadan kendilerine hak buldukları bu oryantalist yaklaşımlarına dair çarpıcı bir eleştiri getirdiğı görülmektedir.



Resim 50: Kutluğ Ataman, *Türk Lokumu*, Kesit 1-2, 2007

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48988?locale=tr> Erişim Tarihi:02/07/2023

2.1.8. Taner Ceylan

1967 yılında Almanya’da doğan Taner Ceylan görsel dilini 1960’larda ağırlığını gösteren hiperrealist (foto-gerçekçilik) resim tekniği ile oluşturmuştur. Kariyeri boyunca klasik sanat kompozisyonundan vazgeçmeyen Ceylan yine de yazdığı *Sanat, Emek ve Eşcinsellik* (2012/2022) makalesinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden aldığı klasik eğitimin eksik ve taraflı bir yanı olduğunu itiraf eder (s. 482). Mevcut taraflılığı Francis Bacon’un tuvallerindeki güreşçileri tasvir edildiği gibi aktararak Bacon’un asıl özüne inmeye çekinen sanat tarihi eğitimi ile açıklar. Sanatçının cinsel kimliği üzerinden oluşturduğu çalışma temalarının içeriği bakımından mezuniyetinden sonraki süreçte aday gösterildiği asistanlık pozisyonundan menedilmesi, *Taner Taner* adlı resmi nedeniyle 2003 yılında öğretim görevlisi olarak çalıştığı Yeditepe Üniversitesi’nde işine son verilmesi ve aynı sebeplerden sanat dünyasında yalnızlaşması aslen bu taraflılığın alanını temsil eder biçimdedir. Taner Ceylan’ın eserlerini sergileme çabalarında maruz kaldığı 'İstediyini yap ama sesini çıkarma' tavsiyesinin absürtlüğünü dile getirirken, aynı zamanda yurtdışında kariyer yapma isteğinde Türkiyelilik kimliğinden kaynaklanan zorluklarla karşı karşıya olduğunu ifade eder. (s. 482-84). Ceylan’ın *Sanat, Emek ve Eşcinsellik* makalesi yalnızca sanatçının mücadelesini konu alan bir otobiyografi değildir. Burada Ceylan ayrıca okuyucuya kendini mutlak hakikat olarak adlandıran alışagelmış sanat tarihinin görmezden geldiği eşcinsellik ve diğer cinsel kimlikleri ele alan bir yazı sunar. Eflatun’un öğretilerinden, Rönesans’a ve oradan modern sanata uzanan bu tarih yorumu aslında Ceylan’ın çalışmalarının da ana eksenini oluşturur. Makalesinde özetlediği sanat tarihinden “...çok katmanlı, karmaşık birikimin çeşitli unsurları devralarak, yerel tarih ve kültür ve Şarkiyatçılığa ilişkin soruları yeniden düşünerek, bir bakıma bunları bir araya getirerek kendi yapıtlara taşıdım” ifadesini kullanan Ceylan şu şekilde devam eder:

"Unutulmuş mirasları, susturulmuş eserleri, tarihin mezarlığına gömülmüş öznellikleri yeniden dirilterek, ironi, oyunbazlık ve hipergerçekçilikten faydalanarak, farklı tarihsellikleri alışılmadık biçimlerde çizgisel kronolojiyi kırarak bir araya getiren yeni sahneler kurgulayarak homososyal cinselliği yerel bağlamın kalbine – adeta zamanı aşan bir biçimde – yerleştirdim (2021: s. 501).

Taner Ceylan'ın yukarıda nitelendirdiği bu tarihsel kırılmaları ve çelişkileri görsel dili içinde ele aldığı en görünür çalışmaları *Kayıp Resimler* (2010-13) serisinde görülmektedir. Seride ağır basan homoerotizm ve figürlerin kompozisyonda alınış biçim(leri) sadece Türkiye toplumunda 'hakikat' olarak kabul edilmeyen ve Oryantalın tarihi olarak resmedilmiş Ortadoğu tarihi ve bu tarihsel düzlemde tanımlanan/yorumlanan toplumsal cinsiyet faktörlerine eleştirel bir dışavurum oluşturmaktadırlar. Zaten Ceylan'ın serinin adını *Kayıp Resimler* koyması bir nevi makalesinde aktarmaya çalıştığı o geçmişin 'susturulan', 'mezarlığa gömülmüş' veya 'unutulmuş' miraslarını izleyiciye sunma amacı güttüğü görülmektedir. *Kayıp Resimler* ana eksen olarak Osmanlı geleneksel kıyafetleri içinde erkek figürlerini ele alır. Ancak tasvir edilen erkek figürleri gerek kıyafetlerini giyiş biçimleri açısından gerek o kıyafetler ile verdikleri pozlar ile kanıksanan o eril/maskülen ve savaşı erkeklik temsilinden tamamen uzaklaştırılarak feminen olarak adlandırılabilir bir aura içerisinde çerçevelenmektedirler. Ceylan'ın bu aurası iki Osmanlı kıyafetleri giyen erkeğin yaşadığı romantik bir ilişkiyi ele alan 1923 isimli tablosuna (bkz: Resim 58) kadar da devam eder.



Resim 51: Taner Ceylan, Bahar Zamanı (Kayıp Resimler Serisinden), 2013



Resim 52: Taner Ceylan, 1923 (Kayıp Resimler Serisinden), 2010

Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/taner-ceylanla-gezi-protestolari-ve-kayip-resimler-uzerine>
Erişim Tarihi: 10/07/2023

Kaynak: <https://csk.art/en/1923-from-the-lost-painting-series>
Erişim Tarihi: 02/07/2023

Ceylan'ın geçmişi tekrardan yorumlaması her zaman doğrudan bir anlatım ile gerçekleşmemektedir. Sanatçının nitelendirdiği gibi bu çıkarımlar ayrıca ironi, alaycılık ve oyunbozanlık da içerir. Örneğin 2015 yılında Paul Kasmin galerisinde (New York) açtığı *We Now Must Say Goodbye* (Veda Vakti) sergisinde ürettiği çalışmalar bu duruma atıfta bulunur niteliktedir. Sanatçı serginin merkezinde bulunan *Ingles* alışmasında ünlü Neo-Klasik ressam Jean Auguste D. Ingles'in 24 yaşında yaptığı oto-portresi ile tekrardan aynı sanatçının daha sonra çizdiği Princess de Broglie'nin bedeni ile üst üste eklediği bir resmi oluşturur. Bu durum bir noktada sanat tarihine bir gönderme yaparken aynı zamanda bedenler üzerinden oluşan cinsiyet bölünmesine de değinir. Bu değinim organlar üzerinden kurulan toplumsal cinsiyet olgusunu bertaraf ederek 'organsız bedenin' savunduğu hiçbir organın diğerinden üstün olmadığı kadınsallığı ve erkeksilliği tek bir vücutta birleştirmektedir (Onan ve Karakaş, 2021: s. 117).



Resim 53: Taner Ceylan, Ingles (Veda Vakti Serisi), 2015

Kaynak: <https://csk.art/en/ingres> Erişim Tarihi:10/07/2023

Ceylan'ın tarihin öznelliği ile hesaplaşması yalnızca geçmişin unutulmuşu, susturulmuşu olan eşcinsellik mirasını sanatsal dilinde ele almak ile sınırlı değildir. Makalesinde sanatçının “Her şey toza dumana karıştığı zaman bile, söz yok olduğunda, resimlerimden okuyacaklar öykünün devamını...” (2021: s. 502) ifadesi aslında sanatçının günümüzdeki konular üzerinden irdedeği çalışmalarını tarihte bir tanıklığın temsili olarak ele aldığını nitelendirir. Bu bağlamda Ceylan'ın oluşturduğu bu görme biçimleri diğer yandan mevcut sanat tarihinin bu ayrımcı tavrına karşı kapanamayacak bir gedik açmayı amaçlamaktır (Demiral, 2018: s. 48).

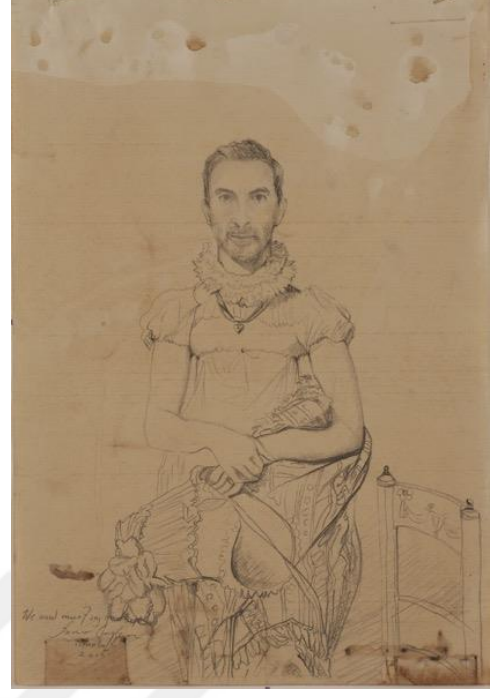
Nedir bu sanatçının tarihe tanıklık edecek çalışmalar sorusuna cevaben Ceylan'ın fantezileri, hayatı ve eleştirilerini temsil eden çalışmaların olduğu ortaya çıkar. Diğer anlatım ile Ceylan'ın bütün benliğini oluşturan zevkleri, cinsel tercihi, ideolojisi, sosyal hayatı ve yaşam biçimi (kısacası kimliği) sanatçının resimlerinde dışa vurulur. Artsy'e verdiği bir röportajda çalışmalarında kullandığı alegoriler ile bir nevi aslında sürekli kendini resmetmeyi amaçladığını dile getirir sanatçı (Ceylan, 2015). Bu nedendendir ki *We Now Must Say Goodbye* sergisinin devamında Ceylan *Ingles*'te yaptığı gibi tarihsel kadın ve erkek kıyafetleri içerisinde kendisini çizdiği eserleri de sergilemiştir. Benzer durumlar Caner'in kendi portresini ele almadığı çalışmalarda da görülür. Örneğin İstanbul Modern'in koleksiyonunda bulunan *Beyaz Fonda Alp* (2016) isimli çalışmasında sanatçı öznenin iki kimliğini açığa vurmayı amaçlar. Bir yandan izleyiciye diğer yandan kendi içine bakan bir bakış ile beraber “hem dişileşen hem de erkekleşen hem bir rüyanın içinde olan hem de rüyadan ayrılan” bir portrenin temsildir resim (Dede, 2017: s. 12).



Resim 54: Taner Ceylan, Oto-portre 6 (Veda Vakti Sergisi), 2015

Kaynak:

<https://www.galerinevistanbul.com/tr/exhibitions/83/works/artworks-10247-taner-ceylan-veda-vakti-otoportre-6-2015/> Erişim Tarihi: 10/07/2023



Resim 55: Taner Ceylan, Oto-portre 2 (Veda Vakti Sergisi), 2015

Kaynak:

<https://www.galerinevistanbul.com/tr/exhibitions/83/works/artworks-10244-taner-ceylan-veda-vakti-otoportre-2-2015/> Erişim Tarihi: 10/07/2023

Ceylan'ın kimliği üzerinden oluşturduğu çalışmalar, örneklem olarak gösterilen eserlerle sınırlı kalmamıştır. Francis Bacon'un izinden giderek oluşturduğu *Ruhani* (2008), *Nirvana* (2008), *Seni Seviyorum* (oto-portre) (2016) ve *Teslimiyet* (2016) sanatçının sadece dövüş/güreşi resmetmekten öte, kimliği için verdiği hayat mücadelesinin oluşturduğu darbeleri, deformeleri ve vahşi izleri açığa çıkarır. Bu eserler, Ceylan'ın içsel çatışmalarını ve kimliğini anlamlandırma çabasını yansıtan derin görsel anlatılar olarak değerlendirilebilir. Her figür ve fırça darbeleri sanatçının içsel yolculuğunun ve kimlik arayışının bir yansımasıdır. Ceylan'ın bu çalışmaları, izleyiciye derin bir empati ve anlama duygusu kazandırarak, sanatın bireysel ve toplumsal kimliklerin keşfindeki rolünü vurgular.

2.2. Seçilen Dizilerin Temsil ve İşleyiş Biçimleri (Kuruluş Osman, Alparslan: Büyük Selçuklu, Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan)

Sırasıyla *Kuruluş: Osman* (2019), *Alparslan: Büyük Selçuklu* (2021), *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan* (2021) dizileri tür olarak tarih kurgusu üzerinde izleyiciyle buluşmalarıyla beraber Türkiye popüler (veya kitle) kültürünün son zamanlarda en fazla ün yapan tarih temalı dizi örnekleri arasında da başı çekmektedirler.¹⁴ Mevcut dizilerin kurumsal temeli, 1970 yılında Türkiye popüler sinemasında ikonlaşan Cüneyt Arkın'ın *Battalgazi* ve Kartal Tibet'in *Tarkan* filmlerinin yanı sıra 2011 yılında yayınlanan *Muhteşem Yüzyıl* dizisi ile artık markalaşan tarihi dizi sektöründen gelmektedir. Bu bağlamda ele alınan dizilerin her biri aslında Türkiye kitle kültüründe fevkalade bir izleyici kitlesine sahip olmuş tarihi dizilerin devamı niteliğindedir. Örneğin *Kuruluş: Osman*, beş sezon boyunca yayınlanmış (ve uluslararası alanda izleyiciye sahip olan) *Diriliş Ertuğrul*'un (2014) devamı olma özelliği taşıırken, *Alparslan: Büyük Selçuklu* ise sadece bir sezon yayımlanan *Uyanış: Büyük Selçuklu*'nun (2020) devamı niteliğinde izleyici ile buluşmuştur. *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan* (2021), diğer yandan her ne kadar önceden yayınlanmış aynı tür bir dizinin devamı niteliğinde olmasa da dizide yer alan başrol oyuncular ile yönetim ve teknik ekibin markalaşmış benzer dizilerden tecrübe kazanarak gelmesi *Barbaroslar*'ın da mevcut sürecin etkisinin bir devamı olarak geliştiği ifade edilebilir.

Genel anlamda bakıldığında bu üç dizinin mekânı, temsil ettikleri karakterler, yerleşim biçimleri ve içlerinde bulundukları tarihsel konumu açısından Türkiye tarihinde ileri gelen devlet insanları ve kurumları konu almaktadır (örn. Osmanlı devletine adını veren I. Osman, Osmanlı Kaptan-ı derya Barbaros Hayrettin Paşa (Hızır Reis) ve kardeşi Oruç Reis vb.). Bu bağlamda, ana-akım Türkiye tarih anlatısında merkezi yerleri olan bu isimlerin ele alınması ilk bakışta mevcut dizilerin bir fantastik kurgu bağlamında değerlendirilmeyeceğini gösterir. Aslında toplumların oluşumunda içerik açısından en önemli birleştirici halkayı oluşturan tarih unsuruna atıfta bulunmalarının toplumsal bilince olumlu katkı sağladığını söylenebilmek mümkündür. Üstelik bu tür projelere toplumun merakı ve ilgisi artarken, halkın bir eğlence kültüründe adı geçen tarihi kimliklere görsel ortamda yorulmadan (ya da kitaplar arasında arama zahmetine

¹⁴ Ele alınan dizilerin izleyici kitlesi sadece Türkiye ile sınırlı kalmamaktadır. Dizilerin popülaritesi Doğu Avrupa, İspanya, Orta-doğu toplumları ve Güney Amerika'ya kadar varmaktadır.

girmeden) şahitlik edebilmesi bu tür dizilerinin bir fırsat olarak nitelendirilmesine katkı sağladığı varsayımı¹⁵ yapılabilir.¹⁶

Bu anlık varsayıma karşın, televizyon dizilerinin kalitesinin kamuoyu algısına katkısı akademik ve entelektüel açıdan değerlendirildiğinde mevcut konuya eleştirel bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Örneğin iletişim araştırmacısı Ünsal Oskay televizyonu “tarih yiyen bir makine” olarak değerlendirir (2021: s. 149). Oskay (2021) bu durumu tarihsel gerçeklikten çok uzak, dizilerin kâr elde etmeye yönelik bir üretim amacı ve gerçekte yaşanan tarihsel çelişkilerin irdelenmesi yerine dizi yapımcıların keyfi yerleştirmeleri üzerinden açıklar. İzleyicinin ideolojilerini ve hayata dair düşüncelerini popülist bir argüman içinde hapsetmek için sürekli belli bir döngü içerisinde itaat etmeye dayalı konuların sürekli yüceltilmesini yapan bu dizilerde karakterlerin tarihsel kimliklerden tamamen kopuk, kalıplaşmış etiketler ve güncel bir tüketim anlayışı ile izleyiciye sunulur (s. 146).¹⁷ Tarihçi Fatma Murat ve akademisyen Gökhan Gökgöz’ün (2022) *Kuruluş: Osman*’ın da aralarında bulunduğu popüler tarih dizileri üzerine gerçeklikle ne kadar örtüştüğünü inceleyen makaleleri, Oskay’ın bu konudaki düşüncelerini pekiştirir niteliktedir.¹⁸ Murat ve Gökgöz’ün örnek olarak ele aldıkları dizilerin tarihsel gerçeklik ile karşılaştırmalı analizi sonucunda tarihsel kimliklerin dizilerde dramatize edilmiş bir versiyon olarak gerçekleştiği anlaşılr. Modern Türkiye popüler kültüründe çokça rağbet gören bu tür dizilerin çıkış noktası olarak belirli bir tarihsel dayanağın olduğu ancak konuların işleyiş sürecinde “kanalın yayın politikasına, izleyici ilgisine ve politik iklime bağlı olarak büyük ölçüde dönüştüğü görülmektedir” (2022: s. 148). Bu bakımdan incelenen dizilerde hayat bulan karakterlerin belli bir kısmı gerçekte yaşayan kimlikleri temsil ederken yayın sürecinde bir senaryo kurgusu olarak birçok karakter de izleyiciye

¹⁵ Bu varsayımları daha da açmak için Semih Aktekin ve Zeynep Çoban (2012) ile Melike Faiz ve Emine K. Avcı’nın (okullardaki popüler tarih dizilerinin rolü üzerine yaptıkları nicel araştırmaları incelemesi önemlidir.

¹⁶ Bu durum 2.1.5.1. *Bir Televizyon Eseri: Diziler* başlığında Erol Mutlu’nun (2005) ifade ettiği dizilerin insanlarla ortak bir zeminde buluşma, ulusal ve yerel kültür içinde konumlanma ve eğlendirme olgusunu destekler niteliktedir.

¹⁷ Oskay bu duruma örnek olarak Kleopatra’nın Roma imparatorluğunda patlak vermiş iktidar kargaşaları içerisinde Sami kökenli hanedanını korumaya çalışan kendine özgü bir kimlikten Nil nehrinde dönemin “VIP”lerini baştan çıkartan bir karaktere, Napolyon ise aşktan istediğini bulamayan bir platonik savaşçıya ve hatta Churchill, Stalin ve Roosevelt’in tanrılaşmaya dayanan (Osgood, Suci ve Tannenbaum gibi) bir kahramanlığına dayanan bir temsil etme durumu ile açıklık getirir (2021: s. 146).

¹⁸ Mevcut makalede ele alından diğer tarih dizileri *Muhteşem Yüzyıl* ve *Payitaht Abdülhamid*’dir.

sunulmaktadır. Sonuç olarak, popüler tarih dizilerinin gerçek ile kurgunun sürekli iç içe geçtiği ve hakikatin kaybolduğu bulanık bir çizgiyi temsil ettikleri anlaşılmaktadır. Oskay ile Murat ve Gökgöz'ün konuya dair bulguları doğrultusunda örneklem olarak alınan (Kuruluş Osman, Alparslan: Büyük Selçuklu, Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan) diziler incelendiğinde bu dizilerin baz alınan tarihsel düzlemlerin ötesinde – Frankfurt Okulu'nun öngördüğü gibi – kitle kültürünün tüketici ve popülist yapısı içerisinde geliştiği görülmektedir. Her ne kadar tarihsel bakımdan görsel bir gerçeklik yansıtılsa da üç dizinin de ortak noktası olarak temsil edilen dönemlerin yaşam biçimleri ve kültürlerine dair geniş ve detaylı bir görsel aktarım yerine konular belli ana ve yardımcı karakterlerin ilgi çekici maceralarına ve ilişkilerine odaklanmaktadır. Ayrıca, dizilerin konu aldıkları senaryolarda ana eksen olarak tarafların ideallerine veya inançlarına dayalı davranış kalıplarını inceleyerek izleyicilere kültürler arası empati aşılacak yerine, ana eksen iyiyi (yani bizi) ve kötüyü (yani onları) şekillendiren manişist (Maniheist) bir tema etrafında döndüğü gözlemlenir. Dizilerde temsil gücünün iyiyi temsil eden bir egemen güç karşısında kötü olarak ötekiliği bir tema içerisinde işlemesi Stuart Hall'un *Başkasının Gösterisi* (2017) çalışmasında ele aldığı ırksal stereotipleşmenin (ya da basmakalıplaşmanın) temsili konusunu akla getirir. Stereotipleşme kültürler arası öğelerin birleşme ve dayanışmasını reddeden ve farklılıkları daha da derinleştirerek bu kültürleri (egemen kültüre karşı periferilere itilmiş yaşamlar gibi) daha da birbirine yabancılaştırmasına vesile olur.¹⁹ Stereotipleşme bu bağlamda farklı olanı ötekileştirerek toplumsal önyargılar geliştirir ve bununla kalmayarak egemenliği ve ötekiliğin temsili içinde derinleşen kutupların bir kimikleşme süreci de doğar. Hall'un incelediği stereotipleşmenin gücünün incelenen dizilerde izlerine dair örnek olarak, hile, düzenbazlık ve acımasızlık ile şekillenen diğer tarafa (yani Bizanslılar, İtalyanlar Hristiyan tüccarlar, din insanları, alimler) karşı, bencil dürtülerden arınmış, başkaları için harekete geçen kahraman ve onun temsil ettiği kültürel (veya toplumsal) platformun yüceltildiğinin gösterebilmek mümkündür. Bu bağlamda tarihin çok mercekli yönünün dizi senaristleri tarafından hiçe sayarak anti-kahramanın tamamen güç düşkünü ve insanlara eziyet etmekten geri kalmayan bir oluşum olarak basmakalıplaşması o dönemlerde verilen kararların ve çabaların nedenselliğini oluşturan toplumsal ve kültürel

¹⁹ Daha fazla bilgi için bkz: 2.2.3. *Temsilin Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Oluşumundaki Yeri*

gerekçelerin görmezden gelindiğine işaret etmekle beraber kültürler arası yabancılaşmayı da derinleştirdiği anlaşılr.

Hall'un düşünceleri üzerinden incelemelere devam niteliği olarak Murat ve Gökgöz'ün sundukları tarihsel dizilerin dramatize edilerek izleyiciye sunulması durumu kültürel antropolog John L. Jackson Jr.'ın (2008) televizyon ile artık izleyicinin zihninde bir hareketli görselliği kazanan medyanın toplumsal bir paranoya oluşturmaları ile bağdaştırılabilir.²⁰ Hatırlanacağı gibi Jackson güncel medya teknolojileri sayesinde spekülasyonların, komplo teorilerinin ve sansasyonel zeminde üretilen; dolayısıyla izleyicilerin sürekli olarak gerçekte olup bitene dayalı bu tür dramatik hikâye yazılımına maruz kalmasıyla paranoyanın oluştuğunu dile getirir. Jackson genellikle bu incelemeyi yaparken odak noktasında haber ajansları ve (özellikle O.J Simpson ve Tawana Brawley gibi) hedeflerindeki vakaları haber olarak veriş biçimleri yer almaktaydı. Ancak Jackson'un teorileri daha da geniş ölçekte incelendiğinde ve örneklem olarak ele alınan diziler ile karşılaştırıldığında benzer sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar *Kuruluş Osman*, *Alparslan: Büyük Selçuklu*, *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı* ve *Destan* dizileri eğlence kültürünün ürünleri olarak tanımlansalar da içerikleri ortak bir tarihsel dönemi ve toplum tarafından sahiplenilen tarihi kimlikleri anımsatmakta ve bu durum da topluma dair etki mekanizması olmalarına sebep olmaktadır.

O.J. Simpson ve Tawana Brawley vakaları adli bir süreç üzerine oluşmuşsa da medyanın spekülatif ve komplo teorileri bazlı anlatımları ile Amerika Birleşik Devletlerindeki toplumsal ırkçılık sorunlarını bir kez daha ortaya çıkaran sansasyonel bir hikâye koleksiyonuna dönüşmüşlerdi. Aynı şekilde, bahsi geçen dizilerde kötü (anti-kahraman) olarak adlandırılan karakterlerin temsil ettiği kültürel arka planların çağdaş tasvirine karşı kitlesel bir hoşnutsuzluk ve düşmanlık duygusu uyandırdığı görülmektedir. Dizilerdeki temsil biçimleri sayesinde tarihte olan belli mücadeleler zinciri (O.J Simpson ve Tawana Brawley davalarında olduğu gibi) insanın ilgisini çekecek görsel anlatılar ve popüler aktarımlar ile büyük çoğunluğuyla tarihsel düzleminden kopartılarak izleyicilerde "biz (yüceltilen) ve onlar (aşağılanan)" ayrımı üzerinden kurulan bir popülerleşmiş anlatıya dönüşmektedir. Tarihi referans olarak oluşturulan bu 'biz' kimliği, hem dışsal hem de içsel tehditlere karşı sürekli bir mücadele içinde olmasıyla izleyicilerde kaygı uyandırır. Ancak, bu tehlikelerin 'güçlü lider' imajının zekâsı sayesinde bertaraf edilmesi,

²⁰ Daha fazla bilgi için bkz: 2.1.5. *Popüler Kültürün Görsel Aygıtı: Medya*

izleyicileri bireysellikten uzaklaştırarak itaatkârlığa yönelten bir ortam yaratır. Bu nedenle, bu kurgusal anlatılarda tasvir edilen 'dışsal tehlikeler' toplumsal dinamiklere, basmakalıp düşmanlıklara ve paranoyaya varan önyargılara yol açabilir. Ayrıca, bahsi geçen dizi senaryolarında mevcut unsurların sürekli vurgulanmasının, komplo teorileri, tüketicilik, kabilecilik, düşmanlık, kutuplaştırma ve ayrımcılıktan beslenen politikalar ve ideolojilerin popülist bir şekilde pekiştirilmesine hizmet ettiği de gözlemlenmektedir.

Örneklem olarak ele alınan mevcut dizilerinin temsil özelliklerine ilişkin bir diğer önemli tartışma da içerdikleri ifadelerin estetik bir değeri olup olmadığıdır. Sanat tarihinin kapsadığı eserler ve ürettikleri anlamlar bir popüler diziyle karşılaştırıldığında ilk bakışta mevcut dizilerin sanatsal açıdan değerinin olmayacağı düşünülebilir. Ancak Jenetta R. Benton ve Robert DiYanni'nin 2014 yılında detaylı bir şekilde incelediği sanat ve kültür tarihi analizinde anlaşılmaktadır ki, sanat tarihi bizzat, farklı dönemlerin estetik ve sanatsal güzellik anlayışlarını, o dönemlerin hâkim inançlarına, toplumsal, ekonomik ve bilimsel öğretilerine göre şekillendirmiştir. Bu bağlamda, kendi dönemlerinin estetik temalarına ve teknik çerçevesine uymayan çalışmaları (örneğin, İtalyan ressam Michelangelo Merisi de Caravaggio veya Vincent Van Gogh'un eserlerinde olduğu gibi) reddedebildiğini göstermektedir. Bu nedenle estetiğin ilgilendiği sanatsal güzellik algısını sübjektif bir kavram olarak ele almak yanlış olmayacaktır. Bu durumu destekler nitelikte, ünlü sanat tarihçisi Ernst H. Gombrich *Sanatın Öyküsü* (1950) adlı kitabının girişinde bir sanat olgusunun olmadığını, yalnızca sanatçıların olduğunu belirtir (1997: s. 15). Görsel sanat tanımında mağara çizimlerinden poster tasarımına kadar her türlü görsel üretime yer veren Gombrich, büyük harfle başlayan [S] sanat anlayışını (yüksek sanat) bir “korkuluk ve tapınma (fetiş)” aracı olarak nitelendirir. Gombrich bu satırlarda (İster heykel ya da manzara resmi) bir eserin beğenilmesindeki yanlış ya da uygunsuz bir neden olmadığını, bunun nedeninin, bir eserin izleyicisine sadece bir arkadaşını ya da nostaljik bir duyguyu hatırlatmasının o eserin ‘yanlış’ sanat olacağı anlamına gelmediğini dile getirir. Gombrich'in ele aldığı bu geniş tanımlamada afiş tasarımları, manzara resimleri veya içeriği ne olursa olsun insanların duygusuna hitap edebilecek (C. Greenberg'in analiz ettiği kitsch sanat dahil) herhangi bir çalışma bu bağlamda estetik bir değer olarak algılanabilir.

Gombrich'in bakış açısından esinlenerek, mevcut dizilerin izleyiciye bir zevk unsuru sunduğundan dolayı sanatsal bir değeri olduğu değerlendirilmesi yapılabilir. Ancak,

böyle bir görüşe karşı, sanatın estetik değer kazanmasında izleyici ile eser arasındaki etkiden öte, eserin verdiği değer kalitesini önemseyen görüş dizilerin sanatsal değerini reddeden bir yaklaşım sunacaktır. Hatırlanacağı gibi, 'Popüler Kültür Nedir?' başlığında incelenen 19. yüzyıl entelektüellerinden Matthew Arnold (1938), 1930'larda Leavisizm ve hatta Frankfurt Okulu, yükselen popüler/kitle kültürünün bünyesinde gelişen ve meşruiyet kazanan sinema, edebiyat ve 'ucuz' plastik sanatına karşı şüpheciydi. Bu eserlerin değer kalitesini 'yüksek (veya ciddi) sanat' gibi karşılamak yerine, sadece bilinci uyuşturan, benliği kendi potansiyelinden uzaklaştıran ve gerçeklikten kopartan bir dışa vurum olarak gördüler. Özellikle T. Adorno ve M. Horkheimer'a göre – önceden belirtildiği gibi – kitle sanatının çıkış noktası, mevcut iktidar öğelerine isyan etmekten doğan bir ivme yerine, müdürlerin ve yapımcıların kontrolü altında parçalanmış meslekler zincirinden doğmaktadır (2002: s. 44-45). Ayrıca, Greenberg (1989) benzer şekilde kitle sanatını (bir diğer isimle küçük sanatını) kentleşen ve proletaryalaşan kitlelerin gerçeklik ile yabancılaşmalarının temsili veya bir temsil gücü olarak ele alır. Bu bağlamda, örneklem olarak ele alınan dizilerin temsil gücü, Arnold, Leavis, Frankfurt Okulu ve Greenberg gibi eleştirmenlerin analizleri doğrultusunda, izleyiciyi kendini keşfetmeye davet eden bir felsefeden yoksun ve izleyicinin kurgulaşan bir tarih anlatımı ile kendisiyle yabancılaşmasına vesile olan bir yapı olarak değerlendirilir. Bu dizilerin her ne kadar bir estetik değeri olduğu tartışması yapılabilirse de, 'ciddi sanat' statüsüne giremeyeceği ve daha çok küçük sanatın değerlerini taşıdığı sonucuna varılabilir.

Güncel dinamikler içerisinde ele alınan bu dizilerin 'ciddi sanat' statüsüne erişecek kalitesinin olmadığı, güzel sanatların eğitim konseptinde kabul edilen bir gerçektir. Bünyelerinde barındırdıkları nitelik düşünüldüğünde, kitle kültürünün bir ürünü olmaları ve yüksek modern sanatın çizdiği sınırlara hitap etmemeleri nedeniyle bu eserler, toplumsal bazda estetik bir güç olarak sanat galerilerinde, üniversitelerde, müzelerde veya bienallerde sergilenmek yerine herhangi bir medya kuruluşunun yayın kanalında izleyici ile buluşmaktadır. Dolayısıyla, mevcut diziler alışagelmiş 'ciddi sanat' terminolojisi içerisinde hareket etmemekte ve bunu yücelten kurumlarda 'güzel sanatlar' ile bağdaşmamaktadır. Ancak ele alınan dizilerin ve diğer temsillerin 'yüksek sanat'tan yoksun bir küçük sanatı olarak dışlanması, toplumsal anlamda bu dizilerin neyi temsil ettiği, niteliği, mobilize etme gücü ve toplumsal algıda oluşturdukları etkinin anlaşılmasında eksik kalacaktır. Sonuç itibarıyla, incelenen diziler insanın kendini keşfetmesinden

ziyade, tarihe dayanan kurguyu tüketimci bir bakış açısıyla sunsalar da, içeriği ve hazırlanışı açısından sanıldığı gibi sanatsal düşünce ve zanaat yoksunu bir oluşum değildirler. Bu dizilerin içerikleri, kendilerine has sahne sanatları, kostüm tasarımı, makyaj tasarımı, müzik sanatı, senaryo yazarlığı, oyunculuk sanatı, fotoğrafçılık, sanat yönetmenliği, dijital sanat (illüstrasyon, grafik tasarım, özel efekt tasarımı vb.) gibi güzel sanatlar eğitimi alan meslek sahiplerinin emeğiyle oluşmaktadır. Bu noktada, söz konusu dizilerin sundukları görsel şölen, yaratıcılık, senaryo kalitesi ve etkileyciliği sayesinde, nicel anlamda ciddi bir izleyici kitlesini ekran başına getirebilmektedirler ve duygu ile ruha hitap edebilecek bir haz vermeyi başarmış projelerdir. Bu başarıyı destekler nitelikte, mevcut diziler ile seyirci kitlesi arasında oluşan özdeşleşme örnek gösterilebilir.

Bu konuyla ilgili olarak, *Bir Televizyon Eseri: Diziler* başlığında da ele alındığı gibi, E. Mutlu'nun (2008) karakterlerin sempatikliği ve izleyici kitlesinin beğenisinin önemine vurgu yapması hatırlanabilir. Ancak, bu noktada genellikle sanat felsefesi ve film çalışmaları üzerine yazılar yazan Murray Smith'in *Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema* (1994) makalesinde oluşturduğu tartışmaya dikkat çekmek önemlidir. Smith bu çalışmasında hikâye örgüsünde yer alan karakterlerin izleyicide hangi etkileşimi ve duygusal dürtüleri ortaya çıkardığını irdeler. Sonuç olarak karakterlerin anlatsal yapı içerisinde, sanılanın tersine, birincil derecede seyirci ile iletişim içerisinde olduğu anlaşılır ve yazar bunu hikâye örgüsünün izleyicide ortaya çıkardığı 'sempati yapısı'nda (structure of sympathy) analiz eder. Smith'e göre izleyici bir hikâye örgüsünü anlarken, yorumlarken (ya da sadece bu durumdan keyif alırken) sadece ekrandakinin yansımasını özümsemekle kalmaz; belli çıkarımlar yapar, varsayımlar oluşturur, temsil edilenleri kategorize eder (1994: s. 35). Dolayısıyla hikâye örgüsündeki temsiller izleyicide gerçek-gibi tecrübelerin (quasi-experience) oluşmasını sağlar. Bu bağlamda hikâye örgüsü ile izleyici arasındaki bu seviyedeki iletişim sempati (ya da antipati) yapısının oluşmasını sağlar. Smith, sempatinin kurulmasındaki ilk adımın seyircinin karakterleri hareketsiz ve sahte özellikleri barındıran yazınsal bir ürün olarak anlamak yerine onlara bütün ve organik bir olgu olarak anlam verdiği tanıma süreci (identification) olduğunu dile getirir ve bu süreç ikincil olarak seyircilerin karakter(lerin) eylemlerine, hissettiklerine ve bildiklerine erişim sağlayacakları düzenleme/hizalama (alignment) gelişir ve son olarak izleyicilerin sahip oldukları ahlak ve değer yapıları içerisinde karakterleri değerlendirdikleri antipatik ya da sempatik bağlılıklar (allegiance)

oluşur (s. 39-42). Bu bağlamda, örneklem olarak ele alınan dizilerin oluşturduğu hikâye örgüsü ve karakterlerin nasıl bir kavramı oluşturduğunun anlaşılmasında Smith'in yazıları önemli bir dayanak olarak yer almaktadır.

Ayrıca, gelişen yeni iletişim araçları ile yüksek/ciddi sanat ile popüler sanat arasındaki ayrımın yok olması mevcut dizilerin basit bir dışa vurum olarak algılanmasını da imkânsız kılmaktadır. Jameson (1987) post-endüstriyel tüketim, medya (veya görüntü) toplumu veya uluslararası kapitalizm gibi birçok terminoloji ile adlandırdığı 1950'lerde başlayan bu yeni sosyo-ekonomik serüvende yüksek kültür ve popüler/kitle kültür arasındaki güçlü sınırların ve ayrımların erozyona uğradığını ve aşındığını dile getirir (s. 111-113). Gelişen reklam sektörü ve metalaşmayan bir cismin kalmadığı yeni kapitalist ticari alan sayesinde Arnold'un (1938) popüler kültür analizinde keskin bir şekilde ayırdığı yüksek modern sanatın hitap ettiği içerik ile kitle sanatı/kiç arasındaki sınırların çözülmesi irdelenen dizilerin basit bir kitle ürünü damgası alamayacağını göstermektedir. Mevcut konuya daha da açıklık getirmek için Avangard üzerine yazıları ile bilinen ve sanatın toplumsal ve felsefi gelişimini sınıfsal bir noktadan işleyen Alman eleştirmen Peter Bürger'in sanatın biricikliği ve özerkliği üzerine yazılarını incelemek önemlidir. Bürger'e (1984/1974) göre özerk sanatın çıkış noktasını aslen toplumdan bağımsızlığını simgeleyen "Sanat sanat içindir" sloganı tanımlar. Bürger'e göre – Kant estetik felsefesinden de beslenen – bu 'ayrı oluş' sanatın tarihsel ve toplumsal gelişimin ürünü olarak açıklamayı imkânsız kılar. Özerklik olgusunun tarihsel olarak koşullandırılmış bir olgu olarak kavrandığında sloganın çıkış noktası olan sanatın bir hayal gücünde var olduğu ve eserin toplumsal statüsünün bu noktada bir şey ifade etmediği görüşü bir inkara ve yanılsamaya dönüştürdüğü görülmektedir (s. 35-36). Bürger, bu görüşünü Benjamin'in düşünceleriyle destekleyerek, sanat eserlerinin özerklik ve sahiçilik/biriciklik kavramlarının tarihsel değişimini üç farklı dönemde inceler.²¹ İlk olarak Orta Çağ'da, dinsel doktrinler ve toplumsal entegrasyon üzerine kurulu olan 'kutsal sanat' kolektif bir üretim sürecine işaret eder ve Rönesans'ın hümanizm ile bireyselleşimin ilk adımlarını atmasıyla dönüşür.²² Bürger'e göre ikinci sanatsal özerklik, Saray Sanatı olarak bilinir.

²¹ Bürger bu üç farklı sanatsal özerkliğin/sahiciliğini araştırmasındaki neden 20. Yüzyıl modern sanatında damgasını vuran Avangard sanat analizine bir giriş oluşturmasından kaynaklıdır. Avangard'ın sanatın özerkliğini/sahiciliğine saldırgan yapısından dolayı bu noktada ele alınmamıştır.

²² Bu noktada Bürger Rönesans'ın sanatın kutsallığa ve ritüelliğe dair aidiyetinden özgür bırakmasının bir anda olmadığını ve sürecin tamamlanmasını yüzyıllar aldığını dile getirir (1984: s. 40-41). Benzer tahlil

Bu dönemde sanat, sosyal elitizme dayalı olarak kralların ve prenslerin portreleriyle sınırlı kalır. Son olarak, Bürger burjuva sanatını ele alır. Burjuva sanatında bireyin kendini ifade etme ve anlama çabası vurgulanır, ancak bu çaba genellikle dışa vurumun nesneleşmesiyle sınırlıdır. Kutsal sanatın toplumsal bağlam içinde kendini keşfetmeye yönelik olmadığını, Saray Sanatı'nın aristokrasiye hitap ettiğini ve burjuva sanatının ise konum ve sınıfından kopuk bir bireysel gelişmeye odaklandığını ifade eder (1984: s. 47-51).

Avangard sanat ile sonuçlanan uzun sanat tarihi, Bürger'in incelemeleri ışığında, her zaman dönemin teknolojik, toplumsal, politik, inanç ve ekonomik/sınıfsal koşullarına bağlı olarak şekillenmiştir. Sanatın toplumsal bağlam içinde bağımsız gelişmediği kabul edilmelidir. Bu bağlamda, “örneklem olarak ele alınan dizilerin sanatsal yapısı neyi ifade eder ve nasıl anlaşılmalıdır?” sorusu, en azından Bürger'in analizleri içinde, salt bir yüksek/kiç karşılaştırmasından öte, Türkiye'nin toplumsal dinamiklerinde nasıl konumlandığını anlamayı gerektirir. Bu dizilerin oluşturduğu etkiyi değerlendirerek, Türkiye'nin sosyal, ekonomik, tarihsel ve politik bağlamı içinde ne tür bir temsil gücü oluşturduğunu ve bu temsilin toplum üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlamak önemlidir. Bu değerlendirme, Türkiye sanatının nerede durduğunu netleştirebilir. Bu bağlamda, bu dizilerin yayın kuruluşu, biçimi ve hedeflediği izleyici kitlesi incelendiğinde, genellikle Greenberg'in ifade ettiği şekilde, kendilerine yabancılaştırılan emekçi halkın çoğunlukla izleyici olduğu anlaşılır. Ayrıca, bu diziler, içerik olarak geleneksel ve kutsal değerleri yücelten bir eğlence kültürü ürünüdürler. Güncel politika ve egemen sınıf trendlerinin etkisi altında (iyi ve kötü, millet, vatan, din ve aile gibi konuların sürekli vurgulanmasıyla), bu diziler, geçmişe eleştirel bir bakış getirmek yerine, geçmiş kurumsallaştırarak bireyin toplumsal ve tarihsel gelişmeleri keşfetmesinde engelleyici bir unsur olarak görülebilir. Öte yandan, Oskay gibi diğer araştırmacıların eleştirilerini dikkate almadan bu dizilerin tarihi gerçekliği olduğu gibi yansıttığı kabul edilse bile, yukarıda bahsedilen temsil unsurlarının kutuplaştırıcı niteliği ve bu tarihi unsurların o dönemdeki dinamiklerle ilişkilendirilmesi ve geçmişe eleştirel bir bakış açısı

Server Tanilli tarafından da yapılır. Dönemin aydınlarının halen Greko-Romen sanatı ve edebiyatı ile eğitilmeleri “yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans'ın özellikle 14 ile 16. Yüzyıl sonlarına kadar oluşturduğu ivmeye sürekli aksaklık oluşturmuştur. Bu nedendir ki Tanilli Rönesans'ı insanlığın Modernizm'in öncüsü olarak tanımlarken Orta Çağ'ın da bir mirasçısı olarak ifade eder (2006: s. 80).

geliştirilmesi, güncel sosyo-politik ortamın bir uzantısı olarak değil, toplumsal ilerleme ve demokrasileşme çabalarına katkıda bulunabilecek bir süreç olarak ele alınmalıdır.

Diğer yandan, mevcut dizilerin izleyici ile etkileşimi daha yakından incelendiğinde, içeriklerinin yüceltme ve temsil biçimleri, bir kâr amacını simgelemelerine rağmen, izleyiciler için yaşamlarına anlam ve değer kazandırabilecekleri bir ortamı temsil ederler. Bu değer ve anlamlar, eleştirmen Elijah Siegler'in ifade ettiği gibi, görsel anlatılar aracılığıyla somut bir yapıya dönüşür ve izleyici kitlesi için yeni halk kahramanlarının ve mitlerin doğuşunu simgeler. Siegler'in bu ifadesi, dizilerde sadece geçmiş bölümlerde karakterize edilen karakterlerle sınırlı değildir; aynı zamanda gelecekteki bölümler için olası karakter tiplerini de içerir.²³

Bu yazılanlar doğrultusunda, mevcut içeriklerin neden ve ne için tüketileceği, mevcut endüstrinin kontrolünden öte, bireyin yaşam tecrübelerinden yola çıkarak elde ettiği haz ve zevk yargıları ile ilgilidir. Söz konusu diziler ayrıca salt bir tüketim nesnesi sunmak yerine toplumu örgütleyen ortak tarih olgusundan yola çıkarak – her ne kadar yabancılaştırıcı, popülist ve manipulatif olsa da – insanı ve içinde bulunan mücadeleleri temsil eden bir hikâye örgüsü ile izleyici karşısına çıkar. Bu noktada, örneklem olarak ele alınan diziler ve izleyici arasındaki bağ, Bürger'in öne sürdüğü toplum/sınıf ve sanatsal gelişimin güncel yapısı ile bağdaşabilir. Başka bir ifadeyle, günümüzde sanatı ve estetiği tanımlarken, (Jameson'un ele aldığı gibi modern sanatın egemen olduğu bohem ve elitist tavrı ile popüler kültüre karşı şüphecilik yok olduğu bu post-modern çağda) kalıplaşmış ve belki de güncelliğini kaybetmiş süslü ifadelerden uzak durarak, bu toplumun tarihsel gelişimini göz önünde bulundurmak, çağdaş toplumsal dinamikler içinde incelemek önemli bir adımdır.

Ancak hatırlanacağı gibi, mevcut diziler Jameson'un post-modern sanat içinde (parodiye karşın) sadece kopyalamaya dayanan bir pastiş (pastiche) olgusunu ifade etmektedirler. Örneklem olarak ele alınan diziler, *Muhteşem Yüzyıl* ve *Yeşilçam Sineması* gibi, karakterleri canlandıran oyuncular, yayın ekibi ve üretim araçları farklı olsa da, bütün bu içeriklerin hikâye örgüsünün oluşmasında önemli etken olan baş-kahramanların anti-kahramanlara karşı mücadelesi, bireyi bu unsurlardan beslenen sosyopolitik akımların kapanına kısıtırırken, sanatın yaratıcılık algısına da meydan okumaktadır. İzleyiciler, bu

²³ Daha fazla bilgi için bkz: 2.1.5.1. *Bir Televizyon Eseri: Diziler* başlığı altında daha detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

kopyalar silsilesi içinde sürekli aynı auranın içerisinde düzenli olarak maruz kalmaları, bu tarihsel kurgu ile oluşan geleneği, mezhepçiliği ve itaatkarlığı sürekli yücelten aura, Benjamin'in (2015) analizleri baz alınarak incelendiğinde, makine çağında halesini kaybeden bu sanat biçiminin diziler tarafından tekrardan canlandırılmaya çalışıldığı ve bu bağlamda pasifleşen izleyicide yeni bir tinsel güç oluşturma amacı görülmektedir.

Bu durumu daha da açmak gerekirse, *Popüler Kültürün Estetik Yapısı – Popüler Sanat* başlığında değinildiği gibi Leni Reiefenstahl'ın *Triumph of the Will* (1935) ve(ya) *Victory of the Faith* (1933) gibi dokümanter filmleri, makinenin yeniden-üretiminde sanatın bozguna uğrayan aurasının tekrar (bu sefer aryan ırkı üzerinden gelişen mezhepçilik içinde) dirildiğini göstermişti. İtalyan Fütürizmi'nin desteklediği dönemin poster tasarımları, mimari yapıları, miting alanları ve medya endüstrisi, görsel bir şölen sunmanın ötesinde sekülerleşen yaşamda kilise iktidarından ve vaatlerinden mahrum kalan modern insanlara mekanikleşmeyi ve ırkı kutsallaştıran yeni bir iktidar içinde yeniden aidiyet hissettirmiştir. Toby Clark (1997), Benjamin'in izinden giderek, politikanın estetikleşmesini açıklar. Özellikle *Triumph of the Will* eserinde görsel içeriklerin tek bir "kutsal" mesaj için hareket ettiği vurgulanır: birleşmiş tek ulus inancı (s. 50). Reiefenstahl'ın eserleri, Adolf Hitler'in mitinglerinde sürekli vurguladığı "Ein Volk, ein Führer, ein Reich (Tek Millet, tek Lider, tek Vatan)" mesajını yansıtır ve Clark'a göre, dinsel temalar ile Nazi politikasının iç içe geçtiği bu ve benzeri çalışmalar, toplumsal desteğin bir tür tapınç duygusuna dönüşmesini amaçlamıştır (s. 51-52).

Örneklem olarak ele alınan dizilerin hikâye örgüsünde sürekli vurgulanan milliyetçilik, savaş, mezhep ve merkezi iktidar yüceltmeleri, karakterlerin (ve yardımcı karakterlerin) maceraları ve söylemleri üzerinden, Reiefenstahl'ın yaptığı gibi politikanın estetikleşmesine ortam hazırlamaktadır. Benjamin'in makine çağında halesini tekrar kazanan sanat eserlerinin kitleleri Nazizm gibi birçok felaketin içine sürükleyebileceği görüşü ve aynı yöntemlerin incelenen dizilerde de gözlemlenmesi, mevcut içeriklerin hangi amaçlarla kullanıldığını gösterir niteliktedir. Bu bağlamda odaklanılması gereken tartışma, yukarıda ifade edildiği gibi, ele alınan dizilerin oluşturduğu etkileşim biçimlerinin dönemin iktidar-toplum ilişkileri arasındaki ilişkinin sorgulanmasıdır. Sanat, sanatçı ve eser ikilisi ile iktidar arasındaki ilişkide ortaya çıkan durumlar, günlük yaşamda kültürel ve ideolojik olarak bireyleri ilgilendiren bir görünmezlik ile hayatı çevrelemektedir (Kırel, 2018: 174-175). Dolayısıyla, mevcut dizilerin belli terminolojiler

içine indirgenip "basit ve yozlaştırıcı sanat" olarak algılanması, toplumsal düzeyde oluşturduğu etki ve izleyiciyi etkileyebilme potansiyelini göz ardı etmek anlamına gelir. Ayrıca, bu ayırıcı bakış açısı, bu diziler için zaman harcayan ve duygusal bir iletişim içine girmiş izleyici kitlesini de soyutlaştırabilir; bu da kültürler arası ayrışmanın yeniden filizlenmesine neden olabilir.

2.2.1. Dizilerde Dışavurulan Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Arketiplerinin Kimlik ve Toplumsal Cinsiyet Değerleri Bağlamlarında İncelemesi

Herhangi bir görsel veya yazınsal anlatının izleyici (ya da okuyucu) adına anlamlı bir bütün haline gelebilmesi için olay örgüsündeki karakterlerin işleniş biçimleri birincil derecede önem oluşturmaktadırlar. Medyanın (yani sinema ve televizyon sektörünün) kültürel atmosferin bir yansıması detaylı incelemede bu karakterlerin işleyişi ile türer. Diğer yandan bu karakterlerin hikâye örgüsündeki hayatlarının izleyici ile buluşması bir önceki başlıkta incelenen Smith ve Mutlu'nun ifade ettikleri özdeşleşmeyi doğurmaktadır. Bu bağlamda herhangi bir dizi ya da filmin temsil gücü olarak afişler, tanıtım resimleri/fragmanları ya da o an enformasyon araçları ile hazırladığı ambiyans ile belirlense de izleyici kitlesi ile oluşan duygusal bağ karakterlerin olay örgülerinde ne kadar izleyiciye dokunabileceği ile alakalıdır. Bu durum örneklem olarak seçilen popüler tarih dizileri için de geçerlidir. Sonuç itibari ile bu dizilerin bu denli tartışma konusu olması bünyelerinde bulundurdıkları karakterlerin birbirileri ile etkileşimden olay örgüler ve bu örgülerin izleyici kitlesine ne ifade ettiği. Bu nedenle bu başlık altında söz konusu dizilerde kahraman ve anti-kahramanlık üzerinden karakter(ler)in Türkiye toplumunda ne gibi bir öneme sahip olduğu incelenecek aynı zamanda bu dizilerin bir bütün olarak temsil gücü de anlaşılmaya çalışılacaktır.

Örneklem olarak ele alınan dizilerin içerikleri incelendiğinde bünyelerinde bulundurdıkları karakterlerin ana örgüsünü oluşturan kahraman arketipleri işlevleri açısından hayran duyulacak, kurtarıcı ve düzen getiren statüsünde olduğu, anti-kahramanların da bu özelliklerin tam tersinde temsil edilen yapılar olduğu anlaşılır. Bu nedenle her ne kadar bu diziler zengin bir karakter kadrosu, mekân çeşitleri ve dekorasyon kurgusu sunsalar da ana tema olarak kahramanların ve anti-kahramanların temsil edildiği alanlar içerisinde taraflar arasında keskin bir şekilde ikiye ayrılmışlık söz konusudur. Örneğin yapımını Bozdağ Film'in gerçekleştirdiği *Kuruluş: Osman* dizisi ana kurgu

olarak Osmanlı'nın devletleşme sürecini ve bu süreç içerisinde I. Osman ile çevresindeki önemli kişilerin biyografilerini ele alır. Bundan dolayı dizide mekân (ve karakter) çeşitliliği açısından dönemin Türk boyları, çevre yerleşkeler, Bizans kaleleri ve Moğol kampları detaylı bir şekilde işlenerek izleyici ile buluşmaktadırlar. Ancak karakterlerin bulunduğu konum, kararları ve davranış biçimleri bu çeşitlilik ile resmedilmesi yerine ya sadece Burak Özçivit'in canlandığı 'Osman Gazi' karakterine hizmet edecek "iyiler" ya da mücadelesine karşı engelleyici bir tutum sergileyen "kötü karakterler"den öteye gidemez. Dizide yardımcı kahramanlar olarak yer alan 'Bamsı Beyrek' (Nurettin Sönmez), 'Konur Alp' (Eren Vurdem), 'Bala Hatun' (Özge Töner) ve nice oyuncuların "iyi" olmaları tamamen 'Osman Gazi' karakterinin güdülerini ne kadar destekledikleri ile bağlantılıdır. Aynı durum (Akli Film imzalı) Sultan Alparslan ve çevre ahalisinin biyografilerini konu alan *Alparslan: Büyük Selçuklu* ve (ES film imzalı) *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan* için de geçerlidir. *Büyük Selçuklu*'da Barış Arduç'un canlandığı 'Alparslan' karakteri dizinin ana metnini oluşturur ve karakterin çevresinde bulunan 'Hace Hasan Bey – Nizâmülmülk' (Mehmet Özgür), 'Avar Alp' (Burak Şafak), 'Artuk Bey' (Onur Ayçiçek), 'Afşin Bey' (Emre Bulut), 'Akça Hatun' (Fahriye Evcen) bir nevi kahramanın uzantısı olarak sunulurlar. *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı* dizisinde benzer şekilde ana tema Engin Altan Düzyatan'ın canlandığı 'Oruç Reis' ve Ulaş Tuna Astepe'nin canlandığı 'Hızır Reis' ekseninde gelişir ve 'İshak Reis' (Yetkin Dikinciler), 'İlyas' (Caner Topçu), 'Meryem' (Cemre Gümeli) ve daha birçok karakterler kahramanların çevresinde bir temsil oluştururlar.

İncelenen dizilerde yer alan arketiplerin "kötü"ye karşı "iyi" sınırları içinde temsil edilmesi Türkiye popüler kültür dinamikleri boyunca işlevleri açısından tek etken değildir. Mevcut kahraman/anti-kahraman tipolojileri daha kapsamlı incelendiğinde kitle kültürünün görsel dilinde oluşan yeni iletişim biçimlerinin ve bu biçimler ile değişen temsil yöntemlerinin son örnekleri oldukları anlaşılır. Bu durumu daha da açıklığa çıkarmak için *Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Mitosunun Görsel Medyada Yansıması* başlığı altında incelenen tarihçi Daniel J. Boorstin'ın *The Image: The Pseudo-events in America* (1973) makalesinde ele alınan Grafik Devrimi ile değişen kahramanlık değerlerini tekrardan irdelemek önemlidir. Hatırlanacağı üzere Boorstin'e göre, makine öncesi toplumlarda kahramanlık, bireylerin zorlu mücadeleleri ve kazanımlarıyla şekillenen bir maratondur. Ancak televizyon, radyo ve sinemanın yükselişiyle birlikte bu

kavram, şimdi asistanlar, yazarlar, kozmetik sanatçılar, menajerler ve pazarlama ekipleri gibi birçok aktörün katkısıyla ‘şöhret imalatı’na dönüşmüştür. Bu ortamda, siyasi figürler ve televizyon yıldızları gibi şahsiyetler, gerçekte sahip olmadıkları başarı ve yetenekleri izleyicilere sunarak sahte bir temsil oluşturmaktadır.

Boorstin’in bu analizleri örneklem olarak ele alınan dizilerdeki kahraman ve anti-kahraman arketipleri ile ikili bir bağlantı içerisinde olmaktadır. Birincil olarak aktörlerin canlandıkları karakterler ile organik bir bağlantısı olmamasına rağmen hikâye örgü(leri), hayran sayfaları, medya araçları ve kurgusal görüntüler sayesinde oyuncuların sanki canlandırılan kimliğin kendisiymiş gibi lanse edildikleri görülür. İkincil olarak mevcut dizilerin tarihsel bir anlatı ve kişileri canlandırma durumu bu yanılsamayı daha da derinleştiren bir unsurdur. Dizilerde kahramanlar olarak irdelenen I. Osman, Sultan Alp Arslan ile Hızır ve Oruç Reis’in tarihteki yaşamları, inançları ve mücadeleleri prodüksiyon çalışanlarının kurgusallaştırmaları ve kendilerini canlandıran aktörlerin oyunculuk kalitesi içerisinde izleyici kitlesine tekrardan sunulur. Bu bağlamda, söz konusu tarihsel kimlikler kendilerini canlandıkları oyuncuların yüz ifadelerine ve dizi kurgusundaki oyunculuk biçimlerine indirilmek ile beraber bu kimlikleri canlandıran aktörlerin eğlence endüstrisi araçları ile sanki tarihsel figürlerin bir uzantısıymış gibi pazarlanması söz konusudur. Türkiye’de en fazla tiraja sahip gazetelerden biri olan Sabah gazetesinde 2020 yılında yayınlanan Sinan Özedincik’in “Kuruluş Osman’ın Osman Gazi’si Burak Özçivit: Zorluklarla başa çıkmak Türklerin genetiğinde var” (<https://www.sabah.com.tr>, E.T. 05/10/2023) ve aynı gazetenin yurtdışı basını için çıkarttığı Daily Sabah’ta 2021 yılında yayınlanan Hakan Arslanbenzer’in “Burak Özçivit: Faunder of Ottoman Empire in ‘The Ottoman’” (Burak Özçivit: ‘[Kuruluş] Osman’da’ Osmanlı İmparatorluğu’nun Kurucusu) (<https://www.dailysabah.com>, E.T. 04/09/2023) başlıklı yazılar bu paragraftaki argümanları destekler niteliktedir. Bu iki yazının karar kıldığı içerik her ne kadar bir kurgu unsuru olarak ‘Kuruluş: Osman’ dizisini öne çıkarmak adına yazılsa da tercih edilen başlığın muğlak durumu ve başlığı destekler nitelikte konulan Burak Özçivit’in I. Osman kostümü ile fotoğraflanmış hali dizideki ‘Osman Gazi’ karakteri ile tarihsel bir kimlik olan I. Osman’ın bulanıklaşmasına yol açmaktadır. Bu durum daha da detaylı incelendiğinde Özedincik’in başlığındaki “Zorluklarla başa çıkmak Türklerin genetiğinde var” söylemi dikkat çeker; çünkü mesajın baz aldığı kaynak akademik ve bilimsel tarih incelemeleri yerine bir kurgu olan dizinin

tarihsel merceğidir. Dolayısıyla Özedincik'in bu söylemi okuyucuya 'Burak Özçivit'in canlandığı 'Osman Gazi' karakteri izleyicilerin kendini tanıması adına ders çıkarabileceği bir değere ve tarihsel gerçekliğe sahiptir' imajı verdiği anlaşılır. Benzer kelime oyunu Arslanbenzer'in aynı gazetenin İngilizce yayını, Daily Sabah yazısında da görülür. Başlığın içeriği irdelendiğinde sanki Osmanlı Devleti'nin kurucusu Burak Özçivit'miş gibi bir imaj çizer. Her ne kadar sonda "in the Ottoman" eklemesi ile bu durumun kurgusal bir zeminde yapıldığına işaret edilse de Ottoman'nın Türkçe tercümesi 'Osmanlı' olarak geçmesi ve terim olarak dizinin adını tam olarak betimlememesi verilen mesajın özellikle yabancı okuyucular adına belirsiz bir noktaya çıkarır.

Özedincik ve Arslanbenzer'in yazıları burada irdelenen nedenlerden dolayı Ronald Barthes'ın *Fotoğrafik Mesaj* (1983) yazısında ele aldığı resmin manipülasyonu tezine emsal olarak ele alınabilirler.²⁴ Hatırlanacağı gibi Barthes bu makalesinde betimleme ve çağrıştırmaya olgularını görüntünün verdiği mesaj ile değerlendirerek temsil ettiği nesnelliğin yazım ile nasıl manipülasyona uğradığını açıklamaktadır.²⁵ Görüntünün orijinal anlamı (yani doğrudan verdiği görsel mesaj) yazarın niyetini belli eden yazınsal metin içerisinde değişerek ikincil bir gösterilen haline gelir ve o metni pekiştiren (ve uzantısı haline gelen) bir kompozisyona dönüşür. Arslanbenzer'in gazete yazısında bu durum hemen görünür. İfade edildiği gibi tarihin gerçekliği ile dizinin kurgusunun bulanıklaştığı başlığın hemen altında geleneksel Osmanlı kıyafetleri ile görüntülenen Burak Özçivit set anında fotoğrafı çekilen bir oyuncu temsilinden öte, oyuncunun zamanda yolculuk yapmış I. Osman imajı vermektedir. Özendincik'in yazısında bu durum biraz daha farklıdır. Bunun nedeni yazının röportaj olması ve Özçivit'in setteki rolü ile özel (yani gerçek) hayatına da yer vermesinden kaynaklıdır. Dolayısıyla, mevcut içerik oyuncunun setteki kostümü ve özel hayatından çekilen karelere yer verir. Yazının içeriği açısından ana metin başlığın oluşturduğu mesaj ve dizideki kahraman I. Osman karakteri ve oyuncu Özçivit'in bu kahramanla barındırdığı ruhsal bağı işlemesi tercih edilen görüntülerin nesnel bir mesaj içeriğinden öte yazarın dizi için oluşturduğu niyete pekiştirici ve dekoratif bir etki oluşturmaktadırlar.

²⁴ Daha fazla bilgi için bkz: 2.2.2. *Temsilin ve Yüceltmenin Kültürel Tanımı ve Popüler Kültürde Yeri*

²⁵ Fotoğrafın görüntü mekanizması olarak oluşturduğu mesajın nitelikleri adına 2.2.1. *Temsil Nedir?* başlığında ele alınan Peter Hamilton'un fotoğraf üzerine düşünceleri tekrardan okunabilir.

Bir kurgu unsuru olarak ele alınan kahraman/anti-kahraman arketiplerinin gerçek ile iç içe geçmesi ve bulanıklaşmasında en önemli ikna faktörü enformasyon araçları ile pazarlanma biçimlerine ek olarak dizi sahnelerinde karakterlerin vücut hareketleri ve bakışları önemli bir etkindir. Bu bağlamda aktörün kahramanlık vasfını izleyiciye iletebilmesi ve izleyicide etkisini sürdürebilmesi adına bu yöntemler dizilerde üzerinde çokça durulan ve irdelenen metotlar olarak yer almaktadır. Dolayısıyla bahsi geçen bakışlar (ve duruşlar) izleyiciye, yardımcı karakterler ile gerçekleştirilen bir gösteriden öte özel olarak çalışılmış duygu aktarım aracı olarak görülmektedir. Örneklem olarak ele alınan dizilerin bu noktaya yatırım yapmaları yeni bir durum değildir. Rönesans'ın dini motifleri ile başlayan ve ardından Avrupa saray mensupları temsilinde daha da albenileşen bakış biçimleri ve duruş şekilleri çokça kullanılan bir yöntemdir. Bu durumun sipariş resimlerinde bu kadar talep edilmesinin sebebi mevcut pozların verdiği statü, insani nitelik, sembolik ölümsüzleşme ve temsil açısından izleyicilerde oluşturduğu çekicilik olarak özetlenebilir. Ronald Barthes 1953 yılında yazdığı *The World as Object* makalesinde bu durumu *Numen* olarak açıklamaktadır. Antik dünyada numen, tanrısallığın kararlarını ve insan kaderini belirten bir alt-dil (infra-language) iken, modern prototipi Michelangelo'nun Tanrı'nın Adem'e insanlığını verdiği sahnede izleyiciye sunduğu güvenle karışık ihtiyatlı gerilimdir (1983: s. 70). *Numen*, bu bağlamda, maddi dünyayı ve insan gücünü aşan ebedi bir jesti temsil eder. Bu nedendendir ki yönetici (ya da o dönemde saray) sınıfın bu ayrıcalığı kendini yüceltmek için ele geçirmesi kaçınılmazdır, aksi taktirde oluşan dışavurum sınıfın bekası açısından anlaşılabilir olur. Barthes egemen sınıf için *numen* olgusunu Fransız ressam Antoine-Jean Gros'un 1808 yılında bitirdiği *Eylau Savaşı Sırasında Napolyon* (bkz: Resim 14) çalışmasının temsil biçimini inceleyerek açıklar. Resmin ana teması Napolyon'dur ve işlevsel olarak kendisi bir boşluk içinde resmedilmek yerine işaret eder, gösterir, kitleleri yönlendirir ve hareket halindedir. Barthes Napolyon'un bu temsilini sadece kaderini ve kendisini çevreleyen olayları kontrol edebilen insan (Homo Faber) ifadesinden öte anı durdurabilen istikrarlı bir iktidar tasviri olarak nitelendirir (s. 71). Napolyon'un üzerine gelen ışık, kendi ve atının duruşu, bakışı ve özellikle havada yavaşça duran eli resimdeki bütün akımı durdurarak izleyiciye aşına olmadıkları bir gücün fantazmagorisini ifade eder. Sıradan insanlar arasında 'ışık saçan,' yönlendiren, yaralıları kollayan yarım dönerek her şeyi (ve

hiçbir şeyi) belirten Napolyon figürü bir imparator-Tanrı tasviridir, bu nedenle Eylau savaşı sırasında Napolyon eseri Barthes'ın tanımladığı *numenin* nasıl olduğunu gösterir.



Resim 56: Antoine-Jean Gros, Eylau Savaşı Sırasında Napoleon, Fransa, 1808

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Antoine-Jean_Gros#/media/Dosya:Antoine-Jean_Gros_-_Napoleon_on_the_Battlefield_of_Eylau_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 21/01/2024

Barthes, yazısında daha da ileri giderek numenin gerçek dışılığının izleyici için bu kadar ikna edici olmasının nedenini sorgular ve Hollanda saray portre resimleri üzerinden yaptığı analiz ışığında, bu durumu ana öznenin bakışıyla açıklar. Barthes'ın incelediği bakış basit bir görme biçimi değildir; içinde insani duygular (ve iletişim aracı) olan hüznün ya da acımasızlık gibi sıfatları barındırmayan, kayıtsız ve tamamen izleyeni merceğine alan bir görüntüdür (1983: s. 72). Dolayısıyla bakışın merceğine giren izleyici ne yargılandığını hisseder ne de kendisine hitap edildiğini, sadece bakışı atan kişi karşısında var olmaktadır. Bu var olmanın ışığında Barthes zaman ve anın durarak sadece resmedilen figürün odağına çekilen bir terminoloji olarak nitelendirir (s. 73). Bu noktada anlatılmak istenileni daha iyi açıklamak için Osmanlı ressamı ve diplomat Sebuhan Manas'ın *Sultan II. Mahmut* çalışmasını irdelemek önemlidir.²⁶ Sanayileşen dünyada Batılılaşma ve modernleşme adına en kurumsal reformları yapan Sultan II. Mahmut, geleneksel kıyafet

²⁶ R. Barthes, numen ve bakış ilişkisini 17. Yüzyıl Hollanda sanatı başta olmak üzere egemen sınıf portreleriyle açıklar; bu nedenle, S. Banas'ın çalışması ise bu konuyu coğrafi olarak okuyucuya daha fazla hitap edeceği için seçilmiştir.

yerine yeni kostümle Avrupa tarzındaki koltukta otururken resmedilmiştir (bkz: Resim 15). Padişah, sol eliyle işaret ettiği yön ve sağ elinde tuttuğu ferman ile gerçekleştirdiği reformları ifade eder ve bu bağlamda, resim padişahın Osmanlı Devleti'nde oluşturmak istediği bürokratik yenilenmeyi simgeleyen bir eser olarak incelenebilir. Ancak çalışmanın ele alınan konuyla bağlantısı, tahta gelişinden itibaren krizlerin, iç (ve dış) çatışmaların ve saray dramlarının içinde hüküm süren II. Mahmut'un resim tasvirinde herhangi bir duygusal belirti barındırmamasıdır. Burada amaç modernleşmeyi ve II. Mahmut'un uyguladığı reformları temsil etmek olsa da, eser padişahı masasında çalışırken, diplomatlarıyla fikir alışverişinde bulunurken veya yargılarken resmetmez. Tersine, Barthes'ın ele aldığı gibi figür, kayıtsız bir şekilde izleyiciye bakar. Ancak bu bakışın temelinde karşılıklı bir iletişim olmadığı için izleyiciyi o süreç içerisinde sürekli bir bilinmezliğe sokan, dolayısıyla korkutan, rahatsız eden, sorgulatan; ancak aynı zamanda hayranlığa sürükleyen çelişkili bir duygu atmosferi söz konusudur. İzleyici, oluşan bu insanüstü etki – numen – altında problemin asıl öznesi haline gelir.



Resim 57: Sebuhan Manas, Sultan II. Mahmut, İstanbul, 19. Yy.

Kaynak: <https://www.mybeautifulistanbul.com/2020/02/22/the-ottoman-imperial-painting-collection/>
Erişim Tarihi: 21/01/2024

İncelenen resimlerde Napolyon ve II. Mahmut temsilinin oluşturduğu *numen* etkisi mevcut dizilerin kahraman arketiplerinde de kendilerini bolca göstermektedirler. Dizilerin teknolojik bir unsur olarak hareketli görüntü imkanına sahip olması oluşan bu

etkinin, analiz edilen resimlerden farklı olarak, bir kare içerisinde sınırlı kalmamasına ve aynı tasvirin birçok açıdan yüceltilmesine imkân sağlamaktadır. Halkan Demir (2018) bu durumu toplumlaşan sinemanın klasik eser ve görme alanının (retina) işlevini değiştirmeye başlaması ile açıklar. Tek bir görüntüye (yani bir tablonun, heykelin ya da bir mimari eserin karşısında) odaklanan göz, artık hareketli nesneler arasında pasif bir görsel aktivite içindedir ve bu olanak sayesinde hiçbir görünüş sinema imkanının izleyiciye sağladığı akıcılığı elde edemeyecektir. Bu koşul içinde mekân, ışık, ses ve görüntü kutsanmış bir atmosferin etkisiyle izleyicide daha büyüleyici bir etki yaratır (2018: s. 19). Bu imkanlar arasında dizi kahramanlarının oluşturduğu *numeni* aynı hikâyeye örgüsünde hem uzak çekimden hem de yakın çekimden gerçekleştirebilmektedir. Bu bağlamda izleyici Barthes'ın incelediği Napolyon tasvirinde oluşan etkeni incelenen kahraman arketiplerinde tecrübe edebilirken aynı zamanda kahramanların yüz ifadelerini yakın çekimde sahneleyerek S. Manas'ın *II. Mahmut* (19. Yy) tasvirindeki jesti de hissedebilmektedir. Dolayısıyla, kamera imkânı ile hikâyeye örgüsünün birçok kare ve farklı perspektifler içerisinde oluşması dizilerde *numen* temsilinin daha sofistike ve elverişli detaylar ile geliştiğini belirtmek yanlış bir aktarım olmayacaktır.

Dizilerde bu temsil gücü incelendiğinde TRT-1 kanalında yayınlanan *Alparslan: Büyük Selçuklu* dizisinin ilk (ve ikinci) bölümünde 'Sultan Alparslan' (Barış Arduç) karakterinin sahnelenen Pasinler savaşında büründüğü 'bir lider olarak olağanüstü insan' görünümü bu duruma örnek olarak gösterilebilir (bkz: Resim 16). Savaş sahnesine en son kendisi gelir ve muharebenin olacağı noktaya doğru yavaşça atını sürer. Miğfer dahil kostümünün göz kamaştırıcı hali, atın hareket ediş biçimi, kahramanın düşmana bakışındaki kararlılık, sağ elinde tuttuğu kartal motifi, hareket halindeyken farklı açılardan kahramanın kamera çekim biçimleri ve yavaşlatılmış zaman akışı Barthes'ın Napolyon analizinde sunduğu izleyici için anın durdurulması etkisini betimler.²⁷ Daha detaylı irdelemek gerekirse, kahramanın savaş sahnesine girişinden önce bütün dikkatler olması beklenen savaşa odaklanmışken kahramanın gelmesi ile bu unsur bir süreliğine tamamen durur ve – izleyiciler ve düşman dahil dizide ele alınan bütün karakterler – bir bütün olarak kahramanın hareket biçimine yönelirler. Artık dizinin işleyişindeki Pasinler savaşına dair her şey kahramanın merkezinde hareket eder, onun ritmine bağlıdır ve devamında

²⁷ Kahramanın muhabere alanına gelirken sağ elinde tuttuğu kartal (ya da şahin) tarihsel bazdan beslenen sembolik bir anlatı sunmaktadır. Anadolu tarihinde kartal motifi kutsal bir temayı simgeler ve hâkim gücü, koruyuculuğu ve aydınlığın sembolüdür (<https://okuryazarim.com>, E.T. 07/09/2023).

gelişecek bütün olay örgüleri onun uzantısında irdelenecektir. Ayrıca kahramanın kayıtsız (yani herhangi bir duyguyu göstermeden ve pozisyonunu değiştirmeden) bir şekilde ileriye doğru bakışı II. Mahmut resminde S. Manas'ın uygulanmaya çalıştığı *numen* etkisini gösterir niteliktedir.



Resim 58: ‘Alparslan’ Karakterinin Muharebe Bölgesine Giriş Yaptığını Gösteren Kare

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=oTijzsB8jpM&t=8330s> Erişim Tarihi: 21/01/2024

Söz konusu yüceltme yöntemleri ATV kanalında yayınlanan *Kuruluş: Osman* ve – tekrardan – TRT-1 kanalında izleyici ile buluşan *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı* ve Destan dizilerinde de güçlü bir şekilde görülmektedir. Barbaroslar dizisinin birinci bölümünde ele alınan ‘Oruç Reis’in (Engin Altan Düzyatan) deniz korsanlarına karşı başlattığı taarruzda oluşturduğu duruş (ve özellikle bakışı) *numeni* işaret eder (bkz: Resim 17). Oruç Reis karakterinin yakın çevresinde oluşan patlama ve yıkıma karşın hiçbir tereddüt, saklanma güdüsü ve korku unsuru göstermemesi ve tehditkâr bir şekilde düşman tarafını incelemesi söz konusudur. Çevresindeki askerlerin oluşan patlamalara ve yıkıma reaksiyon gösterirken ya da ivmeleri ile sarsılırken kahramanın kayıtsız ve ürpermeden bekleyiş içinde olması savaşın ürkütücü ve insan psikolojisinde dehşet verici etkisini yok eder ve bu sayede izleyici tamamen kahramanın oluşturduğu ‘yenilmez güç’ aurasına odaklanmaktadır. Bu sahnede verilen mesaj, diğer anlamda, ‘Oruç Reis’ insana ait hayatta kalma dürtülerinden mahrum “insan-üstü” bir gücün temsilidir olarak ele alınabilir.



Resim 59: ‘Oruç Reis’ karakterinin Korsanlar İle Savaşırken Duruşunu Gösteren Kare

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=1L6WHxYLacM> Erişim Tarihi: 21/01/2024

Barthes’ın numen analizi bağlamında incelenen dizi karakterleri, dizilerin kahramanlık temsillerini gözler önüne serer. Tezin analiz kısmında kahramanlık ve anti-kahramanlık kavramları üzerine yazıların yeniden değerlendirilmesi bu temaların daha detaylı anlaşılmasını sağlar. Hatırlanacağı üzere, kahramanlık ve anti-kahramanlık olgusunun incelenmesi, çeşitli tanımlamalar ve yorumlamalar nedeniyle araştırmacı için zor bir süreç olarak ifade edilmişti. Ancak, kahramanlık ve anti-kahramanlık olgusunun toplumsal dinamiklerden bağımsız algılanamayacağı ve kültürün devamlılığı için önemli bir role sahip olduğu belirtilmişti. Bu incelemeler doğrultusunda, kahramanlık genel olarak tehlikeli bir durumda yarar gösteren, örnek davranışları, olağanüstü akıllı, kuvveti ve yüksek değerleri nedeniyle hayranlık uyandıran biri olarak tanımlanır.²⁸ Bu duruma karşıt olarak anti-kahramanlık olgusu, kahramanı olay örgüsüne davet edecek kaos ortamını oluşturan bir kimlik olarak nitelendirilebilir. Ana karakter arketipler olan 'Osman Gazi', 'Alparslan' ve 'Hızır/Oruç Reis' bu süreçte kendi insanlarının korumasını üstlenir, sevdiklerini hayal kırıklığına uğratmaz, ezilenleri kurtarır, imkânsız zamanlarda çıkış yolu bulur, gelecek tehlikeleri önceden fark eder ve düşmanlarına meydan okur. Kendileri, izleyiciye "insan üstü" bir güç ve zekâ ile tanıtılırlar, bu özellikler Kuruluş: Osman dizisinde 'Osman Gazi' karakterinin Bizans'ı temsil eden 'Tekfur Yorgopolos'un

²⁸ Bahsi geçen bu analiz kısmı 2.3.2. *Kültürel Değerler Olarak Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Temsili Nedir?* başlığında yazılan bilgileri kapsamaktadır.

kalesindeki diplomatik ziyareti sırasında ortaya çıkar. Bu sahnede 'Osman Gazi', tehlikeyi anlaması, dramatik monologları ve akrobatik hareketleriyle insanüstü yeteneklerini sergiler, bu da izleyicinin hayranlığını pekiştirir. Bu analiz, diğer dizilerde de geçerlidir; örneğin Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan dizisinde 'Hızır Reis'in Klimnos kalesine sızması ve krizden kurtulması, 'Osman Gazi' karakterinin temsil ettiği özellikleri yansıtır.

Bu duruma ek olarak, 'Osman Gazi', 'Alparslan', 'Hızır Reis' ve 'Oruç Reis' gibi karakterler, dizilerinde sadece çeviklikleri ve zekalarıyla değil, aynı zamanda uzun vadeli hedefler için mücadele ederek koca bir toplumu kurtaran liderler olarak karşımıza çıkarlar. Örneğin, 'Osman Gazi' karakteri için devlet kurma olgusu en önemli amaçlarından biridir ve dizi boyunca bu uğurda mücadele ettiği görülür. 'Alparslan' arketipi ise Anadolu halkını Bizans zulmünden korumaya çalışan bir temsildir. Benzer şekilde, 'Hızır Reis' ve 'Oruç Reis' karakterleri de dönemin Akdeniz halklarını anti-kahramanların 'kötülüğünden' kurtarma çabası içindedirler. Bu kahraman arketipleri, Joseph Campbell'in işlediği monomit (monomyth) kavramını akla getirir.²⁹ Monomit, her karakterin bilinmeyene doğru uzun bir yolculuğa çıktığı ve bu yolculukta görevini tamamlayarak bir kurtarıcı olarak ölümsüzlüğü yakaladıkları süreci betimler. Bu kadim mitlerle kaynaşmış monomit, ele alınan dizilerin kahraman arketiplerinde de görülür. Sonuç olarak, bu kutsal hedeflere ulaşmak için kahramanlar, korkusuzca tehlikeli ve bilinmeyen bölgelere girerek mücadelelerini sürdürürler. Ayrıca, Campbell'in incelediği Gılgamış, Herkül, Thesus veya Odysseus gibi kahramanların monomitlerindeki özel koruma altında oldukları analizi, bu kahraman arketipleri için de geçerlidir. Sezon boyunca kahramanların maceralarında sürekli tuzaklar ve beklenmedik tehlikelerle karşılaşmalarına rağmen, ya üstün güçleriyle bu durumun üstesinden gelirler ya da umutsuzluk anlarında diğer iyi karakterlerin son anda yardıma gelmeleri veya şanslarının dönmeleri sayesinde imkansızlıkları aşabilirler.

Yukarıdaki analizlere göre, incelenen diziler tarihsel olayları sadece kahramanların perspektifinden ele almakta ve bu durum, toplumsal dinamikleri ve diğer önemli faktörleri göz ardı etmektedir. Tezin analiz bölümünde, Hegelci veya Carlyle'ın "Büyük İnsanlar" anlayışının, sivil halkın dramlarını ve emirlere biat eden kitlelerin deneyimlerini

²⁹ Daha fazla bilgi için bkz: 2.3.2. *Kültürel Değerler Olarak Kahramanlık ve Anti-Kahramanlık Temsili Nedir?*

göz ardı ettiği vurgulanmıştı. Ayrıca, bu kahraman odaklı bakış açısının tarih ve sosyolojik analizler için yetersiz olduğu savunulmuştu. Georgi Plekhanov'un *Tarihte Bireyin Rolü* (1950) adlı eseri ise bu tartışmada önemli bir kaynak olarak değerlendirilmiştir, çünkü Plekhanov, tarihsel ilerlemenin kahramanların değil, toplumsal kuvvetlerin ve sosyo-ekonomik ilişkilerin etkisi altında şekillendiğini vurgulamıştır. Bu perspektiften bakıldığında, ele alınan dizilerde kahramanların mitolojikleştirilmesi ve tarihsel gerçekçilikten uzaklaşılmasıyla birlikte coğrafyadaki tarihsel çeşitliliğin ve toplumsal yapıların yeterince temsil edilmediği sonucuna varılabilir. Bu hâl dolayısıyla, ele alınan coğrafyadaki tarihsel dönemin her türlü inançsal, ekonomik, politik, kültürel ve iktidar mücadelesini pasifleştirmekte ve aktifleşen bu kahraman arketiplerinin dizi içerisindeki eylemlerinin bir hikâye örgüsü ve temsil sorunsalı olarak sorgulanabilmesini de imkânsız kılmaktadır.

Kahraman arketiplerinin “seçilmiş insan” olarak yüceltilmesi, toplumsal dinamiklerden bağımsız ilerlese de, kurgusal zeminleri temelsiz değildir. İncelenen dizilerin her birinde, kahramanların yoluna çıkmasına neden olan bir anti-kahraman temsili bulunmaktadır. Mevcut temsilin varoluşsal nedeni sadece olay örgüsünün ilerlemesinde gerekli bir dekoratif unsur olmanın ötesinde, kahramanın eylemleri ve verdiği kararların izleyici tarafından kabul edilebilir ve sorgulanamaz olmasını sağlayan yegâne etken olduğu görülür. Dolayısıyla, incelenen kahramanların monomitlerine başlamasında veya Campbell'in açıkladığı gibi kahramanın maceraya çıkmadan önce gelen çağırışı kabul etmesinde, kaos ve zulüm unsuru olarak anti-kahramanlar vazgeçilmez bir gerekliliktir. Örneğin *Alparslan: Büyük Selçuklu*'nun hikâye örgüsü incelendiğinde Alparslan'ın izleyicide bir kahraman olarak ortaya çıkması, anti-kahramanların temsili olan ‘Ani Tekfuru Kekavmenos’ (Toprak Sergen), oğlu ‘Prens Yannis’ (Metehan Şahiner), ‘Çortunel’ (Ogeday Girişken), ‘Prenses Evdokya’ (Gizem Karaca), ‘General Dukas’ (Sinan Tuzcu) ve ‘Romen Diyojen’ (Sarp Levendoğlu) gibi karakterlerin Türk boylarına karşı düşmanlıkları ve aralarındaki güç oyunlarının sonucunda gelişen olaylar içinde gerçekleşmektedir. *Kuruluş: Osman* serisinde ise Karacahisar kalesinin tekfuru ‘Prenses Sofya’ (Alma Terziç), ‘Komutan Kalanoz’ (Abdül Süssler), ‘Andreas’ (Burak Sarımola) ve ‘Efendi Yannis’ (Tuğrul Çetiner)'in Anadolu'daki Türk varlığına karşı kesme planlarına karşılık olarak Osman Gazi'nin kahramanlık yolculuğu başlar. Benzer şekilde *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan*'da kardeşi Enrico'nun intikamını almak isteyen

‘korsan Antuan – Poseidon’ (Devrim Evin), Klimnos komutanı ‘Pietro’ (Yiğit Özşener)’ın hırsları ve Venedik Tüccarlarının yerel halka yaptıkları eziyetler sonucunda ‘Hızır, Ishak ve Oruç kardeşler’ kendi (bazen beraber) monomitlerine başlarlar.³⁰

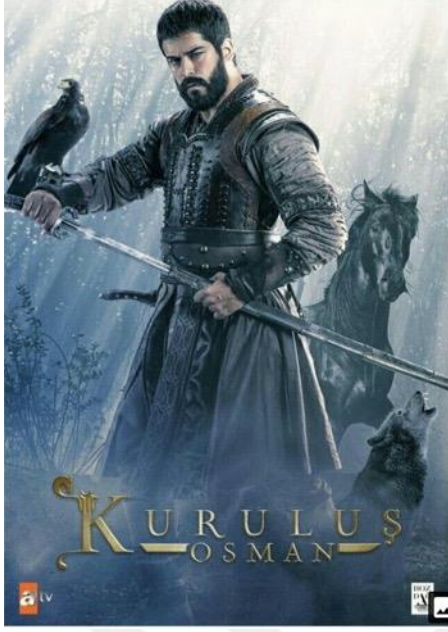
İncelenen dizilerde, kahraman ve anti-kahraman arketiplerinin toplumsal önemini anlamak için kimlik ve toplumsal cinsiyet faktörlerini incelemek önemlidir. Erkek karakterler genellikle maskülenlik ve savaşçı rolleriyle öne çıkarılırken, kadın karakterler daha çok feminenlik ve eş/anne rolü içinde görünürler. Bu ataerkil yapı, dizilerin başlangıç sahnelerinde belirgin şekilde kendini gösterir. Örneğin, *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan* dizisinde ‘Oruç Reis’in mürettebatı ile tehlikeli kayalıklarla mücadelesi ve korsanlarla olan savaş sahneleriyle başlar. *Alparslan: Büyük Selçuklu* dizisinde ise ‘Alparslan’ ve kardeşi ‘Süleyman’ın zorlu bir spor müsabakasına benzer bir mücadeleye girişleriyle sezona giriş yapılır. *Kuruluş: Osman* dizisinde ‘Osman Gazi’nin en yakın arkadaşı ‘Bamsı Beyrek’ ile kılıç yapımı için demir dövdükleri sahneler izleyiciye sunulur. Kahramanların görünüşleri ve kostümleri, erkek karakterler için maskülen bir etki yaratmak üzere tasarlanmıştır, saç ve sakal tasarımları da bu etkiyi destekler. Diğer yandan kadın karakterler genellikle süslemeli ve dekoratif kıyafetler içinde gösterilirler ve genellikle obanın sınırları içinde veya özel alanları olan yurtlarda temsil edilirler. Bu bağlamda, kadın karakterler genellikle sadık bir eş, fedakar bir anne ve itaatkâr bir ev hanımı olarak gösterildikleri anlaşılır. Ancak bazı istisnai durumlarda, örneğin Osman Gazi dizisinde Bala Hatun’un veya diğer karakterlerin, savaşa veya tehlikeli maceralara atılacak eşlerini destekledikleri ve motive ettikleri sahneler de bulunmaktadır.

İncelenen dizilerde kadın karakterlerin hikâye örgülerinde süslemeli ve dekoratif kostümlerle sergilenmesi, Laura Mulvey’in *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması* (1999) içerisinde ele alınan bakışın hazzı: *Skopofili* kavramı ile bağdaşlaşıp bağdaşlaşmayacağı sorunsalını göz önüne getirir. Hatırlanacağı gibi Skopofili kavramını psikanaliz

³⁰ Ele alınan anti-kahramanlar içerisinde *Kuruluş: Osman* dizisindeki ‘Yannis Efendi’ karakteri dikkate değer bir temsil örneği oluşturmaktadır. ‘İzleyiciye ilk tanıtıldığı sahnede, Türklerle düşmanlık planları yapan Prenses Sofya’nın arkasında aslında Yannis’in olduğu anlatılır. Karakter, gizli bir mağarada insan ve hayvan kadvraları arasında anatomik araştırmalar yaparken görülür. Yannis’in anatomi çizimleri, Rönesans dönemindeki bilimsel keşifleri simgeler; bu dönem, perspektif yasalarının anlaşılması ve insan vücudunun detaylı keşfi ile bilinir. Ancak dizi, Yannis’in laboratuvarında kara büyü ve simyacılık ile uğraşan bir karakter olarak sunduğu insan ve hayvan kadvralarının yer aldığı sahnelerle, ideolojik bir motivasyonu açıkça sergiler.

Çalışmalardan dn alan Mulvey terimi sinemadaki kadının sekselleşen görünümüne izleyici kitlesince gelişen röntgenci bir hazzı açıklamak için kullanmıştı. Mulvey'in analizinde örneklem olarak Marilyn Monroe, Carolyn Jones, Dorothy Ford gibi oyuncuların sundukları erotik imgeler yer alır; ancak, incelenen dizilerde kadın karakterlerin davranış biçimlerinde ya da grnmlerindeki geleneksel kodlar nedeniyle bu bağlamda izleyiciye doğru orantılı bir haz vermediği görülmektedir. Ancak diğer yandan özellikle kahramanın aşıktaşları olan *Kuruluş: Osman*'ın 'Bala Hatun'u (zge Tner), *Alparslan: Büyük Selçuklu*'nun 'Akça Hatun'u (Fahriye Evcen) ya da *Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı*'ın 'Meryem'i (Cemre Gümeli) daha kahramanların eşleri konumuna gelmeden önceki temsil biçimleri ile sonrası arasında bir sapma olduğu görülmektedir.

Her üç karakterin de sezonun erken bölümlerde istisnai/fevkalade birey görünümü vermek için gerekli yerlerde savaşçı, bilgili, şıfacı, becerikli ve benzer yüceltici özellikler ile betimlenirken kahraman ile aralarındaki evlilikten sonra – tekrardan istisnalar hariç – zel alana uygun grlen sınırlar içerisine indirgendirildikleri görülür. Ancak bu söylemden “ana kadın karakterlerin kahramanlar ile eşleşmeden önce feminen konumlarından farklı temsil edilirler” mesajı anlaşılmamalıdır. İncelemeler içerisinde, her ne kadar bu karakterlerin kahramanlar ile ilişkilerinden kaynaklı dizilerdeki diğer yardımcı kadın karakterlerden farklı bir mevkileri olsa da toplumsal cinsiyet içindeki feminen temsillerden kopmadıkları boy gösterir. Dolayısıyla bu karakterler dizi içerisinde belli ayrıcalıklar ile bir görünüm kazansalar da devam eden süreçte kahramanların bir uzantısı olarak tehlikelerden kurtarılan ve onların mücadelelerinde duygusal bir tatmin sağlayan temsilden öteye gidemezler. Örneğin, Akça Hatun'un ilk bölümde Alparslan'ı çukurdan kurtarması sahnesi ve hemen devamında, karakterin daha özgün ve güçlü bir temsilini sunarken, ilerleyen bölümlerde kahramanın beklentilerine göre şekillenen bir tipolojiye evrilmesini gösterir. Sonuç olarak, ele alınan karakterler dizilerde belirli ayrıcalıklarla temsil edilse de, genellikle kahramanların yardım ettiği veya koruduğu feminen temsillerinden kopmadıklarını ve genellikle kahramanların yanında rollerden öteye gidemezler. Bu durum, kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet içindeki pasifleşmeyi simgeleyen rollerde kaldıklarını gösterir.



Resim 60: Kuruluş: Osman Dizi Afiş Örneği: ‘Osman Gazi’



Resim 61: Kuruluş Osman Dizi Afiş Örneği: ‘Bala Hatun’

Kaynak:

<https://www.pinterest.com/pin/595038169511187380/> Erişim Tarihi: 21/01/2024

Kaynak: <https://www.atv.com.tr/kurulus-osman/kadro/bala-hatun> Erişim Tarihi: 21/01/2024

Dizilerin ele aldığı bu ikili toplumsal cinsiyet ayrımı hemcinslerin arasında eşit bir görevler zinciri oluşturacağı anlamına gelmez. Her ne kadar ele alınan diziler iyi tarafı büyük bir aile ve akraba ilişkileri içtenliği ile gösterse de özellikle erkek karakterler arasında gelişen hiyerarşik düzen izleyici açısından çokça belirgin bir durumdur. Bu noktada kahramanların hiyerarşinin en üst kısmında olduğu görülürken bir alt kısmında yardımcı kahramanlar ve onların altında da figüranların canlandığı halk tabakası yer almaktadır. Kahramanların bu hiyerarşi içinde kararları ya da eylemleri dizi temsilleri açısından sorgulanmaya müsait değildir ve böyle bir kalkışma olursa dizi içerisinde buna teşebbüs eden karakterin yavaşça antipatikleşen bir anti-kahramana evrildiği görülmektedir. Bu duruma *Alparslan: Büyük Selçuklu*’da ‘Alparslan’ ve kardeşi ‘Süleyman’ (Korel Cezayirli) ve *Kuruluş: Osman* dizisinde ‘Osman Gazi’ ve amcası ‘Dündar Bey’ (Ragıp Savaş) arasındaki anlaşmazlıklar örnek olarak verilebilir. Özellikle *Kuruluş: Osman* dizisinin birinci sezonunun başlarında fazlaca izleyiciye gösterilen ‘Osman Gazi’ ve amcası ‘Dündar Bey’ arasındaki çekişme aynı zamanda toplumsal cinsiyet olgusu içerisinde nasıl bir ‘erkek’ sorunsallığına dair dizinin niyetini de gözler

önüne serer. Daha önceden açıklandığı gibi ‘Osman Gazi’ hikâye örgüsünün ‘seçilmiş kişi’sidir ve bir kimlik olarak ölüme meydan okuyan ‘korkusuz bir savaşçı’ benliğini taşır. Dolayısıyla dizinin hikâye örgüsü ‘Osman Gazi’ arketipinden savaşmanın ve savaşçılığın yüceltildiği bir iktidar anlatısı oluşturur. Bu duruma karşın ‘Dündar Bey’ sorunları barışçıl ve diplomatik yollar ile çözmek isteyen bir karakterdir ve bu durumdan dolayı hikâye örgüsündeki ‘Bizans Sorunu’nda ‘Osman Gazi’ ile sürekli anlaşmazlık halindedir. Kahramanın amcasının (yani ‘Dündar Bey’) konumuna rağmen birçok kez sözünü dinlememesi ve beylik kurallarına uymamama durumu dizinin üçüncü bölümünde doruğa ulaşır. Burada ‘Osman Gazi’nin de içinde bulunduğu beyliğin önde gelenleri ile buluşan ‘Dündar Bey’ kahramanın meydan okuması ile karşılaşır. Kahraman barışçıl çözümün sonlarını getireceğini ifade etmekle beraber ‘cenk vakti’ ve ‘şehadet’ gibi kelimeleri ile çözümün savaştan geldiğini dikta eder. Ayrıca bu meydan okuma ile sahne içinde başlayan hareketli müzik, ‘Dündar Bey’in sahne içinde sönümlenmesi ve diğer beylerin de kahramanın sözlerini olumlu duruşu bu “erkek ve savaşçılık” yüceltmesini destekler olgulardır. Dizide ‘Dündar Bey’in savaşıma çekingen yaklaşımı ve sürekli kahramanın davranışlarını sorgulaması oluşturduğu temsilin tarihsel bir olgu olarak incelenen bir kimlik yerine “içimizdeki anti-kahraman/düşman” tartışmasını başlattığı görülür. Diğer bir aktarım ile dizinin hikâye örgüsü ‘Osman Gazi’ ile savaşçılığın (ve bu bağlamda ölmenin ve öldürmenin) yüceltmesini yaparken diplomasi ve barış ile yönetimi benimseyen ‘Dündar Bey’ reddedilmesi gereken bir karakter olarak izleyiciye sunulur.³¹ Yukarıdaki paragrafta belirtilen “içimizdeki anti-kahraman” olgusu yalnızca erkek karakterler arasında geçerli değildir; "bizden olan" kadın karakterler de bu yapıya maruz kalabilir. Alparslan: Büyük Selçuklu dizisinde bu duruma örnek olarak ‘Süleyman’ın eşi ‘Karaca Hatun’ (Rabia Soytürk) karakteri gösterilebilir. Karakter, içinde bulunduğu evrende keskin toplumsal cinsiyet ayrımlarını simgeleyerek ataerkil görev ve davranış biçimlerine dayanmaktadır. Beylik halkının kararları ve iç meselelerin çözülmesi genellikle erkek karakterler arasında şekillenmektedir. Dizilerde erkek kahramanlar,

³¹ ‘Osman Gazi’ ve ‘Dündar Bey’ karakterleri arasındaki çekişmeden oluşan “savaşçı erkek” yüceltmesi *Barbaroslar: Akdeniz’in Kılıcı* dizisinde de görülür. 1. Bölümde “Hızır Reis”in esirlikten kurtarmaya çalıştığı ‘Prens (şehzade) Murat’ın (Ozan Bingöl) “bizden olanı” bırakıp Hristiyanlığa aidiyet hissetmesinden, kıyafet biçiminden ve meydan okumak yerine kaçmasından kaynaklı “Hızır Reis” tarafından alay konusu olmaktadır. ‘Prens Murat’a kahramanın 2.17.38’de söylediği “Bizanslılar bile dedeniz Sultan Mehmet’in topraklarından bu kadar hızlı kaçmadı” ve hemen ardından “...[sizi] uyumaz maymun gibi giydirip dolaştırıyorlar” gibi sözleri bu durumu desteklemektedir.

beyliğin başındaki büyüklerine karşı çıkabilir veya onlarla çekişebilirken, kadın karakterlerin genellikle düşüncelerini ifade etmelerine izin verilmez ve daha çok yardımcı rollerde görünürler. ‘Karaca Hatun’, dizide bu ataerkil yapıyı kabul etmeyen bir karakterdir ve elindeki imkanlarla hedeflerine ulaşmak için mücadele eder. Ancak *Alparslan: Büyük Selçuklu* dizisi, bu keskin ataerkil yapıyı yüceltirken, ‘Karaca Hatun’un karakteri, önce izleyici gözünde antipatikleşir ve sonrasında bir anti-kahramana dönüşür, özellikle ‘Dündar Bey’ karakteri gibi. Karaca Hatun’un antipatikleşme süreci, dizinin ikinci bölümünde ‘Çağrı Bey’in (Erdinç Güler) devam eden konunun kapanması için elini kaldırmasına rağmen ‘Akça Hatun’ hakkındaki şüphelerini açıkça dile getirmesiyle başlar ve ‘Selcan Hatun’ tarafından tokatlanmasıyla derinleşir. Karaca Hatun’un özgürlüklerinin ihlal edilmesi, dizi senaryosunda olumlu bir şekilde ele alınır; bu durum, karakterin duygusal tepkilerini kontrol edememesine ve intikamcı bir yaklaşım geliştirmesine yol açar. Bu intikamcı yaklaşım, diğer karakterler tarafından eleştirilir ve ‘Karaca Hatun’un değeri süreç içerisinde izleyici gözünde azaldığı gözlemlenir.

Toplumsal cinsiyete ait ikili unsur kahraman evreninde bozulmaz bir kural zincirlerini simgelerken anti-kahraman kesimde değişkenliğe girebilen bir noktayı ifade ettiği görülür. Bu bağlamda, ‘Karaca Hatun’ için kabul görülmeyen özgürlükler anti-kahramanları temsil eden evrende bir sorun teşkil etmemektedir. Örneğin *Kuruluş: Osman* dizisinde her ne kadar baş anti-kahraman ‘Yannis Efendi’ karakteri gösterilse de kendisinin sağ kolu ve baş danışmanı olarak ‘Prenses Sofya’ (Alma Terziç) yer alır. Karakter kahramanların beyliklerinde temsil edilen kadın karakterlerin tersine bir lider olarak temsil edilir ve yargı ve ceza hükümlerini özgürce verebildiği görülür. Aynı şekilde *Alparslan: Büyük Selçuklu* dizisinde ‘Prenses Evdokya’ (Gizem Karaca) benzer özgürlükler içerisinde karakterine can verir. ‘Evdokya’ karakteri ‘Sofya’ gibi dizide aktif bir anti-kahramanı simgelemez ancak ‘Anı Tekfuru Kekavmenos’un (Toprak Sergen) önderliğinde gelişen siyasi görüşmelerde düşüncesini özgürce söyleyebildiği, gelişmelerde önerilerde (ve eleştirilerde) bulunabildiği ve – üçüncü bölümde ‘Prens Yannis’le (Metehan Şahiner) arasındaki konuşmada olduğu gibi – diğer erkek anti-kahramanlara meydan okuyabildiği görülmektedir.

Mutlak bir iktidar ve şöhret hedef ve dürtülerine sahip ‘Evdokya’ ve ‘Sofya’ tipolojileri ayrıca sinema sektöründe popüler bir temsil gücü olan *Femme Fatale* özelliklerini barındırdıkları görülmektedir. Fransızca kökenli bir terim olan *Femme Fatale* Türkçe’de

‘fettan kadın’ veya ‘yuva yıkan kadın’ olarak bilinir. Kavram yeni değildir ve (Afrodit, Hera, Sirenler ve Pandora gibi karakterler ile) antik Yunan kültürüne kadar dayanır (Kanca, 2023: s. 250). Ayrıca Havva’dan önce Adem’e karşı gelen Lilith karakteri de bu duruma örnek oluşturabilir. Araştırmacı Leyla Kanca bu terimin medyadaki temsilini 19. Yüzyıldan beri devam eden feminist harekete karşı gelişen bir tepki olarak inceler (2023: s. 242). Amaç kalıpların dışına çıkan kadın modelinin izleyici karşısında ötekileşen bir temsilini oluşturmaktır. *Femme Fatale*, bu bağlamda, sinema ve televizyon endüstrisinde ‘iyi bir eş, anne ve namuslu bir ev hanımı’ konumunu reddeden bir tipoloji olmakla beraber bağımsızlık ve güç aşkı için cazibesini ve seksiliğini erkeklere karşı kullanan, entrikacı ve ölümcül bir arketiptir (s. 254). *Kuruluş: Osman* dizisinin başlarında ‘Tekfur Yorgopolos (Yaşar Aydınlioğlu)’nun karısı olarak sunulan ‘Prenses Sofya’ aslında hırsları adına kocasını bertaraf etmek isteyen bir arketiptir. Kocasına karşı ilk suikast denemesini (yukarıda değinildiği gibi) ‘Osman Gazi’ engeller ancak ikinci denemesinde başarılı olur. ‘Sofya’ karakteri çevresindeki insanlara ve Türk boylarına karşı birçok entrikaların ve ölümcül oyunların baş stratejistidir ve bunu başarmak için çevresindeki erkekleri cazibesi ile etkileyerek gerçekleştirir. Örneğin, ‘Komutan Kalanoz’ (Abdül Süsler) karakteri, Sofya’nın cazibesine kapılan ve aşkı uğruna sadece ‘Tekfur Yorgopolos’ karakterini öldürmekle kalmayıp her türlü fedakarlığı yapan bir anti-kahramanı temsil eder. Benzer şekilde ‘Prenses Evdokya’ sürgündedir ve tekrardan Konstantinopolis’e dönerek Bizans imparatorunun sempatisini kazanmak ister. Bunun için kendinden beklenen kadınsal görevleri uygulamayan karakter hırsları ve krallığı için sürekli bir plan içindedir ve ayrıca, hedefleri adına sezon boyunca ‘General Dukas’ (Sinan Tuzcu) ve ‘Romen Diyojen’ (Sarp Levendoğlu) arasında ikili bir aşk çemberi kurduğu görülür. Ayrıca, ‘Evdokya’ ve ‘Sofya’ karakterlerinin işleniş biçimi olarak herkesi etkileyen cazibeleri ve yıkıcı güçleri dizi kahramanlarında görüldüğü gibi insan-üstü bir *numen* etkisi yarattığı anlaşılır. Ancak bu anti-kahramanların izleyiciyi teshir etmek yerine itici ve güvenilmez bir unsuru bulunduğu için yukarıda değinilen tanımdan farklı bir *numen* etkisi tartışılmaya açılmalıdır.

Anti-kahraman evrenlerindeki cinsiyet çizgilerinin değişkenliği, erkek karakterlerin temsil biçimlerini de etkiler. Bu bağlamda ilk örnek olarak, dizilerdeki kostüm tercihleri dikkat çeker; anti-kahramanlar genellikle kolye, küpe gibi süslemelerle donatılmış, kahramanların görünümüne karşı kontrast oluşturur. Ayrıca, erkek anti-kahramanların

konuşma ve davranış tarzları izleyicide belirgin bir feminen izlenim bırakır. Bu özellikler, Tayfun Atay'ın (2012) Türkiye'de 2003 yılında tanıttığı metroseksüel erkek modeli ile benzerlik gösterir.³² Atay, bu terimi geleneksel "ağa erkek" tiplerleriyle karşılaştırarak, şehirli ve bakımlı bir erkek tipolojisi olarak tanımlar. Başlangıçta feminize edilen bu terim, zamanla Türkiye toplumunda "bakımlı erkek" olarak anılmaya başlamış, önceki eşcinsellik çağrışımlarından uzaklaşmıştır. Ele alınan dizilerdeki prodüksiyon ve senaristlerin anti-kahramanları sahneleme biçimleri, bu geleneksel erkek normlarına karşı meydan okuma niyetini yansıtır. Bu durum, kahramanlar ve anti-kahramanlar arasındaki maskülenlik olgusundaki keskin zıtlığın temsilden kaynaklanır. Anti-kahramanlar, bu durumu reddeden bir temsil içinde ele alınırlar. Örneğin, "Osman Gazi", "Alparslan" ve "Hızır/Oruç Reis" karakterleri geleneksel erkek tiplerlerini ve bu etrafında oluşturulan mitleri simgelerken, "Ani Tekfuru Kekavmenos", "Andreas", "Antuan", "Pietro" gibi karakterler anti-kahraman olarak bu stereotipi reddederler. Bu paragrafta ele alınan anti-kahramanların arketipsel temsili, Hakan Erkılıç'ın (2011: s. 234) Türk Sinemasında arketipleşen anti-kahramanlar üzerine yaptığı gözlemlerle birlikte değerlendirildiğinde, büyüklük, asalet, saygınlık gibi erdemlerden yoksun, kendine güveni olmayan, kafası karışık, huysuz, hüsrana uğramış, izole edilmiş, güçsüz, kaba, beceriksiz, sakar, önemsiz, etkisiz, başarısız ve pasif sıradan bir birey olarak sıkça temsil edildiği görülür. Bu nedenle mevcut arketipler, sadece ait oldukları dizilerin bir parçası olmanın ötesinde, geçmiş popüler kültür temsillerinin de devamı olarak algılanabilirler.

2.3. Örneklem Olarak Alınan Dizilerin ve Sanatçıların Vurguladıkları Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Olgularının Karşılaştırılması

Tezde örneklem olarak ele alınan dizilerdeki kahraman ve anti-kahraman arketipleri başta olmak üzere hikâye örgülerini oluşturan karakterlerin temsili ve incelenen sekiz sanatçının ürettikleri toplumsal cinsiyet ve kimlik üzerine eserleri arasında keskin bir karşıtlık – antiloji – söz konusudur. Bu iki temsil biçimi arasında oluşan kutuplaşmanın temeli bireyin toplumsal yaşam içerisinde cinsel yönelimleri, görünimleri, davranış biçimleri, toplumsal görevleri ve konumları nasıl olmalıdır sorusuna birbiri ile çelişen kavramlar oluşturmalarından gelmektedir. Dolayısıyla her ne kadar bu iki kutuplu temsil biçimleri sanat ve estetik tanımının daha da belirsizleştiği bu post-modern kültür

³² Daha fazla bilgi için bkz. 2.2.3. *Temsilin Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Oluşumundaki Yeri*

mecrasında sofistike bir göstergebilim alanını oluştursalar da birbirleri ile çelişen ideolojik bir gücü ifade ederler ve bu bağlamda bu görsel anlatılar toplumsal bilinçte bu ideolojik aktarımlara ve cevaplama biçimine göre konumlanır, reddedilir veya desteklenirler. Söz konusu ideolojik aktarımlar arasındaki gelişen çelişkinin içeriğine bakıldığında en bariz noktası ele alınan dizilerin oluşturulmak istenen kimliğin ve cinsel yönelimin geleneksel (ve egemen) örf, adet ve temsil ettiği siyasi algoritmaların öngördüğü kurallar içinde oluşmasının devamlılığını öngörürken irdelenen çağdaş sanat eserleri bu sınırları aşarak insanın varoluşsal değerleri üzerinden bu inşasını gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, söz konusu sanat eserleri bireyin üzerinde oluşturduğu bu normlar zincirine karşı bir direnişi tanımlar. Ancak sanatçıların eserlerinden de anlaşılacağı gibi bu direnişin anahtar kelimesi soyut bir “nasıl bir kimlik ve cinsiyet” tartışmasında kısıtlanmaktan öte – gelişen bilimsel aydınlanmanın ışığında – geleneksel anlayışın içinde barındırdığı dogmatik bakış açısını, hegemonyasını, çelişkileri ve dramları izleyiciye aktarmaktan gelmektedir.

Ele alınan diziler geleneğin öngördüğü yaşam biçiminin yüceltilmesini tarihsel bir süreci kökünden kopartıp kitle kültürünün bir eğlence unsuru olarak insanlara sunması ile gerçekleştirmektedirler. Geçmişin ruhu olan bu ataerkil statüko – tarihten beslenilerek türetilen – kahraman ve anti-kahramanların aralarındaki mücadeleler işlenerek izleyici kitlesine özdeşleştirilmeye çalışılır. İyi ya da kötü gibi keskin çizgiler ile yargılanamayacak karmaşık ve paradoksal unsurlar (ya da gri skalalar) incelenen dizilerde görmezden gelindiği, toplumsal dinamiklerin reddedildiği, kahramanların oluşturduğu kimliğin ve kültürün mitleştirilmesi ve anti-kahramanların (ve aidiyet oluşturduğu kültürel mecranın) “kabul edilmeyen insan” tasvirleri egemen gücün bir pekiştirisi olarak etnosantrik bir tavır sergilediği görülür. Bu gösteri gücü ve tavır himayesine aldığı izleyici kitlesinin toplumsal bütünleşmesinde yaşama dair tercihleri, fikir ayrılıklarına dair göstereceği toleransı (ve dayanışmayı) kontrol etme ve bu konjonktürde gelişecek siyasi oluşumlara kitle eğilimini de yönlendirme çabasında olduğunu ifade eder.

İncelemeler ışığında, ötekileştirerek ve toplumsal cinsiyet kavramını işleyerek gerçekleştirir ve bu işleyiş ikili cinsiyet döngüsü içerisinde bireylerin görünümelerini, görevlerini ve davranışlarını kategorize eden bir sistemi yücelterek oluşur. Bu kategorizasyon erkekleri etken bir güç kadınları ise edilgen bir kimse olarak bu güce

hayran duyan bir kimlik şeklinde teşhis etmektedir. Erkekler adına bu etken güç kamusal bir mekânsalımı simgelemekle beraber genellikle savaşçılık ile sınırlanır. Kadın karakterler için yüceltilen “kimlik” özel bir alanın temsilidir ve kendisinden iyi bir eş, anne ve vefakâr bir ev hanımı olmaları beklenir. Ancak, ele alınan bu görevler farklılığında dikkat edilmesi gereken bir husus da vardır: Bu ikili toplumsal cinsiyet arasındaki farklılıklar kendi içerisinde bir eşitliği simgelememektedir. İncelemeler ışığında (‘Osman Gazi’, ‘Alparslan’, ‘Oruç/Hızır Reis’ gibi) kahramanın zirveyi oluşturduğu sert bir otorite söz konusudur ve diğer kahramanlar bu otoritenin verdiği kararlara ve teşvik ettiği davranış kurallarına biat etmelidirler. Aksi taktirde, tezde incelenen “Dündar Bey” ve “Karaca Hatun” örnekleri gibi dizilerin olay örgülerinde karakterlerin antipatikleşmeye – ve daha sonra anti-kahramanlaşmaya – giden bir serüveni başladığı görülür.

Ele alınan dizilerin hikâye örgüleri ayrıca gerçek ile fantazyanın iç içe geçtiği bir evrendirler. Bu durum F. Murat ve G. Gökgöz’ün (2022) irdelediği gibi tarihsel gerçekliğin dizilerde dramatize edilmesi veya tamamen kurgulaşması ile sınırlı değildir. Özellikle kahramanların ve onun izinden giden karakterlerin doğa üstü bir güç ve tutku ile cenk verdikleri görülür. Kahramanların fevkalade zekâları, sürekli haklı çıkmaları, sert disiplini, en imkânsız zorluklara rağmen hayatta kalabilme yetenekleri, olağanüstü çeviklikleri, tehlikeleri aşabilme ve sonuçta istediklerini elde edebilme özellikleri onları biyolojik sınırların ötesine taşımaktadır. Bu bağlamda tasvir edilen kahraman arketiplerinin bir üst-insan (Ueberschmensch) niteliğinde sunulduğu anlaşılr. İncelenen kahramanların izleyicide oluşan üst-insan betimlemeleri güncel medya biçimlerinin ilk kez çıkarttığı bir temsil biçimi değildir. R. Barthes’ın *numen* olarak tanımladığı üst-insan – ya da seçilmiş insan – tasviri Avrupa saray sınıfının kendini yüceltmek için görsel sanatlarda sürekli kullandığı bir yöntemdi. 17. Yüzyıldan itibaren üstün bir tabir bu kralları, prensleri ve komutanları yüceltme yöntemi Batı sanat müzelerinde kolayca bulunacak görsel sunumlardır. Ancak bir kitle iletişim aracı olan dizi sektörünün geçmişe kıyasla geliştirdiği yeni yöntem – tarihçi Daniel J. Boorstin’in gözlemlerinde olduğu gibi – şöhret sahiplerinin kapasitesine ve kimliğine tamamen yabancı temsil biçimleri ile sahte-kahramanlık (pseudo-heroism) oluşturmaktadır. Ayrıca, dizilerin izleyiciye sunduğu hareketli görüntü imkânı bu sahte-kahramanlık temsilinin geçmişte tek ekranda kısıtlı

olan *numen* etkisinin aynı olay örgüsünde birçok açıdan ve ışık kompozisyonundan dışa vurma olanağı sağlamaktadır.

Sanat eserlerinin, işledikleri konular ve insan tipolojileri açısından dizilerin yansıtmak istediği "kimlik" kavramına karşı bir duruş sergilediğini görmek yanlış olmayacaktır. Bu durumun en önemli sebebi, eserlerin – sanatçının kişisel dilinde – gerçek ile fantazyanın iç içe geçtiği bir estetik sunmak yerine, yakın tarihte yaşanan ve hâlâ etkilerini sürdüren güncel olayları izleyiciyle buluşturmalarından gelir. Bu bağlamda, sanat eserleri sadece mitolojik veya üstün insan tiplerini değil, insanların gerçek yaşamlarını irdeleyerek izleyiciyi sorgulamaya davet ederler. Sanat eserlerinin ele aldıkları özneler, ‘Osman Gazi’, ‘Alparslan’, ‘Oruç/Hızır Reis’ gibi sözde üstün insan tipleri yerine, sosyo-politik bağlamlarda veya ortaya çıkan krizlerde kimlikleri için mücadele eden insanları temsil ederler. Bu temsiller, ataerkil egemenlik altında kadın ve erkeğin konumunu, geleneksel normların dışında yeni toplumsal cinsiyet veya cinsiyetsiz tanımlamaları, egemen kurallara karşı mücadele eden veya etnik-kültürel farklılıkları nedeniyle dışlanan insanların yaşadığı zorlukları ve bu mücadelelerin sembollerini oluştururlar. Ayrıca, bu bireyler ve ortaya konan sorunlar, tarihsel, sosyal, politik, ekonomik, kültürel ve felsefi bağlamlarda izleyiciyle buluşur ve insanın ve yaşamın karmaşıklığını vurgularlar. Eserlerde iyinin veya kötünün sınırları yerine, insanın iktidara karşı mücadelesini, çelişkilerini ve karmaşıklığını ön plana çıkarırlar. Bu bağlamda, Kutlu Ataman'ın *Ruhuma Asla!* çalışmasındaki Ceyhan Fırat örneği incelendiğinde, Fırat'ın konuşma tarzı, teatral dışavurumları ve aşırı duygusal manevraları, kabul edilebilirlik normlarının ötesinde bir kimlik temsili sunar. Ancak Fırat, çalışmada belirtildiği gibi, egemen kurallara karşı çıkan bir yaşam tarzı benimser ve bu duruşu nedeniyle toplum tarafından dışlanmış ve izole edilmiştir. Bu iki unsur, karakterin sadece bir mağdur veya teatral bir figür olmaktan öte, yaşadığı zorluklar ve mücadeleler sonucunda geliştirdiği kimliği izleyiciye sunar. Bugünün toplumsal sorunlarından kaynaklanan Fırat'ın durumu, yaşam tarzı ve sağlık sorunları, izleyici için tek bir tanım getirilmesini imkânsız kılar ve toplumsal sorgulamaları içselleştirerek eleştirel bir bakış açısını takdim eder.

İrdelenen sanat eserleri ayrıca örneklem olarak ele alınan dizilerin yücelttiği ikili (binary) cinsiyet temellendirmesinden çıkan bir toplumsal cinsiyet argümanını reddetmektedir ve statükoculuğun baskısından özgür bir cinsiyet ve cinsel tercih sorgulamalarına dair yeni tartışma oluştururlar. Oluşturdukları bu tartışma içerisinde ayrıca dizilerde sürekli

yüceltilen kadın ve erkek arasındaki konum, görev, tercih, görünüm ve davranış biçimleri arasındaki ayrışmalar eleştirilir. Bu bağlamda, özellikle tezde irdelenen Kutlu Ataman'ın *Türk Lokumu*, Şükran Moral'ın *Çifte Hakikat çalışması* ile Taner Ceylan, Nil Yalter ve Ahmet Elhan'ın oluşturdukları etki bir ataerkil nitelik olarak 'Osman Gazi', 'Alparslan', 'Oruç/Hızır Reis' gibi maskülen, savaşçı ve otokratik erkek temsiline sorgulanmasına iten bir gücü simgeler.

Burada incelenen çağdaş sanat eserleri, insanları basit bir seyirci rolünden öteye geçmeye ve kitleleri toplumsal dinamikleri sorgulamaya ve dolayısıyla politika ile ilişkilendirmeye davet eder. Bu noktada, mevcut eserlerin dizi temsillerinden farklılaştığı bir diğer nokta ortaya çıkar. *Kuruluş: Osman, Alparslan: Büyük Selçuklu, Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan* dizileri, Leni Reiefenstahl'ın 1935 yapımı *Triumph of the Will* belgeseli gibi temsil ettiği akımın bir devamı olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, Reiefenstahl'ın çalışmalarının ve bu dizilerin sadece görsel bir şölen sunma amacından öte, temsil edilen ideolojiyi, iktidar yapısını ve yıkıcı doktrinleri kutsallaştırmalarından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, izleyiciler (İtalyan fütürizminde ve Alman Nazi hareketinde olduğu gibi), çevrelerindeki gerçeklerden uzaklaşarak bir tarikata dönüşen bir aura içine çekildikleri görülür. Diğer yandan ele alınan çağdaş sanatçılar ve eserleri, Walter Benjamin'in fikirleriyle paralel olarak, makine çağında halelerini kaybeden sanatın demokratikleşme mücadelesinde gelişen politik pratikleri temsil eder. Burada, dizilerin aksine iktidar ve ideoloji estetikleşmez, aksine sorgulanır. Başka bir deyişle, amaç ideolojiyi veya duruşu kutsallaştırmak değil, bu yüceltmeyi sağlayan unsurların iktidarla ilişkisini irdelemek ve tartışmaya açarak toplumsal bir bilinç kazanmaktır.

3. BÖLÜM: ESER METNİ

Çalışmalarımın içeriği teorik araştırmalar, toplumsal gözlemler ve kişisel tecrübelerimin birbiri ile gerçekleşen kaynaşmadan oluşmaktadır. Sanatsal pratiğimin çıkış noktası, bu bağlamda, akademik bir ifade biçimi ile bireysel dışavurumun örtüşmesi olarak görmekteyim. Bu noktada entelektüel bir mesaj verme kaygısı sunan estetik bir eserin sadece kişisel bir duyumun ifade çabasından öte toplumsal bilimin görsel metni olarak da algılanması gerekmektedir. Görsel sanatlar olgusunun (özellikle Nil Yalter, Burak Delier veya Kutluğ Ataman gibi sanatçılar düşünüldüğünde)³³ temel unsuruna ek olarak antropolojinin bir alt dalı olan görsel antropoloji görevi de üstlendiğini düşünmekteyim. Fadwa El Gundi'nin *Visual Anthropology – Essential Method and Theory* kitabında ifade ettiği gibi etnografik film insanların davranışlarını ve kültürel verileri bir görsel anlatı ile izleyiciye sunan tarafsız bir bilim dalı olarak literatürde yer alsa da içerisinde belli bir görsel tasarım, ele aldığı konu üzerinden aktivist bir kaygı ve mesaj verme dürtüsü her zaman olmuştur (2004: s. 8). Aynı şekilde Gundi'nin bu aktarımlarına bağdaşlaştıracak biçimde oluşturduğum eserlerimin sanatsal bir kaygı sunması ile antropolojinin kültürel boyutunu ele alan bir tavır olarak şekillenmesini amaçlamaktayım.

Eserlerimin içerikleri genel anlamda modern dünyanın toplumsal podyumu olan popüler/kitle kültürü (ya da kültürel endüstri) ve bu kültür içerisinde gelişen varoluş ve kimlik olgularını incelemektedirler. Bu noktada eserlerim güncel kültürel dinamikleri ve temsil biçimlerini ele alırken bunun kişide (bu bağlamda aynı zamanda kendi varoluşsal bütünlüğümde de oluşan) yarattığı – cinsel tercihler, görevler, davranış biçimleri, tanımlamalar ve ideolojik yapılanmalar gibi yaşam biçimlerini belirten – kimlikssel nosyonlarını irdelerler. Eserlerin bu noktaya evrilmesi yüksek lisansımı tamamlamak için bulunduğum Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sosyopolitik ortamda Türkiyeli olarak yabancı (alien) kimliğimin pekiştirici gücü ve bu “dışarıdan gelen kişi” benliği ile Philadelphia'da tecrübe ettiğim kültürel etkileşim araçlarına daha kayıtsız bir pencereden bakabilmemden kaynaklanmıştır. Bu noktada orada biçimlenen çalışmalarım Frantz Fanon, Michel Foucault ve postkolonyalizm üzerine yeni bir tartışma yaratan Edward

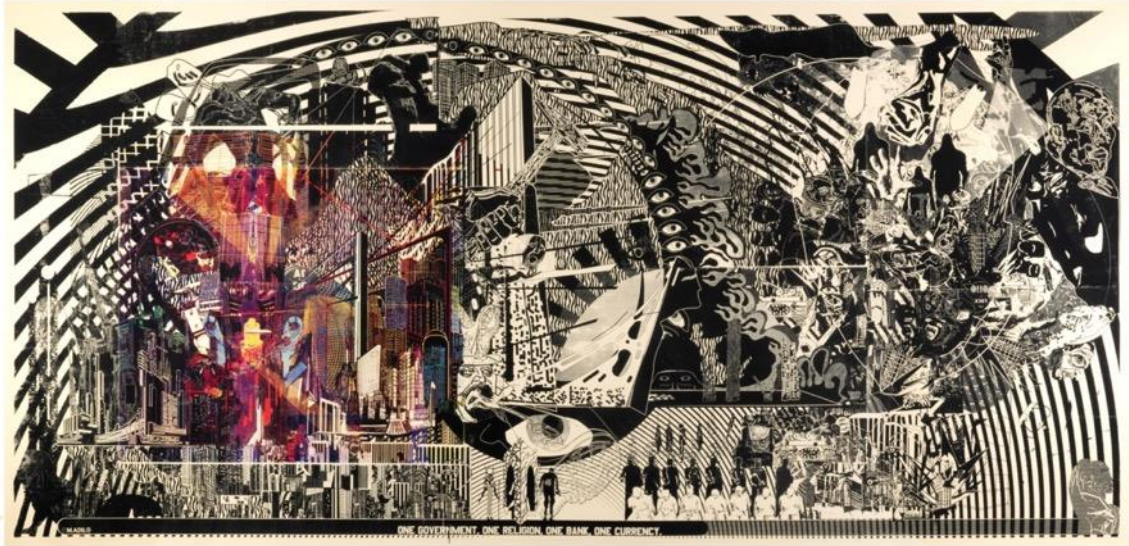
³³ Burada Nil Yalter için tezde değinilen *Rahime ve Türk Göçmenler*, Kutluğ Ataman için – tekrardan tezde incelenen – *Peruk Takan Kadınlar* ve *Küba* çalışmaları örnek gösterilebilir. Burak Delier adına *Zil: Gelmekte Olan Bir Okuldan Sahneler* veya *AB Bayraklı Kız* çalışmaları burada bahsedilen görsel sanatların antropoloji ile birleşen multi-disipliner yapıya örnek gösterilebilirler.

Said'in teorik izleri çokça görülmektedirler. Özellikle, Oryantalizm'in görsel sanatlar ile tarihsel ve güncel ilişkisini irdeleme süreci temsil olgusunun nesnel bir altyapıdan tamamen uzak toplumsal hegemonyanın hedefleri doğrultusunda hareket ettiğini anlamama vesile olması ile beraber görsel çalışmalarımı da bu düzlemde geliştirmişlerdir. Bu noktada ürettiğim çalışmalar genellikle bireylerin oluşturdukları kimliğin ve ideolojik düşüncelerin bir özden gelmesi yerine toplumsal dinamikler ve parçası olan (görsel iletişim materyalleri gibi) temsil etkileşimi ve bu olgu içerisinde “ben” olgusunun nerede durduğunu irdelemişlerdir.

Doktora/Sanatta Yeterlik programı içerisinde mevcut araştırma konum kimlik olgusunun oluşmasında popüler kültürün temsil gücünün önemini daha detaylı bir noktada incelemeye başlamam ile devam etmektedir. Bu noktada kişinin otantik bir kimlik oluşturma mücadelesi içerisinde kendisiyle beraber bağlı olduğu toplumun eksenine alan kitle iletişim aparatları ve barındırdıkları temsil gücünün sosyal rolleri görsel çalışmalarımı oluşturmada en etken nedenler olmaktadır. Bu bağlamda en son oluşturduğum görsel eserlerin temasal olarak çıkış noktalarını teorik olarak bu çalışmada işlediğim ve çokça değindiğim konu ve araştırmacılar/düşünürler oluşturmaktadırlar. Ayrıca, tezin ve buradaki çalışmaların içeriklerinden anlaşılacağı gibi bireylerin sokaklarda, televizyonda ve/ya dijital kültürün merceği olan internette günlük hayatın her zamanında maruz kaldıkları görsel işaretler, resimler ve kompozisyonlar doğrudan ya da dolaylı olarak çalışmalarımın referansları ve hatta parçaları olarak yer almaktadırlar. 2022 yılının Nisan ayında Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiğim *Varoluş ve Yıkım* adlı kişisel sergim bu ifade biçimini izleyiciler ile buluşturmuştur. Bu metin alanında irdelenecek görsel çalışmalarımın neredeyse hepsini kapsayan bu sergi varoluş ile insanın oluşturmaya çalıştığı kimlik ve kitle kültürünün (veya kültür endüstrisinin) baskı ve ikna mekanizmaları sonucunda gerçekleşen yıkımı ile burada ifade edilen bu etkileşim araçları ile manipüle edilmesini ifade eden bir oksimoronluğu dışavurmaktadır.

Yukarıdakilere ek olarak eserlerimin oluşmasında izlediğim teknik birçok katmandan oluşmaktadırlar. Kompozisyonların tam anlamıyla şekillenmesi ve renklendirme süreci ilk olarak Adobe Illustrator ve Photoshop programları içerisinde tabletli dijital boyama ile gerçekleşmektedir. Ardından mevcut eserler serigrafik baskı sürecine hazırlanarak tek renk ya da çok renkli CMYK serigrafik baskı ile hazır bir eser olarak izleyiciye sunulurlar.

Her çalışmada olmasa da ardından bu çalışmalar üzerine marker veya rapido kalemle ile desenler veya kolaj eklemeleri yapılır. Eserlerimin dijital çıktılar ile sergilemek yerine serigrafik baskılar üzerine izleyiciye buluşturmamın arkasında teknik ve kavramsal nedenler bulunmaktadır. Teknik neden olarak çalışmaların serigrafik baskıdan sonra renksel değerin dijital baskıdan daha canlı gözükmesi ve bu canlılık içerisinde (dijital baskıya kıyasla) organik bir etki oluşturmasıyla beraber baskı sürecinde kontrolün tamamen baskıyı alanda olmaması ile oluşan kazaların sonucunda gelişen yeni görsel işaretler ya da kalıpların verdiği zenginlik olarak açıklanabilir. Kavramsal olarak üretimde serigrafiyi kullanmamın nedenleri arasında Richard Hamilton, Andy Warhol, Roy Lichtenstein gibi Pop-Art temsilcilerin çokça kullandığı bir yöntem olması ve A. Warhol'un önderliğinde bu akımın konu olarak ele aldığım kitle/popüler kültür ürünlerini estetik bir noktada derinleştirmesi yer almaktadır. Ayrıca serigrafinin artık güncel bir baskı yöntemi olmamakla beraber yine de mekanik üretim biçimi olarak reproduksiyonun bir parçası olarak yer alması sayesinde çalışmalarım kültürel bir geçmiş ve güncellik arasında bağ kurabilirken hem de (konusu ile beraber) W. Benjamin'in teklif ettiği gibi biriciklik ve aura yapısından uzaklaşarak (çoklu baskısı sayesinde) izleyiciyi bilinçlendirecek sosyo-politik bir ses getirmeye davet etmesi dışavurmak istediğim konu açısından bağdaşlaştıran unsurlardır.



Resim 62: Mustafa Adil Öztürk, Tekçiliğin Ütopyası, CMYK Serigrafik Baskı 2020

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 63: Mustafa Adil Öztürk, İstanbul, Dijital Resim/Tasarım, 2022

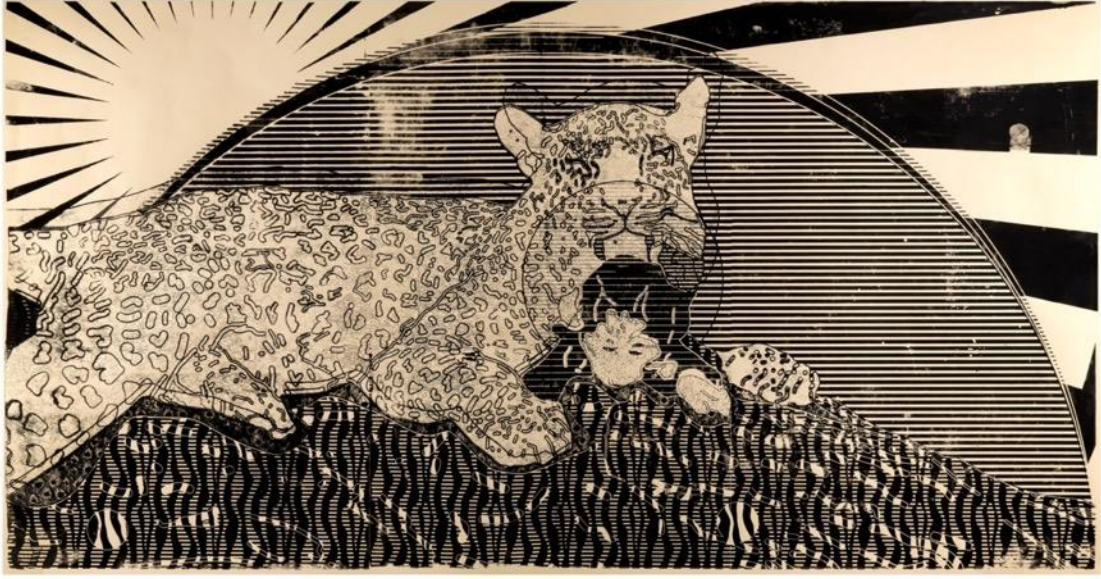
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

“Tetikçiliğin Ütopyası” ve “İstanbul” isimli çalışmamda (Resim 62 ve 63) teorik ve bireysel tecrübelerim sonucunda kitle kültürünün bünyemde oluşturduğu izlenimin bir biçimini dışavurmaktayım. Çalışmalarda kullanılan görseller sanat tarihi öğeleri ile birçok popüler kültür görüntülerin tekrardan tasarlanmasıdır. Mevcut formların bu kadar karmaşık bir düzlem içerisinde kolaj yöntemi ile konumlandırılmaları teknolojik ilerleme ve dünyanın metropolleşmesi ile dayanılmaz bir noktaya gelen karmaşık ve sıkışık hayatın dışavurumu amacıyla kullanılmıştır. Her iki çalışmada genel olarak M. Horkheimer, T. Adorno ve diğer Frankfurt Okulu temsilcilerin uyarmaya çalıştığı “kültür endüstrisi” kavramı, George Orwell’in 1984 (1949) ile Ray Bradbury’nun *Fahrenheit 451* (1953) kitapları ile nihilizmi, sistematik cehaleti ve iktidarın tekelleşmesini ele aldıkları distopik evren ve Leonid Andreyev’in yazdığı *Kızıl Kahkaha* (1905) kitabı ile savaşın romantik dışavurumundan öte trajik gerçekliği ve insan dramı etkin yer almaktadırlar.³⁴

³⁴ “Kültür Endüstrisi” kavramı mevcut tezin 1. *Tüketici Aygıt Olarak Popüler Kültür* başlığında birçok kez değinilmiştir ve gereksiz fazlalıktan kaçmak adına burada bu terim tekrardan irdelenmeyecek olup, ilgili okurun bu başlığı tekrardan gözden geçirmesi önerilir. Ancak diğer yandan burada ele alınan 1984, *Fahrenheit 451*, ve Andreyev’in *Kızıl Kahkaha* eserleri irdelenen konunun anlaşılmasında katkı sağlayacağından kısaca açıklanmalıdır. 1984 ve *Fahrenheit 451* eserlerinin ortak özelliği kendi

Çalışmalar ayrıca kompozisyon olarak simetrik (kapalı) ve Z eksen yönteminden yararlanılarak yapılmışlardır. Eserlerden “Tetikçiliğin Ütopyası” daha detaylı incelendiğinde izleyici bakışı ile sol ve sağ olarak iki ana kesimden oluşmaktadır ve sol düzeni ifade ederken sağ bölüm kaosu temsil eder. Sol tarafta genellikle şehir yaşamına dair görseller bulunurken, sağ tarafta ise bir savaş alanını yansıtan bir karmaşa ve şiddet görülmektedir. Bu bağlamda, kompozisyonun tematik analizi yapıldığında, iki bölüm arasında bir denge unsur olarak yukarıdan aşağıya genişleyen oval ve çizgisel bir leke görülür. Bu noktada bu tasarımsal lekeler 1785 yılında Jeremy Bentham tarafından kullanılan ve ardından M. Foucault tarafından disiplin yönetimini ifade etmek için toplumsal bir denkleme indirgenen ‘Panoptikon’ kavramı düşünülerek oluşturulmuşlardır. Uzaktan bakıldığında 'panoptikon' olgusu, kaos ile düzen arasındaki düzenleyici ve belirleyici bir etken gibi görünürken, çalışmaya daha detaylı bakıldığında aslında bunun bir illüzyon olduğu, (izleyiciye göre) sol tarafta da belli kaotik olguların şehir ve popüler kültür motifleri altında yer aldığı görülmektedir. Dolayısıyla, bu çalışma kaos ve düzen olgularının sübjektif değerlerine de değinmeye çalışmaktadır. Benzer irdelemeler *İstanbul* çalışmasında da yer alır. Eser *Tetikçiliğin Ütopyası* gibi iki alandan ayrılmaktadır ancak önceki çalışmadan farklı olarak yatay bir düzlem içerisinde bu ayrım görülür. Kompozisyonun alt tarafında bina ormanı olarak adlandırılabilen birbirine bitişik “tektip” bina serileri yer alır. Bu durum 1970’ler de başlayan ve özellikle son 20 yıldır bir ülke ekonomisine dönüşen “kentsel dönüşüm” adı altında doğa tahribatı ve şehrin binalaşma durumunu irdeler. Eserin ikinci (üst) düzleminde İstanbul’a dair izlenimlerimden oluşan (ve bahsedilen teorik ve edebi çalışmalara paralel olarak) bir kaos şehri yaratılmıştır. Bu kaos içerisinde propaganda ve tek-tipçiliğin arasında can çekişen bir cinnet unsuru vurgulanmaya çalışılmıştır.

dönemlerinin kaotik bir yansıması olarak okurlara distopik bir evreni sunarlar. Bu distopyada ana karakterler sorgulanamaz bir tahakküm ve kitlesel cehalet veya nihilizm altında özgürlükleri elinden alınmış bireylerdir ve her biri kendi mücadelesi içerisinde sistemi sorgulayarak özgür bir benlik (veya kimlik) oluşturma çabası içerisindeyler. Ayrıca bu distopyaların mekânsal betimlenme biçimleri bir karmaşa ve düzensizlik içerisindeyler. Okuyucu eserlerin başından itibaren bir kültür endüstrisi tasviri yapıldığını anlar ve genel olarak bütün mekânsallık ilişkisi metropoliten bir altyapıda propagandanın hegemonyası ile bağdaşmaktadır. Kızıl Kahkaha romanı burada ele alınan eserlerden biraz daha farklıdır. 1984 ve *Fahrenheit 451* gibi bir kaosu simgelen *Kızıl Kahkaha*, tarihte “Manchuria Muharebesi” (1905) olarak bilinen Rus-Japon savaşından esinlenerek yazılmıştır. Andreyev burada klişeleşen “kahraman” asker(ler) – ve ani-kahraman düşman – betimlemesini yıkarak savaşı bütün ahlak ve değer kavramlarının yıkıldığı ve insanın sadece canı ve ruhu ile ödediği bedellerin ana merkezi olarak betimlemektedir. Kısacası *Kızıl Kahkaha* bir kahramanlık kitabı değildir, insanın ilk başta ne için orada olduğunu unutacak kadar benliğini kaybettiği bir ölüm ve işkence çölüdür.

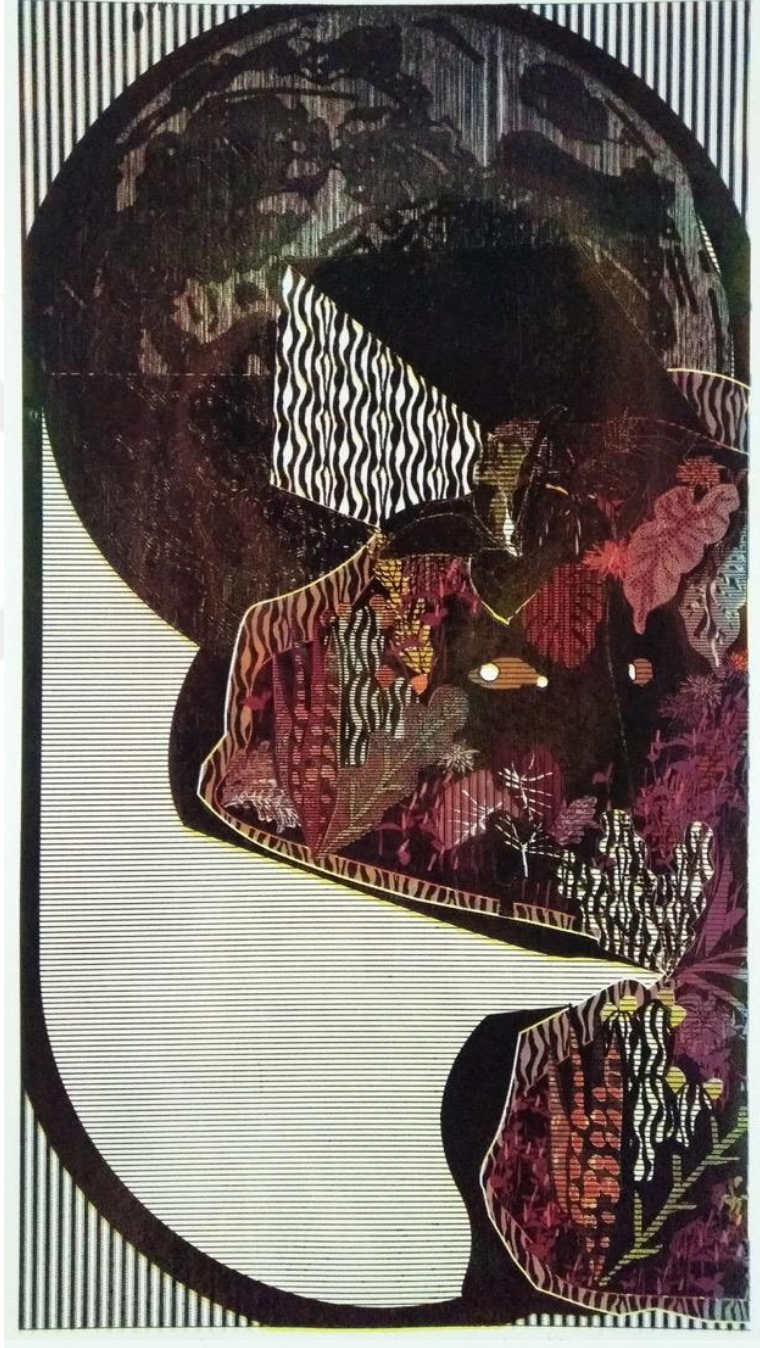


Resim 64: Mustafa Adil Öztürk, *Doğanın İktidar Hiyerarşisi*, Serigrafı Baskı, 2020

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

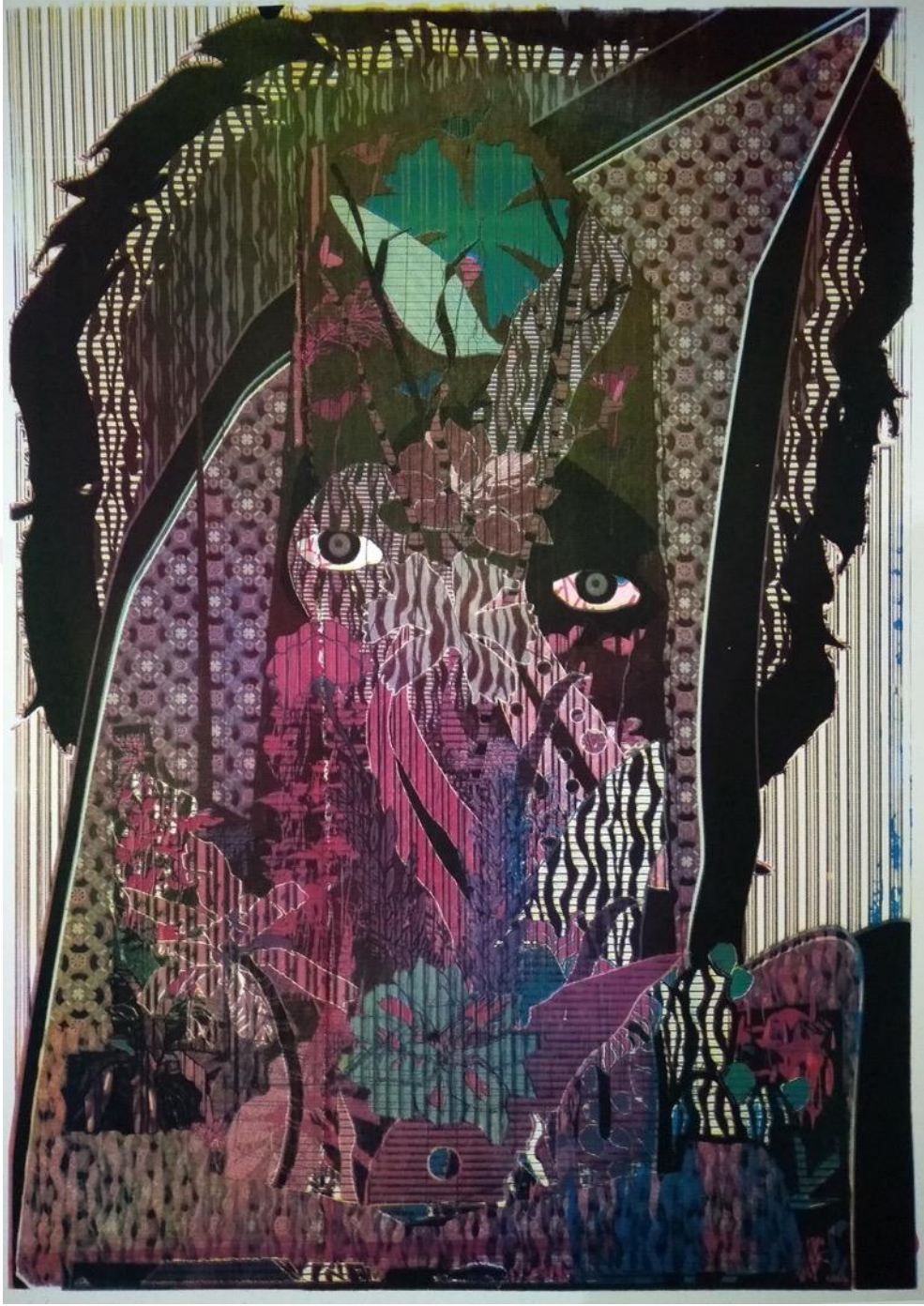
Resim 64’te görülen *Doğanın İktidar Hiyerarşisi* çalışmasının çıkış noktası daha önceden izlediğim bir belgeselden esinlenerek oluşturulmuştur ve konusu ilk bakışta kayıtsız kalabileceğimiz ancak daha ayrıntılı irdelendiğinde izleyicinin kanını donduracak bir doğal gerçeklikten gelmektedir. Söz konusu hikâye örgüsü ana öznesi olan leoparın besin için anne babunu öldürmesinden sonra annenin ayağında sarılı duran bebek babun ile en başta oynayarak başladığı ve ardından bebeği öldürerek yemesi ile sonuçlanan bir derlemedir. Anne babun ve daha önemlisi bebek babunun yaşadığı bu trajedi aslında sürekli anti-kahramanlığa atfedilen “zalimlik” ve “canilik” gibi değerlendirmelerin doğanın kayıtsız bir parçası olduğunu gözler önüne serer ve bu bağlamda bu çalışma geçmişten günümüze kadar yaşamın ve doğanın her türlü ögesini anlamlandırmak, değerleştirmek ve ölümsüzleştirmek isteyen kültürel anlatıları ile bir çelişki oluşturma amaçlamaktadır. Bu bağlamda, aktarmaya çalıştığım çelişki mitleştirdiğimiz ya da anlamlandırılmaya çalıştığımız doğanın aslında sürekli hayatta kalma mücadelesi içerisinde herhangi bir ahlak, değer veya etik kurallarının bir tabir oluşturmadığı ve içeriğinin avlama-avlanma ve üreme-ölme ikileminden daha öteye gidememesini göstermektir. Bu perspektifte çalışma doğayı, ‘en uyumlu olanın yaşamı sürdürme’ ilkesi ile tanınan 19. Yüzyıl doğa bilimci Charles Darwin’in 1859’da yayınlanan *Türlerin Kökeni* (1909: 78) kitabında aktardığı gibi uzaktan duyduğumuz, umursamadığımız ya da duygusal bir aktarım oluşturduğumuz kuş sesleri aslında kendi dünyalarında hayatta

kalmak için böcek ve diğer ötücüleri avlamak ile yumurtalarını, yavrularını ve kendilerini diğer kuşlar ve yırtıcı hayvanlardan kaçma mücadelesinin sesleridir. Bu noktada çalışma varoluşumuzun anlamlarını sorgulamaya çalışırken izleyiciyi kültürel aktarımlarının nesnel tutumlarını da sorgulatmayı amaçlamaktadır.



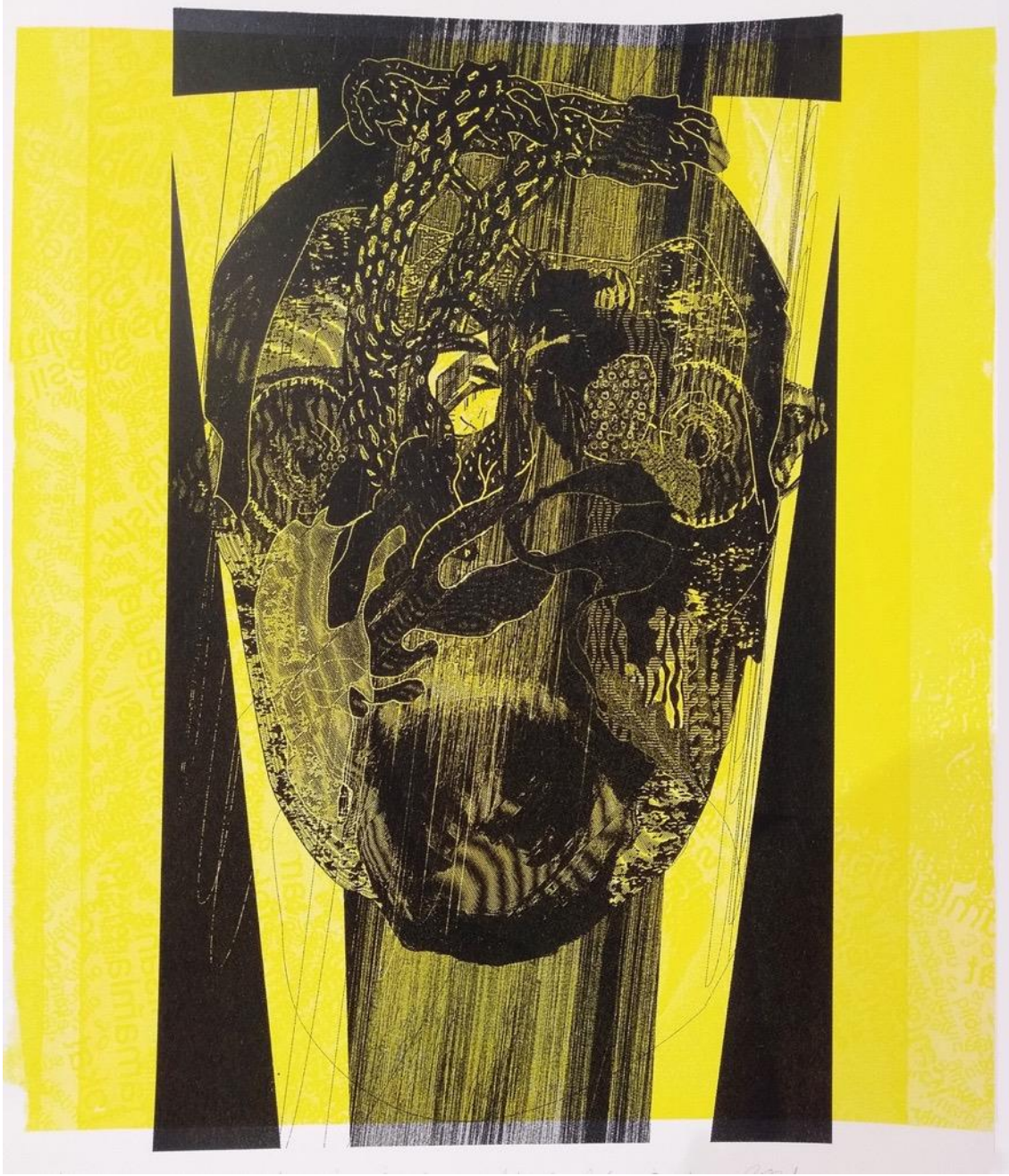
Resim 65: Mustafa Adil Öztürk, Doğa ve Benlik I, CMYK Serigrafı Baskı, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



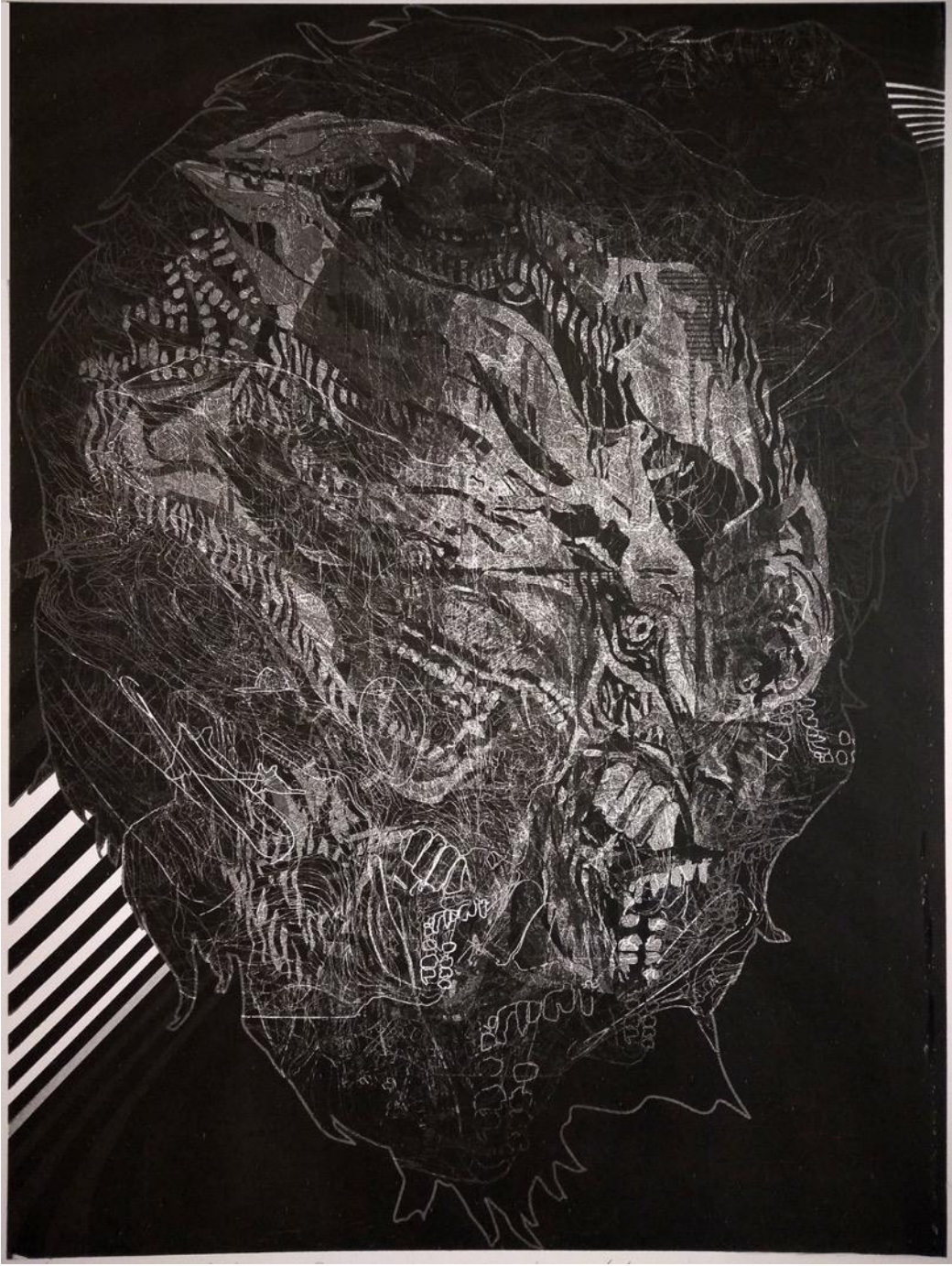
Resim 66: Mustafa Adil Öztürk, Doğa ve Benlik II, CMYK Serigrafi Baskı, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 67: Mustafa Adil Öztürk, Doğa ve Benlik III, Serigrafi Baskı, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



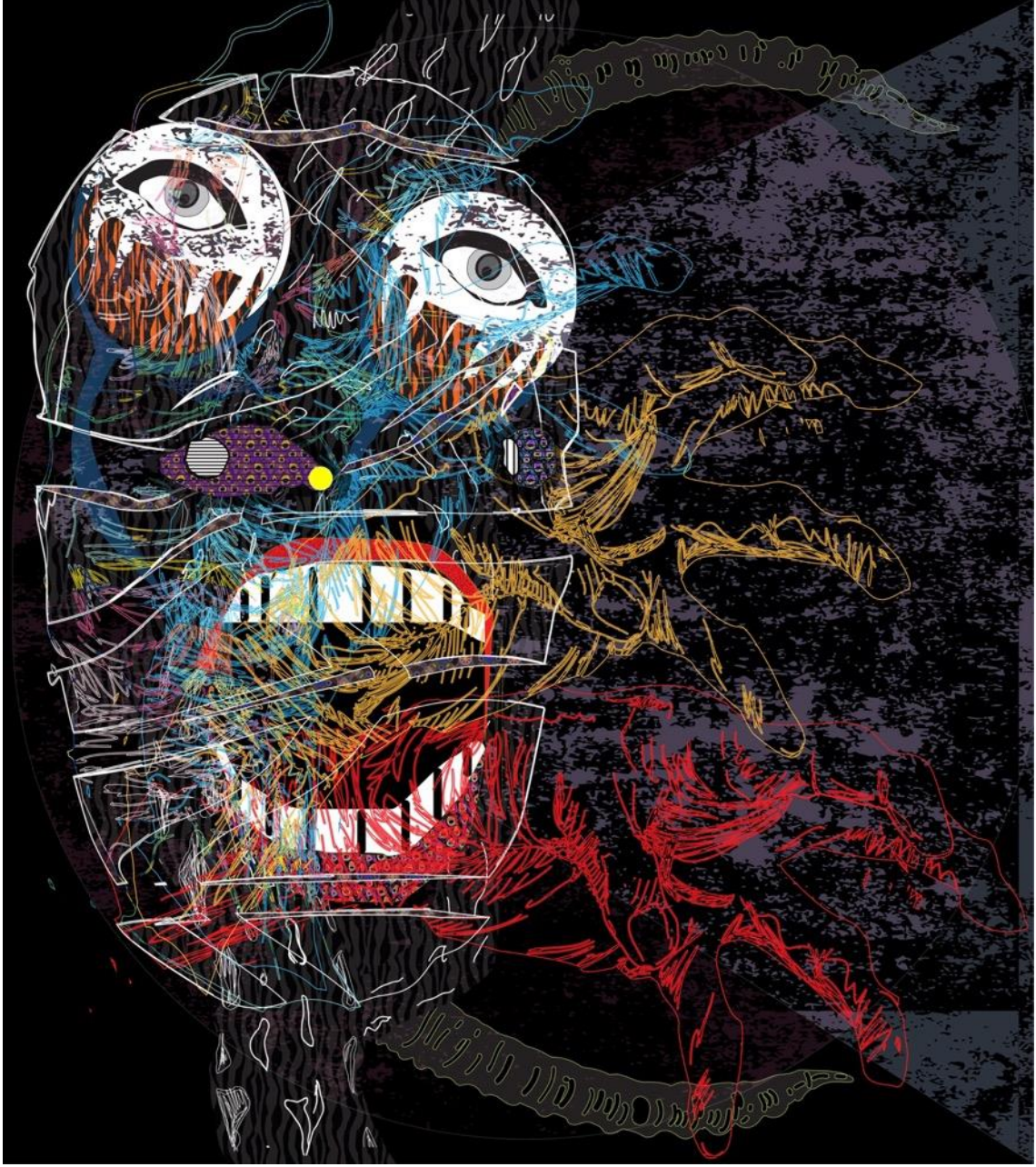
Resim 68: Mustafa Adil Öztürk, Dönüşüm, Serigrafi Baskı, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



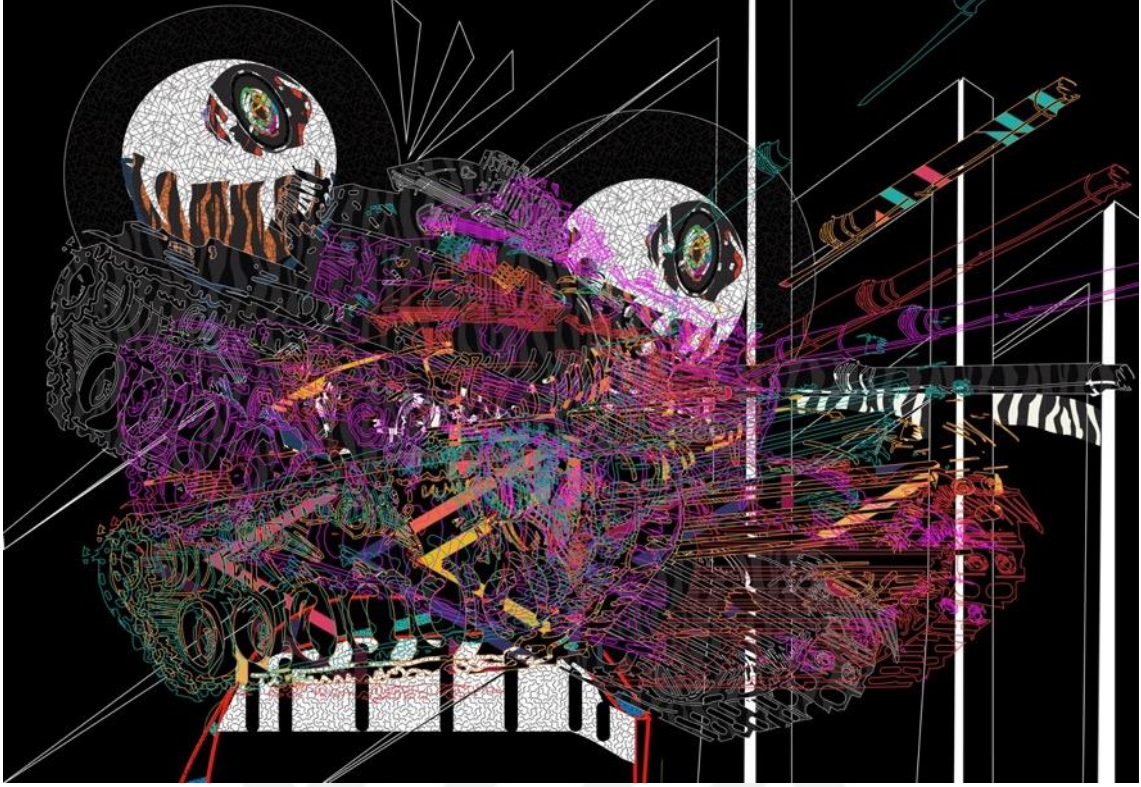
Resim 69: Mustafa Adil Öztürk, Dönüşüm II, Serigrafi Baskı, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 70: Mustafa Adil Öztürk, Cinnet I, Dijital Resim/Tasarım, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 71: Mustafa Adil Öztürk, Cinnet II, Dijital Resim/Tasarım, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

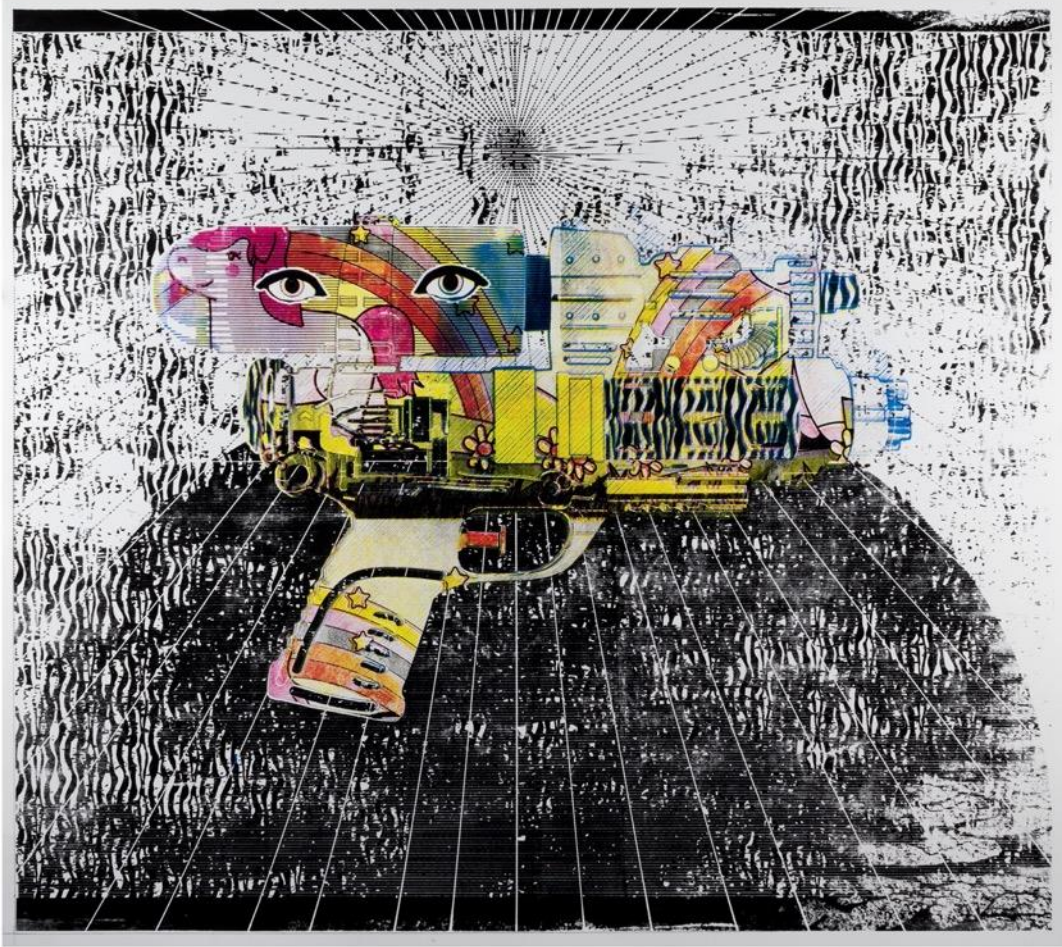
Sırasıyla seçilen (Resim 65, 66, 67, 68, 69, 70 ve 71) çalışmalarda göstermek istediğim en temel nokta kitle kültürünün anlatı mekanizmalarının oluşturduğu etkileşim ve manipülasyon sonucunda kişinin içinde bulunduğu yıkımı resmetmektir. Mevcut çalışmalar bu bağlamda *Tekçiliğin Ütopyası* (Resim 64) ve *İstanbul* (Resim 65) çalışmalarının işlediği tasvirlerinin paranomik bir kent-kitle kültürü anlatısından çıkarak bireyselliğe indirgendiği eserler olarak incelenebilirler. Daha detaylı bir ekseninde incelendiğinde mevcut çalışmalar insanın kültür karşısında duruşu, görevleri, cinsel tercih(leri), davranışları, yaşam ile ölüm üzerine inanç ve düşünce biçimleri ve etnik kökeni gibi kimliğini oluşturduğu birçok olgunun bağlı olduğu hegemonik³⁵ ideoloji(ler), ekonomik düzenler ve sosyopolitik üstyapılar tarafından nasıl beklenen yönler sürüklendiğini ve bu sürükleme içerisinde varoluşsal yıkımını ve devamında gelen kaosu ifade etmektedirler. Bu ifade biçimleri –alegorik desen tercihleri nedeniyle – açık bir kompozisyon yöntemi ile oluşturulmuşlardır ve içerdikleri kurgular içerisinde farklı

³⁵ Bu noktada kullanılan *Hegemonya* terimi A. Gramsci'nin ele aldığı terminoloji düşünülerek yazılmıştır.

olgulara değinmeleri ile beraber bu açılardan dışavurum yaratmaya çalışırlar. Bu noktada ‘Doğa ve Benlik’ serisi (Resim 65, 66, 67) çalışmaları belli doğa desenleri ve belli geometrik şekiller içerisinde ele alınan soyut bir portre çalışmalarıdır. Mevcut portreler gerçekçi bir netlik içerisinde resmedilmek yerine ele alınan formların arkasında sadece göz (Resim 69’da belli yüz) hatlarının görünür olduğu bir karanlığı temsil ederler. Bu bağlamda kontrast ışık noktalarının ağır oluşu bu çalışmaların irdelenmek istediği ana eksen belirtildiği gibi bireyin varoluşu ile ilişkili otantik bir kimlik inşası sürecindeki geleneksel normların oluşturduğu baskılar sonucu gerçekleşen geri çekilme ya da kimliksizleşme sürecidir. Bu süreç organik (ya da biyolojik) ev sahibimiz olan doğanın içine (ya da arkasına) sığınarak bir kimsesizleşme ya da görünmez olma durumunun gerçekleşmesi ile oluşur. Çalışmalarda ele alınan doğa motifleri aynı zamanda boyunduruğun sonucundaki geri çekilme sürecinde insanın kendi otantikliğinden vazgeçmeyeceğine dair oluşturduğu bir inatçılık olarak da okunabilir.

‘Dönüşüm’ serisi (Resim 68 ve 69) yukarıdaki paragrafta ele alınan toplum/medya/üstyapı ve kişinin varoluşu ve kimliği çatışması/etkileşimi konusunu daha farklı bir şekilde ele almaktadır. Serinin ismi ve içeriği Bohemyalı yazar Franz Kafka’nın *Dönüşüm* (1915) romanından esinlenerek elde edilmiştir. Nasıl ki roman ana karakteri Gregor Samsa ile yabancılaşmanın bozucu ve değiştirici gücünü irdeliyorsa bu seri içerisindeki çalışmalar aynı konuyu görsel bir biçimde ele almaktadır. Diğer bir anlatımla banka memuru olan ve pasifliği ile bilinen Samsa’nın toplum, aile (özellikle baba) ve diğer hizmet ettiği insanların beklentilerine karşın oluşturduğu dönüşüm benzer şekilde çalışmada da görülmektedir. Çalışmalar incelendiğinde bir noktadan öbür noktaya – Resim 68’de (izleyicinin bakışına göre) sağdan sola doğru, Resim 69’da tam tersi yönde – korkmuş, pusmuş veya kaygılı olarak anlamlandırabileceğimiz yüz ifadeleri yavaşça diğer tarafa doğru bundan zevk alan bir cinnet haline tahavvül etmektedir. Çalışmanın en çarpıcı noktası portrenin son hali olarak görülse de vurgulanmak istenen yabancılaşma durumu aslında korku anı ile başlar ve – pes etme ile – cinnet ile artık olgunlaşır. Resim 69’a daha detaylı bakıldığında bu portre dönüşümünde arkasında yer alan (ve portreyi sınırları içerisinde adeta hapsediyormuş gibi gözükten) gözetleme motifleri Resim 62’de işlenen benzer bir ‘panoptikon’ durumunu ifade eder. Bu gözetleme olgusunu sosyokültürel bir dikizleme olarak ele alınabilir ve kişinin kendisi ve çevresi ile oluşan bu yabancılaşma durumu yalnız bir süreç olmak yerine yine de Frankfurt Okulu’nun ifade

ettiği gibi kültür endüstrisinin beklentileri, çizdiği sınırlar ve kabul ettiği aşırılıklar içerisinde olmaktadır çıkarımı yapılabilir. Son olarak yazılanlara ek olarak dışavurulan portrelerin en son olduğu ruh hali ayrıca ardından gelen ‘Cinnet’ (Resim 69 ve 70) serisinde de işlenmektedir. Bu bağlamda burada işlenen içerik ‘Dönüşüm’ serisinde işlenen cinnet olgusunun daha detaylı ele alınmış versiyonları olarak algılanabilirler.



Resim 72: Mustafa Adil Öztürk, Su Tabancası I, CMYK Serigrafi Baskı, 2020

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 73: Mustafa Adil Öztürk, Su Tabancası II, Serigrafi Baskı, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 74: Mustafa Adil Öztürk, Su Tabancası III, Dijital Boyama, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

‘Su Tabancası’ serisi (Resim 72, 73 ve 74) tarihsel süreçlerin acı gerçeklerine rağmen halen bir neslin sürekli militarist veya savaş yanlısı bireyler haline geldiğini irdeleyen bir konuya sahiptir. Bu serinin çalışmaların ana motifi oyuncak silahtır ve mevcut nesne her çocuğun (genellikle erkeklerin) öyle ya da böyle iç içe olduğu bir cisimdir. Bu bağlamda su tabancası ilk bakışta zararsız bir öge gibi görünse de bir etkileşim aracı olarak gerçekte çocukların silah kullanımını pekiştiren, ardından ise kişinin gelişme sürecinde militarist eğilimlerin ve oluşan psikolojik sonuçlarını yavaş yavaş normalleştiren bir araç olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Bu serinin çıkış noktası bu tür plastik (oyuncak) silahların çocukluğumda arkadaş çevrem ile oynarken çokça zevk aldığım anılarımdan gelmektedir. Bu oyunlar o zamanlar eğlenceli ve zararsız bir anı olarak aklımda kalmışsa da aslında o yaşlardan itibaren benliğimizde gelişen silahları sevmeye, savaşçılık arzusu ve hayranlığı ve bu unsurları güçlendiren jargonların – ve bunlardan beslenen ideolojik yapıların –

kurumsallaştırmasına neden olan belli ritüellerdiler. Dolayısıyla, ‘Su Tabancası’ serisi konu aldığı bu olgunun nesnel özelliğini temsil etmek yerine toplumlarda popüler kültürün (dizi ve sinema gibi) görsel iletişim aparatlarında çokça görülen rızasını almaya çalışan militer kültürün bir aparatı olarak incelemeye çalışmaktadır. Ele alınan bu rıza unsuru A. Gramsci’nin *Hegemonya* kavramı ile paralel hareket eder ve bu nedenden dolayı eserlerde ikili bir çelişki oluşturulmaya çalışılmıştır. Bir yandan su tabancası desenleri olduğu gibi resmedilmek yerine – bir ikna mekanizması olarak – çocuklara hitap eden renk, semboller (Resim 71) ve doğa motifleri (Resim 72 ve 73) kullanılırken diğer yandan arka plan ve diğer renk tonları mevcut durumun katastrofik yapısını ifade etmeye çalışır.

Sonuç olarak metin içerisinde incelenen çalışmalar – ve bu süreçte üretilen diğer eserlerin – konusu insandır ve içerik olarak salt bir güzellik dürtüsünden öte varoluş, kimlik ve toplumsal cinsiyet nosyonları içerisinde insanın konumunu, potansiyelini ve kültür endüstrisi içerisinde yabancılaşmasını en çarpıcı ve açık/akıcı görsel bir dil ile vermeyi amaçlamaktadırlar. Dolayısıyla, mevcut çalışmalar estetik bir kaygı içerisinde sosyokültürel antropoloji ağırlıkta olmak üzere sosyal bilimlerle bütünleşerek bir multidisipliner yapı olarak izleyici ile buluşurlar. Ayrıca çalışmaların bahsedildiği gibi kitle kültürüne karşı oluşturduğu bu aykırı tutum ve izleyici otantik varoluşu üzerine düşünmeye itmesinden dolayı içerikleri tezde işlenen popüler tarih dizilerinin sunduğu evrenlere karşı bir muhalif yaklaşım olarak algılanmalıdır. Oluşturduğum eserlerin ana eksenini tam olarak geleneğin içinde kaybolmuş ve gelişimin diyalektiğine gözleri kapalı patriarkal yaşam standartlarını yıkmak amacıyla sanatsal bir mücadele verir. Bu doğrultuda çalışmalarımın bir görevi de tezde irdelenen dizilerin yücelttiği bu geleneksel erkek ve kadın rollerini, davranışlarını ve görevlerini yıkmaya çalışır ve görsel dilini tezde ele alınan çağdaş sanatçıların toplumsal cinsiyet ve kimlik kavramlarına dair gelişen yeni tanımlamalar ve yeni kimlik modellerinin yaşam mücadelesini irdelemek yerine bu yabancılaşma içerisinde hapsolmuş ya da kaybolan insanların ardından oluşturdukları çelişkileri, yabancılaşmayı, içerisinde ezildiği tahakkümü, hegemonyayı, manipülasyonu depresif bozukluğu, yıkımı ve distopyanın bir unsuru olan kaosu incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmalarımın ana konusu ifade edildiği gibi insandır ancak daha detaylı olarak kendisi ile yabancılaşan insan ve bu insanın örgütlü bir şekilde yaşamını idare ettiği kültürel mecralardır.

SONUÇ

Bu çalışmanın ana konusunu oluşturan kimlik ve toplumsal cinsiyet olgusu popüler (veya kitle) kültürün görsel anlatımları ve çağdaş sanat kuramları içerisindeki anlamlandırmalar ile karşılaştırılarak bir sonuç elde edilmiştir. Bu sonucun oluşmasında çalışma iki ana unsura ayrılarak gerçekleştirilmiştir. İlk olarak, ilgili kavramlar detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Ardından, (bugünün popüler kültüründe geniş kitlelerce rağbet gördüklerinden dolayı) örnek olarak seçilen tarih dizileri ve çağdaş sanat eserlerinin oluşturdukları temsil gücü yorumlanmış ve karşılaştırılmıştır. Bu bağlamda çalışma insanı bu zıt kutupta işlemeye çalışan eserlerin anlaşılmasında – göstergebilimin öğretileri içerisinde – semptomatik bir okuma yapmaya çalışarak sadece kompozisyonların verdikleri anlatılara odaklanmamış, izleyici ile buluştukları kültürel ortam, bu ortamın insanda oluşturduğu etkileşim yöntemleri, tarihsel, sosyopolitik ve ekonomik dinamikler ve altyapı ile üstyapının içerisinde gelişen sınıfsal ve teorik çatışma biçimleri göz önüne alınarak bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Bu sonuçlar içerisinde ele alınan dizilerin (*Kuruluş: Osman, Alparslan: Büyük Selçuklu, Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı ve Destan*) oluşturdukları karakterler üzerinden geleneksel bir kimlik ve cinsiyet ayrımlarını yücelttiği ve bu kurallara uymayan davranış biçimlerin (anti-kahramanlar olarak) aşağılandığı/küçümsediği (ve ötekileştirdiği) görülürken seçilen çağdaş sanat eserlerinde (ve bu bağlamda eser metninde yer alan eserler dahil) yeni toplumsal cinsiyet tanımlamalarına yer verdikleri ve geleneğin sınırlarında oluşan ataerkil tahakkümün oluşturduğu kadın-erkek ilişkisinin ve ritüellerinin yapıcı bir noktada eleştirildiği sonucu çıkarılmıştır.

Bu karşılaştırma daha detaylı analiz edildiğinde, popüler tarih dizilerinin salt bir eğlence kültürü (ve/veya tüketim) ürünü olmadığı, senaryo içeriği ve karakterlerinin oluşturduğu görsel iletişim biçimleriyle izleyiciyi bu geleneğin (ve pekiştirilen iktidar hegemonyasının) hoş gördüğü kimlik modellerini bir ikna aracı olarak aştığı görülmektedir. Bu bağlamda, mevcut popüler anlatıların bir diğer görevinin Frankfurt Okulu'nun ifade ettiği gibi işçi sınıfının mesai saati sonrası serbest zamanlarında üstyapının belirttiği insan kalıplarına entegre olmasını sağlayan yegâne iletişim yöntemlerinin bir parçası olarak irdelemek yanlış bir tanımlama olmayacaktır. Buna yanıt olarak ele alınan çağdaş sanat eserlerinin bu yönüne karşı toplumsal bir bilinç oluşturmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Bu bilinç, izleyicinin kendi varoluşu üzerinde

geleneğin – veya üstyapının – oluşturduğu tektipleşen erkek ve kadın modellerinin benliği üzerinde öznel ve köleleştirici bir tahakküm unsuru olarak yer aldığını ifşa eden bilimsel çalışmalarla gelişmektedir. Bu çalışmalar, insanı yeniden tanımlayarak daha özgür bir dünyada yaşamaya davet etmektedir. Ancak, sanat eserlerinin vurguladığı bu yeni kimlik tanımlamaları ve geçmişten günümüze süregelen tahakküme karşı verilen mücadeleler, izleyiciyi eğitme, bilinçlendirme ve sorgulamaya teşvik etme amacı taşımaktadır. Dolayısıyla bu çalışmaların, popüler tarih dizilerin motivasyonuna zıt olarak kitleleri belli noktaya ya da kalıplara entegre etme gibi bir amacı olmadıkları sonucu çıkarılmıştır. Bu olgu ile ayrıca örnek sanat eserlerin (ve eser metninde işlenen görsel eserlerin) – tekrardan görsel gücü ile bilinç ve benliği uyuşturan mevcut dizilerin tersine – Benjamin'in çağında umut ettiği türden bir etki yaratan görsel nesneler olarak irdelemek önemlidir.

Çalışmada yer alan bilgiler ışığında örneklem olarak ele alınan dizilerin üretim aşamaları basit ve yalın bir düzlem içerisinde gelişmedikleri görülür. Her ne kadar genel bir bakış ile kitle kültürünün tüketim değerlerinden öteye gidemeyen yapıtlar olarak görünseler de mevcut dizilerin senaryo ve yönetmen faktörüne ek olarak özel efekt, kostüm ve mekân tasarımlarına kadar bu konunun birçok alanda uzmanlaşan bireylerin uğraşları içerisinde geliştikleri boy gösterir. Bu duruma karşın örnek olarak seçilmiş çağdaş sanat eserlerinin böyle bir ekip ve uzman donanımı içerisinde oluşmadığı ve tamamen yaratıcının (yani sanatçının entelektüel birikimi ve teknik uğraşları) çabası soncunda vücut bulan görsel nesnelerdir. Örnek dizilerin bünyesinde bulundurduğu bu takım çalışması Frankfurt Okulu'nun ifade ettiği “şirketleşen sanat üretimi” tanımı içerisinde sadece görüntülü ve hareketli kompozisyonların oluşmasında sınırlı kalmadığı ve pazarlama ekiplerinin oluşturduğu tanıtım videoları, görüntü kesitleri, ve halkla ilişkiler iletişim biçimleri sayesinde 1950'lerin sonlarına doğru kendini gösteren ve günümüzde bir fenomen olarak hayatımızı yönlendiren enformasyon çağına daha adapte ve başarılı bir şekilde toplum ile iç içe olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle sosyal medya üzerinde bu tanıtım videoları ile beraber dizi kesitlerinin çokça kullanıcılar ile karşılaşması, fan sayfaları ve YouTube kanallarında aynı bölümlerin tekrardan izlenebilme durumu mevcut dizilerin televizyonun sunduğu olanak ve sınırları aşarak direkt dijital kültürün etkin ürünleri olarak hayatımızda yer aldıkları görülürler. Bu durum seçilen dizi ve muadillerinin eski medyanın ana faktörü olan televizyon sınırını aştığı ve artık tamamen insanın vazgeçilmez parçası olan yeni medyanın görsel bir ögesi oldukları anlaşılmaktadır. Diğer

tarafından örneklem olarak seçilen sanat eserleri ve sanatçıların kitlelerle buluşabilmesi zaten fotoğrafın icadı ile bir galeri ya da müze mekanları sınırlamasında aşarak basılı yayında da kendini gösterebilmesi yeni bir olay değildir. Hatta dizilerde olduğu gibi sanatçılar ve eserlerinin dijital kültür içerisinde kitlelerle daha yaygın ve kolay buluşması söz konusudur. Ancak dizi sektörünün arkasında destekleyici bir kanal şirketinin fonlama gücü ile bahsi geçen uzman ekiplerinin çalışmaları ve dizilerin bu uzmanlar sayesinde görsel bir şölen sunma güdüsü sonucunda bu örnek olarak ele alınan tarih dizilerin – tek başına mücadele veren sanatçılar karşısında – sosyal mecralarda etkileşim gücünün tartışılmaz bir noktaya geldiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda toplumları bilinçlendirmeyi ve düşündürmeyi amaçlayan bu örnek sanat eserlerinin (ve nicelerinin) bu noktada toplumda benzeri bir etkileşimi bahsi geçen nedenlerden dolayı yakalayamaması görülmektedir. Bu noktada örnek diziler gibi kitle kültürü anlatılarının tahakkümü kapanına kısılan bireylerin bu çıkmazdan hangi metotlarla özgürleşebileceği ve alternatif eserler ile Ronald Barthes'ın göstergebilimde irdelediği söylen (myth) gölgesinden çıkarak daha özgür, bilinçlendirici ve eğitici bir iletişim içerisinde olabileceği bir kültürel ortam tahayyül etmek önemli bir tartışma konusudur ve bu bağlamda bu tez bu sonuç olarak bu tartışmanın oluşmasını amaçlar.

Mevcut tezin yukarıda işlenen konulara ek olarak oluşturmak istediği bir diğer tartışma konusu mevcut popüler dizilerin sanatsal mevkisi veya estetik gücüdür. Bu durum 3.1. *Seçilen Dizilerin Temsil ve İşleyiş Biçimleri* başlığında belli kavramlar doğrultusunda ele alınmıştır. Özellikle bu irdeleme içerisinde teknoloji, sosyo-politik ortamlar ve yeni ekonomik denemeler ışığında sanat, güzel ve estetik kavramlarının geleneksel bir metin içerisinde ele almanın toplumsal dinamiklerin kavranması açısından eksik kalacağı üzerine durulmuştur. Her ne kadar bu konunun tezin ana konusu olmamasından ve içerik açısından bütünlük ve uyumayı bozacağından olgunun sorunsallığı bir derleme niteliğinde irdelenmişse de bu çalışma ile örneklem olarak seçilen dizilerin ve diğer benzeri konulara sahip olan hareketli anlatıların bir sanatsal değer olarak algılanıp algılanamayacağı üzerine derinleştirici bir tartışma süreci oluşturmaktır. Bu husustaki tartışmanın beklide en önemli kısmı dijitalleşen dünyada mevcut dizilerin oluşturduğu sosyal medya gücü ve kitlelerle farklı algoritma ve temalar içerisinde buluşmasındaki etkidir. Bu hususta çalışmanın asıl olarak amaçladığı olgu özellikle W. Benjamin'in kitlesel üretim araçlarının çağında sanat yapıtının biricikliğini ve aurasını kaybeden sanat

eserlerinin özellikle Web 2.0 gelişimi ile bir nevi kamusal alan olan arttırılmış gerçeklikte (AR) nasıl bir yöne evrildiğini tartışmaya açmaktır. Bu bağlamda “Benjamin’in kuşku ile yaklaştığı sanatın uyuşturucu aura etkisi güncel sosyal medya ile hangi konumdadır ve yakın gelecekte daha da insanları dijital dünyaya entegre edecek Web 3.0. algoritma gelişimi ile hangi yöne ilerleyecektir?” soruları sanatın bu gelişen yeni iletişim teknolojisi içerisinde konumunu belirleyeceği düşünülmektedir.

Genel bir bakış açısında temel olarak üç ana başlık altında irdelenen bu doktora/sanatta yeterlik tezi *Eser Metni* başlığı altında işlenen görsel çalışmalar ile beraber insanın popüler kültür/kitle kültürü bünyesinde hangi dinamikler içerisinde oluşturduğu kimliğin sosyal bilimlerdeki karşılığı araştırılmaya çalışılmıştır. Bu noktada toplumsal cinsiyet, görevler, davranış biçimlerinin kültürel dinamikler içerisinde yalın bir doğruda hareket etmediği ve birçok toplumsal mücadelelerin ve üstyapı/iktidar yapıların bu mücadele karşısında engelleyici/durdurucu bir güç içerisinde gerçekleştiği sonucuna ulaşılmıştır. Mevcut tez bu bağlamda bu konunun sanatsal ve tasarımsal boyutunu teorik ve görsel metinler içerisinde işlemeye çalışmıştır ve Türkiye popüler dizi sektörünün gelenek ile devam eden ilişkisinin ve bu oluşum karşısında gelişen muhalefet dinamiklerin alt metinleri üzerine akademik bir vurgu yapmayı amaçlar. Bu bağlamda tezin nihai beklentisi toplum ve kimlik konusunun modern dünyada irdeleyen diğer sosyal bilimlerde akademik çalışmalara bir referans olmak ile beraber bu konunun sönmemesi ve aktif bir şekilde entelektüel platformlarda tartışılmasıdır.

KAYNAKÇA

- Adamson, L. W., 1980, *Hegemony and Revolution: Antonio Gramsci's Political and Cultural Theory*. Londra, İngiltere: University of California Press, Ltd.
- Adorno, T., Rabinbach, G. A., (1975). *Culture Industry Reconsidered*. New German Critique., Ss. 12-19. Durham, NC: Duke University Press
- Akay, A., (2013, Şubat 9). Sanatsal Transgenetik Canlılar. A. Elhan (Dü.) içinde, *Mürekkep (Görsel Sanatlar Sergi)* (s. 2-5). Galeri Zilberman.
- Atay, T., (2019). *Görünüyorum O Halde Varım - 'Meşhuriyet Çağı'nda Kültür ve İnsan*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Atay, T., (2012). *Çin İşi Japon İşi – Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değiniler*. İstanbul: İtişim Yayınları
- Ataman, K. (2001). Peruk Takan Kadınlar. *Kutluğ Ataman ile Görüşme*, 109-120. (E. Kosova, Röportaj Yapan) Siyah-beyaz Metis Güncel.
- Aktekin, S., & Çoban, Z., (2012, 02 01). Tarih Derslerinde Tarihi Film ve Dizilerin Kullanımına İlişkin Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri: Trabzon Örneği. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 13(13), 141-160.
- Antmen, A., (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar - 1960-1980 (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. İstanbul: T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Antmen, A., (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A., (2013). *Kimlikli Bedenler - Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnold, M., (1938). *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*. Londra: Macmillan and Co. LTD.
- Arapoğlu, F., (2013). Dil, Fotoğraf, Beden: Ahmet Elhan'ın "Mürekkep" Serisi Üzerine Bir Yorumlama Önerisi. A. Elhan (Dü.) içinde, *Mürekkep (Görsel Sanatlar Sergi)* (s. 6-9). Galeri Zilberman.
- Arapoğlu, F. (2016, Aralık). Şükran Moral Özelinde Türkiye'de Feminist Sanatta Kimlik Ve Farklılık. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 52-63.
- Arslanbenzer, H. (2021, Ağustos 27). *Burak Özçivit: Founder of Ottoman Empire in 'The Ottoman'*. <https://www.dailysabah.com:https://www.dailysabah.com/arts/portrait/burak-ozcivit-founder-of-ottoman-empire-in-the-ottoman> (Erişim Tarihi: 04/09/2023)
- Althusser, L., Etienne, Balibar. (2009). *Reading Capital*. (Çev. Brewster, Ben). İngiltere: Verso

- Andersen, R., (2008). *Advertising and Persuasion*. Battleground: The Media, Ed. Gray, Jonathan, Andersen, Robin. Ss. 5–14. ABD: Library of Congress Cataloging.
- Beauvoir, S. De., (2010). *The Second Sex*. (Çev. Borde, Constance). NY: A Division of Random House Inc.
- Barthes, R., (1967). *Elements of Semiology*. (Çev. Lavers, Anette ve Smith, Colin). NY: Hill and Wang
- Barthes, R., (1972). *Mythologies*. (Çev.: Jonathan Cape Ltd). Fransa: Editions du Seuil.
- Barthes, R., (1983). The Photographic Message. S. Sontag (Dü.) içinde, *A Barthes Reader* (s. 194-210). New York: Hill and Wang.
- Barthes, R., (1983). A World as Object. S. Sontag (Dü.) içinde, *A Barthes Reader* (s. 62-73). New York: Hill and Wang.
- Barlow, A., (2008). *Blogosphere: Politics and Internet Journalism*. Battleground: The Media, Ed. Gray, Jonathan, Andersen, Robin. Ss. 45–51. ABD: Library of Congress Cataloging.
- Bedarida, F., (1985). *Population and the Urban Explosion*. The Nineteenth Century: The Contradictions of Progress—Ed. Briggs, Asa. Ss. 95-119. NY, ABD: Bonanza Books
- Becker, E., (1971). *The Birth and Death of Meaning—The Interdisciplinary Perspective on the Problem of Man*. New York, NY: The Free Press.
- Becker, E., (1973). *The Denial of Death*. New York, NY: The Free Press.
- Becker, E., (1974). *Escape from Evil*. New York, NY: The Free Press.
- Becker, E., (1976). *Structure of Evil*. New York, NY: The Free Press.
- Benjamin, W., (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Kitap.
- Benton, J. R., & DiYanni, R. (2014). *Arts and Culture: An Introduction to the Humanities, Volume II*. Edinburgh, İngiltere: Pearson.
- Bürger, P., (1984). *Theory of the Avant-Garde*. (M. Shaw, Çev.) Oxford, Birleşik Krallık: Manchester University Press.
- Boorstin, J. D., (1973). *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. Kanada: McClelland & Stewart Ltd.
- Butler, J., (2014). *Cinsiyet Belası - Feminizmin ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Carlyle, T., (2013). *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. ABD: Yale Üniversitesi
- Campbell, J., (2004). *The Hero with A Thousand Faces*. ABD: Princeton University Press
- Ceylan, T., (2012/2021). Otoportre: Sanat, Emek ve Eşcinsellik. C. Çakırlar, & S. Delice (Dü) içinde, *Cinsellik Muamması* (pp. 489-502). İstanbul: Metis Yayınları.
- Somay, Bülent., (2012/2021) “Bozuk” Aile. C. Çakırlar, & S. Delice (Dü) içinde, *Cinsellik Muamması* (s. 110-127). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ceylan, T., (2015, Ağustos 31). Taner Ceylan Explores the Psychology of a Famous Portrait. (H. Oynar, Röportaj Yapan) Artsy.net
- Clark, T., (1997). *Art and Propaganda in the Twentieth Century - The Political Image in the Ages of Mass Culture*. New York: Harry N. Abrams, INC.
- Çağan, K., (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*. Ankara: Altınküre Yayınları
- Çakırlar, C., (2012/2021). Ruhuma Asla!: Kutluğ Ataman, Queer Belge/sel ve Küreselleşen Sanat. C. Çakırlar, & S. Delice (Dü) içinde, *Cinsellik Muamması* (s. 449-477). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çalışkan, S., (2019, Haziran). Gülsün Karamustafa'nın Eserlerinde Köyden Kente Göç Ve Kimlik Olgusu. *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 97-106.
- Çelikbaş, E. Ö., & Demir, A., (2022, Aralık 31). Performans Sanatında Queer Teorisi Ve Toplumsal Cinsiyet. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 5(3), 518-532.
- Daniel, Cora, Jackson, Jr., J.L., (2014). *Impolite Conversations: on Race, Politics, Sex, Money, and Religion*. New York, NY: A Division of Simon&Schuster, Inc.
- Darwin, C., (1909). *The Origin of Species*. New York: P.F. Collier and Son.
- Dede, E., (2015). Çağdaş Sanat Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Sorgulamaları. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 113-134.
- Demir, D., (2013, Aralık 9). *Gülsün Karamustafa Ve Arabesk*. Haziran 1, 2023 tarihinde saltonline.org: <https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk> adresinden alındı.
- Demir, H., (2018), “*Estetik ve Görsel Sanatlar*.” Görsel Estetik. Ed. Toprak, Mustafa, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- Demiral, A., (2018). Queer Teori ve Sanat; Sanatın Queer Hali. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 12. Ulusal Sanat Sempozyumu: Değişen Paradigmalar ve Sanatta Sınır Deneyimleri/ 26-27 Nisan.

- Dubbs, J. P., Whitney, D. D., (1980). *Cultural Contexts: Making Anthropology Personal*. Boston, MA: Allyn and Bacon, Inc.
- Duhigg, C., (2012). *The Power of Habit* ABD: The Random House Publishing Group.
- Eliade, M., (1978). *A History of Religious Ideas: Volume 1*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- Either, L., (2000). *French Paintings: Of the Nineteenth Century (Part 1)*. NY: Oxford University Press.
- Erkılıç, H., (2011). Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan Anti-Kahramana Erkeklik Temsil(ler)i. İ. Erdoğan (Dü.) içinde, *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (s. 231-242). İstanbul: Kaldeon.
- Fanon, F., (2008). *Black Skin White Mask*. BK: Pluto Press
- Faiz, M., & Avcı, E. K., (2020, 05 21). Popüler Kültür Unsuru Olarak Tarihi Dizilere İlişkin Sosyal Bilgiler Öğretmenlerinin Görüşleri. *Trakya Eğitim Dergisi*, 10(3), 744-763.
- Fiske, J., (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*, (Çev.Süleyman İrvan), Ankara: Ark Yayınları
- Foucault, M., (1984). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayın
- Greenberg, C., (1989). *Art and Culture – Critical Essays*, Boston, Beacon Press
- Gombrich, E. H., (1997). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökarp, E., (2017), “*Kültür ve Toplum*.” Sosyolojiye Giriş. Ed. Suğur, Nadir, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- Gray, J., & Andersen, R., (2008). *Introduction*. Battleground: The Media, Ed. Gray, Jonathan, Andersen, Robin. Ss. 17-19. ABD: Library of Congress Cataloging.
- Gledhill, C., (2003). *Genre And Gender: The Case of Soap Opera*. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Ed. Hall, Stuart Ss. 337-384. Londra: SAGE Publications Ltd.
- Guha, R., (2011). The Migrant’s Time. S. Mathur (Dü.) içinde, *The Migrant's Time - Rethinking Art History And Diaspora* (s. 3-9). Clark Studies In The Visual Arts.
- Gundi, F. E., (2004). *Visual Anthropology - Essential Method and Theory*. Plymouth: Altamira Press.
- Gündüz, Y. K., (2023, Ocak). Çağdaş Türkiye Sanatının Feminist Özneleri Ve Toplumsal Cinsiyet Olgusu Üzerine Hermeneutik Bir Yaklaşım. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 42-59.

- Hall, S., (2003). *Introduction*. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Ed. Hall, Stuart Ss. 1-11. Londra: SAGE Publications Ltd.
- Hall, S., (2003). *The Works of Representation*. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Ed. Hall, Stuart. Ss. 13-64. Londra: SAGE Publications Ltd.
- Hall, S., (2017). *Başkası'nın Ötekiliği*. Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları. (Çev. Dünder, İdil). Ed. Hall, Stuart Ss. 291-379. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hamilton, P., (2003). *Representing the Social France and Frenchness In Post-War Humanist Photography*. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Ed. Hall, Stuart Ss. 75-150. Londra: SAGE Publications Ltd.
- Heywood, C., (2003). *Society*. The Nineteenth Century: Europe 1789-1914. Ed. Blanning, T.C.W. Ss. 47-77 NY, ABD: The Oxford Press
- Hockett, C. F., (1982). *The Origin of Speech*. Human Communication: Language and Its Psychological Bases. Ed. William Wang. Ss 4-12: Scientific Press.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W., (2002). *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Dielectic of Enlightenment: Philosophical Fragments. ed. Gunzelin Schmid Noerr. Ss.94-136 Stanford, CA: Stanford University Press.
- Hook, S., (1957). *The Hero in History*. ABD: First Beacon Paperback Edition.
- Iştın, D. S., & Ünal, Z., (2021, Aralık 30). Nur Koçak Ve Vitrin Resimleri. *Uluslararası İnsan Ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 449-460.
- Jackson, Jr., J.L., (2008). *Racial Paranoia: The Unintended Consequences of Political Correctness*. Philadelphia, PA: Basic Civitas
- Jameson, F., (1987). Postmodernism and Consumer Society. H. Foster (Dü.) içinde, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (s. 111-125). Washington: Bay Press.
- John, W. S., (2023, Haziran 22). *Metrosexuals Come Out*. The New York Times : <https://www.nytimes.com/2003/06/22/style/metrosexuals-come-out.html> adresinden alındı.
- Kanca, L., (2023). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Dizilerinde Femme Fatale Kadın Karakter Temsilleri: Sadakatsiz Dizisi Örneği. İ. Tok, & H. Ulusoy (Dü) içinde, *Haber Okuryazarlığı - Temel Kavramlar ve Güncel Tartışmalar*. Konya: Literatür Akademia.
- Kirel, S., (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Penguin Kitap - Kaset Baskı Yayınları.

- Kunz, M. W., (2008). *Conglomeration and Media Monopolies*. In Battleground: The Media, Ed. Gray, Jonathan, Andersen, Robin. Ss. 97-103. ABD: Library of Congress Cataloging.
- Lazarsfeld, P. F., Merton, Robert K. (2007). *Mass communication, Popular Taste, and Organized Social Action*. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 24, Ss. 229-250.
- Laclau, E., (1990). *New Reflections on The Revolution of Our Time*. (Çev. Individual Translations). İngiltere: Verso
- MacDonald, J., (2005). Design and Modern Culture. M. Rampley (Dü.) içinde, *Exploring Visual Culture - Definitions, Concepts, Contexts* (s. 50-66). Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Malamed, C., (2009). *Visual Language for Designers*. BK: Rockport Publishers, Inc.
- Medicalpark. (2021, Haziran 5). *Hermafrodit Nedir?* www.medicalpark.com.tr:https://www.medicalpark.com.tr/hermafrodit/hg-2524, (Erişim Tarihi: 15/07/2023)
- Mutlu, E., (2008). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Ayraç Kitapevi.
- Mutlu, E., (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Mulvey, L., (1999). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Ed. Braudy, Leo. Cohen, Marshall. Stuart Ss. 833-844. NY: Oxford Up
- Murat, F., & Gökgöz, G., (2022, 06 28). Türk Dizilerinin Tarih Kurgusu: Muhteşem Yüzyıl, Payitaht Abdülhamid, Kuruluş Osman. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, 8, 130-150.
- Mosse, G. L., (1996). Fascist Aesthetic and Society: Some Considerations. *Journal of Contemporary History*, 31, 245-252.
- Moral, Ş., & Bayık, M., (2019, Kasım 1). Bir Sorgulama Alanı Olarak "Espulsa". (Ö. C. İlhan, Röportaj Yapan) *Artful Living*.
- Nixon, Sean., (2003). *Exhibiting Masculinity*. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Ed. Hall, Stuart Ss. 291-330. Londra: SAGE Publications Ltd.
- Nochlin, L., (1988). *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper and Row.
- Oktay, A., (2001, Şubat 11). *Popüler Kültürü Tartışmak*, Radikal İki.
- Osborne, J., (2011). *Introduction: Finding Religion in American Culture*. God in the Details: American Religion in Popular Culture—2nd Edition. Ed. E.M. Mazur, K. McCarthy. Ss.1-14. Abigdon, OX: Routledge.

- Onan, B. C., & Karakaş, P., (2021). Sanatta Yer Değiştiren Organlar ya da Organsız Sanat. A. Ceylan, Z. Karacagil, Ş. Bozgun, & K. Toptaş (Dü) içinde, *Current Debates on Social Sciences / Multidisciplinary Studies* 6 (s. 112-122). Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Oğuz, Ö. G., (2020, Eylül 11). Göç, Kimlik, Aidiyet Ekseninde Nil Yalter. *Sanat ve Dil Dergisi*, 9(74), 1504-1518.
- Özedincik, S., (2020 , Ekim 11). *Kuruluş Osman'ın Osman Gazi'si Burak Özçivit: Zorluklarla başa çıkmak Türklerin genetiğinde var.* <https://www.sabah.com.tr:https://www.sabah.com.tr/yazarlar/pazar/sinan-ozedincik/2020/10/11/zorluklarla-basa-cikmak-turklerin-genetiginde-var> (Erişim Tarihi: 05/10/2023)
- Öztürk, Z., (2017). *Ümmet'in Televizyon ile İmtihanı*. Orhan Karasu (Ed.), *Medyanın Görünmeyen Yüzü* (s.s. 101-107). İstanbul: Ümmetçe Okuyoruz Yayınevi.
- Özön, N., (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özçetin, B., (2018). *Kitle İletişim Kuramları: Kavramlar, Okullar, Modeller*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkay, Ü., (2018). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Pedriani, P. Paolo., (2018). *Propaganda, Persuasion, and the Great War*. Abingdon, OX: Routledge.
- Pelzer, R., (2005). Technical Reproduction and its Significance. M. Rampley (Dü.) içinde, *Exploring Visual Culture - Definitions, Concepts, Contexts* (s. 197-213). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Plekhanov, G.V., (1950). *The Role of The Individual in History*. Londra: Lawrence & Wishart LTD.
- Postman, N., (2018). *Televizyon: Öldüren Eğlence: Gösteri Çağında Kamusal Söylem*. (Çev.: Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rampley, M., (2005). Visual Practices in the Age of Industry. M. Rampley (Dü.) içinde, *Exploring Visual Culture - Definitions, Concepts, Contexts* (s. 179 - 196). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rampton, M., (2015, Eylül 25). *Four Waves of Feminism*. www.pacificu.edu:magazine/four-waves-feminism (Erişim Tarihi: 06/03/2023)
- Rycenga, J., (2011). *Dropping In for The Holidays: Christmas as Commercial Ritual at the Precious Moments Chapel*. God in the Details: American Religion in Popular Culture— 2nd Edition. Ed. E.M. Mazur, K. McCarthy. Ss.140-153. Abingdon, OX: Routledge.

- RTÜK., (2018). *"Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması"*.
<https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf> (Erişim Tarihi: 26/08/2022)
- Said, E., (2003). *Orientalism*. NY: Penguin Books.
- Shumway, D. R., (1999). Postyapısalcılık ve Popüler Kültür: Popüler Kültür ve İktidar., (Çev. Arslan, Emre, Der. Güngör, Nazife), Ankara: Vadi Yay.
- Shields, M. J., (2011). *Sexuality, Blasphemy, and Iconoclasm in the Media Age: The Strange Case of the Budha Bikini*. God in the Details: American Religion in Popular Culture— 2nd Edition. Ed. E.M. Mazur, K. McCarthy. Ss.80-102. Abigdon, OX: Routledge.
- Siegler, E., (2011). *Is God Still in the Box: Religion in Television Cop Shows Ten Years Later*. God in the Details: American Religion in Popular Culture—2nd Edition. Ed. E.M. Mazur, K. McCarthy. Abigdon, Ss.179-196. OX: Routledge.
- Smith, M., (1994). Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema. *Cinema Journal, Summer*, 33(4), 34-56.
- Storey, J., (2015). *Cultural Theory and Popular Culture—7th Edition*. New York, NY: Routledge Taylor & Francis Group.
- Temsil Kelime Anlamı Nedir? - TDK., (tarih yok). <https://sertifika.subu.edu.tr>: (Erişim Tarihi: 09/11/2023)
- Tanilli, S., (1981). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tansuğ, Sezer., (1982). *İnsan ve Sanat*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- Toprak, A., (2018, Ağustos 14). Feminist BİR Yaklaşımla Nil Yalter'in Sanat Ortamına Katkısı. *Akdeniz Kadın Çalışmaları Ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 1(2), 215-234.
- Uzunoglu, M., (2013). Kutluğ Ataman'ın Yapıtlarında Kimliğin Temsili. *Dil ve Sanat Dergisi*, 2(7), 14-33.
- Üyken, B. (2019, Mart 14). *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Hayvan İkonografisi*. <https://okuryazarim.com>: <https://okuryazarim.com/anadolu-selcuklu-sanatinda-hayvan-ikonografisi/> (Erişim Tarihi: 07/09/2023)
- Yılmaz, A. N., (2009, Eylül 1). Cinsellik Ve Ötekilik Kavramları Bağlamında Kutluğ Ataman'ın Videoları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(3), 117-140.
- Yılmaz, A. N., (2008). Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 203-221.
- White, M. D., & Marsh, E. E., (2006). Content Analysis: A Flexible Methodology. *Library Trends*, 55(1), 36-45.

White, D., M., 1962. *Mass Culture in America: Another Point of View*. Mass Culture: The Popular Arts in America. Ed. Rosenberg, Bernard and White, D., Manning. Ss. 13-21 ABD: The Free Press of Glencoe



ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Mustafa Adil ÖZTÜRK	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	FMV. Işık Üniversitesi
Fakülte	Güzel Sanatlar Fakültesi
Bölümü	Görsel Sanatlar
Lisans	
Üniversite	Anadolu Üniversitesi
Fakülte	Açık-Öğretim Fakültesi
Bölümü	Görsel İletişim Tasarımı (Devam ediyor)
Yüksek Lisans	
Üniversite	The Pennsylvania Academy of the Fine Arts
Enstitü Adı	Güzel Sanatlar
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar
Programı	Sanat ve Tasarım
Makale ve Bildiriler	
1. Leyla Kanca, Mustafa Adil Öztürk., (2023) Laura Mulvey ve Sean Nixon’un Toplumsal Cinsiyet Üzerine Araştırmaları Çerçevesinde Kismetse Olur—Aşkın Gücü TV Programında Cinsiyet Faktörünün İncelenmesi – Tr., II. İletişim Bilimi ve İnternet Enstitüsü Lisansüstü Öğrenciler Araştırma Kongresi / İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sayı 71, Sayfa. 125-109 E-ISSN: 978-605-72279-8-0	
2. Mustafa Adil Öztürk., (2023) Türkiye’de Güzel Sanatlar Alanında Nüdzimin Temsili – İng., Sosyal ve Beşerî Bilimler Fakültesi - Erasmus+ Doktora Konferansı / Zaragoza Üniversitesi, İspanya — Mayıs 2023	
3. Mustafa Adil Öztürk, Leyla Kanca., (2023) Büyük Savaş Propagandasında Kahramanlığın Bir İkna Yöntemi Olarak Kullanımının İncelenmesi – Amerika Birleşik Devletleri Posterleri Örneği – İng., ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi / İstanbul Gelişim Üniversitesi, Cilt: 2, Sayı: 2, Sayfa: 87-109 / ISSN: 2718-1057	
4. Mustafa Adil Öztürk., (2022) Varoluş ve Yıkım – Tr., Kişisel Görsel Sanatlar Sergisi / Sakarya Üniversitesi STMF Sanat Galerisi	
5. N. Erdoğan, M.Adil Öztürk, F. Keskin., (2021) Doğu-Batı Sınırı Üzerinden Postkolonyalizm ve Postkolonyalizmin Çağdaş Sanata Yansımaları – Tr., Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 2021, Cilt 6, Sayı, 4, 519-534 ISSN: 2687-4385/E-ISSN: 2687-6248	
6. N. Erdoğan, M.Adil Öztürk (2021) Rönesans’tan Modern Dönem Resim Sanatına Korku Duygusunun Yansımaları – Tr., İdil Sanat ve Dil Dergisi, Sayı 78, Sa. 244-259 ISSN : 2146-9903	